

DARIDA VERONIKA

ÖSSZEGZÉSEK KORA

Széljegyzetek Agamben két új könyvéhez



...öregkorában már nem a dolgok komor és sötét oldalát akarja látni, hanem egy olyan lény történetével veszi körbe magát, aki felderíti és a hétköznapi életből egyfajta kiutat vagy felszabadulást mutat számára...

Vajon az időskori filozófia szükségképpen más, mint a fiatalkori? Mikor érezheti úgy egy filozófus, hogy eljött az összegzések kora? Továbbá mit jelent ez a témaválasztására és a stílusára vonatkozóan?

Az idén hetvenöt éves Giorgio Agamben 2016–17-ben (eddig!) három új könyvet publikált. Ezek közül az első, a *Che cos'è la filosofia?* (Mi a filozófia?)¹ öt korábbi tanulmányának gyűjteménye. Összefüggő műnek inkább a másik kettő tekinthető, a *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi* (Pulcinella, avagy gyermekmulatságok)² és az *Autoritratto nello studio* (Önarckép, dolgozószobában).³ Ezért mostani elemzésünkben ez utóbbiakra térünk ki részletesebben, az elsőt pedig csupán referenciaként használjuk. Reményeink szerint a rövid bemutatás végére másokat is meggyőzhetünk arról, hogy a könyvek mögötti szándék nagyon hasonló. Agamben mindhárom könyvével egyfajta bevezetést nyújt filozófiája fő témáihoz, csak ezt immár játékos vagy vallomásos formában teszi.

Pulcinella, a nápolyi *commedia dell'arte* sötét maszkos, hedonista, vulgáris figurája (akit leginkább a magyar Vitéz Lászlóhoz hasonlíthatnánk) Agambent Giandomenico Tiepolo (1727–1804) freskói és rajzskönyve nyomán foglalkoztatja. Nem véletlen egybeesés, hogy Tiepolo is idős korában, 1793 és 97 között, saját Velence melletti villája falát dekorálja a Pulcinellát ábrázoló sorozattal, és szintén

1797-ben fejezi be 104 rajzot tartalmazó albumát is, mely – ahogy címe is mutatja – gyermekek számára készülő, szórakoztató könyvecske (divertimento). Ez az album könnyed és játékos módon mutatja be Pulcinella egész életét: a születésétől kezdve fordulatos kalandjain át egészen a haláláig. Miközben nem csak vidám dolgok esnek meg vele, hiszen gyakran kihasználják (kiváltképp a nők a szerelemben), csúfosan megleckéztetik, vagy elnászpángolják (barátnak hitt ellenségek), sőt még ki is végzik, ráadásul többször is. Története tehát inkább tragikomikus, mivel nevetető és szomorúságot keltő elemek egyszerre jelennek meg benne. Pulcinella mintha maga is a nevetést és a sírást ötvöznél alakjában. Ahogy ezt az Agamben könyvében megszólaló figura kijelenti: „Pulcinella: Nézd csak meg jól a maszkomat: nem látod, hogy sem nem nevettek, sem nem sírok soha? Ó dehogya, én inkább olyan szorosan összekapcsolom ezt a kettőt, hogy már lehetetlen különválasztani őket!”⁴

Mindezt már Agamben átiratában mondhatja így, mert – ahogy erre még visszatérünk – Pulcinella olyan erős tájszólásban, olyan sajátos nyelven beszél, hogy szavait már le kell fordítani a közönség és az olvasók nyelvére.

