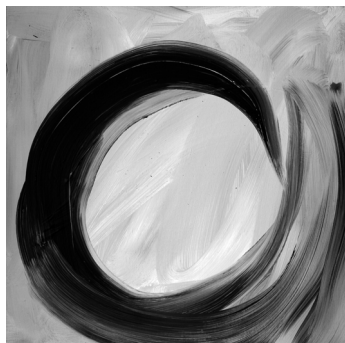


SERESTÉLY ZALÁN

A PARANCS POÉTIKÁJÁN TÚL

Arthur Danto úgy jellemezte filozófia és művészet viszonyát, mint amelyet a nyugati metafizika (a tulajdonképpeni *philosophia*) színre lépése óta súlyos feszültségek terhelnek.¹ Danto értelmezésében a filozófia Platón óta – s mint Platónhoz írt lábjegyzetek hosszú sora – abban érdekelt, hogy ártalmatlannítsa, sőt hatástalanítsa a művészetet, valamiféle silány, másodrangú filozófiává fokozva le azt. Jóllehet a filozófiának szüksége van erre a képzelt ellenségre, hiszen szűk két és fél évezreden keresztül ezzel kontrasztban sikerült demonstrálnia saját potenciáját, illetve magának vindikálnia a valósághoz való hozzáférésnek és a valóság alakításának privilégiumát. Danto tiszteletre méltó nyugati példákon, Platónnál, Hegelnél, Kantnál, Schopenhauernél, Wittgensteinnél mutatja meg, hogy a művészetek ágenciáját hogyan vitatta el a bölcseleti (a 18. századtól esztétika és/vagy művészetfilozófia) hagyomány, a filozófia szemszögéből miként váltak ezek politikai értelemben is hatni képes, felforgató erő helyett „béke-szigetekké”, a valóság elől menekülés kitüntetett helyeivé. Az érett modernség merőben átrendezi ezt a viszonyt. Duchamp ready made-jein megütközve, Heidegger *Parasztcipők*-elemzését vagy Merleau-Ponty Cézanne-értelmezéseit, Deleuze Bacon festészetének szentelt könyvét, Borges „filozofáló” prózáját olvasva az a benyomásunk támad, hogy ez a konfliktus mára eltűnt. Hová? Mikor? És minek a hatására?



Tud-e költői lenni a 20. század második felének filozófiája, és fordítva, tud-e filozófiai lenni a költészete?

