

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI

KAR

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI PROGRAM

**A JELEN VISSZATÉRÉSE**

**A műalkotás és az érzékelés viszonya fenomenológiai nézőpontból**

KÉSZÍTETTE:

Seregi Tamás

TÉMAVEZETŐ:

Tarnay László  
egyetemi docens

## Tartalom

<b>Bevezetés</b>	<b>2</b>
<b>Paul Ricouer cselekvésontológiája</b>	<b>8</b>
<b>A „mint” fenomenológiája</b>	<b>45</b>
<b>Tautológia és művészet</b>	<b>117</b>
<b>Exkurzus</b>	<b>148</b>
<b>A képzeletbeli múzeuma</b>	<b>154</b>
<b>A jelen visszatérése</b>	<b>192</b>
<b>A heterogenitás mint tisztaság?</b>	<b>216</b>
<b>Hivatkozott irodalom</b>	<b>234</b>

## Bevezetés

A művészetnek háromféle kívülsége létezik: az érzéki, a pszichikai és az ideális. E három kívülség egyszerre eredete és terméke a műalkotásnak. Egy olyan eredet, amelytől a műnek el kell szakadnia, hogy létezessen, és létre kell hoznia, hogy saját magát legitimálhassa. Legitimálhassa mindenekelőtt annak a gyakorlatnak a szférájában, amelybe beleintegrálódik, s amelyben e három eredet elkülönítetlenül együtt van. A műalkotás eszmék, értékek, vágyak, anyagi „javak” és észleletek hordozója, s szüksége is van ezekre, hogy a gyakorlat területén betöltse funkcióját, sőt adott esetben *tetté* váljon. A műalkotás lehet tett, képes rá, hogy adomány és igény legyen, ahogy Sartre fogalmaz, még akkor is, ha jobbára csak önelégült jelenlétével tüntet. Ez az önelégült jelenléte pedig éppen azt a teljesítményét fedi el előlünk, hogy saját eredetét ő maga hozza létre és törli el. Edmund Husserl „A geometria eredete” című híressé vált szövegében éppen az eredetnek erről a kettősségről beszél az egyik legideálisabb tudomány, a geometria kapcsán. A geometria mint a priori tudomány az érzékelés legalapvetőbb törvényszerűségeiről beszél ugyan, telosza mégis az, hogy elszakadjon az érzékeléstől, hogy olyan tételeket és fogalmakat hozzon létre, amelyek semmilyen érzéki formának nem feleltethetők meg. A háromszög fogalma ábrázolhatatlan, s még ha egy konkrét háromszögről beszélünk is, a magunk elé rajzolt alakzat soha nem az az alakzat, amelyikről beszélünk. Ám ha a helyzet ilyen egyszerű lenne, ez a könyv sem az eredet, hanem a műalkotások vagy a nyelv idealitásának kérdésével indulna. Mégsem ez a helyzet, mint ahogy Husserlnél sem: a geometriának újra és újra vissza kell nyúlnia saját eredetéhez, mindig fenn kell tartania azt a szándékot (és gyakran látszatot), hogy mégis az érzéki világról szól, hogy *a priori szemléleti* tudomány, különben elveszítené tételeinek

értelmét.<sup>1</sup> Ám amikor visszatér, már soha nem oda tér vissza, ahonnan elindult, hanem saját konstruált eredetéhez. Az eredet azonban nem egy állókép, amelyet a szellem önmaga elé vetít, hogy megbirkózzon saját démonaival, hanem maga is igény. Produktivitás, amely kísérti, és szintén produktivitásra készíteti alkotóját és befogadját. Hegel az eredetnek ezt a produktivitását próbálta meg elfojtani saját fenomenológiájában, Husserl pedig ennek a produktivitásnak akart megfelelni, amikor meghirdette az újabb fenomenológia „vissza a dolgokhoz” jelszavát. Az elmúlt hetven-nyolcvan évben bebizonyosodott, milyen sok területen nem tudott megfelelni ennek az egyszerű, ám éppen egyszerűsége miatt felmérhetetlen feladatnak.

A műalkotás három kívülségéből mi csupán eggyel kívánunk foglalkozni ebben a dolgozatban, az érzéki és a mű kapcsolatával. A kérdés taglalása során lehetőség szerint megpróbálunk minden olyan problémától eltekinteni, amely közvetlenül nem érinti ezt a területet. Alapvetően két kérdéskörrel fogunk foglalkozni: 1. a műalkotás dologiságával, dologiságon túli, de az érzékiséghez tartozó létmódjával, illetve természeti jellegével; 2. a műalkotás és az érzéki, az anyagi kapcsolatának kérdésével. Ezért fogunk elhanyagolni minden pszichikai, sőt testi, illetve ideális (gondolati, eszmei, szorosabb értelemben vett formai, rendszerszerű, matematikai stb.) összetevő tárgyalását. Hangsúlyozni szeretnénk azonban, hogy amit a műalkotásról mondani fogunk, az nem „a” műalkotás fogalmának meghatározását nyújtja, csupán egy aspektust, amelynek vannak jobban és kevésbé megfelelő művek és irányzatok, sőt akár ideáltípusa is létezhetne (ennek felvázolására nem vállalkozunk), mindenesetre nem a művek összességéről szól. A konkrét elemzésekben ezért kell majd helyenként elszakadnunk saját korábbi kérdéseinktől, mivel a művek maguk más problémák felvetését is szükségessé teszik.

---

<sup>1</sup> Vö. Edmund Husserl, *Az európai tudományok válsága II, III.* melléklet, fordította Egyedi András, Atlantisz, Budapest, 1998, 41-70.

A probléma így is túlságosan szerteágazó lesz, s így is csupán néhány alapvető gondolat összegyűjtésére és rendszerezésére vállalkozhatunk. Mint az e bevezető eddigi néhány mondatából is kiderülhetett, a témát tovább szűkítettük azzal, hogy kiindulópontul a fenomenológiai filozófia szempontrendszerét választottuk. Talán érdemes röviden indokolni, miért jártunk el így. Mivel itt nem a műalkotás vagy a nyelv (amiről a legtöbbet esik majd szó) érzékiségéről és anyagiságáról, hanem a műalkotás és az érzékelés, a műalkotás és az anyag kapcsolatáról szeretnénk beszélni, hasznosabbnak tartottuk egy olyan irányzatból kiindulni, amelynek nem központi problémája a művészet és nem központi témája a nyelv – ahogy az utóbbit például Paul Ricoeur folyamatosan hangsúlyozza. Létezik természetesen művészetfenomenológia és nyelvfеноmenológia, amelyekre folyamatosan utalni is fogunk, ám maga a fenomenológia ennél sokkal átfogóbb kutatási terület, amely ennél jóval több kérdéscsoport együttes vizsgálatát is lehetővé teszi. Ha például Paul de Man retorikai irodalomelméletéből indultunk volna ki, félő, hogy nem tudtunk volna kilépni a nyelvi, retorikai problémakörből, s végül csak az „anyagtalan anyagiság”<sup>2</sup>-nak nevezhető nyelvi problémához érkezhettünk volna meg. Van azonban egy másik oka is a fenomenológiai kiindulópontnak. Husserl fenomenológiáját magát is állandóan kísértette az a kérdés, amivel mindvégig foglalkozni fogunk. „Rendszerének” belső feszültségét leggyakrabban éppen ez a kísértés okozza. A fenoménmező „szabadjára engedésének”, a tapasztalat eredendő anarchikus természetének feltárása mellett, amely a fenomenológia eszméjének alapját alkotja, Husserl állandó és alapvető törekvése volt egy olyan tudományosság újjáteremtése, amely ennek a fenoménmezőnek a kimerítő lényeganalízisét hajtotta volna végre. A valódi empirizmus és valódi pozitivizmus, amelyről Husserl álmodott, így mégis gyakran a

---

<sup>2</sup> Vö. Paul de Man, „Kant materializmusa”, in uő, *Esztétikai ideológia*, fordította Katona Gábor, Janus – Osiris, Budapest, 2000; „Mentegetőzések (Vallomások)”, in uő, *Az olvasás allegóriái*, fordította Fogarasi György, Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999. Vö. még Jacques Derrida, *Papier machine*, Galilée, Paris, 2001, 130-147.

törvényszerűségek, általánosságok lefektetésébe torkollott. A második fejezetben részletesebben is foglalkozunk majd ezzel a problémával.

Mindennek pedig egészen a fenomén fogalmáig és a fenomenológia mibenlétéig terjedő következményei vannak. Bevallott célunk valamelyest továbblépni a fenomenológia bizonyos értelmezésein. Legelsősorban azon, amely talán a korai Heidegger nevéhez köthető leginkább, s amelynek mi egy késői, kiforrott és összegző jellegű változatát tekintjük majd át röviden – Ricoeur filozófiáját. A fenomenológia egyik legfontosabb problémája annak eldöntése, melyik az a terület, amelyet a fenomenológiai közvetlenség alapjának tekinthetünk. Ez Husserlnél még a tudat volt, csak a tudatban és a természetes beállítódás generáltézisének, vagyis a világ létének zárójelbe tétele után jelentek meg tulajdonképpen a fenomének a maguk közvetlen és evidens adódásmódjukban. A fenomenális mező tehát a tudat-„ban” vagy legalábbis annak számára, tárgyként tárul fel. Heideggernél azonban radikálisan más a helyzet. A fenomenológia problémája szigorúan a világban-benne-lét mezején kerül kifejtésre, a lét kérdéséhez kötődik, a lét kérdése pedig egy kitüntetett létezőhöz, a jelenvalóléthez. Ezzel pedig felerősödik a praxis szerepe, s ez a hangsúlyeltolódás a fenomén fogalmát is átalakítja. A fenomén közvetettebbé és az emberi megértő viszony függvényévé válik. Ricoeurnál ez a gyakorlati, sőt cselekvés-ontológia kerül még egyértelműbben előtérbe.

A mi problémánk szempontjából ez akkor válik fontossá, amikor az anyagisággal való kapcsolat feltárásába kezdünk. Heidegger és Ricoeur felől visszatekintve ugyanis még világosabban kirajzolódik a fenomenológiának az az alapvető beállítottsága, amely a fenomént eleve egy formai összetevőnek rendeli alá. Ebből a szempontból Heidegger és Ricoeur megértés- vagy praxis-orientáltsága érdemben nem változtatja meg, inkább csak rávilágít a fenomén fogalmában benne rejlő közvetettségre, amelyet mi a „mint”-struktúra kritikáján keresztül fogunk elemezni. A „mint”-struktúra azzal a következménnyel jár, hogy az értelmet eleve feltételezzük a fenoménen belül, hogy a világot eleve értelmesnek, egy

értelemösszefüggésnek gondoljuk el. Kérdésünk pedig az lesz, nem gátolja e mindez a fenomenológia eredeti törekvésének, a „vissza a dolgokhoz” elvének valóra váltását vagy egyáltalán annak lehetőségét. Nem kell-e a fenoménen belül felmutatnunk egy belső meghasadtságot, amely a transzcendenciával, az embertelennel, a bennünk és kívülünk létező értelmén túlival vagy inkább *innenivel* szembesít minket. Nem csupán elsajátítjuk-e a fenoménként megjelenőt, ha eleve egy struktúrába illesztjük bele.

Az anyagiség kérdése ezért annyira fontos egész érvelésünk szempontjából. A mint-struktúra elemzése kapcsán fogunk beleütközni abba a problémába, hogy éppen e struktúra miatt kerül előtérbe egy olyan egész-elvűség Husserl gondolkodásában, amely a magasabb szintű érzéki vagy más természetű struktúráknak mindig elsőbbséget biztosít az alacsonyabb szintűekkel szemben. A világnak az abban előforduló dolgokkal és eseményekkel, a dolgoknak az azokat felépítő összetevőkkel, végső soron pedig az anyaggal szemben. Az anyagtól, mint látni fogjuk, Husserl megtagad minden intencionális jellegű viszonyulást, s ez végső soron az anyagnak a fenomenológiából való kirekesztéséhez vezet. A fenomén fogalmának bizonyos átalakítása szükséges tehát ahhoz, hogy az elemzéseknek ettől a deficitjétől megszabadulhassunk.

A művészet-elméletnek az ezzel összefüggő két legfontosabb problémáját a tárgyiség és a kép fogalmában ragadjuk meg. Ám a probléma „megoldását” úgy próbáljuk megtenni, hogy az ne a tárgyatlansághoz vagy a szubjektumba, a befogadói élménybe való feloldáshoz vezessen. Épp ellenkezőleg, a műalkotásnak egy olyan kívülisége mellett kívánunk kiállni, aminek köszönhetően a mű éppen azért válik a befogadó számára *elsajátíthatatlanná*, mert nem áll szemben vele objektumként, amelyet egy lehetséges „szemléleti forma” tartna össze, s ily módon megfelelő távolságban is tartana ahhoz, hogy az elsajátítás lehetővé váljon. A tárgyiség kérdését egy olyan képzőművészeti irányzat alapján taglaljuk majd, amelyet bizonyos kritikusai éppen a tárgyiség kitüntetésével jellemeztek, az amerikai minimalizmus

elemzésével, azon belül pedig egy – bár nem szorosan minimalistának tartott – alkotó, Carl Andre műveinek értelmezésével. A képiség problémája ugyanezért válik fontos kérdéssé. A nyelv és az érzékek kapcsolatának kérdésében kézenfekvőnek tűnik, hogy az irodalmi művek képi összetevőjét, például a költői képet vessük alá részletesebb elemzésnek. S alapvetően helyesnek is tartjuk azt a gondolatot, hogy a kép néha alkalmasabb, szabadabb közeg lehet arra, hogy az anyag és az érzet a maga igazi valójában megjelenhessen. Tételünk szerint azonban ez azért nem a legmegfelelőbb megoldás, mert a kép – a műalkotás dologiságához hasonlóan – olyan *közvetettségen* keresztül próbál közel kerülni az érzékelés nyelvre gyakorolt közvetlen hatásához, amelyen az már nem a maga radikális változatában mutatható ki. A kép, még akkor is, ha a költői kép abban az értelemben már nem a táblakép, hogy egy képtárgyon vagy –hordozón keresztül jelenítené meg „tárgyát”, önmagában mégis már egy viszonylag önálló, a nyelvtől függetlenedő, erősen pszichikai „tárgyiság”. Az anyagiságnak és az érzékelésnek az irodalmi művekben való jelenlétét ezért elsősorban a figuralitás fogalmán keresztül próbáljuk meg megragadni, amely a nyelv és a nyelven kívüli egyidejűségét illetve a kettő radikális különbségét és ugyanakkor radikális közelségét, érintkezését is kiemeli. A figuralitás a költői nyelv struktúrájáig, nem csupán tropológiai szintjéig hatol.



## Paul Ricoeur cselekvésontológiája

### I.

Egy 1990-ben készült életmű-interjúban Ricoeur a *Le volontaire et l'involontaire* (1950) című első nagyobb önálló művét a korabeli fenomenológiával kapcsolatos elégedetlenségéből származtatja. A mű – mint állítja – a *Phénoménologie de la perception* „ekvivalenseként” született, s elsősorban a fenomenológia látás- illetve észlelés-orientáltságán kívánt túllépni.<sup>3</sup> A túllépés eszköze már e kezdeti időszakban is a praxis fogalma volt, amelyet teljes egészében újra kellett alapozni, hiszen Ricoeur szerint a korabeli francia intellektuális életben, még a hatvanas évek végén is, a közfelfogás úgy vélte: „A praxis egy német szó, amely forradalmat jelent.”<sup>4</sup> A gyakorlat vagy cselekvés fogalma egyszerre több célt is szolgált. Meghaladhatóvá vált általa a fenomenológia szubjektivista jellege, kibővíthetővé és elmélyíthetővé vált Heidegger egzisztenciális analitikája, átjárás nyílt a mindennapiság és a nyelv területéről az etikai és politikai szférába, és nem utolsósorban két évtized múlva a maga megfelelő területén vált kifejthetővé az ember és a nyelv aktivitásának és kreativitásának rejtélye. Az életmű középső szakaszának művei, amelyek már elsősorban a strukturalizmus és az analitikus filozófia alapvető koncepcióival való szembesülésből születnek, e „szabályozott kreativitás” kibontásával jutnak el az identitás problémájának újrafogalmazásához, s végül egy új ontológia legalábbis vázlatos kidolgozásához.<sup>5</sup> Ebben a dolgozatban röviden azt próbáljuk meg feltárni, milyen következményei vannak e cselekvés-ontológiának Ricoeur egész filozófiájára, illetve a fenomenológia fogalmára nézve.

---

<sup>3</sup> A Carlos Oliveira által készített interjú a Christian Proudhomme és Rainer Rochlitz szerkesztésében megjelent „*Temps et récit*” de Paul Ricoeur en débat című kötetben található (CERF, Paris, 1990).

<sup>4</sup> Id. mű, 18.

<sup>5</sup> Vö. a *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, „Vers quelle ontologie?” című utolsó fejezetével.

A cselekvés fogalmának előtérbe helyezése elsősorban a strukturalista és az analitikus filozófia külsődleges, megfigyelő jellegének meghaladására szolgál. Ezzel visszanyerhetővé, sőt megmenthetővé válik Ricoeur számára a szubjektum, a referencialitás, az egyediség és az etikai viszony is. A cselekvés közvetít, s mint ilyen a *par excellence* viszony, minden viszonyok legelsője, a közvetlenséget és közvetettséget is megelőző aktivitás, amelyből a szubjektum, a nyelv, a mimézis reflexivitása megszületik. A közvetítésnek magának azonban nincs előzetese, csupán különböző „területei” vagy megnyilvánulásmódjai, amilyen a test, a mimézis, a metafora mint a világ újraleírása, a narrativitás mint az identitás legfőbb garanciája, vagy a barátság mint az egyenlőség etikai viszonyának megteremtője. A cselekvés tehát rendkívül túlterhelt fogalom Ricoeurnál, amely az aktualitásban lét természetfilozófiájától a tanúsítás etikájáig terjedő skála minden összetevőjét meghatározza. Legfőképpen természetesen az időt, amelyet Ricoeur szerint tulajdonképpen Heidegger helyezett el a maga megfelelő helyén az aktus-filozófiák egyik legősibb és máig legtermékenyebb változatán, Arisztotelész rendszerén belül, amikor a lét átfogó interpretációjának horizontjába emelte azt.<sup>6</sup> Ricoeur azonban ezen a ponton túllép Heideggeren, amennyiben egyrészt egy olyan Heidegger-értelmezési irányzathoz kapcsolódik, amely Heidegger egzisztenciális analitikájában elsősorban a praxis szerepét hangsúlyozza, s abban a gyakorlati szféra teljes ontologizációját értékeli<sup>7</sup>, másrészt pedig az analitikus filozófia segítségével megpróbálja kidolgozni a szorosabb értelemben vett cselekvés intencionális struktúráját, s e cselekvést a test fenoménjéhez köti. Ez pedig kétségtelenül továbblépést jelent Heideggerhez képest. Már Sartre is – akire egyébként Ricoeur ezzel kapcsolatban nem hivatkozik – úgy vezeti be a *L'être et le néant* utolsó részét („Avoir, fair et

---

<sup>6</sup> Vö. *Soi-même comme un autre*, 361.

<sup>7</sup> Ezzel sok Heidegger-értelmezőben az egyoldalúság és leegyszerűsítés vádját váltva ki. Ricoeur Franco Volpi és Rémi Braque műveire hivatkozik (360-361), ám a kérdés kapcsán mindenképpen meg kell említeni Ernst Tugendhatnak, Heidegger egyik kései tanítványának a nevét és műveit is, elsősorban: *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979. A problémához lásd még: Jean-Michel Salanskis, *Modèles et pensées de l'action*, L'Harmattan, Paris, 2000, 119-126.

être”), hogy a *Lét és idő* egzisztenciális analitikája kapcsán a cselekvés problémájának kimaradásáról beszél.<sup>8</sup> Ricoeur mindehhez a test problematikáját kapcsolja kiegészítésképpen, s érdekes módon éppen Heidegger filozófiájának érdemeit hangsúlyozva – legalábbis az analitika által megteremtett lehetőségek tekintetében. Husserl, mint állítja, a *Leib* fogalmán keresztül nemcsak a hagyományos, pusztán külsődleges, anyagi test-felfogáson tudott túllépni, hanem a pszichologizmuson is, mikor egy olyan „je peux”-re alapozta az eleven testről kialakított koncepcióját, amely „nem egy ‘je veux’-ből vezetődik le, hanem éppen annak gyökerét alkotja (*il lui donne racine*)” (375), egyszóval megelőzi a „volontaire és involontaire” problematikáját. Ricoeur tehát továbblép korábbi munkáihoz képest egy olyan probléma felé, amelyet az „eleven test fenomenológiai ontológiája” (376) alkotna. Ez a fenomenológiai vizsgálódás egy önálló területe, hangsúlyozza Ricoeur, ám egyrészt a konstitúció folyamata ezen a területen éppen a terület elhagyásához vezet, másrészt pedig szükségszerűen megvannak a maga határai. A problémára vonatkozóan három alapvető konstitúciós területtel találkozhatunk Ricoeur műveiben: az első a fenomenológiai ittből a lokalizált itthez, a második az éntől a konkrét személyiséghez, a harmadik pedig a megélt időtől a kozmológiai időhöz vezet. A probléma mindhárom elemzésben ugyanaz, a világba való beíródás, a testet öltés problémája. Az inkarnáció kérdése azonban nem képes megoldani az anyagi test (*corps, Körper*) problémáját. Az anyagi testet ugyanis Ricoeur szerint nem lehet „élményekből” levezetni, ezért a konstitúciós folyamatnak szükségszerűen meg kell

---

<sup>8</sup> „Nem elegendő, ha az önmaga-száma-ralót úgy írjuk le, mint ami saját lehetőségeit egyszerűen az önmagában-léten túlra vetíti ki. Lehetőségeinek ez a kivetítése nem pusztán a világ valamilyen statikus formáját határozza meg: minden pillanatban meg is változtatja azt. Ha például Heideggert olvasunk, meglepődve tapasztaljuk, hogy hermeneutikai leírásai mennyire nem kielégítőek ebből a szempontból. Terminológiáját alkalmazva azt mondhatjuk, hogy a Daseint olyan létezőként írta le, amely túllép a létezőkön azok *léte* felé. S a lét itt a létező értelmét vagy létmódját jelenti. S igaz is, hogy az önmaga-száma-raló az a lét, amely által a létezők feltárják létmódjukat. Heidegger azonban elhallgatja azt a tényt, hogy az önmaga-száma-raló nem csupán az a lét, amely a létezők ontológiáját konstituálja, hanem az a lét is, amely által ontikus modifikációk esnek meg a létezőn mint létezőn. A *cselekvésnek* vagyis az önmagában-való ontikus materialitásban, ‘húsában’ való megváltoztatásának ezt az állandó lehetőségét az önmaga-száma-raló lényegi jellemzőjének kell tekintenünk; alapját az önmaga-száma-raló önmagában-valóhoz viszonyulásának olyan eredendő formájában kell megtalálnunk, amit eddig még nem hoztunk napvilágra.”, Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943, 503.

torpannia, illetve csak egy áthidalhatatlan szakadékon való átugrással kezdhet neki tulajdonképpeni munkájához, amely a saját, a sajátira való redukció helyett immár az „egy a sok közül” területe (377), ehhez pedig az eleven test *mondaneizálására* van szükség. A mondaneizálás azonban láthatóan nem materializálást jelent. Heidegger analitikájának említett előnye – Ricoeur szemében – éppen ebben mutatkozhat meg. Ricoeur szerint Heidegger egész filozófiai gondolatvilága alkalmasabb a test problémájának kidolgozására, mint Husserlé, s emellett további előnye, hogy a problémára alkalmazható fogalmai, például a „Befindlichkeit” (diszpozíció) fogalma, kifejezetten nem az „én vagyok” *inkarnációjára* épülnek, hanem a már eleve benne létet, a belevetettséget hangsúlyozzák. A kérdés csupán az, miért nincs Heideggernél test.<sup>9</sup> Ricoeur szerint Heidegger azért tartózkodott a test részletesebb elemzésétől, mert túlságosan ontologizálni akarta a jelenvalólétet, s így félt mind a pszichologizmus, mind a túlzott eldologiasítás veszélyétől. Ezért szorul háttérbe a tér elemzése is az idő javára, illetve túlságosan is a nem-tuladonképpeniség területére lesz száműzve. Ezért kerül – harmadrészt – a pathosz is a mindennapisághoz, szemben a léthez való megértő viszonyulással.

Itt azonban nem annyira a kritika jogos vagy jogtalan volta foglalkoztat minket, mint az a bizonyos aktus-fenomenológia, amit Ricoeur Heideggerrel szembehelyez. „Végül pedig elgondolkozhatunk azon, vajon Heidegger látta-e azokat az erőforrásokat, amelyeket egy olyan létről szóló filozófia rejt magában, amely a szubsztancia transzcendentáléját az aktus transzcendentáléjával cseréli le, ahogy azt a cselekvés és elszenvedés fenomenológiája megköveteli” – írja (379-380). Hogyan lehet az aktus fenomenológiájába bevonni a testet, és ugyanakkor elkerülni a test puszta élményre való redukálását?

---

<sup>9</sup> Az egzisztenciális analitikával kapcsolatban ez egy gyakran visszatérő kritikai megjegyzés, amely különböző változatokban Lévinasnál, Maldineynél, Richirnél és Waldenfelsnél is megtalálható. Az általam ismert legalaposabb és legelfogulatlanabb összefoglalását Jean Greisch nyújtja „Das Leibphänomen: ein Versäumnis von *Sein und Zeit*” című tanulmányában, in Tongeren, Sars, Bremens (szerk.), *Eros and Eris*, Phenomenologica 127, Kluwer Academic Publisher, The Hague, 1992, 243-262.

A *Soi-même comme un autre* című előadássorozat dialektikus szerkezetében két meghatározó helyen is feltűnik a test kérdése. A test mindkétszer két egymásnak feszülő felfogásmód közvetítője, illetve a kettőjük alatt meghúzódó mélyréteg képében mutatkozik meg. Az első a nyelvfilozófiai kiindulópont két végletét, a Strawson féle azonosító referálás és a pragmatikai, beszédaktus-elméleti önmegjelölés feszültségét, illetve egymásra utaltságát hivatott megmutatni és meghaladni. Ricoeur nagyra értékeli Strawsonnak azt a törekvését, hogy a személy identifikálását teljesen publikus síkra helyezze, ezzel elkerülve mindenféle pszichologizmussal és test-lélek kettősséggel kapcsolatos aporiát. Viszont állítása szerint Strawson túl hamar lehorgonyozza a személyt egy olyan tér-idő kontinuumban, amely pusztán külsődleges minden szubjektumra nézve, beleértve az ént (*soi*) is (45). Ezzel eleve gátat vet a tulajdonképpeni probléma felvetésének, vagyis a test saját jellege és a tárgyi létmód közötti különbség vizsgálatának. A szubjektumból így – mondhatnánk – mentális események tárháza válik, ami a predikátumok felsorolásával állítható elő<sup>10</sup>, s a probléma inkább az első személy léte lesz, amit egyébként Strawson gyakorlatilag képtelen felvetni, s nem a harmadik személyé, amely Ricoeur szerint a tulajdonképpeni probléma, és csak egy fenomenológiai leírással, ám azon belül is csak egy bizonyos fenomenológiával érhető el. Ezzel a személy egy „idem”-mé válik, aki teljesen személytelen, ugyanakkor (vagy éppen ebből kifolyólag) teljesen identikus, akivel kapcsolatban bármilyen tulajdonítás csak ugyanazon a módon mehet végbe, mint bármilyen más dolog esetében, vagyis predikálással. Ricoeur igazi problémája éppen itt bukkan fel: vajon ugyanúgy tulajdonítunk-e pszichikai predikátumokat önmagunknak, mint bárki másnak, illetve megegyezik-e egyáltalán a tulajdonítás módja, ha egy személyről és ha egy dologról van szó. Strawson nyilvánvalóan mindkettőre igennel,

---

<sup>10</sup> Érdekes módon Ricoeur Strawsont kantianizmussal vádolja, például a tér-idő neutralizálása kapcsán, mégsem hivatkozik ennek későbbi, sokkal árnyaltabb változatára, az ún. „scaled down kantianizmusra” (vö. Georg Mohr, „Die Identität des Subjekts bei Peter Strawson”, in Manfred Frank, Gérard Raulet, Willen van Reijen (szerk.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 11-65.), amely először a *The Bounds of Sense*-ben (1966) kerül kidolgozásra (magyarul: *Az érzékelés és jelentés határai*, ford. Orosz István, Osiris-

Ricoeur pedig mindkettőre nemmel válaszol. A tagadó válasz alátámasztására felhozott érv az „enyém” birtokviszony és a szubjektum-predikátum szerkezetű birtoklás közötti elvi különbözőség. Az első viszonyulás ugyanis „nem átvihető” (*non transférable*), illetve csak abban az esetben, ha az ént neutralizáljuk, s ennek következtében a sajátból cserélhető tulajdont csinálunk. Az „enyém”, az én testem tehát nem tulajdon, vagyis nem helyettesíthető. Az érvelésben visszaköszön a korábbi metafora-könyv egyik legfontosabb érve, amellyel az egész strukturalista nyelvfilozófia jel-elméleti alapjait támadta meg Ricoeur: a helyettesíthetőség elleni érv. A kérdés mégis az lesz, hogyan vázolható fel egy olyan transzferabilitás, amely nem a helyettesítésen alapul. A test mint lehorgonyzás ebben kulcsszerepet játszik majd.

Az idemre alapozott személy-elmélet éles kritikája azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a pragmatika közelítésmódja minden fenntartás nélkül elfogadhatóvá válik. Ricoeur ezt már előre egyértelműen leszögezi: ahhoz, hogy ne fenyegetsenek minket a szolipszizmus aporiái és a privát tapasztalat zsákutcája, azon a köztes helyen kell maradnunk, amelyen megmarad a „bármelynek tulajdoníthatóság” lehetősége, de az én és a te, illetve az „önmagam” és a „más, mint önmagam” ellentéte (a Ricoeur által használt kifejezés talán nem szerencsés ezen a helyen) is felbukkanhat” (54).

A beszéd-aktus elmélet hatalmas előnyét az jelenti, hogy az én, amelynek a *Soi-même comme un autre* című mű nyomába ered, látszólag az általa megérdemelt rangra emelkedhet, vagyis privilégiumot élvezhet a többi személlyel szemben, amelyek ily módon az én köré szerveződnek. A beszédaktus olyan aktus, amelyet én, most, itt teszek meg, egy bizonyos szituációban, egy bizonyos beszélgetőpartner (*allocuteur*) vagy -partnerek jelenlétében (61). Egy olyan beszélő vagyok, aki – az analitikus filozófia klasszikus érvének megfelelően – ellenáll mindenféle helyettesítésnek, a harmadik személlyel, tulajdonnévvel, leírással való

---

Gond, Budapest, 2000), mint ahogy az ezzel szoros összefüggésben álló angol-szász „neokartezianus” érvekre sem (Anscombe, Castañeda, Chisholm, Shoemaker stb. kapcsolódó tanulmányai illetve művei).

helyettesítésnek egyaránt. A Ricoeurt érdeklő, és a mi szempontunkból később szintén fontossá váló, kérdés ennek kapcsán a beszéd (*discours*) síkjára való áttéréssel szükségszerűen megjelenő homályosságra, opacitásra vonatkozik. Minek köszönhető ez a bizonyos „homályosság”? A probléma, mint majd látni fogjuk, messze túlmutat a pragmatika vagy akár még az identitás kérdésén is. Ricoeur Francois Récanatira hivatkozik, aki szerint a reflexivitás pragmatikai síkon egyfajta homályosságot vezet be a nyelvbe, amely megtöri a nyelv transzparenciáját – az értelem (*sens*) nélkül akadálymentesen szelne át a nyelvet a referenciális megcélzás (*visée*) segítségével. A megfogalmazás azért figyelemreméltó, állítja Ricoeur, mert a jelnek egy olyan klasszikus, az ókortól a Port-Royalig fennmaradó meghatározására utal, amely azt valamifajta dolognak tekinti, amely egy másik dolgot *reprezentál*, s „az átlátszóság abban áll, hogy a jel, ahhoz hogy reprezentáljon, igyekszik eltűnni, s ily módon elérni, hogy elfeledkezzünk róla mint dologról” (56-57). Ez azonban nem mindig sikerülhet, s e sikertelenség a leggyakrabban akkor következik be, amikor a megnyilatkozás (*énonciation*) megtételének ténye reflektálódik az elmondott kijelentésben (*énoncé*), s ily módon „önmagára hajlítja rá” a referáló megcélzást, s ez maga is részévé válik a referenciának. Ezt már a Port-Royal logikusai is észrevették.<sup>11</sup> A probléma azonban Ricoeur számára csak itt kezdődik, jelesül annak a dilemmának az eldöntésével, hogy ezt a „visszahajlást”, a barokk redő újrafelfedezését, azonosíthatjuk-e maradéktalanul a szubjektummal. A beszédaktus-elmélettel szembeni kritika alapja az, hogy Ricoeur az „igen” választ részesítené előnyben egy olyan – általa az angol-szász filozófiai hagyomány egészére kiterjesztett – beállítódással szemben, amely az ily módon felfedezett megnyilatkozást is „önmagában”, kizárólag mint megfigyelhető aktust igyekszik vizsgálni, ezért a reflexivitást nem a szubjektumnak, hanem magának a beszédaktusnak tulajdonítja, a nyelvi reflexivitás jelenségét pedig a jelre ruházza rá, s így az a jel homályosságává, nem a szubjektivitás

---

<sup>11</sup> Ricoeur itt azt a „pli”-t fedezi fel a Port Royalban, amelyet Deleuze vele egyidőben terjeszt ki az egész korszakra: Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et la baroque*, Minuit, Paris, 1988.

megjelenésévé válik. A Strawson és a pragmatika közötti szembenállás tehát meghaladható egy másik síkon, amely a „hús-vér szubjektum” problémáját, vagyis a konkrét megnyilatkozás és az identifikáció kérdésének összekapcsolását jelenti. Mégiscsak lennie kell valaminek, ami által az én viszonyt létesít különböző én-mondásaival szemben, ami által az én egyszerre helyettesíthető, sőt a leginkább helyettesíthető nyelvi jel, s ugyanakkor mégis helyettesíthetetlen (65), vagyis Husserl kifejezésével élve: okkasionális.<sup>12</sup> Ezzel azonban Ricoeur egy olyan gondolati útra lép, amelynek transzcendentális kérdésfelvetését vállalnia kell. Nem véletlen, hogy ezen a ponton Husserl „Ichstrahl” és „Ichpol” fogalmaira hivatkozik. Az az egyedi perspektíva, amit a világgal szemben mindig szükségszerűen felveszek, nem pusztán a világ egy perspektívája, hanem a világ *határa*, és mégis a világban van.<sup>13</sup> Ám az „énnek” ebből az üres, ismeretelméleti szingularitásából Ricoeur azonnal a „lehorgonyzás” problémájába vezeti át gondolatmenetét. Kimutatja ugyan, hogy a nyelvi elemzés önmagában nem megfelelő eszköz az identitás problémájának megoldásához, a testet mégis pusztán a

---

<sup>12</sup> Az okkasionális kifejezésekhez lásd Husserl, *Logische Untersuchungen*, II. kötet, HUSSERLIANA XIX/1, Martinus Nijhoff, den Haag, 1984, 26. § – magyarul: Husserl, „Kifejezés és jelentés”, in *Passim* 2002/2-3, 48-53, ford. Seregi Tamás, Simon Attila és Ullmann Tamás. Husserl az okkasionális kifejezések tárgyalásánál a jelentés és jelzés 1-2. §-beli megkülönböztetésére támaszkodik (uo. 1-3). Az okkasionális kifejezések ennek alapján jelentéssel rendelkező nyelvi elemek, ám a kifejezésekkel ellentétben csupán egyfajta utaló jelentéssel bírnak, amely pusztán egy általános jelentést hív életre (például az önmegjelölést az „én” szó esetében). Azért kell utalónak lennie, hogy egyrészt ne mindenki a saját énjéről alkotott képzet bukkanjon fel, mikor a szót meghallja, másrészt pedig azért, mert nem férhetünk hozzá oly módon egy beszélgetőtárs én-képzetéhez, ahogy például az „oroszlán” szó hallatán hozzáférünk egy többé-kevésbé objektív képzetéhez. Viszont ennek az általános funkciónak az is a feladata, hogy az általános én-képzet mellett életre hívja az egyedi képzetet is, a „*hic et nunc* megcélzottat”, amely annak ellenére, hogy nem absztrakt, mégis csak az utalás „közvetítésén” keresztül férhető hozzá. Az első jelentést tehát Husserl utaló jelentésnek, a másodikat pedig ennek megfelelően utalt jelentésnek nevezi.

Ricoeur szempontjából sem közömbös azonban, hogyan értelmezzük Husserlnek ezt a koncepcióját. A posztstrukturalista diskurzusból egyáltalán nincs egyetértés a kérdésben. A *La voix et le phénomène* című könyvében Derrida két irányban bírálja és gondolja tovább Husserl elemzését. Az utalt jelentés, állítja, megdönti Husserlnek a jelentés idealitásáról szóló alaptételét. Ezért az első kritika az okkasionális és nem-okkasionális kifejezések elkülönítésének kritikáját nyújtja, kimutatni próbálva a minden kifejezésben benne rejlő temporális nyomot, s ennek következtében jelentésének okkasionális jellegét (így a nyelv egészére kiterjesztve a jelentések idealitásáról szóló husserli „platonizmus” elleni kritikát). Második lépésben pedig az utalt jelentésben a „jelenlét metafizikáját” véli felbukkanni Husserl gondolkodásában. A (Ricoeurhöz hasonlóan) szintén Benveniste-re támaszkodó Lyotard azonban a deiktikus kifejezésekben éppen a nyelvből mint rendszerből való kiszabadulás lehetőségét véli felfedezni: „Másszóval a deiktikus kifejezés nem egy puszta értéket képvisel a rendszeren belül, hanem egy olyan összetevő, amely belülről kívültre utal; nem gondolható el a rendszerben, csak azon keresztül. Az a különbség, amely a legfontosabb, és amely semmiféle visszatérést nem jelent a ‘jelenlét metafizikájához’, ahogy attól J. Derrida tart.” – Jean-Francois Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971, 116.

<sup>13</sup> A probléma Ricoeurnál – mint azonnal látható lesz – nem kerül kidolgozásra a maga radikalitásában. Véleményem szerint a kérdés taglalásának valódi területét egy másik „fenomén”, egy „metafizikai” „fenomén”,



lehorgonyzás médiumává, az én és a személy közötti kapcsolatteremtés alapjává, egyfajta „mélyebb valósággá” teszi (71). A test nem a kitettség, a fakticitás és anyagiság, a kiterjedés (akár a szó karteziánus értelmében, az eleven és anyagi illetve fizikai testre egyaránt alkalmazva) területe, hanem annak a létnek a világba való lehorgonyzása, „ami mi magunk vagyunk, és ami a testiség módozatában jön világra” (72).

A művet olvasva ezek után nem is nagyon csodálkozhatunk azon, hogy a beharangozott test-problematika taglalásában nem egészen azt kapjuk, amit a fenomenológiai hagyomány alapján várnánk. A további fejezetek ugyanis nem a testtel, hanem a cselekvés-elmélet kérdéseivel foglalkoznak, hogy azután majd – két fejezet múlva – újra a saját test ontológiájának problémájához érkezzünk vissza, de immár egy következő „szintre” lépve. Az inkarnáció véglegesen a világba való *lehorgonyzássá* válik.<sup>14</sup> A cselekvés-elmélet a lehorgonyzás szempontjából a „ki”, „mit”, „miért”, „hogyan”, „hol”, „mikor” kérdések egyetlen struktúráján belüli egyesíthetősége miatt válik döntő jelentőségűvé, amelynek köszönhetően a „ki”-ből immár valódi valaki válhat (75-76). Sőt, a cselekvés fogalmán keresztül annak lehetősége is megteremtődik, hogy az emberi cselekvés – Hannah Arendt marxista meghatározására támaszkodva – elkülöníthetővé váljon a munka gyakorlatától, amelyben a személy teljes mértékben exteriorizálódik az előállított tárgyban, vagyis a munkát végző személy tulajdonképpen lényegtelené válik.<sup>15</sup> Ricoeur számára három összetevője van annak, hogy az analitikus filozófiai hagyomány miért nem képes megbirkózni a cselekvések elemzésének problémájával. Az egyik az elemzés által feltételezett személytelen esemény-

---

a tekintet alkotja, amellyel azonban Ricoeur nem foglalkozik.

<sup>14</sup> Hogy ennek nem kellene feltétlenül így történnie, azzal kapcsolatban csak egy példára utalnék: Michel Henry, *Incarnation*, Seuil, Paris, 2000. Henry a maga transzcendentális test fogalmát élesen elválasztja mindenféle világiságtól, vagyis éppen a lehorgonyzás felszámolásával reméli elérni a test emancipációjának lehetőségét.

<sup>15</sup> Praxis és poézis egy dologban megegyeznek, hogy a teóriával ellentétben szinguláris jellegűek. Ezt Ricoeur már a *La métaphore vive*-ben kiemeli Arisztotelészre hivatkozva. „... a tapasztalat az egyes esetekre vonatkozó tudás, a tudomány pedig az általánosra vonatkozik – a cselekvésnek és a létrehozásnak pedig mindig az egyes esettel van dolga” – írja Arisztotelész. In Arisztoteles, *Metafizika* (A 981 a15), fordította Halasy-Nagy József, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest 1992, 36. Később fogunk azzal a kérdéssel foglalkozni, milyen következményekkel jár, ha a poézist teljes mértékben kizárjuk a személyiség- és a művészet-elméletből, ahogy Ricoeur teszi.

ontológia, amely a cselekvést csupán a világbeli események egy osztályává teszi, a másik a tulajdonításmód, amelynek köszönhetően a cselekvés valakinek tulajdonítását az analitikus filozófusok kizárólag az apofantikus logikán belül képesek elgondolni, a harmadik pedig az igazság fogalmához és a leíráshoz mint megfigyelő rögzítéshez való ragaszkodás – ebből ered az intenció túlzott racionalizálása, az okozatiság kizárólagossá tétele (a „mit?” visszavezetése a „miért?”-re) és a teleológia problémájának teljes figyelmen kívül hagyása is. Az első problémával kapcsolatban kézenfekvő Ricoeur *Temps et récit* című művének eseményfogalmára, a harmadikkal kapcsolatban a tanúsítás (*attestation*) fenomenológiáján belül megkülönböztetett szavahihetőség (*véracité*) és igazság (*vérité*) fogalmaira hivatkoznunk, a tulajdonképpeni problémát azonban számunkra a második ellenvetés jelenti. Már csak azért is, mert – mint látni fogjuk – korábban Ricoeur éppen a predikáció előtérbe helyezésével, a benveniste-i szemantika kiaknázásával remélte újjáalakítani a (költői) nyelvvel kapcsolatban uralkodó felfogásokat. Vajon a „je peux” modális, de nem modális logikai jellege<sup>16</sup> lehet-e a kivezető út az apofansziszból, amely a husserli fenomenológia teloszát, a tárgyá tevést jelentette? Husserl az apofansziszt az *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* első részében az objektiválás egyetlen, de univerzális eszközének tartotta, s ebből kifolyólag a logikát egy minden területre kiterjedő eszköznek. „Itt található<sup>17</sup> az a legmélyebb forrás, amelyből a logikai univerzalitása, végső soron pedig a predikatív ítélet univerzalitása feltárandó (amellyel az értelmes kifejezés egy közelebből még nem vizsgált rétegét is vizsgálódás tárgyává tesszük), s innen válik érthetővé a logika uralmának egyetemes végső alapja. Továbbá megragadhatóvá válik az a lehetőség, sőt szükségszerűség, hogy kifejezetten a kedély- és akarat-intencionalitásra vonatkozó formális és

---

<sup>16</sup> Lásd ehhez a Ricoeur és Greimas közötti vita anyagát, amelyben Ricoeur éppen az utóbbi szerző (illetve a köré csoportosuló Fontanille, Parret, Hénault) modális logikával kapcsolatos kutatásait bírálja, és szegezi szembe a maga „phénoménologie de l’agir et du patir” megközelítését. In Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, PUF, Paris, 1994, 195-214.