Agamben azt is hangsúlyozza, hogy Pulcinella figurájának ősképei már Tiepolo korábbi, még az 1750-es évek végén készült, mitologikus jeleneteket ábrázoló festményein is feltűntek. Pulcinella eszerint a szatírok leszármazottja. Eredetét nézve tehát ott áll minden tragédia előterében, amennyiben (ahogy ezt Arisztotelész is hangsúlyozza) a szatírdjátékok megelőzik a tragédiát. Továbbá ha a filozófiai szatíra műfaját vizsgáljuk, melyet dialógusaiban Platón is művelt, akkor azt mondhatjuk, hogy Pulcinellában egy filozófust fedezhetünk fel. Így már nem olyan meglepő, hogy Agamben őt használja arra, hogy saját filozófiájának fontos kérdéseiről beszéljen. Kezdve azzal, hogy Pulcinella alakja számos filozófiai problémát felvet, elsősorban a szubjektum kapcsán. Hiszen Pulcinella (akit neve alapján nőnek is gondolhatnánk, habár férfiszereplő) nem más, mint egy maszk. Egy rút és torz álarc, mely ugyanakkor fájdalom nélküli, ahogy ezt Arisztotelész a komédia definíciójában megfogalmazza. Komikus vagy inkább tragikomikus figuraként nincs saját jelleme, így nincsenek a jelleméből következő cselekedetei sem. Cselekvései csak viccelődések, tréfálkozások, melyek mindig az adott szituációból fakadnak, és melyeket leginkább ösztönei vezérelnek. Pulcinella olyan karakter, akit pontosan jellemezni sem tudunk: nem egy sajátos, pontosan leírható szereplő, sokkal inkább egy szereplőtípus, aki ezáltal bárki és bármi lehet. Ő a mindig éhes, a mindig álmos, a mindig pórul járó, de a testi élvezetekért mindent sutba dobó figura. „Ki vagyok?” – kérdezi Agamben Pulcinellája, majd így válaszol: – „Egy idea vagyok”.

Egy testet öltött eszme, melynek azonban nincs arca. „Larvatus prodeo” – mondhatja el, Descartes kortársaként (hiszen Pulcinella fénykora is a 17. század), csak hogy a maszk nem rejt semmit. Pulcinella teljességgel megragadhatatlan: nem emberi lény, és nem istenség. Sokkal inkább egyfajta szellemhez vagy démonhoz hasonlít. Mint ilyen kívül vagy túl van a halálon, mely nem érinti. Ennyiben Tiepolo azon rajzainak, melyeken megkínózzák vagy megölik, sincs tétjük. Pulcinella azonban épp senki és semmi volta miatt lehet a legegyeteme-sebb létező: az ő keresztre feszítése vagy lelövetése (mely Agamben szerint Goya 1808. május 3. *Madrid védőinek kivégzése* című képének egyik mintáját adja) az emberiség szenvedéstörténetét is kirajzolja. Miközben – ezt újra hangsúlyoznunk kell – Pulcinellának nincs személyes sorsa. Improvizatív módon, véletlenszerűen él. Egész élete a munkátlanság (az Agamben által sokat elemzett

*inoperosita*⁵⁾ jegyében telik. Amikor meghal, akkor és ahogy meghal, az is pusztán véletlen.

Pulcinella élete továbbá mintha kívül állna az élet közös és közösségi fogalmán: a bioszon. Egy olyan életformát testesít meg, mely ezáltal nem lehet a biopolitika tárgya sem: vagyis a legszabadabb, nem kisajátítható életet. Pulcinella a zoé (pusztán élet) képviselője, vagy inkább azt mutatja fel – és Agamben számára ennyiben lesz emblematis –, hogy esetében a biosz és a zoé nem választható szét.⁶⁾

A filozófus ugyanakkor azt sem tartja véletlennek, hogy Tiepolo művészetében mikor jelenik meg Pulcinella. Az egész életét az apja (Gianbattista Tiepolo) árnyékában töltő festő véglegesen csak 1770 után, vagyis az apja halálát követően tér vissza szülővárosába. Abba a Velencébe, mely ekkor már végnapjait éli. Tiepolo azonban nem politizál. Mintha a mindennapi nyomás és teher alól próbálna kiszakadni, vagy a nyomasztó kérdések és kilátástalan jövőkép elől akarna menekülni, amikor kései korszakában már szinte csak állatokat (madarakat, kutyákat, szamarakat, pillangókat, szarvasokat) fest, meg persze Pulcinellát. Aki ugyan feltűnik az emberek között, az ő társaságukban is elidőz, de sokkal inkább az állatok természeti létezmódja szerint él.

