



A SZÉP MEGMENTÉSE

BYUNG-CHUL HAN

A digitális képek észlelése fertőzésként, indulatként, a kép és a szem közvetlen érintkezéseként történik meg. Ebben áll trágársága. Az esztétikai távolság teljesen hiányzik belőle.

BYUNG-CHUL HAN

A SZÉP MEGMENTÉSE



2021

*Egyszer
mikor őt hallottam,
éppen a világot mosta,
láthatatlanul, éjhosszan,
így igaz.*

*Egyszer és végtelenül
megsemmisültünk,
lettünk.*

Fény volt. Menekvés.

Paul Celan^[1]

A SIMASÁG

A simaság a jelen kézjegye. Összeköti egymással Jeff Koons szobrait, az iPhone-t és az intim szőrtelenítést. Miért tartjuk ma szépnek a simaságot? Az esztétikai hatáson túl egy általános társadalmi imperatívuszt tükröz. Ugyanis a mai *pozitív társadalmat* testesíti meg. A simaság nem sért. Ellenállást sem képez. *Lájkot* követel. A sima tárgy megsemmisíti *ellentettjét*. Minden negativitás kiküszöbölve.

Az okostelefon is a simaság esztétikájának engedelmeskedik. Az LG *G Flex* nevű okostelefonját egyenesen öngyógyító bevonattal látták el, amely minden karcot, azaz minden sérülés nyomát a legrövidebb időn belül eltünteti. Úgyszólván sérthetetlen. Mesterséges bőre ezt az okostelefont mindig simává teszi. Ráadásul hajlékony és hajlítható. Könnyen befelé görbíthető. Így tökéletesen simul az archoz és az ülephez. Ez a simulékonyság és ellenállás-nélküliség a simaság esztétikájának lényegi vonása.

A simaság nem korlátozódik a digitális készülékek külsejére. A digitális készüléken keresztül zajló kommunikáció is le van simítva, hiszen mindenekeelőtt szívességeket, tehát pozitívításokat cserélnek. A megosztás és a lájk kommunikációs simítóeszközök. A negativításokat kiküszöbölik, mert a felgyorsult kommunikáció akadályát képezik.

Jeff Koons, alighanem a legsikeresebb jelenkori művész, a sima felületek mestere. Igaz, hogy Andy Warhol is a szép sima felületek mellett állt ki, de az ő művészetébe még a halál és a katasztrófa negativitása íródott bele. Felülete még nem tökéletesen sima. A „Death and Disaster” sorozat még úgyszólván a negativitásból él. Jeff Koonsnál ezzel szemben nincs katasztrófa, nincs sérülés, nincsenek törések, nincsenek szakadások, varratok se. Minden lágy, sima átmenetekben folyik össze. Minden lekerekítve, lecsiszolva, lesimítva. Jeff Koons művészete a sima felületen és annak közvetlen hatásán fordul meg. Nem nyújt semmit, amit értelmezni, megfejteni vagy meggondolni kellene. A *láj*k művészete.

Jeff Koons azt mondja, elég, ha műveinek szemlélője egy egyszerű „Váú”-val reagál. Művészetével kapcsolatban nyilvánvalóan nincs szükség ítéletre, értelmezésre, hermeneutikára, reflexióra, gondolkodásra. Tudatosan marad gyermekded, banális, megzavarhatatlan, laza, lefegyverző és felmentő. Minden mélységtől, minden zátonytól, minden mélyértelműségtől mentes. Mottója így hangzik: „átölelni a szemlélőt”. Semminek nem szabad megráznia, megsebeznie vagy megijesztenie. A művészet Jeff Koons szerint nem egyéb, mint „szépség”, „öröm” és „kommunikáció”.

Egyfajta „tapintási kényszert” érzünk, hogy szobrait megtapogassuk, sőt, kedvünk támad szopogatni őket. Művészetéből hiányzik a negativitás, amely távolságtartásra készítetne. Egyedül a simaság pozitivitása váltja ki a „tapintási kényszert”. Közvetlenségre, *touch*-ra szólítja fel a szemlélőt. Az

esztétikai ítélet azonban *szemlélődő távolságot* feltételez. A simaság művészete ezt megszünteti.

A tapintási kényszer vagy a szopogatási kedv csak a simaság értelemmentes művészetében lehetséges. Hegel, aki nyomatékosan kitart a művészet értelemszerűsége mellett, az értelmet a művészetben ennek megfelelően „két *elméleti* érzékre: a *látásra* és a *hallásra*”^[2] korlátozza. Egyedül ezeknek van hozzáférésük az értelemhez. A szaglás és ízézés ezzel szemben ki vannak zárva a műélvezetből. Csupán a „kellemesre” fogékonyak, ami nem a „művészi szép”: „A szaglásnak, az ízlelésnek, a tapintásnak a materiálissal, mint olyannal, és annak közvetlenül érzéki minőségeivel van dolga; a szaglásnak a levegő materiális párolgásával, az ízlelésnek a tárgyak materiális feloldódásával, a tapintásnak meleggel, hideggel, simasággal stb.”^[3] A simaság csak egy kellemes érzést közvetít, amelyhez semmilyen értelem, semmilyen mélyértelműség nem kapcsolódhat. Kimerül a „Váú”-ban.

Roland Barthes *Mitológiák* című könyvében utal az új Citroën DS kiváltotta tapintási kényszerre: „Tudjuk, hogy a simaság örök időtől fogva a tökély attribútuma, mivel az ellentéte technikai műveletről, az összeszerelés emberi munkájáról árulkodik: Krisztus köntösén se volt varrás, ahogyan a tudományos-fantasztikus irodalom úrhajója is egy darabból való, híján minden szegecselésnek. Az új Citroën nem törekszik e makulátlan simaságra, noha igencsak zárt a formája; mindamelllett az alkotóelemeinek összeillesztése izgatja a legjobban a közönséget: dühödten tapogatják a szélvédő szegélyét, végighúzzák kezüket a tömítőszalagon, amely a nikkelkeretbe rögzíti a hátsó ablakot. Az

új Citroën már előlegezi az összeszerelés új fenomenológiáját, mintha a forrasztott alkatrészek világából hirtelen egy másik világba lépnénk, az egymás mellé helyezett alkatrészekébe, amelyeket csak csodálatos formájuk ereje tart össze, semmi más; mindennek, természetesen, az a funkciója, hogy egy kezelhetőbb természet képzetét keltse a szemlélőben. Ami a kocszi anyagát illeti, kétségtelenül a légiességre való törekvést bizonyítja, a szó mágikus értelmében. Itt az üveglap már nem ablak, nem sötét kagylóhéjba vájt nyílás, hanem bekeretezett űr és levegő, amely úgy domborodik és olyan csillogó, mint egy szappanbuborék.”^[4] Jeff Koons hézagmentes szobrai is levegőből és ürességből álló fényes, súlytalan szappanbuborékokként hatnak. A hézagmentes DS-hez hasonlóan a tökéletesség érzését, egy mágikus értelemben vett könnyűség érzését közvetítik. Egy mélység és zátony nélküli tökéletes, optimalizált felszínt testesítenek meg.

Roland Barthes szerint „a tapintás ugyanis sokkal inkább leleplező, mint a többi érzék, ellentétben a látással, amely a leginkább misztifikáló jellegű”.^[5] A látás távolságot teremt, miközben a tapintásérzék megszűnteti. Távolság nélkül misztikum nem lehetséges. A demisztifikálás mindent élvezhetővé és fogyaszthatóvá tesz. A tapintásérzék elpusztítja az egészen más negativitását. Szekularizálja azt, amit megérint. A látással ellentétben képtelen csodálkozni. Ezért a *touchscreen* is a demisztifikáció és a totális fogyasztás helye. Azt hozza elő, ami *tetszik* az embernek.

Jeff Koons szobrai úgyszólván *tükörsimák*, úgyhogy a néző tükröződhet rajtuk. A Fondation Beyeler által rendezett kiállításakor ezt mondta „Ballon Dog”-járól: „A Ballon Dog

mégiscsak egy csodálatos tárgy. Meg akarja erősíteni létében a szemlélőt. Gyakran dolgozom fényvisszaverő, tükröző anyagokkal, mert azok a nézőt automatikusan megerősítik magabiztosságában. Egy sötét térben ez természetesen semmit sem ad. De ha közvetlenül a tárgy előtt állunk, akkor tükröződünk rajta, és megbizonyosodunk önmagunk felől.”^[6] A Ballon Dog nem trójai ló. Nem *rejt* semmit. Nincs *belsőség*, amely a sima felület mögött rejlene.

Akárcsak az okostelefonon, tükörfényesre polírozott szobraival szemközt sem a *másikkal*, hanem önmagunkkal találkozunk. Művészetének mottója így hangzik: „A lényeg mindig ugyanaz: tanulj meg bízni önmagadban és saját történetedben. Ezt akarom tudatosítani munkáim szemlélőjében is. Éreznie kell saját életkedvét.”^[7] A művészet egy visszhangteret nyit meg, amelyben önmagamról, saját létemről bizonyosodom meg. A *másik* és az *idegen* alteritása és negativitása teljesen kiküszöbölődik.

Jeff Koons művészete *szoterológiai* dimenzióval rendelkezik. *Megváltást* ígér. A simaság világa kulináris világ, a tiszta pozitivitás világa, amelyben nincs fájdalom, nincs sérülés, nincs bűn. Jeff Koons Máriája a „Balloon Venus”, szülőpózban. De nem megváltót fog szülni, nem egy sebekkel borított *homo dolorist* töviskoronával, hanem pezsgőt, egy palack Dom Pérignon Rosé Vintage 2003-at, amely a hasában van. Jeff Koons megváltást ígérő keresztelőként adja elő magát. Nem véletlenül viseli 1987-ben született képsorozata a „Baptism”, keresztelés címet. Jeff Koons művészete *a simaság szakralizálását* hajtja végre. A

simaság, a banalitás vallását, sőt a fogyasztás vallását viszi színre. Ezért kell minden negativitásnak kiküszöbölődnie.

Gadamer szerint a negativitás lényeges a művészet számára. Az a *sebe*. Szemben áll a pozitivitás simaságával. Van ott *valami*, ami megráz, feldúl, kérdésessé tesz, ahonnan a felszólítás érkezik: *Változtasd meg élted!* „Ennek a sajátos valaminek a ténye az, ami ezt a »többletet« alkotja: az, hogy ilyesmi létezik; Rilke kifejezésével: »So etwas stand unter den Menschen«. Ez, hogy ilyesmi van, a fakticitás, egyúttal leküzdhetetlen ellenállást jelent minden olyan értelemvárással szemben, amely fölényben érzi magát. »Mert nincsen helye egy sem, / Mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!« Az a különösség, melyben a művészi tapasztalattal találkozunk, mintha meglökne, felborítana bennünket.”^[8] A műalkotásnak lökésszerű hatása van. Fellöki a szemlélőt. A simaság intencionalitása egészen más. Hozzásimul a szemlélőhöz, egy *lájkra* csábítja. Csak tetszeni akar, nem fellökni.

Ma a szépet magát is lesimítják azáltal, hogy minden negativitást, a megrendülés és sérülés minden formáját kiiktatják belőle. A szép kimerül a *nekem-tetszikben*. Az esztétizálás anesztetizálásnak bizonyul.^[9] Érzésteleníti az észlelést. Jeff Koons „Váú”-ja is anesztetikai reakció, amely a lökés, a fellököttség negatív tapasztalatának szöges ellentéte. A szép *tapasztalata* ma lehetetlen. Ahol a tetszés, a *lájka* nyomul előtérbe, a *tapasztalat*, amely negativitás nélkül nem lehetséges, megbénul.

A sima vizuális kommunikáció minden esztétikai távolságtartás nélkül, *fertőzősként* zajlik. A tárgy hiánytalan láthatósága a tekintetet is tönkreteszi. Egyedül a jelenlét és a távollét, az elleplezés és leleplezés ritmikus váltakozása tartja

ében a tekintetet. Az erotika is „az előtűnés-eltűnés színjátékának”,^[10] „a képzeletbeli hullámmozgásának” köszönhető.^[11] A látható szakadatlan, pornográf jelenléte megsemmisíti a képzeletbelit. Paradox módon azt eredményezi, hogy *nincs mit nézni*.

Ma nemcsak a szép, hanem a csúnya is sima. A csúf is elveszíti az ördögi, a félelmetes vagy az ijesztő negativitását, fogyasztási vagy élvezeti formulává simították. Teljesen hiányzik belőle a félelmet és rémületet kiváltó medúza-pillantás, amelytől minden kővé válik. A csúfban, amelyhez a *fin de siècle* művészei és költői folyamodtak, volt valami szakadékszerű, valami démoni. A csúf szürrealista politikája provokáció és emancipáció volt. Radikálisan szakított az áthagyományozott szemléleti mintákkal.

Bataille a csúfban a határátlépés és felszabadulás lehetőségét látta. Amely a transzcendenciához biztosít átjárást. „Senki sem kételkedik abban, hogy a nemi aktus csúnya. Az áldozatban szorongást vált ki a halál, s ez nincs másként a közösülés rútságában. De minél erősebb a szorongás [...] s minél erősebb a korlátok áthágásának a tudata, annál nagyobb az élvezet.”^[12] A nemiség lényege eszerint excesszus és határátlépés. Határtalanná teszi a tudatot. Ebben áll negativitása.

Ma a szórakoztatóipar kiaknázza a csúfat, az undorítót. Fogyaszthatóvá teszi. Az undor eredetileg „kivételes állapot, az önfenntartás akut válsága egy asszimilálhatatlan mássággal szemben, görcs és küzdelem, amelynek tétje szó szerint a lét vagy nemlét”.^[13] Az undorító egyenesen az, ami nem fogyasztható. Az undorítónak Rosenkranz szerint is egzisztenciális dimenziója van. Az élet másikja, a forma másikja, a *rothadó*. A hulla botrányos

jelenség, mert még van formája, jóllehet *magában véve formátlan*. A még meglévő formája révén fenntartja az élet látszatát, holott halott: „Az undorító [a förtelmes] reális oldala, a jelenség szép formájának tagadása egy formátlansággal, amely a fizikai vagy erkölcsi rothadás terméke. [...] Ami az undorítóban végtelenül taszító, az az élet látszata a voltaképpen holtban.”^[14] Az undorító mint végtelenül taszító kivonja magát minden fogyasztásból. Abból az undorkeltőből, amelyet ma a túlélőshow-kban kínálnak, hiányzik minden negativitás, ami egzisztenciális válságot tudna kiváltani. Fogyasztható változattá simították.

Az intimszörtelenítés *simává* teszi a testet. A mai higiénikényszert testesíti meg. Az erotika lényege Bataille szerint a bepiszkolás. Eszerint a higiénikényszer az erotika vége volna. A piszkos erotika meghátrál a *tiszta pornográfia* előtt. Éppen a szörtelenített bőr kölcsönöz pornográf simaságot a testnek, amelyet tisztának és takarosnak fognak érezni. A ma tisztaság- és higiéniamániás társadalma egy pozitív társadalom, amely a negativitás minden formájától undorodik.

A higiénikényszer más területekre is átcsap. Így mondanak ki tilalmakat mindenütt a higiéníára hivatkozva. Találónan állapítja meg Robert Pfaller *A piszkos szent és a tiszta ész* című könyvében: „Ha megpróbáljuk azokat a dolgokat, amelyek mintegy kultúránk keze nyomán lehetlenné váltak, közös vonások alapján jellemezni, akkor az tűnik fel legelőször, hogy ezeket a dolgokat maga ez a kultúra gyakran az utálat jegyében piszkosnak érzékeli.”^[15]

A higiénikus ész fényében minden kétértelműséget, minden titkot is piszkosnak érzékelnek. A tiszta az átlátszó. Átlátszóvá

válnak a tárgyak, ha az információk és adatok sima áramlásába kerülnek. Az adatokban van valami pornografikus és trágár. Nincs bensőségük, nincs *hátoldaluk*, nem *duplafenekűek*. Ebben különböznek a *nyelvtől*, amely nem teszi lehetővé a teljes *élesre állítást*. Az adatok és információk kiszolgáltatják magukat a totális láthatóságnak, és mindent láthatóvá tesznek.

A dataizmus bevezeti a második felvilágosodást. A szabad akaratot feltételező cselekvés az első felvilágosodás hiedelemkészletéhez tartozik. A második felvilágosodás műveletté, *adatüzemű eljárássá* simítja, amely az alany legcsekélyebb autonómiája vagy dramaturgiája nélkül zajlik. A cselekvések, amikor műveletivé válnak, amikor alávetik magukat a kiszámítható és irányítható eljárásnak, átláthatóvá válnak.

Az információ a tudás pornográf formája. Hiányzik belőle a bensőség, amely a tudást kitünteti. Annyiban a tudás is negativitást hordoz magában, hogy nem ritkán *ellenállással szemben* kell *kiküzdeni*. A tudásnak egészen más időszerkezete van. A múlt és a jövő között feszül ki. Az információ ezzel szemben a jelen semleges pontjainak kisimított idejét lakja. Esemény és sors nélküli idő.