<sup>17</sup> Mármost a minden tételzésben benne rejlő doxikus összetevőben, az „Urdoxa”-ban vagy „Urglaube”-ben („öshit”). A kérdéssel később foglalkozunk Merleau-Ponty kapcsán.

materiális noétikus, illetve noématikus és ontológiai tudományát létrehozzuk.”<sup>18</sup> Husserl persze a transzcendentális logikának a tízes évek végén elkezdett kidolgozásával – egy genetikus elemzésen keresztül – meghaladja az apofanszisz e kitüntettségét, ám az predikációelőtti jelleg hangsúlyozása ellenére soha nem lép a prelogicitás talajára. Az életvilág mindvégig belső összefüggésben marad a genetikus logikával, s mint Blumenberg megjegyzi, Husserl még a *Philosophie der symbolischen Formen* radikalitásáig sem ér el ebből a szempontból.<sup>19</sup>

Ricoeur nagyra értékeli az analitikus cselekvés-elméletnek azokat az eredményeit, amelyekkel sikerült mindenféle kinezetikus érzettől, affektív érzettől, vagy éppen a belső megfigyelés előfeltevésétől megszabadítani a cselekvésről alkotott koncepciókat (80). Ez azonban nem mentesít minket attól, hogy az intenció jelenségét, a cselekvés-elmélet tulajdonképpeni sarkkövét a maga teljes szélességében fel ne tárjuk. Ez egyszerűen azt jelenti, hogy az intenciót nem szabad sem valamiféle okozatiságra redukálni, sem megfosztani időbeli dimenzióitól. Az analitikusok Ricoeur szerint mindkét hibába beleesnek, s leginkább azért, mert az intenciót az általuk külsőleg leginkább megfigyelhető változatából, a pusztán szándékos cselekvésből kiindulva tárgyalják. Az intenció másik véglete a jövőre vonatkozó egy bizonyos intencióval rendelkezés lenne, amely a tulajdonképpeni szándék legjobb megfelelőjét alkotja, az intenció intencióját, amely az ígéret beszédaktusában nyer kifejezést (92). Ricoeur ezt az utat tartja járhatónak. Ám azzal, hogy a cselekvés problémáját az ígéretre alapozzuk, nemcsak kétségtelen előnyökre teszünk szert (például az előírás, a másikkal való viszony, egyáltalán az etika és politika területének bevonhatósága), hanem feladatokat is adunk magunknak, s ezek a feladatok újra csak a lehorgonyzás kérdését érintik. A cselekedet

---

<sup>18</sup> Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, HUSSERLIANA III/1-2, Martinus Nijhoff, den Haag, 1976, 272. Lásd még a mű 113. §-át, amelyben Husserl azt állítja, hogy minden cogito vagy doxikus Ursetzung („östételezés”) vagy nem, viszont minden átalakítható az előbbivé, feltéve, hogy tétikus jellemzővel látjuk el. Ily módon például a „wahrscheinlich”-ból „Wahrscheinlichsein” lesz, „rántjuk a doxikus Urthesis (östézis) pecsétjét”, s ennek következtében pozicionális, vagyis aktuális és „valós” (reel) lesz (257).

nem teremtés, még csak nem is alkotás, mégis a világba való beavatkozás. Az intencióra való alapozás arra teszi alkalmassá a cselekedetet, hogy egyrészt sajátunkká váljon (ellentétben a teóriával és a poézissel)<sup>20</sup>, másrészt hogy az analitikus filozófia által oly élesen különválasztott cselekvés és esemény, motiváció és ok egy fenomenológiai elemzésen után (84-85) egyesüljenek. A beavatkozásnak két síkja van, amelyek közül mi csak az elsővel fogunk foglalkozni: a kezdeményezés (*initiative*) és a megtartott szó. Mindkettő az idő fenomenológiai elemzését vonja be az elemzés látóterébe, de a kettő nem ugyanabba az irányba tart.

A kezdeményezés a kezdet és vég problémáját kívánja elhelyezni a maga világbeli és emberi, azaz gyakorlati síkján. Ricoeur szerint a kezdet problémáját szükségszerűen a „ki”-hez és nem a „miért”-hez kell kapcsolnunk, hogy a külsődleges oksággal rögtön meg ne szüntessük. Ugyanakkor ezzel egyfajta világon belüli kezdeté is alakítjuk, amellyel azonban nem szüntetjük meg abszolút jellegét, csak éppen ez a fajta kezdet „nem az időhöz, hanem az oksághoz képest abszolút” (129). A kezdet a jelen egy meghatározott létmódjához kötődik, amely Ricoeur egy hosszabb elemzése alapján<sup>21</sup>, a fenomenológiai időhöz, vagyis a protenciók és retenciók szövedékéből felépülő, áramló jelenhez képest a jelent mint törést állítja elénk. Ezt nevezi Ricoeur pillanatnak. Ez a „pillanat” pedig többszörösen is közvetít a fenomenológiai és a kozmológiai idő között: egyrészt azzal, hogy ábrázolható egy pont formájában, s így az idő eltárgyasítását, geometrizálását teszi lehetővé, másrészt azzal, hogy nem külsődleges és passzív, mint a világidő („az unalom és öregedés ideje”), ugyanakkor nem is teljesen megélt vagy saját. „Az időfenomenológia feladata, hogy elemzésében rátaláljon a

---

<sup>19</sup> Hans Blumenberg, „Das Lebensweltmissverständnis”, in uő, *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 25.

<sup>20</sup> Praxis és poézis kettősét - természetesen szintén Arisztotelészre s emellett Marxra hivatkozva - Jean-Luc Nancy is szinte egymást kizáró ellentétbe állítja: „Ezenkívül az ‘átalakítani’ (*transformation*) azt kívánja jelenteni, hogy ‘megváltoztatni az értelem értelmét’, vagy akár, még egyszer, átlépni a birtoklásból a létbe. S ez azt is jelenti, hogy az átalakítás egy *praxis*, nem pedig egy *poézis*, egy olyan cselekedet, amely a cselekvőre hat, és nem a műre.”, in uő, *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993, 19. A dolgozat későbbi részének egy helyén megpróbáljuk kimutatni, hogy “avoir” és “être”, illetve praxis és poézis ilyen analógiája nem szükségszerűen állja meg a helyét.

pillanatra mint saját határára” – állítja Ricoeur.<sup>22</sup> A kezdeményezés, a gyakorlati kezdet fogalmának kifejtése tehát nem csupán az okozatiság és az intenció összekötésére szolgál, amelyeket az analitikus filozófia elméletei túlságosan élesen elválasztottak egymástól, hanem – és mindenekelőtt – az idő kérdésének a cselekvés-elméletbe való beillesztésére. Újabb meglepetéssel szolgál tehát a *Soi-même comme un autre* című mű, amikor a kezdeményezés jelenségének a saját test ontológiájával való összekötése után megint csak nem a (saját) test fenomenológiájának kidolgozásához, hanem az időnek, s azon belül is szinte kizárólag a narrativitás kérdésének szenteli a következő fejezeteket. A kezdeményezés fogalma – állítja Ricoeur – „megoldást” nyújt Kant harmadik antinómiájára<sup>23</sup>, mivel a kezdeményezés per definitionem a fenomenális és nem-fenomenális találkozása, vagyis maga a cselekvés, méghozzá oly módon, hogy a cselekvő személye is kihagyhatatlanná válik. Megoldódik tehát a ki? és a mit? és miért? kérdéseinek összekapcsolása, mivel a kezdeményezés „a cselekvés cselekvőjének *beavatkozása* a világ folyásába” (133). Megoldódik ugyanakkor az „enyémvalóság” kérdése is, amellyel a fent már említett, és a *La métaphore vive*-ben kidolgozott apofantikus szerkezetet felválthatja a possessivumokból kibomló narrativitás.<sup>24</sup> A possessivum ugyanis nem predikáción alapuló tulajdonítás, ugyanakkor azonban nem feltétlenül korlátozódik az énrre, az én személyemre. A mű bevezetőjében Ricoeur kifejti, hogy a „soi” fogalma nemcsak a reflexivitást, a dialektikát, mondhatnánk a kerülőutat vezetibe a vizsgálódásokba, hanem minden személyt egyesíteni képes magában (11). Ennek

---

<sup>21</sup> Paul Ricoeur, „L’initiative”, in uő, *Du texte à l’action*, Seuil, Paris, 1986.

<sup>22</sup> Sajnálatos módon Ricoeurt kizárólag a két – meglehetősen elnagyoltan elkülönített – idő közötti közvetítés érdekli, így nem kérdőjelezi meg a belső, „lelki” idő saját voltát, nem különíti el a passzív és aktív szintéziseket, a megjelenítés és újramegjelenítés jelenségét, vagy nem veti fel az önkéntelen emlékezet problémáját. S ugyanígy nem teszi ezt meg a külsődleges világidővel kapcsolatban sem ( például sors, végzet, végrehajtott tervek, közösen megélt idő).

<sup>23</sup> Immanuel Kant, *A tiszta ész kritikája*, fordította Kis János, Ictus, h.n., 1995, 368-373.

<sup>24</sup> Ricoeur a heideggeri *jemeinig* kifejezés előtagjából nem a mindenkoriságot, vagy – értelmezésünk szerint – egyfajta egzisztenciális transzcendentálét, a szingularitás nyomát próbálja kiolvasni, hanem az enyémvalóság szétesztlását az összes grammatikai személy között, ami pedig egy „nem kimondott utalás a másokra” (212). Értelmezése meglátásunk szerint önmagában ugyan helytálló, de tulajdonképpen csak akkor volna tartható, ha a jelenvalólétnek a nem-tulajdonképpeniségből a tulajdonképpeniségbe való átlépése az interszubjektivitás síkjának kibontását, és nem az attól való eltávolodást jelentené. A problémához lásd még Bernard Waldenfels, „A dialógus köztes tere”, fordította Bujáki Tibor és Seregi Tamás, *Szép literatúrai ajándék* 1998/2-3.

megfelelően a possessivumokkal kapcsolatban is a személyesség és személytelenség közötti különböző átmenetek lehetőségét hangsúlyozza, egészen a „mindenkinek a magáét” (*à chacun le sien*) kifejezésig terjedően (120). A *La métaphore vive* elemzésében az lesz majd legfontosabb kérdésünk, milyen következményekkel jár ez a változás az irodalom, a művészet kérdésre nézve, radikalitását tekintve mennyiben jelent visszalépést is ez a döntés.

Mielőtt azonban a hetvenes évek főművének elemzésére térnénk át, meg kell vizsgálnunk, milyen következményekkel jár Ricoeurnek ez a „döntése” a *Soi-même comme un autre* könyv irodalomról alkotott koncepciójára. A narratív azonosság koncepciójának részletes kidolgozása előtt ugyanis még egy akadály áll, ez pedig a személyes azonosság (*personal identity*) problémájának angolszász hagyományával való elszámolás. Ricoeur itt is „fenomenológiai kritikának” veti alá a fogalmat, kimutatva, hogy az *idem* és *ipse* általa kidolgozott fogalomkettőse, amelyek dialektikája tulajdonképpen az azonosság konstitúciójának folyamatát alkotják a műben, nem osztható ki egyszerűen a test és a „személy” fenoménjeire. A test nem *idem*, mert az a saját testem, a „je peux” világa, viszont a „személy” sem *ipse*, mivel nem feltétlenül, még ha természetesen nem is teljesen szabadon, változó/változtatható (154) – olyan szedimentációs folyamatoknak van alávetve, amelyek a szokások és különböző azonosulások révén egyfajta *jellemet* hoznak létre belőle. A jellem – állítja Ricoeur – a *ki mi je*, vagyis a „ki vagyok?” kérdésének a „mi vagyok?” kérdésévé való átalakulása (147). Ez a bizonyos jellem pedig az idő terméke, kialakulása tehát csak egy folyamatként írható le (ez az, amire az analitikusok nem helyeztek kellő hangsúlyt), s egy ilyen folyamatot utólag csak egy elbeszélés bonthat ki. Másrészt az *idem*re és a személytelenségre való redukció (az analitikusok másik hibája) csak úgy kerülhető el, ha az állandóság egy másik modelljével dolgozunk, amit a „megtartott szó”, az ígéret betartása képvisel. Az ígéret megtartása a változás tagadását és az időbeliséget egyszerre vonja maga

után, viszont Ricoeur szerint, érdekes módon a narratív szerkezetet is (148).<sup>25</sup> Az ígélet aktusát Ricoeur a könyvben többször is részletesen elemzi (195-197, 311-312). Természetesen elutasít minden privát jellegre vagy akár az őszinteség kifürkészhetetlenségére (és így a végtelen regresszusra) hivatkozó érvelést, amikor a tanúságra, a szavahihetőségre, s végső soron az abból kialakuló hitelességre (*créance*) hivatkozik, mely az idem és ipse elérni kívánt szintézisét alkotja. Hangsúlyozza az ígélet interszubjektív jellegét, amennyiben az ígélet szükségszerűen maga után vonja a számon kérhetőséget, s ezzel együtt a felelősséget is. Az ígélet időbeli jellegéből pedig, a szedimentáció folyamatának köszönhetően, kialakul a felelős jellem, „akivel számolni lehet” (195). A világban-benne-lét testi jellege viszont ezen a ponton teljesen kimarad a vizsgálatból, helyét az ipse és az idem szintézise, a jellem foglalja el. Nyilvánvaló bizonyítéka ennek például az, hogy Ricoeur az interszubjektivitás területére ugyan kiterjeszti elemzését, ám a „világiság” szintjén már nem veti fel az ígéletben rejlő feszültséget az intenció és a fakticitás, vagy egyszerűbben fogalmazva a „körülmények” között. Az ígéletet tevő személy mindig számon kérhető, ennyiben igaza is van Ricoeurnek, sőt, ő maga vállal felelősséget azért, hogy amit megígért, azt be is képes tartani. Az ígélet megítélésének hermeneutikai folyamata azonban mindig képes számolni azzal, hogy olyan külső körülmények előzték meg a megígérés aktusát, amelyről az ígérő személy nem tudott, de nem is tudhatott, és – az ígélet és betartása közötti időbeli eltérésből következően – olyan körülmények állhattak elő időközben, amelyek nem csupán az ígértet tevő, de határesetben akár mindenki kompetenciáját is meghaladták.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> A problémával itt nem foglalkozunk, mint ahogy etika és narrativitás „szükségszerű” kapcsolatának kérdésével sem. A probléma irodalomelméleti összefüggéseinek szenteli G. Hillis Miller *The Ethics of Reading* című könyvét, ahogy Martha C. Nussbaum is több tanulmányát.

<sup>26</sup> Egy ezzel analóg problémára a narratív azonosság kérdése kapcsán is utalhatnánk. A narrativitást Ricoeur szintén nem privát jelenségként kezeli – a narráció szabályokat követ, egyfajta előzetes világgal rendelkezik, egy közösség számára befogadható stb. Mégsem beszél soha arról a kérdésről, hogy a narratív azonosságomat vagy azonosságunkat nemcsak megalkotni kell a konfiguráció folyamata révén, hanem úgymond elfogadtatni is. Attól, hogy a történetet mindig szükségszerűen másoknak is csinálom, történet és hiteles történet még nem ugyanaz. Sőt, akár egészen odáig is el lehetne menni, hogy a történetem megalkotásában a másoknak alkotótársként is részt kell vennie – ha nem is vele/velük kell megalkottatnom történetem, akkor sem egy már kész történettel állok elébük.

A narrativitásnak az ígéret és az azonosság kérdésére való rávetítéséből még egyáltalán nem következne, hogy a fakticitásnak ezt a dimenzióját teljesen figyelmen kívül kellene hagyni. A probléma a test egyre nagyobb mértékű lehorgonyzásában áll. És ez nemcsak az anyagi test vagy a test anyagiságának elhanyagolásából következik, hanem enyémvalóságának nem elég mély értelmezéséből is. A possessivumokra és a praxisra való áttéréstől önmagában ez még nem következik. Ricoeur viszont soha nem beszél arról, hogy a test eleven testté “alakításától”, a „je peux” létmód hangsúlyozásától függetlenül nemcsak egy cselekedni-elszenvedni dialektikáról kell beszélnünk, hanem egy „je peux” – „je ne peux pas” dialektikáról is, ami az általa előnyben részesített „gyakorlati tudásba” is bevezeti a tagadást. Ez persze nem az elméleti gondolkodás igaz-hamis logikai struktúrája (ami nyilvánvalóan az elméleti tudás egészére szintén nem képes kiterjedni). A gyakorlati tudásnak természetesen megvannak a maga határai, ahogy a testnek mint tevékeny, eleven létmódnak is, ám ezek a határok egyrészt bizonytalanok, másrészt kitolhatóak, harmadrészt nem igazán ismerjük őket. Tudom, hogy soha nem leszek képes egy bizonyos sebességnél gyorsabban futni, de tudom, hogy képes lennék nagyobb teljesítményre, mint most, s ugyanakkor nem tudom, hogy pontosan mire is vagyok képes (például mennyire sokat tudok futni).

A test tehát lehorgonyzásra kerül, s szerepét egyre inkább a jellem veszi át.<sup>27</sup> A probléma döntő fontosságúvá válik, amikor a narratív azonosság kérdése kapcsán az irodalom példájához érkezünk. Mivel a testet már lehorgonyoztuk, az idem szerepét a jellemnek kell átvennie. Ricoeur megpróbál két-két kellően provokatív példával szolgálni az ipszeitás és a jellem (ipszeitás-ugyanazság) dialektikájára vonatkozóan. Az első két példa (Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye és Leiris *Férfikor* című önéletírása) azt a végletet képviselik, amikor az ellentétpár egyik eleme, az idem teljesen hiányzik a műből. Ám – mint Ricoeur írja – „a narrativitásnak ezek a kimozdított esetei az ipszeitás csupasszá tételeként



értelmezhetőek, amely az ugyanazság alapjának eltüntetésével áll elő” (178). Mindennek ugyan radikális következményei vannak az elbeszélés formájára nézve is (például az esszé felé való eltolódás), ám még mindig beilleszthetőek a rendszerbe. A második két példa a *Clèves hercegnő* illetve Dosztojevszkij és Tolsztoj regényei lennének, amelyek a szereplő identitását mindvégig fenntartják. A probléma akkor élesedik ki igazán, amikor e kettősségen túl, egy ennél radikálisabb regényváltozat is szóba kerül: a sci-fi. A tudományos fantasztikumot Ricoeur az angolszász filozófia *puzzling case*-eihez hasonlítja. „Az irodalmi fikciók abban különböznek alapvetően a technológiai fikcióktól, hogy egy változatlan körül képződő képzeletbeli variációk maradnak, ez a változatlan pedig az eleven testi feltételezettség mint az önmaga és a világ közötti egzisztenciális közvetítés. A színház és a regény szereplői ugyanolyan emberek, amilyenek mi vagyunk” – írja (178). A test ugyan nem feltétlenül idem, ettől függetlenül és ennek ellenére az idemnél (például a jellemnél) is alapvetőbben van lehorgonyozva a világba, a test a Föld, amelyen lábamat megvethetem, a Föld, amely nem forog – Husserl kifejezésével élve. Ricoeur maga is úgy fogalmaz: „a Föld több és más, mint egy bolygó: a Föld a világba való testi lehorgonyozottságunk mitikus elnevezése” (178). A tudományos-fantasztikum ezt a lehorgonyozottságot kívánja megszüntetni a technika nevében, ezzel azonban csak a világgal való kapcsolatát veszíti el (178-180). E ponton azonban már nem is (csak) a technika kérdése vagy annak megítélése a döntő. A technikával ugyanis tulajdonképpen a poézis kerül száműzésre, illetve egy olyan területre, egy számára elkerített külön területre a képzeletbeli variációk tágabb tartományában, amelyben a képzelet már nem érintheti a létet. Az aktus pedig, amelynek fenomenológiai ontológiája felvázolásra kerül, egy ezzel analóg, de ellentétes irányú átalakuláson megy keresztül, amelynek következtében „agir” és „action” válik belőle (351-352), egyszóval praxissá alakul, amelynek a poézissel ellentétben „önmaga a célja” (203). A

---

<sup>27</sup> Ez persze bizonyos mértékig érthető, hiszen egyre inkább a közösségi és etikai szféra felé halad a könyv tematikája. Mégsem szükségszerű talán, hogy például a vágy vagy a szeretet és az öröm kérdései teljesen

predikációnak a possessivumokra való lecserélésével elkerültük a tagadás kérdését, ezzel közelebb jutottunk a világhoz, amelyről azonban kiderült, hogy pusztán a mi világunk. Az elsajátítás filozófiája győzedelmeskedett.

## II.

Ricoeur korábbi művei, elsősorban a *La métaphore vive* című könyv azért lehet fontos számunkra, és a Ricoeur életművének időrendjét megbontó tárgyalásmódot is ez indokolja, mert abban még nem bukkan fel ilyen egyértelműen a döntés, a possessivumok végső megalapozó tényezővé emelése, amelynek köszönhetően a világ és a saját világ akaratlanul is azonosításra kerül. Az elsajátítás itt még az újra-leírás, a közvetítés pedig a kibontott feszültség enyhébb változatában jelenik meg.

A metafora-könyv ontológiája szintén az arisztotelészi filozófiában gyökerezik. A világ *fűszisz*, amelyet aktualitása közvetlenül köt össze a mi életünkkel. A világ mozgás, változás és elevenség. Persze az aktualitás, cselekvés és elevenség nem ugyanazt jelenti, mégis ugyanannak a megnyilvánulása a lét más-más régióiban. Ez alapján pedig magától értetődő, hogy az alkotás mint aktus soha nem különülhet el teljes mértékben a világtól: „[A *mimézis*] azt tudatosítja bennünk, hogy semmilyen beszéd nem távolítja el egy világhoz való hozzátartozásunkat. Minden *mimézis*, még a teremtő is, sőt főleg a teremtő, egy világban lét horizontjában áll, s ezt annál inkább nyilvánvalóvá teszi, minél inkább a *müthosz* szintjére emeli azt.”<sup>28</sup> A szövegrészből már sejthetővé válik, hogy hozzátartozás és elkülönülés feszültsége egyáltalán nem szűnik meg attól, hogy a világban-lét alapjára helyezünk minden

---

kimaradjanak az elemzésből.

mimézist. Sőt, Ricoeur egyértelműen kijelenti először csak a mimézisről, majd a metaforáról is: „Annak ellenére, hogy a *mimézis* keletkezését tekintve a valóságra vonatkozó referenciát hordoz magában, ez a referencia csupán a természet uralmát jelenti mindenféle alkotással szemben. Ám ettől a referenciális mozgástól elválaszthatatlan a teremtés dimenziója. A *mimézis poézis*, és megfordítva.” (56). A metafora többször feltűnő meghatározása ugyanezt hangsúlyozza. A metafora a dolgokat aktualitásukban, az embereket pedig cselekvés közben „ábrázolja”, vagyis a fűsziszként definiált világra referál. Ennek ellenére azonban elszakad a világtól, az azonosság és a különbség, a lét és nem-lét feszültségét bontva ki. „Úgy tűnik, hogy a metaforikus beszéd enigmája az, hogy a szó mindkét értelmében „kitalál”: amit teremt, azt felfedezi; amit talál, azt kitalálja” (301). A metafora azonosítódik a mimézissel, hiszen a metafora mindenféle „átvitel” jelölésére szolgál (24), s így analógiája lehet a mimézis átviteli aktusának is. A mimézis ugyanis nem pusztán utánoz, hanem megemel (tragédia) vagy lesüllyeszt (komédia) (57), másrészt a valóst a „valószínű” vagy „lehetséges” vagy „lenni kellő” (60) szintjére emeli. A metafora tehát minden kreativitás par excellence példája<sup>29</sup>, maga a dűnamisz. A nyelv kreativitása magát a létet érinti – a mű tétje ennek a feszültségnek a felmutatása.

A nyelvi kreativitás védelme azonban csak akkor lehetséges, ha egyrészt áthágjuk azokat a határokat, amelyeket a kor strukturalista-szemiotikai nyelvfilozófiája emelt a nyelv és a világ közé, másrészt kimutatjuk a nyelv alkotóerejét a pusztán az adott leírásának eszközeként kezelt – elsősorban tudományos – nyelvfelfogásokkal szemben, amelyek a retorikai alakzatokban csak a nyelv megtisztítandó homályosságát vagy valamiféle külsődleges ékítményt látnak. Ebben már ekkor is Benveniste általános nyelvészete szolgál segítségül Ricoeur számára. Benveniste éles megkülönböztetést tesz szemiotika és szemantika között, amelyet Ricoeur teljes egészében átvesz, sőt – mint mindjárt látni fogjuk – talán még

---

<sup>28</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975, 61. A zárójeles oldalszámok a következőkben erre a műre utalnak.

tovább is radikalizál. A szemiotika alapegysége, állítja Benveniste, a jel, amely jelölőre és jelöltre bontható szét.<sup>30</sup> A jel viszont nyelven belüli egység, amelynek csak fogalmi értéke van (vagyis általános, amiből következően az „okkasionális jelölt” kifejezés önellentmondó), viszonya pedig csak az absztrakt és bináris különbözőség lehet. A jellel kapcsolatban ezért értelmetlen feltenni azt a kérdést, hogy *mit* jelent, mivel itt nem létezik jel-denotátum viszony – az egyetlen tulajdonképpeni szemiotikai kérdés csupán a „jelent-e vagy sem” lehet. A beszéd (*discours*) ellenben egy jelölő aktivitás, a megnyilatkozás eseménye, a kommunikáció és a referálás közege, az egyediség, a szubjektivitás és a kívülség terepe. A jelnek jelöltje, a beszédnek viszont irányultja (*intenté*) van. A szemiotika a nyelv valósága (*réalité de la langue*), az „en soi” nyelv, a beszéd viszont aktivitása és aktualitása. Ezért alapegysége a kimondott megnyilatkozás.<sup>31</sup>

Annak a kérdésnek, hogy mi és milyen módon rendelkezik jelentéssel illetve referenciával, Ricoeur szempontjából döntő jelentősége van. Benveniste ugyanis azt mondja, hogy a beszéd alapegysége ugyan a mondat, a jelentést és a referenciát mégsem lehet teljesen a mondatra korlátozni, még akkor sem, ha teljes mértékben nem is elválasztható tőle. A jelentés alapja – állítja Benveniste – a „*connexion*”, a kapcsolat, amely pusztán a jel-viszony *helyettesítő* jellegével áll szemben, egyáltalán nem jelent azonban (feltétlenül) apofantikus szerkezetet. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy Benveniste a szónak is tulajdonít jelentést (ellentétben a jellel), ami a mondat egész jelentésétől, a gondolattól (*idée*) különbözik. A szó jelentése a használata, ami azonban Wittgensteintől eltérően mindig egyedi használatot jelent, a mondaté pedig az említett gondolat. Ugyanígy különböző referenciája

---

<sup>29</sup> Olyannyira, hogy még a kathariszis is ugyanezt a felemelő „átvitelt” jelenti az érzelmek szintjén (58).

<sup>30</sup> A jel „természetével” itt nem foglalkozunk, mert Ricoeur sem foglalkozik. Megjegyzendő azonban, hogy 1939-ben Benveniste külön tanulmányt szentel a kérdésnek, s elemzése – még metaforikájában is – nagyon hasonló Husserl nyelv-elméletéhez. Vö. Emile Benveniste, „Nature du signe linguistique”, in Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I. kötet, Gallimard, Paris, 1966, különösen 51-53.

<sup>31</sup> Vö. Emile Benveniste, „La forme et le sens dans le langage”, „La nature des pronoms”, „De la subjectivité dans le langage”, mindhárom in Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II. kötet (a harmadik tanulmány magyarul: „A szubjektivitás a nyelvben”, in Bókay Antal, Szamosi Gertrúd, Sári László (szerk.), *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 2002, fordította Z. Varga Zoltán).

van a két nyelvi összetevőnek: a szó referenciája „az az egyedi dolog, aminek a szó a konkrét beszédben megfelel”, a mondaté pedig az a tényállás (*état des choses*), ami a mondat kimondását kiváltja.<sup>32</sup> Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a szó (a szemantika, vagyis a megnyilatkozás síkján) előfordulhatna úgy is, hogy nem egy mondat részét alkotja (az egy szavas mondatok éppúgy mondatok és nem szavak, mint az összes többi, csak éppen a felszínen nem egész mondat formájában jelennek meg). Ettől függetlenül azonban megvan a saját önálló területe és egyetlen szemantikai funkciótól sincs megfosztva.<sup>33</sup>

Ricoeur Benveniste éles elkülönítését, amit szemiotika és szemantika között tett, még tovább élesíti, amikor kijelenti: „sőt, nem tudjuk, hogyan is hangozhatna egy ikonikus elmélet [a metaforáról], ha nem a predikáció terminusaiban; Henle világosan látja, hogy a metafora-trópus a ‘*metaphoric statement*’ egy neme. Valójában csak egy teljes kijelentés (*énoncé*) referálhat egy dologra vagy egy szituációra...” (241). Más helyütt *Sinn* és *Bedeutung* megkülönböztetését csak a mondat szintjén tartja lehetségesnek (97). Megint másutt pedig a megnevezést (*dénomination*)<sup>34</sup> egyértelműen alárendeli a predikációnak: „A metafora nem abban különbözik a metonímiától, hogy az asszociáció itt a hasonlóság és nem a szomszédosság (*contiguïté*) révén jön létre. Az a tény különbözteti meg tőle, hogy két regiszterben mozog, a predikációéban és a megnevezésében; és csak azért mozog az utóbbiban, mert az előbbiben ezt teszi” (170). A megnevezés nincs ugyan végérvényesen kiüzve a metafora szerkezetéből, ám az uralom a predikáció oldalára kerül. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a könyvnek az a végkövetkeztetése, hogy a metaforikus kifejezésben (amely inkább kijelentés) rejlő feszültség tulajdonképpen a kopulában, az „*est*” és „*n’est pas*” közötti feszültségben összpontosul (312). S mindenekelőtt azért, mert a kopulának köszönhető, hogy azonosság és különbség képes egyetlen szerkezeten belül, mégis elkülönülten létezni: „s a

---

<sup>32</sup> Vö. Benveniste, „La forme et le sens dans le langage”, in Benveniste, id. mű..

<sup>33</sup> Ricoeur természetesen utal ezekre a megkülönböztetésekre (161-162).

metafora az a hely a nyelvben (*discours*), ahol ez a sematizmus<sup>35</sup> látható, mivel az azonosság és különbség nem keveredik, hanem szemben áll egymással” (253-254). Csak a predikáció képes időbelivé válni, egyedivé válni, a „kódon kívül kerülni” (216) és a nyelven „kívül” kerülni. A tét nagy, a metafora ontologizációjának lehetőségfeltételét kell megteremteni. De ne szaladjunk ennyire előre.

Ricoeur két fronton is felveszi a harcot korának strukturalizmusa ellen, amikor a metafora témájához nyúl: az egyik a helyettesítés, a másik pedig a „térbeliség” területe. A helyettesítés elleni vehemens támadás természetesen nem kizárólag a strukturalizmusnak szól: a retorikai hagyományban uralkodó szó alapú metafora-elmélet egészére kiterjed. Ricoeurnek ezért is kell annyira kiemelnie a mondat-szerkezet metaforában betöltött jelentőségét. A metaforának a mondat szintjére, vagyis – strukturalista nyelvhasználattal – a szintagmatikus tengelyre helyezéséhez azonban fenekestül kell felforgatni az elfogadott elméleteket. Jakobson „A nyelv két aspektusa és az affázia két típusa” című híres tanulmányában a metafora és metonímia egymással szembeállított fogalompárosát éppen megfordítva helyezte el a rendelkezésre álló két tengelyen, vagyis a metaforát a paradigmatis, a metonímiát pedig a szintagmatikus tengelyre tette. Ricoeur ennek ellenében Fontanier híres retorikai művére utal, aki a metonímiát *helyettesítésnek*, a metaforát pedig *kombinálásnak* tartotta (229). Ricoeur legfőbb érve Jakobson ellen, hogy a metonímia „szomszédosságát” nem lehet a szintaxishoz rendelni, mert ebben az esetben elveszne annak esetlegessége: „A predikatív szintézis bizonyos értelemben a szomszédosság ellentéte. A szintaxis a szükségszerű rendjét képviseli, amelyet a jól formált kifejezések lehetőségfeltételeit alkotó teljesen formális törvények szabályoznak; a szomszédosság az esetleges rendjébe tartozik, s ráadásul maguknak a dolgoknak az esetlegessége szintjén, amelyben mindegyik teljességgel

---

<sup>34</sup> Miután Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* 7. §-ára hivatkozik, amelyben Wittgenstein a megnevezést csupán az egyik, de nem kitüntetett nyelvjátéknak nevezi. Vö. Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Atlantisz, Budapest, 1998, 21.

<sup>35</sup> [A kanti produktív képzelőerő által végrehajtott sematizmus.]

részlegesnek maradó egésznek alkot. A metonimikus szomszédosság tehát meglehetősen különbözőnek tűnik a szintaktikus kapcsolattól.” (228). Fontanier meghatározása szerint tehát a metonímia a helyettesítés, a metafora pedig a kombinálás trópusa. Ricoeur elutasítja az erre vonatkozó strukturalista doktrínát, ám nem utasítja el azt a strukturalista felfogást, amely szerint a kombináció a grammatika szigorú törvényszerűségeinek kell engedelmeskedjen, vagyis a szükségszerűség területét kell alkossa. Pedig a benveniste-i szemantikára való áttérés éppen ennek elutasítását tenné lehetővé. S maga Ricoeur is erre próbálja felhasználni a szemantika-szemiotika megkülönböztetést, amikor kijelenti, hogy a metonímia nem „ellentété” a metaforának, ahogy a strukturalisták gondolják: a metonímia a helyettesítés elvén működik, vagyis puszta névcseré, a mondatra tehát nem képes kiterjedni. A metafora pedig a szemantika, a kombináció területe, így a benveniste-i „instance de discours”-hoz tartozik. „Ugyanakkor, a nyelv ‘metaforikus pólusa’, mivel lényegét tekintve szigorúan predikatív vagy attributív, nem ellenpontja (*contrepartie*) a metonimikus pólusnak. A két pólus szimmetriája megszakadt.” (252). Azt mondhatnánk, Ricoeur feloldja azt a szigorú, külsődleges rendet, amellyel a strukturalisták a trópusokat az alakzatokra akarták redukálni. Jakobsonnál a trópusok másodlagosak ahhoz a „térhez” képest, amely a paradigmikus és szintagmatikus tengelyt összekapcsolja, vagyis az ellentét alakzatához képest. Ugyanakkor nem gyakorol elég széleskörű kritikát a szintagmatikus viszonyrendszer strukturalista felfogásával szemben, amikor elfogadja a szintagma szükségszerűségének tételét, a grammatika hatalmát. A (benveniste-i) szemantika éppen annak hangsúlyozását jelenti, hogy a beszédnek (*discours*) saját törvényszerűségei vannak, a dialógus, a diskurzus törvényszerűségei, amelyek „szükségszerűségét” és szükségszerű heteroglossziáját nem lehet az apofantikus logika analógiájára elképzelni. Ricoeur persze ezt kimondva nem is állítja, ám amikor a mondat szintjénél nagyobb egységekre<sup>36</sup> lép át érvelésében, azokat három

---

<sup>36</sup> A mű 273. oldalán egyértelműen azonosítja a szemantikát a mondat szintjén elhelyezkedő beszédelemekkel, az ennél nagyobb egységeket pedig a hermeneutika területének nevezi.

jellemzővel írja le: az ilyen, immár „műnek” nevezett entitás rendezett (kompozíció), egy nem alá tartozó (formális szabályok kodifikációja) és individuális (stílus) (277). Mindhárom jellemző a szükségszerűség, avagy a zártság irányába mutat.

A szemantikából a hermeneutikába való hirtelen átugrással nem elsősorban az a probléma, hogy kihagyja a beszéd többosztatúságát, többszólamúságát, szakadozottságát stb., hanem hogy a „jól formált” mondatból a műbe való átmenettel nemcsak a metonímia, hanem az összes egyéb alakzat is a szemiotika területére, vagyis az absztrakt, időtlen, rendszerszerű jelviszonyok közé, a mondat alatti, s ebből következően referencia nélküli tartományba száműzetik. Ricoeur – a strukturalizmus ellenében – áthágni szándékozott a nyelv és a világ határait, ám ennek az lett az ára, hogy ebben az újraterepített viszonyban minden kizárólag metafora lehet.

A határ kérdése az eltérés (*écart*) problémájával szoros összefüggésben áll. Ez Ricoeur másik támadási pontja a strukturalizmus ellen. A mi szempontunkból nem a „mitől tér el?” kérdése (178) a lényeges, hanem a „mi az eltérés?” problémája. A szó maga is egy metafora, amelyben a nyelv és az észlelés találkozási pontjára lephetünk, már a régi retorikában is.<sup>37</sup> A strukturalizmusnak ezzel kapcsolatban két alapvető meggyőződése van: az első szerint az alakzatok teszik láthatóvá magát a diskurzust. A diskurzus a köznapi kommunikációban teljesen átlátszó marad, kimerül az üzenet szállításában – a nyelv egy bizonyos önreflexióra szorul ahhoz, hogy kiemelkedjen ebből a nem-létből, és szemünk elé kerüljön. Ez az önreflexió azonban csak maradéktalan lehet, ami annyit jelent, hogy az alakzat megjelenése a referencia eltűnésével jár együtt. Todorov szerint a nyelv csak ekkor *létezik*. Genette szerint pedig a nyelv tulajdonképpen csak ekkor nevezhető *valóságosnak*. A virtuális nyelvnek (amin a köznyelvet kell érteni) – állítja Genette – egész egyszerűen nincs formája.<sup>38</sup> Ám mi is ez a

---

<sup>37</sup> Ezzel kapcsolatban Ricoeur Fontanier érdekes meghatározására utal, amelyben az alakzat (*figure*) a testtel asszociálódik (185).

<sup>38</sup> Vö. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967. Gérard Genette, „Espace et langage”, in *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.



vizualitás, mi ez a látható forma, amire az áttéréssel ekkor szert teszünk? Egy térbeliség, amely azonban a korábbi fenomenológusokkal<sup>39</sup> vagy a későbbi posztstrukturalistákkal<sup>40</sup> szemben a nyelv *belső tere*, amely a denotációval ellentétben a nyelv konnotatív funkciójához kapcsolódik. A konnotációból azonban elsősorban az az összetevő kerül kiemelésre, hogy általa a nyelv „önmagát jelöli” (188). Az elmélettel szemben Ricoeur több kifogást is megfogalmaz, amelyeknek csak a felsorolására szorítkozunk. Egyrészt nem létezik a köznyelvnek ez a teljesen átlátszó jellege, vagyis nem létezik „retorikai nulla fok”; másrészt a figura által átlátszatlaná (*opaque*) váló nyelv még egyáltalán nem biztos, hogy teljesen nélkülöz mindenfajta referenciát; harmadrészt a konnotáció nem ugyanazt jelenti, mint az önmagát jelölés. A második kritikai észrevétel a „másodlagos referencia” alapvető fontosságú gondolatához vezet. A harmadik viszont egy konkrét kritikához, amely az egyediség, vagy ahogy később nevezi a stílus megközelíthetetlenségét kéri számon az elméleten. A konnotációnak az önmagát jelöléssel való azonosítása Ricoeur szerint tulajdonképpen ahhoz vezet, hogy minden egyes költemény csak a „költészet” általános jellegét, vagyis önreferens voltát képes reprezentálni. Ha ennél többet kívánunk kimutatni egy költemény kapcsán, akkor önkéntelenül is elindulunk a referencia irányába, például egy olyan *mood* (Northrop Frye kifejezése, amelyet Ricoeur egy másik fejezetben részletesen is értelmez) felé, amely viszont ekkor nem pusztán szubjektív lelki kifejeződés lesz, hanem egyfajta „ontológiai index”<sup>41</sup> (190).

A probléma strukturalista rövidre zárását azonban végső soron a modernitás emberének a tér iránti csodálatával hozza összefüggésbe: „Genette-nek a diskurzus térbeliségéről szóló beszéde a mai embernek a térhez fűződő preferenciáját idézi (*connote*), Bergsonnak a tartam iránti vonzódását követően” (189). Genette valóban azt állítja: „Ma az irodalom – a gondolkodás – már csak a távolság, horizont, univerzum, táj, hely, fekvés,

---

<sup>39</sup> Vö. például Georges Poulet, *L'espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963; Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.

<sup>40</sup> Vö. Jean-Francois Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971.

útvonal és tartózkodási hely terminusaiban beszél: naiv alakzatok, de jellemzőek, par excellence alakzatok, amelyekben a nyelv *térbeliesül* (*s'espace*), hogy benne a tér nyelvvé váljon, kimondja és írja önmagát”.<sup>42</sup> A mondat valóban „ragyogó aforizma”, ahogy Ricoeur is megjegyzi, ám legalább annyira árulkodó Ricoeurre, mint Genette-re nézve. Ricoeur ugyan a következő mondatban az „önmagát jelölő irodalom” felfogását valló iskolát említi, ám a valódi probléma tulajdonképpen a tér lenne. Néhány oldallal később ugyanis a tér a statikussággal, a statikusság pedig a szemiotikával azonosítódik, szemben az értelem *dinamikájával*, amelyet a szemantika képviselne (199-200). Ricoeur érvelése a kettő közötti szembenállás feloldására törekszik, ám idő és tér mégsem egyenrangúak, ahogyan mondat (predikáció) és szó (helyettesítés) sem. A tér fenomenológiai elemzése ezért szorul háttérbe az egész életműben. Ricoeur – a strukturalisták hatására – a zártság, az önreferencia veszélyét látja benne, egy olyan eltúlzott modernizmusét, amely a technika, az objektivitásra törekvő megfigyelés, a tudományos leírás eszközével viszonyul a világhoz (és a nyelvhez). Ez nyilvánvaló kritikát jelent nemcsak a kor világképével, hanem irodalmával szemben is. Ricoeur szinte soha nem említi korának „új regényét”<sup>43</sup>, amely narrációs újításai mellett, illetve annak részeként erőteljesen a vizualitásra összpontosított, és a megfigyelés és a szenttelen leírás – egyébként bevallottan fenomenológiai ihletettségből is született – módszerével dolgozott.<sup>44</sup> Ricoeur cselekvés-ontológiájába nehezen fért bele a megfigyelés és a leírás. Ám ettől a térbeliséget még nem kellene szükségszerűen kizárni és az önmagát jelölés eldologiasító jellegével felruházni. A „tér poétikája” (Bachelard), sőt a poétika és egzisztencia

---

<sup>41</sup> Lásd még Ricoeur hivatkozásait Dufrenne-re, Bachelard-ra és Minkowskira az érzés nem szubjektív jellege kapcsán, amelyek többször is felbukkannak a könyvben (például 272, 286).

<sup>42</sup> Gérard Genette, „Espace et langage”, 107.

<sup>43</sup> A *Temps et récit* a csoport egyetlen tagjára sem hivatkozik, egyedül Robbe-Grillet nevét olvashatjuk egyetlen helyen, meglehetősen elítélő szövegkörnyezetben. Vö. Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1984, II. kötet, 43.

<sup>44</sup> Természetesen itt nem egyszerűen egy pejoratív értelemben vett konzervativizmust kívánunk Ricoeur fejére olvasni, hanem egy olyan kontextusra akarunk utalni, amely megakadályozta, hogy bizonyos területek a mi szándékainknak megfelelő hangsúlyt kapjanak. A Ricoeur elméletével szemben az új regényre hivatkozó, kritikus hangvételű tanulmányra jó példa Jean-Pierre Bobillot írása: Jean-Pierre Bobillot, „Le ver(s) dans le fruit trop mûr de la lyrique et du récit”, in Christian Bouchinhomme – Robert Rochlitz (szerk.), „*Temps et récit*” de Paul Ricoeur en débat, Cerf, Paris, 1990, 74-110.

térbelisége részét alkothatná a nyelvi kreativitás vizsgálatának, mégsem tűnik fel Ricoeurnál. Érdekes módon azonban mindvégig jelen van egy olyan másik elem, a leírás, amely pedig első pillantásra még nehezebben beilleszthetőnek tűnik Ricoeur szemléletmódjába.

A leírásnak nincs Ricoeurnál kifejtett elmélete, a metaforizálás aktusát végső soron mégis a világ újra-leírásának (*redescription*) nevezi (311)<sup>45</sup>. A megtestesülés és a megelevenítés vagy elevenség mellett ez Ricoeur egyik legfontosabb „metaforája” életműve egészében.<sup>46</sup> A leírás kérdésével a későbbi fejezetekben foglalkozunk, itt csak a fogalom ricoeuri jelentésének néhány aspektusára korlátozzuk figyelmünket. Leírás és újraleírás abban megegyeznek, hogy mindkettő referenciális. A leírás ellen indított vehemens támadás alapja azonban az, hogy a leírás statikus, pusztán megállapító, megfigyelő. Nem képes tehát elérni annak a világnak az alapvető dinamikáját, az arisztotelészi értelemben vett aktualitását, amelyet Ricoeur a világban lét eredendő szférájának tart, s amelyre a mimézis aktusa irányul, vagyis a cselekvések világát (a *mimézis I* által leírt világból). A leírás tehát nem megemel, mint a mimézis<sup>47</sup>, hanem egyszerűsít, absztrahál, kivonja a szubjektumot, egyszóval leszállít. Így válik „egyszerű leírássá” (311). A leírás emellett – véleményünk szerint ez a második legfontosabb kritikai összetevő – a mimézissel szemben nem produktív, nem állít elő semmit, csak abban különbözhet az egyszerű másolástól, hogy a tudományos műveletek technikai szintű átalakító műveleteit szolgálja. Összességében a leírás tulajdonképpen nem aktus, illetve csakis annyiban, amennyiben „leszállít”, ám ez a leszállítás – a komédiával ellentétben – nem tett-, inkább csak tünetértékű.

A leírás képviseli tehát azt az alapot, amelyhez képest a költői nyelv eltérés lehet. A leírás természetesen nem a „retorikai nulla fokot” alkotja, nagyon is retorikus, a tudomány

---

<sup>45</sup> Lásd még a *Temps et récit I* „Hármas mimézis” című fejezetét, illetve a harmadik kötet egészét, amelyekben a leírás csak mint újra-leírás kerül szóba, s a referencia és refiguráció kérdéséhez kapcsolódik.

