

Săpătaru Mark-Alek

Az önlemeztenítés mint végső gesztus¹

Recenzió Giorgio Agamben *Studiolo* című könyvéről

Absztrakt: Recenziómban Giorgio Agamben 2021-ben megjelent *Studiolo* című kötetének jelentőségét próbálom érzékeltetni. Interpretációm szerint a könyv kiemelkedő szereppel bír az olvasók és Agamben számára egyaránt, mivel az öregkort, illetve az erre irányuló reflexió hozadékát, az alkotási folyamattal való szembenézést tematizálja. Recenzióm tárgya különös fontosságra tesz szert, ha a szerző *studiolóját* a gondolkodás és alkotás intim tereként ismerjük fel, melybe az olvasó csak kivételes alkalmakkor nyerhet betekintést. Megközelítésem szerint Agamben jelen művében önmaga lemeztenítésére tesz kísérletet a képzőművészeti alkotások, valamint az ebből eredő gondolatok médiumán keresztül: azt a bizonyos forrást próbálja megragadni, amely lehetővé tette filozófiájának kibontakozását.

Kulcsszavak: Agamben, öregség, meztelenség, önreflexió, művészet

¹ Köszönettel tartozom Ilyés Zalán-Györgynek, akinek szakmai tanácsai és észrevételei hozzájárultak a recenzió megszületéséhez.

„...és ha az ember elmozdul önmagától, mint a képtől az archetípushoz,
akkor eléri az »utazás végét«.”

Plótinosz: *Enneaszok*

A magyarul olvasható Agamben-művek sora 2021-ben újabb fordítással bővült; Darida Veronikának köszönhetően a magyar közönség számára is elérhetővé vált Giorgio Agamben 2019-ben publikált *Studiolo* című könyve. A COVID-19 uralta időszaknak a sok negatív hatása mellett mégis volt pozitív hozadéka: e periódusban a fordító – a rajta is eluralkodó általános kétségbeesés ellensúlyozásának reményében – úgy döntött, minden nap lefordít egy-egy fejezetet a tárgyalt könyvből. A Kijarat Kiadónak köszönhetjük, hogy ez a (tárgyként is) különösen szép kötet magyar nyelven napvilágot láthatott. A fordító és a kiadó munkája még inkább dicséretre méltó, ha tekintetbe vesszük, hogy a magyar kiadás egy évvel megelőzte az angol fordítást, míg német és francia fordításról a mai napig nem beszélhetünk.

Mielőtt az olvasó a könyv tulajdonképpeni értelmében vett olvasásába kezdene, a borítón egy, a kötetben is szereplő festménnyel találkozhat. A magyar kiadás borítóját Gianfranco Ferroni *Egy milánói padló vizsgálata* című műve díszíti, eltérően az eredeti olasz kötet borítójától, mely *Noé részegségét* (Giovanni Bellini), vagyis a könyvben kommentált első műalkotást jeleníti meg. Bárki is feleljen a módosításhoz vezető döntésért, a Ferroni-festményt találó választásnak tartom. Ennek oka, hogy a milánói padló vizsgálata közben az olvasó ízelítőt kaphat a könyv egészét átható intimitásból: a kötet olvasása/értelmezése mintegy megelőzi a tulajdonképpeni értelemben vett olvasást. Ezáltal a borító szemlélése lesz az első küszöb a sok közül, amelyen az olvasó átlép a kötetben való elmélyülés során. Az olasz és a magyar kiadás különbségei kapcsán megemlítendő még, hogy a magyar kiadás szerkesztői a műalkotásokról szóló kommentárok után, azaz a kötet végén helyezik el az érintett képzőművészeti alkotásokat, míg az olasz és angol kiadás a releváns szöveghelyek mellé állítja ezeket. Ami a mű felépítését illeti, Agamben előszavát huszonhárom kommentár követi: némelyek egy-, mások viszont öt-hat oldalasak, ez önmagában azonban nem meglepő, hisz a könyv terjedelme nem haladja meg a 80 oldalt. Megjegyzendő továbbá, hogy olyan kommentárok is vannak, melyekhez több kép tartozik. Húsz festmény és öt szobor képezi Agamben meditációinak tárgyait; a műalkotások keletkezéseinek időpontjait tekintve nagyon tág időintervallumot ölelnek fel (a *Nőalak* című szoborcsoport 4000–5000 évvel ezelőtt készült, míg Monica Ferrando 2018-ban – az olasz kiadás megjelenése előtti évben – festette a *Kenyérmorzsákat*).

A könyv tartalmának tárgyalását az *Előszó* vizsgálatával kezdem, ugyanis Agamben e ponton tisztázza a cím értelmét: „Studiolónak hívták a reneszánsz palotákban azt a kis szobát, ahová a herceg olvasni vagy meditálni vonult vissza, és ahol kedvenc képeivel vette körül magát. Ez a könyv, legalábbis a szerzője számára, egy *studiolo*” (Agamben 2021: 7). A cím és a kezdőmondatok a kötetet átható intimitásról tanúskodnak: Agamben *studiolójába*, a kulisszák mögé invitálja olvasóit. A cím önmagában sokatmondó, kiváltképp, ha etimológiai vizsgálódás tárgyává tesszük: a *studiolo* szó a *studio* többől származik, amely egyszerre utal a tanulásra és annak helyszínére, a tanuló- vagy dolgozószobára. Az „-olo” kicsinyítő képző hozzáadásával a *studiolo* szó „dolgozószobácskát” vagy „kis