Bevezetés az antifilozófiába című esszékötetét² Boris Groys annak a fordulatnak a kommentálásával nyitja, melynek során a kritikai, kontemplatív, elemző szellemű filozófiát felváltja a parancsoló habitusú antifilozófia. „Ez a fordulat – véli Groys –, ami Marxszal és Kierkegaarddal kezdődik, nem kritikaként, hanem parancsként működik. A parancs: változtasd meg a világot, ahelyett, hogy megmagyaráznád. A parancs: válj állattá, ahelyett, hogy gondolkodnál. A parancs: tiltva van minden filozofikus kérdés, és hallgatni kell arról, ami nem elmondható. A parancs: a saját testünket szervek nélküli testté kell változtatni, és nem logikusan, hanem rizómaszerűen kell gondolkodni, stb. Mindezeket a parancsokat azért adták ki, hogy megszüntessék a kritikus, fogyasztói beállítódás végső forrásaként értett filozófiát, és ezáltal megszabadítsák az igazságot attól, hogy áruként kezeljék. Hiszen egy parancsnak engedelmeskedni vagy azt megtagadni egészen mást jelent, mint egy igazságtant kritikai vizsgálódások folytán helyeselni vagy elvetni. A parancsoló (anti)filozófia alapvető feltétele ugyanis az, hogy csak akkor mutatja meg az igazságot, amikor a parancsot már teljesítették: először meg kell változtatni a világot, az csak azután mutatkozik meg a maga igazságában.”³ Ha számba vesszük azokat az allúziókat, melyek itt az antifilozófia képviselőire – a teljesség igénye nélkül: Marxra, Kierkegaardra, Wittgensteinre, Deleuze-re – vonatkoznak, nem nehéz arra következtetni, hogy Groys az antifilozófiai fordulat kezdeteit nagyjából a 19. század közepére helyezi. Ráadásul világos, hogy az antifilozófiai fordulatot valamiképpen a szellemi javak elidegenedésével, áruszerűvé válásával, Marx lesújtó diagnózisával hozza összefüggésbe: „A filozofikus kritika tehát oda vezetett, hogy minden igazságot áruként azonosítanak, és ezáltal hiteltelenné tesznek. Ez az eredmény viszont egy más gyanúnak adhat alapot: Vajon nem a filozófia maga az, ami minden igazságot áruvá változtat? És tényleg felfigyelhetünk arra, hogy a filozofikus beállítódás passzív, kontemplatív, kritikus – vagyis végső soron fogyasztói hozzáállás. Ennek az alapállásnak a fényében minden meglévő dolog árukínálatnak tűnik, amelynek meg kell vizsgálni az alkalmasságát, mielőtt esetleg beszereznénk.”⁴ Az antifilozófiai fordulat ilyen értelemben valamiféle reakció a radikálisan kiszákmányoltak új rétege, a munkásosztály megjelenésére, a tömegtársadalmak kialakulására, a konzumerizmus korai formáira, a fordizmusra, a szép ipari léptékű termelhetőségére és minden bizonnyal a két világháború tapasztalatára. Hiszen Kertész Imre *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újrátölt* című esszékötetében⁵ több ízben meggyőzően érvel amellett, hogy a haláltáborok elsősorban nem a gonoszság és a fanatizmus helyei voltak, hanem a költséghatékony ölés futószalagjai, *halálgyárai*. Ebbéli tapasztalatait támasztják alá Zygmunt Bauman elemzései,⁶ amelyek a holokausztot nem a bestializálódás és a fanatizmus irányából, hanem az instrumentális racionalizmus túltermelődése felől közelítik meg, valamiféle bürokratikus „csúcsteljesítményként” leplezve le a második világháború zsidógenocídiumát. Az mindenesetre talán nyugtázható, hogy az ipari kapitalizmussal kezdődő, majd a két atombomba bevetésével záruló (?) időszak a modernitás olyan arcát rajzolta ki, mely legkésőbb 1945-re világossá tette, hogy az ember esztétikai nevelésével, felnőttkorúvá válásával, a Bildunggal, a kultúra humanizáló potenciájával kapcsolatos várakozások nemcsak hogy illuzórikusak voltak, de egyben cinkosai is az emberiség és az emberiség ellen elkövetett bűnöknek. Ez a traumatapasztalat közös élménye a filozófiának és a művészetnek – valószínűleg erre érez rá Groys is, amikor megjegyzi, hogy a parancsoló filozófiát az *antiművészet analógiájára* nevezhetjük antifilozófiának.

Groys ugyan nem bontja ki az analógiát, ám érdemes lehet felidézni, hogy az antiművészet konstitutív mozzanataiként a dada színre lépését, valamint Duchamp 1917-es *Forrását* szokták megnevezni. Utóbbival kapcsolatban egy másik Groys-esszé⁷ az alkotó szuverén szelekciós gesztusát emeli ki, szembeállítva ezt az árutermelés logikájával: „Ha Duchamp azt a piszoárt választotta a többi közül és műalkotásként kiállította, erre a szelekciós aktusra vonatkozóan nem volt semmilyen előírás, kritérium, semmilyen utasítás. Ennek a szelekciós aktusnak a motivációi homályosak, titokzatosak maradnak. Következésképp az alkotás aktusa elsősorban egy szelekció(s aktus) – s nem pedig egy termelési eljárás.”⁸