<sup>46</sup> Azt is mondhatnánk, hogy a kifejezés egyre metaforikusabbá válik. A *Le volontaire et l'involontaire* bevezetőjében még egy rövid fejezetet szentel a leírásnak és a leírás határainak, természetesen a későbbi művektől eltérő problematika keretei között. Vö. Ricoeur, *Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, Paris, 1950.

retorikája. Mégis szükség van rá az érvelés során a metafora és az irodalmiság referencialitásának ellenpontjaként: „az irodalmi mű csak annak a feltételnek a teljesülése esetén bont ki egy világot, ha a leíró beszédmód referenciája felfüggesztésre kerül. Másként fogalmazva: az irodalmi műben a beszéd denotációját egyfajta második szintű denotációként bontja ki, a beszéd első szintű denotációjának felfüggesztésével.” (278-279).

Az *écart*-tétellel szembeni ellenvetések Ricoeure való alkalmazása helyett azonban érdemesebb azt megvizsgálni, milyen következményeket von maga után ez a kijelentés. Első szintű denotáció (leírás) és konnotáció (az önmagát jelölő szöveg strukturalista felfogása) az eldologiasítás elleni kritikában találkoznak a műben. A kérdés döntő jelentőségű a számunkra, mivel a tulajdonképpeni problémánkkal, a(z irodalmi) szöveg és az észlelés kérdésével kapcsolódik össze.

A metafora az értelem *genezise* (252), amely minden kódon kívül áll, s ezért érthető is, ha az ész olyan nem szorosán az értelemhez kapcsolódó képességeivel rokonítható, amilyen a képzelőerő. A metaforában „látás és konstrukció összetartozik”, ahogy Ricoeur Arisztotelészre hivatkozva állítja (248). A metaforának ez az ikonikus jellege részét kell alkossa egy olyan elméletnek, amely a nyelv mint jelrendszer zártságából a referenciális viszony nyitottsága felé kíván lépni. Ám ugyanolyan leküzdhetetlennek látszó akadályok állnak Ricoeur előtt az ikonikussággal való elszámolással kapcsolatban, amilyenek a metafora mint a helyettesítés alakzata és a szemantika mint a predikáció területe közötti kapcsolatteremtés feladatában a korábbi fejezetekben. Ott a szó-alapú elméletek örökségével kellett elszámolni, itt viszont a dolog-kiindulópontú ikon-értelmezéssel. Az ikonicitás az egész retorikai hagyomány számos alkotója szerint inherens része a metaforának. Arisztotelész egyik meghatározása szerint a metafora „szemünk elé állít”, a metafora

---

<sup>47</sup> Itt természetesen nem a mimézis kétféle irányultságának (tragédia és komédia) egyikéről, hanem általában a mimézis „felemelő” teljesítményéről van szó.

„képekben beszél”<sup>48</sup> (248), s ennek Fontanier vagy éppen Richards definícióiban éppúgy hangsúlyos szerepe van (263). A probléma legfontosabb összetevőjét természetesen az alkotja, hol vonható meg a határ, ahol még nyelvről beszélhetünk, s honnantól tartozik a kérdés immár a „képzelet fenomenológiájának” hatáskörébe. Ricoeur ezzel kapcsolatban egyszerre visszafogott s ugyanakkor hatalmas vállalkozásra elszánt. Megvonja a metafora-elmélet (vagyis a szemantika) határait (271-272), a képzelet fenomenológiáját azonban (ha nem is fog neki kidolgozásának) mégsem engedi át a pusztán pszichológiai vizsgálódásnak, emellett pedig legfőbb törekvése, hogy „a szemantika és a pszichológia határán” megtalálja „a képzeletbeli (*imaginaire*) lehorgonyzási pontját a metafora szemantikai elméletében” (264). Ebben a legnagyobb akadályt az ikonicitásnak a dologisággal való azonosítása jelenti, amely Ricoeur szerint számos angolszász szerző alapvető meggyőződése. A probléma abban rejlik, hogy ha a költői nyelv (és így a metafora is) ikon, vagyis az értelem (*sens*) és a hang (*son*) vagy az értelem és az érzékek egyesülése<sup>49</sup>, ezenkívül pedig magának a szövegnek az anyagivá válása, akkor a szemantika ugyanúgy nem találhat kapcsolódási pontot hozzá, ahogy látszólag a metaforához sem tudott találni a korábbi fejezetekben. Mindehhez csak látszólag tartozik hozzá Ricoeurnek az a másik problémája, hogy ebből a szerzők (Hester, Henle, Wimsatt és Beardsley) az irodalmi szöveg önmagába záródására következtetnek, amely így „csupán” egy fiktív vagy immanens tapasztalatot képes nyújtani. Ricoeur egyszerre kívánja megoldani a két problémát, de a két kérdés mégis más természetű. Az első éppen a nyelvnek és a hangnak, képnek, érzeteknek, sőt akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a világnak a közvetlen érintkezését állítja, a második pedig az irodalmi szöveg teljes immanenciáját.<sup>50</sup> A verbális és non-verbális közötti közvetítés lehetőségét Ricoeur a kanti produktív képzelőerő teljesítményében, a séma-alkotásban találja meg. A produktív képzelőerő az esztétikai eszmék

---

<sup>48</sup> Vö. Arisztotelész, *Rétorika*, fordította Adamik Tamás, Gondolat, Budapest, 1982, III, 10, 1411b 21.

<sup>49</sup> Itt nem foglalkozunk azzal a kérdéssel, hogy az ikon fogalmát mennyiben meríti ki ez a meghatározás.

ábrázolásának képességével rendelkeznek, vagyis a fogalmakkal (az értelem segítségével) nem hozzáférhető megérzékítést hajtja végre.<sup>51</sup> Ricoeur azonban nem az esztétikai eszmék ábrázolása céljából használja fel a fogalmat, hanem a verbalitás egy olyan létmódját kívánja felmutatni segítségével, amely a „születőben lévő jelentés” síkját alkotná. A kérdés csupán az, hogy mi ez a születő jelentés – s itt rögtön el is szakadunk Kanttól. Ricoeur rávetíti a kanti sematizmusra Arisztotelésznek azt a gondolatát, hogy a metafora révén a dolgokban a hasonlót pillantjuk meg és emeljük ki.<sup>52</sup> A két gondolat között nyilvánvalóan semmilyen filozófiatörténeti rokonság nincs, ez Ricoeur saját gondolati teljesítménye, amelynek a kanti produktív képzelőerőre való lehetséges hatásával itt nem foglalkozunk. A lényeges számunkra az, hogy a metafora azért áll közel a képiséghez, és abban különbözik a fogalomtól, hogy a nyelv sematizáló teljesítménye itt válik egyedül láthatóvá. S e láthatóság annak köszönhető – mint azt már az előzőekben idéztük –, hogy a kopula elválasztó erejének hatására a metaforában azonosság és különbség nem keveredik: „A metafora tehát annak a sematizációnak a formájában jelenik meg, amelyben a metaforikus attribúció létrejön. Ez a sematizmus a képzeleten keresztül a figuratív értelem felbukkanásának helyévé teszi az azonosság és különbség játékában. S a metafora az a hely a beszédben, ahol ez a sematizáció látható marad, mert az azonosság és a különbség nem keveredik, hanem szemben áll egymással.” (253). Később pedig: „A séma az, ami megjelenővé teszi az attribúciót, ami testet ad neki. A predikációnak ez a folyamata az, amely *‘képet ad’*” (254). A sematizáció tehát egyfajta kibontás, amely formát nyújt, predikatív formát, s ezt a formát nevezzük testnek. A testnek ez a meghatározása még nem rendelkezik a későbbi cselekvés-fogalomból kibomló struktúra-egésszel, ám az aktualitásban lét két döntő jellemzőjével igen: fenomenális, vagyis

---

<sup>50</sup> Ricoeur természetesen maga sem azonosítja a két problémát, ám nem az első kérdés félreértelmezésében látja a problémát, amely felé a mi gondolatmenetünk fog haladni, hanem abban, hogy a képzeletbelit fosztják meg mindenfajta referenciától, pusztán egyfajta „illúzióknak” tartják (266-267).

<sup>51</sup> Vö. Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, fordította Papp Zoltán, Ictus, h.n., 1996-97, 49. §.

<sup>52</sup> A hasonlót Ricoeur természetesen nem szigorú értelemben veszi, a hasonlóság egészen a „dissemblance”-ig terjedhet (107).

jelen esetben látható, és vonatkozásban áll. Rendelkezik egyfajta egész-léttel, ám világisága, „lehorgonyzottsága” meghatározatlan, vagy pontosabban közvetett marad. A test nem a cselekvés, hanem a figuráció területe, amely azonban mégis inkarnálódik a (nyelvi) formában, a predikáció formájában, s e megtestesüléssel mint egész helyeződik át az imaginárius birodalmába. A költői nyelv *formáját tekintve* kép. Ám nem mint dolog, hanem mint aktus, a korai Sartre-hoz hasonlóan.<sup>53</sup> Értelem és érzék nem egyesülhetnek, mert akkor dologgá válnának, ezért a költői nyelv a képzeletbeli köztes és közvetítő tartományában bomlik ki, ám mint egész új referenciát teremt, újra-leír. A költői nyelv intencionális, s ezen intencionalitás – vagy Ricoeur szóhasználatával élve referencialitás – lehetőségfeltétele a kopula.<sup>54</sup>

A kopulának tulajdonképpen nem a logikai állítás azonosító funkcióját, hanem meglepő módon a „mint”-et kell magába olvasztania.<sup>55</sup> A „mint” azonban nyilvánvaló módon nem a hasonlat „mint”-je. A hasonlat csupán egy kibontott metafora. A metafora „mint”-je viszont a lehető legtágabb tartományra terjed ki. Ez a ricoeuri hermeneutikai fenomenológia alapja.

A „mint”-nek mint az átvitel alakzatának legalább négy alkalmazási területe van Ricoeur műveiben. Az első természetesen a metafora elmélete (*La métaphore vive*); a második a mimézis elmélete<sup>56</sup>; a harmadik az identitás elmélete (*Soi-même comme un autre*); a negyedik pedig az interszubbektivitás elmélete<sup>57</sup>. A „mint” nemcsak e területeken belül, hanem közöttük is közvetít, ezen kívül kibont, megteremti a kölcsönösséget és megteremti az egyenlőséget. A hangsúly mindig a viszonyra, a viszony „*règle d’or*” jellegére esik, amely biztosítja a test és a forma dinamikus létét. A távolságteremtés és a referencia így képes egyetlen intencionális szerkezetté összeállni az eldologiasítás és az önmagára

---

<sup>53</sup> Vö. Jean-Paul Sartre, *L’imagination*, PUF, Paris, 1936.

<sup>54</sup> A kopulát és a predikációt Ricoeur nem különbözteti meg egymástól.

<sup>55</sup> A „mint” itt a „comme” és az „en tant que” francia kifejezések megfelelője.

<sup>56</sup> Vö. különösen *La métaphore vive*, 56; *Temps et récit I*, „La mise en intrigue” fejezet negyedik része („Au-delà et en-deçà de la configuration poétique”).

<sup>57</sup> Vö. *Soi-même comme un autre*; „Hegel et Husserl sur l’intersubjectivité”, in Ricoeur, *Du texte à l’action*,

vonatkoztatottság, de a kívüllét ellenében is. Ugyanis mindhárom létforma a vonatkoztatottságot tünteti el a nyelvből, az énből, a világból. Ebből a szempontból mindegy, hogy bezárjuk vagy teljesen a „világba” vetjük a viszonyt. A két mód csak a két (hibás) véglelet képviseli. A másodikra Ricoeur az alábbi jellemzést adja: „Azt mondani, hogy 'ez van', ez a *hit* pillanata, az *ontológiai elköteleződésé (commitment)*, amely 'illokucionáris' erejét az állításba helyezi. Az állításnak ez a vehemenciája sehol nem jut jobban kifejezésre, mint a költői élményben. Legalábbis egyik dimenziójában ez az élmény a nyelv *extatikus* összetevőjét juttatja kifejezésre – az önmagán kívüli nyelvet; arról látszik tehát tanúskodni, hogy a beszédnek az a vágya, hogy eltűnjön, meghaljon a mondott-lét határán” (313). Ez azonban Ricoeur szerint a természet filozófiájának a szellem filozófiájába való újbóli bevezetését jelentené. S tulajdonképpen ez a probléma nemcsak az ennek kapcsán említett Wheelwright, hanem a strukturalizmus és az Új Kritika Ricoeur által részletesen elemzett képviselőivel, de a később tárgyalt holt-metafora problémával kapcsolatban is.<sup>58</sup> A „mint” a szellem intencionális teljesítménye, amely nem utólagos az anyaghoz képest, még akkor sem, ha van „előtt”-je, ám ez az előtt Ricoeur értelmezésében maga is intencionális, maga is prefigurált, ezt a prefigurációt pedig – mint láthattuk – a gyakorlat, a cselekvés hajtja végre. Mindezzel Ricoeur implicit módon választ ad azokra a posztstrukturalista kezdeményezésekre is, amelyek a jel-rendszer önmagába zártságát a jelek, illetve a jelölők materialitásának előtérbe helyezésével kívánják felszámolni. A jelölő materialitásának kérdése – értelmezhetnénk Ricoeurt – csak a probléma „faktikus” dimenzióját képes elérni, s így rövidre zárja a lehetséges választ.<sup>59</sup> „A metafora 'realista' intenciója” (311) máshol keresendő – referenciális teljesítményében. E gondolatok alapján válik beláthatóvá, miért nem annyira

---

Seuil, Paris, 1986; „Edmund Husserl – La cinquième méditation cartésienne”, in Ricoeur, *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris, 1993.

<sup>58</sup> Ricoeur egyrészt tagadja a holt metafora ősi, eredeti, s így metafizikai jellegét, másrészt a lexikalizálódott metaforát pragmatikai szinten helyezi el, vagyis pusztán „elterjedtnek” értelmezi (370-372).

<sup>59</sup> Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a passzivitás kérdését – sőt a problémával való elszámolás ricoeuri hiányait – teljesen figyelmen kívül hagyhatnánk. Erre vonatkozólag lásd Bagi Zsolt publikálás előtt álló



központi jelentőségű Ricoeur számára a holt metafora kérdése. A nyelv és a műalkotás világban-benne-létét ugyanis Ricoeur nem az „elhasználás” nietzschei-derridai és a „leülepedés” husserli fogalmára alapozza. S mindez nem csak arisztotelészi ontológiájával áll összefüggésben. Ricoeur kimondatlanul két szempontból is állást foglal Nietzsche filozófiájával szemben.<sup>60</sup> Egyrészt, többek között Husserlre hivatkozva, lehetségesnek tartja, hogy a fogalom elszakadjon a metafora „anyagiságától”. Ez azt jelenti, hogy nem csak metaforikusan lehet a metaforáról beszélni.<sup>61</sup> Másrészt pedig csatlakozik a fenomenológiának ahhoz a meggyőződéséhez, hogy a nyelv soha nem szakad el teljesen az eleven tapasztalat „talajától”, vagyis soha nem válik teljesen institucionalizálhatóvá. E gondolat felől Nietzschének *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* című korai írása, illetve retorikai előadásai<sup>62</sup> egy tizenkilencedik századi szenzualista-pozitivista (és részben kantiánus) ontológia foglyai maradnak. A fenomenológia éppen ennek az ontológiának a leépítését tűzte célul önmaga elé. A nyelv és a műalkotás „valósága” azonban – értelmezhetnénk tovább Ricouert – nem a leülepedésben és az elhasználódásban, hanem éppen eleven, intencionális viszonyulásában rejlik. Ezt a viszonyulást pedig néhány közvetítő lépés beiktatásával egészen a nyelv és a műalkotás *hatásáig* kiterjeszthetnénk. A nyelv és a műalkotás „létét” tehát aktualitásuk alkotja. A kérdés az, hogyan valósul meg mindez.

A dolgozat első részében arra a váltásra illetve következményeire igyekeztünk felhívni a figyelmet, amely a *La métaphore vive* és a *Soi-même comme un autre* című művek között zajlott le, s amelyet a predikatív szerkezetnek a possessivumokra való felcserélésében összegeztünk. Az intencionális szerkezetet, a „mint”-szerkezetet ez a váltás érintetlenül hagyta, a döntő változást a lehorgonyzás előtérbe helyeződésében pillantottuk meg. E

---

dolgozatát: „A nyelv új dualizmusa: a metaforikus közlés“.

<sup>60</sup> Itt egyik állásfoglalás sem azonos a *Soi-même comme un autre* bevezetőjének explicit kritikájával. Vö. *Soi-même comme un autre*, 22-27.

<sup>61</sup> Vö. *La métaphore vive*, 372, illetve a „Métaphore et discours philosophique” című utolsó fejezet 4. és 5. része.

<sup>62</sup> Friedrich Nietzsche, „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, fordította Tatár György, in *Athenaeum* 1992/1-3, illetve „Retorika”, fordította Farkas Zsolt, in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei*

lehorgonyzásnak pedig alapvető hatása volt az irodalom kérdésére is – az irodalom is „praxissá” vált, amely a „mi világunkról” és nem „a világról” szól.

A metafora-könyv ezért lehet fontosabb az imént felvetett kérdés megválaszolásában.

A *La métaphore vive* című mű bevallott szándéka, hogy védelmébe vegye és újraalapozza a műalkotás referenciális jellegének tételét. Ám ez az újbóli megalapozás kerülő úton történik. „[A tézis] azt állítja, hogy – a leíró beszédmód normái által meghatározott értelmű – referencia felfüggesztése negatív feltételt jelent ahhoz, hogy a referencia egy ennél alapvetőbb módját bontsuk ki, s hogy ez a feladata a kifejtő értelmezésnek” – írja Ricoeur (288). Később pedig úgy fogalmaz: „A metaforikus kijelentés elemzésének a költői nyelv olyan referenciális felfogásában kell gyökereznie, amely figyelembe veszi a hétköznapi nyelv referenciájának eltűnését, és a megkettőzött referencia fogalmához tartja magát” (289). A metafora tehát két dolgot hajt végre egyetlen aktus keretei között: felfüggeszt, vagyis távolságot teremt<sup>63</sup>, és újraír, pontosabban újra-leír. A felfüggesztés eszköze a metafora-könyvben nem a térbeli és időbeli másság közvetítő hermeneutikája, hanem a husserli epokhé eljárásának igénybe vétele és továbbgondolása. A műalkotás, illetve a metafora első lépésben éppen azon a ponton érinti a világot, amelyen a husserli beállítódásváltás, vagyis a léttételezés aktusában. A kopula kiemelt szerepe ezzel igazolható. Ugyanakkor ez a beállítódás több szempontból sem azonosítható a husserlivel. Nem „tudati tárgygyá” tesz<sup>64</sup>; nem megszünteti a létet, hanem bevezeti a lét és a nem-lét közötti dinamikus feszültséget; nem a szubjektív lét iránti „tisztá érdeklődés” lesz belőle<sup>65</sup>; nem pusztán leír, hanem második lépésben újra is ír. Az utóbbi különbségét a következő mondat világíthatja meg: „a költői nyelv, mint mondtuk, az a nyelv, amelyben a szokásos referencia *epokhéja* negatív feltétele egy második szintű

---

IV, Jelenkor, Pécs, 1997.

<sup>63</sup> A „távolságtéremtés” Ricoeur egyik alapfogalma, amelynek részletes kifejtésére külön tanulmányt szentel: „La fonction herméneutique de la distanciation”, in *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986, 101-118.

<sup>64</sup> Sőt egyáltalán nem tesz tárgygyá – Ricoeur kritikája a Husserlt használó új kritikusok bizonyos képviselői ellen éppen erre irányul. Vö. 266-267, 284.

<sup>65</sup> Vö. többek között Husserl, *Erste Philosophie II*, HUSSERLIANA VIII, Martinus Nijhoff, den Haag, 1959,

referencia kibomlásának. S ehhez hozzátettük: ezt a kibomlást az az újra-leíró hatalom (*pouvoir*) irányítja, amely bizonyos heurisztikus fikciókhoz kapcsolódik, hasonlóan ahhoz, ahogy a modellek működnek a tudomány esetében” (386). A szó szerinti jelentés destrukcióját a két kifejezés azonosítása végzi el, az új jelentés megteremtését, az újraírás aktusát pedig az a feszültség, amely a kopula elválasztó funkciójából ered, s amely a metafora „elevenességét” biztosítja (289). A metaforikus referencia megteremtése tehát az „egész kijelentés szintjén” zajlik (uo.). A metafora azonban Ricoeurnál egyszerre analógiája és jelölője is a világnak. A referencia ugyanis két síkon valósul meg. Egyrészt a kifejezés mint egész önmagán belül létrehozza azt a dinamikus létezmódot, amely a világ tulajdonképpen, nem eldologiasított létmódja, másrészt szintén mint egész a világgal szemben egy ugyanilyen metaforikus viszonyt épít ki. A második viszonyulást nevezi Ricoeur újraírásnak. Az egész könyv folyamán felépített feszültség-elmélet betetőzése a metafora ontologizálása, egy olyan ontológia sejtetése, amely az elszakadás vagy távolságteremtés kerülőútján keresztül valósítja meg a kívánatos új létezmódot, vagyis a dinamisz mint az aktualításban lét egyetemes létformáját. A metaforikus kijelentés kopulája ennek a formának, a lét és nem-lét egységének a kifejeződése. Ám látszólag ugyanennek kifejeződése a metafora vagy magasabb szinten a mű egészének a világhoz való újraíró viszonyulása is. Ezen a ponton azonban egy nagy problémával találkozhatunk, amelyet a műalkotás ontologizációjának kifejezésével jelölnek meg. Egy jellemző részletet idézzünk a kérdés világosabbá tételére: „A költemény, mondja [Northrop Frye], se nem igaz, se nem hamis, hanem hipotetikus. A ’költői hipotézis’ azonban nem a matematikai hipotézist jelenti; a költői hipotézis egy képzeletbeli, fiktív módon tett állítás egy világról. Tehát a valós referencia felfüggesztése feltételét jelenti a virtuális referencia elérésének. De mit jelent a virtuális élet? Létezhet virtuális élet egy olyan virtuális világ nélkül, amelyben lakni lehetne? Nem az a költészet funkciója, hogy egy másik világot

keltsen életre – egy másfajta világot, amely a létezés más lehetőségeinek felel meg, olyan lehetőségeknek, amelyek a mi legsajátabb lehetőségeink lennének?” (288). A metafora (amely itt már az egész művészetet magában foglalja) által végrehajtott eltávolítás, a referencia felfüggesztése a világ imaginárius szinten való újrateremtéséhez vezet. Ily módon a mű a világ jelölőjévé válik, még akkor is, ha az átvitel természetesen nem hagyja változatlanul a világot – a mimézis ricoeuri értelmezése ezt már világossá tette. Azért nevezhetjük a művet a világ jelölőjének, mert „struktúrájában” éppen azt a szemiotikai viszonyt létesíti újra, amely ellen Ricoeur a strukturalizmus kritikájának során oly vehemensen kikelt. A mű egy *világ* lesz, amely ontológiai szempontból azonosul a jelölt világgal, vagyis annak veszélye bukkan fel, hogy mint egész a „való” világ elé tolakszik, dologgá válik. Ennek legfőbb jele az idézetben annak a „kontextusnak” a hangsúlyozása, amely a lakozás heideggeri kifejezésében ölt testet. A mű tehát egy világ, amelyben események, cselekvések, dolgok találhatók – egy szóval előtérrel-háttérrel, belső viszonyokkal rendelkező *kép*. A ricoeuri esztétika elutasítja ugyan az irodalmi mű ikonikusságának az Új kritikában elterjedt nézetét, a műről, a mű „struktúrájáról” kialakított felfogása azonban abból a *keretből* indul ki, amelyet éppen egy efféle „verbális ikon” fogalma kelthetne életre, s amelyet ők nem hangsúlyoztak.

Mi a következménye és mélyebb oka mindennek? Következményét tulajdonképpen már említettük a korábbi részekben: az, hogy a műalkotás ontologizálásra kerül, s ráadásul ezen ontológia egy egzisztenciális értelmezést is kap, ahogyan egyébként maga a metafora is a könyv utolsó fejezetében (376-377). A műalkotás, a metafora eltávolít a világtól, ám azért távolít el tőle, hogy az közelebb kerülhessen hozzánk, hogy a mi „legsajátabb lehetőségeink” világa lehessen. A metafora trópusa tehát az elsajátítás trópusa – a fenomenológia hermeneutizálódik<sup>66</sup>, a művészet átvitellé, azaz a trópusok tanaként felfogott retorikává, az intencionalitás pedig értelemadássá válik. Azzal együtt is érvényes mindez, hogy az elsajátítás

---

<sup>66</sup> Ennek szükségét Ricoeur maga állítja: „Phénoménologie et herméneutique”, in uő, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986 – magyarul: P. Ricoeur, *Fenomenológia és hermeneutika*, fordította Mezei Balázs, Kossuth,

soha nem szubjektív, azzal együtt is, hogy az elsajátítás inkább önmagunknak a világba való beíródását, inkarnációját jelenti.

## A „mint” fenomenológiája

„Létezik egy olyan sík, ahol a világnak nemcsak hogy nincs értelme, de ellentmondásos is feltenni a kérdést, hogy van-e neki; ez a közvetlen létezés síkja; a szükségszerűen váratlan síkja, a véletlen rendje.” – Gabriel Marcel, *Journal métaphysique*

A következményeknél azonban sokkal fontosabb számunkra az a háttér, amelyből a „mint” filozófiája ered. A következőkben ennek próbálunk részletesebben utána járni. Tézisünk röviden úgy fogalmazható meg: Ricoeur a husserli fenomén-fogalmat alkalmazza és gondolja tovább a metaforára, a műalkotásra, és végső soron filozófiája majd’ minden alaptémájára vonatkozóan. A fenoménnek egy olyan fogalmát, amely kezdetben teljes egészében uralta és irányította a fenomenológiai vizsgálódásokat, s amely Husserl újra és újra kifejtett naturalizmus-, empirizmus-, pszichologizmus- és historizmus-kritikáiból született meg. Eszerint a fenomén soha nem egy pusztán, önmagában való, adatszerű stb. „dolog”, hanem egy *értelem*, amely egy folyamatosan változó, de mindig fennmaradó értelemösszefüggésbe, horizontba illeszkedik.<sup>67</sup> E tétel, értelmezésünk szerint, semmilyen

---

<sup>67</sup> A gondolat természetesen önállóan is lépten-nyomon feltűnik Husserl műveiben egészen az utolsó időszakig. Néhány példa: *Logische Untersuchungen*, Niemeyer, Tübingen, 1980, II/1. kötet, 415 sk., II/2. kötet, 24 sk. és 130; *Formale und transzendentale Logik*, Felix Meiner, Hamburg, 1992, 140 sk.; az *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I.* (HUSSERLIANA III/1-2, Martinus Nijhoff, den Haag, 1976) bizonyos passzusai is értelmezhetők így: pl. 302 sk. S a fenomenológiai hagyományban is továbbél, egészen napjainkig: vö. Martin Heidegger, *Lét és idő*, fordította Vajda Mihály et al., Gondolat, Budapest, 1984, 289-305; illetve erre alapuló érvelésben az érzetadatokat egységeként felfogott dolog-fogalom ellen: uő, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Európa, Budapest, 1988, 46; Bernhard Waldenfels, *Einführung in die Phänomenologie*, Fink, München, 1992, I. fejezet, illetve uő, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, 28 skk. A kérdésről problematizáló, de elfogadó módon ír Tengelyi László az „Értelem és jelentés a fenomenológiában” című tanulmányában, in uő, *Élettörténet és sorseseemény*, Atlantisz, Budapest, 1998, 135-151. Kritikájának nyomaira pedig Sartre első főművének a hülé, az intencionalitás, vagy akár a lehetőség fogalma kapcsán kifejtett gondolataiban (*L'Être et le néant*, Gallimard, Paris, 1945, 26, 27-28, 144-145), illetve Lévinas bizonyos tanulmányaiban bukkanhatunk („Intentionalité et Sensation”, in uő, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris, 1967, 145-162; „Jelentés és értelem” illetve „Nyelv és közelség”, in uő, *Nyelv és közelség*, fordította Tarnay László, Jelenkor–Tanulmány Kiadó, Pécs, 1997, 43-78 és 113-140). Sartre azonban műve egészében végül mégis annak

szükségszerű kapcsolatban nem áll a fenomenológia meghatározó fogalmaival, mint amilyen az intencionalitás vagy a fenomenológiai redukció, sem lehetséges változataival, mint az egológiai vagy interszjektív vagy aszjektív, a tudat- vagy lét- vagy életfilozófiai kiindulópontú stb. fenomenológia. Gátolja viszont a fenomenológia legalapvetőbb intencióját, a „magukhoz a dolgokhoz” való visszatérés megvalósítását, amely eredetileg éppen ellentétes szerepet volt hivatott betölteni, mint amit Ricoeur filozófiájában játszik: közelebb kerülni a dolgokhoz, ám azért, hogy azok valódi transzcendenciája feltáruljon előttünk, s nem eltávolodni tőlük (*distantiation*), hogy elsajátíthatóvá váljanak. A fenomén értelmezésében, s így a „közelebb kerülésben” ebből a szempontból a genetikus fenomenológia, vagy az annak alapjain kidolgozott transzcendentális logika, de még a kései élet- és életvilág-fogalom sem hoz számottevően újat.

Az értelem mint-struktúrájának a fenoménnel való összeszövődése tehát két dolgot jelent: egyrészt a fenomén *struktúrája* válik ilyen mint-szerkezetűvé<sup>68</sup>, s ebből következően semmi nem tehet szert a fenomén státuszára, ami nem képes ezt a struktúrát magára öltetni; másrészt ennek a struktúrának kell biztosítania a transzcendencia lehetőségét, vagyis azt a minimális „elcsúszást”, aminek köszönhetően a tudat nem azonos tárgyával. Az első összetevővel kapcsolatban az a probléma vetődik fel, hogy ha az értelmet pusztán minimális formai kritériuma alapján határozzuk meg, akkor szükségünk lehet valamire, ami „anyagává” válhat e szerkezetnek, s ami – legalábbis legelső, legelemibb részeinek szintjén – nem hordozza magában ezt a struktúrát. A másodikkal kapcsolatban pedig az, hogy a transzcendenciát ezen az úton a szubjektivitásra fogjuk alapozni egészen addig, amíg az idő fenomenológiáját nem deszubjektívizáljuk.

---

a felfogásmódnak egyik legmarkánsabb huszadik századi képviselőjévé válik, amit itt Ricoeur vonatkozóan kritikával illettünk, vagyis az elsajátítás (nálá hegelianus) filozófiájának egyik alapfigurájává, Lévinas pedig saját kritikáját csupán arra használja, hogy lehatárolja a „mint” érvényességének egy bizonyos területét, s ehhez képest mutasson fel egy másikat, az etika tartományát, ahol ez az alakzat hatályon kívül kerül.

<sup>68</sup> Waldenfels így fogalmaz: „A jelentésaktust (Bedeuten) az intencionalitás strukturális oldalának nevezhetjük. ... A jelentést (Bedeutung), ami a jelentésintenció belsejében lakozik, a *valami mint valami* minimális

A „mint” végső, legelemibb szintű tartalmául Husserlnél az érzetek (*Empfindungen*), Ricoeurnál pedig a cselekvések szolgálnak.<sup>69</sup> Az észlelés husserli redukciójának lényege a dologság leépítése. Az én-dolog viszony mint kiindulópont ugyanis nem nyújtana lehetőséget a dolog valódi adódásának, s ezen keresztül transzcendenciájának felmutatásához. Ehhez az észlelés „elemibb” szintjéig kell hatolnunk. Ily módon elemzéseinek középpontjában a dologról adódó nézetek, vetületek (*Abschattungen*) állnak. Amikor az *Ideen I*-ben felteszi a kérdést, hogy mi tartozik az észlelés valós (*reel*), azaz immanens tudati tartalmába, első lépésben egyértelműen kizárja a *real*, vagyis valódi módon létező fizikai dolgot, például az asztalt, mondván, az asztal mint valódi (fizikai) dolog transzcendens. „Mi tartozik tehát, mindezek feltétele esetén, magának az észlelésnek mint cogitationak a konkrét valós összetevőjéhez? Nem a fizikai dolog, mivel az magától értetődő módon transzcendens – transzcendens az egész 'jelenségvilággal' szemben”.<sup>70</sup> Az észlelés mint tudati élmény és az észlelt összetartoznak ugyan, de nem valós és lényegi kapcsolat köti össze őket. A különbség alapjának megvilágítására ez esetben (is) egy mozdulatlan szilárd testet vesz példának Husserl. Az elemzésből minket leginkább a folyamata érdekel most. A kiindulópont természetesen az egész asztal látványa egy meghatározott térben, ahol a szemlélő is benne van. Az első érv az észlelés folytonosságának, folyamatos változásának és az asztalnak mint pusztán ott lévőnek a szembeállításán nyugszik: „folyvást ezt az asztalt nézve, miközben körbejárom, folyamatosan ezen egy és ugyanazon asztal eleven (*leibhaftig*) jelenlétének tudatával rendelkezem, sőt mindig ugyanazéval, amely eközben önmagában változatlan marad.” A második érv az észlelés megszakadására épül: „Becsukom a szemem. Érzékeim

---

formulájával ragadhatjuk meg. Valami mint valami van elgondolva vagy adva, mint valami jelenik meg.” – Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung*, id. kiadás, 28.

<sup>69</sup> Ricoeur, mint láttuk, elutasítja azt, hogy a cselekvéseknél, illetve azok összetevőinél „mélyebb” szintre terjessze ki vizsgálódásait. Jellemző, hogy a képzelet pszichológiáját egy „következő”, „magasabb szintnek” tartja a nyelvi és poétikai elemzéshez képest, amely nem a metafora belső tagoltságát, elemeinek „referenciáját”, hanem a nyelvből kibontakozó költői képet-képzetet és annak pszichológiai törvényszerűségeit hivatott vizsgálni. Egyik ki nem mondott tételünk éppen az volt, hogy ha ezt nem így tenné, számos más nyelvi és poétikai kategóriát is részletes vizsgálatnak és újraértelmezésnek kellene alávetnie, mint amilyen a leírás, a megnevezés, a megszólítás stb.



már nem állnak kapcsolatban az asztallal. Tehát semmilyen észleletem nincs róla. Kinyitom a szemem, és visszanyertem az észleletem. *Ugyanazt az észleletet?* Legyünk kicsit pontosabbak! Mikor visszatért, egyetlen egyedi körülmény tekintetében sem ugyanaz. Csak az asztal ugyanaz, amit a szintetizáló tudat azonosnak tud, mikor az új észlelést összekapcsolja az emlékekkel.”<sup>71</sup> Mindkét érv a tudat folyamatosan változó és a dolog állandónak maradó jellegét állítja szembe. A tudatnak tulajdonképpen nincs „anyaga”<sup>72</sup>, mint ahogy ezt Husserl is hangsúlyozza néhány sorral később, amikor nemcsak a dolgot, hanem annak minden „részét, oldalát és összetevőjét”, „elsődleges és másodlagos minőségét” illetően is transzcendensnek ítéli, s rögtön a szín példáját hozza elő, amely – mint állítja – ugyanúgy színvetületek vagy -árnyalatok (*Farbeabschattungen*) formájában adódik, mint bármi más. Az elemzésben tehát a dolog-észleléstől indultunk, és végül eljutottunk a dolog legelemibb összetevőig, hogy kimutassuk mindegyik transzcendens voltát. Ám Husserl itt nem áll meg, rögtön megteszi az utat visszafelé is: az „érzetadatok” mindig egy fajhoz tartoznak, s e faj sui generis összekapcsolódik konkrét érzet-„mezőkkel”, ahol „felfogásmódok” lelkesítik át őket, amelyek végső soron „ábrázoló funkciójuk” kialakításához járulnak hozzá, s mindez az egy és ugyanazon dolog tudatához vezet el (u.o.). Az érzeteknek *ábrázoló funkciójuk* van, s végső soron ez az elsődleges, sőt egyetlen funkciójuk.

A vetületekre építő elemzés tehát felbontja a dolog-észlelés egységét, ám tulajdonképpen célja a tudat és a dolog létmódjának szembeállítás. Mégpedig az alapján, hogy a tudat, mint láttuk, folytonosan változó, vagyis időbeli, míg a transzcendens dolog térbeli. A következő paragrafus (42.) éppen ennek leszögezését tűzi ki céljául, s érvelésében már nem is tekinti feladatának, hogy a már konstituált dologiság szintjénél „mélyebbre”

---

<sup>70</sup> Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I*, id. kiadás, 83.

<sup>71</sup> Mindkét idézet in id. mű, 84.

<sup>72</sup> Még akkor sincs, ha a *Logische Untersuchungen* ötödik részében Husserl beszél például „ítéletminőségről” és „ítéletanyagról”, ám ezeket a kifejezéseket nyilvánvalóan nem ebben az értelemben használja. A használat oka csupán az, hogy a „tartalom” sokrétű fogalmától elválasszon egy bizonyos jelentését. Ez az „anyag” azonban természetesen intencionális és csak a minőséghez képest anyag. Bővebben lásd *Logische Untersuchungen II/1*,

hatoljon. Később, a 85. § érvelésében Husserl az eddigieket azzal egészíti ki, hogy egyszerűen megvonja az érzetektől az intencionális jelleget. A nem-intencionális tartalmak körébe sorolja egyrészt az érzetadatokat (szín-, tapintás-, hangérezet stb.), másrészt a szenzuális kedély-, fájdalom-, ingerérezeteket stb., de még az „ösztönkésztetéseket” (*Triebe*) is. „Az ilyen konkrét élményadatokat olyan átfogó élmények összetevőinek látjuk, amelyek egészként intencionálisak, mégpedig oly módon, hogy minden szenzuális momentumra egy egységes ’átlelkesítő’ *értelemadó* (illetve az értelemadást alapvetően maga után vonó) réteg rakódik, egy olyan réteg, amelynek köszönhetően a *szenzuálisból, ami önmagában semmilyen intencionalitást nem hordoz*, éppen ez a konkrét élmény áll elő.”<sup>73</sup> Így lesz a dologból érzéki hülé és intencionális morfé összetétele. Az anyag itt természetesen csak funkcionális fogalomnak tekintendő Husserl értelmezésében (193), amelyet már a *Logische Untersuchungen*-ben is csak azért használ, hogy elkerülje az empirista hagyomány okozatiságra építő felfogását.<sup>74</sup> Éppen ezért ez az anyag teljes mértékben tudati, vagyis pusztán egy tartalom és nem a valódi dolog egy darabja, viszont ennek ellenére, pontosabban éppen ezért állítható róla, hogy eredete van, ami transzcendens. Hogy egy tudati tartalom hogyan lehet transzcendens eredetű, mégsem intencionális, arra már a *Logische Untersuchungen* ötödik részében megadta a választ Husserl. Úgy, hogy mindig eleve a dolgokat, pontosabban azok vetületeit, és nem a dolgokat felépítő érzeteket észleljük. „Ha az úgynevezett immanens tartalmak [az aktusjelleggel bíró összetevők] sokkal inkább pusztán *intencionálisak* (intencionáltak), úgy másfelől a *valóban immanens tartalmak*, amelyek az intencionális élmények valós (*reel*) állományához tartoznak, *nem intencionálisak*; ezek építik fel az aktust, szükséges kiindulópontként ezek teszik lehetővé az intenciót, viszont maguk nem intencionálisan megcélzottak, nem azokat a tárgyakat alkotják, amelyek az aktusban

---

20. §.

<sup>73</sup> Husserl, *Ideen...* I., 192.

<sup>74</sup> Robert Sokolowski, *Husserlian Meditations. How Words Present Things.*, Northwestern University Press, Evanston, 1974, 124-125.

képzetként előállításra kerülnek. Nem színérzeteket látok, hanem színes dolgokat, nem hangérzeteket hallok, hanem az énekesnő által énekelt dalt stb.”<sup>75</sup> Az érzeteket magukat tehát csak akkor és úgy tudjuk érzékelni, ha külön redukciónak vetjük alá őket, ám ez csak utólag, visszamenőleg lehetséges. Igazuk van azoknak az elemzőknek, akik Husserl fenomenológiájában azt értékelik, hogy leépítette a dolog-kiindulópontú megközelítést, ám ez csak két területen érvényes: a kategoriális szemlélet még mindig szemlélet, ám nem a dolgokra, hanem azok „kapcsolataira” irányul; léteznek olyan intenciók, amelyeket nem képes egy meghatározott dolog betölteni.<sup>76</sup> Ám ez az utóbbi soha nem egy dolog előtti adódáshoz vezet, pusztán a dolog meghatározatlanságát jelenti.<sup>77</sup>

*Az Ideen... I.* további részeiben ezt az anyag-forma struktúrát Husserl megpróbálja a noézis-noéma megkülönböztetéssel összekapcsolni. A noézis és a hülé egy „szintre” kerül, minthogy természetüket tekintve ugyan teljesen eltérőek (hiszen a noézis tiszta aktus, a hülé viszont tartalom, adat), mégis önállóan is vizsgálhatók, leírható „tiszta formatanuk”, ahogy ez külön a noémára vonatkozóan is lehetséges (98.§). Létüket az *esse est percipi* jellemzi, s csak annyiban önállótlanak, amennyiben itt – Berkeley felfogásától eltérően – a percipi nem valós (*reel*) részként tartalmazza a létezőt. Husserl itt nem dolgozza ki ezt a tiszta formatant, megelégszik annak jelzésével, hogy leírásukkor, megragadásukkor egy komoly problémával kell megküzdeni, mégpedig azzal, hogy az érzékelés során nem tárgyi létmódúak, az analizáló élményben viszont tárggyá kell válniuk. A problémával kapcsolatban későbbre utal minket, ám a kifejtésre csak a második kötet bevezetőjében kerül sor. Az itteni előkészítő elemzéseknek csupán annak megmutatása a céljuk, hogyan viszonyulnak a valós összetevők a noémához. A kérdés nagyon összetett, és rengeteget elemezték már, a Husserl-értelmezés egyik kulcskérdése, ezért mi csak a saját kérdésünkre koncentrálnunk. Értelmezésünk szerint

---

<sup>75</sup> Husserl, *Logische Untersuchungen II/2*, 387.

<sup>76</sup> Vö. például Jean-Luc Marion, „La percée et l’élargissement”, *Réduction et donation. Recherches sur Husserl, Heidegger et la phénoménologie*, PUF, Paris, 1989, majd a tárgyiség kritikájának formájában: Jean-Luc Marion, *Étant donné. Essai d’une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris, 1997, 7. o., 3. § et passim.

nem a noéma valós vagy nem valós jellege az egyetlen és legfontosabb probléma e paragrafusok kapcsán, hanem mindenekelőtt az, hogy a noéma értelemként való meghatározásának köszönhetően kell Husserlnek bevezetnie egy további utalást, amely már nem értelmi, azaz Husserl fogalmaival élve pusztán jelzés, amely csak utal, s ebből következően már a noéma lehetőségfeltételét és nem megjelenésmódját alkotja.<sup>78</sup> Ez egyben azt is jelenti, hogy magának az értelemnek a lehetőségfeltételét is. Ez a garanciája annak, hogy a fenomenológiai leírás során, amely tiszta leírás, s amely kísértetiesen hasonlít arra, amit Husserl szintén az *Ideen... I*-ben a kifejezésről mond („A kifejezés rétege – ez alkotja sajátosságát – attól eltekintve, hogy minden más intencionalitást kifejezésre juttat, nem produktív. Vagy ha úgy akarjuk: *Produktivitása, noématikus teljesítménye, kimerül a kifejezésben és a fogalmiság azzal együtt felbukkanó formájában.*”<sup>79</sup>), minden maradjon a régiben, csak immár az ész fényénél váljon láthatóvá annak tulajdonképpeni léte, amit eddig előfeltevéseink elfedtek előlünk. Ennek azonban egyelőre az előnyeit szeretnénk kiemelni. Két ilyen előny létezik véleményünk szerint. Az egyik meglepő módon, de a husserli gondolkodásmód szervesen illeszkedve éppen az, hogy a nyelvi kifejezés nem feltétlenül egy második, pótlólagos aktus az érzékeléshez képest. Husserl ezt maga is hangsúlyozza: „Ennek során a kifejező réteg a kifejezéssel megtapasztalható tétikus karakterét tekintve teljesen egylényegű, és a fedésbe kerülés során olyannyira magába olvasztja annak lényegét, hogy magát a kifejezett képzetaktust (*Vorstellen*) nevezzük képzetaktusnak, magát a kifejezett hit-, sejtés-, kételkedésaktust és mint egészet nevezzük hit-, sejtés-, kételkedésaktusnak.” (uo.). Nincs tehát két aktus, egy kételkedés például és annak kifejezése. A nyelv mindig nyitott a „tárgya”, így az érzékelés felé is, a nyelven mindig „túl” vagyunk annál a jelentésnél, amit kifejezésre juttatunk. „Beszéd illetve odafigyelés közben a nyelvben élünk, nem pedig rá való

---

<sup>77</sup> Vö. például *Ideen... I.*, 132.§.

<sup>78</sup> A jelzésről és utalásról lásd Husserl, *Logische Untersuchungen II/1*, 30-33. Magyarul: Husserl, „Kifejezés és jelentés”, fordította Seregi Tamás, Simon Attila és Ullmann Tamás, *Passim* 2002/1, 1-3.