tanulósobát” jelent. Ha elfogadjuk, hogy egy filozófus legfőbb tevékenysége a gondolkodás, máris rádöbbenhetünk a vizsgált mű bensőségességére, hisz olvasása közben éppen a gondolkodás születésének terébe nyerhetünk bebocsátást. A filozófus *studiolójában*, a stúdium meglehetősen intim közegében válnak megpillanthatóvá azok a motívumok, melyek gondolkodását lehetővé teszik és meghatározzák. Egy hasonlattal élve azt is mondhatnánk, hogy Agamben gesztusának jelentősége akkor válik megragadhatóvá, ha az olvasó Nietzsche mellé képzeletileg magát, amint 1881 nyarán Svájcban a sziklák között megszállta a *Zarathusztra* alapgondolatának ihlete. Az *Előszó*ban hangzik el többek között az is – és ez jelen írás szempontjából igen fontos lesz –, hogy a *Studiolo* kommentárgyűjtemény (és nem kritikai, művészettörténeti vagy művészettfilozófiai értekezés): a filozófus nem egy többé-kevésbé konkrétan meghatározott szándék által vezérelve tárja olvasója elé meditációit, hanem – ha mondhatunk ilyet – egyszerűen csak gondolkodik.

Mielőtt a kommentárok tárgyalásába fognék, olyan felismerést osztanék meg a kötet leendő olvasójával, melyet magam is a könyv többszöri elolvasása közben szereztem: Agamben művét legalább kétféleképpen olvashatjuk. Egyik esetben a fókusz az éppen tárgyalt műalkotásra és az ahhoz írt kommentárra esik. Ekkor az olvasó a kommentárt a képhez, a képet pedig a kommentárhoz hasonlítva (sőt, olykor a kommentárok olvasása előtt saját alternatív olvasatának kidolgozására kísérletet téve) veszi sorra az egyes fejezeteket. Ebben az esetben is nagyon izgalmas tapasztalatban részesülhetünk, hisz megadatik a lehetőség, hogy rendkívül közelről figyeljünk egy nagy filozófust, miközben ő szeretett képeiről gondolkodik. Ekképpen nemcsak a megszületett gondolatokra és az ezekből felépülő gondolatmenetekre van rálátásunk, hanem egyúttal arra is, ami ezeket kiváltja és inspirálja. Az olvasó meglepetten konstatálhatja, hogy a filozófus rendkívüli megfigyelőképességgel rendelkezik: szeme egyetlen apróságot sem hagy figyelmen kívül. Kétségtelenül ez a legkézenfekvőbb olvasási mód, így nem lepne meg, ha az első olvasást követően a könyv olvasói hasonló tapasztalatokról számolnának be. Ha azonban a kötetet kétszer vagy akár háromszor is elolvassuk – és ez különbözteti meg egymástól a két technikát –, új értelmezési horizont rajzolódik ki szemeink előtt. A Palazzo Medici–Riccardi távolról történő megfigyelése lenyűgözhet minket felépítése és nagysága miatt. De ha megtesszük az utat, amely elválaszt bennünket az építménytől, és átlépjük a palota bejárati küszöbét, meghökkenünk a belül látottaktól. El sem tudtuk volna képzelni, hogy az imént látott épület ilyen belsőt rejt magában. A pompás mennyezeti freskó és a rendkívüli mértékben kidolgozott ornamentika látványa szinte elfeledteti velünk a nem sokkal korábban tapasztaltakat. Fontos tehát, hogy az utat megtegyük és a küszöböt átlépjük. A továbbiakban éppen ezt a gesztust kísérlem érvényesíteni, az egyes kommentárokon átívelő lényeg megragadásának jegyében.

Az első festménynek, Giovanni Bellini *Noé részegsége* című munkájának és a hozzá tartozó kommentárnak Agamben *Az aggyastán és az akt* címet adta. A könyv elején egy aggyastán meztelen teste áll, amely – Darida Veronika jogos meglátása szerint (Darida, Nemes és Somlyó 2023) – a filozófusnak az öregkorral való szembenézését szimbolizálja; ne feledkezzünk meg arról, hogy a mű megírásakor Agamben 77 éves. A festményen megjelenő meztelenség arra utalhat, hogy az alkotó kész őszintén szembesülni önmagával, és hajlandó ezt olvasója elé tárni. Fontos megjegyeznünk, hogy a kommentárok egyikében sem jelenik meg egyes szám első személy, vagyis Agamben soha nem beszél közvetlenül

önmagáról: hagyja, hogy gondolatai közvetetten utaljanak vissza helyzetére. Jó példa erre a festményről tett megjegyzése: „olyan téma ez, amelynek megfestésével Bellini korábban szinte sohasem próbálkozott” (Agamben 2021: 10). Ugyanebben a helyzetben találja magát a filozófus is, mivel korábbi műveiben szinte soha nem érintette explicit módon az öregség, illetve az ezzel szükségszerűen együtt járó szembesülés problémakörét. Hogy mit fog tenni jelen művében? A választ éppen e kommentárban találhatjuk meg: „Az a meztelenség, amelyet megmutat, az ő sajátja. Egy öregemberé, aki lemezteleníti magát a saját művében” (Agamben 2021: 10). Nem kizárt, hogy az olasz filozófus azért kezdi könyvét e festmény kommentálásával, mert azonosulni tudott a festő gesztusával. Bellinihez hasonlóan, saját művében akarja lemezteleníteni önmagát – az ecset helyett a gondolkodás segítségével. A gondolatokkal ugyanis nem eltakar, hanem *feltár*.

Előrevetítve mondanivalómat: két, a műalkotásokat átható toposzt követve fogom megközelíteni és tárgyalni a kötetet. Az egyik ilyen toposz az öregség, a másik pedig az öregségre irányuló reflexió hozadéka: az alkotási folyamattal való szembesítés. Ennélfogva a következőkben azokat a kommentár–műalkotás párosokat emelem ki, amelyek a legszorosabban kapcsolódnak az említett két motívumhoz. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a jelen recenzióban nem tárgyalt képek vagy kommentárok ne lennének értelmezhetőek az imént megállapítottak fényében.