A simaság olyasmi, ami pusztán tetszik. Hiányzik belőle az *ellen* negativitása. Már nem *ellentest*. Ma a kommunikáció is elsimul. Információk súrlódásmentes cseréjévé simították. A sima kommunikáció mentes a másik és az idegen minden negativitásától. A kommunikáció ott éri el maximális sebességét, ahol a hasonló a hasonlóra reagál. A *másikból* eredő ellenállás zavarja a hasonló sima kommunikációját. A simaság pozitivitása felgyorsítja az információ, a kommunikáció és a tőke körforgását.

A SIMA TEST

A mai mozifilmekben az arcot gyakran közelképeken mutatják. A közelkép az egész testet pornográfnek mutatja. Kivetkőzteti a nyelvből. A test ilyen megfosztása a nyelvtől pornográfia. A közelképben mutatott testrészek nemi szervekként hatnak. „Egy arc nagyított képe éppen olyan trágár, mint egy közlről szemlélt nemi szerv. *Az is*, egy nemi szerv. A test minden képe, minden formája, minden darabja közlről szemlélve egy nemi szerv.”^[16]

Walter Benjamin szerint a nagyított felvétel még egy *nyelvi, hermeneutikai praxist* képvisel. *Olvassa* a testet. A nyelv tudattal áthatott tere mögött a tudattant teszi olvashatóvá: „A nagyított kitégítja a teret, a lassítás pedig az időt. S ahogy a nagyításnál korántsem az »amúgy is« pontatlanul látható dolgok pusztá magyarázásáról van szó, hanem sokkal inkább az anyag teljesen új szerkezeti képződményei kerülnek előtérbe [...]. Egyértelmű tehát, hogy más természet tárul fel a kamera, illetve a szem előtt. Főként azáltal más, hogy az ember révén tudattal átszótt tér helyébe egy öntudatlanul átszótt tér lép. [...] Ha nagyjából szokványos is a mozdulat, amivel az öngyújtó vagy a kanál után nyúlunk, ettől még szinte semmit nem tudunk a kezünk és a fém közt valójában lejátszódó történeusről, nem is szólva arról, hogy mindez hogyan ingadozik különböző kedélyállapotaink során.”^[17]

Az arc nagyított felvételén teljesen elmosódik a háttér. Ez világvesztéshez vezet. A közelkép esztétikája olyan társadalmat tükröz, amely maga is közelkép-társadalommá alakult át. Az arc önmagába zártnak tűnik, önreferenciális lesz. Többé már nem *világtartalmú*, azaz nem *kifejező*. A selfie pontosan ez az üres, kifejezéstelen arc. A selfie-mánia az én belső ürességére mutat rá. Az ének ma nagyon hiányzanak azok a stabil kifejezésformák, amelyekkel azonosíthatná magát, amelyek szilárd identitást kölcsönözhetnének neki. Ma semminek nincs állaga. Ez az állagnélküliség az énrre is kihat, és destabilizálja, elbizonytalanítja. Pontosan ez a bizonytalanság, ez az *aggodalom önmagunkért* vezet a selfie-mániához, *az én üresjáratához*, amely soha nem ér nyugvópontra. A belső ürességgel szembesülve a selfie-szubjektum hiába igyekszik *előállítani magát*. A selfie *az én üres állapotban*. Az ürességet termelik újra. A selfie-mániát nem narcisztikus önszerelem vagy hiúság, hanem egy belső üresség hozza létre. Itt nincs stabil, narcisztikus én, amelyik önmagát szeretné. Sokkal inkább egy *negatív narcizmussal* van dolgunk.

A közelképen az arc elsimul, *face* lesz. A *face*-nek se mélysége, se zátonya nincs. Egyenletesen sima. Hiányzik belőle a bensőség. A *face* annyi mint homlokzat (lat. *facies*). Ahhoz, hogy a *face*-t homlokzatként közszemlére tegyük, nincs mélységélességre szükség. A mélységélesség még árt is a homlokzatnak. Ezért a blendét egészen kinyitjuk. A nyitott blende kiküszöböli a mélységet, a bensőséget, a *tekintetet*. A *face* trágár, pornográf lesz tőle. A közszemlére tétel intencionalitása lerombolja a *tartózkodást*, amely a tekintet bensőségességét létrehozta: „Valójában nem néz semmit; magában tartja, ott belül, minden

szeretetét, félelmét; ezt fejezi ki a tekintete.”^[18] A *face*, amely közszemlére teszi magát, *tekintet nélküli*.

A test ma válságban van. Nem csupán pornográf testrészekké esik szét, hanem digitális adatállományokká is. Az élet mérhetőségébe és számszerűsíthetőségébe vetett hit az egész digitális kort uralja. A „Quantified Self” mozgalom is ennek a hitnek adózik. A testet digitális érzékelőkkel látják el, amelyek a testre vonatkozó minden adatot rögzítenek. A „Quantified Self” őrző és ellenőrző monitort csinál a testből. Az összegyűjtött adatokat a hálózatra is felviszik és kicserélik. A dataizmus a testet adatokká oldja föl, *adatbaráttá* teszi. Másfelől nemi szervekhez hasonló résztárgyakra bontja. Az *átlátható test* többé nem a képzetes *narratív* színhelye. Sokkal inkább adatok és résztárgyak összessége.

A digitális hálózat be-hálózza a testet. Az önirányító autó nem egyéb, mint egy mobil információs terminál, amelyhez én csupán *csatlakoztatva* vagyok. Ezáltal az autózás tisztán operatív folyamat lesz. A sebesség teljesen lekapcsolódott a képzetesről. Az autó immár nem a test meghosszabbítása, amely a hatalom, birtoklás és elsajátítás képzeletével terhes. Az önirányító autó nem fallosz. Egy fallosz, amelyhez pusztán *csatlakoztatva* vagyok, ellentmondás. Már a car-sharing is varázstalanítja, deszakralizálja az autót. Varázstalanítja a testet is. A falloszra nem érvényes a sharing-elv, hiszen éppen a birtoklás, a tulajdon és a hatalom szimbóluma. A sharing-gazdaság olyan kategóriái, mint a bekapcsolódás vagy a hozzáférés, lerombolják a hatalom és elsajátítás képzeletét. Az önirányító autóban nem szereplő,

démiurgosz, dramaturg vagyok, hanem pusztán egy *interfész* a globális kommunikációs hálózatban.

A SIMASÁG ESZTÉTIKÁJA

A szép esztétikája eredendően újkori jelenség. Csak az újkori esztétikában válik el egymástól a szép és a fenség. A szépet a maga tiszta pozitívitasában különválasztják. Az újkor erőre kapó szubjektuma a tetszés tárgyaként teszi pozitívvá a szépséget. Eközben szembeállítják a fenségessel, amely negativitása miatt nem vált ki közvetlen tetszést. A fenséges negativitása, ami a széptől megkülönbözteti, abban a pillanatban ismét pozitívvá válik, amikor az emberi értelemre vezetik vissza. Többé már nem a *külső*, az *egészen más*, hanem a szubjektum *belső* kifejezőmódja.

Pszeudo-Longinosz, *A fenségesről (Peri hüpszousz)* szerzője még nem különbözteti meg a szépet és a fenségest. Így a lenyűgöző negativitása a szépséghez tartozik. A szépség messze túlmegy a tetszésen. A szép nők, így Pszeudo-Longinosz, „fájnak a szemnek”. Tehát *fájóan szépek*. A megrázó, fenséges szépség nem ellentmondás. A fájdalom negativitása elmélyíti a szépséget. A szépség itt minden, csak nem sima.

A szépet Platón sem különbözteti meg a fenségestől. A szép éppen fenségességében felülmúlhatatlan. Negativitást tartalmaz, amely a fenségesre jellemző. A szép látványa nem tetszést, hanem megrendülést idéz elő. A szép lépcsőfokainak tetején a

beavatott „hirtelen” a „csodálatos természetű szépséget”^[19] (*thaumaszon kalon*), az „isteni szépséget”^[20] (*theion kalon*) pillantja meg. A néző magánkívül lesz, ámulat és félelem szállja meg (*ekplettontai*). „Rajongás”^[21] vesz rajta erőt. A szépség platóni metafizikája súlyosan ellentétes a szépség újkori esztétikájával mint a tetszés esztétikájával, amelyet a szubjektum a maga autonómiájában és önelégültségében megállapít, ahelyett hogy megrendítené.

A szépség újkori esztétikája következetesen a *simaság esztétikájával* veszi kezdetét. Edmund Burke szerint a szép mindenekelőtt a *sima*. Azok a testek, amelyek a tapintásérzéknek élvezetet okoznak, nem támaszthatnak *ellenállást*. Simának kell lenniük. A simaság tehát egy *optimalizált felület negativitás nélkül*. Olyan érzést vált ki, amely tökéletesen mentes a fájdalomtól és ellenállástól: „Ha a tapintás, ízlelés, szaglás és hallás számára a *simaság* elsődleges oka az örömnél, könnyen belátható, hogy a vizuális szépségnek is alkotóeleme, különösen, mivel ez a minőség – amint korábban kimutattuk – szinte kivétel nélkül megtalálható minden testben, melyet az általános vélekedés szépnek tart. Aligha lehet kétséges, hogy a durva és szögletes testek riasztják és izgatják az érzékszerveket, hogy fájdalomérzetet okoznak, mely az izomrostok vad megfeszülésében vagy összehúzódásában jelentkezik.”^[22]

A fájdalom negativitása akadályozza a szépérzékét. Már a „robosztusság” és az „erő” is korlátozza. Szépek az olyan tulajdonságok, mint a „kényesség” és a „törékenység”.^[23] A test „elegáns”, ha „sima és csiszolt részekből” áll, amelyek „nem

mutatnak semmilyen érdességet vagy összevisszaságot”.^[24] A szép testtől, amely szeretetet és meglepődöttséget ébreszt, nem várható ellenállás. A „szájunk kissé elnyílik, lassan lélegzünk, időnként mélyet sóhajtva; egész testünk nyugodt, kezünket pedig oldalt tétlenül lelógatjuk”. És mindezt, így Burke, „az olvatagság és a bágyadtság belső érzése kíséri”.^[25]

Burke a simaságot a szépség lényegi ismérvévé avatja. Így szépek a fák és virágok esetében a sima levelek, az állatoknál a sima madártollak vagy a sima prém. Egy nőt mindenekelőtt a sima bőre tesz széppé. Minden érdesség megtöri a szépséget: „Hiszen vegyünk csak bármilyen szép tárgyat, s adjunk neki töredezett vagy érdes felületet [...] többé nem lelünk örömet benne. Míg ezzel szemben bármennyi más összetevő hiányzik is belőle, ha ez megvan, nagyobb örömet okoz szinte az összesnél, amelyikből hiányzik.”^[26]

Az éles szöglet is árt a szépségnek: „Hiszen minden érdesség, minden hirtelen kitüremkedés, minden éles kiszögellés a legmesszebbmenően ellentétes ezzel az ideával.”^[27] Egy alakváltást, mint minden más változást, a szépség elvisel ugyan, de nem szabad hirtelen és gyorsan bekövetkeznie. A szépség csak szelíd alakváltást enged meg: „a szögletes [...] alakzatok csakugyan roppant változóak, azonban hirtelen, a vonal megtörésével változnak meg, márpedig egyetlen természeti tárgyat sem találok, amely egyszerre volna szögletes és szép”.^[28]

Ami az ízérzést illeti, az édesség felel meg a simaságnak: „A szaglásban és ízlelésben minden kellemes dologról, melyet közkeletűen édesnek nevezünk, azt tapasztaljuk, hogy sima

[...].”^[29] A simaság és az édesség eredete ugyanaz. A tiszta pozitivitás megnyilvánulásai. Így kimerülnek a pusztá tetszésben.

Edmund Burke minden negativitástól megszabadítja a szépséget. Teljességgel „pozitív örömet”^[30] kell előidéznie. A fenséges ezzel szemben negativitást tartalmaz. A szép kicsi és kecses, könnyű és törékeny. A simaság és egyenletesség tünteti ki. A fenséges nagy, masszív, sötét, nyers és durva. Fájdalmat és félelmet vált ki. Annyiban azonban egészséges, hogy hevesen megmozgatja a kedélyt, miközben a szép ellankadni hagyja. Burke a fenséges kiváltotta fájdalom és félelem negativitását ismét pozitivitássá változtatja. Tisztító és élénkítő hatást fejt ki. Így a fenséges teljességgel a szubjektum szolgálatában áll. Ezáltal elveszíti *mátságát* és *idegenségét*. Teljesen felszívódik a szubjektumban: „Mindezen esetekben, ha a fájdalom és a rettegés úgy módosul, hogy valójában nem ártalmas; ha a fájdalom nem vezet erőszakhoz, a rettegés pedig nem az illető személy azonnali pusztulásához kapcsolódik, akkor mivel ezek az érzések megtisztítják testrészeinket – mind a finomakat, mind a durvákat – a veszélyes és kellemetlen elzáródásoktól, képesek gyönyört kelteni bennünk; nem örömet, hanem egyfajta gyönyörteli borzongást, egyfajta rémülettel vegyes nyugalmat.”^[31]

Kant, akárcsak Burke, a szépséget a maga pozitivitásában különíti el. Pozitív tetszést vált ki. Ez azonban túlmegy a kulináris élvezeten, mert Kant a megismerés folyamatába írja bele. Az ismeret létrejöttében a képzelőerő ugyanúgy részt vesz, mint az értelem. A képzelőerő olyan erő, amely a szemlélet adta változatos érzéki adatokat egy egységes *képpé* foglalja össze. Az

értelem az elvonatkoztatás egy magasabb fokozatán működik. A képeket *fogalommá* foglalja össze. A szépség esetében a megismerőképességek, nevezetesen a képzelőerő és az értelem szabad *játékban*, harmonikus összjátékban vannak. A szép megpillantásakor a megismerési képességek *játszanak*. Még nem *dolgoznak* az ismeret létrehozásán. A széppel szemben tehát a megismerőképességek játékmódban vannak. Ez a szabad játék mindazonáltal nem teljesen szabad, nem célmentes, mert *előjátéka* a megismerésnek mint *munkának*. De még *játszanak*. A szépség a *játékot* helyezi előtérbe. A *munka* előtt kerül sorra.

A szép azért tetszik a szubjektumnak, mert a megismerőképességek harmonikus összjátékát idézi elő. A szépérzék nem egyéb, mint „a megismerőképességek harmóniájának”, harmonikus „összehangolásának kedvelése”, amely lényeges a megismerés-*munka* számára. A játék Kantnál végső soron a munkának, sőt az „üzletnek” rendelődik alá. Jóllehet a szépség nem hoz létre ismeretet, *karbantartja* a megismerési gépezetet. A szubjektum *saját magának* tetszik a szép láttán. A szépség autoerotikus érzés. Nem tárgyi, hanem alanyi érzés. A szép nem a *másik*, amelytől a szubjektum elszakítható lenne. A szépség tetszése a szubjektum tetszése önmagának. Esztétikai elméletében Adorno éppen a szépség kanti esztétikájának ezt az autoerotikus vonását emeli ki. „A formális, amely szubjektív törvényszerűségeknek engedelmeskedik, tekintet nélkül azok másikjára, megtartja kellemességét, mivel nem zavarja meg egy ilyen másik: a szubjektivitás ezáltal öntudatlanul önmagát, uralma érzését élvez.”^[32]

A széppel ellentétben a fenséges nem vált ki közvetlen tetszést. Az első érzés a fenségessel szembesülve, mint Burke-nél, a fájdalom vagy az idegenkedés. Túl hatalmas, túl nagy a képzelőerő számára. Nem tudja átfogni, nem tudja egy képben összefoglalni. Így a szubjektumot megrendíti és legyűri. Ebben áll a fenséges negativitása. A fenséges természeti jelenségek láttán a szubjektum először tehetetlennek érzi magát. De erőt vesz magán, mégpedig egy „egészen másféle önfenntartás” révén. Az értelem bensőségébe menti magát, amelynek a végtelenségről alkotott eszméjével szemben „a természetben minden kicsi”.

Még a természet hatalmas jelenségei sem rendítik meg a szubjektumot. Az értelem felettük áll. A halálfélelem, „az életerők benuultsága” a fenséges láttán csak rövid ideig tart. A visszahúzódás az ész bensőségességébe, eszméibe lehetővé teszi az átcsapást az élvezet érzésébe. „Helytelen ezért fenségesnek nevezni magát a hatalmas, viharosan háborgó óceánt: látványa rettentő, s az elmének már jó néhány eszmével kell telítve lennie ahhoz, hogy egy efféle szemlélet által ráhangolódhassék egy olyan érzésre, amely maga fenséges, arra ösztönöztetvén, hogy elhagyja az érzékiséget, és magasabb célszerűséget magukban foglaló eszmékkal foglalkozzék.”^[33]

A fenségessel szembesülve a szubjektum *felülemelkedni* érzi magát a természetben, mert a felülemelkedés voltaképpen a végtelenségnek az észben meglévő eszméje. Ez az emelkedettség hamisan vetődik rá a tárgyra, ez esetben a természetre. Kant ezt a tévedést „szubrepció”-nak nevezi. A fenséges, akárcsak a szép, nem tárgyi, hanem alanyi érzés, autoerotikus önérzés.