<sup>79</sup> *Ideen... I.*, 124. §, 287.

tekintettel” – ahogy Bernhard Waldenfels fogalmaz.<sup>80</sup> Husserl már a *Logische Untersuchungen*-ben leszögezi mindezt. Az első vizsgálódás tizedik paragrafusában így ír: „Mindenki tudja saját tapasztalatából, hogy e két alkotórész [egyrésről a kifejezés, másrésről pedig a jelentésintenció és alkalomadtán a jelentésbetöltés] nem egyenlő értékű, s ebben a kifejezés, illetve a jelentés révén kifejezett (megnevezett) tárgy közötti viszony két oldalának egyenlőtlen volta tükröződik. Mindkettőt, a szóképzetet és az értelemadó aktust is megéljük; ám a szóképzet megélésekor egyáltalán nem a szó képzetében élünk, hanem kizárólag értelmének, jelentésének létrehozásában. S mikor ezt tesszük, mikor feloldódunk a jelentésintenció végrehajtásában és alkalomadtán betöltésében, akkor egész érdeklődésünk a benne intencionált és általa megnevezett tárgyhöz kötődik. (Közelebről tekintve ez a kettő ugyanazt jelenti.)”<sup>81</sup> Ugyanezen rész második fejezetében Husserl mindezt összekapcsolja a tárgyészleléssel is. Hangsúlyozza ugyan a kettő különbségét, amennyiben a jelentésről nem állítható, hogy a fizikailag észlelt hangok építenék fel, mint a dolgokat az érzetek, ám az analógia tagadhatatlan: a nyelv valós összetevőit (aktusok és hangok) intencionálisan éppúgy nem célozzuk meg, ahogy a dolgot felépítő érzeteket sem.<sup>82</sup> Az érzetek csupán *jelek* egy tárgy tulajdonságai tekintetében, összességük pedig egy tárgy tekintetében. Innen nézve könnyű belátni, hogy a fenomenológiai nyelvelméletek miért fordultak hamar inkább a mondat szintű egységek és az interszubjektivitás, mint a szavak, a megnevezés stb. felé<sup>83</sup>, hogy miért volt annyira fontos már Heideggernek, ahogy még ma is Jean-Luc Marionnak a *Logische Untersuchungen* hatodik és nem az első vizsgálódása. Derrida teszi fel a kérdést, hogy

---

<sup>80</sup> Bernhard Waldenfels, „A dialógus köztes tere”, fordította Bujáki Tibor és Seregi Tamás, *Szép literatúrai ajándék* 1998/2-3, 4.

<sup>81</sup> Husserl, „Kifejezés és jelentés”, in *Passim* 2002/1, 14.

<sup>82</sup> Erre vonatkozóan lásd *Logische Untersuchungen* V/14. §, valamint Sokolowski, id. mű, 49. §.

<sup>83</sup> Itt elsősorban Heideggerre és Sartre-ra gondolunk. Vö. Heidegger, *Lét és idő*, 33-34. §; Sartre, *L'Être et le néant*, 440, 596-99. A nehezebb hozzáférhetőség kedvéért talán érdemes Sartre alapvető tételeit idézni: 1. „A nyelv nem a másik-számára-valóhoz ráadásként adódó fenomén: eredendően a másik-számára-létként van, vagyis azt a tényt jelenti, hogy egy szubjektivitás másik számára való tárgynak érzi magát. Pusztán dolgok univerzumában a nyelv nem került volna 'feltalálásra', mert eredendően feltételezi, hogy egy másik szubjektumhoz viszonyuljunk” (440); 2. „A pszichológusok régóta megfigyelték, hogy a szó nem konkrét összetevője a nyelvnek ..., a nyelv elemi struktúrája a mondat.” (596-97).

Husserl, akit folyamatosan elhamarkodott „megkülönböztetésekkel” vádol, itt nem túlságosan hamar egyesít-e különmű dolgokat. „Nincs-e kizárva vajon, lényegi és a strukturális okokból – ezek azok, amikre Husserl is hivatkozik –, hogy a szemlélet és az intenció egysége valaha is homogén legyen, s hogy a mondani-akarás anélkül oldódjon fel a szemléletben, hogy eltűnne?” – írja.<sup>84</sup> S ennek leginkább Husserl saját elméletéből következő okai vannak. A jelentés idealitásáról vallott tétel ugyanis ellentmondani látszik annak, hogy a jelentésintenció feloldódjon az észlelésben. Ennek megvilágítására természetesen egy „szélsőséges példát”, egy észlelési kijelentést választ, amelynek ugyanúgy ideálisnak, azaz egy térben vagy időben távol lévő ember számára ugyanúgy megérthetőnek kell lennie. Derrida egy érzékeny pontjára tapint rá Husserl nyelvelméletének és tulajdonképpen egész fenomenológiájának, de csak részben van igaza. A neuralgikus pont Husserl kettős, és gyakran összeegyeztethetetlen törekvése, amely egyrészt az idealitás, a nyelvi jelentés, az ideális tárgyak idealitásának tétele felé viszi, másrészt azonban a konkrét tapasztalatnak, az eleven jelennek a maga teljességében való felmutatása irányába. Derrida azonban – legalábbis ebben a könyvében – nem lép túl számottevően Husserlen, csak mintegy a talpáról a feje tetejére állítja, amikor radikalizálja a nyelvi idealitás tételét az észlelésre és néhány oldallal később az okkasionális kifejezésekre, azon belül is természetesen az énrre vonatkozóan. „A *Bedeutung* idealitásának itt strukturálisan végrendeleti értéke van. S ugyanúgy, ahogy egy észlelési kijelentés értéke nem függ az aktualitástól, de még az észlelés lehetőségétől sem, ugyanúgy az *én* jelölő értéke sem függ a beszélő szubjektum életétől. Hogy az észlelés kíséri-e vagy sem az észlelési kijelentést, hogy az élet mint önmaga számára jelenlét kíséri-e vagy sem az *én*-kijelentést, ez teljesen közömbös a mondani-akarás működésétől. Halálom strukturálisan szükségszerű az *én* szó kiejtéséhez” – írja. Mivel a kimondás szükségszerűen maga után vonja távollétet, az *én* kimondásának is szükségszerűen maga után kell ezt

---

<sup>84</sup> Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967, VI.fejezet.

vonnia. Az okkasionális kifejezésekre nem csak Derrida nagy hatású értelmezése miatt kell visszatérnünk. Hanem azért is, mert – mint Benveniste és rajta keresztül Ricoeur kapcsán is láttuk – ezek a kifejezések hordozták magukban annak ígéretét, hogy a szubjektivitás nyelvi jelenlétének kimutatásával új, szubjektum és jelentésalapú nyelvelméletet alkossanak. A szubjektivitás mint nyelvi természetű létezés mód kutatása azonban ezen az úton hamar kimerülésre lett ítélve. Ahogy Dieter Henrich írja az én-mondásnak mint a szubjektivitás alapjának kapcsán: „Ennek téves volta már abból is láthatóvá válik, hogy a nyelvelsajátítás során a gyermeknek ez a képessége csak nagyon későn alakul ki. A késői elsajátítás ténye nemcsak azzal magyarázható, hogy meghatározott absztrakciós készséget igényel, melyhez meg kell érteni, hogy amit az ember egy bizonyos szóval önmagáról mond, azt mások saját kijelentéseikben önmagukra alkalmazzák. Hasonló készségeket gyakran igényel a nyelvelsajátítás korai szakasza. Az 'én' használatának késői elsajátítása sokkal jobban magyarázható azzal, hogy az 'én' használatával *mások* számára utalunk arra, hogy most az önmagunkhoz való viszonyulásból kiindulva beszélünk önmagunkról. A szó használata tehát az önmagunkhoz való viszonyhoz való reflexív viszonyulást is feltételezi, nem csupán magát a viszonyt. Az 'én' szó használatának szemantikai vizsgálata ezenkívül azt is képes megmutatni, hogy ez a használat csak a beszélő oldalán feltételezett előzetes öntudattal magyarázható.”<sup>85</sup> Ebből természetesen nem feltétlenül következik, hogy a szubjektivitás nyelvi kifejeződésmódját másodlagos kérdésnek kell tekinteni, ahogy ezt Henrich és sok elmefilozófus teszi. Mindössze annyit jelent, hogy a szubjektivitás *strukturáltságát* és a nyelv – a beszélt és írott nyelv – strukturáltságát nem homogén, hanem legalábbis feszültségteli viszonyoknak kell tekinteni. Vagyis mindkettő *produktivitását* el kell ismerni.<sup>86</sup> Derrida értelmezési hibája abban rejlik, hogy Husserlhez hasonlóan a nyelvnek ő sem tulajdonít

---

<sup>85</sup> Dieter Henrich, „A szubjektivitás alapelve”, fordította Seregi Tamás, in *Vulgo* 2005/2.

<sup>86</sup> E produktivitas első valódi elismerői megítélésém szerint a posztstrukturalizmus bizonyos szerzői voltak. Julia Kristeva *La révolution du langage poétique* című műve vagy Roland Barthes kései írásai egy új „beszélő szubjektum” koncepciójával forradalmasíthatták az irodalomtudományt.

produktív képességet, kivéve egyet, a gyilkosságét. A nyelv megöli és nem létrehozza a dolgokat, és a dolgok is ugyanezt teszik a nyelvvel. E meglehetősen blanchot-i álláspont gátolja meg abban, hogy magát a jelent vagy jelenlétet fogja fel különbségnek (a nyelv és a szubjektivitás, a nyelv és az észlelés különbségének), vagy hogy a halál mint a meghalás lehetetlenségének blanchot-i tételéhez érkezzon.<sup>87</sup> De van egy másik értelmezési hiba is abban, amit Derrida mond.

Derridának igaza van, amikor az „én”-t az idealitás irányába tolja el, viszont téved akkor, amikor elfogadja Husserl álláspontját, aki az „én” szót a szubjektív kifejezések körébe sorolja.<sup>88</sup> Husserl saját definíciója szerint ugyanis a jelentés vagy kifejezés idealitását az adja, hogy megértéséhez nem szükséges visszatérnünk a kifejezést kimondó személy pszichikai aktusához: „A kijelentés értelmére és jelentésére irányuló kérdést aligha úgy érti meg valaki, hogy arra az elhatározásra jut, visszatér az ítélelhez mint pszichikai élményhez. A kérdésre mindenki inkább azt válaszolja, hogy amit ez a kijelentés állít, az ugyanaz, bárki is mondja ki, s bármilyen körülmények között vagy bármikor is teszi ezt.”<sup>89</sup> Márpedig ebben a tekintetben az „én” szó megértése radikálisan különbözik a szubjektív kifejezésektől, egy ígélet megtételétől például. Az ígéletnél valóban a kijelentést megtevő szubjektumnak a kijelentéshez való viszonyát firtatjuk<sup>90</sup>, az „én” szó esetében azonban ennek semmi értelme, és nem is így teszünk. Mikor „én”-t mondunk, nem tudunk eltérni attól, amit mondunk, mikor „én”-t mondunk, nem tudunk hazudni. A személyes, birtokos és mutató névmások rendszere pusztán a nyelv megnyilatkozasként való használatára utalnak, ám nem azok alkotják benne a

---

<sup>87</sup> Vö. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955; „Az irodalom és a halálhoz való jog”, fordította Szabó László, in *Vulgo* 2003/1.

<sup>88</sup> Husserl, „Kifejezés és jelentés”, 26. §.

<sup>89</sup> Husserl, „Kifejezés és jelentés”, 11.§, 17.

<sup>90</sup> Még akkor is, ha ez – mint Ricoeur kapcsán láttuk – teljes bizonyossággal nem elérhető számunkra, s így a szavahihetőség konstitúciójára vagyunk utalva.



szubjektivitást vagy a pszichikai összetevőt. Az „én” csupán jelenti és megjelöli a szubjektumot (utaló és utalt jelentés<sup>91</sup>), ám nem fejezi ki azt.

Ez az újbóli hosszabb kitérő az okkasionális kifejezésekre egy analógia megvonása érdekében fontos számunkra. Ahogy a szubjektivitás és a nyelv viszonya sem tárható fel pusztán bizonyos nyelvi elemek vizsgálatával, ahogy ott is – ezt a posztstrukturalista és pszichoanalitikus értelmezések világossá tették – a hangzó anyagtól a mondatstruktúrákon át egészen a szövegek képiségéig vizsgálandó a nyelv, úgy az észlelés és nyelv viszonyát sem lehet pusztán a „költői képek”, a sematikus látványok vizsgálatára korlátozni. A szövegek strukturálódását és figurációját kell elemzés tárgyává tenni. Derridának igaza van, mikor azt veti Husserl szemére, hogy következetesebben ki kellett volna állnia azon alaptétele mellett, miszerint a nyelv az észleléstől függetlenül is jelent, hogy a „négyyszögletű kör” kifejezés önmagában akkor sem jelentés nélküli (szemben például „A zöld egy vagy” kifejezéssel), ha szemléleti betöltése apriori lehetetlen.<sup>92</sup> Ez azonban semmi esetre sem jelentheti azt, hogy mentesülünk a nyelv és az érzékelés problémájának felvetésétől, sőt, éppen ennek a különműségnek, ennek a különbségnek a megállapítása teszi lehetővé, hogy a problémát a maga igazi mélységében feltárhassuk. Emellett azonban Husserl imént tárgyalt alapvető belátása fontos tanulsággal szolgál számunkra: a nyelv és észlelés viszonya nem a nyelv észlelését jelenti, vagyis a probléma nem szakítható el a nyelv szemantikai síkjától. A költői nyelv esetében ez természetesen összetettebb kérdés, ám ezzel együtt is érvényes Husserl belátása, feltéve, ha egy kritikával kiegészítjük. A kritikai kiegészítés pedig úgy hangzik, hogy Husserl nem választja ketté azt a két területet (és Derrida sem teszi ezt meg), amelyek analógiája egyáltalán nem magától értetődő: egyrészt a szó vagy a nyelv észlelését, másrészt pedig a nyelv és az észlelés viszonyát. Idézzük még egyszer a szóban forgó kijelentéseket: „Mindkettőt, a szóképzetet és az értelemadó aktust is megéljük; ám a

---

<sup>91</sup> Husserl, „Kifejezés és jelentés”, 26. §, 51.

<sup>92</sup> Husserl, „Kifejezés és jelentés”, 15. §.

szóképzet megélésekor egyáltalán nem a szó képzetében élünk, hanem kizárólag értelmének, jelentésének létrehozásában. S mikor ezt tesszük, mikor feloldódunk a jelentésintenció végrehajtásában és alkalomadtán betöltésében, akkor egész érdeklődésünk a benne intencionált és általa megnevezett tárgyhoz kötődik.” A nyelven tehát túl vagyunk a jelentésnél, illetve a nyelven túl vagyunk az észlelésnél, amennyiben az adott esetben szemléletileg is betöltődik. Jól látható azonban, hogy a betöltést (ami természetesen lehet képzeletbeli is) valóban csak „betöltésként” gondolja el Husserl, vagyis lehetetlen, hogy az üres intenciót betöltő „anyagnak” saját formája legyen, amely esetlegesen megváltoztatja az intenció „formáját”. Amíg ez így van, addig a jelentésaktusnál, vagyis a szóhangzáson túl, ugyanúgy vagyunk jelen, mint az észlelésnél, amikor azt megnevezzük. Vagyis a „dolgok” mimézise nem idéz elő produktivitást a nyelvben (és a szubjektumban). Jacques Garelli írja Proust híres madeleine-sütemény jelenete kapcsán: „Ennek kapcsán Proust két döntő fontosságú dolgot húz alá. Egyrészt korábbi fogalmiságának radikális használhatatlanságát arra, hogy azt az ismeretlen utat felfedezze, amely a létezés megváltoztató öröme a születését és eljövételét skandalizálja. Másrészt azonban azt..., hogy a 'Kutatás' ('*Recherche*') eszméje nem elegendő önmagában az ismeretlen út felfedezéséhez. Bizonyos mértékben hangot kell váltania és teremtő műveletté kell változnia, ami innentől kezdve egy új mű képzeletbeli kitalálásává s ugyanakkor annak a személynek az 'ön-megismerésévé' is válik, aki önmagát a kitalálásban tételezi.”<sup>93</sup> Még egy szempontból fontos azonban Husserl gondolata. Annak leszögezéséhez, hogy a nyelv hangzó vagy látható volta csak egy faktikus rétegét alkotja a nyelv materialitásának. A materialitás kérdését tehát újra kell gondolni, s azt nem lehet a nyelv hangzó és látható mivoltából kiindulva feltárni. Nem beszélhetünk *pusztán*

---

<sup>93</sup> Jacques Garelli, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Millon, Grenoble, 1991, 154. Garelli Merleau-Ponty egy mondatát is idézi gondolata alátámasztására: „A Lét az, ami teremtésre kényszerít minket ahhoz, hogy tapasztalattal rendelkezessünk róla“, in Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, 251.

a nyelvi jelölő kvázi-korporeitásáról, ahogy Merleau-Ponty tette.<sup>94</sup> A korporeitást, sőt a materialitást a nyelv „belsejében” kell felmutatnunk. S azt is hozzá kell tennünk, hogy amennyiben a nyelvet anyagnak *tekintjük*, már jelként vagy dologként kezeljük. (Mindezek tisztázását a következő fejezetre halasztjuk.)

Husserl-elemzésünk elhagyott szálában a nyelv nem produktív jellegének két előnyéről beszéltünk, ám csak az egyiket fejtettük ki. A másik előny, amit hangsúlyozni szeretnénk, egy ekkor még Husserl előtt álló feladat teljesítésén múlik. Ha a nyelv nem produktív, ez azt is jelentheti, hogy ha az érzékelés analízisét elmélyítjük, azzal a nyelvnek olyan rétegeihez is eljuthatunk, amelyek pusztán a nyelvelemzésből nem tárulnának fel. Husserl az *Ideen ... I* már említett 124.§-ában leszögezi, hogy mivel minden tudomány számára alapvető fontosságú, hogy „tanítását” nyelvi formában fejezze ki, ezért elengedhetetlen, hogy reflektáljon a nyelv mibenlétére, tisztázatlanságaira stb. Ezt tekintette kiindulópontnak a *Logische Untersuchungen* megírása során<sup>95</sup>. Egy ehhez a megállapításhoz kapcsolt lábjegyzetben azonban így fogalmaz: „Valójában ez volt az az út, amelyen keresztül a 'Logische Untersuchungen' megpróbált behatolni a fenomenológiába. Az ellentétes irányból induló másik út, nevezetesen a tapasztalat és az érzéki adottságok felőli, amit a szerző a kilencvenes évek eleje óta követ, abban a műben nem tudott a maga teljességében kifejezésre jutni.”<sup>96</sup> Ez az út jelentené az észlelés későbbi genetikus elemzésének irányát, amely talán átalakíthatná a husserli nyelvelméletet is. Nem árulunk el nagy titkot, ha azt mondjuk, hogy ez utóbbi számottevően nem következett be, legalábbis nem azon a téren, ami a mi szempontunkból lényeges, vagyis az észlelés elemi összetevőinek területén. A nyelv közösségi, habituális, történeti létmódjának hangsúlyai felerősödtek, az észlelés propedeutikus jelleget öltött a formális logika számára, ám az alapvető koncepció a *Formale und*

---

<sup>94</sup> Maurice Merleau-Ponty, „Sur la phénoménologie de langage”, in *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Paris, 1960, 83-111, különösen 91-94.

<sup>95</sup> Lásd a *Logische Untersuchungen* második kötetének bevezetőjét (5-29).

<sup>96</sup> Husserl, *Ideen... I.*, 287.

*transzendente Logik* és az *Erfahrung und Urteil* című művekben is hasonló maradt. A „természet filozófiája”, amelyről Ricoeur annyira tartott metafora-könyvében, továbbra sem tudott behatolni a szellem filozófiájának belsejébe.

Az *Ideen... I.* negyedik fejezetében vezeti be Husserl a tárgyi viszonyulás fogalmát. Mint az imént megfogalmaztuk, erre leginkább azért volt szüksége, hogy a noémának egy olyan biztos vonatkoztatási pontot adjon, amely azt képes maximálisan egyben tartani. Ugyanis a noéma is vetületekben adódik, mivel az is immanens, még ha nem is a valós értelmében, s így még az intencionális morfé sem biztosíthat neki identitást. Az „ahogy megcélzottság” kétszeresen is rászorul a megcélzott tárgy feltételezésére, egyrészt identitása biztosításáért, másrészt azért, hogy egyáltalán eltérhessen valamitől, vagyis hogy a „mi” és a „hogyan” különváljon, és így értelemként létezzen. A „mi” és a „hogyan” különbsége végső soron a szubsztrátum és predikátum különbségének formájában bukkan fel ekkor. Az „Etwas-überhaupt”, ahogy majd a *Formale und transzendente Logik*-ban is, minden formális ontológia alapját képezi. Ám ott már nem a predikáció az egyetlen mód, amellyel „dolgok” között bármiféle viszony kialakítható.<sup>97</sup> Az *Ideen...I.* szerint viszont az egyáltalában vett tárgy úgy állítható elő, hogy eltekintünk minden predikátumtól, ami a noémára vonatkozik. Emellett pedig az identitás nem az identifikáló aktus terméke, hanem a tárgy sajátja.<sup>98</sup> A tárgy identitását nem a formája és nem is anyaga határozza meg, vagyis identitásának semmi köze konkrét voltához, hanem egy absztrakt tárgyi egységpólus.

Két problémához jutottunk el tehát eddigi elemzéseinkben. Az egyik, hogy Husserl az érzetadatoknak valós létezését tulajdonít, a másik pedig, hogy a tárgyat mint abszolút célt és referenciapontot egyrészt egy formához, másrészt azonban – a noémán kívül – egy pusztá

---

<sup>97</sup> Husserl ekkor a halmazelmélet eredményeit próbálja alkalmazni a formális ontológiában. Élesen elválasztja egymástól a halmazelméleti alapokon álló formális ontológiát és a formális apofantikát, emellett azonban nagyon szoros és szükségszerű kapcsolatot feltételez a kettő között. A formális ontológia által adódó összetevők „számunkra mint igazán létezők vagy lehetségesen létezők csak ítéletekben fellépve lehetnek“ (83). A mű végén pedig a predikatív ítéletnek a lelki életben betöltött egyetemes jelentőségéről beszél, mivel annak legfontosabb célja az objektiválás. Vö. Husserl, *Formale und transzendente Logik*, Gesammelte Schriften VII, Felix Meiner,

absztrakt egységpólushoz kötötte. Az első okát – a már említett szenzualista-empirista tradíciótól való eltávolodás szándékán kívül – abban látjuk, hogy az érzetadatokat az érzések mintájára gondolta el. Az *Ideen... I.* 85. §-a kapcsán már láthattuk, hogy Husserl egységesen a hüléhez sorolja az érzetadatokat és a kedély-, fájdalom- stb. érzéseket is. A *Logische Untersuchungen* ötödik részében külön foglalkozik az érzések problémájával. Legfontosabb kérdése az, hogy vajon az érzések tekinthetők-e intencionális jellegűeknek. Egyértelmű választ nem kíván adni, ehelyett azt mondja, hogy vannak olyan érzések, amelyek azok, és vannak olyanok, amelyek nem. A nem intencionális érzések is vonatkoznak tárgyra, például a megégés egyszerre vonatkozik az égést elszenvedő testrésztre mint tárgyra és az égető dologra, ám ettől még egyáltalán nem nevezhetők élményeknek, pusztán csak – az érzetadatokhoz hasonlóan – az érzésaktusok „ábrázoló tartalmainak”. Vagyis nem maguk az aktusok, viszont azok belőlük konstituálódnak. Husserl ez alapján – és Brentanóra támaszkodva – különbözteti meg a fizikai (érzésérzet) és pszichikai (érzés) jellegű összetevőit egy érzésnek, még akkor is, ha Brentano azon értelmezését már nem tartja elfogadhatónak, hogy az érzés mint aktus az érzésérzetnek köszönheti létét. Ennyiben elmélete teljesen megfelel a jelentésintenció és betöltődés kapcsolatáról felállított tételének. A fájdalomérzet tehát úgy viszonyul a tárgyhoz, ahogy például egy zöld szín viszonyul a zöld tárgyhoz. És Husserl még egy megfigyeléssel egészíti ki az eddigi megállapítását: az érzésnek ez a kettőssége teszi lehetővé, hogy az érzés az azt „kiváltó” tárgy hiányában is képes fennmaradni. „A kedély- és fájdalomérzetek képesek fennmaradni, miközben a rájuk felépített aktusjegyek megszűnnek. Mikor a kedélyt kiváltó tények a háttérbe húzódtak, mikor azokat már nem érzéssel átszínezettnek érzékeljük, sőt talán nem is intencionális tárgyak többé, az izgalom még sokáig fennmaradhat”.<sup>99</sup> Vagyis még azután is érezzük a fájdalmat vagy még azután is jó hangulatban maradunk. Márpedig Husserl – függetlenül attól és amellet, hogy az érzés és észlelés érzettartalmát egyneműsíti – éppen

---

Hamburg, 1992, 80-83, 119, 269-270.

<sup>98</sup> Husserl, *Ideen... I.*, 302.

ezt emeli ki majd az *Ideen... II*-ben is az érzéki érzetek kapcsán, amikor azok „nachklingen”-re való képességéről beszél, bár ekkor már egészen más perspektívából – mint látni fogjuk.<sup>100</sup> Husserlnek ez az eljárása döntő fontosságú mind saját fenomenológiájának későbbi alakulására, mind a fenomenológia utóéletére nézve. Renaud Barbaras a már idézett könyve utolsó oldalain egy rövid lábjegyzetben két markánsan kirajzolódó irányzatról beszél e probléma kapcsán. A fenomenológusok egyik csoportja, elsősorban Heidegger, Erwin Straus és Henri Maldiney említhető itt, az érzés (*sentir*) és az észlelés (*perception*) lehetséges elválasztására törekednek; a másik csoport, elsősorban Husserl, Weizsäcker és Merleau-Ponty a két terület közelítésében érdekeltek. A képet persze tovább bonyolíthatná, ha a mai fenomenológia bizonyos képviselőit megpróbálnánk beleerőltetni ebbe a dichotómiába – Michel Henry nyilván az utóbbi, míg Jean-Luc Marion inkább az előbbi csoportba lenne besorolható.<sup>101</sup> A kérdés azonban természetesen nem ebből a szempontból érdekes, hanem Barbaras (Merleau-Pontyból kiinduló) érvelése miatt. Az első hármast elleni legfőbb kifogása ugyanis az, hogy az említett szerzők az érzés és az észlelés szétválasztásával „elnyomják az életet”, mert azt a szükségre alapozzák. „A semmi nem része az élet szövetének” – idézi Henri Maldiney egyik tételmondatát.<sup>102</sup> Maldiney szövegében az elmebetegségek kiváltotta hatásról van szó, amely – állítása szerint – az ember radikális átalakulásához vezet, melynek során az *értelemmel* kerül új viszonyba. Az élet ennek ellentétéként kerül elő: „Márpedig ezek az átalakulások nem az életet, hanem az egzisztenciát érintik, egy ’lehetetlenre való kényszer’

---

<sup>99</sup> Husserl, *Logische Untersuchungen*, II/1, 15b §, 409.

<sup>100</sup> Ekkor már azért képes erre egy érzet, mert *lokalizálva* van. A legtriviálisabb példa erre, hogy a kezem meleg marad azután is, hogy a meleg tárgyat már nem érintem. Vö. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, II. kötet, szerk. Marly Biemel, HUSSERLIANA IV, Martinus Nijhoff, den Haag, 1952, 146.

<sup>101</sup> Mindez leginkább esztétikai műveikből válik kiolvashatóvá: Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Éditions François Bourin, Paris, 1988; Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, La Différence, Paris, 1991, „L'idole et la distance”, in uő, *De surcroît*, PUF, Paris, 2001, illetve az *Étant donné* képre vonatkozó fejezete (72-77).

<sup>102</sup> Renaud Barbaras, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1999, 165 – az idézet forrása: Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble, 1991, 385.

formájában, amelyben az az értelemről az értelmetlenbe tevődik át”.<sup>103</sup> Ez az értelmetlen pedig egy transzcendenciával való kontaktust jelent, s ezzel a kontaktussal az élet soha nem rendelkezhet. Barbaras ezzel kapcsolatos érvelése, a lévinasi hiány nélküli vágy fogalmának az élethez kapcsolása, a mozgás szerepének felértékelése, érzékeny ponton érintik a fenomenológia hagyományát. Ám egy olyan mederben maradnak, amely a fenomenológia egyik alapvető előfeltevéséből indul ki, amit – tudomásom szerint – először szintén Jacques Derrida fogalmazott meg: hogy a fenomenológia képtelen volt redukálni az életet, az eleveniséget (és az eleven jelent és eleven testiséget). Ehhez kapcsolódóan pedig adódik egy kérdés, amit a műalkotásra vonatkozóan mi is folyamatosan firtatni fogunk: „Vajon nem gondolhatjuk-e úgy – és Husserl kétségkívül így tett –, hogy a jel, például ha mint intencionális struktúrát tekintjük, nem esik az általában vett dolog (*Sache*) kategóriája alá, nem egy ’létező’, amelynek létéről kérdést fogalmazhatnánk meg?”<sup>104</sup> A fenomenológiai vizsgálódások hatóköre persze 1967 óta túlterjedt nemcsak a létező, hanem a lét kérdésének területén is, és magába olvasztotta a metafizikát.<sup>105</sup> A kritika azonban, amely itt inkább elismerés és hódolat Husserl filozófiájának, joggal szegezhető szembe az ontológiai-hermeneutikai (korai Heidegger) és ontológiai-antropológiai (Sartre) keretek között mozgó fenomenológiáknak, amelyek a megértés vagy elsajátítás fogalmaiban ezt az eleveniséget mentették át a korai fenomenológiából, de éppúgy az élet fogalmára alapozott mai fenomenológiáknak is (elsősorban Michel Henrynek vagy éppen Renaud Barbarasnak). A kérdésre elsősorban azért térünk ki, mert esztétikai szempontból döntő jelentősége van. Husserl a fenomenológia alapjainak lefektetésével belefogott egy aktus-jellegű, nem-reprezentacionalista és kitágított, a kategoriális szemléletet is magába foglaló észlelés-

---

<sup>103</sup> Maldiney, id. mű, 384.

<sup>104</sup> J. Derrida, *La voix et le phénomène*, 14 ill. 12.

<sup>105</sup> Az utóbbi kapcsán elsősorban Jean-Luc Marion és Michel Henry, az előbbi kapcsán többek között Marc Richir fenomenológiájára gondolunk. A metafizikához való viszony Dominique Janicaud *Le tournant théologique de la phénoménologie* (L'éclat, Combas, 1991) című műve körül az elmúlt években nagy port vert vitából jól áttekinthetővé vált. A vita – persze egyoldalú – összefoglalóját lásd Dominique Janicaud, *La*

fogalom kidolgozásába. Másrészt viszont felvetettük azt a problémát, hogy Husserl közelíteni próbálta az észlelés és az érzés területét. Ám észlelés-elmélete nem az anyagsághoz való viszony, hanem a kategorialitás felé tárgult ki, lehetővé téve ezzel, hogy az észlelés ne csak dolgokra, hanem úgymond a „tárgynélküli” kapcsolatokra is irányulhasson, amelyek emellett természetesen nem nélkülözhetik a tárgyi „tartalmat” vagy összetevőt sem. Mindennek pedig az lett a következménye, hogy a fenomenológiai esztétikák döntő része a műalkotásban kifejeződő ilyesfajta „tágabb” viszonyulásmódokra koncentrált, nem pedig a médiumok vagy a technikák kérdésére. A hangulat vagy hangoltság, a világhoz való egzisztenciális viszony felmutatása vált a központi problémává. Fritz Kaufmann heideggeri ihletettségű esztétikai alapvetése eklatáns példája minden eddig említett jellemzőnek. Kaufmann elsősorban a hangulat egységesítő voltát emeli ki, másrészt pedig azt egy világhoz való életviszonyként jellemzi: „Bármilyen természetű is legyen a művészi megformálás mint olyan, azt fejezi ki, és csak abból, ami a művészi stílus általános lényegéhez egyáltalán hozzátartozik, és ez pedig a világhoz való egyértelmű viszony kialakítása az összesűrített hangulat erőterében”.<sup>106</sup> A művészet tehát a világhoz való egzisztenciális viszonyulás *élményének* kifejezése. Ez az élmény természetesen nem belső, nem szubjektív<sup>107</sup>, ám mégis a *mi* saját világban való diszpozíciónk megélése. A világ közvetve jelenik meg, e hangulat átérzése és kifejezése útján. A hangulat tehát egy tárgyatlan médium, amely csak azért nem maga az üzenet, mert egységesít „benne” felbukkanó dolgokat, sőt lehetőségfeltételként szolgál számukra, s pontosan annak köszönhetően, hogy viszonya nem külsődleges azokhoz. Talán ezért lehet az egyik legfontosabb fenomén Kaufmann számára a táj. „A táj hangulati karaktere nem úgy tapad a tájhoz, ahogy a dolog felszínéhez a festék. A tájat a hangulat beburkolja, átítatja, s minket is megpróbál magába

---

*phénoménologie éclatée*, L'éclat, Paris, 1998, 7-24.

<sup>106</sup> Fritz Kaufmann, „A művészi hangulat jelentősége”, fordította Menyes Csaba, in Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű*, Kijárat, Budapest, 2002, 34.

<sup>107</sup> Ahogy erre már Ricoeur kapcsán is utaltunk Minkowskira, Bachelard-ra és Dufrenne-re hivatkozva.



vonni. Fényében és közvetítésében pillanthatjuk meg a világot.” „A hangulati téma körülhatárolja, mi telítődhet, és mi válhat tárggyá.”<sup>108</sup>

Fritz Kaufmann tanulmánya Heidegger *A műalkotás eredete* című esztétikai műve előtt keletkezett, ezért éppen azokat az eredményeket nem használhatta, amelyekből következően Heidegger legalábbis felvillanhatta a világ mint anyagság jelentőségét a műalkotásban. Heideggernél a mű előállítása egyben a föld előállítását is jelenti. Ez különbözteti meg a művet az eszköztől, amelyben az anyag feloldódik az alkalmasságban, vagyis annál alkalmasabb, minél inkább eltűnik az eszközben.<sup>109</sup> Emellett az eszköz értelmezését is elmélyíti a *Lét és időhöz* képest. Az ottani alkalmasság fogalma, amelynek köszönhetően az eszköz egy rendeltetésegszbe kapcsolódik, illetve a rendeltetésegszből mutatkozik meg, hiszen az mindig megelőzi<sup>110</sup>, *A műalkotás eredetében* kiegészül a megbízhatósággal. A megbízhatóság alapozza meg az alkalmasságot, csak egy megbízható dolog válhat eszközként valamire alkalmassá. Ez döntő lépés lehetne Heidegger műalkotásfogalmára nézve, főleg akkor, ha figyelembe vesszük, hogy Heidegger a műalkotás dologiságának megállapításából indítja érvelését, s bár ez az érvelés a dologiság elutasításába torkollik, a dolog harmadik értelmezése, vagyis az anyag és forma összetételéből létrejövő dolog kapcsán (ami maga az eszköz), leszögezi, hogy a műalkotás „önelégült jelenlétével” inkább a puszta dologra, és nem az eszközre hasonlít. „Mindazonáltal a műalkotás a maga önelégült jelenlétével mégis inkább az önmagában lévő és semmire sem használt puszta dologhoz hasonlít. Mégsem soroljuk a műveket a puszta dolgok közé” – írja.<sup>111</sup> Másrészről maga a megbízhatóság is az eszköz „földhöz” tartozását jelöli, amely a híres parasztcipőelemzés kapcsán a „kitaposottság” fenoménjén keresztül mutatkozik meg.<sup>112</sup> A föld természetesen nem valamiféle materialitást jelöl, ám el-nem-rejtettsége éppen rejtőzését

---

<sup>108</sup> Kaufmann, id. mű, 28 és 29.

<sup>109</sup> Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, 74.

<sup>110</sup> Heidegger, *Lét és idő*, 178.

<sup>111</sup> Heidegger, *A műalkotás eredete*, 50.

mutatja meg, azt, hogy megvonja magát tőlünk. S e megvonás a szöveg bizonyos pontjain éppen a színeként, tömegként való megjelenését villantja fel: „A kő az alkalmasságban eltűnik. Az anyag annál jobb és alkalmasabb, minél ellenállásmentesebben tűnik el az eszköz eszközlétében. A templommű ezzel szemben, midőn egy világot felállít, nem engedi az anyagot eltűnni, épp ellenkezőleg, a mű világának nyíltságába emeli: a szikla támaszt és nyugalmat kölcsönöz, s éppen ezáltal lesz szikla; a fémek felfénylenek, a festékek színe kifeslik, a hang megcsendül, a szó kimondatik. Mindez a mű sajátja lesz a kő tömbje és sújtása, a fa szilas hajlékonysága, az érc hideg fénye, a festék színe és elszíneződése, a hang megcsendülése, a szó megnevező ereje által.”<sup>113</sup> Nem biztos tehát, hogy igaza van Jean-Luc Nancynak, amikor arról ír, hogy Heidegger elmulasztja feltárni a szikla *súlyát*. Ám igaza van, amikor az érintésről beszél. Idézzük az egész vonatkozó részt: „Heidegger nyilvánvalóan elmulasztja a szikla súlyát, amely pusztán megkettőződik vagy kibomlik a talajon, a kő más felszínekkel és ezen keresztül a világgal mint az összes felszín hálózatával való *kontaktusának* súlyát.” E mulasztás Nancy szerint – s ezt szintén elfogadjuk – a kő *konkrétságának* eltűnését eredményezi: „Ily módon Heidegger ’köve’ még mindig csupán absztrakt, nem a konkrét kő, nem a kő-konkrét (*concret-de-pierre*), ami nem csak akkor ilyen, amikor egy szubjektum által vagy számára vésésre, elhajításra vagy felhasználásra kerül. A *konkrét* éppen hogy előtte vagy utána van az objektumnak és a szubjektumnak. A konkrét kő persze nem ’rendelkezik’ (*avoir*) világgal, de ettől még ugyanúgy a világban van egy *-nál* módján, ami legalábbis *arealitását* jelenti: felületi kiterjedés, térbeliség, távolság, ’atomi’ felépítés. Jó, mondjuk, hogy nem a világ-’ban’ van: de ő a világ.”<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Heidegger, id. mű, 57.

<sup>113</sup> Heidegger, id. mű, 74.

<sup>114</sup> Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Galilée, Paris, 1993, 101 illetve 102-103. Nancy itt természetesen a *Lét és időnek* arra a szöveghelyére utal, amely az érintésről beszél, s amelyben Heidegger élesen elválasztja a fizikai érintkezést az érintéstől. „Az asztal az ajtó-’nál’ áll, a szék ’érinti’ a falat.’ ’Érintésről’ szigorúan véve azonban sohasem lehet szó, mégpedig nem azért, mert ha pontosabban utánanézzünk, mindig megállapítható valami térköz a szék és a fal között, hanem mert a szék – legyen bár ez a térköz nullával egyenlő – elvileg nem érintheti a falat. Ennek előfeltétele az lenne, hogy a fal a szék ’számára’ útjába kerüljön.”, Heidegger, *Lét és idő*, id. kiadás, 159. A szöveg fordításához egy kis magyarázatot szükséges fűzni. Nancy a nagyon sok jelentésű francia *à* szócskával

A dolog mint az érzékeink által tapasztaltak egysége, az egység a sokféleségben empirista fogalma tehát elutasításra kerül, de mint láthatjuk, mégis lenne, lehetne esélye a dologiságra vonatkozó tapasztalatok újbóli felbukkanásának. Legalábbis a dolog fogalma problémává válik. Jacques Taminiaux utal ezzel kapcsolatban a *Lét és időtől* való radikális különbségre: „Több, mint figyelemre méltó, hogy a végső változat egész első harmada az alábbi kérdésnek van szentelve: Mi a dolog a maga dologi mivoltában? A fundamentálon-tológia keretei között a dolgok léteire irányuló kérdezés nem volt a gondolkodás alapvető feladata. A dolgokra nem kellett különösebben rákérdezni, mert létük nem volt talány.”<sup>115</sup> Gérard Granel egy tanulmányában nem véletlenül emeli ki, hogy a heideggeri művészetfilozófiában éppen a modern művészet „transzcendentalizmusa”, azaz a tiszta formából és tiszta anyagból kiinduló szabad alkotás eszméje található méltó ellenfelére, ha Heidegger nem éppen attól a két „sárkánytól” szabadítaná meg a művészetet, amelyek a tiszta Művészet kapuján soha nem engedtek belépni minket, ez a két sárkány pedig a történetiség és az anyagiság.<sup>116</sup> E megszabadításnak két oka van Granel szerint: Heideggernek az a törekvése, hogy a művészetet az igazsághoz kösse, illetve a világról és a jelenvalólétről nyújtott holisztikus értelmezés. Heidegger igazság-fogalma ugyanis minden előnyével együtt mégis kizárja az anyagiságot: „Márpedig a szövegben, amit most olvasunk, minden anyag anyagisága az abszolút *elzárként* van meghatározva, az anyagiság az elzárt mint olyan – a nyitottá tehetetlen. Nem arról van szó, hogy nem lehet *megmunkálni* (*ouvrer*),

---

játszik, amelynek egyik jelentése alkalmas volt az világban-benne-lét heideggeri terminusának fordítására. További jelentései azonban tartalmazzák a magyar -nál, -nél és -hoz, -hez, -höz ragok jelentését is. A megkülönböztetés érteleme ezt a különbséget fejezi ki. Megjegyezzük, hogy mindebben nemcsak a hegei Bei-sich, An-sich és In-sich különbségére, hanem Sartre-ra is támaszkodhat, aki nemcsak *être-au-monde*-ről beszél, hanem *être-dans-le-monde*-ről és *être-au-milieu-du-monde*-ről is. A kifejezések fordítására a világban-lét, világban-benne-lét és a világ-közegében-lét terminusokat javasoljuk.

<sup>115</sup> Jacques Taminiaux, „The Origin of ,The Origin of Work of Art‘“, in John Sallis szerk., *Reading Heidegger. Commemorations*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 1993, 403. Ugyanezzel párhuzamosan a mindennapiság is elveszítette a bizonyosság jellemzőjét (404). Ám kérdés, hogy ez elmondható-e arról a világról is, amelyet a műalkotás megnyit. A „vita” polemikus éle, az alkotó prométheuszi hősiessége ugyanis teljesen eltűntek a korábbi művekhez képest (az utóbbiról: 398, 404).

<sup>116</sup> Gérard Granel, „Lecture de ‘L’origine’“, in Escoubas-Giner szerk., *L’art au regard de la phénoménologie*, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1993, 117.

hanem hogy nem lehet *megnyitni* (*ouvrir*), pontosabban: *csak azért* tudjuk megmunkálni, mert nem tudjuk megnyitni. Az anyagoknak tehát nincs igazságuk: éppen ez az, ami arra a sorsra ítéli őket, és csak őket, hogy összegyűjtsék az igazságot; mert az igazságnak nincs igazsága.”<sup>117</sup> Ezt az igazságot pedig, mint „tisztást”<sup>118</sup>, ugyanaz a „mint” teremti, amit mi is kárhoztattunk a fenomenológiában, s ami Granel számára a világ és a halál értelmezésének egyoldalúságából származik: „Létmódjának ez a halandó volta biztosítja a *Daseinnak* azt a tiszta és egyszerű horizontot – mivel ez a horizontok nyitására való képességének titka –, amellyel a valóst valótlan kezekkel képes irányítani..., valótlan szemekkel, amelyek ahelyett, hogy belemerülnének a láthatóba, csak annyiban látnak, amennyiben elválasztják azt attól, ’amiként’ látják..., az aisztéziszt megfoghatatlan összehasonlítások elágazásai (ezek világa) alkotja.”<sup>119</sup> Valóban, Heidegger számára a műalkotás az eszköz eszközlétének, a dolog dologlétének feltárása, vagyis az ontológiai differencia felmutatása. A szépség ennek szolgálatban áll. Ahogy Jean-Luc Marion írja: „A mű szépsége (vagyis fenomenalitása) szerint a létező tekintetében mutatkozik meg, vagyis egy másik célnak alárendelve – az igazságnak, azaz az általában vett létező fenomenalitásának.”<sup>120</sup> Nem létezik tehát az a fajta „materiológia”, amiről néhány évtized múlva egy másik fenomenológus, Max Loreau beszél Jean Dubuffet kapcsán.<sup>121</sup> Innen nézve nem véletlen, hogy amikor Heidegger a műalkotás

---

<sup>117</sup> Granel, id. mű, 113.

<sup>118</sup> A késői Heidegger már nem azonosítja a Lichtungot vagy az alétheiát az igazsággal, amelyből egy olyan fenomenológia következhet, amely a nem-megjelenés, vagy a Gabe-val szembeállított Geben, azaz a tiszta esemény fenomenológiáját jelenti. Egy olyan fenomenológiát, amely *A műalkotás eredetének* „alap”-jától a „titok” (*Geheimnis*), a rejtély (*Rätsel*) stb. felé lép tovább, amellyel a tautologikus gondolkodás erősödik fel Heideggernél. Jean-François Courtine megfogalmazásában: „Nyilvánvaló, hogy mi kapcsolja ezt a mozgást még mindig a fenomenológiai eljáráshoz: hűnek lenni magához a dologhoz – ezt még mindig szabálynak tartjuk, redukálni a természetes beállítódás tézisé, visszavonni, epokhénak alávetni. De a nyilvánvaló veszélye is láthatóvá válik itt annak, ha a hívásra adott ’választ’ pusztán a *visszhangozás* terminusában gondoljuk el (ez lesz majd Heidegger szava Parmenidész kapcsán a zähringeni szeminarium végén). E felfogás szerint a válasz pusztán jóváhagyás a címzett felé, egy pusztán ürességben. Az ’igen’ lenne tehát a gondolkodás első és utolsó szava.” – Jean-François Courtine, „Phenomenology and-or Tautology” fordította Jeffrey S. Librett, in John Sallis szerk., *Reading Heidegger. Commemorations*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 1993, 252-253.