A gondolkodást megelőző, lehetővé tevő és létrehozó motívumokhoz közeledhetünk, ha a *Világ redői* című fejezetben Jan van Eyck *Szent Borbáláját* és a szemléléséből kibontakozó meditációt vesszük szemügyre. A festményen Szent Borbála egy könyvet olvas, miközben háta mögött hatalmas torony épül. Már itt megjelenik a szent és a profán szembeállítás, amely az Agamben által választott festmények visszatérő motívuma. A toronyépítés szándéka és a „bolond tudomány”, amelyet ez az elhatározás implicál, a profanitás allegóriájának tekinthető (gondoljunk csak Bábel tornyára), míg a nyitott, talán vallási tartalommal bíró könyvet hajlamosak vagyunk a festmény szakrális elemének tekinteni. De „az »isteni gondolatokat« (*cogitationes divinae*) – mondja Agamben – nem a nyitott könyv ábrázolja, [...] hanem a kép egyharmadát betöltő hatalmas ruha redőzete”. Továbbá: „Isten [...] benne rejlik a világ számtalan vonatkozásában, ott van a létezés gyöngéd redőzetében, amelyet végtelen kibomlás jellemez” (Agamben 2021: 15). Jelen recenzió olvasója az említett idézeteket talán nem fogja a gondolkodás lényegére utaló jelekként interpretálni, de amint a többi kommentárral is megismerkedett, egyre nyilvánvalóbbá válnak a gondolkodás titkairól árulkodó jelek. Az idézetekből kiderül, hogy a gondolkodás forrása nem valamiféle elkülönített szakrális tárgyban található, hanem mindenben, ami körülvesz minket. A filozófus feladata éppen az, hogy a hétköznapi, a világunkat alkotó *dolgokban* lássa meg Istent, vagyis ezekben leljen inspirációra.

A következő kommentár (*A művészet szunnyadása*) egy 17. századi ismeretlen művész festményére, *A festészet allegóriájára* reflektál. A festményen egy félig meztelen nőt láthatunk, amint ecseteivel körülveve, félig lehunytt szemmel, szinte álomba zuhanva a földön fekszik. A nő fehér bőre az egyetlen fényfolt – ez újabb utalás a meztelenségre, a feltárlkozásra. A filozófus a potencialitás arisztotelészi kategóriájára hivatkozva fejti meg az allegóriát. Agamben a következő passzust idézi Arisztotelész *De animájából*: „az ébrenlét az elmélkedésnek felel meg, az alvás pedig az olyan tudásnak, amellyel rendelkezünk ugyan, de éppen nem működtetjük” (Arisztotelész, idézi Agamben 2021: 18).

Az ismeretlen művész a festészet potencialitásának megjelenítésére törekszik. A festészet-
tel akarja ábrázolni a festészetet, de ezt csak úgy érheti el, ha a nőalakot félig szunnyadó
állapotában jeleníti meg: nem véletlen, hogy az olasz filozófus így fejt meg a számunkra
talán enigmatikus alkotást, hisz az arisztotelészi filozófiában a potencialitás paradigmája
az alvás. A szunnyadás lehetősége tulajdonképpen magának a lehetőségnek a lehetősége;
ha nem szendereghetne, a lehetőség lehetősége megszűnne – a festészet sajátos lehetősége
szükségyszerűséggé válna. „A legkiválóbb festői gyakorlat nem csupán egy tárgy ábrázolá-
sában áll, hanem a tárgy ábrázolása során annak a *képességnek* a felmutatásában, amely-
nek révén megfestették” (Agamben 2021: 19; kiemelés tőlem). Minden jel arra utal, hogy
Agamben korábbi gesztusát ismétli, hisz ezúttal is a művészi szándék megvalósítására
törekszik: a filozófiát a filozófiával akarja ábrázolni. Ezt csak úgy teheti meg, ha a lehető-
séget magát nem exponálja közvetlenül. Ellenkező esetben a potencialitás aktualizálódna,
ellehetetlenítve „szunnyadásának” ábrázolását. Kommentárjának utolsó mondataiban a
filozófus Kazimir Malevicset parafrázálja, szavai pedig a következő műalkotáshoz vezet-
nek: „a munkátlanság [a szunnyadás] a művészet legfelső foka, összegzése pedig a fehér”
(Agamben 2021: 19).

A *festészet fehér helye* éppen az imént említett fehérségre utal vissza Monica Ferrando
Kenyérmorzsák című festményével. A néző szeme kizárólag a kenyérmorzsákon nyugod-
hat, azt az érzést keltve, hogy a kép titkát ezekben kell keresnie. Azonban „a kép valódi
témája a fehérség lesz: mintha a kenyérmorzsák is csak azért hullottak volna a vászonra,
hogy ezt láthatóvá tegyék. [...] Ezen a képen nincs háttér, a háttér maga a meztelen vás-
zon, a festészet tiszta helye” (Agamben 2021: 21). Hasonlóképpen Agamben is csak úgy
szemléltetheti a filozófia tiszta helyét – vagyis a gondolatok körvonalazódásának vász-
nát –, hogy valamit ráfest arra. Itt talán hasznos lehet mesterének szavait idézni: „*Sem
a tér nincs a szubjektumban, sem a világ a térben*. Ellenkezőleg, a tér a világ-»ban« van”
(Heidegger 2007: 136). Ergo a dolgok nem tartoznak a térhez, ők maguk hozzák létre azt.
Agamben a gondolkodás helyét és epicentrumát a maga tiszta voltában nem tudja felmu-
tatni, mivel nem létezik „tiszta”, magában levő tér. A tér csak akkor létezhet, ha a dolgok
megalkotják. Olvasatom szerint ez Agamben könyvének lényege: a képzőművészeti alko-
tások és a gondolatok arra szolgálnak, hogy a gondolkodás terét érzékeltessék. Az olvasó
kiváltságos helyzete: tekintete nem a gondolkodás tárgyára, hanem annak terére irányul,
míg a tárgyra koncentráló filozófus éppen e tér megalkotásán fáradozik. A filozófus ré-
széről különös erőt igényel e tér szemlélése, hisz minduntalan benne találja magát. Az al-
kotó átka, hogy csak kiváltságos pillanatokban tudja megragadni alkotási folyamatának
egészét, alkotóerejének teljességét.