„A természeti fenséges feletti tetszés ezért csupán *negatív* – szemben a szép feletti tetszéssel, mely *pozitív*.”^[34] A szép feletti tetszés azért pozitív, mert a szubjektumnak közvetlenül tetszik. A fenséges láttán a szubjektum először idegenkedést érez. Ennélfogva a fenséges feletti tetszés negatív. A fenséges negativitása nem onnan van, hogy a szubjektum a fenséges láttán *énje másikkal* szembesül, hogy *önmagából kiszakítva a másikkhoz* tart, hogy *magán kívül* kerül. A fenséges sem tartalmazza a *másik* negativitását, amely a szubjektum autoerotikáját keresztezhetné. A szubjektum nem lesz *magán kívül* sem a szép láttán, sem a fenséges láttán. Szüntelenül *magánál* marad. Az egészen más, amely a fenségesből kivonná magát, Kant számára förtelmes, szörnyszerű vagy szakadékszerű lenne. Egy katasztrófa lenne, amelynek nincs helye a kanti esztétikában.

Se a szép, se a fenséges nem képviseli a szubjektum *másikját*. Sokkal inkább felszívódnak a szubjektum bensőségességében. Egy *másik szépséget*, sőt *a másik szépségét* csak akkor lehetne visszanyerni, ha ismét fenntartanának neki egy helyet *túl az autoerotikus szubjektivitáson*. Nem sokat segít azonban az, ha megpróbáljuk a szépséget a fogyasztási kultúra csírájaként gyanúba keverni, és a fenségest posztmodern módra a széppel szemben kijátszani.^[35] A szép és a fenséges eredete ugyanaz. Ahelyett, hogy a fenségest szembeállítanánk a széppel, helyesebb a szépnek visszaadni bensővé nem tehető, *deszubjektíváló* emelkedettségét, megszüntetni a szép és a fenséges különválasztását.

A DIGITÁLIS SZÉP

Kant szubjektuma szüntelenül önmagánál van. Soha nem veszíti el, szolgáltatja ki magát. Egy autoerotikus bensőségesség védi meg a másik vagy a külső minden betörésétől. Semmi nem rendíti meg. Adorno szeme előtt egy másik szellem lebeg, amely önmaga *mása* természetének fensége láttán bukkan fel. Kiszakítja a szubjektumot önmaga fogságából: „A szellem nem annyira saját fensőbbségének természetéből bukkan elő, ahogy Kant szerette volna, mint inkább saját természetszerűségéből. Ez a pillantás a szubjektumot a fenségessel szemben sírásra készíti. A természet emlékezete oldja saját öntételezésének ellenállását: »A könnyem hull, vagyok megint a Földé!« Ezzel az én, szellemileg, kilép önmaga fogságából.”^[36] A könnyek „megtörik az átkot, amellyel a szubjektum a természetet sújtja”.^[37] Sírva lép ki önmagából. Az eredendően esztétikai tapasztalat Adorno szerint nem a tetszés, amelyben a szubjektum ráismer önmagára, hanem a megrendülés, vagy végességének bensővé válása: „A megrendülés, a szokásos élményfogalommal szöges ellentétben, nem az én partikuláris kielégülése, nem hasonlít az élvezethez. Inkább emlékeztető az én felszámolódására, amely megrendülten teszi bensővé saját korlátozottságát és végességét.”^[38]

A „természeti szép” nem olyasmi, ami közvetlenül tetszik. Nem szép tájat jelent: „A »milyen szép« kifejezés egy tájra megsérti annak néma nyelvét és mérsékli szépségét; a megjelenő természet hallgatni akar [...]. Minél behatóbban szemléljük a természetet, annál kevésbé leszünk benne, ha önkéntelenül már nem részesültünk benne.”^[39] A természeti szép egy *vak, öntudatlan* érzékelést nyit meg. „A még nemlévő rejtjele”^[40] gyanánt azt jelöli, „ami inkább látszik, mintsem szó szerint ott lenne azon a helyen és ponton”.^[41] Adorno „a természeti széppel szembeni szeméremről” beszél, amely megóv attól, hogy „a még nemlévőt megsértsük, miközben a meglévőt megragadjuk”.^[42] A természet méltósága „egy még nemlévőé, amely elhárítja azt, hogy kifejezése által antropomorfizálni próbáljuk”. Minden felhasználást visszautasít. A természeti szép így maradéktalanul kivonja magát a fogyasztásból és a „kommunikációból”, amelynek eredménye csak „a szellem hozzáigazítása a hasznoshoz, ami által az áruk közé sorolódik be”.^[43]

A természeti szép zárva van a mindig valamennyi autoerotikát tartalmazó pusztá tetszés előtt. Csak a *fájdalom* ér el hozzá. *Kiszakítja* az alanyt az autoerotikus bensőségességből. A fájdalom *szakadás*, amellyel az *egészen más* jelt ad magáról. „A fájdalom a szép láttán, mely sehol sem elevenebb, mint a természet tapasztalatában, éppenséggel annak vágya, amit megígér.”^[44] A természeti szép utáni vágy végső soron egy más létállapot, egy egészen más, erőszakmentes életforma iránti vágy.

A természeti szép ellentéte a *digitális szépnek*. A digitális szépben teljesen meg van szüntetve a *másik* negativitása. Ezért

egészen *sima*. Nem szabad *szakadásnak* lennie benne. Jele a negativitás nélküli tetszés, vagyis a *nekem-tetszik*. A digitális szép az *ugyanolyan sima terét* alkotja, amely nem enged meg semmi idegenséget, semmi *alteritást*. Megjelenítési formája a *puszta bent*, minden külső nélkül. Még a természetet is önmaga *ablakává* változtatja. A lét totális digitalizálásának köszönhetően totális antropomorfizálást, egy *feltétel nélküli szubjektivitást* érnek el, amelyben az emberi szubjektum már csak önmagával találkozik

A természeti szép időbelisége a *még-nem márja*. Az *eljövő* utópikus horizontján jelenik meg. A digitális szép időbelisége ezzel szemben a *jövő*, sőt *történelem* nélküli közvetlen jelen. *Egyszerűen ott van*. A természeti szép *távolságot* tartalmaz. „A legközelebbi közelség pillanata burkolja be.”^[45] *Auraszerű távolsága* kivonja minden fogyasztásból: „Meghatározatlanként, a meghatározások ellentétéként a természeti szép meghatározhatatlan, ebben a zenével rokon [...]. Ahogy a zenében, a természetben is felvillan, ami szép, hogy nyomban el is illanjon a dologgá rögzítés kísérlete elől.”^[46] A természeti szép nem ellentéte a művészi szépnek. A művészet sokkal inkább utánozza a „magában való természeti szépet”, „a természet nyelvének kimondhatatlanját”.^[47] Ezáltal megmenti. A művészeti szép „a hallgatás mása, amelyből csak a természet beszél”.^[48]

A természeti szép úgy jelenik meg, mint „a nem-azonos nyoma a dolgokon az egyetemes azonosság ígézetében”.^[49] A digitális szép tiltja a nem-azonos minden negativitását. Csak fogyasztható, értékesíthető *különbségeket* enged meg. Az *alteritást* a *változatosság* puhítja fel. A digitalizált világ olyan világ, amelyet

az emberek mintegy saját recehártyájukkal hálóznak be. Ez az emberileg *be-hálózott* világ szakadatlan öntükrözést eredményez. Minél szorosabbra vonják a hálót, annál alaposabban takarja ki ez a világ a másikat, a külsőt. A digitális recehártya a világot képernyővé, ellenőrző monitorrá változtatja. Ebben az autoerotikus látótérben, ebben a *digitális bensőségben* az *ámulat* nem lehetséges. Tetszést az ember már csak önmagában talál.

A LELEPLEZÉS ESZTÉTIKÁJA

A szépség egy rejtekhely. A rejtőzés lényeges a szépségben. Az átláthatóság nem fér meg a szépséggel. Az átlátható szépség oximoron. A szépség szükségképpen látszás. Homályosság van benne. Az opacus árnyékoltat jelent. A kitakarás varázstalanítja és elpusztítja. Így a szépség lényege szerint kitakarhatatlan.

A pornográfia mint leplezetlen és titoktalan meztelenség a szép ellentettje. Ideális helye a kirakat. „Semmi sem egyneműbb, mint egy pornográf fénykép. Mindig naiv, nincs benne semmi kiszámítottság. Olyan, mintha egy kivilágított kirakatban csak egyetlen játék volna: egyetlen dologra, a szexre koncentrálnak, teljes egészében, soha nincs mögöttes, alkalmatlan tárgya, amely leárnyékolná, késleltetné vagy háttérbe szorítaná az elsőt.”^[50] A takarás, késleltetés és eltérítés a szép térbeli-időbeli stratégiái. A félig takart kiszámítottsága csábító csillogást eredményez. A szép *vonakodik* megjelenni. Az eltérítés megóvja a közvetlen érintkezéstől. Lényeges az erotikában. A pornográfia tökéletesen nélkülözi az eltérítést. Egyenesen a tárgyra tér. Az eltérítés a pornográfiát erotikus fényképpé változtatja: „A *contrario* bizonyíték erre: Mapplethorpe nagy közeli felvételei nemi szervekről pornográfóba erotikusra váltanak azzal, hogy Mapplethorpe nagyon közről fényképezi az alsónadrág

anyagának szemeit; a fotó máris nem unáris, mert az anyag szövetére is figyelek.”^[51] A fényképész egyenest eltéríti a tekintetet a *tárgytól*. A melléktárgyból fő tárgyat csinál, vagy az utóbbit alárendeli az előbbinek. A szépség is a tárgy *mellett* történik meg, a mellékesben. Nincs *szép tárgy*.

Goethe költészete, mondja Benjamin, „elfátyolozott fényben a belső tér” felé fordul, mely „tarka lemezeken török meg”. Goethét mindig újra a lepel izgatta, „hogyan azon keresztül a szépségre lásson”.^[52] Benjamin Goethe *Faustját* idézi: „*Markold meg azt, ami tiéd maradt. / Ne hagyd a köntöst. Már a démonok / cibálják csücskét, és az alvilág / mélyébe rántanak. Tehát szorítsd! / Nem elveszített istennőd ugyan, / de isteni.*”^[53] A köntös isteni. A lepel lényeges a szépséghez. A szépséget nem lehet levetkőztetni vagy feltárni. Lényege a feltárhatatlanság.

Leplében, burkában, rejtőzködésében szép a tárgy. A szép tárgy csak burkában marad az. Kitárva „végtelenül jelentéktelenné” válik. Szépnek lenni alapvetően annyi, mint leplezve lenni. Így követeli Benjamin is *a leplezés hermeneutikáját* a művészetkritikától: „A művészetkritikának nem fölemelnie kell a leplet, hanem inkább annak lepelként való pontosabb megismerése révén emelkedni fel a szép igazi szemléletéhez. A szemlélethez, amely az úgynevezett beleérzésnek soha, a naivak tisztább megfigyeléseinek pedig csak tökéletlenül nyílik meg: a szépség mint titok szemléletéhez. Soha nem értettek még meg egy valódi műalkotást, csak ha elkerülhetetlenül titokként mutatkozott. Nem lehet ugyanis másképpen meghatározni azt a tárgyat, amelynek végsőleg lényege a lepel.”^[54] A szépség se a közvetlen beleérzésnek, se a naiv megfigyelésnek nem adja meg

magát. Mindkét eljárás megkísérli föllebbenteni a leplet vagy átlátni rajta. A szép mint titok szemléletéhez csak *a lepel mint olyan megismerése* útján juthatunk el. Először is a lepelhez kell fordulnunk ahhoz, hogy a leplezettet megismerjük. A lepel lényegesebb, mint a leplezett tárgy.

A leplezés a szöveget is erotikussá teszi. Isten, mondja Ágoston, szándékosan homályosítja el a Szentírást, metaforákkal, „képi köntössel”,^[55] hogy a vágyakozás tárgyává tegye. A metaforákból készült *szép köntös* erotikussá teszi az írást. A *köntös* ugyanúgy lényeges az írásnak, mint a szépségnek. A leplezés technikája a hermeneutikát erotikává változtatja. Fokozza *a szöveg örömét*, és az olvasásból szerelmi aktust csinál.

A Tóra is él a leplezés technikájával. Olyan szeretőnek mutatkozik, aki elrejtőzik, és csak egy pillanatra tárja fel arcát kedvese előtt, aki szintén rejtve marad. Az olvasás erotikus kalanddá válik: „A Tóra nem engedi kitörni a szavakat belsejéből, és ez egy pillanat alatt megmutatkozik, majd újra elrejtőzik. És ott, ahol a Tóra saját belsejéből megnyilvánul és egy pillanat múlva újra eltűnik, ezt csak azok részére cselekszi meg, akik őt felismerik és vele bizalmas viszonyban vannak. Hiszen a Tóra olyan, mint egy szép és rátermett szerető, aki elbújik kastélyának kamrájában. Egyetlen egy kedvese van, akiről senki sem tud, és aki rejtve marad. Házának kapujánál sündörög szerelmetesen és szemével minden irányba [vágyakozva] körbetekint. A lány tudja, hogy kedvese állandóan háza kapujánál tartózkodik. Mit tesz ő erre? A titkos kamrában kinyit egy apró rejtekajtót, ahonnan egy pillanatra meglátja kedvese tekintetét, majd gyorsan visszazárja.”^[56] A Tóra „nyilvánvaló és rejtett”. „Egy vékony

fátyolon keresztül allegorikus szavakkal”^[57] szól hozzánk. Kedvesének elmeséli „összes rejtett titkát és összes rejtélyes módszerét, melyek kezdettől fogva szívében bújnak meg”.^[58]

Információkat alapvetően nem lehet leplezni. Lényegüknél fogva átláthatóak. Egyszerűen ott vannak. Így minden metaforát, minden leplező köntöst elutasítanak. *Kertelés nélkül* beszélnek. Ebben különböznek a *tudástól* is, amely képes visszahúzódní a titokba. Az információk egészen más elvet követnek. A feltárástra, a végső igazságra irányulnak. Lényegük szerint pornografikusak.

A leplezés Barthes szerint az erotika lényegi összetevője. Egy test „legerotikusabb helye” az, „ahol az öltözék szétnyílik, a két ruhadarab (a nadrág és a trikó), a két perem (a félig nyitott ing, a kesztyű és a ruhaujj) közül kivillanó bőr”.^[59] Erotikus „az előtűnés-eltűnés színjátéka”.^[60] A szakadás, törés és hézag teszi az erotikust. A szöveg erotikus öröme különbözik „a testi sztriptíz örömetől”, amely egy *folytatólagos feltáruulásból* származik. A pornografikus egy szálon futó regény, amely egy végleges feltáruulás, egy *végső igazság* felé tart: „Az egész izgalom abba a *reménybe* sűrűsödik, hogy megpillantjuk a nemi szervet (a kollégista álma), vagy megismerjük a történet végét (regényes kielégülés).”^[61] Az erotikus *igazság nélkül* jelentkezik. Egy *látzat*, a *fátyol jelensége*.

A csábítás „annak a megézésére játszik, ami a másikban titok és örökre az is marad számára, arra, amit soha nem fogok megtudni róla, s ami titoktartás terhe alatt mégis vonz”.^[62] A „távolság pátosza”, sőt a leplezés pátosza lakja.^[63] Már a szerelmi intimitás leépíti a titkos távolságot, amely a csábításhoz lényeges.

A pornó végül teljesen eltünteti. „Minél tovább sietünk az egyiktől a másikig – a csábítástól a szerelemig, a vágytól a nemiségig és végül egyszerűen a puszta pornóig, annál inkább a kisebb titok, a kisebb rejtély felé tartunk, a beismerés, a kifejeződés, a feltárulás felé [...]”^[64] Nem csak a testet, a lelket is lemeztelenítik. A lelki pornográfia a végleges célja a csábításnak, amely inkább játék, mint *igazság*.