<sup>119</sup> Granel, id. mű, 119.

<sup>120</sup> Jean-Luc Marion, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris, 1997, 68.

<sup>121</sup> Több könyvében is, amelyek részben fedik egymást: Max Loreau, *Dubuffet et le voyage au centre de la perception*, La Jeune Parque, Paris, 1966; *Jean Dubuffet – Délits, déplacements, lieux de haut jeu*, Weber, Lausanne, 1971; *Jean Dubuffet – Stratégie de la création*, Gallimard, Paris, 1973.

dologiságára, „önelégült jelenlétére” való utalása után két alkalommal is visszatér a dologisághoz, már semmilyen mélyebb elemzésnek nem veti alá azt – először a műalkotás alkotott voltával kapcsolja össze, vagyis teljesen az eszköz felől értelmezi, sőt végül az *alak* fogalmát az „igazság rögzítettségével” azonosítja, másodszor pedig ugyan földszerűségéhez köti, ám ebben már semmilyen „minőségi” különbséget nem lát bármi más „dologhoz” képest, hiszen ez a földszerűség ugyanolyan módon – és ugyanúgy csak a művön keresztül – mutatkozik meg, mint például az eszköz eszközszerűsége. A dologi alap nem a műhöz tartozik – ahogy korábban ki is mondja.<sup>122</sup> Ez utóbbi azonban nem hátránya, hanem éppen előnye lehetne a heideggeri esztétikának. Hiszen amitől Heidegger itt legelsősorban megszabadítani kívánja a műalkotás fogalmát, az a tárgyszerűség. „A dolog tehát úgy áll, hogy a művet nem faggatjuk többé dologszerűsége szerint; mert mindaddig, amíg eszerint kérdezzük rá, a művet azonnal és már eleve végérvényesen kéznéllevő tárgyként kezeljük.”<sup>123</sup> Ám a kéznéllevőséggel egyáltalán nem biztos, hogy képesek vagyunk megragadni a dolgok „szubsztancialitását”, vagyis *A műalkotás eredete* nyelvén fogalmazva, a dolgok „önelégült jelenlétét”. Ahogy Alphonso Lingis fogalmaz: „Heidegger *Vorhanden*-fogalma, a formák kéznél lévő készlete, amely a tárgyiasító megjelenítés mércéjének és kalkulációjának adja át magát, nem ragadja meg azt a szubsztancialitást, amellyé az eszközlét formái lerakódnak, s amelynek nem az intenciók, hanem a test érzékisége az elismerője.”<sup>124</sup>

Heidegger tehát feltárta a művészet egyfajta alapját, amelyet ő a földdel azonosított, s amely nem hozzáférhető egy husserli mindent átlátó értelemadó tekintet számára, ám ennek lényegét pusztán egy környezővilág *hordozására* szolgáló *szilárd* alapként határozta meg. Ezzel a szilárd alappal pedig az adomány fogadásának viszonyában állunk, ahogy a dolog is a maga ürességével, amely – mint a későbbi „Das Ding” című tanulmányból kiolvasható – *lényegét* alkotja, ugyanilyen módon áll kapcsolatban a földdel és az éggel. Heidegger itt is

---

<sup>122</sup> Heidegger, *A műalkotás eredete*, 106-108, illetve 64.

<sup>123</sup> Heidegger, id. mű, 106.

éppen csak megemlíti a kiválasztott dolog, a korsó anyagiságát (vízállóságát például), az elemzés menete azonban az elkészítettség és az anyagiság folyamatos lebontása felé halad. Itt már nem eszköz a dolog, ám nem is pusztán kéznéllevő, hanem az istenek adományának fogadására szolgáló edény. „A korsót az teszi korsóvá, ami belőle adományként kicsobbban. Föld és ég együtt teszik ki a korsó lényegét.”<sup>125</sup> Mindemellett hatalmas változás zajlik le Heidegger dolog-értelmezésében, amely röviden úgy foglalható össze, hogy itt már nem egy egészből, az eszközök rendeltetésegészéből, a halálhoz viszonyuló lét és a szorongás egészre-irányulásából, a gond-struktúra időegészéből kerül levezetésre a dolog, hanem éppen fordítva, a dologból vezetődik le a világ – a dolog teremt lehetőséget a világ megmutatkozására, a világ fogadására; másrészt, és ezzel szoros összefüggésben, a dolog már nem az eszköz egy deficiens módusza, hanem a sorozatgyártott, technikai dolgokkal áll szemben, vagyis egy olyan *hely*, amely a gyakorlati mező diszkontinuitását ismerteti el velünk, s ezen keresztül a szent „megjelenésének” lehetőségét ebben a töréspontban. A töréspontban azonban nem a tér átlátszatlan szubsztanciává oldódása következik be, így ha rákérdeznénk az edény megbízhatóságának, vagyis a benne felmutatott egyetlen materiális nyomnak az eredetére, ahogy *A műalkotás eredetében* sem teszi ezt meg Heidegger, akkor nem a korsó törekenységéhez vagy a használat megtanulásának kényszeréhez lennénk utasítva, hanem a lakozás és transzcendenciája közötti viszonyhoz. A dolognak csak faktikus feltételét jelentik az előbb említett tényezők, valódi – mondhatnánk ontológiai feltétele – az adomány lenne. Kicsit vulgárisan fogalmazva: a görög templomot nem az fenyegeti, hogy a szikla mint szilárd alap nem tartja többé, hanem hogy elhagyják az istenek, a szobrot nem az fenyegeti, hogy megsemmisítik, hanem hogy olyan környezetbe kerül, olyan környezetben *állítják ki*, ahol nem képes megnyitni azt a tájékat, amely a sajátja, s amely a lakozás helyét, a

---

<sup>124</sup> Alphonso Lingis, *Sensation: Intelligibility in Sensibility*, Humanities Press, New Jersey, 1996, 22.

<sup>125</sup> Martin Heidegger, „A dolog”, in Martin Heidegger, *A dolog és A nyelv*, fordította Joós Ernő, Sylvester János Könyvtár, Sárovar, 2000.

környezõvilágot nyitja meg elõttünk.<sup>126</sup> Félreértés ne essék, ennek megállapításával nem amellet kívánunk érvelni, hogy például egy szobor lényegéhez ne tartozna hozzá az a tér, amelyet önmaga körül kialakít – ezt oktalanság lenne állítani, hanem amellet, hogy a mûalkotás „határai” csak kifelé bõvülnek, csak kifelé válik „nyitottá” a mû, s ennek következménye az lesz, hogy Heidegger számára a legkevésbé materiális mûvészeti ágak jelentik a mûvészet eszményét, vagyis az építészet és a költészet. Azok a mûvészeti ágak, amelyek a leginkább átlátszó, befogadó és „megnyíló” jellegûek, vagyis amelyek a leginkább alkalmasak arra, hogy kiürítsék önmagukat a hangulat vagy hangoltság mint egész fogadására. S amelyeken leginkább túl vagyunk, amelyek legjobban biztosítják, hogy pusztán *lakozzunk* bennük, s materialitásukkal való kapcsolatunkat pusztán a gondozásra redukálhassuk (s ez a nyelvre éppúgy áll, mint az épületekre). Ez azonban nem jelenti azt, hogy Heidegger ne tett volna döntõ lépést akkor, amikor az ürességet, a husserli jelentéstudat *üres* intencióját, és az igei létmódot, a *Vorstellung* igei alakját illetve a noézist, áthelyezte a dologba. Meglátásunk szerint a legfõbb probléma abban lelhetõ fel, hogy ezt nem kapcsolta össze az anyagisággal, mert az anyagiságban nem az *ellenállást* és a *produktivitást* látta, vagyis nem azt a *hatóerõt*, amiben felismerjük, hogy a dolog hat ránk és ugyanakkor megvonja magát tólunk, hanem egyfajta alapot, amely rejtve marad elõlünk, vagyis amelynek nem létezik fenomenológiája. Ez az alap vagy ez az anyagiság lehet *üres* is, ám ez olyan üresség, amely ürességében válik megjelenõvé, amely nem egy betöltés hiányának pillanatnyi állapotát jelenti, ugyanakkor mégsem egy „túli”. Egyszóval az anyag nem *szilárd alap*, pusztán egyfajta kívülség, amelyet Mikel Dufrenne Természet fogalmával szeretnénk megjelölni. A Természet Dufrenne szerint a mindig én-centráltság *világ* és az én-nélküli *univerzum* egyesítésébõl létrejött „horizont”, amely a miénk, de túllép minden mértéken (*débordant*), amely magába foglalja az önálló alakulást

---

<sup>126</sup> „A plasztika a helyek megtestesítõ mûködésbe-hozása és általuk egy tájék megnyitása az emberek lehetséges lakozása, az õket körülvevõ s érintõ dolgok lehetséges tartózkodása számára.” – Martin Heidegger, „A mûvészet és a tér”, fordította Bacsó Béla, in Pongrácz Tibor (szerk.), „...költõien lakozik az ember...”, T-Twins – Pompeji, Budapest, Szeged, 1994, 217.

(*devenir*), mégis hatást fejt ki érzékeinkre. Emellett pedig nem zárja ki eleve – ahogy Heidegger – a technikát, a modern értelemben vett technikát és mesterségességet, vagyis értelmezésünk szerint a poézist.<sup>127</sup> A fogalomhoz azonban csak úgy juthatunk közelebb, ha visszatérünk Husserlhez.

Az *Ideen...* második kötete olyan újdonságokat hozott a husserli fenomenológiában, amelyek nem voltak egyértelműen előrejelezhetőek az első könyv alapján. A fenomenológia alapeszméinek lefektetése után a konstitúció kérdése következett, egy átfogó tematikus mező kibontása, amely magában foglalta a természeti, lelki és szellemi valóságok szisztematikus leírását is. A könyv ugyan „egy hagyományos architektúrát és teleológiát” mutat – ahogy Derrida fogalmaz<sup>128</sup> –, ám ez természetesen nem azt jelenti, hogy egy valóságos, tényszerű konstitúcióról lenne szó, amelyben az alsóbb szintek konstitúciója időben megelőzné, megalapozná és fenntartaná a többit. Csupán arról van szó, hogy Husserl itt nem a közvetlenül adódó, vagyis a már örökölt, mondhatni konstituált valóságból indul ki, és nem „cikk-cakk”-ban halad, ahogy a *Logische Untersuchungen* második kötetének bevezetőjében a fenomenológiai vizsgálódás menetét leírja. Ugyanakkor módszertani „hátrányai” ellenére mégis ezek az elemzések szolgálhattak kiindulópontul az érzékfenomenológiai, a testfenomenológiai vagy a természetfenomenológiai kutatások számára. Erwin Straus éppúgy ezekre a vizsgálódásokra alapoz, ahogy Merleau-Ponty is elsősorban az *Ideen...* második részéhez tér vissza.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Az univerzum ugyanis a noumenológia területe, s a noumenológia, Bachelard meghatározása szerint, mindig „noumenotechnika”. Mikel Dufrenne, *Le poétique*, PUF, Paris, 1963, 140-143. Talán némileg indokolnunk kellene, miért éppen Dufrenne fogalmához kapcsolódunk. Az indoklás kényszerének az az alapja, hogy manapság több – fenomenológiailag is inspirált – kísérlet zajlik, amely feléleszteni kívánja a természet-esztétikát. Itt mindenekelőtt Gernot Böhme és Martin Seel munkáira gondolunk. Vö. Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989; Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. Gernot Böhme például a természet-esztétika problémáját egyértelműen Umwelt-kérdésként kezeli és egy antropológia keretei között helyezi el, azonkívül pedig legfontosabb fenomenológiai fogalmát a Hermann Schmitz-től kölcsönzött „atmoszféra” jelenti, amely a mi szempontunkból nem különbözik számottevően a heideggeri hangoltságtól.

<sup>128</sup> Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Paris, 2000, 192.

<sup>129</sup> Vö. Maurice Merleau-Ponty, „Le philosophe et son ombre”, in uő, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, 1960, 241-287. S e visszatérés alapja az, hogy az *Ideen...* második részében jelenik meg első alkalommal a szellemnek mint abszolútumnak a megkérdőjelezése: „Valójában azonban a fenomenológia leghíresebb leírásai nem a



Bernhard Rang szerint a *Logische Untersuchungen* két olyan szenzualista előfeltevést tartalmazott, amely megakadályozta Husserlt abban, hogy az észlelés valódi fenomenológiai elemzését végrehajtsa. Ez a két előfeltevés a következőképpen hangzik: 1. egy dolog reális predikátumai a többi dologhoz való viszonyától függetlenül határozzák meg az adott dolgot; 2. a dolog tulajdonságai közvetlen észleléstartalmak.<sup>130</sup> Ez a két előfeltevés Rang szerint már a *Logische Untersuchungen*-ben sem volt következetesen tartható. A III. vizsgálódás például a tárgyat részek és összetevők egységeként határozza meg, az V. vizsgálódás viszont egy vetületsokaság egységének. Az utóbbi azonban egyrésztől nem bizonyos, hogy összeegyeztethető az elsővel, másrésztől vetületek általában az észlelés körülményeinek változásaiból, vagyis a dolog és környezete közötti viszonyok változásaiból keletkezhetnek.<sup>131</sup> Ezek az előfeltevések tulajdonképpen a *Ding und Raum* előadásaiban is változatlanul fennmaradnak.<sup>132</sup>

A kiindulópont itt is a dolog, ám magának a dolognak a definíciója és a belső és külső kontextusához való viszonya is megváltozik. A dolog nem végső vonatkoztatási pont többé, hanem egy viszonyulásmód. Az érvelés egy pontján Husserl a dolognak mint részekből összetett egységnek a felfogását kezdi el boncolgatni, a diszkrét és folytonos közötti áthidalhatatlan szakadékot megállapítva, s a dolog ezen „fizikai” elméletével szemben egyfajta „kémiai” felfogást javasol. Eszerint a dolog részek aggregátuma, amelyek nem azért különböznek egymástól, mert nem töltik ki teljesen a teret, hanem mert bizonyos szinten egymáshoz képest önállóak, értsd kölcsönhatásban állnak egymással. Bizonyos körülmények

---

‘szellem filozófiájának’ irányába tartanak. ... Az *Ideen II*-től kezdve nyilvánvalónak tűnik, hogy a reflexió nem egy zárt és átlátszó közegbe helyez minket, hogy nem helyez át minket, legalábbis nem közvetlenül, egy ‘objektív’ síkról egy ‘szubjektívba’, hogy a funkciója sokkal inkább egy harmadik dimenzió feltárása, amelyben ez a megkülönböztetés problematikussá válik.” – 248.

<sup>130</sup> Bernhard Rang, *Husserl's Phänomenologie der materiellen Natur*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1990, 89.

<sup>131</sup> Azért szükséges hozzátenni, hogy „általában”, mert nem feltétlenül van így. Ahogy az *Ideen I* kapcsán is láttuk, az észlelés vetületek formájában adódik egy változatlan, de időben elhúzódó észlelés esetén is.

<sup>132</sup> Vö. Rang, id. mű 75.

között azonban ezek a részek egészként lépnek fel egy „külső” dologgal szemben.<sup>133</sup> Ettől még a dolog fogalma ugyanúgy megalapozó marad Husserl érvelése során, ám ez az új felfogás kívülről és belülről is képes megnyitni azt. A belülről történő nyitás egyik legfontosabb eszköze az egyes érzéki tartalmak lokalizációja. Ez teszi lehetővé, hogy ezek a tartalmak és mezők elkülönüljenek egymástól, illetve hogy önálló redukció tárgyai lehessenek. Husserl példája a felcsendülő hegedűhang. A hangot térbeli hangként hallom, amely ugyanaz a hang, amikor távolodom, és amikor közeledem hozzá, mivel ekkor az a környezet változik csupán, amelyben a hang konstituálódik. Ha eltekintek a hang materialitásától, akkor pusztán egy bizonyos helyről jövő hanggá változik, egy bizonyos irányból felhangzó térfantommá (*Raumfantom*). Ha pedig a tértől is eltekintek, akkor a hang pusztán érzetadattá válik, amely az elsővel ellentétben folyton változó, vagyis helyzetem változtatásával maga a hang változik, nem a körülmények, amelyekben észlelem. „Itt, a pusztán érzetadattól egy olyan előzetes adottságra bukkanunk, amely még a tárgy tárgyként való konstituálása előtt helyezkedik el” – írja Husserl (23). Az elemzés több szempontból is figyelemre méltó. Első lépésben annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy hogyan vagyok egyáltalán képesek mindezzel. A *Logische Untersuchungen*-ben nem kellett ezt a kérdést felvetni, mivel az érzetadat pusztán belső adottság volt, így adódásmódja problémátlanul mutatkozott, vagy legalábbis problematizálatlan maradt. Husserl itt választ nyújt a kérdésre. A hangnak ez a tárgytól való elszakadása, amellyel, hogy a példa itt is gondosan van megválasztva, abból a két lehetőségből kiindulva adódhat, hogy egy hang felhangzik, de figyelmünk nem arra irányul, vagy hogy egy hang hat ránk, de nem tárgyként. A válasz nincs részletesebben kifejtve, ezért nem lehet pontosan eldönteni, hogy az utóbbin például egyfajta *érzést* ért-e Husserl, beszédes azonban, hogyan értelmezi ezt a két lehetőséget: mindkettő – és mindkettő egyaránt és ugyanúgy – egy olyan *Auffassung*, ami még nem *Erfassung*, vagyis még nem éri el a spontaneitás legelső

---

<sup>133</sup> Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, II. kötet, Marly Biemel szerk., HUSSERLIANA IV, Martinus Nijhoff, den Haag, 1952, 51, a szövegben zárójelben

fokát. A másik vizsgálatra érdemes szempont a redukálatlan és a redukált fenomen közötti különbség. Azzal, hogy a dolgot egy viszonylagos, a külső körülményektől függő entitássá tette, Husserlnek le kellett mondania arról, hogy az elsődleges és másodlagos minőségeket a tisztán geometriai versus érzéki minőségek szerint különítse el. Ez azt jelentette, hogy a dolog alakját, a látási és tapintási meghatározottságokat ugyanarra a szintre kellett helyeznie, mint például a színt, a hangot vagy a szagot. Ebből azonban az következett, hogy a dolog általános meghatározásához Descartes alaptételét kellett felhasználnia, vagyis a pusztán térbeli és időbeli kiterjedést.<sup>134</sup> Márpedig a redukció második lépésében éppen a térbeliségtől sikerült eltekintenünk, ami önmagában még nem is lenne baj (feltéve, hogy a példánál maradunk), ám akkor felvetődik a kérdés, hogy az időbeliségtől miért nem próbálunk meg ugyanígy eltekinteni. Árulkodó, hogy miután Husserl a 12. §-ban leszögezi a kiterjedés minden megalapozó voltát, amely *tér-időbeli* kiterjedést jelent, a következő paragrafusban az extensiot már pusztán *tér*darabként határozza meg. Így csempészheti vissza a pusztán Körperlichkeit (fizikai testiség) és a „módosító érzéki minőségek” formájában az egyszer már meghaladott kettősséget és hierarchiát. Az idő tehát pusztán a belső időtudatra redukálható, minthogy a tudat kitüntető jegye változatlanul az időbeliség.<sup>135</sup> S az érzetek végső konstituálója is változatlanul az időbeliség, vagyis az eredeti időtudat (24), ahogy az már az *Ideen...* első kötetében is így történt (118. §).

---

megadott oldalszámok a következőkben erre a kötetre vonatkoznak.

<sup>134</sup> Ez a *Ding und Raum*-ban még nem így volt, ott térforma mint matéria és járulékos tulajdonságok álltak szemben egymással. Ezekbe tartoztak a hang, a szag, a súly stb. „Egy materiális dolognak már konstituálnak kell lennie ahhoz, hogy hangminőségnek, hangok kisugárzási pontjának észlelhessük” Edmund Husserl, *Ding und Raum*, 67-68, idézi Bernhard Rang, id. mű, 72.

<sup>135</sup> Husserl ugyan megemlíti a világidő problémáját, ám azt gyakorlatilag a térre redukálja, amikor a az „időbeli meghatározottságot” a dolog világidőben elfoglalt *szilárd helyeként* határozza meg (28). Ez a szilárd hely pedig nagyon „formai” jellegű. A dolognak azt a tartamát jelenti, amelyet a „valós tulajdonságjegyek *kitöltenek*”. A szakaszhoz tartozó lábjegyzetben azonban beleütközik egy problémába, amit elhárít magától: „Tárgyalnunk kellene, hogy vajon egy dolog tartamát hézag nélkül ki kell-e töltsék tulajdonságjegyek, vagy lehetséges, hogy a dolog – ugyanolyan vagy a különböző tartamokban más és más tulajdonságjegyekkel kitöltve – eltűnhet és újra felbukkanhat (*Wiederanfangen*). Ezzel azt állítanánk, hogy egy és ugyanaz a dolog több különböző tartammal is rendelkezhet, s akkor az lenne a kérdés, vajon egy ilyen dolgot, amely két különböző tartamra is kiterjed, meg kell-e különböztetnünk két egymás után létező dologtól. Ám ezekkel a kérdésekkel a mostani összefüggésben nem feltétlenül kell foglalkoznunk.” (28)

A kiterjedés mint alapelv ezen kívül is sok problémát okoz Husserlnek, s még az általa meglehetősen behatárolt kutatási területen is. A kiterjedéshez kapcsolódó elsődleges minőségeket, vagyis a puszta Körperlichkeitot nem azonosíthatja egy dolog alakjával, ezért bele kell foglalnia az alakot, a nagyságot, a deformációt, a helyzetváltoztatást is, sőt el kell ismernie, hogy maga a dolog is mozoghat a térben, illetve hogy a tér is mozoghat a dolog körül (Husserl fogalmazása itt természetesen pontatlan), ezért a helyváltoztatást is. Ezeket az elsődleges minőségeket pedig az különbözteti meg a többlettől, hogy az extensio változásával maguk is változnak. Így kerülhet például a súly az elsődleges minőségek közé, míg például a szín csak a másodlagosba, vagyis a dolog nem valódi (*real*) meghatározottságai közé (31). A döntés indoklása felettébb érdekes. Husserlnek egyetlen érve van egész természetfilozófiája számára, ez pedig a darabolhatóságra alapozódik. A súly és a szín egyaránt csupán mozzanata a kiterjedésnek, vagyis egyik sem létezhet kiterjedés nélkül, ám egyik sem maga a kiterjedés. Különbségük azonban és pusztán abban áll, hogy a kiterjedés darabolásával a súlyt is daraboljuk, míg a színre ez nem érvényes, a piros nem lesz kevésbé piros, ha csak fele akkora felületet fed (itt Husserl gondolkodásának megfelelő szavakat használtunk). Ugyanez áll például a hőmérsékletre, a szagra stb., még ha mindegyikre másként is. Másrészt hozzáteszi, hogy vannak bizonyos tulajdonságok, amelyeket el tud veszíteni egy dolog, és vannak olyanok, amelyeket nem. Márpedig joggal kérdezhetnénk meg, hogy egy dolog képes-e elveszíteni a színét? Színből nyilvánvalóan többféle, vagyis több van. Ám ebből következik-e az, hogy létezhetnek színtelen, de látható dolgok?<sup>136</sup> S ugyanígy megkérdeshetnénk, hogy *fenomenológiai* szinten (s ezzel elismerjük a fenomenológia határait) létezhetnek-e súlytalan dolgok. Nyilvánvalóan igen, és ez nem csupán olyan körülmények esetén érvényes, amelyeket Husserl mesterségesnek vagy másodlagosnak tekintett volna (például szabadesés), hanem az

---

<sup>136</sup> Michel Serres írja Descartes viasz-példája kapcsán: „a színek *qualitái* változnak (sárga, barna, fekete stb.), de a szín *quodja* megmarad. Bármennyire is nem említi Descartes, a szín alapvető módon a kiterjedéshez tartozó invariáns: ez már a püthagóreusok, Platón, Berkeley stb. óta ismert.” – Michel Serres, *L'interférence. Hermès II*, Minuit, Paris, 1972, 83.

„Urarche”-nak (őselem) tekintett, azaz nem forgó Földön is. Továbbá megkérdezhethetnénk, hogy a kiterjedés kapcsán miért feledkeznek el az időbeli kiterjedésről, vagyis például egy hang tartamának kiterjedéséről.

Husserl nem elemezte külön a médiumokat, bár nem tartotta kizártnak ezt az elemzést. A fejezet végéhez kapcsolt kiegészítésben indokolja is, miért nem tette meg. A dolog oka, hogy, mint mindig, itt sem kimerítő elemzést nyújtott az anyagi természetről, ezért kellett csupán a szilárd testre összpontosítania. A választás azonban egyáltalán nem önkényes – hangsúlyozza. A szilárd testben az anyagi természet „Grundstück”-jét látja, még hozzá több okból is, aminek itt csak a felsorolására szorítkozunk: 1. a szilárd test egy téralakzat, ami nagyjából önálló, s ez azt jelenti, hogy átvihető a térben; 2. a szilárd test képes dologi közegben létezni, „mint a békák a vízben” (53), ám ő maga nem tartalmaz más dolgokat, vagyis – értelmezhetnénk a *Logische Untersuchungen* alapján – ami benne van, az vagy darabja, vagy összetevője magának a dolognak; 3. a szilárd test egyesíti magában a legtöbb érzéki tulajdonságot – már egy átlátszó szilárd testet, például egy üveglapot sem tekinthetünk „urgebend”-nek, mivel bizonyos körülmények között láthatatlan maradhat számunkra; 4. a szilárd testnek *ellenállása* van.

A szilárd test tehát maga a dolog, a tulajdonképpeni dolog, ám a jellemzésére szolgáló szempontok alapján is látszik, hogy nem az egyetlen lehetséges dolog. Hiányozhatnak belőle bizonyos összetevők, aminek következtében vagy továbbra is dolog, de nem tulajdonképpeni, vagy térfantom lesz belőle. Ez pedig azért lehetséges, s ez a következő nagy újdonság az *Ideen... II* elemzésében, mert az egyes érzéki mezők nem egységesek és külön-külön is redukálhatóak. Az „aesthetische” vagy érzéki szintézis már nem pusztán az anyag-forma egyszerű szerkezeti jellemzőjét hordozza magán, hanem négy különböző összetevőből illetve funkcióból épül fel. Alapelemekből (*Element*) tevődik össze, amelyek végső érzéki jegyeket jelentenek; másodlagos passzivitásokat tartalmaz, amelyek például egy dolog alakjának

észlelésekor az észlelés további lefolyását motiválják, vagyis arra készítetnek minket, hogy a dolog másik oldalát is megnézzük; a különböző érzéki területek egyesítését kell végrehajtania; és végül a dolog megjelenését az észlelési körülményekhez kell kapcsolnia. A harmadik összetevőből jól látható, hogy nemcsak azt feltételezi Husserl, hogy nem szükségszerűen kell mindenfajta érzéki minőséggel rendelkeznie egy dolognak (ez egyébként is magától értetődő), hanem hogy a különböző érzéki mezők szintézisre szorulnak (38), ebből következően pedig külön-külön is redukálhatók, és hogy a megfelelő szintézis esetleg el is maradhat. Az utóbbi esetben jön létre az úgynevezett térfantom. A térfantom státusza azonban másodlagos mind a dologgal, mind az érzetadattal szemben. Ennek oka pedig az, amit már említettünk: az egyiket érzéki teljessége, a másikat időbeli konstitúciója és közvetlensége szavatolja. Ennél azonban sokkal többről is szó van. Ugyanis a térfantommal szemben mindkét esetben egy kontextus szavatol az észlelés bizonyosságáért. Az első esetben a dolog sémája, a másodikban a belső időtudat univerzális formája. A térfantom problémájának tárgyalása előtt Husserl kijelenti, hogy az érzéki szintézis szintézisvolta, vagyis egymástól elszakítható összetevőkből felépülő jellege ellenére az észlelést mindig a dolog horizontja határozza meg, amit a „stílus” szóval ír le: „Így tolódik el folytonosan dologfelfogásunk, bizonyos felfogás-összetevőket vesz fel magába azon az egységes stíluson belül, amit a dologtudat előír számára” (21). Amikor tehát a dolog egyik tulajdonságjegyére összpontosítunk, akkor is mindig ott van maga a dolog mint más jegyekkel is ellátott. A dolog mindig valami, ami *így és így* van (20). Ezt a belső kontextust nevezi a dolog láthatatlanjának. Bernhard Rang értelmezésében ez azt jelenti, hogy a dolog igazi materialitása, amitől nem fantom, tulajdonképpen nem észlelhető.<sup>137</sup> (A mi célunk éppen ennek a materialitásnak a más síkon történő újragondolása.) Ez a külső kontextusba helyezés lesz majd a megoldás Merleau-Ponty számára is a fantomvégtag problémájának értelmezéséhez, csak ekkor már szituacionista és egzisztenciális keretben.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Bernhard Rang, id. mű, 86.

<sup>138</sup> Vö. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, I/1. fejezet („le corps

Ám ennek a kontextusnak a kitüntetése vezet a film, illetve a fénykép elutasításához is Husserlnél éppúgy, mint Merleau-Pontynál.<sup>139</sup>

A dolgok ettől kezdve már nem ugyanolyan módon tekinthetők végső referenciapontnak, ahogy azt az első kötet kapcsán láttuk. Ennek a különbségnek a jelzésére vezet be Husserl a „séma” kifejezést. Az érzékeknek is vannak természetesen sémái (37-38), sőt, ezeknek a sémáknak analóg voltát és egyidejű jelenlétét is megállapítja Husserl, ám ez szerinte még nem lenne elégséges egy dolog konstitúciójához. A dolog mindig túl van a dologösszefüggésen (*Dingzusammenhang*). Vagyis a dolognak külön sémája van, ami például azt biztosítja, hogy ha adott esetben vagy pillanatban egy érzéki terület nem is képviselteti magát a dologban, a „lehetséges észlelés üres horizontjának” (38) formájában jelen van benne. A dolog-séma megalapozására pedig egyetlen eszköz áll rendelkezésre, a külső kontextus, az észlelési körülmények. Ebből két következmény adódik: a dolog változatlan érzéki séma mellett is változhat, ha más kontextusba kerül, illetve ugyanaz maradhat, ha az érzéki séma változik (például más megvilágításnak köszönhetően). Ha figyelmesebben megnézzük ezt a két következményt, jól láthatóvá válik, hogy az érzéki séma egyértelműen alárendelődik a dolog sémájának. Husserl nem említi, bár a második következmény feltételes módjával nem is zárja ki, hogy a dolog esetleg úgy és pusztán azért változhat, mert az érzéki séma változik. S a dolog sémája éppígy rendelődik alá a következőkben a kontextus „sémájának”, vagyis az egésznek: „ha a körülmények nem változnak, a dolog sem” – mondja Husserl (42). A dolog tehát tulajdonképpen a körülmények állandóságából születik, mint ahogy végső soron az érzéki séma is. Az érzéki összetevő ugyanis nem a dologon „belül” van, hanem azt is a dologon „kívüli” körülmények (például az említett megvilágítás) határozzák

---

comme objet”).

<sup>139</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, 73; Merleau-Ponty, „A szem és a szellem”, fordította Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, in Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű*, Kijárat, Budapest, 2002, 73. A fénykép fenomenológiájának újragondolására és felvázolására tesz kísérletet: Edouard Pontremoli, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Millon, Grenoble, 1996. Pontremoli egyik célja a fénykép valóságosságának visszanyerése, amelyet ő is a valóság és a kontextus (vagy

meg, olyannyira, hogy Husserl azonosítja is őket ezekkel a körülményekkel (42). Ám a kettő nem azonos kiterjedésű: a körülmények éppúgy meghatározzák a dolgot, mint az érzéki összetevőket. Husserl tehát kettős hierarchiát feltételez, egyrészt az érzéki összetevők alá vannak rendelve a dolognak, másrészt mindkettő alá van rendelve a külső körülményeknek. Viszont mindkét alárendelés végső célja az objektiválás. Az objektiválás pedig már átvezet egy nagyobb „egység”, a test felé. Minthogy az objektivitás Husserl számára már ekkor sem azonos a „puszta tárgyisággal”, vagyis nem absztrahálással, hanem a szubjektivitáson (a testen) és azután az interszubjektivitáson keresztül jön létre. A kauzalitás kifejtendő fogalmához (amely ezen a szinten az objektivitás alapja) ezért nemcsak a körülmények sematizálására van szükség, hanem az észlelő mint természeti, azaz mint testi lény körülményeinek optimumára, sémájára is. A dolog és a tulajdonságok fogalmihoz a dologséma és a körülmények sémáinak viszonylagos állandóságát, „optimumát”, „normalitását” (59, 87) kell konstituálni<sup>140</sup>, ami a kauzalitás fogalmát jelenti, s ami végső soron épp annyira kötődik az időhöz, mint a térbeli érzékeltettséghez, vagyis a szubjektivitáshoz és az eleven testhez. A kauzalitás tehát konstituált jelenség, amely a motivációra és a passzivitásra épül. Kauzalitásról és így valóságról, például egy valós tulajdonságról csak akkor beszélhetünk, ha annak eredete visszakereshető – ahogy Husserl állítja.

Mindez két dolgot jelent. Egyrészt azt, hogy egy olyan egyetemes horizont jelenik meg, amely ha nem is bizonyosabb, mint maga a dolog, ám egyedül ez szavatolja a dolog *valóságát*. Másrészt pedig, hogy egy olyan teleológia alapjainak lefektetése kezdődik meg, amely a késői korszak „egyetemes teleológia” eszméjéhez vezet, s amely itt a dolog – test – szellem hierarchiájának formájában jelentkezik, amelyek közül természetesen az utóbbi az uralkodó és az alsóbb szinteket meghatározó instancia.

---

világ) fogalmainak szétválasztásával kíván elérni.

<sup>140</sup> Ezt a normalitást a szöveg egy helyén a formális logika „Gegenstand überhaupt”-jával kapcsolja össze (76).



Az egyetemes horizont eszméje az *Ideen...* második részében nem kerül kifejtésre. A probléma radikális felvetésére az *Erste Philosophie* második kötetéig (1924) kell várni. Ott ez a horizont nevet kap, amit már nem is veszít el az életmű végéig. A horizont neve: világ. A világ a transzcendentális látszat kifejezéssel lesz megjelölve, ami a fenomenológiai redukció tulajdonképpeni értelmét (husserli értelmét) hivatott felmutatni, egyszóval a tudat apodiktikusságának és a világ esetlegességének szembeállítására szolgál. Minket most csak a világ jellemzése és a jellemzés menete érdekel.

Husserl természetesen itt is az egyedi észleléstől indul, annak időbeli lefolyását hangsúlyozza, s ennek kapcsán felállítja az észlelésről mint végtelen korrektúráról szóló tételét.<sup>141</sup> Majd ugyanezt változatlan formában kiterjeszti a dolog-észlelésnél magasabb egységekre is: „A külső észlelés végtelen áramában folyik éber életem. Mindvégig egy ilyen folytonosan alakuló struktúrát (*Werdensstruktur*) mutat, amelyben minden diszharmónia harmóniává oldódik, miközben mindig egy és ugyanannak az észleletileg itt lévő világnak vagyok tudatában.”<sup>142</sup> A világeszlelést tehát a dolog-észlelés mintájára fogja fel, s ezt azért teheti meg, mert ha nem is térbeli, legalább időbeli kontextust rendel hozzá. Ezután – harmadik lépésben – felveti a világ mint eszme problémáját, tehát egy olyan világot, amely már nem szorulna korrektúrára, s amely felé minden látszat leleplezésével közelítenénk. A gondolatot nem utasítja el, ahogy a dolog-észlelés kapcsán sem teszi ezt, csupán *elvi* fikció-jellegét hangsúlyozza. Az eddigiek azonban (az eszmét is beleértve) semmit nem változtatnak azon – állítja –, hogy a világ nem lehet apodiktikus. „De az univerzális világeszlelésnek ez a harmonikus egységszerkezete, tesszük fel a kérdést, apodiktikus szükségszerűség? Azt kell mondanunk, mindig elképzelhető, hogy az egymással összeillő megjelenések folytonossága, Kant nyelvén szólva, megjelenések pusztá 'csődületévé' oldódjon fel.”<sup>143</sup> Negyedik lépésben

---

<sup>141</sup> Edmund Husserl, *Erste Philosophie II. Theorie der phänomenologischen Reduktion*, HUSSERLIANA VIII, R. Boehm (szerk.), Martinus Nijhoff, den Haag, 1959, 46.

<sup>142</sup> Husserl, id. mű, 46.

<sup>143</sup> Husserl, id. mű, 48.

ebből következtet a világ mint egész transzcendentális látszat jellegére, amely azért transzcendentális, mert az empirikus látszattal szemben soha nem leleplezhető, sőt semmi nem is mond ellent neki, mint ahogy a szkeptikus érvek is értelmetlenek rá vonatkozólag, mégsem tehető apodiktikussá.<sup>144</sup> A világ *helyett* nem nyerhetünk soha semmi mást, csak egy ugyanolyan ismeretelméleti státuszú másik világot. A szkeptikus érvek éppen ezért értelmetlenek. Ám minket itt nem önmagában ennek a gondolatnak az érvénye vagy a bámulatos radikalitásában rejlő gondolkodói teljesítmény foglalkoztat, hanem csupán Husserlnek az a másik következtetése, hogy ha a világ észleleti tapasztalata jelenségek 'csődületévé' válna, azzal megszűnne a külső észlelés: „Ha az előzetes elvárások újra és újra hamisnak bizonyulnának, akkor már semmit nem várnánk előre, az előrevetülés (*Vorgriff*) megszűnne. Ez azonban azt jelentené, hogy a külső észlelésnek ezzel vége lenne, az észlelés lefutása elveszítené azt a jellegét, amely egy dolog észlelésének lefutásává teszi.”<sup>145</sup> A világ tehát egy olyan egyetemes horizont, amely önmagában kontingens, mégis belső koherenciájánál fogva biztosítja a valóságosságot. A hitbizonyosságnak az *Ideen... I*-ben is kitüntetett szerepe volt, a hit volt az eredendő modalitás, amelynek minden más csupán modifikációja, ám az semmilyen kapcsolatban nem állt a világgal (104. §). A tudati (immanens) bizonyosság természetesen az *Erste Philosophie*-ban is magasabb bizonyosságfokot képvisel, mint a világészlelés, ám az *Urthesis*<sup>146</sup> egyre inkább *Welthesis*-szé válik. A valóságfogalom formális garanciáját a *Formale und transzendentale Logik*-ban még mindig az apofantikus szerkezet adja, itt léphet fel először az igaz vagy hamis különbsége<sup>147</sup>, ám Husserl már itt sem csupán a doxikus tételezés elsőbbségéről beszél, hanem később hozzáteszi, hogy a realitásnak létében előzetes rangja (*Seinsvorzug*) van az irrealitással szemben. Az *Erfahrung und Urteil* híres bevezetője pedig mindezt kiterjeszti a

---

<sup>144</sup> Husserl, id. mű, 50 ill. 53.

<sup>145</sup> Husserl, id. mű, 49.

<sup>146</sup> Husserl, *Ideen... I*, 113. §.

<sup>147</sup> Husserl, *Formale und transzendentale Logik*, id. kiadás, 131-132.

predikációelőtti szintre is, amikor a valóst és a bizonyosságot minden modalitás legelsőjének nevezi, s ezt kiegészíti egy immár nem dologi szinten jelentkező *affektív* passzív doxa tételével, a passzív adottságok területére vonatkozó eredendő hittel, amit itt már *világnak* nevez. Ez a passzív doxa a passzív léthit, a világhit (*Weltglaube*). „A világtudat a hitbizonyosság módusában lévő tudat” – írja.<sup>148</sup> S ez azt is jelenti, ahogy Husserl a 8. §-ban írja, hogy egy individuum a megismerés számára soha nem teljesen meghatározatlan szubsztrátum, mindig egy horizontban adódik. A tétel természetesen nem új Husserl filozófiájában, az új benne az, hogy a dolog horizontja belső és külső horizontra, két „értelemtranszcendenciára” bomlik fel, ezeket a transzcendenciákat azonban egységesen átfogja a világ mint *egyetlen világ* tér-idő horizontja.

Ez az út Merleau-Ponty útja a fenomenológiában, amit Husserl soha nem úgy vállalt, ahogy azt Merleau-Ponty értelmezte. A *Phénoménologie de la perception* bevezetőjétől kezdve egészen *Le visible et l'invisible*-ig és a *La Nature*-ig Merleau-Ponty folyamatosan ezt a tételt (a valóságnak a lehetőséggel szembeni primátusát) hangsúlyozza. Husserl azonban mindvégig igyekezett fenntartani a transzcendentalizmus általa adott értelméből következő „idegenséget” a világgal szemben. Az *Erfahrung und Urteil* bevezetőjében még mindig azt a fenomenológusi beállítódást hangsúlyozza, amelynek következtében az adott világot mindig csak egy „példának” kell kezelnünk, s ebből következően önmagunkat is úgy, mint akik „nem kész világban” vagyunk.<sup>149</sup> S *Az európai tudományok válsága és a transzcendentális fenomenológia* című műben is kitart mind az „emberi szubjektivitás paradoxona”, mind az életvilág szubjektív konstitúciójának szintje mellett.<sup>150</sup> E merleau-pontyánus nézőpontnak köszönhetően válhatott a husserli „kiterjedés” fogalmából mélység, az észlelésből mozgás

---

<sup>148</sup> Vö. Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Felix Meiner, Hamburg, 1972, 7. §. Vö. Még a 12. §-sal, ahol a világ létének hitéről mint minden tapasztalat fundamentumáról esik szó.

<sup>149</sup> Vö. Husserl, id. mű, 11. §.

<sup>150</sup> Edmund Husserl, *Az európai tudományok válsága I*, ford. Berényi Gábor és Mezei Balázs, Atlantisz, Budapest, 1998, 53. illetve 38. §.

(amellyel végleg kizárhatóvá válik a „puszta dolog”), a testből (*Leibkörper*) pedig *chair*, a világgal való radikális összeszövődés. Merleau-Ponty újra és újra felismeri Husserl állandó kétirányú törekvésének létezését, ám ezt nem mindig pozitívumként értékeli. Husserl természetfilozófiájával kapcsolatban szintén erről a két irány közötti „oszcillálásról” beszél. Husserl a természetet egyrészt a noéma szintjére redukálta, másrészt azonban a világra vonatkozó eredendő tételezést nem kritikának vetette alá, hanem inkább csak feltárta azt (*éclairer*): „A fenomenológia leleplezi a természetes beállítódást, s ugyanakkor minden más filozófiánál többet tesz rehabilitációjáért” – írja.<sup>151</sup> Merleau-Ponty persze maga is egyre kevésbé ontológiai kiindulópontú<sup>152</sup>, ám az észlelési hit primátusa mindvégig meghatározó, sőt egyre fontosabb marad.

Derrida utolsó Husserl-értelmezése<sup>153</sup> ebből a szempontból jogos, mégis méltánytalan. Annyiban méltánytalan, hogy az *Ideen... II*-nek éppen azokat a részeit hagyja ki elemzéséből, amelyekről az eddigiekben szó esett, s amelyek a testiséggel mint természeti (vagyis animális) léttartománnyal szemben a „dologisággal” foglalkoznak. Megállapításai jogosnak mondhatók, ám – ahogy ez egy bizalmatlan olvasó számára gyanússá válhat, amikor könyvének következő fejezetét olvassa –, tulajdonképpen egy Merleau-Ponty-kritika alapjait kívánják lefektetni. Megállapítja ugyan, hogy Husserl csak harmadiknak említi az önmagam érintésének jelenségét, ám ez nem készíti arra, hogy a könyv korábbi részeiből induljon ki, vagy legalábbis figyelembe vegye azokat.<sup>154</sup> Husserlnél a szóban forgó részben nyilvánvalóan azért kerül kiemelésre az önmagam érintése, mert itt már a saját test konstitúciója képezi a leírás tárgyát. Ennek ellenére azonban Derrida rátapint egy olyan érzékeny pontra, ami a mi vizsgálódásunk alapjait is érinti, ez pedig az érzetben található hületikus tartalom mibenlétére vonatkozik. S ráadásul azon a helyen, amely a legkorszerűtlenebb gondolatnak tűnik egy

---

<sup>151</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Nature*, Seuil. Paris, 1995, 104.

<sup>152</sup> A kérdéssel egy későbbi fejezetben foglalkozunk.

<sup>153</sup> Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris, 2001, 183-208.

<sup>154</sup> Husserl, *Ideen... II*, 210; Derrida, id. mű, 187.