Tiziano *Marszüasz megnyúzása* című festményének témája az ihlet eredete, ezért a
hozzá tartozó szöveg a címben feltett kérdésre keresi a választ: *Mi az inspiráció?* A fest-
mény – ahogyan arra a címe is utal – egy véres mészárlást állít elénk. Marszüasz félig
emberi, félig állati teste fejjel lefelé függ, miközben Apollón és szkíta segítőtársa meg-
nyúzza. Agamben a következőképpen értelmezi a jelenetet: „Tiziano úgy elmélikedik ezen
a szörnyű, az emberi és az állati létezés határán lebegő színjátékon, mint ami elkerülhe-
tetlenül érinti őt magát is, mintha mindez, életműve végén, egy véres misztériumként je-
lenne meg a számára” (Agamben 2021: 24). Bellini gesztusát megismételve (ne feledjük
el, mindkét festmény kései alkotás!), a művész belép az általa teremtetett világba. Miért

vállalkozott Tiziano e mitológiai történet ábrázolására? Minden jel arra utal, hogy a megnyúzás aktusában saját inspirációjának forrását próbálta megragadni. Vajon „a művész legbensőségesebb tapasztalatát az isteni nyelv világító dimenziója és a megnyúzott szatír homályos, állati nyelve közé helyezi?” (Agamben 2021: 26). Agamben kérdése fényt vet Tiziano szándékára, de egyúttal saját elgondolását is megvilágítja: az ihlet – legyen szó festészetről vagy filozófiáról – mindig a küszöbön fakad. A logosz és határtalan külsője (gondoljunk például az anaximandroszi *apeiron*ra, amelyet a meghatározatlanság és határtalanság jellemez) között húzódik az a megkülönböztethetlenségi zóna, ahonnan az inspiráció előtör. Az előbbiben nem rejlik, mert ott már a forma uralkodik. Az utóbbiban sem kereshetjük, mivel ahhoz nem lehet hozzáférésünk; forma hiányában a szemlélet ellehetetlenül. Az inspiráció tehát „az emberi és az embertelen, az állati és az isteni” közötti peremen születik: az alkotó ennek a potenciálisan logosszal bíró lehetőségnek ad formát, bevezetve azt világunkba. A következő idézet kulcsfontosságú a *Studiolo* céljának megértésében: „Mindenesetre Apollón ellenében és Dantétól eltérően, ami itt történik, az szavakba nem önthető” (Agamben 2021: 27). Agamben jelen művében – Tiziano gesztusához hasonlóan – a logosz határán lévő (magát a logoszt lehetővé tevő) alapot vagy forrást próbálja megragadni, de ezt szavakkal lehetetlen megtenni, ekkor sietnek segítségére a képzőművészeti alkotások.

Arturo Martini *Társnők* című szobrának Agamben beszédes címet adott: *A kút és az üresség*. A szobor kört formáló, egymáshoz simuló nőalakok összességéből áll. A néző szeme nem pillanthat be abba a belső térbe, amelyet az alakok feltehetően szemlélnek. A műalkotás megfigyeltetéséhez jó kiindulópontnak bizonyul a következő idézet: „a lányok annál figyelmesebben kapcsolódnak valamihez, ami egyszerre van kívül és menthetetlenül belül az általuk formált körön, mint egyfajta kúton. Egy kút: egyedül ez az agyagszobor értelme” (Agamben 2021: 31). A forrás vagy a kút motívuma újra előbukkan. A *Studiolo* koncepciója is a gondolkodás kútjához hasonlítható: Agamben nem agyagból készített alakokkal, hanem művészeti alkotásokkal valósítja meg azt. A gondolkodást megelőző mozzanat megragadásának lehetősége egyszerre van elérhető közelségben és elérhetetlen távolságban. Az alkotó egyszerre azonos a kúttal és az azt szemlélő személlyel. Ha csak az előbbi lenne, gondolatai nem láthatnának napvilágot, mivel kizárólag a mélységben lakozva, nem tudná őket felszínre hozni. Az utóbbival sem azonosulhat teljesen, mert akkor nem lenne miből alkotnia: nem tudunk vizet inni a kútból, ha nem eresztjük le a vödört a mélybe. Hogy mi van a kútban, azt maga Agamben mondja el Martini nyomán: „A kútban pedig mindaz megtalálható, ami Martini szerint a szobrászat lényegét adja: az üresség, az árnyék, az atmoszféra” (Agamben 2021: 32). Megvilágító erejű lehet Merleau-Ponty egyik meglátása, ha eltekintünk szigorúan fenomenológiai kontextusától: „a láthatatlan és látható között nincs ellentmondás, ellentét. A láthatót magát is a láthatatlan egy lehetetlen hártyája veszi körül; a láthatatlan a látható másik oldala, rejtett kiegészülése, ami csak a láthatón keresztül jelenhet meg” (Merleau-Ponty 2006: 241). A gondolkodás feltétele is a láthatatlan üresség, hiszen a gondolatok nem önmagukból születnek, hanem az „árnyékból”, amelyet Martini műve találóan megtestesít. A felfogható csak a felfoghatatlan háttere előtt rajzolódhat ki. A művész alkotására irányuló reflexiójából érthetjük meg, hogy Agamben öregkorára azt a bizonyos láthatatlant vagy „árnyékot”

akarja megragadni, amelyből összes műve keletkezett. A filozófus munkássága csak akkor nyeri el értelmét, ha ezt a bizonyos ürességet sikeresen exponálja.