Úgy tűnhet tehát, hogy filozófia és művészet közös traumatapasztalata, az elidegenedés alapvető élménye olyan habitusokat vezetett be mindkét területen, melyek felszámolták vagy legalábbis zárójelbe utalták a korábbi feszültségeket. Groys ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a parancsoló antifilozófia éppúgy áldozatául eshet a piaci működéseknek, mint kritikai beállítódású elődje. „Ha a szöveg mint olyan már nem azt a helyet jelenti, ahol az igazság a kritikus olvasónak felkínálkozva megjelenik, hanem csak utasítások összességét egy olyan olvasó számára, akit felszólítanak a gondolkodás helyetti cselekvésre, akkor egyedül az a mód releváns, ahogyan az olvasó átülteti ezeket az utasításokat a saját életvitelébe. Ez a mód azonban nem kritizálható, hiszen itt az élet maga kezd el legfelsőbb bíróként működni.”⁹ A parancsoló kritika ma könnyen relativizálódik, s így valójában elveszíti kapcsolatát a valósággal. A parancsok közötti differencia puszta életmódbeli viszonylagosságággá s illetéknéppen indifferenciává változhat. A lifestyle-ok közötti különbségeket nem lehet, nem illik, nem etikus, nem elégáns kritikával illetni, ennél fogva óriási piaci potenciált jelentenek. A nagy áruházak kínálatában ma gond nélkül megférnek egymás közvetlen szomszédságában a „Vegan” és a „Carnivor” termékszelekciók, hiszen a parancs, hogy „ne fogyassz állatot”, mint lifestyle tökéletesen egyenértékű azzal, hogy „kizárólag fehér húst fogyassz reggelire, ebédre és vacsorára!”. Az ember ma úgy lehet deleuziánus, hogy semmiféle konfliktust nem kell vállalnia posztfreudiánus kollégáival. Két lifestyle között tulajdonképpen egyetlen dolog tehet különbséget: a parancs poétikája, ami végső soron nem több és nem kevesebb, mint a parancs marketingje.

Van-e valami a parancs poétikáján, ezen az ismét csak egyirányú viszonyon túl? Tud-e költői lenni a 20. század második felének filozófiája, és fordítva, tud-e filozófiai lenni a költészete? Van-e valódi átjárás, vagy csak elhalasztások vannak? Van-e olyan gyakorlat, amely demokratikusabb viszonylehetőségeket kínál? Mond-e valamit erről a költészet?

Mély gyökérzetű és ma is eleven az a hagyomány, mely szerves és közvetlen kapcsolatot tételez Nemes Nagy Ágnes versei és Heidegger fundamentálonológiai között. Babits-elemzéseiben maga Nemes Nagy hozza szóba Babits Husserl- és Heidegger-szimpatiáját.¹⁰ Nyilvánvaló, hogy számolni kell a magyar nyelvterületen eleve jól bejáratott poroszos műveltség – minimum Kant, Heidegger és Husserl – Nemes Nagy költészetére gyakorolt hatásaival. De érdemes észrevenni az életműnek azokat a darabjait is, amelyek eltávolodnak ettől a szellemi hagyománytól, egy olyan filozófiai csapásra térve, mely sokkal közelebb áll Levinas vagy Merleau-Ponty fenomenológiájához, a 20. század első évtizedeinek franciás filozófiai áramlataihoz és a husserli örökségnek a heideggeri értelmezéstől eltérő kommentárjaihoz – jöllehet nem feltételezhetjük, hogy Nemes Nagy ismerte volna ezeket.