Merleau-Ponty utáni fenomenológiai gondolkodás szemszögéből: a testi kiterjedés (*Ausbreitung*) és a dologi kiterjedés (*Ausdehnung*) közötti szükségzerű és radikális különbségben. Márpedig ha ez a különbség fennáll, állítja Derrida, akkor fenn kell állnia az önmagam érintésénél is, sőt minden érzéki benyomásnál: „Jó oka volt annak, hogy [Husserl] a kezét 'példaérvényűnek' válassza a 'tapintással konstituálódó külső tárgyak' elemzésében. Az ok pedig az, hogy egy *külsődlegesség*, még a valóságos érzéki benyomásokhoz képest is heterogén *külsődlegesség képezi részét*, egy valóságosként észlelt *külsődlegességnek kell szerepelnie még az érintő-érintett, a 'kettős felfogás' tapasztalatában is, legyen ez hülé-morfikus vagy noétiko-noématikus, s még az illúzió esetében is. Ennek a felfogásnak a kettőssége lehetetlen lenne anélkül, hogy egy külső, 'valóságos dologi minőségével' ne jelentkezne az érzéki benyomásban, és már hületikus tartalmában is. Szüksége van erre a külsődlegességre.”<sup>155</sup> Vagyis szüksége van a térbeliesülésre, a nem elevenre, a „materiális valóságra”.<sup>156</sup> A kritika alapja nem Derridától származik, legelső megfogalmazói Sartre, Patočka és Lévinas voltak.<sup>157</sup> Derrida viszont egy átfogó Merleau-Ponty-kritikát bont ki belőle. A kritika alapja az, hogy Merleau-Ponty eleve az önmagam érintésének kérdésével kezdi vizsgálódásait, egyszóval nem az érintés kérdése, mint inkább egy „reflexiófajta” áll érdeklődése középpontjában, s azután ebből bont ki minden tantételt, az észlelés ontológiai rehabilitációját és az interszubjektivitás kérdését is. Minderre pedig azzal teremtdik lehetőség, hogy egy „közös világ” alapjain gondol el mindent. „Ha a saját test 'felől' (*à partir*) képes vagyok megérteni a testet és a másik létezését, ha a 'tudatom' és a 'testem' együttes jelenléte folytatódik a másik és az én együttes jelenlétében, ez azért van, mert a 'képes vagyok' és a 'létezik a másik' eleve ugyanabban a világban vannak...”<sup>158</sup> Nem létezik*

---

<sup>155</sup> Derrida, id. mű, 200.

<sup>156</sup> Uo., 206.

<sup>157</sup> Vö. Sartre, id. mű és hely; Lévinas, „Intentionalité et sensation”, in uő, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris, 1967; Jan Patočka, *Qu'est-ce que la phénoménologie?*, Millon, Grenoble, 1988, 235-243.

<sup>158</sup> Idézi Derrida, id. mű, 220-221.

tehát valódi többes szám, és nem létezik külső sem mint anyag. „Még egyszer tehát, a hús, amiről beszélünk, nem az anyag” – írja Merleau-Ponty a *Le visible et l'invisible* híres kiazmus-fejezetében.<sup>159</sup> Minden egy közösből különül el, és közös is marad: a világ önmagát érzi bennem, és én önmagamot érzem a világban. Olyannyira, hogy hiába alapozódik minden a tapintásra, és hiába hangsúlyozódik egyre radikálisabban a nem-megfelelés ténye Merleau-Ponty filozófiájában, a tapintásnak el kell idegenednie önmagától a látás javára, mikor a magasabb régiókhoz érkezünk, mivel nem képes összefogni azt a hármasságot, amiből ez a „közös” felépül: az ént, a másikat és a világot. „A gondolkodás éppúgy önmagamhoz és a világhoz, mint a másikhöz való viszony, ily módon a három dimenzióban egyszerre helyezkedik el. S ezért közvetlenül a látás infrastruktúrájában kell megjelenővé tenni.”<sup>160</sup> Ennek a szintváltásnak értelmezésünk szerint az az oka, hogy a tapintás sokkal szorosabban kötődik a külsőhöz, s ez az anyagiség szükségszerű jelenlétét, a pusztá kiterjedés (akár a felszín) és az ellenállás jelenlétét nélkülözhetetlenné teszi. A mozgással és a mélységgel szemben, a látható és láthatatlannal szemben nélkülözhetetlenné teszi az erőfeszítést és az ellenszegülést. Ehhez azonban két dolgot kell kritika tárgyává tennünk, a világ mint egész és az idő mint egész eszméjét. Elemzéseink e két alaptétel vagy alapfeltevés felismeréséhez vezettek. A világ mint egyetemes horizont és az idő mint egyetemes horizont szavatolja a külső és belső világ, a külső és belső forma létét, az értelem létét. S egyben ez vet gátat az észlelés és azon belül a materialitás valódi kibontásának, de általában a dolgokhoz való közelebb kerülés eszméjének is.

Renaud Barbaras azzal magyarázza Merleau-Ponty észlelés-elméletének alapvető erényét Husserléval szemben, hogy az az észlelés-élmény és dolog megkülönböztetését áthelyezi a világban szituált test és a világ viszonylatába, ezzel pedig eltörli Husserl tudatfenomenológiai kiindulópontját. „A világ látványát mindig saját testem látványa kíséri,

---

<sup>159</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, 191.

<sup>160</sup> Merleau-Ponty, id. mű, 191, idézi Derrida, id. mű, 235.

amely annak határán és a maga keretei között szintén látható: a világ látványa testemmel együtt-látott. Ez azt jelenti, hogy látásom a világ közegében jön létre, mindig egy bizonyos nézőpontból, s hogy a világ megjelenése viszonylagos ehhez a létezőhöz képest... Márpedig ha [testem] mozgása a dolog mozgását képes kelteni, „meg tudja mozgatni” a világot, attól én még e mozgást soha nem a világnak tulajdonítom... s ’alapvető szilárdságát’ ez nem ingatja meg: testem változásaival együtt még mindig abban a meggyőződésben maradok, hogy magát a világot érem el. Jegyezzük meg azonban, hogy itt a változatlan, ami a test mozgásával szemben áll, világként és nem dologként ragadom meg.”<sup>161</sup> Nem a fenomenológia ontologizálása az elsődleges kérdés e felfogás kapcsán.<sup>162</sup> S nem is az, hogy képes-e plurális lenni egy ilyen világ. A kérdés a világ és a realitás fogalmainak a viszonya.

A mai fenomenológia nagyjából osztozni látszik abban a meggyőződésben, hogy a fenomenológia legfontosabb előfeltevése a világ tételezése volt, s ennek két említett megvalósulási formája tárható fel: a belső világ és a külső világ. A megjelenés a fenomenológiai tekintet számára – fogalmaz Michel Henry – csak a világ megjelenése lehet, vagyis a megjelenést, a fenomént e tekintet a világra redukálja.<sup>163</sup> Henry számára ezen előfeltevés megkérdőjelezése egy radikális életfenomenológia kidolgozásának garanciáját nyújtja, amely a tudat intencionalitását kívánja felszámolni, s ezzel az impresszionális jelleget rehabilitálni. Az intencionalitásnak köszönhető ugyanis, állítja, hogy az impresszió, „amely a realitást nyújtja”, egy tárgy objektív minőségévé, majd pedig egy világban található tárgy minőségévé válik. Így jön létre az érzéki világ illúziója.<sup>164</sup> Ez a művelet azonban megerősokolja a fenomenalitást, mivel végső soron a létből vezeti le a megjelenést, tehát hűtlen marad a fenomenológia alapvető törekvéséhez, a magukhoz a dolgokhoz, vagyis a

---

<sup>161</sup> Renaud Barbaras, *Le désir et la distance*, id. kiadás, 37-38.

<sup>162</sup> Merleau-Ponty filozófiájának az ontológiai kiindulóponttal való azonosítása egyébként sem egyértelmű kérdés. Vö. Marc Richir, „Le sensible dans le rêve”, in R. Barbaras szerk., *Merleau-Ponty: Notes de cours sur L’origine de la géométrie de Husserl*, PUF, Paris, 1998, különösen 254.

<sup>163</sup> Michel Henry, *Incarnation*, Seuil, Paris, 2000, 3. §; Merleau-Pontyra vonatkozóan 165-170.

<sup>164</sup> M. Henry, id. mű, 72-74.

megjelenéshez való visszatéréshez. Ezt a hűtlenséget csak úgy tudjuk orvosolni, ha elfogadjuk ugyan, hogy a lét és megjelenés azonos, ám a megjelenés radikális elsőbbsége mellett állunk ki, egyszóval amellet, hogy a fenomenológia megelőzi az ontológiát.<sup>165</sup> Jean-Luc Marion szintén amellet érvel, részben Henryra hivatkozva, hogy a fenomén igazi adódása csak a léten túl helyezhető el, s ennek adottja<sup>166</sup> a kép. A kép nem dolog és nem létező. „Mert a láthatatlanság fennállása a képben, minthogy ő teszi lehetővé a láthatóságot, nem tagadja, hanem egy sajátos elfogadással megismétli a zárójelbe tétel általános valótlánítását, mivel éppen úgy engedi megjelenni a fenomént, hogy megszabadítja minden világbeli tételezéstől. A fenomén így sokkal inkább redukálódni képes adottjában, minthogy saját létezőségének és világbeli valóságának zárójelbe tételét állítja” – fogalmaz Marion.<sup>167</sup>

Mit jelent tehát a világ horizontja a fenomén világtalanságával szemben? Erre már Mikel Dufrenne választ adott, amikor a már idézett természet-fogalmát bevezette. A bevezetés illetve felelevenítés oka a valóság visszanyerése volt. A világ már mindig egy totalizáció eredménye – állítja Dufrenne.<sup>168</sup> Marc Richir hasonló utakon jár, amikor a világ fogalmát a szimbolikus szintjén helyezi el. A heideggeri *Ereignis*-szal kapcsolatban írja: „Számunkra, s erre vissza fogunk térni, az *Ereignis*-nak létezik egy *belső*, radikálisan meghatározatlan fenomenológiai dimenziója, amelyet az *Ereignis* transzcendentális *mintájaként* meg kell különböztetnünk *intézményesített* vagy *szimbolikus* dimenziójától, amelyben az *Ereignis* ténylegesen *'ereignet'*, amelyben a gondolkodás már előre meghatározott fogalmait ölti magára, vagyis egy már mindig meghatározott helyet intézményesít, ahol az ember lényege önmagához érkezik. Hogy Heidegger az *Ereignis*-nak főleg ezt a második dimenzióját gondolta el, arról az a tény árulkodik, hogy az *Ereignis*-t leggyakrabban a dolog és a világ,

---

<sup>165</sup> Henry, id. mű, 42-43; Vö. ezenkívül Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Éditions François Bourin, Paris, 1988, „Intérieur/Extérieur: l'invisible et le visible” című fejezetét, ahol Kandinszkijre hivatkozva amellet érvel, hogy ha e külsőt a belsőre redukáljuk, az nem egy belső világ megeremtését jelenti.

<sup>166</sup> Az adott mindig szükséges, hogy az adódás adódhasson, mivel az csak az adott redőjében képes erre. A döntő kérdés az, milyen adottat kell választanunk, hogy elérjük a

<sup>167</sup> Jean-Luc Marion, *Étant donné*, id. kiadás, 77. A redukálódás itt természetesen fenomenológiai értelemben



számunkra redukálhatatlanul szimbolikus, intézményével való folytonosságban gondolta el...”<sup>169</sup> Richir szerint az *Ereignis* ezen meghatározatlan belsejéről Heideggernél egy jelenség árulkodik, az, amit éppen elfojtani kívánt, ez pedig a *Gestell*, egy olyan állapot, amely a dolgot kiveszi „világi hajlékából”, s ami értelmezésében egy olyan ínségről tanúskodik, amelyben az állat és az ember már nem különíthető el egymástól, egyszóval amelyben az ember éppolyan világban szegény (*Weltarmut*), mint az állat.<sup>170</sup> A *Gestell* a technika területe. A technika tehát – értelmezhetnénk Richirt – nem pusztán a tudományos eltárgyasítás területe, vagyis nem pusztán önkény, amely a világkép korszakához vezet, hanem éppen annak az *alpnak* (Dufrenne szóhasználatában a természetnek) a megmutatkozása, amellyel már nem tudunk a praxis viszonyában lenni, ugyanakkor egy naiv „visszatérés a természethez” beállítódás sem elégséges rá vonatkozóan. Amely mivel maga is produktív és időbeli<sup>171</sup>, az embert vagy a nyelvet is produktivitásra készíti. Ennek a produktitásnak valóban van egy „technikai”, azaz a természetet leigázó összetevője, viszont értelmezésünk szerint épp ennyire van egy „poétikus” összetevője is, amely valami olyat hoz létre, ami nem ő, amely nem önmagát reprodukálja, hanem egy olyan „leszármazottat” nemz, aki nem „utód”. Mindezt azért hangsúlyozzuk ilyen erőteljesen, mert Dufrenne végül mégis egy egység feltételezésére jut. A tudat és a dolog, a lét és a létező egységének (*union*) feltételezésére, amely különbözik ugyan az egyesüléstől (*unité*), ami csak a dualitás után következhet, mégis egység. Ugyanakkor pedig fenntart egy dualitást is. Az alap, a természet állapotában nincs sem világ, sem szubjektum – állítja. A természet túl van a praxison, ám túl van az anyagon is. Mind a négy tényező az embertelenséget hivatott kihangsúlyozni. Csupán az anyag megjelenése lehet

---

értendő, vagyis éppen eredendő adódását jelenti.

<sup>168</sup> Mikel Dufrenne, *Le poétique*, PUF, Paris, 1963, 153.

<sup>169</sup> Marc Richir, *Phénomène, temps et être*, Millon, Grenoble, 1987, 50.

<sup>170</sup> Richir, id. mű, 51.

<sup>171</sup> Dufrenne értelmezésében a természet nem prefigurálja, nem preformálja, sőt nem is előfeltételezi az embert, pusztán létrehozza (*produit*), s ez még akkor is így van, ha az ember felbukkanását abszolútnak tekinthetjük (ebben Sartre teorémáját fogadja el). Ám az ember része marad a természetnek, sőt: „A Természet önmagát akarja az emberben“ (Dufrenne, id. mű, 158-159; a természet időbeli voltáról: 155-158) A Dufrenne műre való hivatkozásokat a következőkben zárójelben adjuk meg.

zavaró számunkra. Milyen alapon anyagtalánítjuk a természetet, s hova jutunk, ha ezt megtesszük? Dufrenne természetesen nem hajlandó elfogadni egy naiv anyag-fogalmat, ám ez mentesíti-e attól, hogy elemzésnek vesse alá a természet anyagiságát? Vajon ha az anyagot nem számúznánk a természetből, nem kellene-e mégis egy dualitást elfogadnunk, egy olyan dualitást, amely nem a szubjektum-objektum dualitása, hanem egy belső dualitás, a természet, az anyag ellenállása, amely ott rejtőzik abban a tautológiában, amellyel a természetet definiálja: „A lét van: a tautológia az alap tunya homályosságát fejezi ki, a Természet vak nehézkesét” (153). E tautológia kibontásával eltörölhetővé válhatna az a másik fajta dualitás, amelyre Dufrenne érvelése a későbbiekben épül. Eszerint „az emberben a Természet tudattá válik, a dolgok pedig képpé” (160). A tudat pedig Dufrenne-nél változatlanul egyfajta *forma*, s ugyanilyen forma az idő és a nyelv is. Azt a prefigurációt, amit a természettől az emberre vonatkozóan megvont, az időnek adja vissza, mind a dolgok, mind az ember tekintetében.<sup>172</sup> Az idő ugyan itt már a természet ideje is, nem szorul egyértelműen és kizárólag a közvetítésre, mint Ricoeur-nél láttuk, hogy „objektív” idő legyen. Sőt, Dufrenne egyértelműen hangsúlyozza: „Az idő nem oka semminek: az idő semmi” (158). Ám éppen e semmisségének, anyagtalanságának a következménye az, hogy a figuráció az egyetlen teljesítménye, ahogy a tudatnak és a nyelvnek is. Mi a nyelv Dufrenne szerint? A nyelv „az a közeg, amelyben a dolgok formát öltenek, és ahol viszonyok rajzolódnak ki közöttük, hogy létrehozzák egy kozmosz alakját” (166-167). A kozmosz azonban a világon keresztül rajzolódik ki. Dufrenne itt átveszi Heidegger gondolatát, amit mi is pozitívan emeltünk ki *A műalkotás eredetének* végső változatából: a nyelvben a természet világgá változik, ám nem szakad el teljesen alapjától, sőt a földet földként hagyja létezni. Ám mivel itt is hiányzik e föld mélyebb elemzése, az mégis pusztá negativitássá válik: „a világot ünnepeve a költői beszéd a kimondhatatlan Természetet mondja ki. A költő révén a Természet tudattá válik, a

---

<sup>172</sup> Még ha ellenkező előjellel is, mint ahogy mi említjük. Az idő csak prefigurálja az embert – állítja –, ami létrehozza (*produit*), az a természet. Ám az idő éppen ezért válhat formálissá.

tudat másikjának formájában” (169). A világ tehát mégis visszatér a műalkotás középpontjába, a költői nyelv csupán annyira képes, hogy az azzal való született familiaritásunkat ingatja meg – ezzel Dufrenne áthelyezi a hangsúlyt Heideggerhez képest, ám nem alakítja át az egész koncepciót. Még egy dolgot végez azonban a nyelv és a tudat, s ebben radikálisan újat hoz Dufrenne, a dolgokat *képpé* alakítja. Az újdonság abban rejlik, hogy a kép fogalmát megpróbálja megszabadítani a képzeletbeli mindenféle konnotációjától. Heidegger (és Bergson) hatása itt is tagadhatatlan, ám Dufrenne megkísérli sokkal részletesebben kibontani a szóban forgó különbséget. A dolgok képpé válnak, ám ezt csak azért hívjuk képnek – állítja –, mert minden érzékünket megmozgatja. „Amikor képnek nevezzük, azt kívánjuk ezzel hangsúlyozni, hogy megjelenik, hogy kényszeríti (*force*) tekintetünket és néha egész érzéki apparátusunkat... A kép itt nem azt a virtuális tudást jelöli, amely értelmet ad az észleltnek: az észlelt minden részében kép, ám anélkül, hogy a valós valótlanná lenne, hogy képzeletbelivé változna” (173). A kép tehát nem egy képzeletbeli *világ*, nem egy szimbolikus szinten létező forma, amibe feloldható lenne az észlelés, hanem – ahogy Dufrenne fogalmaz – a képek az észlelés elmélyítésére invitálnak minket. Az igazi képek, az esztétikai tárgyak sokkal inkább elnyomják képzeletünket, mint fejlesztik. A kép tehát a *nature naturante*, a Természet igazi megfelelője, szemben a *nature naturée*-vel, a világgal. E romantikus koncepció elsősorban arra szolgál Dufrenne rendszerében, hogy kimutassa, a kép nem belső. S ehhez Bachelard megkülönböztetésére támaszkodik álom (*rêve*) és álmodozás (*rêverie*) között, amelyre a következő fejezetben külön is kitérünk.

A kép tehát Dufrenne-nél a világ igazi riválisa lehetne, ám mégis újra és újra visszaesünk a világ szintjére. Ennek három okát látjuk: az egyik a Sartre irodalom-elméletétől való radikális elhatárolódás szándéka, a másik az idő analízisében fellelhető hiányok, a harmadik pedig a műalkotás mint dolog rögzített voltának értelmezése. Dufrenne a nyelvfelméletének két alapvető belátására támaszkodik. A nyelv nem jel és a nyelv nem

dolog. Az elsőt nem tagadja ugyan egyértelműen, inkább jelentését alakítja át, és kimutatja, hogy a jelszerűséghez, a jelöléshez szükség van valami annál sokkal alapvetőbbre, a kifejezésre. A kifejezés a jelölés feltétele, állítja, amelyhez a nyelvnek természetnek kell lennie, s ez azt jelenti, hogy úgy képes valamifajta értelmet hordozni, hogy mégsem pusztán jelentéssel rendelkezik. A nyelv „fizikájáról” van szó, amely mégsem azonos a nyelv fizikai (mérhető) részével, mivel értelmet, kifejezést hordoz magában. Ezt pedig Dufrenne a mondattal szemben a szóban találja meg (23-31). Vagyis a nyelvfelmélet alapvető belátásával, tehát a kijelentés, ítélet, mondat kiindulóponttá tételével szemben vissza kell térnünk a predikációelőtti szinthez, a szóhoz. A szó képes arra, hogy mintegy sémaként képeket keltsen fel anélkül, hogy meghatározott jelentése lenne. Márpedig ugyanezt mondta Sartre is a *Mi az irodalom?*-ban a költészetről, csak éppen – bár ő maga az ellenkezőjét hangsúlyozta – elítélő módon. „A szóba áramolva, szonoritásában vagy vizuális aspektusában feloldva, nehézkesen, lefokozottan, a jelentés maga is dolog, teremtetlen, örökkévaló; a költő számára a nyelv a külvilág struktúrája.”<sup>173</sup> Dufrenne-nek ettől a külvilágba való „beleragadástól” kell megmentenie a szót, amely korábban – a ragacsosság kifejezés formájában – a *L'être et le néant*-ban terminus technicusszá vált Sartre-nál. Ennek eszköze pedig az, hogy a szó „nem meghatározott értelme” számára azt jelenti, hogy itt nem egy dolog jelenlétéről, hanem egy dolog jelenlétének *érzetéről* van szó. Dufrenne ezzel áthelyezi a hangsúlyt Erwin Straus híres könyve címének kettős jelentésében, a *Sinn der Sinne*, a *sens des sens* nála nem elsősorban az érzékek értelmét, hanem az értelmek érzését jelenti. A képet tehát, amit a szó kivált, nem egy meghatározott távollévő dolog jelenlétének kell felfognunk – ez lenne a képzeletbeli. A költői nyelv nem *imagination*, hanem *sentiment*.

---

<sup>173</sup> Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948, 11-16, itt 19. A negatív ítélet leginkább Sartre kritikáiból válik egyértelművé. Különösen Ponge-kritikáját lehetne kiemelni: „L'homme et les choses”, in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947, 245-291. Am tulajdonképpen erre az alapgondolatra épül egész Genet-könyve is: *Saint-Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris, 1952.

Ez a briliáns Sartre-kritika valóban kiszabadítja a költői szót a világ struktúrájába való beleragadástól, ám ezzel két általunk már kárhozott dolog irányába kell elindulnia: a hangulatra vagy hangoltságra és az anyagtalanságra kell alapoznia az elméletét. Az utóbbinak köszönhető, hogy az embertelen, a természet „vak és minőség nélküli” lesz. Megelőzi a létezését, egyesíti magában a potenciát és a dűnamiszt, ám nem képes behatolni a tudat és a nyelv *struktúrájába*. Dufrenne hangsúlyozza is, hogy itt nem a logosz *devenir*-jéről, pusztá alakulásáról van szó, hanem a logosz felé tartó *devenir*-ről (149). Márpedig ezzel éppen a természet finalitás nélküliségének tételével látszik ellentmondani (158), másrészt egyértelműen a nyelv természetiségét tagadja, mikor megfosztja a *devenir*-től, a vég nélküli alakulástól. Ugyanakkor, a vak és minőség nélküli jelleget erősítve a schellingi „mi” (*quid*) és „hogya” (*quod*) különbségét eleveníti fel, s az alapot ezzel a pusztá „hogya”-gyal azonosítja. Az idő kapcsán ugyanez a kettősség figyelhető meg. Egyrészt az időt elszakítani próbálja a sartre-i időbeliesítéstől (*temporalisation*), az önmaga-számára-valónak fenntartott képességtől, s a természet pusztá időbeliségét (*temporalité*) állítja szembe vele, ugyanakkor ezt az időbeliséget a tudat prefigurációjának tünteti fel, amely a beszéd jelenségében mutatkozik meg (156). A végső következtetés pedig, amely ott bujkál a könyv egészén, az a romantikus meggyőződés, hogy a természet mégiscsak rendelkezik egyfajta nyelvvel, s a költő feladata ennek kifejezése: „Csak azért beszélünk – a költő csak azért beszél –, mert a világ beszél” (156)<sup>174</sup>. A művészet tehát mimézis, ami természetesen nem utánzást jelent, és nem is felemelést vagy lesüllyesztést, hanem – Sartre tételeit önkéntelenül is megőrizve – rögzítést. A mimézis lényege ugyanis, hogy a nature naturante-ból a művészet nature naturée-t csinál. „Az esztétikai tárgy egy olyan alkotott tárgy, amelyben a mesterségesség nem leutánozza a természetet, hanem létrehozza azt” (38). Dufrenne itt hangsúlyozza a műalkotás tárgyi, sőt alkotott tárgyi jellegét, sartre-i szóhasználattal „rögzítettségét”, amit Sartre csak a heideggeri

---

<sup>174</sup> A világ itt a pusztá külvilágot jelenti a szövegben.

dolog és eszköz fogalmaival ragadott meg. Dufrenne ehhez képest újat hoz, ám kérdés, vajon minőségileg újat tudott-e hozni.<sup>175</sup> Ez a létrehozott tárgy végső soron maga a világ, ahogy maga Dufrenne állítja. Végül tehát mégis csak a rögzített formához, a világhoz, a tudat belső idejéhez érkezünk, még akkor is, ha ezzel a racionalitás egyidejű elutasítása is együtt jár. S a kapcsolat innentől kezdve már csak az áhított harmonikusság mint *hangulat* megteremtése lehet, amit a művet olvasva nem tudunk nem a formával azonosítani, amikor az utolsó oldalakon a dolgok homályosságát, közömbösségét kárhoztatja Dufrenne, majd ezt azonosítja a prózaisággal, és kijelenti, hogy a monoton, a monokróm és a monolitikus nem lehet költői (193).

Hogyan tudunk megszabadulni attól a két egyaránt elfogadhatatlan lehetőségtől, hogy a természetet vagy vak és minőség nélküli külsőnek tekintjük, vagy annak a „nyelvnek”, amihez csupán hasonlót kell teremtenünk? A dufrenne-i kép-fogalom ennek kijelöli az irányát, ám a hozzá kapcsolódó tantételek és előfeltevések megakadályozzák annak kibontását. A világ-fogalom valódi lebontása a fenomének kontingenciájának kimutatásán múlik. Husserl feltárta a világ *mint egész* kontingens voltát, Heidegger pedig a jelenvalólét *mint egész* kontingenciáját. A jelenvalólét az a lét, akinek létében saját létére megy ki a játék – ez a meghatározás csak úgy teljes, ha hozzátesszük, hogy a jelenvalólét az a lét, aki számára lehetetlen nem saját lehetőségének lenni. Ez a kontingencia mindkét esetben, a világ és a jelenvalólét esetében is, azok fakticitását jelenti, ám *mint egészek* fakticitását, amely felől minden egészen belüli értelmet nyerhet. S ezen értelem mindkét esetben az idő egyesítő és formaadó teljesítményén múlik (Husserlnél a korrektúra, Heideggernél a gond-struktúra formájában). E struktúrák határainak firtatása nem csupán e határok újrarajzolásához vezet. Sőt, e struktúrákat leginkább belülről érdemes szétrombolni, hogy ne alakuljon újjá az, ami

---

<sup>175</sup> A kérdés bővebb kifejtését a következő fejezetre, azon belül is Maurice Blanchot holttest-fogalmának elemzésére halasztjuk.

szükségszerűen újjáalakul, az egész transzcendentális látszata. Sartre és Blanchot<sup>176</sup> ezt a belülről szétbontást végzik el a heideggeri halál-fogalommal, Lévinas és Maldiney pedig ugyanezt teszik meg a husserli idő-fogalommal illetve világ-fogalommal. Az elemzésekre csak röviden, és amennyiben témánkhoz tartozik, tudunk kitérni.

Sartre a heideggeri halál-elemzés kapcsán a halál humanizálásáról beszél. Csábítóan és nagy igazságrészt magába foglalónak tartja azt, hogy a heideggeri elemzés visszahódította a halál „fenoménjét” az ember számára, a halál többé nem az embertelenbe, a semmibe nyíló kapu, hanem saját létezésem értelmét meghatározó dolog. Ám óvva int az elemzés csábító voltától, s rögtön a halál abszurditására emlékeztet. „Először is a halál abszurd jellegére kell felhívni a figyelmet. Ebben a tekintetben minden kísérletet el kell kerülnünk, amely egy dallam záróakkordjának mintájára akarja elgondolni azt. Gyakran állították, hogy egy olyan elítélt szituációjában vagyunk más elítéltek között, aki nem ismeri kivégzése időpontját, viszont minden nap tanúja rabtársai kivégzésének. Ez nem teljesen pontos: inkább egy olyan halálraítélthez kellene hasonlítani magunkat, aki komolyan készül kivégzésére, aki minden erejével arra törekszik, hogy megállja a helyét a verpadon, ám eközben a spanyolnátha ellen küzd” – írja.<sup>177</sup> Az abszurditás tehát abban áll, hogy a halálra való várakozásunk tulajdonképpen nem képes várakozássá válni. „Ha csak öregkori halál létezne (vagy kinyilvánított halálos ítélet), akkor *várhatnám* halálomat. A halálnak azonban éppen az a sajátossága, hogy mindig előbb érkezhethet, mint ahogy azt erre és erre az időpontra váránk. Az öregkori halál felcserélhető választásunk végességével, s így életünk záróakkordjaként létezhethetne (valaki feladatot ad nekünk, és *időt ad* annak végrehajtására), a hirtelen halál ellenben olyan, hogy semmiképpen nem tudunk várni rá...”.<sup>178</sup> Heidegger azért tudott értelmet nyerni a halálból – állítja Sartre –, mert egy kettős individualizációt hajtott végre.

---

<sup>176</sup> Mivel Blanchot-ról a következő fejezetben részletesebben is szó lesz, így gondolatainak kifejtésétől itt is eltekintünk.

<sup>177</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, 617.

<sup>178</sup> Sartre, id. mű, 185.

Először individualizálta a halált, vagyis valamivé tette, amire várni tudunk, ezután pedig az előző alapján individualizálta a jelenvaló létet. A halál így az *én* halálommá vált. Senki nem tud helyettem meghalni – mondja Heidegger. Ám ez Sartre szerint épp annyira igaz, mint amennyire nem igaz. Ha a halált „szubjektív cselekedetnek” vagy aktusnak fogom fel, akkor valóban senki nem képes azt helyettem megtenni, ebből a szemszögből azonban tulajdonképpen egyetlen cselekedetemről sem mondhatom el, hogy arra más is képes lenne helyettem. Ha viszont világbeli cselekedetként nézem, akkor ezért nem különbözik bármilyen más tettemtől, vagyis helyettesíthető máséval, ahogy én is helyettesíthető vagyok.<sup>179</sup> Ám ezt állítva nem banalizáljuk, inkább radikalizáljuk és „közelebbivé tesszük” a halál „tapasztalatát”. Sartre szerint Heidegger ott követte el a hibát, hogy az ember végességét a halálhoz kötötte. Pedig végességem létem minden pillanatában benne van, amikor ezt teszem, nem tudom ugyanakkor amazt is tenni, ha ezt választom, azzal szükségszerűen a másikat nem választom, különben nem lenne választás a választás. A másik hiba, hogy a halált önkéntelenül is egyfajta végpontként, és nem egy minden pillanatomat kísértő eseményként

---

<sup>179</sup> „...ha a halált végső és szubjektív lehetőségnek tekintjük, egy olyan eseménynek, ami csak az önmaga-számára-valóra tartozik, akkor nyilvánvaló, hogy senki nem tud meghalni helyettem. Ám ebből az következik, hogy ebből a nézőpontból tekintve – ami a Cogito nézőpontja – egyetlen lehetőségemet sem, akár tulajdonképpeni, akár nem-tulajdonképpeni létezésében tekintjük, képes más kivetíteni, csak én. Senki nem tud szeretni helyettem, ha ezen azt értjük, hogy megteszi azokat az esküket, amelyek az *én* esküim, érzi azokat az emóciókat (akármilyen banálisak is), amelyeket az *én* emócióim. S az '*enyém*' itt egyáltalán nem érinti azt a mindennapiság banalitása által fogva tartott személyiséget (ami Heidegger számára biztosítaná, hogy visszavágjon nekünk azzal, hogy éppen az kell, hogy 'szabadon meghalhassak', hogy egy szeretet, amit érzek, az *én* szeretetem legyen és ne egy 'Akárki' szeretete bennem), hanem egész egyszerűen azt az ipszeitást, amit Heidegger kifejezetten elismer minden 'Dasein' számára – vagyis hogy tulajdonképpeni vagy nem-tulajdonképpeni módon létezik –, amikor leszögezi, hogy 'Dasein ist je meines'. Ebből a nézőpontból tehát a legbanálisabb szeretet is helyettesíthetetlen és egyedi, a halálhoz hasonlóan: senki nem szerethet helyettem. Ha ezzel szemben aktusaimat a világban tekintjük, funkciójuk, hatékonyságuk és eredményük szemszögből, bizonyossá válik, hogy a Másik mindig képes azt csinálni, amit én: ezt a nőt boldoggá kell tenni, óvni kell életét és szabadságát, megadni neki azokat az eszközöket, amelyek boldogulását elősegítik, vagy egyszerűen otthont teremteni vele, 'gyermeket nemzeni' neki, ha *ezt* nevezzük szeretetnek, akkor más is megteheti ezt helyettem, más is szerethet helyettem: ez az értelme azoknak a áldozatoknak, amelyeket ezerszer elmeséltek a szerelmes regényekben, amelyek bemutatják nekünk a szerelmes hőst, aki a szeretett nő boldogságát óhajtja és félreáll riválisa elől, mert az 'jobbán tudná szeretni, mint ő'. Itt a riválisra kifejezetten az a feladat hárul, hogy *szeressen, hogy...*, mivel a szeretet egyszerűen úgy határozódik meg, mint 'a szeretettel, amit iránta érez, boldoggá tenni őt'. És ugyanez áll minden megnyilvánulásomra. S halálom is ugyanebbe a kategóriába tartozik: ha meghalni annyi, mint hasznára állni, mint tanúságot tenni a hazának stb., bárki meghalhat helyettem - mint a dalban, ahol azt eszik meg, aki a rövidebb szalmaszálát húzza. Egyszerűen nem létezik semmi olyan személyes vonás, ami sajátossá tenné az *én* halálomat. Épp ellenkezőleg, csak akkor válik az *én* halálomá, ha már a szubjektivitás perspektívájába helyezem magam...” – Sartre, id. mű, 624.



gondolta el. Így válhatott a halál a(z ön)megértés biztosítékává. Ezek után Sartre hozzáteszi: „Ezek az észrevételek, jegyzik majd meg, nem a halál vizsgálatából származnak, hanem az életéből; ez azért van, mert az önmaga-számára-való az a lét, aki számára a lét kérdéses saját létében, mert az önmaga-számára-való az a lét, aki mindig egy utánt követel, mert semmilyen helye nem lehet a halálnak abban a létben, ami az önmaga-számára-való... *Egyfajta* halál felé való kivetülésem felfogható (öngyilkosság, mártírium, heroizmus), de az *én* halálomra mint a világban való jelenlétem már meg nem valósításának meghatározatlan lehetőségére való kivetülés nem, mivel ez a kivetülés minden kivetülés szétrombolása lenne. Ily módon a halálom nem lehetne az *én* lehetőségem; sőt még csak lehetőségeim *egyike* sem lehetne.”<sup>180</sup> Vagyis a halál fenomenológiája éppen a lehetőség, sőt a lehetséges előtt vagy után vázolható fel. A meghalás lehetetlenségénél. Ez a lehetetlenség azonban közvetlenség. Az a fajta közvetlenség, amit a fenomén fogalmával kapcsolatban kifogásoltunk Ricoeur-nél. Egy olyan közvetlenség, amivel nem közelebb, éppen ellenkezőleg, „távolabb“ kerülnek tőlünk a dolgok. A halál minden pillanatokat kísérti, mégis lehetetlen. Kizárólag ennek az aporiának a *fenntartása* biztosíthatja a halál valódi fenomenológiáját.

A halál tehát nem tartozik az ember ontológiai struktúrájához, ahogy azt Sartre explicite is megfogalmazza. Mégsem metafizikai természetű. Hogyan hidalható át ez a látszólagos ellentmondás. Sartre válasza az, hogy éppen redukálhatatlan tény-jellegével. „Nincs semmilyen hely a halál számára az önmaga-számára-valóban; nem tudja sem várni, sem megvalósítani, sem kivetülni felé; egyáltalán nem tekinthető végessége alapjának, s általánosságban nem megalapozható belülről az önmaga-számára-való eredendő szabadságának ki-vetüléseként, de kívülről sem kaphatjuk mint minőséget. Mi akkor hát? Semmi más, mint a fakticitás és a másik számára lét egy bizonyos aspektusa, vagyis semmi más, mint az *adott* egy aspektusa. Értelmetlen, hogy születünk és értelmetlen, hogy

---

<sup>180</sup> Sartre, id. mű, 626.

meghalunk.“<sup>181</sup> A halált Sartre ezzel a másikkhoz, és az interszubbjektivitáshoz kapcsolja. A halál a másik győzelme fölöttem, egy metamorfózis, amivel nem eltűnök, hanem sokkal inkább jelen leszek, mindenkinek kiszolgáltatottan és mindenkire rászorulva, ezután már csak rajtuk múlik, hogy fennmaradok-e. Valamilyen értelemben azonban mégis eltűnök: eltűnök a világból mint kivételéseim állandóan változó horizontjából, mint az értelem horizontjából.

Ám ez azt is jelenti, hogy képtelen vagyok meghalni. Sartre – Blanchot-hoz hasonlóan – komolyan veszi a protagóraszti tételt, miszerint ahol a halál van, ott én nem vagyok, s ahol én vagyok, ott nincs a halál. Ám ebből számára az következik: „létében *a másik* halandó”.<sup>182</sup> Ettől azonban a halál fenomén marad, sőt – véleményünk szerint – a par excellence fenomén. Valami, ami *megjelenik*, ám esetében a „mi” megelőzi a „hogyan”. A halál nem a tudat, az élet fenoménje, nem a világban megtörténő esemény, mégis közelebb van a valósághoz és az időhöz, mint bármilyen más fenomén, a halál *itt és most* van, egy olyan „itt”-ben és „most”-ban, amely nem a fenomenológiai itt és most, hanem a holttest itt és most-ja, nem az éppen átélt, hanem a mindenkori itt és most.<sup>183</sup> A holttest a fenomén mint szingularitás radikális esetlegességéről tanúskodik<sup>184</sup>, amit Husserl azonosított a világ transzcendentális illúziójával, és a *Weltthesis*-en keresztül az eredendő hitet kapcsolta hozzá.

Talán nem véletlen, hogy Sartre – aki a fenomén-fogalmát nem erre építi – éppen az interszubbjektivitással kapcsolja össze a halál jelenségét. Az interszubbjektív kiindulópont valóban alkalmasabb lehet a fenomén e disztorziójának felmutatására az idő és a tér kapcsán egyaránt. Tudomásunk szerint először Martin Buber dolgozott ki hasonló jelen-fogalmat, s ő is a Másikkhoz kötötte azt. Az *Én és Te* című műben kétféle jelent különböztet meg. Azt a jelent, amellyel a Te-vel kapcsolatban rendelkezem, a következőképpen jellemzi: „A jelen

---

<sup>181</sup> Sartre, id. mű, 631.

<sup>182</sup> Sartre, id. mű, 631.

<sup>183</sup> Blanchot esztétikája – mint látni fogjuk – ennek a fenoménnek a műalkotásra való vonatkoztatására épül.

<sup>184</sup> Ezt Sartre először híres gesztenyefa-leírásában tárta fel, amellyel itt hely hiányában nem foglalkozhatunk, mivel az egész regényt érintő elemzést igényelne. Vö. Sartre, *Undor*, fordította Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 226-248.

nem az elillanó és tovagördülő, hanem a jelenlévő (*Gegenwartende*) és jelenként megőrződő (*Gegenwärende*).”<sup>185</sup> Ez a jelen tehát nem a bergsoni tartam és nem is a retenciók és protenciók szövedékeként felfogott husserli eleven jelen. Mégsem a világbeli, objektív vagy közvetített jelen, nem a ricoeuri kezdeményezés jelene, hanem maga a közvetlenség, ami valóságos, mert *kétségbevonhatatlan*, de éppen valóságosságánál fogva birtokolhatatlan. Egy *térbeliséggé* kibomló jelen, amely egy térbeli, *elválasztott* idő „fázisainak” réseiben helyezkedik el, anélkül azonban, hogy közvetítene közöttük. Egy *partes extra partes* időbeliség, amelyet nem egyesít a belső időtudat vagy a világnak mint az idő három extázisának struktúrája.

Emmanuel Lévinas volt az, aki részletesebben kibontott egy hasonló idő-fogalmat Husserl időfenomenológiájának kritikája kapcsán. Lévinas elsődleges célja a jelen metafizikájának lebontását célzó program beteljesítése volt, ezért inkább az emlékezet-előtti múlt és a tiszta jövő felvázolásával kívánta széttörni az idő *formaként* felfogott egységét. Az emlékezet-előtti múltat az alábbi szavakkal jellemzi: „Íme – a felelősség etikai előzetességében – a *másikért* a maga mérlegeléssel szembeni elsődlegességében – egy olyan múlt, mely visszavezethetetlen a jelenre, ami volt. Olyan múlt, amely nélkülöz mindenféle hivatkozást a jelenlétre naivan – természetesen – jogot formáló azonosságra, amelyben mindennek kezdődnie kellett.”<sup>186</sup> A tiszta jövőt pedig következőképpen: „Íme egy olyan értelem és kötelezettség a másiban, mely még a halálomon túl is kötelez! A jövő eredeti értelme! Egy olyan jövő jövőbelisége, mely nem mint el-jövő, mint előrelátásaim vagy előretartásaim horizontja érkezik el hozzám.”<sup>187</sup> Lévinas azonban elfogadja a megjelenítés, a jelenlét husserli fogalmának értelmét, bírálata nem a jelen fogalmának újragondolása és

---

<sup>185</sup> Martin Buber, *Ich und Du*, Reclam, Stuttgart, 1995, 13; A magyar fordítás az alábbi mondattal adja vissza az idézett részt: „A jelen nem az, ami elfut, ami elsuhan, hanem ami szemben vár és szemben marad.”. A fordítás megfelelő, csupán azért módosítottuk, hogy a német jelen (*Gegenwart*) szó másik, vagyis szó szerinti értelme is megmutatkozhasson. A két fordítás együtt tesz ki egy egészet.

<sup>186</sup> Emmanuel Lévinas, „Diakronia és megjelenítés”, in uő, *Nyelv és közelség*, fordította Tarnay László, Tanulmány – Jelenkor, Pécs, 1997, 199-200.

esetleges rehabilitációja irányába megy, hanem egy olyan távollét felmutatása felé, amely megjeleníthetetlen a szó husserli értelmében. Mindez leginkább a heideggeri filozófiával szembeni fenntartásaiból olvasható ki: „Az idő végeessége, amit a ‘halálhoz-viszonyuló lét’ körvonalaz a *Lét és időben*, ahol – mindazon újítások ellenére, amelyekkel e zseniális mű filozófiai örökségünket gazdagította – az értelemmel bíró bezárva marad a *Dasein Jemeinigkeitjének* immanenciájában, hiszen az előbbi *nem kerülheti el a létezést*, és így a létnek mint jelenlétnek a lelepleződése ellenére is – még a jelenlét filozófiájához tartozik.”<sup>188</sup>

Az idézett mondatban két előfeltevés rejtőzik. A jelenlét területe az enyémvalóság területe, és a léten túli szükségszerűen a jelenen túli. Az elsőt mindenképpen el kívánjuk utasítani, s ehhez Lévinas filozófiájából is nyerhetünk inspirációkat, amikre itt csupán utalni tudunk. Az egyik ilyen továbbgondolásra érdemes pont az *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence* című mű második fejezetének érvelése. Lévinas itt veti alá kritikának a husserli ősbnyomásról alkotott koncepciót. Mint oly sok helyen, kritikájának elsődleges célpontja az intencionalitás mint eltárgyasító, megismerő viszonyulás. A kritika éppen azért válik érdekessé, mert ennek fényében értékelnie kell Husserlnek azt a törekvését, hogy a benyomást, az érzetet ne intencionálisnak, mégis valamilyen módon transzcendens eredetűnek fogja fel. Sőt, Lévinas szerint éppen azért kell egyfajta érzésnek felfognia az érzetet, mert az eltárgyasító intencionalitás nem alkalmazható rá. Ám Husserl a pszichologizmust sem vállalhatja – ebből következik érzet-fogalmának kettőssége: az érzet „az élmény időbeli folyásának és a létezők és események azonosságának ambiguitását”<sup>189</sup> jelenti. Az utóbbi biztosítja az érzetek bizonyos mértékű nyelviségét. Azt a nyelviséget, amely nem merül ki az azonosításban, vagyis nem az „ez mint ez” vagy „ez mint amaz”, nem az *értelem* alakzatának formáját ölti magára. Lévinas hangsúlyozza az értelem és a fenomén szoros összeszövődését,

---

<sup>187</sup> Lévinas, id. mű, 202.

<sup>188</sup> Lévinas, id. mű, 203.