A küszöb motívuma Hans Holbein *Halott Krisztus* című festményén is feltűnik. Az Agamben által adott cím szintén ezt látszik alátámasztani: *Az ikon és a halott* a szent és a profán határmezsgyéjét hivatott érzékeltetni. A Jézus Krisztust megjelenítő ikon a szentség, a halál pedig a profanitás szféráját nyitja meg számunkra. Ez a dichotómia Holbein műalkotásán is szembeötlik, mely Jézus holttestét kínzásának megrázóan valós jegyeit viselve jeleníti meg. A fára Isten Fiát festették, ami az ikonográfia hagyományát idézi. Nem meglepő, hogy Agamben az ortodox képteológia alapvető tézisére hivatkozik a festmény tárgyalása során: „a kép nem jelképe vagy ábrázolása az istenségnek: úgy van jelen a képen, mint az ablakon beáradó fény” (Agamben 2021: 37). E hasonlattal élve azt mondhatjuk, hogy az ikon az isteni és az emberi találkozása: az ikon mögött ott van az istenség, az ikon előtt pedig az ember, aki szemléli azt. Mi csak azt láthatjuk a fényből, ami beárad az ablakon. Maga az ablak az, ami lehetővé teszi a fény beáradását, és fordítva: az ablak csak a rajta megtörő fénysugarak által válik láthatóvá. Agamben gesztusának szimbóluma ez: az istenség jelképezi a gondolkodás szemlélhetetlen mélységeit, az áttörő fény látható sugarai pedig a már megszületett gondolatok. De mit exponál a gesztus? Hát az ablakot magát. „Az ikon fordított perspektívájában a néző és az ábrázolt alak ugyanabban a térben helyezkedik el, az ábrázolt valóság túllép a szemlélő tekintetén” (Agamben 2021: 37). Képzeli el Agambent (a nézőt) saját *studió*ájában, amint szeretett alkotásait szemléli és gondolkodik. Az inspiráció és a születő gondolat kisiklik a markából: bár egy térben van a műalkotásokkal, helyzete nem mérsékli az értelemképződés transzcendenciáját, hisz az ihlet nem függ az egótól. A belső és a külső szoros összefonódása következtében a gondolkodónak szinte lehetetlen saját „megtermékenyülését” tetten érnie. A külső szem, vagyis az olvasó kíváncsága (*sub specie aeternitatis*), hogy a filozófus tekintete által csak rendkívüli nehézségek árán egybefogható valóságot a gondolkodóénál jóval csekélyebb erőfeszítések árán megpillanthatja. Agamben fordított ikont akar „festeni” művében, mivel ez „a láthatókkal szimultán módon, együtt mutatja az ábrázolás egyébként nem látható elemeit is” (Agamben 2021: 37). A fordított ikonnak köszönhetően olvasója a láthatókkal – vagyis a festményekkel, szobrokkal és kommentárokkal – egyidejűleg szemlélheti a nem láthatót: a gondolkodás forrását.

Visszajutottunk a magyar kiadás első képéhez. Ahogyan a kép címe (*Egy padló vizsgálata*) is jelzi, a vászon kétharmadát egy padló teszi ki, amin különböző hulladékok, az emberi élet nyomai: csikkek, összegyűrt papírfecnik, morzsák és egy üres borosüveg vannak szétszórva. „Ez a festő műterme lehet – aki ebben a helyiségben lakott, azonos azzal, aki megfigyelte és vásznán rögzítette mindazt, amit látott” (Agamben 2021: 39). Agamben gesztusa Ferroniéhoz hasonló: azt a teret örökíti meg „vásznán”, melyben alkot; ráadásul ezt csak az alkotási folyamat terében valósíthatja meg. Talán azért adhatta kommentárjának az *Isten tele* címet, mert a képen a festő „élete cáfolhatatlanul jelen van, még ha képmása hiányzik is. Vagy talán pontosan ezért” (Agamben 2021: 39). A művész jelenléte csak hiányában mutatkozhat meg: „Az, ami a szerzőből bekerül az írásműbe, nem egy alany kivételése, hanem egy tér feltárulása, ahonnan a szerző szüntelen eltűnik: »a szerző nyomait csakis távolmaradásának milyenségében találhatjuk fel«” (Agamben 2008: 41). A feltáruló

tér motívuma többször is megjelenik a kiválasztott képeken, de a Foucault-tól származó idézet nyomán érthetjük meg igazán, hogy ez a tér nem ragadható meg közvetlenül, hiszen az az alkotóval magával azonos, aki minduntalan elhagyja azt. Továbbá: „A szerző sorsa a műben nem lehet más, mint a kielégítetlenség és a ki nem mondottság. Ő az a ki-olvashatatlan valami, ami lehetővé teszi az olvasást, a legendás űr, ahonnan az írásmű és a szöveg előtör” (Agamben 2008: 48). A filozófus a minden mást jelentéssel ellátó negatívum – az értelem forrása. Egyszerre tér és nem-tér. Úgy hozza létre a teret, hogy elhagyja azt: csak úgy őrizheti meg, ha hiányzik belőle. Ahogyan Simone Weil írja: „Isten csak a hiány formájában lehet jelen a teremtésben” (Weil 2019: 173; saját fordítás).