A SÉRÜLÉS ESZTÉTIKÁJA

Roland Barthes szeme előtt *a sérülés esztétikája* lebeg: „Nincs bőröm (csak a simogatások számára). A szerelemről szólva – a *Phaidrosz* Szókratészát parodizálva – nem a Tollasról, hanem a Lecsupaszítotttról kellene beszélni.”^[65] A lecsupaszítottság erotikája a radikális passzivitáson alapul. A bőrétől megfosztott kiszolgáltatottsága a lemeztelenítetténél is nagyobb. Ez *fájdalmat és sérülést* jelent: „LECSUPASZODÁS: A szerelmes sajátos érzékenysége, amely sebezhetővé teszi őt, a legcsekélyebb fájdalom is elevenébe vág”.^[66]

A mai pozitív társadalom a sérülés negativitását egyre inkább leépíti. Ez a szerelemre is érvényes. Kerülnek minden nagyobb tétet, amely sérülést eredményezhetne. A libidinális energiát, mint a tőkebefektetést, több tárgyon osztják meg, a totális veszteséget megelőzendő. Az észlelés is egyre jobban kerüli a negativitást. A *láj*k uralja. A *látás* azonban hangsúlyos értelemben mindig *másként látás*, vagyis *tapasztalás*. Nem lehet másként látni anélkül, hogy egy sérülésnek ki ne tennénk magunkat. A látás sérülékenységet feltételez. Különben az ugyanaz ismétlődik. Az érzékenység sérülékenység. Úgy is mondhatnánk, a sérülés *a*

látás igazságpillanata. Sérülés nélkül nincs igazság, sőt észlelés sincs.^[67] Nincs igazság az *ugyanolyan poklában*.

Rilke a *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben* a *látást* sérülésként írja le. A látás maradéktalanul kiteszi magát annak, ami behatol énem ismeretlen zónájába. Látni tanulni tehát minden, csak nem aktív, tudatos folyamat. Inkább *megettörténni-hagyás*, vagy *önmagunk kiszolgáltatása egy történésnek*: „Látni tanulok. Nem tudom, miért, de bennem most minden mélyebbre hatol, és nem marad ott, ahol eddig leülepedett. Erről a belső tájról nem tudtam eddig. Most minden odakerül. Hogy mi történik ott, nem tudom.”^[68]

A *tapasztalathoz* szükségképpen hozzátartozik a megrendültség és a megragadottság negativitása, vagyis a sérülés negativitása. A tapasztalat olyan, mint egy átkelés, amelynek során az ember veszélynek kénytelen kitenni magát: „[Ő a sün,] mely elvakítja önmagát. [...] rosszul alkalmazkodik (veszélyt szimatolva összegömbölyödik az autópályán) [...]. Nincs költemény baleset nélkül, sem olyan költemény, mely ne tátongana nyitott sebként, miközben maga is hasonló sebet üt.”^[69] Sérülés nélkül nincs se költemény, se művészet. A gondolkodást is a sérülés negativitása lobbantja föl. Fájdalom és sérülés nélkül az ugyanaz, a meghitt, a megszokott folytatódik: „A tapasztalat [...] lényege szerint a fájdalom, amelyben feltárul a létező lényegi mássága a megszokottal szemben.”^[70]

Barthes fotográfia-elmélete is egy sérülésesztétikát dolgoz ki. Ő a fényképezés két elemét különbözteti meg. Az első elemet „*studium*”-nak nevezi. Ez a tanulmányozandó információk kiterjedt mezejére vonatkozik, „a nemtörődöm óhaj, a szétszórt

érdeklődés, a következetlen ízlés nagyon széles fogalomkörébe tartozik: *kedvelem / nem kedvelem, I like / I don't*.^[71] A néző elégedetten böngészik, sétálgat a *studium* mezején. Legelészik a fényképen, legelteti a szemét. A *studium* a „to like”, a *tetszik nekem*, és nem a „to love” birodalma. A „to like” mentes minden hevességtől, minden megrendüléstől.

A fotográfia kulturálisan kódolt.^[72] A *studium* több-kevesebb élvezettel ezt a kódot követi, amely azonban „soha nem azonos örömmel vagy fájdalommal”.^[73] Egyszerűen nem szenvedély, nem szerelem. A *studium* csak „fél kívánást, fél akaratot” hoz működésbe. Egy „tétova, felületes, felelőtlen érdeklődés” hajtja.

A fotográfia másik eleme a „*punctum*”. Ez sérti, megsebz, megrázza a szemlélőt: „Ezúttal nem én vagyok az, aki fölkeresi (miközben a *studium* mezejét szuverén tudatommal rendezem be), hanem ez az elem röppen elő nyílként összefüggéséből, hogy átdöfjön.” A *punctum* hirtelen egész figyelmemet igénybe veszi. A *punctumot* „gyorsan, aktívan fogadjuk be, hirtelen csapunk le rá, mint vadász a rőtvadra”.^[74] A *punctum* tekintetként ad hírt magáról, egy ragadozó tekintetként, amely megpillant és szemem szuverenitását kérdésessé teszi. Átlyukasztja a fotográfiát, amelyen *a szememet legeltetem*.

A *punctum* egy látáskiesést, vakfoltot jelez. A fénykép, amely egy *punctumot* tartalmaz, egyúttal *rejtekhely* is. Ez adja erotikáját, csáberejét: „Ennek a vak térnek a megléte (dinamikája) különbözteti meg – szerintem – az erotikus fényképet a pornográfától. [...] a pornográf képnek számomra nincs *punctum*-a, legföljebb többé-kevésbé elszórakoztat (de nagyon gyorsan meg

is unom)."[75] Az erotikus fénykép „repedezett, széttört” kép.[76] A pornográf kép ezzel szemben se törést, se szakadást nem mutat. *Sima*. Ma minden kép többé-kevésbé pornográf. Átláthatóak. Nem csuklanak. Nincs rejtekük.

A *punctum* további vonatkozása az alapvető átláthatatlansága. Minden megnevezés, minden megjelölés alól kivonja magát. Se információvá, se tudássá nem alakítható át: „Nem foghat meg igazán az, amit meg tudok nevezni. A fölkavart érzelmi állapot biztos tünete, ha úgy érzem, képtelen vagyok megnevezni valamit.”[77] A *punctum* ott keres föl, ahol ismeretlen vagyok önmagam számára. Ettől kísérteties: „A hatás tagadhatatlan, de hogy mi váltja ki, az földeríthetetlen, nincs jele, neve: belém vág, énem valamelyik homályos zónájában köt ki [...]”[78] Az unáris fényképből hiányzik a *punctum*. Az csak a *studium* tárgya. Sérülésszerű negativitása ellenére a *punctum* különbözik a soktól: „A riportfotók nagyon gyakran ilyen unáris fotográfiák (az unáris fotó nem feltétlenül békés). Ezekben a képekben nincs *punctum*, sokkolnak (a szabványos is lehet traumatizáló hatású), de nem kavarnak föl, lehet, hogy a kép »kiabál«, de nem sebez.”[79] A sokkal ellentétben a *punctum* nem harsog. A hallgatást kedveli, őrzi a titkot. Csöndje ellenére sérülésként jelenik meg. Mikor minden jelentés, szándék, póz, gesztus, kódolás, információ elesett, megnyilvánul a *punctum* mint csöndes, éneklő maradék, amely érintetté tesz. A *punctum* az ellenálló maradék a megjelenítés mögött és után, a közvetlen, amely kivonja magát az értelem és jelentésesség közvetítése alól, a testi, az anyagi, az indulati, a tudattalan, sőt a valós a szimbolikussal szemben.

A mozgóképek időbeliségük miatt nem rendelkeznek *punctum*mal: „a vászon előtt nem csukhatom be a szemem; ha mégis megteszem, mire kinyitom, már nem ugyanazt a képet látom; ezért folyamatos képfalásra vagyok kényszerítve. A filmbéli kép nem *elgondolkodtató*, de számos egyéb kvalitása van, ezért érdekel a fotogram.”^[80] A képek falánk fogyasztása a szem behunyását lehetetlenné teszi. A *punctum a látás aszkézisét* feltételezi. Van benne valami zenei. Ez a zene a szem behunyásakor csendül fel, „a csöndre törekvés állapotában”.^[81] A csönd megszabadítja a képet a kommunikáció „szokásos szózuhatagától”. A szem behunyása azt jelenti, hogy „a csöndben beszélgetjük a képet”.^[82] Barthes Kafkát idézi: „Az emberek azért fényképeznek le dolgokat, hogy kiűzzék őket a gondolataikból. Az én történeteim valamiképpen csukott szemmel segítenek »látni«.”^[83] A közvetlen észlelés alól kivonja magát a *punctum*. Lassan érik be a képzetes terében, amely a szem behunyásakor feszül ki. A dolgok titkos megfelelései jönnek létre benne. A *punctum* nyelve a *képzelet álomjegyzőkönyve*.

A gyorsulás folyamatában a közvetlen *jelenlét* totalizálódik. Elnyom minden lappangót. Mindennek azonnal szem előtt kell lennie. A *punctum* nem azonnal nyilvánul meg, hanem csak utólag, a felidéződésben: „Nincs hát semmi meglepő abban, hogy a fénykép – még ha teljesen érthető is – csak később, akkor tárul fel igazán, ha már nincs előttem, és újra rágondolok. Előfordul, hogy jobban ismerek egy olyan fotót, amelyre csak emlékszem, mint egy olyat, amelyet éppen látok [...]. Akkor értettem meg,

hogy a *punctum*, bármily közvetlenül éles, összeférhet látensen bennünk élő dolgokkal is.”^[84]

A digitális képek észlelése fertőzésként, indulatként, a kép és a szem közvetlen érintkezéseként történik meg. Ebben áll trágársága. Az *esztétikai* távolság teljesen hiányzik belőle. Az észlelés mint fertőzés nem engedi, hogy *behunyjuk a szemünket*. Barthes *studium/punctum* fogalompárját ki kell bővíteni az *affectummal*. A szem és a tárgy közvetlen érintkezése csak az *affectumot* engedi meg. A digitális médium *indulatmédium*. Az indulatok gyorsabbak az érzésnél vagy a diskurzusnál. Felgyorsítják a kommunikációt. Az *affectumnak* nincs türelme a *studiumhoz*, és nincs érzéke a *punctumhoz*. Hiányzik belőle a beszédes csönd, a *sokatmondó* hallgatás, amely a *punctumot* alkotja. Az *affectum* harsog és felizgat. Csak nyelv nélküli izgalmakat és ingereket hív elő, amelyek közvetlen tetszést keltenek.

A KATASZTRÓFA ESZTÉTIKÁJA

A *gyakorlati ész kritikájában* található Kant nevezetes mondása, amely a sírkövén is olvasható: „Két dolog tölti el elmémet mindig új s egyre fokozódó csodálattal és hódolattal, minél gyakrabban és hosszabban gondolkodom el róluk: a csillagos ég fölöttem és a morális törvény bennem.”^[85] A morális törvény az észben van otthon. De a csillagos ég sem valami külsőt, a szubjektumon kívülit képvisel. Az ész *bensőségességében* feszül ki. A katasztrófa, latinul *des-astrum* szó szerint *csillagtalanságot* jelent. Kant csillagos egén nem bukkan föl *csillagtalanság*.

Kant nem ismeri a katasztrófát. Még a hatalmas természeti jelenségek sem jelentenek katasztrófális eseményeket. A természet hatalmasságával szemben a szubjektum az ész bensőségességébe menekül, amely minden kintit kicsinek mutat. Kant szüntelenül immunizálja magát a kinti ellen, amely kivonja magát a szubjektum autoerotikus bensőségességéből. Mindent a szubjektum bensejében kell megkötni, így hangzik gondolkodásának kategorikus imperatívusza.

A művészet feladata Hegel szerint az, „hogya a megjelenőt felületének valamennyi pontján szemmé kell változtatnia”,^[86] „amelyben a szabad lélek a maga benső végtelenségében

ismerteti meg magát”.^[87] Az ideális műalkotás ezerszemű Argus, világos, lélekkel áthatott tér: „Vagy ahogy Platón kiált fel ismert disztichonjában: »Csillagokat nézel, szép csillagom. Ég ha lehetnék, / két szemedet nézném csillagom ezreivel«, úgy megfordítva a művészetéről azt mondhatjuk: alakjainak mindegyikét ezerszemű Argusszá teszi, hogy a benső lélek és szellemiség így a jelenség minden pontján láthatóvá váljék.”^[88] A szellem maga is ezerszemű Argus, amely mindent maradéktalanul megvilágít. Hegel égboltja az ezer szemével Kant csillagos éjszakai egével azonos, amelyet egyetlen *csillagtalanság*, egyetlen *külső* nem látogat meg. Mind Hegel „szelleme”, mind Kant „esze” varázsformulák a *csillagtalanság* ellen, a *kint* ellen, az *egészen más* ellen.

A katasztrófa csillagtalanságként tör be a „csillagtérbe”. Ez az a „radikális heterogenitás”,^[89] a kinti, amely a szellem bensőségességét feltöri: „Nem állítom, hogy a katasztrófa abszolút, ellenkezőleg, megfosztja irányától az abszolútumot, jön és megy, nomád rendetlenség, mindamellett a kinti észrevétlen, de intenzív hirtelenségével.”^[90] A katasztrófát egy másfajta éberség tünteti ki, amely megkülönbözteti Hegel „ezerszemű Argusától”: „Ha azt mondom, hogy a katasztrófa virraszt, nem azért teszem, hogy a virrasztásnak egy alanyt adjak, hanem hogy azt mondjam, a virrasztásra nem egy csillagos égbolt alatt kerül sor.”^[91] A katasztrófa jelentése „megfosztás a csillagok oltalmától”.^[92]

Az *üres ég* mint a csillagos ég ellentettje Blanchot számára gyermekkora ősjelenetét képviseli. Az egészen más, a bensővé

nem tehető kinti atópiáját nyilvánítja ki számára, amelynek szépsége és fensége a gyermeket „megsemmisítő boldogsággal” tölti el: „Az ég hirtelen és abszolút üressége [...] olyan révülettel és boldogsággal lepte meg a gyermeket, hogy egy pillanatra elárasztották a könnyek [...]”^[93] A gyermek kiszakadt az üres ég végtelenségéből. Bensőségéből kiszakítva egy atópiás kint megfosztja határaitól és kiüresíti. A katasztrófa a boldogság képletének bizonyul.

A katasztrófa esztétikája szemben áll a tetszés esztétikájával, amelyben a szubjektum önmagát élvez. Ez *eseményesztétika*. Katasztrófális egy jelentéktelen esemény is lehet, fehér por, amelyet egy esőcsepp felkavar, csöndes hóesés a reggeli szürkületben, a nyári hőségűtől felhevült szikla szaga, az *üresség eseménye*, amely az ént kiüresíti, megfosztja bensőségétől, szubjektumától, és ezáltal boldoggá teszi. Az ilyen események *szépek*, mert *kisajátítják* az ént. A katasztrófa az önmagába görcsösen kapaszkodó autoerotikus szubjektum számára a halált jelenti.

Baudelaire-nél, *A romlás virágaiban* van egy „Himnusz a szépséghez” című költemény. A csillagokat (*des astres*), amelyekből a szépség fölemelkedik, Baudelaire a katasztrófával (*désastres*) rímelteti. A szépség *katasztrófa*, amely a csillagok rendjét megzavarja. Fáklya (*flambeau*), amelybe a pillangó belerepül és elég. A *flambeau* a *tombeau*-ra (sír) rímel. Mind a *flambeau*, mind a *tombeau* bele van írva a szépségbe. A katasztrófa negativitása, a halálos a szép egy mozzanata.

Rainer Maria Rilke első *Duinói elégiája* szerint „a Szép nem más, / mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk”.^[94] Az iszonyú

negativitása adja a szép mátrixát, mélyrétegét. A szép a még éppen elviselhető elviselhetetlen, vagy az elviselhetővé tett elviselhetetlen. Az iszonyútól takar el minket. Ám ugyanakkor át is tűnik a szépen az iszonyú. Ez hozza létre a szép kétértelműségét. A szép nem kép, hanem *ernyő*.