<sup>189</sup> Emmanuel Lévinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, „Le livre de Poche”, Kluwer Academic, 1990 (1974), 55.

sőt azonosságát Husserl filozófiájában: „A szó azonosítja ‘ezt mint ezt’, bejelenti az azonos idealitását a sokféleiben. Azonosít, amely értelemiszolgáltatást jelent: ‘ez mint amaz’... Az ‘identikus egységek’ nem adtak vagy tematizáltak már előre, hogy csak azután kapjanak értelmet: ez az értelem adja őket.”<sup>190</sup> Ez azonban Lévinas szerint is azt jelenti, hogy a nyelv hatalma alá van vonva minden, az élmény, az érzet élményösszetevője, amit először említ, el lett nyomva. A fenomén már mondott és nem megélt.<sup>191</sup> A megéltség pedig Lévinas szerint elsősorban az érzékiben lelhető fel, s leginkább abban az ambiguitásban, amit maga Husserl tárt fel benne, abban, hogy nem is pusztán kívülre vetülő tételező intencionalitás, ám nem is puszta önadott belső. Ez utóbbit pedig éppen a folytonos önmagától való eltérése biztosítja, az, hogy ugyan noétikus élmények együttese, mégis van egy érzéki hülé, amit ezek az élmények áttelekesítenek, s ebből az *időbeli* konstitúció szükségessége következik. Ezt nevezi Husserl „sajátos intencionalitásnak”<sup>192</sup>, amely az érzéki benyomást magával az idővel, a *folyással*, az idő önmagától való eltéréssel rokonítja, amelyben az mégis mindig ugyanaz marad. „Csak azért létezik tudat, mert az érzéki benyomás eltérés nélkül eltér önmagától: eltér anélkül, hogy eltérne, más az azonosban.” Az érzéki tehát saját, csak rá jellemző intencionalitással rendelkezik, amely nem a tematizáló intencionalitás. Ám ennek is van egy nem-intencionális összetevője, amelyet Husserl az idő kapcsán ősbenyomásnak nevez. Az ősbenyomásból éppen az hiányzik, ami az érzéket képessé teszi az önmagától való eltérésre. Az ősbenyomást illetve a jelent (mint annak időbeli megnyilvánulását) azonban Husserl egyfajta *határpontnak*<sup>193</sup> fogja fel, s így értelmezését az idealitás irányába tolja el.<sup>194</sup> Pedig az

---

<sup>190</sup> Lévinas, id. mű, 62.

<sup>191</sup> Husserl filozófiájával kapcsolatban tehát már a harmadik kritikai beállítódást is megemlégtettük. Az első az volt, hogy a nyelv csak másodlagos az észleléssel szemben, a második hogy a nyelv és az észlelés tulajdonképpen analógiát mutat, a harmadik pedig, hogy Husserl a nyelvvel „erőszakolja meg” a fenomenalitást. A magunk részéről különböző szempontból ugyan, de mindhármat igaznak tartjuk. Ez utóbbi részletes kifejtését lásd Jacques Garelli, *Introduction au logos du monde esthétique*, Beauchesne, Paris, 2000, különösen 161-293.

<sup>192</sup> Edmund Husserl, *Előadások az időről*, fordította Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Atlantisz, Budapest, 2002, 144.

<sup>193</sup> Vö. Husserl, id. mű, 99 és 83. Vö. Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, id. kiadás, 39-40 illetve *Incarnation*, id. kiadás, 74.

<sup>194</sup> Már csak azért is, mert az individuáció egyetlen meghatározójának az időbeli helyzetet tekinti. „Amit

ősbenyomás kapcsán éppen az észlelt és az észlelés azonosságát állítja, s arról, hogy az ősbenyomás soha nem tárgyi létmódú.<sup>195</sup> De nem éppen ez biztosíthatná a tudat és az anyag „egységét”? Lévinas észleli ezt a feszültséget, s talán ezért is értelmezi át radikálisan Husserl fogalmát – anélkül azonban, hogy „tartalmát” megváltoztatná. Egy ilyesfajta tudat (minthogy az ősbenyomás változatlanul tudat, máskülönben Husserl szerint a végtelen regresszus zsákutcájába jutnánk), vajon nem éppen a tudati *műveletek*, a tudat mint kivetülés koncepcióját kérdőjelezi-e meg? – teszi fel a kérdést. „'Modifikáció nélkül', önmagával azonosan, ám retenció nélkül is, az eredeti benyomás nem előz meg minden pro-tenciót, és így önmaga *lehetőségét* is?... A 'valóságos', ami megelőzi és meglepi a lehetségest – nem ez lenne a meghatározása annak a jelennek, amely annak ellenére, hogy a leírás szerint közömbös mindenféle pro-tencióval szemben, mégis tudat?’”<sup>196</sup> A valósnak egy új fogalmához érkezünk tehát ezzel. Lévinas nagyra értékeli ezt a lehetőséget Husserl filozófiájában, egy olyan pozitivitás ígérését látja benne, amely végleg leszámol a hegeli negativitás-eszmével. Ám ennek kapcsán – érdekes módon – csak az eleven jelen fogalmát ünnepli, s Husserlben azt kritizálja, hogy a tematizáló tekintet végül mégis mindig visszanyeri ezt a birtokolhatatlan *igei* tudatmódot. Csak egyetlen egy dolog mentesül az eltárgyasítástól, maga az idő egésze. Ez persze nem jelenti azt, hogy az idő ettől ne maradna mindent elrendező forma. Hiszen éppen a retenció biztosítja a tárgyá tevés lehetőségét, még ha önmaga nem is képes elvégezni azt.<sup>197</sup> Ám ahogy a világ, úgy az idő is a maga egészében képes esetlegessé válni.

Lévinas azonban nem ennek a valóság-fogalomnak a mentén indul tovább elemzésében, hanem ezen nem objektíválható (igei) létmód irányába. Így a jelennek ezt a „valóságos” voltát később sem bontja ki. Ennek oka véleményünk szerint az, hogy mivel

---

individuálisnak nevezünk, az az érzet eredeti temporális formája.” „...a hangpont abszolút individualitásában marad fenn anyaga és időhelyzete tekintetében, ám csak ez utóbbi konstituál individualitást.” – Husserl, id. mű, 81. Michel Henry szerint ez egy döntő momentum: így kerül a benyomás „önmagán kívülre”, s jön létre a világ illúziója. Vö. Michel Henry, *Incarnation*, id. kiadás, 73-74.

<sup>195</sup> Husserl, id. mű, 145.

<sup>196</sup> Lévinas, id. mű, 58.

ebben a korszakában egyre inkább a nyelv felé tolódik el vizsgálódásai fókusza, az érzékiségnek is a nyelvről szóló koncepciót kell előkészítenie. Ebben Lévinas ugyanolyan „hagyományos” marad, mint Husserl az *Ideen... II*-ben. Márpedig a nyelvvel kapcsolatos alapvető tantétel a mondás-mondott megkülönböztetésen nyugszik. Érthető tehát, hogy az érzékiséget az igei létmódhoz köti Lévinas, bár átmenetileg felveti a határozói lét lehetőségét is, ám azt – a szöveg nem túl egyértelmű e ponton – túl közelinek érzi a főnevekhez.<sup>198</sup> „A nyelv mint igei hordozza az érzéki életet” – írja.<sup>199</sup> Ezzel azonban a benyomás és az idő közül végleg az anyagtalan időt választotta.

Michel Henry indult el az ősbenyomás husserli felfogásának kritikájában az ellenkező irányba. Henry éppen azt kárhoztatja Husserl elemzésében, hogy az ősbenyomást az időhöz rendelte. „Ez a homályba borulás jól látható az *Ur-impression* problematikájában: eredendősége nem önmagában a benyomás eljövételében áll, hanem az áramon belül a jelen pontjában való megjelenésében, amely már konstituált, egy olyan benyomás tehát, amely ezentúl ‘tartalmat’ formál belőle. A benyomásnak ez a bukása, amely azt az áram konstituált létezőjévé teszi, abszolút általános vonása a husserli fenomenológiának, amely azt fenekestül felforgatja.” Ahogy már megfogalmaztuk, a legfőbb probléma a tudat extatikus struktúrájának mindent eleve és előzetesen meghatározó volta. Henry a szubjektivitásra vonatkoztatja mindezt: „Ily módon a szubjektivitás csak azért lett alapjait tekintve benyomásszerűnek nevezve, hogy saját létén kívülre számúzzék, ki-vessék az időbeliesítő extázis ős-formáiba, ahol lényegét elveszítette. Egy világgá változott, egy elsődleges világgá, egy ’belső világgá’, ami soha nem volt és nem is lesz.”<sup>200</sup>

Két kapcsolódási pontot említettünk Lévinashoz. A második éppen ezt az utóbbi, Henry által felvetett szempontot képes bővíteni. Az arc „fenomén”-jének lévinasi leírásából

---

<sup>197</sup> Husserl, id. mű, 145.

<sup>198</sup> Vö. Lévinas, id. mű, 61-62.

<sup>199</sup> Lévinas, id. mű, 61.

<sup>200</sup> Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, 50.

szeretnénk itt mindössze egyetlen összetevőt kiemelni. Az arc egy epifánia, állítja Lévinas, egy túli, egy transzcendencia „érkezése“, ám az arc – értelmezésünk szerint – mégis radikális értelemben *fenomén*. Fenomenalitását pedig elsősorban az konstituálja, hogy eleven, hús-vér valójában jelen van, s e jelenléte konstitutív része arc-jellegének. Az arc pórsége, meztelensége minden értelmet megelőz, mégis *itt* van – az archoz hozzátartozik *sérthetősége*. Felelősségemet éppen az kelti fel, hogy az arc meztelensége a „Ne ölj!“ parancsával szembesít. Lévinas számára a materiális világgal való kapcsolat nem pusztán érzékiség, hanem *érzékenység* is. Ez pedig azt jelenti, hogy a másik nem pusztán a személytelen szint kiterjesztésekor bukkan fel, hanem ott van a „dolgokban“ (a világ eleve a másiké), s hogy ebből következően a mássághoz érzéki szinten is etikai viszony fűz. Az imperatívusz egy megszakító, de *felszíni* esemény, amely nem a világban létezik, mégis fenomenális, vagy Alphonso Lingis szavaival „surface effect“-eket hoz létre, mint amilyen a bőr, a szem, az arc.<sup>201</sup> Egy részletesebb elemzés ugyanezt mutathatná ki a *mondás* „fenoménjéről“ is. Az arc olyan fenomén, amely nem illeszkedik be a dolgok, sőt az eleven test „rendjébe“, a mondás pedig olyan esemény, amely nem illeszkedik be a mondottak, sőt még a mondások rendjébe sem. Mindkettő birtokolhatatlan és szinguláris, soha nem egy faj egy egyede, ám éppen ettől lehet *jelenlévő*, még akkor is, ha esetleg egy távollétre utal.<sup>202</sup>

Marc Richir joggal emeli ki, hogy a fenoménnek ezt a belső hasadtságát, amely birtokolhatatlanná teszi, már Husserl is leginkább a másik és az eleven test kapcsán tudta illetve „volt kénytelen” felmutatni. Fenomén-fogalma azonban – ahogy az eddigiek során is láthattuk – a belső időtudat és az eleven jelen alapján került kidolgozásra. Heidegger pedig – a korai műveiben – a világban mint az idő három extázisában kereste a fenomént mint

---

<sup>201</sup> Alphonso Lingis, id. mű, 101, lásd még 77-87.

<sup>202</sup> A kérdés esztétikai jelentősége túlbecsülhetetlen. Lévinas filozófiáját többen megpróbálták már „kiterjeszteni”, vagyis más – „világibb” – témákra is alkalmazni. A két leghíresebb, és radikálisan eltérő változatként Waldenfels rezponzivitás-elméletét és Jean-Luc Marion donation-elméletét lehetne említeni. Az utóbbi azonban, amelynek jelentős művészetelméleti része is van, éppen ezt a „fenomenális” szintet és az érzékenységnek ezt a fogalmát hanyagolja el, s így értelmezései és ikon-fogalma – legalábbis a szemünkben –



fenomént. Mindkettővel sérült a fenomén eredendő kontingenciája, amelyet Richir a kanti reflektáló (vagyis fogalom nélküli) ítélőerő segítségével „alapoz meg”. A kérdés a mi szempontunkból csupán azért lényeges, mert az iménti problémáink pontosítását segíti elő. A Husserltől való eltávolodás az idő mint „ős-forma” leleplezésével valósítható meg. Csak ez biztosíthatja, hogy ne csak az egész fenomén-világot tarthassuk kontingensnek, hanem kimutassuk minden fenomén eredendő kontingens voltát. Az idő mint ősz-forma leépítésére Richir számára ugyanazok a fogalmak szolgálnak, amelyek Lévinasnak is, ám ő azokat Schelling filozófiájához köti. Schelling transzcendentális múlt illetve jövő fogalma.<sup>203</sup> Ha Lévinashoz hasonlóan feltételeznünk kell egy olyan múltat, ami soha nem volt jelen, s amit Richir a reminiscencia jelenségével próbál meg leírni<sup>204</sup>, illetve egy ugyanilyen típusú jövőt, akkor nem indulhatunk ki az idő *egységéből*, vagyis nem foghatjuk fel valamiféle formának. Az idő, állítja Richir, olyan „felcsavarodások” és „legördülések” játéka, amely a belülről szerveződő és folytonosan újraszerveződő *ritmushoz*, nem pedig a szilárd keretekkel rendelkező formához hasonlítható. Ennek az an-archikus mobilitásnak mindenféle kivetítése (egy világba, egy dologba, egy énbé) a létezés látszatának megteremtésével jár, s ezzel meghamisítja a fenomén fenomenalitását, pontosabban igei létmódját, állandó fenomenalizációját. Ezt a műveletet ugyan szükségszerűnek tartja Richir, s ennyiben túllép a posztstrukturalizmus „leleplező” beállítódásmódján, ám éppúgy és éppolyan mértékben efemernek is, mint magát a fenomenalizációt. A fenomének tehát *mezőt* alkotnak és nem világot, ebben az értelemben a világban-benne-lét csak másodlagos, bár szükségszerű tényező. A világ csupán szimbolikus képződmény, ahogy már említettük, s tulajdonképpen maga az én is. Ám éppen ennek a transzcendentális fenomenológiai mezőnek a feltételezése biztosítja a transzcendentális én egyfajta visszanyerését, szükségszerű voltát és ezen keresztül

---

nehezen védhetők a képellenesség vádjával szemben. Vö. Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, La Différence, Paris, 1991; „L'idole ou l'éclat du tableau”, in uő, *De surcroît*, PUF, Paris, 2001.

<sup>203</sup> Részletesebb jellemzését lásd Marc Richir, *Phénomène, temps et être*, Millon, Grenoble, 1987, 53-55.

<sup>204</sup> A reminiscencia egy olyan emlék, ami csak utólag válik tudatossá, vagyis amikor átéljük, nem létezett

a világtól való idegenség kimutatását is. Az én itt már természetesen idézőjelbe kerül: „Ez a világtól és világ-kivetítéstől idegen ‘én’, ez a ‘barbár’ vagy ‘vad’ ‘én’ az, aki a maga alapvető meghatározatlanságának titokzatos egységében, ám a világgal és a világ-kivetítéssel szembeni *közömbösségében* is, a freudi tudattalan *fenomenológiai* megfelelőjét alkotja.”<sup>205</sup> Nem tagadjuk tehát a szubjektivitást, hanem az instucionalizált (vagyis szimbolikus szinten létező) szubjektum *létezésétől* függetlenül, annak *sorsától* (esetleges halálától) függetlenül éppen hogy feltételezzük, ám eredendő, fenomenális szintjén. Ott, ahol a világ már nem kapcsolódik össze, még közvetve sem, az enyémvalósággal. S ugyanígy a világ létét sem tagadjuk, csak elhelyezzük a fenomenológia „határán”, ott, ahol annak – majdnem reménytelen – *kritikai* tevékenysége elkezdődik.

Ezen a transzcendentális fenomenológiai mezőn újra felvethetők azok a kérdések, amelyeket Husserl-elemzésünk kapcsán elhagytunk. A legfontosabb természetesen az észlelés és érzés problémája. Richir ebben Merleau-Ponty filozófiáját sokkal termékenyebbnek ítéli Husserlénél. Maga a fenomenológiai tudattalan fogalma is Merleau-Pontytól származik. Az egyik egyetemi kurzusának jegyzeteiben azt írja: „A tudattalan maga az érzés, hiszen az érzés nem az intellektuális birtoklását jelenti annak, ‘amit’ érzünk, hanem *önmagunk nem-birtoklását az ő javára*, nyitottságot arra, amit nem szükséges elgondolnunk ahhoz, hogy megismerjük.”<sup>206</sup> Freud elfojtás-fogalmában azt a kettősséget próbálja felfedezni, amit ő a hús poétikus és onirikus képességének nevez, vagyis azt, ami a húst észlelni illetve elképzelni (álmodni) képessé teszi. E két képesség az elfojtás két oldalát jelenti, amelyek nem létezhetnek egymás nélkül, vagyis ugyanolyan kiazmikus viszony fűzi össze őket, mint Merleau-Pontynál mindent. A későbbiekben e problémával még foglalkozni fogunk. A mostani kérdésünk csupán az, hogyan változik meg az érzés husserli fogalma. Merleau-Ponty az érzés és az intellektus viszonyára helyezi a hangsúlyt, ám az idézett szövegrészben ennél

---

számunkra. Csak egy utólagos élmény ébreszti fel, s teszi egyáltalán létezővé és emlékké.

<sup>205</sup> Richir, id. mű, 30.

sokkal több rejlik. Az érzés nélkülöz minden olyan összetevőt, amely tudati tartalommal tehetné. Külsővé válik, a külső belsőjévé, amely csak annyiban különbözik az észleléstől, hogy nem a „nem tudtam”, hanem a „már mindig is tudtam” modalitásában működik. Ám az érzés – a „kezdeti igen”, a „lenni-hagyás”, az „osztatlanság” ellenére<sup>207</sup> – ugyanúgy önmagam „külső” fogadását jelenti, ahogy az észlelés, ennyiben tehát sokkal inkább az utóbbi, mintsem az érzés husserli fogalmának mintájára kerül elgondolásra.<sup>208</sup> Viszont nem különíti el élesen az érzést és az észlelést, ahogy például Erwin Straus tette.<sup>209</sup> A gondolat talán legkifejtettebb változatát Henri Maldiney *transzpasszibilitás* fogalmában találhatjuk meg.

Maldiney természetesen túllép Merleau-Ponty filozófiáján, s elsősorban éppen ontológiai kiindulópontján. A transzpasszibilitás továbbra is affekció, ám egy olyan esemény affekciója, amely a világ egészét *transzformálja*. A transzpasszibilitás így maga a megjelenés, a fenomén mint esemény. „Egy esemény törést jelent a világ menetében, s megjelenése kivonja magát az okok és hatások sorából. Ugyanígy a megjelenés jelene szakadást jelent az időbeli folytonosságban. Kettévált itt – az abszolút múlt és az abszolút jövő között az abszolút jelen, a megjelenés jelene ugyanazon transzcendencia és ugyanazon elfordulás mentén nyílik meg, mint a teret megnyitó ’között’... Az esemény, ami kívülről megjelenítve úgy tűnik, hogy két világ között jön létre, egy darabjaira hulló és egy éppen kialakuló között, valójában maga a transzformáció nyitottsága” – írja Maldiney.<sup>210</sup> A felfogásbeli változás nagyon szembevetendő Merleau-Pontyhoz képest, s a „transzcendencia az immanenciában” gondolkodójának érdekes módon éppen egy hasonló gondolattal kell megküzdenie az ötvenes években. Egy olyan

---

<sup>206</sup> Merleau-Ponty, *Résumés de cours*, Gallimard, Paris, 1968, 179-180. Idézi Richir, id. mű, 93-94.

<sup>207</sup> Vö. ugyanott.

<sup>208</sup> S ez még inkább így lehetne – bár ez már a későbbi Merleau-Ponty-kritikák kérdése –, ha Merleau-Ponty részletesebb elemzésnek vetett volna alá bizonyos érzelmeket. A posztstrukturalisták ellenérzései éppen abból erednek, ahogy ezt már Derrida kapcsán is láttuk, hogy osztatlanságától függetlenül az érzés túlságosan is familiáris viszonyba állít minket a világgal. „A fájdalom mint a szubjektum helye” – fogalmaz egyik művében Julia Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980, 165). François Chiraz pedig éppen az alapján különbözteti meg az örömet és a fájdalmat, hogy míg az első már mindig ismerősként érkezik, az utóbbi mindig idegen marad, hiába ismerjük, Sartre szavaival: hiába konstituálunk a fájásból felismerhető pszichikai tárgyiságot, azaz fájdalmat. Vö. François Chiraz, *Le corps*, Klincksieck, Paris, 1988, 40.

<sup>209</sup> Vö. Mikel Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, Jean-Michel Place, Paris, 1991, 31-32.

gondolkodásmóddal, amelyben egy még radikálisabb immanencia-filozófiával kénytelen szembesülni, mint az övé, s amelynek alapfogalma a Maldiney által szintén használt *metamorfózis*: a malraux-i esztétikával.<sup>211</sup> Maldiney azonban az abszolútum filozófiáját az abszolút transzcendencia tapasztalatának felmutatására szenteli. A nyitott, amely maga a transzformáció, minden kontextusától, minden „ontológiai múltjától” – ahogy Richir fogalmaz egy tanulmányában<sup>212</sup> – idegen marad. Mindenféle *okával* szemben, ahogy az idézet is állítja. Ám ez nem immanenciáját jelenti, hanem éppen transzcendenciáját: a transzpasszibilitás önmaga önmagán túli fogadása. A transzpasszibilitásnak tehát fakticitása van, amely megelőz minden lehetőséget, ám nem pusztán olyan módon, állítja Maldiney, ahogy a jelenvalólét fakticitása, vagyis az a *belevettség*, amelynek pathosz-szintű megnyilvánulása a diszpozíció (*Befindlichkeit*). Ez utóbbi annyiban előzi meg a lehetőséget, hogy a jelenvalólét nem képes nem saját lehetősége lenni. Maldiney ezt nevezi transzpasszibilitásnak.<sup>213</sup> A transzpasszibilitás azonban nem a lehetőségek lehetetlenségének fakticitását, hanem a valóság fakticitását jelenti. „A valós az, amit nem vársz” – e gondolat kidolgozásának szentelte Maldiney egész életművét.<sup>214</sup>

E valós tapasztalatának képessége szűnik meg Maldiney szerint az elmebetegségekben. A pszichózisban nincs esemény, nincs egzisztenciális – állítja.<sup>215</sup> Ám nem azért, mert nincs világ, hanem mert csak az van. Korábbi tanulmányaiban Maldiney szintén használja a husserli *Urdoxa*, az őshit fogalmát, ám ő azt egyértelműen a szingularitáshoz, a *ritmus* szingularitásához köti, a pillanatnyi birtokolhatatlanságához köti. A ritmus a pillanatnyi forma, a formálódás, a *Gestaltung* – ahogy Klee nevezte, amely nem káosz, de nem is pusztán tartam, hanem egy olyan konfiguráció, amely a „mozgó” minden

---

<sup>210</sup> Henri Maldiney, „De la transpassibilité”, in uő, *Penser l’homme et la folie*, Millon, Grenoble, 1997.

<sup>211</sup> A kérdéssel a következő fejezetben részletesebben is foglalkozunk.

<sup>212</sup> Marc Richir, „Réflexion sur l’affectivité”,

[www.elysees-monceau.com/Therapie/reflexion\\_sur\\_l'affectivite.htm](http://www.elysees-monceau.com/Therapie/reflexion_sur_l'affectivite.htm).

<sup>213</sup> Maldiney, id. mű, 394.

<sup>214</sup> A mondat már egyik legkorábbi, 1953-ból származó írásában szerepel. Vö. Maldiney, „Le faux dilemme de la

pillanatban magára vesz: „A ritmus a víz örvénylésében, nem a folyó folyásában van.”<sup>216</sup>

Törtétek persze változások harminc év alatt Maldiney esztétikájában. Két fontosat emelnék ki: a ritmus még „az anyagok ritmusa” volt, a transzpasszibilitás azonban már a Semmivel szembesít; a ritmus *formálódásban lét*, amely természetesen különbözik a rögzült *Gestalt*-tól, mégis egyfajta forma, a transzpasszibilitás viszont a megszakítás eseménye. Közös viszont bennük, hogy mindkettő egy sajátos jelenbeliséget képvisel, amely különbözik mind a tartam vagy az eleven jelen utolérhetetlen vagy retencióvá és protencióvá kitáguló jelenétől, mind az univerzális idő tárgyakba, szubsztanciákba átvitt mostjától.<sup>217</sup> Egy olyan jelen tehát, amely kiegészítője lehet a lévinasi, richiri (és legfőképpen schellingi) transzcendentális múltnak és jövőnek. Egy már mindig is ott lévő, valós, mégis diakrón jelen, amely nem a múltból vagy a jövőből érkezik<sup>218</sup>, mégis egyszerre közelebbi és távolabbi, mint azok. Ha ugyanis jobban belegondolunk, a közfelfogással szemben egyáltalán nem a jelenünket birtokoljuk a bizonyosság módján, hanem – ha különböző mértékben is – éppen a múltunkat és a jövőnket. A múltunkról rendelkezünk történetekkel, amelyek bizonyos formává állnak össze, s amelyekből identitásunkat konstituálhatjuk; s a jövőről éppilyen határozott elképzeléseink és elvárásaink vannak, amelyek gyakran nem teljesülnek be ugyan, mégsem olyan gyakran, mint gondolnánk, s ha nem is teszik, attól mi még ugyanúgy határozott elképzelésekkel és elvárásokkal fogunk rendelkezni. A jelen az egyetlen, amely makacsul keresztülhúz minden számítást. Természetesen a múlt és a jövő sem bizonyos, a múlt is állandóan újrendeződik bennünk, és nem csupán a folyamatosan történő új események hatására, hanem azoknak az információknak köszönhetően is, amelyekről nem tudtunk. Ám a jelen a par excellence birtokolhatatlan. Amiről tehát szó van, az nem a jelenné egyneműsödő idő, amelyről az

---

peinture: abstraction ou réalité”, in uő, *Regard, Parole, Espace*, Éditions L’Age d’Homme, Lausanne, 1973, 19.

<sup>215</sup> Maldiney, „De la transpassibilité”, 401.

<sup>216</sup> Maldiney, „L’esthétique des rythmes” (1967), in uő, *Regard, Parole, Espace*, 158.

<sup>217</sup> Vö. fentebbi idézet (207. lábjegyzet) és „L’esthétique des rythmes”, 162.

<sup>218</sup> Attól függ, honnan hova tartónak fogjuk fel a jelen „folyását”. Ám ez már a retorika területe. Az idő metaforáinak és ezek apóriáinak gondolatébresztő passzusokat szentelt Merleau-Ponty. Vö. *Phénoménologie de*

információs társadalom kapcsán oly gyakran szó esik, de nem is a husserli álló és ugyanakkor áramló idő, hanem diakrónia, amely pillanatnyiségével éppen az idő egyneművé válását akadályozza meg, azaz éppen folyamatosan változó ritmusát, sebességét, visszatéréseit teszi lehetővé.

Térjünk vissza még egy pillanatra Maldiney fenomenológiájához! Kissé sematikus módon két fogalompárba rendeztük az imént életműve két távoli időpontjának alapfogalmait: anyag és semmi, illetve formálódás és megszakítás. A magunk részéről az anyag és a megszakítás egyesítése mellett állunk ki – legalábbis ami az észlelést illeti. Ennek oka nem pusztán „világnézeti”, hanem a percepció természetéből következő. Husserl természetfenomenológiájában éppen azt értékeltük nagyra, hogy elfogadta, sőt kihangsúlyozta az egyes érzéki mezők heterogenitását<sup>219</sup>, hangsúlyozta, hogy azok szintézisre szorulnak, hogy külön-külön is redukálhatók stb. Maldiney anyag-fogalma ebből a szempontból egyszerre továbbgondolása és kritikája Husserl elméletének. A forma az *anyagok* ritmusa – állítja Maldiney. Ám ez az anyag nem a világban feltételezett vagy abba projektált anyag. Az első lenne a fizikai illetve a tudati (ha belső világról beszélünk) anyag-fogalom. Maldiney tétele ezzel kapcsolatban, hogy nem lehet egyszerre ritmusosan észlelni és a fizika törvényszerűségeinek megfelelően észlelni, illetve nem lehet ritmusosan észlelni és ugyanakkor fogalmi kapcsolatokat építeni. A második anyag-fogalom lenne az, amit már többször említettünk, a világba projektált, vagyis – értelmezésünkben – az *értelem mint-szerkezetére* épülő anyag. Ám az anyagok ritmusaként felfogott formát Maldiney éppúgy

---

*la perception*, Gallimard, Paris, 1945, 469-495.

<sup>219</sup> Merleau-Ponty kapcsán sok értelmező éppen ennek hiányát kifogásolja. Claude Lefort az érzékek, érzékszervek eltűnéséről beszél egy tanulmányában. Merleau-Ponty egy olyan érzéket (*sensible*) kívánt elérni, amely megelőzi az érzékeket. Mikel Dufrenne ezt egy „romantikus álomnak” ítéli (Dufrenne, *L'oeil et l'oreille*, id. kiadás, 75-76). Lefort és Dufrenne ítéletével egyetértünk, azzal azonban már nem, amikor Dufrenne ezt a törekvést azonosítja a szerv nélküli test deleuze-artaud-féle fogalmával. Deleuze vitalizmusát ugyan mi sem fogadjuk el fenntartások nélkül, ám újra és újra kifejtett (közvetett vagy közvetlen) Merleau-Ponty-kritikái jól eligazítást nyújtanak a két gondolkodó és a két fogalom különbségéről. Legkifejtettebb változata: Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Qu'est-de que la philosophie?*, Minuit, Paris, 1991, 168-178. Ezt természetesen Dufrenne nem ismerhette, több utalás van azonban más művekben, például Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1980, IV., VII. fejezet.

kivonja a dolgokhoz tartozás alól is. Nem lehet ritmusosan észlelni és ugyanakkor egy dologhoz tartozóként észlelni.<sup>220</sup> Az értelem és a világ azonosításának tétele a késői szövegekben is megmarad. A transzpasszibilitás kapcsán azt írja: „A létezőt a világ felé transzcendálva a jelentésségre nyitja meg, a számára mindig a világot jelentő világiságára.” Márpedig „a jelentésség nem a valóság”<sup>221</sup> A valóság ezért, amit itt már leginkább a Másikhoz köt, leginkább a világ megszakadásában, a marginalításban konstituálódik. A másik valóságát ugyanis ellenállása és homályossága alkotja. „Ez a homályosság, ez az ellenállás, a másság jelzése (*marque*), a másik valóságának a jelzése is egyben. A jelzés nem alap; de a kettő együtt van az együtt-lét alapján.” Illetve: „Az apprezentációk marginális zónáiban érintkeznek (*communiquer*), ahol még semmi nincs jelen. A marginális a legközelebbi rokona a világ alapjának. Egészen a mindig nyitott horizontig kiterjed. Ez utóbbit azonban nem egy világ kivetítése nyitja meg, hanem mindannak horizontját alkotja, ami minden alkalommal mindenféle a priori determinációt nélkülözve történik meg velünk; anélkül, hogy valaha is lehetséges lett volna.”<sup>222</sup> Talán nem túl merész művelet, ha ezt a jelentést megelőző marginálét rokonítani merjük Roland Barthes *effet de réel*, vagyis valóságthatás fogalmával. Barthes hasonló kiindulóponttól próbálta átrendezni a realizmus fogalmát a művészetben, azzal, hogy a realitás alapját a jelentéktelen vagy jelentéstelen (*insignifiant*) részlet alapján ragadta meg, s nem az okozatiság, az időbeli linearitás, a koherencia elveiből kiindulva, ahogyan például a realizmus fogalmának egyik meghatározó elmélete, a lukácsi tette.<sup>223</sup>

Milyen következménnyel jár az, ha a késői Maldiney-től kissé eltérve mégis ragaszkodunk korai elméletének anyag-fogalmához. Mindenekelőtt azt, hogy az idő anyagiságával is el tudunk számolni. Az idő maga is *produktív*. Legnyilvánvalóbb jele ennek

---

<sup>220</sup> Maldiney, „L'esthétique des rythmes”, 164.

<sup>221</sup> Maldiney, „De la transpassibilité”, 390 és 390-391.

<sup>222</sup> Maldiney, id. mű, 404-405.

<sup>223</sup> Roland Barthes, „L'effet de réel”, in többek között Barthes-Bersani-Hamon-Riffaterre-Watt, *Littérature et la réalité*, Seuil, Paris, 1982. Lukács György, „Leírás vagy elbeszélés”, in *A realizmus problémái*, fordította Gáspár Endre, Athenaeum, Budapest, 1948 – különösen Zola-kritikájából tűnik mindez elő, ahol a leírások betét-jellegét

talán a *déjà vu*, *presque vu*, *jamais vu* nevekkel illetett jelenségegyüttes.<sup>224</sup> Másrészt az idő, ahogy Jean-Luc Marion mondja<sup>225</sup>, nem pusztán telik, és nem is pusztán csak ritmikus alakzatokká szerveződik, felcsavarodik és legördül, hanem *felgyülemlik* és *lerakódik*. Egyre több idő áll mögöttünk és egyre kevesebb előttünk. Az idő felhalmozódik és ezzel párhuzamosan fogy. Ezt nevezzük köznapian öregedésnek. E felgyülemelés áthidalhatatlan szakadékot képez ember és ember között, amely néha a kulturális vagy nyelvi különbségnél is nagyobb idegenséget képez: a nemzedéki különbséget. Ez a felgyülemlett idő pedig lerakódik. Aki egyszer alaposan megnézett egy idős ember arcáról vagy testéről készült fényképet, az nem tarthatja pusztán metaforának, mikor azt mondjuk, „az idő nyomot hagy egy ember arcán”. Az idős test e leírásának Simone de Beauvoir szentelt figyelemre méltó elemzéseket<sup>226</sup>, ám ennek esszészzerű feldolgozását Illyés Gyula *Kháron ladikján* című művében, irodalmi feldolgozását pedig többek között Mészöly Miklós *Film* című regényében még a magyar irodalomban is megtalálhatjuk. Mi az időnek egy másikatípusa anyagi „lerakódásával” fogunk foglalkozni a negyedik fejezetben, ez pedig a múlt jelenlétének egyik észleleti szintű megnyilvánulása, a dolgokkal való otthonos viszony elemzése. Husserl vagy Heidegger idő-, test- és észlelés-elemzéseiből ezek a kérdések teljesen kimaradnak, bár Husserl habitualizáció-fogalmában fogódzókat lelhetünk velük kapcsolatban.

E gondolatok azonban egy nagyon radikális problémát vetnek fel. A világot és az időt mint ős-formát a fenomenológia előfeltevéseinek ítéltük, ám nem utasítottuk el sem az észlelés lokalizációjának husserli tételét, sem az idő saját anyagiságának vagy a testi-dologi szférához való kapcsolódásának, vagyis szintén egyfajta belső és külső lokalizációjának lehetőségét, sőt szükségszerűségét. Az észlelés ideje nem belső időt jelent, hanem egy helyhez és egy kívülről érkező jelenhez kötött időt. Nem a tudat, nem a jelenvaló lét, de még csak nem

---

kárhóztatja.

<sup>224</sup> Hadd utaljak itt saját tanulmányomra: „Profanizált vagy mitizált”, in *Déjà vu – a Szép literatúrai ajándék* különszáma, Pécs-Szeged, 1999, 34-42.

<sup>225</sup> Jean-Luc Marion, *De surcroît*, PUF, Paris, 2001, IV. fejezet.



is a cselekvés által strukturált idő tehát. S ugyanez érvényes az érzéki „tartalomra” – nem illettük kritikával Husserl kiterjedés-fogalmát és lokalizáció-elméletét. Sőt, hangsúlyoztuk az észlelésnek az anyagisághoz, az embertelenhez vagy élettelenhez kötöttségét, leginkább Merleau-Ponty ellenében. Nem kívánunk állást foglalni abban, hogy vajon az észlelést kell-e az érzés vagy az érzést az észlelés mintájára elgondolni. Mint ahogy elemzéseinkben folyamatosan utalni fogunk a cselekvési és érzelmi tér létére és fontosságára. Ám a pathosz tiszta immanenciájára alapozott Michel Henry-féle fenomenológia útját elutasítjuk, s a transzcendenciával való szembesülés tapasztalatát tartjuk a fenomenológia legfőbb feladatának és erényének.

A kérdés tehát az, nem kell-e valamilyen értelemben rehabilitálnunk a világ fogalmát. A válaszuk természetesen nem lehet pusztán igen vagy nem. Rehabilitálnunk kell annyiban, amennyiben elkülönítjük a Másik kérdésétől. Az elkülönítés alapja pedig a hívás (*appel*) és a válasz közötti különbséggel ragadható meg. Maldiney azt írja: A transzpasszibilitás, amelyben kitett vagyok, kizár arra irányuló minden törekvést, hogy egy már enyémként létező kifejezéssel vezessen vissza – épp ellenkezőleg, úgy szembesülök vele, hogy én kapom tőle saját arcomat. Ez azt jelenti, hogy itt a válasz megelőzi és az nyitja meg a hívást.”<sup>227</sup> Maldiney, mint láthattuk, ezt a transzformációt csak a világon „kívül” tartja lehetségesnek. Mi azonban az anyagiság és mindazon tételek elfogadásával, amikről az imént szó esett, Maldiney-nél jóval nagyobb mértékben „világivá” tettük a szóban forgó viszonyt. Gérard Granel azonban „A világ és kifejezése” című tanulmányában ugyanezt a válasz-viszonyt tartja a világgal való kapcsolat lényegének. Az ember a maga egzisztenciális csupaszságában ilyen válaszként találkozik a világgal: „Mivel ez a pusztán egzisztenciális forma, ha szabad így fogalmaznom, a válasz formájában jön létre: az embert azzá a különös lényé teszi, aki – akár teszi, akár nem, akár érzi, akár nem, akár kimondja, akár hallgat róla – válaszol a világra és a

---

<sup>226</sup> Simone de Beauvoir, *Az öregség*, fordította Pödör László, Európa, Budapest, 1972, 449-576.

<sup>227</sup> Maldiney, id. mű, 424.

világ válasza.”<sup>228</sup> Ennek a válasznak a léte azonban nem azt jelenti, hogy van hívás.<sup>229</sup> Ahogy később fogalmaz, a világ nem egyáltalán semmi (*rien du tout*), hanem a minden (*tout*) semmije (*rien*). Az embernek azért kell válaszolnia, mert a világhoz viszonyul, mert nem tud nem viszonyulni. Jean-Luc Nancy ezt a francia „van” kifejezésben rejlő lokalizációval világítja meg: az *il y a* kifejezés *y*-je egy „nála”, „benne” nyomát rejti, az *à* előljárósó viszonyteremtő műveletét, a „van” tehát már mindig valaminél, valahol létet jelöl. Ezt nevezi Nancy az egzisztencia eredendő kitettségének, abszolút szétforgácsolódásának és felragyogásának (*éclat*), amely anélkül viszonyul, hogy valamihez viszonyulna, amely megelőz minden önmagamhoz vagy a másikkhoz való viszonyt, ám eleve és eredendően lokalizálja a létet. Egy „arc nélküli van”.<sup>230</sup> Az, hogy a világ eleve válasz, azt is jelenti, hogy nem tudunk kérdést feltenni értelmére vonatkozóan. A világnak minden jelentés előtt már értelme van. Ezt Nancy szerint *érezzük*. A *van* eleve és önmagától értelmet teremt. Hogy miért vagy hogyan, azzal kapcsolatban a magunk részéről Husserlnek a világ léteire vonatkozó szkeptikus érvekre való reagálását tudnánk említeni. Nincs *értelme* a világ létében kételkedni, mert a világ helyett nem létezhetne semmi. „Csak egy világ van” – mondjuk majd a képzeletbeli kérdése kapcsán a következő fejezetben. A műalkotás nem egy világ, ám ennek megállapításával csak éppen hogy elérkezünk világhoz való viszonyának kérdéséhez.

A világ tehát nem tudja elveszíteni értelmét – állítja Nancy –, ám éppen azért nem tudja, mert nem valamilyen értelemmel *rendelkezik* (*avoir*), hanem mert akként *van* (*être*). A „világ értelme” kifejezés tautológia. „A *van* önmagától és önmagában értelmet alkot. Immár nem azzal a kérdéssel van dolgunk, hogy ’miért van valami egyáltalán?’, hanem azzal a válasszal, hogy ’van valami, és csak ennek van értelme’.”<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> In *La part del’oeil*, n° 8 (1992) – idézi Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, id. kiadás, 9.

<sup>229</sup> A hívásról lásd Jean-Louis Chrétien, *L’appel et la réponse*, Minuit, Paris, 1992; Jean-Luc Marion, *Reduction et donation*, PUF, Paris, 1989, 300 ssk.

<sup>230</sup> Nancy, id. mű, 233-236, itt 236.

<sup>231</sup> Nancy, id. mű, 18.

Nancy minden könyvében újra és újra fenomenológia-kritikai kezdeményeket foglal bele. Az értelemnek ez a „trivialitása”, amely a világ értelmében rejtőzik, szintén arra szolgál számára, hogy a fenomenológiai gondolkodásmóddal szembesítse azt. Nem kívánjuk védelmünkbe venni a fenomenológiát, amely Nancy szemében az igazság filozófiáját alkotja, vagyis túl nagy „részt” nyit ott, ahol csak a minimális eltérés mellett kellene kiállni, inkább csak egy kérdést tennénk fel koncepciójával kapcsolatban. Nancy saját gondolkodásmódját „kiterített immanenciaként” jellemzi. A fenomenológia – állítja – a felbukkanás, az esemény fogalmával dolgozik, amely egy eljövotelt feltételez, s ezért nem képes elszámolni az értelemnek ezzel a trivialitásával. A kiterített immanencia azonban a térbeliesülés, az érintkezés, a kontaktus fogalmaiban gondolkodik. Nancynak azonban, mivel az immanencia abszolutizálását kívánja meghaladni, ám mégis az immanencián belül, a praxis fogalma mellett kell kiállnia, vagyis amellet, ami a cselekvőre hat, szemben a poézissel, ami pusztán a tárgyról szól. A szintaxis mellett a szemantikával szemben.<sup>232</sup> A kérdés tehát, mi az, ami ezt a praxist megkülönbözteti például Michel Henry transzcendentális test fogalmától, amely az abszolút gyakorlat szférája, s amelyben az élet önmagát teremti?<sup>233</sup> A világnak nincs kívülje – ebben talán igaza van Nancynak, ám a fenomenológiával szemben ő is éppen azt a vádat fogalmazza meg, hogy az mindig feltárni és megvilágítani akar, nem pedig a halálba, a homályba, az elzártba leszállni.<sup>234</sup> Vajon ennek a leszállásnak a praxis-e az eszköze, s nem éppen az a belülre, a részletekbe bocsátkozás, ahol már nem létezik *praktikus*, s ami ezért maga a kívül, ahol már nem létezik szubjektum és objektum, mégis van egy ennél sokkal radikálisabb dualitás, amelyet az embertelennel, a természetivel, vagy akár a „saját” embertelenségünkkel és természetiségünkkel való szembesülés teremt meg. Bachelard írja a tudományos kutatás természetéről: „Ahhoz, hogy leírjuk a részleteket, melyek kivonják magukat a fogalmak alól, a forma alatti anyag zűrzavaráról kell ítéletet hoznunk. A

---

<sup>232</sup> Nancy, id. mű, 19.

<sup>233</sup> Vö. Michel Henry, *Incarnation*, id. kiadás, 159 és 214.

meghatározások ekkor hirtelen oszcillálni kezdenek. Az első leírás még rendben volt: minősített, egymás után állított predikátumok megszakítottságából alakult ki. A mennyiség növekedése gazdagodást eredményez, ám bizonytalanságot is. S a pontos meghatározásokkal együtt alapvető irracionalitások is fellépnek... A részlet síkján a Valóság bizonyos értelemben elveszíti szilárdságát, konzisztenciáját, szubsztanciáját. Röviden a Valóság és a Gondolkodás egyszerre süllyednek ugyanabba a Semmibe, ugyanabba a metafizikai Ereboszba, a Káosz és az Éjszaka fiába.”<sup>235</sup> Bachelard valóság- és megszakítottság-fogalma különbözik a miénktől, az idézet mégis hasonló tételt fogalmaz meg, mint amit mi kívánunk: a külső sokkal inkább „bent” keresendő, mint valami túliban. A közeliben, a jelenlévőben. Erre a tájékra pedig csak a *poézissel* érhetünk el, a mesterségességgel, a technikával, amely mégis eseményt szül. A leírással, a részletezéssel, amely nem a mi történetünket hozza létre. Az igazi esemény talán a mechanikus esemény, a materiális esemény, a dolgok közötti interferencia.<sup>236</sup> Az eseményhez látszólag egy eleven lény és annak tapasztalata szükséges. Egy organikus lény. „Miért *organikus*? Mert úgy tűnik, az eseményt nem tudjuk elgondolni egy érzékiség nélkül, egy esztétikai *affektus* nélkül, és valamiféle eleven szervezet feltételezése nélkül” – írja Derrida. Egy nem „szerves” esemény így paradox módon éppen lehetetlensége folytán válhat a tulajdonképpeni eseménnyé: „Ám ez akkor, újdonságának köszönhetően, eseménnyé válna, az első és egyetlen lehetséges eseménnyé, éppen lehetetlensége folytán.”<sup>237</sup> Vajon a poézis nem

---

<sup>234</sup> Nancy, id. mű, 36.

<sup>235</sup> Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 1927, 253, 257 – idézi Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, Paris, 1990, 278-279. Egy korábbi munkájában Didi-Huberman szintén a részlet valóság-feloldó hatásáról beszél, amely azonban a „valóságos” megjelenésével jár: „A részlet és a töredék felragyogása (*éclat*) csak haptikus térben adódnak, s így intenzíven, méretek nélkül, arányok nélkül, keret nélkül... Mert a fétis-jellegű töredék megvilágosodást okozó tapasztalata a találkozás eseményének olyan fenomenológiai dimenzióját követeli, amelyben a megfestett fény hirtelen ‘összekeveredik’ a ‘valódi fénnel’ (a kifejezések Frenhofertől származnak), és a kép ‘valóságának’ (*réel*) különös pillanatát hozza létre. Több ez egy trompe-l’oeil-nél; egy helyhez kötött zavar, egy kvázi-hallucináció.” – Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, Paris, 1985, 88. A következő elméleti fejezetben ezért foglalkozunk a kép, a képzelet és a fantazma kérdésével.