Így talán az sem véletlen egybeesés, hogy ugyanabban az időben, amikor Goldoni megírja saját *Felesleges emlékiratait*, Tiepolo mindezt Pulcinella alakjában ábrázolja. Egy olyan élet jelenetsoraként, melyben ugyan felfedezhető az emberi élet tragikomédiája, de nincs benne semmi szubjektív. Mintha a hetvenéves festő arra ébredne rá, hogy egész életében Pulcinella emlékek és sajátos történetek nélküli életét élte, vagy legalábbis azt szeretne volna élni.

Említettük, hogy Agamben számára a könyvben többször is megszólaló Pulcinella nyelvének megteremtése külön kihívást jelent. Mit jelent létrehozni egy rég halott, de sohasem élő maszk nyelvét? Nyilvánvaló, hogy Pulcinella nem beszélhet napjaink hétköznapi olasz nyelvén, mint ahogy a 17. századi délolasz beszédét sem lenne érdemes hűen rekonstruálni az itt és most (színházszerűen) kimondott mondatokhoz. A filozófusnak tehát, amikor a maszknak hangot ad, meg kell teremtenie egy nem létező, ismeretlen, mesterséges nyelvet, mely csak egyszer – ebben a szövegben – hangzik fel. Ez a szokatlannak tűnő feladat azonban a szerző számára egy régi vágy megvalósítása. Agambent ugyanis kezdetektől fogva kiemelten foglalkoztatja a nyelvi tapasztalat (*experimentum linguae*) kérdése,⁷⁾ melyhez itt a hang kérdése is hozzákapcsolódik (*experimentum vocis*). Az embernek nincs saját hangja – szemben az állatokkal –, ezért csak a nyelv segítségével tudja kifejezni magát. Úgy tűnik, hogy leginkább a költészet az, amely az ember eredeti hangját próbálja felfedezni a nyelvben. Ehhez a poétikai kutatáshoz kapcsolódik még egy, a filozófus által sokáig figyelmen kívül hagyott, művészet: a zene. Agamben a *Mi a filozófia?* című kötet utolsó tanulmányában arról beszél, hogy az embernek talán épp azért kell énekelnie, mert a nyelvet nem tekintheti a saját hangjának, és az énekhang segítségével arra az egykori hangra próbál visszaemlékezni, melyet többé már nem birtokol. A zene megelőzi a beszédet, az érzelmi tonalitás legtisztább kifejezője. Agamben itt azt is állítja, hogy a világra való nyitottság elsősorban zenei nyitottságot jelent.⁸⁾ Ugyanakkor a költészet és a zene között is lényegi kapcsolat van, hiszen az igazi poézis maga is zene. Pulcinella ezért, a maga pusztán természeti létezésével, egyszerre lesz költői és zenei alak. Talán ezt Tiepolo is így vélte, amikor *Divertimentónak* nevezte Pulcinella

életéről készült rajzait. Ahogy a „szórakoztató zene” szintén Tiepolo korában, a 18. században élte fénykorát, különösen Mozartnál, akinél ez a műfaj lírai és személyes lesz.

Hasonlóan ahhoz, ahogy Tiepolo öregkorában már nem a dolgok komor és sötét oldalát akarja látni, hanem egy olyan lény történetével veszi körbe magát, aki felderíti és a hétköznapi életből egyfajta kiutat vagy felszabadulást mutat számára, Agamben is mintha egyre inkább távolodna a szigorú és komoly tudományként értelmezhető filozófiától. Ehelyett vagy emellett, mintegy szórakozásként, rátalál Tiepolo rajzaira, és főleg rátalál Pulcinellára, aki őt is megszólítja, számára is témát ad.