Az iszonyú negativitása Adorno szerint is lényeges a szépséghez. A szép a forma, amely a formátlanba, az el nem különbözőbe beleíródik: „Az esztétikailag alakító szellem abból, amin munkál, csak azt engedi megtörténni, ami azonos vele, amit felfog vagy amit önmagához hasonítani remél. Ez a folyamat egyfajta formalizálás.” A szép elkülönül a formátlantól, az iszonyútól, a szét nem választott egésztől, miközben formákat, azaz különbségeket képez: „A szép mint egyetlen és különböző a természet szét nem választott egészének hatalmassága keltette szorongás alóli felszabadulás szülötte.” A szép látszás azonban nem köti meg maradéktalanul az iszonyút. Átjárható marad „a sűrűsödés a közvetlenül létezővel”, a formátlannal szemben.^[95] Az „elsáncolja magát odakint, mint az ellenség az ostromlott város falai előtt, és kiéhezteti”.^[96]

A szép látszás törékeny és fenyegetett. „Egyre jobban zavarja” a *másikja*, az *iszonyú*: „A redukcióban, amelynek a szép az iszonyút aláveti, amelyből és amely fölé kiemelkedik, és amelyet ugyanakkor mintegy a templomi téren kívül tart, az iszonyú nézőpontjából van valami tehetetlenség.” A szép és az iszonyú viszonya kétértelmű. A szép nem egyszerűen kiszorítja az iszonyút. Nem fosztja meg hitelétől. A formáló szellem inkább igényli ellenségét, a formátlant, hogy holt látszássá ne merevedjen. A formáló *racionalitás* rászorul a *mimézisre*, amely a

formátlanhoz, az iszonyúhoz idomul. A szellemben lakozik a mimetikus „vágya a legyőzött iránt”,^[97] amely nem egyéb, mint az iszonyú. A szép a katasztrófa és a depresszió, az iszonyú és a kísértet, a másik betörése és az ugyanaz megmerevedése között telepedett meg. Adorno elgondolása a természeti szépről éppen a forma merev azonossága ellen irányul. A nem-azonos mellett tanúskodik: „A természeti szép a nem-azonos nyoma a dolgokon az egyetemes azonosság ígézetében. Amíg az uralkodik, a nem-azonos pozitív értelemben nincs jelen. Ezért marad a természeti szép olyan szétszórt, és nem tudni, miképpen szárnyal túl minden emberen belülit az, amit ígér.”^[98]

A megtörtség negativitása a szépség összetevője. Így beszél Adorno „antagonisztikus és áttört összhangról”.^[99] A megtörtség negativitása nélkül a szép simasággá satnyul. Adorno paradox megfogalmazásokkal írja le az esztétikai formát. Összhangját az adja, hogy „nem összhangzó”. Nem mentes „divergenciáktól” és „ellentmondásoktól”.^[100] Egysége megtörik. Megszakítja „másikja”.^[101] A szépség szíve összetört.

Az *egészséges* a sima kifejeződési formája. Paradox módon valami betegest, élettelen sugall. A halál negativitása nélkül az élet holtta dermed. Kísértetté simítódik. A negativitás az élet éltető ereje. A szép lényegét is ez adja. A szépben *gyengeség, törékenység, megtörtség* lakozik. Ennek a negativitásnak köszönheti a szép a csáberejét. Az egészséges ezzel szemben nem csábít. Van benne valami pornográf. *A szépség betegség*: „Az egészséges túltengése mint olyan mindig már egyúttal betegség. Ellenmérge a betegség mint tudott, mint maga az élet általi

korlátozás. Ilyen gyógyító betegség a szépség. Megálljt parancsol az életnek, és ezáltal pusztulást. Viszont ha a betegséget az élet kedvéért tagadjuk, úgy az önállóként fölfogott élet a másik mozzanattól való vak elválasztottsága révén éppen abba, a pusztítóba és rosszba fog átmenni, a pimaszba és pöffeszkedőbe. Aki a pusztítót gyűlöli, az életet is gyűlölnie kell: a hamisítatlan élőhöz csak a halál hasonló.”^[102] A mai kalokrácia, amely az egészségeset, a simát abszolutizálja, éppen a szépet rombolja le. És a puszta egészséges élet, amely ma egy hisztérikus túlélés formáját ölti, a holtba, a kísértetiesbe csap át. *Így ma mindannyian túl halottak vagyunk ahhoz, hogy éljünk, és túl élők ahhoz, hogy meghaljunk.*

A SZÉP IDEÁLJA

Jóllehet a szép kanti esztétikáját az autoerotikus szubjektivitás határozza meg, mégsem fogyasztói esztétika még. Kant szubjektuma inkább aszketikus, mintsem kulináris. A szépség kiváltotta tetszés *érdektelen*. Egy *esztétikai* távolságtartás lehetővé teszi a szemlélődő elidőzést a szépnél. Az esztétikai szemlélet nem fogyasztói, hanem kontemplatív. Igaz, hogy Kant a szépet pozitívításában különíti el, de még nem a kulináris élvezet tárgya. A szép nem *ingerel*. Inkább esztétikai *forma*. A mai esztétikai tartományban ezzel szemben nagyon sok inger képződik. A szép éppen az ingerek és izgalmak ilyen áradatában tűnik el. Az nem tesz lehetővé kontemplatív távolságot a tárgytól, és a fogyasztásnak szolgáltatja ki.

Kantnál azonfelül a szép túlmegy a tisztán esztétikain. Átnyúlik az erkölcsibe. *Himnusz a szépséghez* című költeményében Hölderlin Kantra hivatkozik: „A természet szép formáival képekben szól hozzánk, és az a képesség, hogy rejtjeles írását elolvassuk, morális érzékkel adományozott meg minket.” A szép morális többlete „a szépség ideáljából” adódik, amelyet Kant megkülönböztet „a szépség normáleszméjétől”. A szép normáleszméje nembeli norma.^[103] Egy forma akkor hat szépnek, ha ennek megfelel, ellenben rútnak, ha egészen eltér tőle. Nemcsak az embernek, hanem minden fajnak megvan a

maga normáleszméje a szépről. Ez „a helyesség a nem ábrázolásában”, egy „öskép”, amely szerint egy nem másolja magát. Az olyan arc, amely megfelel a szép normáleszméjének, a tökéletesen szabályos, sima arc, amely „nem tartalmaz semmi karakterisztikusat”. Így „inkább a nem eszméjét fejezi ki, mintsem azt, ami egy személyben specifikus”.^[104] A szép normáleszméjével szemben „a szép ideálja” egyedül az embernek van fenntartva. Ez „az embert bensőleg uraló erkölcsi eszmék látható kifejeződése”.^[105]

A szép ideálja észvonatkozása miatt kivonja magát a fogyasztás alól. Habár „nem engedi, hogy az objektuma feletti tetszéshez bármiféle érzékileg vonzó inger keveredjék, mégis erős érdeket vált ki a tárgy iránt”.^[106] A szép ideáljára vonatkozó ítélet túlmegy a tisztán esztétikain, a puszta ízlésen. Ezek intellektualizált ízlésítéletek, amelyek „az ízlésnek az ésszel, azaz a szépnek a jóval való összeegyeztetésére vonatkoznak”.^[107] Ennek a szépségnek a létrehozására és megítélésére nem mindenki képes. Szükség van hozzá a képzelőerő hatalmára, amely egy magasabb képzés során elsajátítható erkölcsi eszméket képes láthatóvá tenni. A szép ideáljával Kant egy *morális szép* vagy a *szép morálja* fogalmát alkotja meg.

Történetileg a szépség sokáig csak annyiban volt érdekes, amennyiben az erkölcsöt és jellemet juttatta kifejezésre. Ma a jellem szépségét teljesen kiszorítja a *sexyness*. „A 19. században a középosztálybeli nők *szépségük* és nem *sex-appealjük* alapján számítottak vonzónak. A szépséget testi és szellemi tulajdonságnak tekintették. [...] A nemi vonzerő *mint olyan* új értékkritériumot képvisel, amely a szépségtől és az erkölcsi

karaktertől egyaránt elszakadt, vagy inkább a jellem és a lélektani minőség tekintetében végső soron a sexynessnek van alárendelve.”^[108]

A test szexualizálása nem egyoldalúan követi az emancipáció logikáját, mert a test kommercializálásával jár együtt. A szépségipar kizsákmányolja a testet, miközben szexualizálja és fogyasztathatóvá teszi. A fogyasztás és a sexyness feltételezik egymást. A nemi kívánatoságra alapozott én a fogyasztói kapitalizmus terméke. A fogyasztói kultúra a szépséget egyre inkább inger- és izgalomsémáknak veti alá. A szépség ideálja kivonja magát a fogyasztásból. Így a szép minden értéktöbblete leépül. A szép sima lesz, és aláveti magát a fogyasztásnak.

A sexyness ellentétes a morális szépséggel vagy a jellem szépségével. Az erkölcs, az erény vagy a jellem sajátos időbeliséggel rendelkezik. A tartamon, szilárdságon és állhatatosságon alapulnak. A karakter eredetileg beégetett jelet, eltörölhetetlen bélyeget jelentett. Fő ismérve a változatlanóság. Carl Schmitt szerint a víz annyiban karakter nélküli elem, amennyiben nem tesz lehetővé tartós jelölést: „A tengerbe nem lehet [...] szilárd vonalakat vésni. [...] A tengernek nincs karaktere a karakter szó eredeti értelmében, amely a görög *diarasszein*, bevésni, bekarcolni, bepréselni szóból származik.”^[109]

A szilárdság és állhatatosság a fogyasztásban nem jövedelmező. A fogyasztás és a tartam kizárják egymást. Az állhatatlanság és hevenyészettség a divat, ami felgyorsítja. Így építi le a fogyasztói kultúra a tartamot. A jellem és a fogyasztás ellentétesek. Az *ideális fogyasztó a jellem nélküli ember*. Ez a jellemnélküliség teszi lehetővé a válogatás nélküli fogyasztást.

„A belső hasadtság jele – mondja Schmitt –, ha az embernek több mint egy valódi ellensége van.” Egy szilárd jellem nem engedi meg „az ellenség megkettőzését”. Egyetlen ellenséggel „harcolva” kell tisztába jönnünk magunkkal, „hogyan saját mértékünket, saját határainkat, saját alkatunkat megtaláljuk”. Így az ellenség „saját alakot öltött kérdésünk”.^[110] Az egyetlen valóságos barát szintén annak bizonyítéka, hogy az embernek szilárd jelleme van. Schmitt azt mondja: minél inkább jellem és alkat nélküli, minél simább, minél angolnasimább valaki, annál több barátja van. *A Facebook a jellem-nélküliség vására.*

Carl Schmitt *Der Nomos der Erde* című írása a Föld dicséretével kezdődik. Mindenekelőtt szilárdsága miatt dicséri a Földet. Ugyanis világos elhatárolásokat, megkülönböztetéseket, körülkerítéseket tesz lehetővé. Szilárdsága lehetővé teszi, hogy határköveket, falakat és erődítményeket hordozzon: „Itt lesznek köztudomásúak az emberi együttélés rendjei és helyei. Család, nemzetség, törzs és rend, a tulajdon és a szomszédság fajtái, de a hatalom és az uralom formái is itt lesznek nyilvánosan láthatóvá.”

A Föld schmitti „nomosza” egy olyan paradigma, amelyet a digitálisnak köszönhetően réges-rég elhagytunk. A digitális rend a lét minden paraméterét elmozdítja. „Tulajdon”, „szomszédság”, „nemzetség”, „törzs” és „rend” mind a terrális rendhez, a Föld rendjéhez tartoznak. A digitális hálózatosság feloldja a nemzetséget, a törzset és a szomszédságot. A sharing-gazdaság a „tulajdont” is fölöslegessé teszi. A *hosszúhosszúval* helyettesíti. A digitális médium a jellem nélküli tengerhez hasonlít annyiban, hogy nem lehet szilárd vonalakat és jelzéseket vésni bele. A digitális tengeren erődítményeket, küszöböket, falakat, árkokat,

határoköveket sem létesíthetünk. A szilárd karakterek nehezen kapcsolhatók hálózatba. Nem *kapcsolat- vagy kommunikációképesek*. A hálózatosság, globalizálódás és kommunikáció korában a szilárd jellem csak akadály és hátrány. A digitális rend egy új ideált celebrál. A neve *jellem nélküli ember, jellegtelen simaság*.

A SZÉPSÉG MINT IGAZSÁG

Hegel esztétikája is kétféle olvasatot enged meg. Egyfelől olvasható a szubjektív bensőség nézőpontjából, amely nem ismer kintit, nem ismer katasztrófát. Másfelől megenged egy olyan olvasatot, amely a szabadság és összebékítés mentén halad. Ez a második olvasat még érdekesebb, mint az első. Ha Hegel gondolkodásmódját megszabadítjuk a szubjektivitás fűzőjétől, vagy letörjük róla a szubjektivitás hegyét, akkor nagyon érdekes vonatkozásokat teszünk szabaddá. A posztmodern Hegel-kritika ezeket teljesen figyelmen kívül hagyja.

Hegel esztétikájában központi szerepet játszik a „fogalom”. Az teszi ideálissá a szépet, és kölcsönzi neki *az igazság fényét*. A szépség az érzékiben megnyilvánuló fogalom, avagy „az eszme, mint a fogalom és realitásának közvetlen egysége”.^[111] Hegel „fogalma” semennyire sem elvont. Az az élő és elevenítő forma, amely a valóságot, azáltal hogy *átfogja*, átformálja. Részeit eleven, organikus egésszé egyesíti. A fogalom által képzett egész mindent *magában foglal*. A fogalomban minden benne *foglaltatik*. A *szép* ez a gyűjtemény, ez az *egybegyűjtés*, amely „szétszórtságából visszarendelné az ezernyi egyediséget, abból a célból, hogy *egyetlen* kifejezéssé és *egyetlen* alakká összpontosítsa őket”.^[112] A

fogalom összegyűjt, közvetít és összebékít. Ezért „halmazzal a fogalom nem foglalkozik”.^[113] Egy „halmaz” sem szép. A fogalom gondoskodik arról, hogy az egész ne essen szét egy „halmazzá”, ne szóródjon szét.

Az egész hegeli fogalmának egyik gyakori kritikája, amely mindenekelőtt a posztmodern táborból érkezik, azt nehezményezi, hogy totalitásként uralja az egyes részeket, elnyomja pluralitásukat és heterogenitásukat. Az egész vagy a fogalom hegeli eszméjének ez a kritikája azonban nem jogos. A hegeli egész nem uralmi képződmény, nem totalitás, amelynek a részek alávetik és amely által leigáznai hagyják magukat. Sokkal inkább mozgás- és cselekvési teret nyit meg a részek számára, és egyáltalán ezáltal teszi lehetővé a szabadságot: „Az egész [...] az egy, amely a részeket szabadságukban egyesítve tartalmazza.”^[114] Az egész a közvetítés és összebékítés alakzata, harmonikus egység, „valamennyi rész nyugodt egyensúlya”.^[115] Összebékítő. A fogalom megalapoz egy egységet, „amelyben a különös oldalak és ellentétek egymással szemben semmiféle reális önállóságban és merevségben nem rögződnek meg, hanem még csupán eszmei mozzanatoknak, szabad összhanggá békült mozzanatoknak számítanak”.^[116] Egyáltalán, az összebékítés a filozófia feladata: „A filozófia [...] az ellentmondó meghatározások közé lép, megismeri őket a maguk fogalma szerint, vagyis úgy, hogy a maguk egyoldalúságában nem abszolút, hanem feloldó meghatározások, és abba az összhangba és egységbe helyezi őket, ami az igazság.”^[117] Az igazság összebékítés, az igazság szabadság.

A fogalom egy harmonikus egészet hoz létre. A szépség a részek kényszermentes összehangolódása egy egészben: „A szép objektumban mindkettőnek léteznie kell: a fogalom által életrehozott *szükségyszerűségnek* a különös oldalak összetartozásában, és *szabadságuk* látszatának, mint a maguk számára és *nem csak az egység* számára fellépett részeknek.”^[118] A szépség feltétele a részek magukban való szabadsága egy egységen vagy egészen belül.