A következő kommentár két festményt állít párhuzamba: Baptiste Siméon Chardin *Halott nyúl puskaporos zacskóval és vadásztáskával*, illetve Jean Restout *Szent András keresztre feszítése* című műveit. A képek hasonlósága a kereszt motívumában lelhető fel. Míg az utóbbi explicit módon jeleníti meg azt, addig az előbbi egy halott nyúl testén keresztül utal rá. A kereszt megint csak a küszöbre, két világ találkozására utal: „a kereszt nem a gyalázat jele, hanem az Isten és a világ közötti bensőséges kapcsolat látható kifejeződése” (Agamben 2021: 46–47). Ezen a ponton hasznosnak bizonyulhat Agamben *A profanáció dicsérete* című esszéjének egy szakaszát idézni:

Egy autó, egy puska, egy szerződés, mind egy csapásra játékszerré válik a gyermek kezében. Ami ebben és a profanációban közös, az az átlépés mozzanata, az, amikor az immár hamisnak és zsarnokinak érzett *religio* területéről átlépünk a hanyagság területére, amikor már a hanyagság tekinthető az igaz *religió*nak. Itt azonban nem elhanyagolásról vagy gondatlanságról van szó, hiszen a figyelem egyetlen formája sem állhatja ki az összehasonlítást a játszó gyermek odafigyelésével, hanem a használat egy új formájáról, melyet a gyermekek és a filozófusok tanítanak az emberiségnek (Agamben 2008: 55).

Míg Restout a keresztet hagyományos közegében ábrázolja, Chardin egy hétköznapi tárgyakkal körülvett nyulat feszít rá, ezzel mintegy profanizálva, új használati horizontba helyezve azt. A filozófus ugyanebben a gesztusban látja tevékenysége célját: a szent és a profán elemeket a gondolkodás médiumán keresztül kell összecserélnie/összekevernie, mivel csak ezáltal szabadíthatja fel azokat, új használati lehetőségeket létrehozva ezzel. A gondolkodónak tehát profanálnia kell, de ez nem csak egy adott tárgynak a *religio* szférájából való kiragadását jelenti: a *profanare* ige jelentése ellentmondásokkal terhes: „egyrésztől azt jelenti, profánná, szentségtelenné tenni, másrésztől viszont [...] felszentelni” (Agamben 2008: 56). Ennek fényében azt is mondhatnánk, hogy a gyermek, a művész és a gondolkodó az, aki a kapitalizmus imperialista, mindent bekebelező – mindent „felszentelő”, azaz minden tárgyat egyetlen használati módra redukáló – hullámát megakadályozhatja. Többek között a gondolkodás a záloga annak, hogy a kapitalizmus nem fogja mindenre kiterjeszteni „kultuszvallását”. Walter Benjamin – Heidegger mellett Agamben másik nagy mestere – szerint „a kapitalizmus tiszta kultuszvallás, talán a legszélsőségebb, ami valaha létezett. Benne mindennek csak közvetlenül a kultuszra való vonatkozásában van értelme, nem ismer saját dogmatikát, saját teológiát” (Benjamin 2024a: 19).

A filozófiáról egy dolgot biztosan állíthatunk: soha nem merítették ki a különféle világ-nézetek és elgondolások. A minket körülvevő jelenségek és tárgyak halmazának végessége

nem tudta megakadályozni újabb és újabb gondolat kísérletek, paradigmák és fogalmak megjelenését. Ha a kapitalizmusnak sikerül a *religio* szférájába emelnie egzisztenciánkat, a tőke fog uralkodni mindenk felett, mivel csak ennek kontextusában lesz bármi értelmezhető: a gondolkodás szubverzív ereje létfontosságú úgy a filozófia, mint a világ értelmének megőrzésében, mivel a korunkban elérhető, e célra alkalmas eszközök egyikeként a *tapasztalat* visszanyerésének lehetőségével kecsegtet. Benjamin tapasztalatnak nevezi azt, „amit mindig az idősebbek adtak át a fiatalabbaknak. Röviden, az életkor tekintélyének súlyával, közmondásokban; terjengősen előadott történetekben; olykor idegen országokból származó elbeszélések formájában, kandalló mellett, a fiaknak és az unokáknak” (Benjamin 2024b: 169). A kapitalizmus tehát a *tapasztalat* végleges elvesztésével fenyeget bennünket. A jövőben a tapasztalat átadása teljesen ellehetetlenül, mivel a különböző generációk között már nem lesz akkora egzisztenciális különbség, hogy az aztán a köztük lévő tapasztalatkülönbség formájában is megmutatkozzon. Amikor ugyanis a szubjektum objektummá (tárggyá) válik az ipari munka révén, és a tárgyak ugyanezen folyamat által szubjektummá alakulnak át, teljesen megszűnik a tapasztalat lehetősége: „Egészen újszerű [tapasztalati] szegénység tört az emberekre a technika szörnyűséges kibontakozásával” (Benjamin 2024b: 170). Az új szubjektumok meghaladják az új tárgyakat a folytonos „fejlődésben” és „előrehaladásban”. Az előbbieket a *religio* szférájába emelkedve kizárják annak lehetőségét, hogy az ember *tapasztalatra* tegyen szert általuk. Minden megélés egyforma lesz, hisz minden megélést a tőke közvetít. Nem az eszköz szolgálja többé az embert, hanem fordítva. Csak a filozófus, a gyermek és a művész tekintete tud ellenállni az aurátlan álom fátylának.