A *Város, télen* című Nemes Nagy-vers¹¹ az 1957-es *Szárazvillám* kötet *Tájképek* ciklusában kapott helyet. A vers markáns pozíciómegjelöléssel indít: „Földről látni ezt az udvarát, / az apró, öt ház udvarát, / mindig földről és haránt, / mint egy képet, mely távlatába, / mint multat, / mely önmagába, / bárhonnan nézed, visszaránt.”¹² Gyanakvásra ad okot a perspektíva „haránt”-sága, és ugyanilyen zavarba ejtő a „visszarántás”, ám egyelőre erősebb hatást kelt a totálplánt ígérő „földről”, a szemlélet az időből kiíró „mindig”, valamint a látvány artefaktumszerűségére tett utalás („mint egy képet”), mely ismételten az uralhatóság, az esztétizálhatóság képzetére, a szubjektum-objektum paradigmára, az aktív néző – passzív nézett felosztásra, a kép feletti kontempláció és a képtől vehető távolság lehetőségére játszik rá. A vers énpromóciója egy ideig tartja magát ehhez az ígérethez: totálplánban tárulnak fel előttünk az udvar első részletei, noha már itt megzavarja a várakozásainkat, hogy a látvány tolmácsolása meglehetősen szekvenciális, nem összhatás és fokozatosság van, hanem alapvetően ugrálás és pillogás: „Az udvaron drót és talicska, / vasalatlan kerékcsomó. / A csúcsos háztetőkre ritkán, / reszelősen hintve a hó. / A tájék, hátrébb, elhaló. / Az örülteknek, rákosoknak / kórháza szögletes szügyét / feszítve mozdul, s visszatorpad.”¹³ Ám a kórház feszülő, mozduló szügye mintha végleg megtörné a látvány uralhatóságának illúzióját. Később a beígért perspektíva teljesen beomlik: „Füst, füst. Nagy, ezüst potrohán / hordozva puffadt homlokot, / kristálycukrot és sávba oldott / pergamen-lámpával a boltot: / a kávé-gép zubog, / Zubog, remeg, s vigan sipolja / az induló mozdony jelét, / akárha a kinti sötét / suhogó nagy terein át, / vinné falatnyi vonatát.”¹⁴ Egyrészt hangeffektusok törnek meg az esztétikai, kontemplatív, távolból szemlélhetőségét, másrészt máris egy kocsmainteriorból tekintünk kifelé, horizontális perspektívára kapcsolunk át, melyet maguk a térvizonyok kondicionálnak. Majd újabb rátévedés: „A kovácsműhely felzihál / Szikrát vet a piros lehellet, / hiába fojtja egyre lejjebb / az éj lágyszálú pelyhezése, / kicsap, kilángol megtetézve, / és fátylon át és éjen át / lüktet parázsló szívverése.”¹⁵ Feltűnő, hogy a kovácsműhely nem antropomorfizált, hanem animalizált. Akárcsak a szemlélet egyéb ágensei: a kórház szügye, a gőz ezüstpotróha, a felziháló kovácsműhely. A látvány (melynek épp a látványszerűsége válik egyre kérdésesebbé) így nem az ismerősbe vezet, hanem megnyitja, védtelenné teszi a szubjektumot, mely maga is, akárcsak az állat, hússzerűvé válik, és deontologizálódik. Végül pedig az élő és az élettelen közé betűródő tujafa nézhetősége és esztétizálhatósága válik problematikusává: „nézd, nézd, az egy-szál tujafát: / felszökkenő, roppant bozontja / a fél-egyet magára vonta, / s most csupa örvény és taraj / dermedő hullámaival, / fehér habok tajtéka rajta, / s az éjszakát úgy üti által / a megfagyott szökőkutak / mozdulatlan extázisával.”¹⁶ A tuja aktív ágenciaként hasítja át a szemlélet mesterségesen kijelölt határait, felénk közelít, áttöri a szférákat, leküzdve a szemlélő szubjektum által beékelte távolságot.

Az esztétizáló tekintet széthullása marginális, a város peremére szorított helyek, az elmegyógyintézet, a kovácsműhely, a kocsmák, egy raktárszerű, elhagyott tárgyaknak otthonául szolgáló hátsó udvar szemlélete kapcsán megy végbe, így e sajátos költői térélmény végső soron a tanúsíthatóság problémájába torkollik. A test- és tértapasztalat tanúsíthatósága diszkreditálódik, vagy legalábbis dilemmaszerűvé válik, mintha a költői nyelv saját határait hozná hírül. Az érzékszervek összevont megszólítotttsága szintén a tapasztalat uralhatatlansága felé mélyül: a tapasztalat nem kisajátítható, és nem uralható egyetlen érzékszerv által