A szép tárgy valami szemközt lévő, amelyhez a szubjektum is *szabadon* viszonyulhat. A szubjektum mindaddig nem szabad egy tárggyal szemközt, amíg vagy függ tőle, vagy megpróbálja saját akaratának, saját céljának és érdekeinek alávetni, és eközben ellenállásába ütközik. Az *esztétikai* a közép és a közvetítés helyzetét foglalja el az elméleti és a gyakorlati között: „A *szubjektum* véges és nem-szabad az *elméleti* viszonyban a dolgok révén, melyeknek önállósága előfeltételezett; a *gyakorlati* viszonyban [...] a kívülről felizgatott ösztönök és szenvedélyek egyoldalúsága, harca és benső ellentmondása, valamint a tárgyiasság ellenállása révén.”^[119] Elméletileg a szubjektum nem szabad a dolgok önállósága következtében. Ugyancsak nem szabad gyakorlatilag, mert a dolgokat saját ösztöneinek és szenvedélyeinek veti alá. Ekkor a dolgok ellenállásával kerül szembe. A szubjektum csak a tárggyhoz való esztétikai vonatkozásban szabad. Az esztétikai vonatkozás a tárgyat is szabaddá teszi mindenkori különösségében. A művészeti tárgyat a szabadság és kényszermentesség tünteti ki. Az esztétikai vonatkozás semmilyen tekintetben nem nyomja el a tárgyat, semmi hozzá képest külsőlegest nem kényszerít rá. A művészet a

szabadság és az összebékítés gyakorlata: „A művészeti érdek abban különbözik a vágy gyakorlati érdekétől, hogy meghagyja a tárgyat szabad, önmagáértvaló fennállásában, míg a vágy, a tárgyat elpusztítva, a maga hasznára fordítja; – a tudományos intelligencia elméleti szemlélődésétől a művész szemlélődése viszont megfordított módon válik el, mert ez a maga egyedi egzisztenciájában vett tárgy iránt érdeklődik, és nem törekszik arra, hogy a tárgyat a maga általános gondolatává és fogalmává alakítsa át.”^[120]

A szép valami szemközt lévő, amelyből a függés és kényszer minden formája eltűnik. Öncélként mentes minden idegen meghatározottságtól, amelyben „külsődleges célok számára a végrehajtás hasznos eszközül szolgált, és vagy nem-szabadon védekezett a célok végrehajtása ellen, vagy arra kényszerült, hogy fölvegye magába az idegen célt”.^[121] A szép tárgyat „nem nyomjuk el és nem kényszerítjük”. A széppel „mint tökéletesen megvalósult fogalommal és céllal” szemközt *a szubjektum is teljesen lemond érdekéről. „Vágya” visszahúzódik. A szubjektum igyekszik nem eszközévé tenni az objektumot, vele „szemben megszünteti céljait, és az objektumot mint magábanvéve önállót, mint öncélt vizsgálja”.^[122] Attitűdje a széppel szemben a *hadd legyen, sőt a szenvtelenség*. Csak a szép tanít meg *érdegmentesen elidőzni*: „A szép szemlélése ennélfogva szabadabb természetű; a tárgyaknak mint magukbanvéve szabad és végtelen tárgyaknak a meghagyása, és nem a véges szükségletekre és szándékokra hasznos tárgyak birtoklási vágya és felhasználása.”^[123]*

A széppel szemközt a szubjektum és az objektum, az én és a tárgy elválasztottsága is eltűnik. A szubjektum *szemlélődve elmerül*

az objektumban, és egyesül, összebékül vele: „De az én az objektumra való vonatkozásában megszűnik a figyelem, az érzéki szemlélet, a megfigyelés absztrakciója [...] lenni. Ebben az objektumban, magábanvéve konkrétta válik, mivel a fogalom és a realitás egységét, az eleddig az Énben és tárgyban szétszakított és ezért absztrakt oldalaknak egyesítését annak konkrétációjában magában magáértvalóvá teszi.”^[124]

A szép hegeli esztétikája az igazság és a szabadság esztétikája, amely minden fogyasztás alól kivonja magát. Sem az „igazság”, sem a „fogalom” nem fogyasztható. A szépség öncél. Ragyogása önmagát, saját belső szükségszerűségét illeti. Nem veti alá magát semmiféle *azért hogy*-nak, semmilyen hozzá képest külső használati összefüggésnek, mert saját akaratából van. Önmagában nyugszik. Hegel számára egyetlen használati tárgy, a fogyasztás egyetlen tárgya, egyetlen áru sem lenne szép. Hiányzik belőlük a belső függetlenség, a szabadság, amely a szépséget teszi. A fogyasztás és a szépség kizárják egymást. A szépség nem *reklámozza* magát. Nem csábít se élvezetre, se birtoklásra. Inkább szemlélődő elidőzésre hív. Mind a vágyat, mind az érdeket eltünteti. Így a művészet nem fér össze a kapitalizmussal, amely mindent a fogyasztásnak és a spekulációnak vet alá.

Az igazság a „halmaz” ellentéte. Nincsenek *igazsághalmazok*. Így az igazság nem *halmozódik*. Forma, akár csak a szépség, miközben a halmaz formátlan. Hegel azért nem találja szépnek a „barokk kapcsolatokat”,^[125] mert halmazt, összefüggéstelen, azaz fogalmatlan egymásmellettséget alkotnak. A fogalmi távolság ellenére kopulálnak egymással a dolgok. A barokkból hiányzik a törekvés az egyre, vagyis a fogalomra, amely a szépséget teszi.

Az igazság csökkenti az *entrópiát*, mármint a *zajszintet*. Igazság, fogalom nélkül zajos halmazzá esik szét a valóság. Mind a szépség, mind az igazság *exkluzív*. Így nem *halmozódnak*. Egy *kiemelő kizárás* jellemzi őket. Az *elmélet* is képes erre. Az olyan adathalmazokból, mint a Big Data, használható információkat lehet ugyan lepárolni, de sem *megismerést*, sem *igazságot* nem eredményeznek. Az „elmélet vége” Chris Anderson szerint, vagyis az, hogy teljes egészében az adatok fogják helyettesíteni, az igazság végét, az elbeszélés végét, a szellem végét jelenti. Az adatok pusztán *összegezhetőek*. Az összegzés az elbeszélés ellentéte. Az igazság a függőlegesben lakozik. Az adatok és információk ezzel szemben a vízszintesben.

A szépség a szabadságnak és összebékítésnek felel meg. A széppel szemközt eltűnik a vágy és a kényszer. Így válik lehetségessé egy szabad viszony a világgal és önmagunkkal szemben. A szép hegeli esztétikája szöges ellentétben áll a ma esztétikai rendszerével. A neoliberais *kalokrácia* kényszereket nemz. Terrorját a botox, a bulimia és a kozmetikai sebészet tükrözi. A szépnek mindenekelőtt ingerként kell hatnia, és feltűnést kell keltenie. Még a művészet is, amely Hegel szerint *külsővé nem tehető*, ma egészen a kapitalizmus logikájának engedelmeskedik. A művészet szabadsága a kapitalizmus szabadságának veti alá magát.

A SZÉP POLITIKÁJA

Kant *Pragmatikus érdekű antropológia* című művében az „elmésséget” (*ingenium*) „a fejek luxusának” tekinti. Az elmésség a szabadság szükségtől és szükségszerűségtől mentes terében lehetséges. Ezért „virágzó”, „ahogy a természet is inkább csak játékot űz a tündöklő virágokkal, míg ellenben a gyümölcsben a munkáját”.^[126] A virágok szépsége egy minden ökonómiától mentes *luxusnak* köszönhető. Egy szabad, kényszermentes és céltalan *játék* kifejeződése. Így ellentéte a *munkának* és az *üzletnek*. Ahol kényszerek és szükségletek uralkodnak, ott nincs szabad tere a játéknak, ami a szépség feltétele. A szépség luxusjelenség. A szép nem a szükségszerű, amely pusztán szükségletet teremt.

Az szabad ember Arisztotelész szerint, aki független az élet szükségleteitől és azok kényszerétől. Három szabad életforma áll rendelkezésére. Ezek különböznek azoktól az életformáktól, amelyek pusztán a létfenntartást szolgálják. Így a kereskedő haszon vezérelte élete nem szabad: „A három életmód [...] közös vonása, hogy mind a »szép« birodalmában zajlanak, vagyis olyan dolgok társaságában, amelyeket nem szükségképpen használnak, sőt még csak valami meghatározott hasznuk sincs.”^[127] Ide tartozik a szép dolgok élvezetére fordított élet, a poliszban szép tetteket eredményező élet, és végül a filozófus szemlélődő élete,

amely a soha nem múló vizsgálata által az örökérvényű szépség birodalmában zajlik. A *cselekvés* alkotja a politikus életét (*biosz politikus*). Ez nincs alávetve a szükségszerűség és hasznosság ítéletének. Se a munka, se a termelés nem *biosz politikus*. Nem tartoznak az olyan életformák közé, amelyek szabad emberhez méltók és amelyekben a szabadság nyilvánul meg, mert csak az életszükségleteket és a hasznosat hozzák létre. Nem *saját kedvükre* vannak. Szabadsághiányuk és idegen meghatározottságuk miatt nem szépek. Mivel az emberi együttéléshez társadalmi szervezetekre van szükség, ezek nem jelentenek eredendően politikai cselekvést. Se a szükségszerűség, se a hasznosság nem a szép kategóriája. A politikusoknak szabad emberként szép tetteket kell végrehajtaniuk az életszükségleteken és a hasznoson túl. A politikai cselekvés az, ha valami egészen újnak a kezdetét tesszük lehetővé.

A kényszer vagy szükségszerűség minden formája megfosztja szépségétől a cselekvést. Azok a dolgok vagy tevékenységek szépek, amelyeket nem ural szükségszerűség vagy hasznosság. A szabad emberek életformája ilyenformán mindig *luxus*, mert *luxálnak*, azaz *eltérnek* a szükségszerűtől és a hasznostól. A háztartás vagy a kormányzás, amelyek szükségesek egy társadalom fennmaradásához, nem eredendően politikai cselekvések.

A szép (*to kalon*) mind Platónnál, mind Arisztotelésznél messze túlmegy az esztétikai érzékelésen. Arisztotelész boldogságetikája (*eudaimónia*) a szépség etikájaként jelenik meg. Az igazságosságra is szépsége miatt törekszünk. Platón a legszebbek (*to kalisztón*) közé sorolja.^[128] Arisztotelész az *Eudémuszi etikában* bevezeti a

kalokagathia, a szépjő önkényes fogalmát. A jó itt a szép alá vagy mögé van rendelve. A jó a szép csillogásában valósul meg. Az eszményi politika *szépségpolitika*.

Jelenleg semmiféle *szépségpolitika* nem lehetséges, hiszen a mai politika teljes egészében rendszerszerű kényszereknek van alávetve. Alig rendelkezik szabad térrel. A szépségpolitika szabadságpolitika. Az *alternatívahiány*, amelynek igájában a jelenkori politika *dolgozik*, az eredendően politikai cselekvést lehetetlenné teszi. Nem *cselekszik*, hanem *dolgozik*. A politikának alternatívát, valóságos *választást* kell kínálnia. Különben diktatúrává züllik. A politikus mint a rendszer karjának meghosszabbítása nem szabad ember arisztotelészi értelemben, hanem szolga.

Az angol *fair* kifejezést többdimenzióssága tünteti ki. Egyszerre jelent *igazságost* és *szépet*. Az ófelnémet *fagar* is *szépet* jelent. A német *fegen* eredetileg azt jelenti, *kifényesít*. A *fair* kettős jelentése nyomatékosan arra utal, hogy a szépség és az igazságosság eredetileg ugyanarra a képzetre támaszkodott. Az igazságosságot szépnek érzékelték. Sajátos *szinesztézia* kapcsolja az igazságost a széphez.

Elaine Scarry *On Beauty and Being Just* című könyvében a szépség etikai-politikai vonatkozásait tárgyalja, és megpróbál esztétikai megközelítést találni az etikai tapasztalathoz. A szép észlelése vagy a szép jelenléte Scarry szerint „meghívás az etikai méltányosságra” (*fairness*).^[129] A szép meghatározott tulajdonságai intuitíve kiélezi az igazságérzetet: „Mostanáig megmutattuk, mennyiben segítenek minket az igazságosság elérésében [...] olyan tulajdonságok, amelyek egy szép tárgyhoz

tartoznak.”^[130] Szép a szimmetria, amely az igazságosság eszméjének is alapul szolgál. Az igazságos viszony szükségképpen foglal magában egy szimmetriavonatkozást. A teljes aszimmetria a rút érzetét kelti. Az igazságtalanság szélsőségesen aszimmetrikus vonatkozásként nyilvánul meg. Platón ténylegesen a szimmetrikus szépsége felől gondolta el a jót.

Scarry a szépségnek arra a tapasztalatára utal, amely a szubjektumot megfosztja nárcizmusától, bensőségességétől. A szépséggel szemközt a szubjektum visszalép. Teret enged a másiknak. Az énnek ez a radikális visszavétele a másik javára etikai aktus: „Simone Weil szerint a szépség azt követeli tőlünk, hogy »feladjuk képzelt középponti helyünket« [...]. Ez nem azt jelenti, hogy nem állunk többé saját világunk közepén. Önként engedjük át helyünket az előttünk álló dolgoknak.”^[131] A széppel szemközt a szubjektum egy oldalsó (*lateral*) helyzetet foglal el, oldalra lép, ahelyett hogy előretolakodna. Egy *mellékalak (lateral figure)* lesz belőle. Visszafogja magát a másik javára. Ez az esztétikai tapasztalat a szépséggel szemközt Scarry szerint átnyúlik az etikaiba. Az én visszafogása lényeges az igazságosság szempontjából. Az igazságosság tehát az együttlét szép állapota. Az esztétikai öröm lefordítható az etikaira. „Világos, hogy egy *etikai fairnesst*, amely »minden vonatkozás szimmetrikusságát« teszi kívánatossá, nagymértékben támogatja egy *esztétikai fairness*, amely minden résztvevőben, a maga oldalsó helyzetében (*lateralness*), örömteli állapotot idéz elő.”^[132]

Scarry várakozásával ellentétben a szép tapasztalata ma alapvetően narcisztikus. Nem a *lateralness*, hanem a narcisztikus *centralness* uralja. Fogyasztói jellegű. A fogyasztás tárgyával

szemben *centrális* helyzetet veszünk fel. Ez a fogyasztói beállítódás elpusztítja *a másik másságát*, akinek a javára *oldalt lépnek vagy visszalépnek*. Megsemmisíti *a másik másságát*, az *alteritást*.

A sexyness sem fér össze a fairnesszel. Nem teszi lehetővé a *lateralnesst*. Ma nem lehetséges a szépség olyan tapasztalata, amely a szubjektum középponti helyzetét megrendítené. A szépség maga válik pornográffá, sőt *anesztetikussá*. Elveszíti minden *transzcendenciáját*, minden *jelentőségét*, sőt minden *valenciáját*, amely képessé tenné arra, hogy a pusztán esztétikain túl az etikaihoz, a politikaihoz kapcsolódjon. Az etikai-morális ítélőerőtől egészen elszakadva kiszolgáltatja magát *a fogyasztás immanenciájának*.

A PORNOGRÁF SZÍNHÁZ

A kérdésre, hogy miért mondott búcsút végleg a színháznak, Botho Strauß ezt válaszolta: „De hát annak egyszerűen vége. Erotikus akartam lenni a színpadon, ma azonban a színházban – esztétikailag vagy szó szerint – a pornográfok uralkodnak. Engem az erotikus kapcsolódások és váltások érdekelnek, de ma már nincs kapcsolódás és váltás, már mindig csak a dolog pornográf oldalát teszik közszemlére [...]”^[133] Az erotikus szerző abban különbözik a pornográfától, hogy közvetve és kerülő úton közelít. Kedveli a *szcenikus távolságot*. Megelégszik utalásokkal, ahelyett hogy közvetlenül a dolgot tenné közszemlére. Az erotikus színész nem pornószínész. Az erotika *jelzett* és nem *indulati*. Ebben különbözik a pornográfiától. Az *egyből bele* a pornográfia időbelisége. A *deiktikus*, a közvetlen rámutatás a dologra pornografikus. A pornográfia kerüli a kerülő utakat. Egyenesen a dologra tér. Erotikusak ezzel szemben az olyan jelek, amelyek megnyilatkozás nélkül *keringenek*. A *kinyilatkoztató színház* pornográf lenne. Erotikusak a titkok, amelyek *elvileg* feltárhatatlanok. Ebben különböznek a *rejtett, visszatartott információktól*, amelyek feltárhatóak. Éppen a folytatólagos, az *igazságig vagy átláthatóságig* menő leleplezés pornografikus.

A pornográf színházból hiányzik a dialogikusság. Strauß szerint „privát pszichopatikus vállalkozás”. A dialógusképesség, a másra irányuló képesség, sőt az *odahallgatás* ma minden szinten eltűnik. A ma narcisztikus szubjektuma már csak saját énje árnyékában észlel bármit is. Képtelen a másikat a maga másságában meglátni. A dialógus nem a kölcsönös lemeztelenítés színrevitele. Se a beismerés, se a kinyilatkoztatás nem erotikus.

Jutta Lampe színésznő laudációjában írta Botho Strauß: „Még épp csak halljuk az ezüstös, lányos, majdnem daloló hangot, aztán a következő pillanatban egy hirtelen ereszkedéssel torokhangú, majdnem bömbölő, helyenként egyenesen közönséges zajjá mélyül. A gyorsan változó hangfekvés nem koloratúr-fogás, hanem a dialogikus kapcsolódás erőfeszítése, feltétlenül megtudni valamit a másiktól és vele együtt.”^[134]

A dialogikus kapcsolódás gyöngesége jellemzi a mai társadalmat. Ahol a dialogikus eltűnik a színpadról, ott indulatszínház jön létre. Az indulatok nem dialogikus szerkezetűek. Beléjük van írva *a másik tagadása*.

Az érzések narratívák. Az érzelmek impulzívák. Se az érzelmek, se az indulatok nem bontanak ki egy narratív teret. Az indulatok színháza nem *beszél el*. Inkább csak egy indulat-tömeget borít ki a színpadra. Ebben áll pornográf jellege. Az érzések időbelisége is más, mint az érzelmeké és indulatoké. Tartammal, elbeszélte hosszal rendelkeznek. Az érzelmek lényegesen illékonyabbak, mint az érzés. Az indulatok egy pillanatra korlátozódnak. És egyedül az érzéseknek van átjárásuk a dialogikushoz, a *másikhoz*. Ebből származik az együttérzés. Együtt-érzelem vagy együtt-

indulat viszont nincs. Mind az indulatok, mind az érzelmek az egyes, monologikus szubjektum megnyilvánulásai.