A *festészet allegóriájához* hasonlóan, Isabel Quantanilla *Éjszaka* című munkája is a festészet festészet általi ábrázolására tesz kísérletet. A kép felét egy, az éjszaka homályára nyíló ablak (a küszöb szimbóluma) teszi ki, amely előtt egy asztal áll. Úgy tűnik, mintha a képen „nem csupán a valóság, de legalább annyira a festészet közvetlen ábrázolásáról lenne szó”. Továbbá: „A festészet csak akkor képes ábrázolni – vagy inkább megjeleníteni – a valóságot, ha a festészet festészetévé válik” (Agamben 2021: 49–50). Ehhez hasonlóan, a gondolkodás csúcsa sem a művekké vagy eszmerendszerekké való merevedésében, hanem önmaga megjelenítésében áll. A valóság nem egy kötet, hanem a tiszta gondolkodás, amelyet a mű mindig elfed. Nehéz feladatnak bizonyulhat a gondolkodás forrását konkrétan megjeleníteni, mivel a gondolatok már születésük pillanatában elfedik a kutatót, ahonnan származnak: a Napot is mindig eltakarja a fénye. Inkább megjelenítésről, mintsem ábrázolásról van szó, mivel az előbbi pillanatnyi láthatóságra, míg az utóbbi szilárd körülhatároltságra utal. Gondoljunk vissza *A festészet fehér helye* című festményre, és annak fényében olvassuk a következő gondolatot: „A festő szeme és a látott tárgy egybeesik ugyanazon a felületen, ugyanazon a küszöbön” (Agamben 2021: 50). Az idézet jól alátámasztja a hipotézist, miszerint az alkotó is része annak az üres térnek, ahonnan a gondolkodás előtör. A filozófus és a tárgyai által alkotott tér lehet csak a gondolatok forrása. A gondolat tiszta előtörésének felmutatását megnehezíti a tény, hogy a gondolat megszületésekor az őt lehetővé tevő ellentétek feloldódnak: „Akár egy fordított bizánci ikon, a küszöb [...] két összemérhetetlen világot egyesít, amelyek immár nem a földi és az isteni, a *tüposz* és a *prototüposz*, hanem egyazon művészet és ugyanazon valóság” (Agamben 2021: 50).

A gondolat maga lesz az egyetlen látható valóság úgy, hogy az őt létrehozó elemek egyszerre szűnnek és őrződnek meg benne. Ebből az okból kifolyólag lesz nehéz felmutatni a már egységként létező gondolat ama forrását, amely nem ölthet formát.

A következő képzőművészeti alkotás okán reflektálnék az öregségre, melynek a gondolkodó szempontjából szükségszerű velejárója a gondolkodással magával való szembenézés, hiszen az időskor a legalkalmasabb arra – és nem csak egy filozófus számára –, hogy a múltbeli eseményekből és cselekedetekből kiindulva betekintést nyerjünk egzisztenciánk lényegébe: életünk értelmét életpályánk fontosabb történéseinek retrospektív strukturálásából nyerjük. Cy Twombly cím nélküli alkotását Agamben *Leomló szépség*-ként nevezte el. Szobra két, a felső végüknél összeérő rúdból áll: az egyik függőlegesen állva omladozik, a másik átlósan ennek támaszkodik. A talapzaton, kis kartonra írva, Rilke négy sora olvasható:

És mi, az egyre *nővő* boldogság
álmodói, mi úgy hatódnánk
meg, már szinte a döbbenetig,
mint, ha *lehull*, ami boldog (Rilke, idézi Agamben 2021: 51).

A négy sort olvasva kiderül, hogy Twombly a növekedés és a lehullás rilkei motívumát akarta plasztikusan újraalkotni. Agamben a fentebbi versrészletből kiindulva kommentálja a műalkotást: „a mű nem egyszerűen a cezúra ábrázolása, hanem gesztusa révén maga a cezúra – az a cezúra, amely minden mű munkátlan magvát tárja elénk” (Agamben 2021: 53). A hangsúly a cezúrán és a munkátlanságon van. Csak egy törés révén szemlélhetjük valaminek a belsejét, azaz igazi voltát. Gondoljunk Heidegger soraira: „Az alkalmazhatatlanságnak ebben a felfedésében az eszköz feltűnik. A feltűnés bizonyos nemkézhezállóságot kölcsönöz a kézhezálló eszköznek. Ez pedig azt jelenti, hogy a használhatatlan egyszerűen csak ott hever, eszköz-dologként mutatkozik meg, amely így és így néz ki, és kézhezállóságában mint így kinéző mindig is kéznéllevő volt” (Heidegger 2007: 93–94). Hasonló a helyzet a gondolkodással is. Míg az ihlet átjárja a filozófust, fogalmakat és problémákat alkot, gondolkodik; amint megszűnik hatása, a gondolkodás önnön meztelen lényegiségében (mint tiszta felfüggesztés) mutatkozik meg: többé nem valamire való eszközként, hanem akként, ami: „Van egy pillanat minden nagy művész és költő alkotói életútja során, amikor a szépség képe, amely egészen addig folytonos emelkedésként tűnt fel számára, hirtelen irányt változtat, és mintegy vertikálisan, omlásában mutatkozik” (Agamben 2021: 53). Agamben vallomásából kiderül, hogy ő is hasonló helyzetben találja magát. Első könyvének publikálása óta (ekkor mindössze 28 éves volt) gondolkodása és művei egy, a magjából kibontakozó, fény felé kapaszkodó virághoz hasonlítottak. 77 éves korára a követendő világosság (ihlet) hiányában a virág már hervadozni kezdett, a konstans emelkedés itt megáll, irányvonalát megváltoztatja. A *Studiolónak* is ez az egyik legfontosabb üzenete: „A visszateremtés pontján, amikor a művész a legfenségesebb módon nem alkot többé, hanem visszateremt – ebben a mesiai pillanatban és cím nélküliségben a művészet csodálatosan zártan, szinte kábultan áll: minden pillanatban leomlik és felemelkedik” (Agamben 2021: 54). Agamben jelen művében már nem egy új föld felfedezésére törekszik. Épp ellenkezőleg, most az általa korábban fellelt és feltérképezett földön időzik, kedvenc műalkotásaival körbevéve, pusztán gondolkodik, vagyis visszateremt: azaz írásainak tengelyéhez tér vissza. Agamben

2023-ban az öregségről írt *L'ultima mano all'ebbrezza*-ban éppen ezt erősíti meg: „Az utolsó kéz olyan kéz, amely rombol és pusztít, amely tönkretesz és fosztogat”, továbbá „saját véglegességétől megrészesülve, az utolsó kéz nem formál, hanem szétzúz és rombol” (Agamben 2023: 35; Ilyés Zalán-György fordítása).