sem, nem az esztétizáló intellektus irányítja az érzékszerveket, hanem maga a test érzékel – a szememmel hallok is, a fülemmel tapintok is. Mindennek következtében a beígért totálplán partikuláris, uralhatatlan, ingerelhető, a marginális terek és dolgok által afficiált, a szubjektum-objektum, az emberi-állati felosztásokat ellehetetlenítő figyelmeke, a test figyelmeire esik szét. Ugyanakkor nem pusztán e széthullás eredményeit, hanem magát a széthullás eseményét szcenírozza a szöveg, ami felerősíti a Nemes Nagy-vers kritikai, áttételesen pedig filozófiai tétjeit. Sommásan fogalmazva: a *Város, télen* radikális test- és tértapasztalatokon keresztül deontologizálja és dehumanizálja a versszubjektumot, aminek hatására az kiesik a szubjektum-objektum (megfigyelő-megfigyelt) paradigmából, és ágenciává, ingerlő és ingerelhető testté válik, akárcsak a figyelmét afficiáló egyéb ágenciák. Világos, hogy nem pusztán, sőt elsősorban nem a versszubjektum heideggeri világban-benne-léte az, ami itt hangsúlyossá válik, hiszen a vers énprojektuma kikerül a lét szomszédságából, nem a lét házában lakozik, ráomlik ez az építmény is, a lét enyhén bukolikus, világító tisztására már nem vezet számára ösvény.

Hallatlanul izgalmas, hogy a Nemes Nagy által ismert filozófiai áramlatok egyikével sem aládúcolhatók a vers kritikai csapásai, noha a szöveg nagyon is filozófiai opciók validitását teszi próbára egy szélsőséges tér- és testtapasztalat tükrében. A parancsoló fordulat utáni költészet ebből a perspektívából mintha akkor válna igazán filozofikussá, amikor a legkevésbé akar filozofikus lenni, amikor tehát szakít a hivatalos, „raktáron lévő” filozófiai opciókkal, és elindul valami – számára akkor és ott még – névtelen irányába. A perspektíva talán megfordítható: a második világháború után azok a filozófiai szövegek tudnak a leginkább költőien hatni, melyek a legkevésbé keresik a költőiséget. Merleau-Ponty 1960-as tanulmánya, *A szem és a szellem*¹⁷ tömény költészet. Am Merleau-Ponty – a csapnivaló verseket fabrikáló Heideggertől eltérően – soha egy percig sem akart költői lenni. Leggyakrabban képekről gondolkodik, leginkább Cézanne festményeiről, és roppant örömet leli az olyanszerű vegetomorf megfogalmazásokban, mint az, hogy Cézanne „»csíráztatott« a tájban”.¹⁸

■ JEGYZETEK

1. Arthur Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* In: Uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Bp., 1997. 15–35.
2. Boris Groys: *Einführung in die Anti-Philosophie*. Carl Hanser Verlag, München, 2009; a könyv bevezetője magyar fordításban: Boris Groys: *Bevezetés az antifilozófiába*. (Ford. András Orsolya) Újnautilus 2015. 10. 23. (A továbbiakban Groys: Bevezetés)
3. Uo.
4. Uo.
5. Kertész Imre: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*. Monológok és dialógok. Magvető, Bp., 1998.
6. Zygmunt Bauman: *A modernitás és a holokauszt*. Új Mandátum, Bp., 2001.
7. Boris Groys: *Műalkotás és áru*. (Ford. Borbély András, Székely Örs) A Szem 2016. 02. 21.
8. Uo.
9. Boris Groys: i. m.
10. Nemes Nagy Ágnes: *A hegyi költő*. Vázlat Babits Irájáról. In: Uő: *A magasság vágya*. Összegyűjtött esszék II. Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia, Bp. 2010. (online kiadás)
11. Uő: *Város, télen*. In: Uő: *Összegyűjtött versei*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Digitális Irodalmi Akadémia, Bp., 2010. (online kiadás)
12. Uo.
13. Uo.
14. Uo.
15. Uo.
16. Uo.
17. Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. (Ford. Vajdovich Györgyi – Moldvay Tamás) In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*. Kijarat, Bp., 2002. 53–77.
18. Maurice Merleau-Ponty: *Cézanne kételye*. (Ford. Szabó Zsigmond) Enigma, 1996. 3. 84.