A mai intimtársadalom egyre inkább kiszorítja azokat az objektív játékformákat és játéktereket, amelyekben az ember *magától*, saját *lélektanától* szabadulna meg. A meghittség olyan játéktávolság, amely ellentétes a színházival. A játékban az objektív formák a döntőek, és nem a szubjektív lélektani állapotok. A szigorú játék vagy a rítus tehermentesíti a lelket. Nem hagy teret a lelki pornográfia számára: „Az excentrikusság, az egománia, az egzaltáció itt nem fordulnak elő. A kellem és a szigorú játék kizárják az érzelmi önkényt, a lelki nudizmust és a pszichopátiát.” A színésznő, akár a szenvedélyes *játékosnő*, egy *lélektantól*, *szubjektumtól* és *bensőségtől* megfosztott *senki* lesz: „Egy *senki* vagy, különben nem lennél nagy színésznő.” A *senkinek* (lat. *nemo*) nincs lelke, amelyet lemezteleníthetne. A pornográf lelki nudizmussal, a pszichopátiával szemben Strauß *nemologikus öntranszcendenciát* sürget, amelynek során az ember túlmegy önmagán, a másikhöz, és hagyja, hogy az elcsábítsa. Az erotikus színház az a hely, ahol a csábítás, *a másokra irányuló képzelet* lehetséges.

ELIDŐZNI A SZÉPNÉL

Faust varázsigéje, „*oly szép vagy, ó maradj, ne menj!*”,^[135] a szépség egyik fontos vonatkozását rejti, mert éppen a szép szólít fel elidőzésre. A szemlélődő elidőzés útjában az *akarát* áll. A szépség láttán azonban az akarás meghátrál. A szépnek ez a kontemplatív oldala Schopenhauer művészetfölfogásában is középponti szerepet kap, aki azt mondja, „*hogy a szép láttán érzett esztétikai öröm nagyrészt abban áll, hogy a tiszta kontempláció állapotába kerülünk, s az adott pillanatban minden akarástól, vagyis minden kívánságtól és gondtól mentesülünk így, mintegy megszabadulunk önmagunktól.*”^[136] A szép eloldoz önmagamtól. Az én elmerül a szépben. A szép láttán *elhagyja magát.*

Az *akarás*, az *érdek*, sőt a *conatus* (igyekezet) múlatja az időt. A szemlélődő elmerülés a szépben, amelyben az akarás visszahúzódik, olyan állapotot teremt, ahol az idő is mintegy megáll. Az akarás és az érdek távollétében az idő *elcsöndesül*, sőt *elnémul*. Ez a *csönd* különbözteti meg az esztétikai szemléletet a puszta érzéki észleléstől. A szép láttán a látás *megérkezik*. Már nem hajszolódik, sodródik tovább. Ez a *megérkezés* lényeges a szépségben.

Az idő fölé emelkedő elidőzésnek ez a „jelen-örökkévalósága” a *másikra* vonatkozik: „Ez a másik jelenléte. Így ugyanennek az

örökkévalóságnak az elidőzésében feltűnik egy fény, amely a másokra esik. Ha a filozófiai hagyományban egyáltalán gondoltak rá, úgy Spinoza mondatában: »A szellem örök, mihelyt a dolgokat az öröklét nézőpontjából ragadja meg.«^[137] A művészet feladata eszerint *a másik megmentése. A szépség megmentése a másik megmentése.* A művészet azáltal menti meg a *másikat*, „hogyan hagyja magát kéznéllevőségében rögzíteni”.^[138] A szép mint *egészen más* megszünteti *az idő erőszakát.* A szépség mai válsága éppen abban áll, hogy a szépet kéznéllevőségére, használati és fogyasztási értékére redukálták. A fogyasztás megszünteti a *másikat.* A *művészeti szép* ellenáll a fogyasztásnak.

Az eredeti művészet Nietzsche szerint az ünnepek művészete. A műalkotások egy kultúra azon boldog pillanatának tárgyi tanúi, amelyben a szokásos, *múló* idő megszűnt: „Mit ér minden remekművészetünk, ha az a magasabb művészet, az ünnepségek művészete kiveszett közülünk! Egykor minden műremek az emberiség nagy ünneplő-útján volt felállítva, mint magasztos és boldog pillanatok emlékjele. Manapság a műremekekkel a szegény kimerülteket és betegeket akarják elcsalni az emberiség nagy passió-útjáról, egy röpke, élveteg pillanatra, egy kis mámort és örültséget kínálnak nekik.”^[139] A műalkotások a *magasztos pillanatok* emlékjelei voltak, amikor a szokásos idő megszűnik. Az ünnep ideje mint magasztos pillanat *megállítja* a hétköznapi időt, amely a szokásos munkaidő volna. Az örökkévalóság csillogása lakozik benne. Ha az „ünneplő-utat” a „passió-út” helyettesíti, akkor a magasztos pillanat a „kis mámor” pillanatává korcsosul.

Az ünnep és az ünnepség vallási eredetű. A latin *feriae* a vallási-kultikus cselekményekre fenntartott időt jelenti. A *fanum*

jelentése: szent, egy istenségnek szentelt hely. Az ünnep akkor kezdődik, amikor a pro-fán (szó szerint: a szent terület előtti) hétköznapi idő megszűnik. Ez beavatást feltételez. Az ünnep magasztos pillanatában beavatódunk. Ha megszűnik a küszöb, az átmenet, a kenet, amely a szentet a profántól elválasztja, akkor csak a hétköznapi, múltó idő marad, amely azután munkaidőként kizsákmányolható. Ma a magasztos pillanatot a totalizálódó munkaidő teljesen eltüntette. Maga a szünet is a munkaidőbe ágyazódik. Csak a munkaidő rövid megszakítása, amelyben kipihenjük a munkát, hogy ismét maradéktalanul a munkafolyamat rendelkezésére álljunk. A szünet nem a munkaidő mása. Annyira nem emeli meg az idő minőségét.

Gadamer *A szép aktualitásában* a művészetet az ünneppel hozza kapcsolatba. Először arra a nyelvi furcsaságra mutat rá, hogy az ünnepet „megüljük”. A megülés az ünnep sajátos időbeliségére utal: „A megülés nyilvánvalóan olyan szó, mely kifejezetten megszünteti az elérendő cél képzetét. A megülés olyan, hogy nem kell mennünk valahova, hogy aztán megérkezzünk. Amikor megülünk egy ünnepet, az ünnep mindig és egész idő alatt ott van. Az ünnep időjellege az, hogy »megülik«, s nem esik szét egymást felváltó pillanatok tartamára.”^[140] Ünnepkor más idő uralkodik. Ott felfüggesztődik az idő mint múltó, illékony pillanatok egymásutánja. Nincs cél, amelyhez közelíteni kellene. Éppen a közelítés múlatja az időt. Az ünnep megülése megszünteti a múltást. Az ünnepben, az ünnepi magasztos pillanatban valami nem múltó lakozik. Az ünnep és a művészet között analógia áll fenn: „A művészet időtapasztalatának az a lényege, hogy megtanulunk elidőzni.

Talán ez a számunkra kiszabott véges megfelelője annak, amit örökkévalóságnak neveznek.”^[141]

A műalkotások abban a pillanatban elveszítik kultikus értéküket, amikor kiállítják őket. A kiállítási érték elnyomja a kultikus értéket. A műalkotásokat nem az ünneplő-úton állítják fel, hanem a múzeumban állítják ki. A kiállítás nem ünnep, hanem látványosság. A múzeum a Golgotája. Itt a dolgokhoz csak akkor társul érték, ha látják őket, ha figyelmet keltenek, miközben a kultusztárgyak gyakran rejtve maradnak. A rejtettség még növeli is kultikus értéküket. A kultusznak semmi köze a figyelemhez. A figyelem totalizálása megsemmisíti a kultikust.

A műalkotásokkal ma mindenekelőtt *a piac- és tőzsde-úton* kereskednek. Se kultikus, se kiállítási értékkel nem rendelkeznek. Éppen tisztán *spekulációs értékük* rendeli őket alá a tőkének. Ma a spekulációs érték bizonyul a legfőbb értéknek. A tőzsde a ma kultikus helye. A megváltás helyébe az abszolút átválthatóság lép.

A SZÉPSÉG MINT REMINISZCENCIA

Walter Benjamin az emlékezést az emberi lét lényegévé magasztosítja. Belőle származik „a bensővé tett jelenlét egész ereje”. A szépség lényegét is ez alkotja. A szépség emlékezés nélkül még „virága teljében” is „lényeg nélküli”. Nem a közvetlen csillogás jelene, hanem az utánpótló emlékezés *voltja* lényeges a szépség szempontjából. Benjamin Platónra hivatkozik: „Ezt tanúsítják Platón *Phaidrosz*ának szavai: »Aki az imént avattatott be, és sokat szemlélt az ottaniakból, midőn itt pillant meg istenhez hasonlatos arcot vagy testalkatot, mely a szépséget híven tükrözi, először megborzong, és szívébe lopózik valami a hajdani megrendülésből; majd rátekintve istenként tiszteli [...], mert a szépség eszméjét idéző emlékezés magasztosan látja e szépséget újra a meggondoltság mellett szent földön állva.«”^[142] Egy szép alak láttán a *voltra* emlékezünk. A szép tapasztalata Platón számára egy volt ismétlődése, *ráismerés*.

A szép tapasztalata mint emlékezés kivonja magát a fogyasztásból, amelyet egészen más időbeliség ural. Mindig az *újat* fogyasztják, sohasem a *voltat*. A ráismerés egyenesen értelmetlen volna a fogyasztásra. A fogyasztás időbelisége nem a volt. Az emlékezés és a tartam nem fér össze a fogyasztással. A fogyasztás egy felaprózott időből él. Lerombolja a tartamot, hogy

minél nagyobb lehessen. Az információáramlás, a szemet gyors emésztésre kényszerítő pergő vágások sem engednek meg elidőző emlékezést. A digitális képek nem képesek tartósan lekötöni a figyelmet. Gyorsan széthintik vizuális ingereiket, és elhalványulnak.

Marcel Proust kulcsélménye a tartam tapasztalata, amelyet a hársfateába mártott madeleine íze vált ki. Ez az emlékezet eseménye. Egy „kis csepp” tea „az emlékezés hatalmas épületévé” duzzad. Proustnak „a tiszta idő kis kvantuma” jut osztályrészéül. Az idő illatos időkristállyá sűrűsödik, „illatokkal telt edénnyé”, amely Proustot megszabadítja az idő múlékonyságától: „Csodás öröm árasztott el, minden mástól elszigetelten, anélkül hogy az okát tudtam volna. Az élet viszontagságait rögvest közömbössé tette, csapásait veszélytelenné, rövidségét merő érzékcsalódássá, ahogy a szerelemben, s valami becses esszenciával töltött el; jobban mondva ez az esszencia nem bennem volt, én magam voltam az. Nem éreztem többé magam középszerűnek, esetlegesnek, halandónak.”^[143]

Proust elbeszélése olyan időgyakorlat, amely egy tartamot iktat be egy „rohanó korba”, ahol minden, maga a művészet is „rövidre van zárva”. Szembeszegül azzal, hogy „a regénynek mozifilmszerűen kellene felvonultatnia a dolgokat”,^[144] a mozgóképszerű idővel, amely a jelen pontjainak gyors egymásutánjára esik szét. A tartam boldogító tapasztalata a múlt és a jelen összeolvadásából származik. A múltat az emlékezés érinti, eleveníti, sőt termékenyíti meg: „Márpedig rájöttem az okára, amint összehasonlítottam egymással a különféle boldogságos benyomásokat, melyekben az volt a közös, hogy [...]

egyszerre érzékelttem a jelen pillanatban és egy távoliban, míg a múlt és a jelen egymásba csúszott, s én teljesen elbizonytalanodtam, hogy vajon melyikben is vagyok a kettő közül [...]."^[145]

A szép nem a dolog közvetlen jelenléte és jelene. A szépség szempontjából lényegesek a dolgok és képzetek közötti titkos megfelelések, amelyek nagy időközökön átívelve keletkeznek. Proust úgy véli, hogy maga az élet is vonatkozások hálózata, hogy „folyton [új szálakat] sző az emberek, az események között, keresztezi, megduplázza szálait, hogy sűrítse a szövedéket, olyannyira, hogy múltunk legjelentéktelenebb pontja és az összes többi között a gazdag emlékhálóban csak választanunk kell, melyik úton jussunk el egyiktől a másikig”.^[146] A szépség ott keletkezik, ahol a dolgok egymás felé fordulnak és kapcsolatba lépnek. A szépség *elbeszél*. *Narratív* esemény, akárcsak az igazság: „az igazság csak akkor kezdődik, amikor az író két különböző tárgyat tesz vizsgálata tárgyává, megállapítja, miféle kapcsolat van közöttük [...], majd a szép stílus elengedhetetlen láncszemeibe fogja őket. S ahogy az élet is, a két érzetet egy közös tulajdonsággal összefogva, kiszabadítja közös lényegüket, s az idő esetlegességéből kivonva egy metaforában egyesíti a kettőt.”^[147]

A „dolgok internetje”, amely hálózatba köti őket, nem narratív. A kommunikáció mint információk cseréje nem *számol be* semmiről. Csak *számol*. A narratív kapcsolódások szépek. Ma az összegzés nyomja el az elbeszélést. A narratív kapcsolatokat az információs összeköttetések szorítják ki. Az információk összegzése nem eredményez elbeszélést. A metaforák narratív

kapcsolatok. Dolgokat és eseményeket hoznak össze a beszédben.

Az író feladata a világ metaforizálása vagy *poetizálása*. Poétikus látásmódja feltárja a dolgok rejtett viszonyait. A szépség kapcsolati esemény. Sajátos időbeliség lakozik benne. Kivonja magát a közvetlen élvezet alól, hiszen egy dolog szépsége sokkal később jelenik meg, egy másik fényében, mint *reminiszcencia*. Történeti lerakódásokból áll, amelyek *foszforeszkálnak*.

A szépség *elmaradozó, későn jövő*. A szépség nem pillanatnyi csillogás, hanem csöndes utánfénylés. Előkelőségét ez a visszafogottság adja. A közvetlen inger és izgalom elzárják az utat a szépséghez. A dolgok csak utólag, kerülő úton tárják fel rejtett szépségüket, illatos lényegüket. A szép hosszan és lassan jár. A szépséggel nem közvetlen érintkezésben találkozik az ember. Sokkal inkább az újratalálkozás és újrafelismerés hozza létre: „A szépség *lassú nyila*. – A szépségnek az a legnemesebb fajtája, amely nem ragad magával azonnal, nem támad viharosan és mámorítón (ez könnyen undort eredményez): az a lassan beszivárgó, melyet szinte észrevétlenül hordoz magával az ember, és amellyel álmában is találkozik [...].”^[148]

NEMZÉS A SZÉPBEN

*Dübörgés: az igazság maga
lépett az emberek közé,
metaforák fergetegében.*

Paul Celan: Atemwende

Platón *A lakomában* meghatározza a szépség fokozatait. A szépség szeretője nem elégszik meg a szép test látványával. Megmássza a lépcsőfokokat a közönséges szépségtől a magánvaló szépig. A szép test iránti vonzódás azonban nem elítélendő. Inkább lényeges része, sőt szükséges kezdete a fölemelkedésnek a magánvaló szépig.

A szép platóni elméletében figyelemreméltó, hogy a széppel szemközt nem passzív fogyasztók vagyunk, hanem aktívan és alkotóan járunk el. A szép látása arra készíti a lelket, hogy maga is szépséget hozzon létre. A szép megpillantásakor Erósz nemzőerőt támaszt a lélekben. Ezt nevezi úgy, hogy „nemzés a szépben” (*tokosz en kalo*).

A szép közvetítésével fér hozzá Erósz a halhatatlanhoz. Az általa nemzett „halhatatlan gyermekek” a művek (*erga*), nem csupán a költői vagy filozófiai, hanem a politikai művek is. Így Platón ugyanúgy magasztalja műveikért az olyan költőket, mint Homérosz vagy Hésziodosz, ahogy az olyan politikusokat, mint Szolón vagy Lükurgosz. A szép törvények Erósz művei. Nemcsak a

filozófus vagy a költő *erotikus*, hanem a politikus is. A szép politikai tettek éppen úgy Erósznak köszönhetőek, mint a filozófiai művek. Az Erósz vezérelte politika *a szép politikája*.

Erósz mint istenség beavatást kínál a gondolkodásnak. Szókratészt Diotima avatja be „Erósz misztériumaiba”, amelyek se a megismerés (*episztémé*), se a beszéd (*logosz*) számára nem hozzáférhetőek. Heidegger is erotikus. Az erósz ad szárnyat és irányt a gondolatnak: „Ezt Erósznak nevezem, Parmenidész szerint a legősibbnek az istenek között. Ennek az istennek a szárnycsapása érint meg, valahányszor egy lényeges gondolati lépést teszek, és a járatlanba merészkedem.”^[149] Erósz nélkül a gondolkodás „puszta munkává” korcsosul. Az Erósszal szembeállított munka megfosztja beavatottságától, varázstalanítja a gondolkodást.