Ezekhez a találkozásokhoz ráadásul nem is kell messzire mennie, mert a Ca'Rezzonico, Giandomenico Tiepolo freskóival, alig pár utcányira található a filozófus egykori velencei lakhelyétől, a Campo San Barnabától. Mielőtt még indiszkrécio vádjával illelhetne bárki, gyorsan le kell szögeznünk, hogy ezt a régi lakcímet maga Agamben osztja meg velünk, legújabb könyvében, melynek címe: *Önarckép, dolgozószobában*. Hiszen ahogy a festők gyakran műtermükben festik le magukat, ecsettel és palettával a kezünkben, hol máshol is festhetné le magát egy író, mint saját műhelyében, íróasztala vagy íróeszközei mellett. „Azt akartam, hogy egyszerű, természetes, megszokott köntösömben lássanak, hiszen magamat festem”⁹ – mondja Montaigne az *Esszéik Az olvasóhoz* írt előszavában, és Agamben esetében a test burkát a dolgozószoba jelenti. Egyfajta filozófusi életformát, a könyvek és jegyzetek mellett töltött időt. Ez a könyv ezért több egy egyszerű portrénál, mely egy adott időponthoz köthető, sokkal inkább egyfajta szellemi életrajz és fejlődéstörténet. Ezt az is igazolja, hogy nem csupán egy dolgozószobát látunk, hanem dolgozószobák egész sorát. Ahogy a szerző megjegyzi, élete során nagyon sokszor kellett költözködni, változó körülmények közé, változó otthonokba mennie. Ezért különösen érdekes az – a listát készítő számára is, saját önmegismeréséhez –, hogy az állandó változás során mi az, ami változatlan. Konkrétabban fogalmazva, Agamben azt veszi szemügyre (fotográfiaik segítségével), hogy melyek azok a tárgyak, amelyek bármelyik dolgozószobájában megtalálhatók. Pusztán jelenlétük által hogyan teremtenek ezek a relikviákként hordozott emlékek azonosságot az eltérő helyek között? Agamben nyíltan bevallja, hogy nem az egyes lakhelyekhez, hanem sokkal inkább a bennük őrzött tárgyakhoz kötődik. Ez azonban nem teszi a benjamin-i értelemben vett melankolikussá, aki emberek helyett a tárgyakhoz ragaszkodik, és csak a tárgyakhoz fűzi hűség. Épp ellenkezőleg, Agamben számára a tárgyak mindig embereket jelölnek, szeretetkapcsolatokat: ezért elsősorban fényképek kísérik el minden új otthonába. Így a könyv nagyrészt ezeknek a fényképeknek a leírása lesz, ezáltal a mesterekről, barátokról is megragadó miniportrékat kaphatunk. Mindenekelőtt az első tanítóról, Heideggerről, akinek René Charral tartott, thori szemináriumán (1966-ban) vett részt a fiatal Agamben. Egy képen látható is, amint Heideggerrel együtt nézik a tájat, vagy egy másik képen (mindkettő a francia Heidegger-fordító, François Fédier felvétele) egy kis csoport vonul, szélükön Heidegger és Char, eltérő testmagasságuk miatt kissé Stan és Panra emlékeztető párosával. De rajtuk kívül láthatunk még képet Hannah Arendtről, aki elsőként idézte *Az erőszakról* című könyvében a pályakezdő filozófust, José Bergaminről, aki mintegy bevezette az irodalmi életbe, de Alberto Moraviáról, Elsa Morentéről, Jean-Luc Nancyról, vagyis filozófusokról és írókról egyaránt. Mellettük feltűnik még a nagy rebellis, Pier Paolo Pasolini alakja

is, akinek *Máté evangéliumában* Agamben egy rövid epizód szerepet alakított (ő volt Fülöp apostol). Ahogy nem hiányozhatnak az íróasztalról vagy a polcokról a nagy példaképek fényképei sem: ott van Walter Benjamin, Ingeborg Bachmann, Alfred Jarry, Robert Walser, Melville. Mindenkihez kapcsolódik valamilyen életrajzi vagy hatástörténeti anekdota, a legtöbb talán Benjaminhoz, akinek a B.N.F.-ben letétbe helyezett, majd elfelejtett kéziratát (a *Passagenverket*) Agamben fedezte fel, mint ahogy később Benjamin Baudelaire-könyve is az ő kiadásában és kommentárjával jelent meg. Agamben vállaltan Benjamin szellemi örökösének tartja magát, filozófiájára a legerősebb hatást (Heidegger mellett) kétségtelenül az ő szövegei tették. Ebben a könyvben is arról vall, hogy az egyetlen filozófus, akinek munkáját folytatni próbálja, az Walter Benjamin. Ezért a róla készült fotográfiák mellett (Benjamin a strandon vagy a könyvek fölé hajolva) láthatjuk még több kéziratát, ahogy egy álmának leírását is.