Az utolsó festmény találó módon egy önarckép, amelyet Paul Gauguin festett, címe: *Önarckép, közel a Golgotához*. A könyvet záró műalkotás a végső szembenezésből fakadó iszonyatot szimbolizálja, ezért adhatta a filozófus a *Látvány és rettenet* címet kommentárjának. Agamben a kép kapcsán a következő kérdést veti fel: „Ha minden önarckép valamilyen módon vallomás, akkor miről tanúskodik ez a kép?” (Agamben 2021: 79). Ennek mintájára ugyanúgy kérdezhetné az olvasó is a „kép” szót lecserélve: miről tanúskodik ez a könyv? A *Studiolo* vallomás, közvetett önarckép, hisz Agamben saját alkotói tevékenységének labirintusait tárja olvasója elé. „Ez az önarckép olyan embert ábrázol, aki elvesztett minden reményt. Mi marad a festő számára, ha nem remél többé? Valami szavakkal ki nem fejezhető, amit az önarckép cáfolhatatlanul tár elénk” (Agamben 2021: 80). A költői kérdésre akkor eszmélhetünk rá, ha jelen esetben a „festő” szó mögött meghalljuk a „filozófus” szót is. Nem Gauguin, hanem inkább saját magát vonja kérdőre. Az alkotói tevékenység kiapadása miatt elvesz a remény. Csak a gondolkodás marad, amely többé már nem képes a teremtésre. A terméketlenség állapotát nem lehet szavakkal megcélozni, mivel ez megint a teremtés elfedő aktusát feltételezné: ahogy azt korábban már tisztáztam, magát a teret nem lehet tárgyként kezelni, maga a tér nem megfogható, nem tematizálható. Agamben a következőképpen fejezi be kötetét: „Segalen meséli, hogy a hűséges Tioka illatos olajjal kente be Gauguin holttestét, és virággal borította. Majd így szólt: »Most már nincs többé ember«. Nincs többé ember. Ami marad, az nem kimondható. Marad ez az arc. Marad a festészet” (Agamben 2021: 80).

A filozófus arca, filozófiájának *façade*-ja mögött marad kimondhatatlanul mindaz, ami ezt lehetővé tette. Agamben *A géniusz* című rövid esszéjében ezt írja: „Azért írunk, hogy személytelenné váljunk, hogy zseniálisak legyünk, de egyúttal az írás által, ennek vagy annak a műnek a szerzőjeként, individualizálódunk és eltávolodunk a géniusztól, amely sohasem veheti magára egy adott Én alakját, hát még egy adott szerzőét” (Agamben 2008: 4). A filozófia és bármilyen más alkotói tevékenység csak az individualításban fejezheti ki magát. Mindig egy bizonyos könyvről, műalkotásról, művészről vagy gondolkodóról beszélünk, de soha nem reflektálunk – hiszen lehetetlen – a személytelen, preindividuális szférára, amely maga az inspiráció, minden alkotás mozdulatlan mozgatója. „Mindenkinek az életében eljön az a pillanat, amikor el kell válnia a géniusztól” (Agamben 2008: 7). Csak a géniusz hiányában eszmélhetünk rá jelentőségére. Csak ekkor döbbenünk rá, hogy az inspiráció, minden alkotásunk forrása ebből az individualitást nem ismerő szférából származik. A géniusz távozása „az utolsó kor, amikor az öreg művész félbetöri ecsetjét, és átadja magát a szemlélődésnek. Hogy mit szemlél? A gesztusokat, amelyek most először csak a mieink, a mi minden varázstól megfosztott mozdulataink” (Agamben 2008: 7–8). A *daimón* jelenléte nélkül feltáruznak a gesztusok. Egy folyó szemlélésekor csak a vizet látjuk, amint különböző intenzitásokkal egyfelé halad. Képzeli azonban el ugyanazt a folyót víz nélkül. A benne folyó víz hiányában a meder feltárukozik és megérteti velünk, hogy a folyó miért haladt éppen úgy, amikor a meder még nem volt látható. „Az idő nem folyik többé, megállt. A félhomályban kezdünk megfedelkedni a géniuszról. Ez az elfogadás éjszakája” (Agamben 2008: 8).

Hivatkozott irodalom

- Agamben, Giorgio (2008): *A profán dicsérete*. Budapest: Typotex.
- Agamben, Giorgio (2021): *Studiolo*. Budapest: Kijárat.
- Agamben, Giorgio (2023): *L'ultima mano all'èbbrezza*. Pesaro: Portatori d'acqua.
- Benjamin, Walter (2024a): A kapitalizmus mint vallás. In *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest: Open Books. 18–25.
- Benjamin, Walter (2024b): Tapasztalat és szegénység. In *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest: Open Books. 168–177.
- Darida Veronika, Nemes Z. Mária és Somlyó Bálint (2022): *Rejtett önéletrajz*. Interneten: <https://muut.hu/archivum/45318> (letöltve: 2024. július 11.).
- Heidegger, Martin (2007): *Lét és idő*. Budapest: Osiris.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006): *A látható és a láthatatlan*. Budapest: L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék.
- Weil, Simone (2019): *La pesanteur et la grâce*. Paris: Plon.

Săpătaru Mark-Alek

az ELTE BTK filozófia mesterszakos hallgatója.