Heidegger a szépet nem az esztétikaiban, hanem az ontológiáiban helyezi el. Ebben Platónt követi. A szép szerinte „a lét költői neve”.^[150] Erósz a létet illeti: „A lét azonban léttörekvésben értendő, ahogy a görögök mondják, az *erószban*.”^[151] A szép ontológiai beavatás. Az ontológiai különbség megkülönbözteti a létet a létezőtől. A létező minden, ami *van*. Értelmét azonban a léttől kapja. A lét nem a létező keletkezésének oka, hanem az az értelem- és megértéshorizont, amelynek fényében egyáltalán lehetségessé válik egy értő *maga-tartás* a létezővel szemben.

Heidegger kifejezetten az igazság jelenségeként fogja fel a szépet, túl az esztétikai tetszésen. „Az igazság a lét igazsága. A szépség nem e mellett az igazság mellett fordul elő. Akkor jelenik meg, amikor az igazság művé válik. A megjelenés, mint az

igazságnak a műben és műként való léte: a szépség. Így tartozik a szépség az igazság megtörténésébe. A szépség nem csupán a tetszésre vonatkozik és nem csupán annak tárgyaként van.”^[152] Az igazság mint a lét igazsága történés, esemény, amely egyedül ad értelmet és jelentést a létezőnek. Így egy új igazság a létezőt egészen új fénybe helyezi, és megváltoztatja viszonyunkat a világhoz, valóságértésünket. Mindent másnak láttat. Az igazság eseménye új meghatározását adja annak, mi *lesz* az igazság. Egy *másik lesz* hoz létre. A mű az a hely, amely az igazság eseményét befogadja és megtestesíti. *Erósz* a széphez, az igazság megjelenéséhez vonzódik. Ebben különbözik a *tetszéstől*. Arról az időről, amelyet a tetszés, a *lájka* ural, Heidegger azt mondaná, *Erósz nélküli, szépség nélküli idő*.

A szép mint az igazság eseménye *alkotó*, létrehozó, sőt *költő*. Láthatóvá *tesz*. A szép ez a *tevés*. A szép nem a mű mint *termék*, hanem az igazság előtűnése. A szép az *érdek nélküli tetszésen* is túlmegy. Az esztétikainak szigorú értelemben nincs bejárása a széphez. A szép mint az igazság előtűnése annyiban nem-feltűnő, amennyiben a megjelenések mögött rejtőzik. Platónnál is valamennyire szükséges eltekinteni a szép formáktól, hogy *a magánvaló szép* láthatóvá váljon.

A szépet ma minden ünnepélyességtől megfosztották. Nem az igazság eseménye többé. Nem védi ontológiai különbség, *erósz* a fogyasztástól. *Pusztá létező*, magától értetődőségében pusztán ott lévő és kéznél lévő valami. Egyszerűen ott találják, mint a közvetlen tetszés tárgyát. A *nemzést a szépben* kiszorítja a szép mint *termék*,^[153] mint a fogyasztás és az esztétikai tetszés tárgya.

A szép leköt. Tartamot létesít. A „magában való szép” Platónnál nem véletlenül „örökkön való” (*aei on*).^[154] A szép mint „a lét költői neve” sem olyasmi, ami pusztán csak tetszik. Ő az, ami leköt, a mértékadó, a mérték-*adás* maga. Az erősz *törekvés arra, ami leköt*. Badiou „hűségnek” nevezné. *Éloge de l'amour* című művében ezt írja: „Pedig az ember mindig azt mondja: abból, ami véletlen volt, valami mást fogok csinálni. Egy tartamot, makacsságot, kötelezettséget, hűséget csinálok belőle. A hűség olyan szó, amelyet itt filozófiai zsargonom értelmében használok, és eloldom szokásos kontextusától. Azt jelenti, hogy egy esetlegesen adódó konstrukcióba megy át, amely olyan szilárd, mintha szükségszerű lett volna.”^[155]

A hűség, és ami leköt, egymást feltételezik. A lekötés hűséget követel. A hűség feltételezi a lekötést. A hűség *feltétlen*. Ez adja *metafizikáját, sőt transzcendenciáját*. A mindennapok fokozódó esztétizálódása éppen a szép mint ami leköt tapasztalatát teszi lehetetlenné. Csak a felületes tetszés tárgyait hozza létre. A fokozódó illékonyság nem csak a pénzpiacokat érinti. Ma az egész társadalmat áthatja. Semminek sincs állandósága és tartama. A radikális esetlegesség láttán felébred a vágy valamire, ami leköt a hétköznapiakon túl. Ma annyiban *a szépség válságát* éljük, amennyiben a szépet a tetszés, a *láj*k tárgyává, tetszőlegessé és hozzáférhetővé simították. A szépség megmentése annak megmentése, ami leköt.

JEGYZETEK

- 1 Mezei Judit fordítása.
- 2 G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások. 1. kötet.* Budapest, Akadémiai, 1980. III. 2. d. 39. Zoltai Dénes fordítása.
- 3 *Uo.*
- 4 Roland Barthes: *Mitológiák.* Budapest, Európa, 1983. 128–129. Ádám Péter fordítása. Eredeti kiadás: *Mythologies.* Paris, Seuil, 1957.
- 5 *Uo.* 130.
- 6 Christian Gampert, *Deutschlandfunk*, Kultur heute rovat, 2012. április 14.
- 7 „Jeff Koons über Vertrauen“, *Süddeutsche Zeitung*, 2010. április 17.
- 8 Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása.* Budapest, T-Twins, 1994. 55. Bonyhai Gábor fordítása. A Rilke-idézet Tóth Árpád fordítása.
- 9 Vö. Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken.* Stuttgart, Reclam, 2010. 9. skk. Iser az anesztetizálást vagy az anesztetikát nem az anesztézia, hanem a nem-esztétika értelmében használja, amelynek pozitív aspektust próbál adni.
- 10 Roland Barthes: „A szöveg öröme”. In uő: *A szöveg öröme.* Budapest, Osiris, 1996. 79. Mihancsik Zsófia fordítása.

- 11 Jean Baudrillard: *Das Andere selbst. Habilitation.* Wien, Passagen, 1994. 27. Eredeti kiadás: *L'Autre par lui-même. Habilitation.* Paris, Galilée, 1987. 30.
- 12 Georges Bataille: *Az erotika.* Budapest, Kossuth, 2019. 186. Dusnoki Katalin fordítása. Eredeti kiadás: *L'érotisme.* Paris, Minuit, 1957.
- 13 Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999. 7.
- 14 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. 312. sk.
- 15 Robert Pfaller: *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur.* Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch, 2008. 11.
- 16 Baudrillard: *Das Andere selbst*, 35.
- 17 „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában”, aura.c3.hu/. Kurucz Andrea és Mélyi József fordítása.
- 18 Roland Barthes: *Világoskamra.* Budapest, Európa, 1985. 129. Frech Magda fordítása.
- 19 Platón: *A lakoma*, 210e.
- 20 *Uo.* 211e.
- 21 Platón: *Phaidrosz*, 244a.
- 22 Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően.* Budapest, Magvető, 2008. 182. Fogarasi György fordítása.
- 23 *Uo.* 139.
- 24 *Uo.* 145.
- 25 *Uo.* 180.
- 26 *Uo.* 137.

- 27 Uo.
- 28 Uo. 139. sk.
- 29 Uo. 183.
- 30 Uo. 36.
- 31 Uo. 163–164.
- 32 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In uő: *Gesammelte Schriften. Band 7*. Szerk. R. Tiedemann. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970. 77.
- 33 Immanuel Kant: *Az ítéelőerő kritikája*. Szeged, Ictus, 1997. 164. Papp Zoltán fordítása.
- 34 Uo. 190.
- 35 Például Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart, Reclam, 2003.
- 36 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 410. Az idézett verssor: Goethe: *Faust*, 1. rész, 784. sor, Jékely Zoltán fordítása.
- 37 Uo.
- 38 Uo. 364.
- 39 Uo. 108.
- 40 Uo. 115.
- 41 Uo. 111.
- 42 Uo. 115.
- 43 Uo.
- 44 Uo. 114.
- 45 Uo. 115.
- 46 Uo. 113.
- 47 Uo. 114.
- 48 Uo. 115.
- 49 Uo. 114.

- 50 Barthes: *Világoskamra*, 50.
- 51 *Uo.*
- 52 Walter Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften”. In uő: *Gesammelte Schriften. Band 1.1.* Szerk. R. Tiedemann és mások. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991. 197.
- 53 2. rész, 3. felvonás, Kálnoky László fordítása.
- 54 Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften”, 195.
- 55 *Des Heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften. Band VIII. Praktische Schriften, homiletischen und katechetischen Inhalts.* München, Kösel & Pustet, 1925. 175.
- 56 Gershom Scholem: *A kabbala szimbolikája.* Budapest, Hermit, 2003. 68. Ladányi Lóránd fordítása.
- 57 *Uo.*
- 58 *Uo.* 69.
- 59 Barthes: „A szöveg öröme”, 79.
- 60 *Uo.*
- 61 *Uo.*
- 62 Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről.* Balassi – BAE Tartóshullám-intermédia, 1997. 140. Klimó Ágnes fordítása.
- 63 Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien.* München, Matthes & Seitz. 1991. 120. Eredeti kiadás: *Les stratégies fatales.* Paris, Grasset, 1983.
- 64 *Uo.* 130.
- 65 Roland Barthes: *Egy szerelemnyelv töredékei.* Budapest, Atlantisz, 2016. 119. Albert Sándor fordítása.
- 66 *Uo.*

- 67 Lefordíthatatlan szójáték: *Wahrheit* – igazság, *Wahrnehmen* – észlelés – *a ford.*
- 68 Rainer Marie Rilke: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Budapest, Fekete Sas, 1996. 7. Görgey Gábor fordítása.
- 69 Jacques Derrida: „Mi a költészet?” In Bókay Antal és mások (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Osiris, 2002. 278. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa fordítása.
- 70 Martin Heidegger: „Parmenides”. In uő: *Gesamtausgabe. Band 54*. Frankfurt a. M., Klostermann, 1982. 249.
- 71 Barthes: *Világoskamra*, 34. Frech Magda fordítása.
- 72 *Uo.* 59.
- 73 *Uo.* 35.
- 74 *Uo.* 58.
- 75 *Uo.* 66.
- 76 *Uo.* 50.
- 77 *Uo.* 62.
- 78 *Uo.*
- 79 *Uo.* 49–50.
- 80 *Uo.* 65.
- 81 *Uo.* 64.
- 82 *Uo.*
- 83 *Uo.*
- 84 *Uo.* 62–64.
- 85 Immanuel Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. Szeged, Ictus, 1998. 189. Papp Zoltán fordítása.
- 86 Hegel: *Esztétikai előadások*, 1. 157.

- 87 Uo. 158.
- 88 Uo. 157–158. A disztichon Szabó Lőrinc fordítása.
- 89 Maurice Blanchot: *Die Schrift des Desasters*. München, Fink, 2005. 147. Eredeti kiadás: *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980.
- 90 Uo. 12.
- 91 Uo. 67.
- 92 Uo. 176.
- 93 Maurice Blanchot: „...absolute Leere des Himmels...” In *Die andere Urszene*. Szerk. M. Coelen és F. Ensslin. Berlin, Diaphanes, 2008. 19.
- 94 Nemes Nagy Ágnes fordítása.
- 95 Adorno: *Ästhetische Theorie*, 82.
- 96 Uo. 83.
- 97 Uo. 84.
- 98 Uo. 114.
- 99 Uo. 213.
- 100 Uo. 216.
- 101 Uo.
- 102 Theodor W. Adorno: *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In uő: *Gesammelte Schriften. Band 4*. Frankfurt a. M., Suhrkamp. 87. Saját kiemelésem.
- 103 Kant: *Az ítélőerő kritikája*, 57.: „Ha mármost az így megkapott átlagos férfihoz hasonló módon megkeressük az átlagos fejet, ehhez az átlagos orrot és így tovább, akkor a létrejövő alak a szép férfi *normáleszméjének szolgál alapjául* [...]”
- 104 Uo. 152. lj.
- 105 Uo. 152.

- 106 Uo.
- 107 Uo. 147.
- 108 Eva Illouz: *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung.* Berlin, Suhrkamp, 2011. 83.
- 109 Carl Schmitt: *Nomos der Erde.* Berlin, Duncker & Humblot, 1950. 13. sk.
- 110 Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen.* Berlin, Duncker & Humblot, 1963. 87. sk.
- 111 Hegel: *Esztétikai előadások*, 120.
- 112 Uo. 156.
- 113 G. W. F. Hegel: *A jogfilozófia alapvonalai.* Budapest, Akadémiai, 1971. 298. [Szemere Samu fordítása nem „halmaz”-ról, hanem „tömeg”-ről beszél – a ford.]
- 114 G. W. F. Hegel: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai. II. rész.* Budapest, Akadémiai, 1979. 370. Szemere Samu fordítása.
- 115 G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája.* Budapest, Akadémiai, 1979. 236. Szemere Samu fordítása.
- 116 Hegel: *Esztétikai előadások*, 102.
- 117 Uo.
- 118 Uo. 118.
- 119 Uo. 116.
- 120 Uo. 38–39.
- 121 Uo. 117.
- 122 Uo.
- 123 Uo. 118.
- 124 Uo. 117.

- 125 G. W. F. Hegel: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai. I. rész.* Budapest, Akadémiai, 1979. 10. Szemere Samu fordítása.
- 126 Immanuel Kant: *Pragmatikus érdekű antropológia.* In uó: *Antropológiai írások.* Budapest, Osiris, 2005. 124. Mesterházi Miklós fordítása.
- 127 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben.* München, Piper, 1981. 23.
- 128 *Állam*, 358a.
- 129 Princeton, 1999. 93.
- 130 *Uo.* 108.
- 131 *Uo.* 111. sk.
- 132 *Uo.* 114.
- 133 „Am Rande. Wo sonst”, interjú Botho Straußszal, *Zeit*, 2007. szeptember 14.
- 134 „Noch einen Menschen von innen gesehen?”, *FAZ*, 2010. május 17.
- 135 Goethe: *Faust*, 2. rész, 5. felv. Jékely Zoltán fordítása.
- 136 Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet.* Budapest, Európa, 1991. 510. 68. szakasz. Tandori Ágnes és Tandori Dezső fordítása.
- 137 Michael Theunissen: *Negative Theologie der Zeit.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991. 295.
- 138 *Uo.*
- 139 Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány. „La gaya scienza”.* Budapest, Világirodalom Könyvkiadó, 1923. 103. 89. rész. Wildner Ödön fordítása.

- 140 Gadamer: *A szép aktualitása*, 64. Bonyhai Gábor fordítása, kissé módosítva.
- 141 *Uo.* 71.
- 142 Walter Benjamin: „Goethe: »Vonzások és választások«”. In uő: *Angelus Novus*. Budapest, Európa, 1980. 162. Tandori Dezső fordítása.
- 143 Marcel Proust: *Swannék oldala*. Budapest, Atlantisz, 2017. 51. Jancsó Júlia fordítása.
- 144 Marcel Proust: *A megtalált idő*. Budapest, Atlantisz, 2009. 214. Jancsó Júlia fordítása.
- 145 *Uo.* 201–202.
- 146 *Uo.* 375.
- 147 *Uo.* 222.
- 148 Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi*. Budapest, Osiris, 2008. 90. 149. szakasz. Horváth Géza fordítása.
- 149 „*Mein liebes Seelchen!*” *Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfride. 1915–1970*. München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2005. 264.
- 150 Martin Heidegger: „Zu Hölderlin. Griechenlandreisen”. In uő: *Gesamtausgabe. Band 75*. Frankfurt a. M., Klostermann, 2000. 29.
- 151 Martin Heidegger: „Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet”. In uő: *Gesamtausgabe. Band 34*. Frankfurt a. M., Klostermann, 1997. 238.
- 152 Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Budapest, Európa, 1988. 123–124. Bacsó Béla fordítása.
- 153 Lefordíthatatlan szójáték: *Zeugen* – nemzés, *Erzeugnis* – termék – *a ford.*

154 *A lakoma*, 211b.

155 Alain Badiou: *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Truong*. Wien, Passagen, 2011. 43. Eredeti kiadás: *Éloge de l'amour*. Avec Nicolas Truong. Paris, Flammarion, 2009.

A fordítás a következő kiadás alapján készült:
Byung-Chul Han: *Die Erretung des Schönen*.
S. Fischer Verlag, 2015
Copyright © S. Fischer Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, 2015
Hungarian translation © Csordás Gábor, 2021
Hungarian edition © Typotex, Budapest, 2021
Typotex Kiadó
Alapította Votisky Zsuzsa, 1989
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
Felelős kiadó: Németh Kinga
Főszerkesztő: Horváth Balázs
A kötetet gondozta: Leiszter Attila
Borítóterv és tipográfia: Somogyi Péter

ISBN 978 963 493 141 6

Minden jog fenntartva.