Ebből is kiténik, ahogy Agamben íróasztalán nemcsak halottakat megelevenítő fényképek találhatók, de másfajta képek is: tájképek, reprodukciók, térképek. Néhány ismert, ám egymástól nagyon eltérő festmény is helyet talál egymás közelében: így Tiziano kegyetlen műve, a *Marsyas megnyúzása*, megfér Bonnard egy aktképe vagy Avigdor Arikha (akiről Agamben hosszabb tanulmányt írt) két köve mellett. Láthatunk még képeket Lascaux barlangjáról vagy Agamben fotográfiáját egy omló római házfalról, melynek lassú pusztulását éveken át nézhetette dolgozószobája ablakából.

Az íróasztalokról természetesen nem hiányozhatnak a könyvek sem, így a Hölderlin-töredékek egy kis kék borításos kiadása, mely már hosszú évtizedek óta mindenhova elkíséri, de asztalán ott őrzi Simone Weil könyveit (akiről még disszertációját írta), René Crevel könyvét (az *Etes-vous fous?* címűt, melyet olaszra akart fordítani, de amely lefordíthatatlannak bizonyult), mint ahogy néhány gyermekkönyvet is. Az illusztrált gyermekkönyvek iránti érdeklődés szintén Benjaminsal közös vonása. Némiképp szokatlan, hogy a filozófus legértékesebb könyvei között a *Pinokkió* első kiadását említi, melyben a fabábu még nem változik át kisfiúvá, hanem csúf és brutális véget ér. Szintén ez irányú elkötelezettségét mutatja, hogy Landolfi *A boldogtalan herceg* című könyvének illusztrációi közül saját *Idea della prosa* munkájába is áttett egy képet.¹⁰ A korábbi mű ismeretében, valamint Agamben a „kicsinységek” iránti kitüntetett figyelmét látva az sem lephet meg minket, hogy az egyik íróasztalán felfedezhetjük Pulcinella bábját is.

Összegezve azt mondhatnánk, hogy a mindenkori dolgozószoba a hűség tanúsítása: nem csupán a könyvek és az eszmék, de az emberek, tárgyak, tájak iránt is. Erre a legszebb példa a könyv utolsó illusztrációja, melyen csak fű látható. Csak fű? Ahogy Agamben írja, ha meg kellene vallania a hitét, az nem az éghez, hanem a fűhöz kötődne. „A fű maga az Isten. A fűben – Istenben – benne van minden szín, melyet szerettem. A fű által, a fű mellett és fű módjára élni és fogok élni.”¹¹

■ JEGYZETEK

1. Giorgio Agamben: *Che cos' è la filosofia?* Quodlibet, Macerata, 2016.
2. Uő: *Pulcinello ovvero Dimertimento per li regazzi*. Nottetempo, Roma, 2016.
3. Uő: *Autoritratto nello studio*. Nottetempo, Roma, 2017.
4. Uő: *Pulcinella* 22.
5. A francia *désœuvrement* főleg Blanchot-hoz kötődő (de Bataille vagy Nancy által is sokat használt) fogalom, melyet magyarra munkátlansággként fordíthatnánk, de a francia és olasz kifejezés nem csupán a semmittevést jelenti, hanem a múltól (*œuvre, opus – opera*) való megfosztottságot vagy a mű felszámolását is.

6. A biosz és a zoé definiálását Agamben először a *Homo sacer* első kötetében végzi el (lásd *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi, Torino, 1995).
7. Az „experimentum linguae” egyik fő kérdése Agamben korai műveinek (lásd *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1979; *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982).
8. Giorgio Agamben: *Che cos' è la filosofia?* 135–146.
9. Michel de Montaigne: *Esszék. Első könyv*. Ford. Csordás Gábor. Jelenkor, Pécs, 2013. 5.
10. Giorgio Agamben: *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano, 1985 és Quodlibet, Macerata, 2002.
11. Uó: *Autoritratto nello studio* 167.