<sup>236</sup> Vö. Michel Serres, *L'interférence. Hermès II*, Minuit, Paris, 1972.

<sup>237</sup> Jacques Derrida, *Papier Machine*, Galilée, Paris, 2001, 35, 36.

alkalmasabb-e a kiterjedtségnek, a nem folytonos léttel bíró világnak az elérésére, mint Nancy praxis-fogalma?

## Tautológia és művészet

Talán ellentmondásosnak tűnik, hogy az előző fejezet végén egy lapon említettük Gaston Bachelard és Michel Serres nevét. Serres ugyanis a maga filozófiáját éppen Bachelard „új tudományos szellemiség”<sup>238</sup> felfogásával szemben, annak kritikájaként vagy legalábbis továbbgondolásaként dolgozta ki. A kritika és továbbgondolás egyidejű jelenlétét már az új koncepció elnevezése is jól mutatja: „új új tudományos szellemiség”. Nem áll tehát annyira távol a két gondolkodásmód, Serres mégis döntő, és a mi szempontunkból is nélkülözhetetlen változtatásokat hajtott végre az új tudományos szellemiségen.

Serres a bachelard-i (és bergsoni) tudományfilozófia lényegét a folytonosság abszolutizálásban látja. A világot a tizenkilencedik század tudományossága, amelynek Serres szerint Bergson és Bachelard nem meghaladói, hanem csak beteljesítői, egy „óceánként létező folytonos testnek” látta. A tudomány ennek a folytonos testnek a felosztása, szabályozása.<sup>239</sup> „A tizenkilencedik századi klasszikus korszak fizikájának aprólékosan kidolgozott univerzuma a fény, a hang, a hő világát, a mágnesesség és az elektromosság világát jelenti. A különböző tudományágak mindegyike a folytonosság egyfajta fenomenológiája” – írja.<sup>240</sup> Ennek az áramlásban lévő világnak egyedül lehetséges tárgyiságait a terjedés különböző fenoménjei alkotják, illetve azok a közegek, amelyeken ez a terjedés keresztülhalad. „Íme tehát egy szilárdság nélküli világ.”<sup>241</sup> Serres teljesen fenomenológiai kiindulópontot vesz fel akkor, amikor e felfogással szemben a „vissza a dolgokhoz” parancsát fogalmazza meg, s ezzel a visszatéréssel végső soron a szilárdság újrafelfedezéséhez jut el. Mi a dolog? – teszi

---

<sup>238</sup> Vö. Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Quadrige/PUF, Paris, 1999 (1934).

<sup>239</sup> Michel Serres, *L'interférence*, id. kiadás, 10.

fel a kérdést, s a válasza egyértelmű: kiterjedt, szilárd, ellenálló, típus nélküli. Az utolsó kifejezés a legárukodóbb az új új tudományos szellemiség mibenlétére nézve. Serres nem használja ugyan a kifejezést, ám mégis fogalmazhatnánk úgy: a dolog az, aminek nincs fogalma, ami szinguláris. Mi teremti meg azonban ezt a szingularitást? S mi különbözteti meg a *konkrét*nak ezt a szingularitását a fogalmi azonosítástól? A válasz meglepő: a dolog történetisége. Az áramló létmód éppen azért elfogadhatatlan Serres számára, mert pontosan ezt a nyomokká lerakódó történetiséget számolja fel. „Az érdekes azonban az, hogy amikor a kisugárzás megszűnik, minden megszűnik, a víz újra sötétté, csendessé, az atmoszféra nyugodttá válik. Nem marad semmi nyom... Egy folyadéknak tehát nincs története, mert nincs emlékezete. A folyadék nem megőrzött nyomok készlete... Minden szilárd dolog emlékmű, vagyis tanúság, emlékezet, információkészlet.”<sup>242</sup> A dolog tehát egyfajta palimpszesztus, egy olyan történetiség nyoma – értelmezhetnénk –, amely nem áll össze történetté, amelynek nem narratív struktúrája van, hanem szó szerinti értelemben *eseménytörténet*. A szilárdság visszanyerésének törekvése ad értelmet a descartes-i viaszdarab-elemzés újakezdésének. „A viaszdarab harmadik nézete a fizika és a történelem szintézise; a második nézet kiteljesítette a fizikát eltörölve a történelmet; az első nézet kiteljesítette a kiterjedés geometriáját eltörölve a fizikát és a történelmet” – írja Serres.<sup>243</sup> Az első „nézet” a descartes-i nézet, amelyben az elemzés végcélja tudvalevőleg a *res extensa* elérése. Ám ez a *res extensa* nem maga a dolog, hanem egy új tudományosság, a természet matematizálásával létrejövő tudományos világkép kialakításának eszköze, ahogy azt Husserl utolsó művében pontosan kimutatja.<sup>244</sup> Az érzéki mögött meghúzódó értelmi birodalma, amelyet Serres egyenesen a szubjektum-szubjektum viszonytal azonosít. Bachelard és Bergson ezt a puszta viszonyok rendszerévé akarja feloldani, amelyben az egyetlen aktivitást

---

<sup>240</sup> Serres, id. mű, 67.

<sup>241</sup> Serres, id. mű, 69.

<sup>242</sup> Serres, id. mű, 78-79.

<sup>243</sup> Serres, id. mű, 79.

a manipuláció alkotja – a szubjektum-objektum viszonytal. A „szilárdság nélküli világ” ezzel „súly és dolgok nélküli világgá” válik.<sup>245</sup>

Serres kapcsán az imént fenomenológiai kiindulóponttal beszéltünk. Ezt az értelmezésünket még akkor is fenntartjuk, ha érveléséből Serres tulajdonképpen egy átfogó fenomenológia-kritikát bont ki. Az új új tudományos szellemiségről azt írja: „Itt az objektum-objektum viszony az alapvető, s a szubjektum kikapcsolásra kerül: ez alkotja a modern *epokhé* meghatározását, amely megfordítja a fenomenológiai *epokhét*, amely a világot kapcsolta ki, és a feje tetejéről újra a talpára állítja. Itt csak úgy kapcsolódom be a világba, hogy beleintegrálódom abba az alapvető kommunikációs hálózatba, amelyet az objektum-objektum diagram kialakít.”<sup>246</sup> Nem ez jelenti-e azonban a fenomenológia tulajdonképpeni célját: úgy megjelenni engedni a dolgokat, ahogy azok vannak, lebontva róluk mind az objektivitással, mind a szubjektivitással kapcsolatos előfeltevéseinket? Egy olyan „világgal” lépni kapcsolatba, amely már mindig is volt/van, s amely éppen ezért nem mi vagyunk sem a szubjektivitás, sem az objektivitás módján, vagyis amely nem *világ*. Amely olyan heterogén idők konstellációja, amilyen a tizenkilencedik századi Párizs volt Walter Benjamin szemében – idegen dolgok egymásra rakódása, amelyek mégis érintkeznek egymással, *érintenek* minket, és ennek ellenére hozzáférhetetlenek a maguk teljességében. Minden az írással kezdődik –

---

<sup>244</sup> Edmund Husserl, *Az európai tudományok válsága*, id. kiadás, I. kötet, 9. §.

<sup>245</sup> Serres, id. mű, 94. A dolog természetesen nem ilyen egyszerű, s ezt Serres sem kívánja tagadni. A tendencia megállapításában mégis egyetértünk Serres-rel. Mindezt egyébként már Sartre is megállapította, amikor Bachelard filozófiáját túlzott pszichologizmussal vádolta. Sartre azt írta: „Gaston Bachelard ezzel próbálkozott nagy sikerrel *L'eau et les rêves* című legutóbbi könyvében. Nagy ígéretet hordoz magában e mű: különösen a „materiális képzelet” igazi felfedezésnek tekinthető. Igazából azonban ez a *képzelet*-fogalom számunkra nem alkalmas, ahogy az a kísérlet sem, hogy a dolgok és kocsonyás, szilárd vagy folyékony anyagok mögött azokat a „képeket” próbáljuk kutatni, amelyeket beléjük vetítünk. Az észlelésnek, ahogy azt másutt kimutattuk, semmi köze a képzelethez: szigorúan kizárja azt, és megfordítva. Az észlelés egyáltalán nem képek és észleletek összeillesztése: ezeket az asszociacionista eredetű téziseket teljesen száműznünk kell; s ezért a pszichoanalízisnek nem képeket kell vizsgálnia, hanem a dolgokhoz valóságosan hozzátartozó *értelmekre* kell magyarázatot adnia. A *piszkos, nyúlós* „emberi” értelme minden kétséget kizáróan nem az önmagában-valóhoz tartozik. Ám a potencialitások sem hozzá tartoznak, mint láthattuk, és mégis ezek konstituálják a világot. A *materiális* jelentések, a szürös, a szemcsés, a döngölt, a zsíros stb. emberi értelmei éppoly *valóságok*, mint a világ, semmivel sem inkább és semmivel sem kevésbé, s világra jönni annyit jelent, hogy ezeknek a jelentéseknek a közegében bukkanunk fel.” (Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943, 690-691). Az észlelés és képzelet sartre-i szétválasztásáról a következő fejezetben részletesebben is szó lesz. A helyzet bonyolultabb voltához lásd elsősorban Gaston Bachelard, *La terre ou les rêveries de la volonté* (Librairie José Cortis, Paris,



állítja Serres is –, egy olyan diszkontinuitással, amely az őstörténet nélküli időbeliség állandó nyomot hagyása.

Mínt hogy a formák összegyűjtése megelőzte kitalálásukat – ahogy Georges Didi-Huberman mondja.<sup>247</sup> A montázs tehát előbbi, mint az image, a ki-állítás előbbi, mint a táblakép, a reprodukció pedig előbbi, mint az imitáció. A lenyomatnak saját esztétikája van, egy anakronisztikus esztétika. Anakronisztikus, amennyiben a lenyomat a művészet történetében maga is anakronizmus, búvópatakként bukkan fel időről-időre, s e felbukkanások nem állnak össze egységes történetté, mint ahogy kezdetük sincs, vagy ha van, az maga a kezdet, az első élőlények ideje, a dinoszauruszok ideje, az ősember ideje. Ám ezenkívül olyan anakronizmus is, amely magának a lenyomatnak az időtlensége – egy pontszerű idő, amelyet nem tudunk elhelyezni a saját időnkben, amely ily módon összezavarja a történelmet.<sup>248</sup> A lenyomat időbelisége az elvesztéssel való érintkezés és az érintkezés elvesztése. Ám ez nem azt jelenti, hogy ne kötődne egy eredethez, éppen ellenkezőleg.

S pontosan úgy, ahogy számunkra a fenomenológiai viszony kirajzolódott. A lenyomat kivételesen kötődik „eredetijéhez”, a lehető legnagyobb közelségben van hozzá, hiszen az azzal való érintkezésből született; ugyanakkor kivételesen nem kötődik hozzá, mivel pusztán reprodukciója, mivel nem *megjelenítője*, nem *vissza-adja* azt, csupán *re-produkálja*. Csupán negatívja eredetijének.<sup>249</sup> Sőt, a lenyomat saját eredetet teremt, felbontja például a test anatómiai egészét, s e darabokat azután tetszőlegesen vagy véletlenszerűen illeszti össze; esetlegességeket hagy ott, apró anyagdarabkákat, amelyekből több vagy kevesebb lesz a lenyomat, mint az eredeti. A lenyomat esztétikája tehát a fragmentum esztétikája, ám a romantika utáni fragmentumé, amely már nem szenved az egész nosztalgiájától.<sup>250</sup> Ám ez

---

1948), amit Sartre még nem ismerhetett.

<sup>246</sup> Serres, id. mű, 98.

<sup>247</sup> Georges Didi-Huberman – Didier Semin, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, 30.

<sup>248</sup> Didi-Huberman – Semin, id. mű, 77 és 71.

<sup>249</sup> Didi-Huberman – Semin, id. mű, 76.

<sup>250</sup> Didi-Huberman – Semin, id. mű, 99-100. Ennyiben tehát valóban Walter Benjamin vagy Maurice Blanchot

nem csupán egy sajátos időbeliség kifejeződése. Egy létmódnak és egy viszonynak a megmutatkozása is.

A lenyomat létmódját Jean-Luc Nancy alapján a plurális szingularitás fogalmával próbáljuk meg leírni. A lenyomat *egyedi* – ahogy Didi-Huberman is állítja –, ám egyedisége egyáltalán nem zárja ki reprodukálhatóságát (ha rendelkezünk a mintával). E kettő összekapcsolása, pontosabban összekeverése volt Benjamin aura-értelmezésének egyik hibája. Nem a reprodukálhatóság tehát az igazi probléma<sup>251</sup>, hanem a kontaktus lehetséges elvesztése. Mit jelent azonban a kontaktus? Egy olyan érintkezést, amelyben heterogén felszínek érintik egymást: „Minden *közöttünk* történik: ez a 'között', ahogy neve is jelzi, sem saját konzisztenciával, sem folytonossággal nem rendelkezik. Nem vezet el az egyiktől a másikig, nem alkot szövedéket, sem kötőanyagot, sem hidat... Az egyik szingularistól a másikig létezik ugyan érintkezés, de nem létezik folytonosság. Létezik ugyan közelség, de csak annyiban, amennyiben a szélsőséges közelség még jobban kiemeli azt a távolságot, amit összeköt. Minden létező érint minden létezőt, ám az érintés törvénye a szétválasztottság, sőt az érintés az egymást érintő felszínek heterogenitását jelenti.”<sup>252</sup> A szingularitás tehát nem individualitás, és nem részlegesség – ezek filozófiatörténeti közhelyek. Ám az már nem közhely, hogy e szingularitás feltétlenül rászorul az érintkezésre, vagyis a többségre, s hogy nem csak az előző fejezetekben tárgyalt mint-struktúra lehet az egyetlen lehetőségfeltétele vagy formája.<sup>253</sup> Hogy a szingularitás az érintkezéstől válik egyáltalán szingularitássá, s hogy

---

gondolkodásmódjának megfelelője. Blanchot azt írja Nietzsche aforizmáiról amelyeket a maximákkal állít szembe: „Egyedülálló, magányos, töredékes beszéd, de éppen ezért teljes, darabokra hullva is egész, szilánk, mely már nem utal arra, ami szétrobbant”, Blanchot, „Nietzsche és a töredék írása”, *Athenaeum* 1992/3, 57.

<sup>251</sup> Vö. Didi-Huberman, id. mű, 49. Akár üdvözljük, akár kárhozzatjuk ezt. Benjamin álláspontja ebben a kérdésben dialektikus, vagyis legalább annyira lehetőséget lát e történeti változásban, mint valaminek az elvesztését. Vö. Benjamin, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, in uő, *Kommentár és prófécia*, fordította Barlay László, Gondolat, Budapest, 1969.

<sup>252</sup> Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996, 23.

<sup>253</sup> Ahogy ez Jean-François Marquet szerint Kant után a modern német filozófiában uralkodó volt: én mint én (Fichte), Isten mint Isten (Schelling), a szellem mint szellem (Hegel), az ember mint ember (Marx, Feuerbach), az egyetlen mint egyetlen (Stirner). E felfogásmódnak azonban természetesen platóni és arisztotelészi gyökerei vannak. Vö. Jean-François Marquet, *Singularité et événement*, Millon, Grenoble, 1995, 75-76.

ebben a tekintetben nincs kitüntetett létező.<sup>254</sup> Vagyis Nancy számára strukturális értelemben nem létezik külön természetfilozófia és akár politikafilozófia. A világhoz viszonyulás *être-à*-ja természetét tekintve nem tér el a test *être-à*-jától vagy az interszubsztitívitás *être-avec*-jétől. Ennek persze megvannak a maga előnyei és hátrányai is, amelyekkel itt nem foglalkozhatunk. Az érintés vagy érintkezés fogalma azonban, amely Arisztoteléstől kezdve a látás legfőbb riválisa volt, végképp elszakad az ön-érintés struktúrájától.<sup>255</sup> A dolgok és a test érintik egymást, ám alapvetően *egymást* érintik, s csak azon keresztül önmagukat. A test condillaci auto-erotizmusa, a Maine de Biran-i erőfeszítés-érzet (*sensation d'effort*), vagy akár a Merleau-Ponty-féle proprioceptívitás háttérbe szorul egy olyan kivetettség (*jeté*) javára, amely megelőz minden visszahajló alá-vetettséget (*sub-jeté*), mégis garantálja a szingularitást. S éppen azáltal garantálja, hogy minden eleve lokalizált formában adódik.<sup>256</sup>

Ha emlékszünk rá, az előző fejezetben éppen ezt emeltük ki Husserl természetfilozófiájának egyik nagy újításaként. Husserl az *Ideen...* második részében lokalizálni próbálta az érzeteket. A szilárd test meghatározásakor pedig négy alapvető jellemzőt fogalmazott meg, amelyek közül csak eggyel foglalkoztunk, a különböző érzéki területek szintetizálásának kényszerével. Most a negyedik jellemzőhöz térünk vissza: Husserl szerint a szilárd test alapvető tulajdonsága, hogy *ellenállása* van. Két kérdésünk van e tételre

---

<sup>254</sup> „Ha az egzisztencia mint olyan az ember által is válik kitétté, attól még ez a kitéttég ugyanúgy érvényes a többi létezőre is. Nem egyik oldalon egy eredendő egzisztencia van, a másik oldalon pedig a dolgok pusztája ittléte, amelyek többé-kevésbé a mi használatunkra szolgálnának. Épp ellenkezőleg, az egzisztencia azzal, hogy önmagát szingularitásként teszi ki, a lét mint olyan szingularitását teszi ki minden létezőre vonatkozóan. Az ember és a többi létező (amelyeknek nem tagadjuk természetét, csupán nem ismerjük azt) különbsége, amely elválaszthatatlan a létezőn belüli többi különbségtől (hiszen az ember állat 'is', élő 'is', fizikai-kémiai dolog 'is' stb.) nem egy valódi létezőt különböztet meg a létezés többi alosztályától. A különbség éppen hogy a szingularitás konkrét feltételét alkotja. Nem lennénk 'emberek', ha nem lennének 'kutyák' és 'kövek'. A kő a szingularitás kívülsége, amelyben annak ásványi vagy mechanikai szószerintiségét kellene felismernünk. De akkor sem lehetnék ember, ha nem rendelkeznék 'magamban' ezzel a kívülséggel a csont kvázi-ásványi voltában – vagyis ha nem 'test' lennék, minden más testnek és 'önmagamnak' önmagamban történő térbeliesedése.” – Jean-Luc Nancy, id. mű, 36-37. A testre vonatkozó gondolatokat lásd, Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métaillé, Paris, 1992.

<sup>255</sup> Ennek természetesen vannak filozófiatörténeti előzményei, mindenekelőtt Sartre és a valószínűleg tőle ihletet merítő Lévinas simogatás-elemzéseiben. Vö. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943, 458-463; Lévinas, *Teljesség és végtelen*, fordította Tarnay László, Jelenkor, Pécs, 1999, 218-227.

<sup>256</sup> Jean-Luc Nancy, id. mű, 36. Bachelard éppen ezt kifogásolta a régi tudományos szellemiségben. Vö. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, id. kiadás, V. fejezet, különösen 63-64.

vonatközoán: vajon nem alapvető jellemzője-e minden materialitásnak az ellenállás?; csak a szilárd testre kell-e fenntartanunk e tételt? A második kérdésre nyilvánvalóan Husserl is nemmel válaszolna. Ezzel viszont elkerülhetővé válik a szilárd test és ezen keresztül a dolog abszolút referencia-ponttá tétele.<sup>257</sup> Ám a materialitás fogalmának teljes jelentéstartományát ezzel még nem tártuk fel. Husserlre vonatkozó elemzéseinkben ugyanis nem csupán a szilárd test kitüntettségét állapítottuk meg, hanem az időtlenség és a mozdulatlanság jellemzőjét is, mint amelyek szükségszerűen kapcsolódnak a szilárdsághoz. Nem kell azonban a Serres által kárhözhatott gondolkodásmódhoz csatlakoznunk, ha e két jellemzőt a materialitás számára *is* fenn kívánjuk tartani. Sőt, éppen ezzel távolodhatunk el a mai életfilozófiai szemléletmódoktól, amelyek az esztétikában is egyre meghatározóbbá válnak.<sup>258</sup> Nem tekintjük tehát „holt anyagnak” a matériát, fenntartjuk produktivitását, vagyis azt – s ez az anyagosság másik alapvető jellemzője –, hogy afficiál.<sup>259</sup> Ám ennek ellenére vagy éppen ezért a materialitást nem kell az élet fogalmára alapoznunk. Nem a lakozás vagy az életelemként való használat (a lévinasi „belőle élés”) az egyetlen és alapvető tapasztalat az anyagosságra vonatkozóan. Az anyag saját jogán létezik.<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Ahogy ez életművének későbbi darabjaiban Michel Serres-nél is bekövetkezik. A strukturalista-információelméleti gondolkodásmód háttérbe szorulásával Serres is sokkal elfogadóbbá válik Bergson és Bachelard filozófiájával szemben, s a szilárdság végső alapként kezelését az egység és sokaság problémájával cseréli fel, amelynek következtében az alapvető fogalom azután az „örvénylés” (*turbulence*) válik. A szilárd itt már csupán az egyik szélső pólus. Bergson gondolkodásmódját továbbra is kritikával illeti, amennyiben lehetetlen vállalkozásnak tartja, hogy a szilárdat végérvényesen visszavezessük a folyékonyra, a teret pedig az időre. Ám a szilárdra vonatkozó megállapításai egyre bergsoniánusabbak: „A szilárd az egységre visszavezetett sokaság. A fogalom egységre visszavezetett sokaság. A reprezentáció egységre visszavezetett sokaság. Minden hatalom egységre visszavezetett sokaság. Még az államhatalom is egységre visszavezetett sokaság.” – Michel Serres, *Genèse*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1982, 176.

<sup>258</sup> Nem csak a fenomenológiáról, vagyis elsősorban Michel Henryről van itt szó. És nem csak a kognitív filozófia biologista vonaláról. A tendencia más-más formában ugyan, de éppúgy megfigyelhető a neo-arisztotelianus művészetelméletekben (Martha C. Nussbaum), a szubjektivitásra alapozókban (Dieter Henrich), a praxis szerepét hangsúlyozókban (Richard Shusterman), de még az animális lét felé nyitóban is (Gilles Deleuze). Vö. Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford UP, Oxford, 1990; Dieter Henrich, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, Carl Hanser, München-Wien, 2001; Richard Shusterman, *Pragmatista esztétika*, fordította Kollár József, Kalligram, Pozsony, 2003 (1992); Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris, 1980.

<sup>259</sup> A materialitás kérdésének ez utóbbi (és csak ez utóbbi) aspektusát bontotta ki Michel Henry a maga materiális életfenomenológiájában.

<sup>260</sup> Mivel e munka témájával nem a nyelv anyagosságát, hanem a nyelv és az észlelés kapcsolatát választottuk (vagyis azt, amit később Lyotard alapján a nyelv *referencialitásához* tartozó kérdésként fogunk tárgyalni), ezért a nyelv materialitásának problémájával külön nem foglalkozunk. Természetesen nem kerülhető ki a kérdés teljes

Még egy kérdést kell tisztáznunk, mielőtt a hatvanas évek egyik meghatározó képzőművészeti irányzatának, a minimalizmusnak bizonyos problémáira térnénk rá, hogy az eddigi gondolatokat megvilágítsuk. „Az eseményt alkotni kell” – írja Derrida egyik, korábban már idézett szövegében.<sup>261</sup> Ez a paradox mondat rendkívül pontosan megfogalmazza azt a viszonyt, amiről a tudat és az anyag, a nyelv és az észlelés kapcsán korábban beszéltünk. A világtól mint horizonttól való idegenség és az érintés radikális közelségének, a „túl közeli térnek” (Ernst Bloch) és a heterogén felszíneknek a kapcsolatát. A kontaktust ott, ahol hiányzik a távolság, a horizont, a mélység ahhoz, hogy a mozgás ne beavatkozás legyen, a mozdulatlanág pedig biztosíthassa az adódás fogadását. Ahol nincs cselekvés, mert a praxis

---

egészében, ahogy ezt eddigi elemzéseinkben is láthattuk, ám részletes *kritikai* elemzésekbe nem bocsátkozhatunk. Jelezni szeretnénk azonban a kérdés összetett voltát, amelyet tudomásunk szerint senki nem kísérelt meg részeire bontva tisztázni. A nyelv materialitásának, ha azt az iménti, vagyis az ellenállás, a produktivitás és az affekció jellemzői mentén tárjuk fel, több „síkját” különböztethetjük meg: a kérdésnek létezik szubjektív, interszjektív, perceptív, emotív, kognitív, történeti stb. síkja is. E síkok gyakran fedik egymást (például az emlékezet kérdése kapcsán legalább a szubjektív, interszjektív és történeti sík). Mégis hasznos lenne valamelyest szétválasztani őket, nem a modell-alkotás, inkább csak a feltárás érdekében. Leggyakrabban a nyelvi materialitás perceptív rétegét szokták említeni, vagyis a nyelv szonoritását, vizualitását és ritmusát. Számolnunk kell azonban a materialitás interszjektív rétegével is: a dialógus osztozottságával, amely a beszélgetést szükségszerűen beszélő-hallgató szerepre hasítja szét, s az egyszerre beszélést – legalábbis elvileg – gátolja; ugyanígy beszélőnk kellene egy szubjektív rétegről is – ez a legingoványosabb talaja a kérdésnek –, s ezen belül is több problémát említhetnénk: 1. a beszéd időben mindig eltér a gondolattól – részben megelőzi azt (Itt természetesen nem valamilyen nyelv előtti vagy nyelvtől független gondolatról van szó. Mindössze csak arról, ami nélkül nem kezdenék el beszélni - ez az intencionalitás problémájának egyik összetevője.), részben utólagos ahhoz képest (a gondolat valami egységes entitás, amely csak a megnyilatkozás végén áll össze, ám akkor összeáll, és nem részek pusztá összerendezésével épül fel, mint maga a mondat); 2. a gondolat úgy születik a megnyilatkozásból, hogy elszakad az intenciótól – a nyelv meglep, önmagammal szemben is hermeneutikai viszonyra kényszerülök; 3. a gondolat mindig pillanatnyi, a megnyilatkozáshoz azonban idő kell; akinek „nincs ideje”, annál figyelhetjük meg az ún. hadarás jelenségét (bármilyen pszichológiai okai is legyenek ennek) – ez alkotja a szubjektív réteg faktikus összetevőjét. A nyelvi materialitás emotív síkját a nyelv affektív és „esztétikai” összetevői alkotják (itt nem csupán a perceptív síkkal kapcsolatban álló jelenségekre gondolunk, vagyis egy hang dallamára, egy kézírás szépségére stb., amely tetszést vált ki belőlünk, hanem nagyon is szemantikai kérdésekre. Például gyakran szó szerint beleszeretünk egy szóba, egy stílusba. Vagy talán ugyanilyen gyakran elvakít minket egy szöveg gördülékenysége, látszólagos „szakszerűsége” stb.). Kognitív síkon az a tapasztalatunk árulkodik leginkább a nyelv ellenálló, gátló hatásáról, amikor *tudjuk*, hogy nem azt akarjuk mondani, de azt is tudjuk, hogy azt nem lehet. A filozófusok munkáiban hemzseggő idézőjelek tanúskodnak legjobban e jelenségről. Ekkor kell új terminust alkotni vagy egy már kihálóban lévő feleleveníteni és átértelmezni. Végül pedig a történeti síkot az alkotja, amit Magyarországon az utóbbi másfél évtizedben „nyelvi megelőzőttségnek” neveztek, s amely úgyszintén meglehetősen tisztázatlan fogalom (a strukturalista nyelvelméletekben például a nyelv – minthogy rendszer – ugyanúgy megelőz, mint a hermeneutikai nyelv-konceptiókban, ám természetesen egészen más értelemben). Természetesen az itt felsorolt összetevők csak példák, s további részletesebb elemzésre és kibővítésre szorulnának. Ám amit hangsúlyozni szeretnénk: nem ugyanaz példának okáért az emóciók produktív (akár a rombolásig, felforgatásig, forradalomig terjedő) hatásáról és a nyelv emotív síkjáról mint materialitásról beszélni. Az előbbi egy olyan materialitásnak (amennyiben az emóciókat materialisaknak gondoljuk, ahogy ezt sok pszichoanalitikus elmélet teszi) a nyelvhez való viszonya, amely annak „kívülijét” alkotja, az utóbbi pedig magának a nyelvnek a materialitása. Az első a kívülivel való érintkezés, a kívüli „belül”, a második viszont a belső „külsője”. Ugyanez minden említett sík esetében hasonló módon megkülönböztethető.

elsajátító műveletéhez nincs meg a prefigurációhoz szükséges szabad terület, ám tulajdonképpen esemény sincs önmagában vagy önmagától, mert minden abszolút érint mindent, mert minden lokalizált és a tér *telített*. Cézanne képeinek a felszínén vagyunk, ám ez a Cézanne csak az *egyik* Cézanne, nem a Malraux-féle, a kubista, nem is a Merleau-Ponty-féle, a mélység festője, s nem is a Handke-féle, a bejárando tér festője, hanem a felszíni, a telített. Ahol az ecsetvonás *létezik*, nem oldódik fel a látványban, hanem önmagában van, pusztán a másik mellett, s önmagában mégis semmi, nem jelöl és nem hoz létre tárgyat csak a többi, szintén önmagában létező vonással. Ahol az ecsetvonásnak nincs elég tere, hogy tartama, iránya legyen, hogy önállóvá váljon, s így gesztussá, egy érzelem, egy alkotó lelki életének kifejeződésévé alakuljon. A vonásnak csupán vastagsága és ennek következtében sűrűsége van. A test sűrűség – írja Jean-Luc Nancy.<sup>262</sup> Ezek a vonások testiek, ám nem eleven testiek. Befedik és így létrehozzák a felszínt, a felszíneket, mert Cézanne-nál (még) mindig több felszín van, s e mindig helyi sűrűségek súlyt adnak a dolgoknak – vagyis realitást. Az arcoknak, a gyümölcsöknek, a hegynek. Nem holt dolgok ezek, ahogy sokszor tévesen állítják, csupán valóságok. Valami olyasmiről van tehát szó, ami nem áll össze egészé, hogy világ legyen, mégis ott van, s csak ott van. S ebbe a közegbe nem férünk bele, nincs ideális, számunkra kijelölt nézőpont, nincs helyünk benne, csak ha beavatkozunk. Ha azonban belépünk, beleütközünk valamibe, ha belépünk, helyet kell csinálnunk magunknak, ez a tett pedig eseményt szül. Az aktus tehát valódi és tiszta tett, poézis. Ott azonban nem vár ránk senki.<sup>263</sup>

A minimalizmusnak nem volt Greenbergje. Elméletét, vagy legalábbis a csoportról szóló legmeghatározóbb elméleti szöveget egy Greenberg-tanítvány, Michael Fried írta meg.

---

<sup>261</sup> Jacques Derrida, *Papier machine*, id. kiadás, 104.

<sup>262</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Metailié, Paris, 1992, 75.

<sup>263</sup> A beavatkozásról – természetesen saját tudományfilozófiai kontextusában – lásd Michel Serres, *L'interférence*, id. kiadás, 110.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy nem tett legalább annyit az irányzatért, mint Greenberg az absztrakt expresszionizmusért – még ha nem szándékosan is. A következőkben a minimalizmus fogalmával, és egy félig-meddig minimalista alkotó, Carl Andre műveivel foglalkozunk az eddig kifejtettek megvilágítása érdekében.

Andre tehát nem volt maximálisan minimalista, de persze kit tekinthetnénk annak. Valamilyen szempontból minden alkotó kilógott a sorból: Morris az alkotás folyamatára való utalással illetve a happeninghez való vonzódásával, Sol LeWitt konceptualizmusával, Anne Truitt utalásszerű (életrajzi, érzelmi stb.) címadásaival, Flavin a kompozicionalitáshoz való ragaszkodással, Andre pedig materializmusával nem felel meg a minimalizmus fogalmának. De melyik művészeti irányzatnál nincs ez így? S akkor még nem is beszéltünk a belső szembenállásokról, amelyek leghíresebbje a Judd és Morris közötti nézetkülönbség, melynek elméleti szövegeket is köszönhetünk.<sup>264</sup> S nem beszéltünk arról sem, hány elnevezés élt egymás mellett e szűk alkotói csoport megjelölése vagy megbélyegzése céljából. Maga Fried is az elnevezések felsorolásával kezdi híres tanulmányát: Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, Specific Objects.<sup>265</sup> Ő a literalizmus elnevezést használja, amely elmélete megértéséhez önmagában nem elégséges, mégis jelzi annak lényegét.

Annyit legalábbis jelez, hogy a minimalista művészet kritikájához Friednek bizonyos szempontokból el kellett szakadnia mesterétől. Mivel a minimalisták talán Greenberg legjobb tanítványai voltak – legalábbis alapvető tételeik teljesen greenbergi elvekből következtek. Amiben elszakadtak tőle, az Greenberg csupán egyetlen, de a leglényegesebb előfeltevése: az optikalitás kitüntetése. A lessingi elvekre építő Greenberg 1960-ban azt írja: a sík „az

---

<sup>264</sup> Robert Morris, „Notes on Sculpture”, in Gregory Battcock (szerk.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton and Co., New York, 1968, 222-235; Donald Judd, „Specific Objects”, uő, *Complete Writings 1959-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987, I. kötet, 115-124.

<sup>265</sup> Michael Fried, „Művészet és tárgyiség”, fordította Kiséry András, in *Enigma 2* (1995), 62. S tegyük hozzá, hogy a minimalisták megsemmisítésére írott tanulmány ebben a tekintetben nagyon kegyes az alkotókhöz, hiszen egyetlen pejoratív elnevezést sem említ, pedig több is forgalomban volt. Például Idiot Art, Know-Nothing Nihilism vagy a kicsit finomabb Cool Art – vö. Barbara Rose, „ABC Art”, in Gregory Battcock (szerk.), id. mű, 277.

egyetlen feltétel, amelyben a festészet egyetlen más művészeti ággal sem osztozik”<sup>266</sup>. Innen ered a kép híres greenbergi meghatározása: egy sík, amelyet egy keret határol be. Az optikalitást pedig a következőképpen határozza meg: „A Régi Mesterek a tér mélységének illúzióját teremtették meg, egy olyan teret, amelybe képzeletben beléphettünk és ott sétálhattunk, a Modern festő által megteremtett ennek megfelelő illúzió olyan, hogy abba csak benézni tudunk; azon szószerinti vagy átvitt értelemben csak a szemünkkel tudunk átutazni.”<sup>267</sup> Ám ez a definíció meglepő és ugyanakkor teljesen magától értetődő módon nem a festészet elkülönüléséhez, hanem éppen a konkrét térbe való kilépéséhez vezet. A következtetést Judd hamar le is vonta: minél laposabb egy kép, annál inkább dombormű – a szónak természetesen abban az értelmében, hogy annál inkább pusztán a nézővel szemben, a kiállítóterben helyezkedik el. Ám ha sarkítva fogalmazunk, ez azt jelenti, hogy Greenberg teorémája logikai végpontján megsemmisítette önmagát.<sup>268</sup> Megsemmisítette az optikalitás abszolút kitüntetését. S ezt ő maga is érezte. A hatvanas években rendszeresen adott elő egyetemi óráin az op-artról, a pop-artról és a minimalizmusról, ám sokáig egyetlen tanulmányt vagy kritikát sem szentelt az irányzatoknak. Elemzők szerint részben ennek a kihívásnak köszönhető, hogy 1962-ben, az „After Abstract Expressionism” című írásában korábbi meghatározását egy rövid fél mondattal egészíti ki: a kép egy sík, amelyet egy keret határol be, ám ettől a kép még nem feltétlenül *sikerült* kép.<sup>269</sup> A megfogalmazás épp annyira

---

<sup>266</sup> Clement Greenberg, „Modernist Painting”, in uő, *The Collected Essays and Criticism*, IV. kötet, szerk. John O’Brian, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

<sup>267</sup> Greenberg, id. mű, 90.

<sup>268</sup> A kifejezést James Meyertől kölcsönöztük. Vö. James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale UP, New Haven and London, 2001, 212.

<sup>269</sup> In Greenberg, id. mű. A szóban forgó passzust Fried is idézi: „úgy látom, Newman, Rothko és Still a modernista festészet önkritikájának új irányt adtak pusztán azzal, hogy a régi irányba folytatták. A művészetük által feltett kérdés már nem az, hogy mi teszi a művészetet vagy a festészet művészetét, hanem hogy végső soron mitől jó egy festmény. Pontosabban: mi az érték vagy kvalitás végső forrása a művészetben?” – Fried, id. mű, 66-67. Külön kellene foglalkoznunk Greenberg és Fried dialektika-fogalmával, vagy legalábbis dialektikus gondolkodásmódjával, amely nemcsak a baloldalisággal való kapcsolatuk miatt fontos, hanem a későbbi minimalizmus-szakirodalom miatt is. Greenberg korai baloldalisága az évek során enyhülni látszott, ám gondolkodását mindvégig meghatározta a korai giccse-ellenessége. S ez kétségtelenül érdekes vegyületet eredményezett, amit T. J. Clark „eliotiánus trockijizmusnak” nevezett – vö. T. J. Clark, „Clement Greenberg’s Theory of Art”, in *Critical Inquiry* 9 (1982), 148. (E tanulmánynak külön érdekességet ad, hogy Greenberg nevében éppen Michael Fried válaszol rá ugyanabban a számban, s Greenberget védi ugyan, ám őt és Clarkot is



árulkodó, mint amennyire homályos. Megértéséhez az időben részben vissza, részben előre kell lépünk. Egy 1949-es cikkében Greenberg az új szobrászattal foglalkozik, s elsősorban David Smith alkotásai kapcsán azok átlátszóságát és súlytalanságát dicséri. Ám nem késlekedik hozzátenni, hogy e tekintetben a két dimenzió mindig is előnyösebb médium volt, a festészet mindig absztraktabb művészeti ág marad, mivel képes a fizikalitástól való megszabadulásra.<sup>270</sup> Mindezek fényében nem is meglepő, hogy amikor 1967-ben végre megnyilatkozik a minimalizmusról, kritikáját a harmadik dimenzió kritikájára építi. A „Recentness in Sculpture” című híres tanulmányában majdhogyan az egész szobrászatot leértékeli azzal, hogy a harmadik dimenziót a nem-művészetbe való kilépésként határozza meg. Ezzel természetesen nemcsak a minimalizmus, hanem az általa neo-dadának nevezett irányzat ellen is fellép.<sup>271</sup> A harmadik dimenziót a jelenléthez kapcsolja, s e jelenlétnak csupán két lehetséges hatását látja: a sokkot és a fogyasztásra csábítást.<sup>272</sup>

---

a modernizmus és a tagadás azonosításával vádolja. Vö. Michael Fried, „How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, 222.). Fried az *Art and Objecthood* címen 1998-ban megjelentetett kötetéhez (amelyben a hatvanas években írt tanulmányait és kritikáit gyűjtötték össze) írt előszóban a minimalizmus azóta született egyik legszínvonalasabb elemzésével és kritikájával, vagyis Georges Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regard* (Minuit, Paris, 1992) című könyvével kapcsolatban szintén a szerző dialektika-fogalmának „elnagyoltságát” említi. Vö. Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998, 63.

<sup>270</sup> Clement Greenberg, „The New Sculpture”, in Greenberg, id. mű.

<sup>271</sup> Az irányzat pápjaként ekkor még mindig Marcel Duchamp van nyilvántartva.

<sup>272</sup> Persze ekkorra már Greenbergnek az események is érveket adnak a kezébe. A minimalizmus 1967-re botrány és divat lett. Divat volta pedig nem csak azt jelentette, hogy sikk volt minimalista kiállításokra járni, hanem hogy a minimalisták is bekapcsolódtak a divat- és design-iparba (Judd későbbi életútja a legjobb példa erre). Warhollal való kapcsolatuk és Warhol tevékenysége itt is megtette hatását. A minimalisták – legalábbis némelyikük – igazi sztárok lettek, magazinok címlapján szerepelnek gyönyörű minimalista ruhákba öltöztetett modellekkel. Talán éppen fényképezésük módja világítja meg legjobban a művész-szerepben bekövetkező változást: már az absztrakt expresszionistákat is sokat fényképezték, ám őket leggyakrabban a műtermükben, munka vagy pihenés közben, piszkos munkaruhájukban; a minimalisták azonban már jól felsültek, kiöltözött emberek, akiket fotó-műtermekben fényképeznek. Az 1966 tavaszán a New York-i Jewish Museumban megrendezett „Primary Structures” kiállítás pedig igazi világi esemény volt, amelyet azután Európába is átvittek (Párizsban például „L’art du réel” címen rendezték meg, a megnyitón André Malraux is jelen volt). Greenbergnek tehát bizonyos értelemben igaza volt a minimalizmus és a fogyasztói társadalom kapcsolatát illetően, ám ez már inkább megfigyelés, mint jóslat volt. Vö. James Meyer, id. mű, I. fejezet.

A kép azonban ezzel még nem teljes. Annyival legalább ki kell egészítenünk, hogy a minimalistákat nem is lehetett volna a hagyományos módon, festéktől mocskos kézzel, munkaruhában ábrázolni, mivel a műtárgyak előállításának módja is megváltozott. Majd’ mindegyikük gyáráktól rendelte műveit (a baloldali kritikának részben ezzel kínáltak támadási felületet), amelyek – mivel egyedi daraboknak számítottak – nem is voltak valami olcsók. S a hatvanas évek végéig, amikor pedig már jócskán sztárok voltak, csak elvétve adtak el belőlük egy-egy darabot.

Fried a greenbergi kritika alapfeltevéseit elfogadja, mégis radikális változtatásokat hajt végre rajta. Két dolgot mindenképpen magáénak vall Greenberg tanításából: egyrészt ugyanúgy nem szereti az egyes művészeti ágak keverését, mint mestere, másrészt elfogadja, hogy a festészet nem időbeli természetű.<sup>273</sup> Nem fogadja el viszont, illetve továbbgondolja Greenberg első és második kép-definícióját. A behatárolt sík nem a kép meghatározása, állítja, csupán minimális feltétele. A továbblépéshez két meglehetősen antropomorf fogalmat használ: az elismerést (*acknowledgement*) és a termékenységget (*fecundity*). Mindkettő Merleau-Ponty közvetítésével érkezett hozzá, s mindkettőnek hegeli gyökerei vannak.<sup>274</sup> Az előbbi fogalom művek leírásához, az utóbbi pedig a befogadás érzékeltetéséhez kellett Friednek. Kezdjük az utóbbival! Minthogy elfogadta Greenbergnek (és Lessingnek) a festészet nem időbeli jellegére vonatkozó gondolatát, és mivel Greenberg a minimalizmust a jelenlét fogalmához kötötte, nem volt más választása, mint hogy felmutasson egy másfajta jelen-fogalmat. A „Művészet és tárgyiség” utolsó, kissé költői mondatai ennek a jelennek a leírását kívánják adni. Fried a greenbergi jelenlét fogalmát kiterjeszti egyfajta bergsoniánus tartammá, amelyet Morris utalásai alapján a szituációhoz, sőt a hétköznapihoz kapcsol. „Életünk java részében mindannyian literalisták vagyunk” – írja.<sup>275</sup> S ezzel úgy teszi jelenlévővé a minimalista művet, hogy tulajdonképpen megtagadja tőle a jelenlétet, feloldja nézésének élményébe.<sup>276</sup> Így már szembeállítható vele egy olyan másik kép- és jelen-fogalom,

---

<sup>273</sup> Vö. Frances Colpitt, *Minimal Art*, University of Washington Press, Seattle, 1990, 89.

<sup>274</sup> Az *Art and Objecthood* 1998-ban írt előszavában írja ezt le egyértelműen (18). S egyben bátor vállalkozását is: „Az volt az álmom, hogy Merleau-Pontynak a világban való benne-létről szóló megállapításait összekapcsoljam Wittgenstein 'grammatikai' vizsgálódásaival, s ha ez túl ambiciózus volt is, még mindig úgy gondolom, megérte megpróbálni” – írja (31). Valóban nagy vállalkozásról van szó, amellyel kapcsolatban egy hasonló törekvésre tud csak hivatkozni, Stanley Cavellére. Ám a magunk részéről hozzátennénk, hogy a wittgensteini vonalat csak két tekintetben aknáztta ki Fried: megmaradt relationalistának, mint mestere, illetve annak kantiánus (a szót maga használja) koncepciójával szemben a lényegnek egy történeti interpretációjával kísérletezett, amely azt a szokáshoz kapcsolta. A wittgensteini filozófiával való további kapcsolódás lehetőségeihez lásd Donald Kuspit, „A minimalista művészet wittgensteini aspektusai”, in *Enigma 2* (1995). Kuspit érdekes tanulmánya azonban minket nem győz meg arról, hogy a minimalizmus értelmezésében – néhány általános, és erőteljesen a konceptualizmus felől érkező tételen és problémán kívül – a wittgensteini (akár korai, akár késői) beállítódás túl sok eredménnyel kecsegtetne.

<sup>275</sup> Fried, „Művészet és tárgyiség”, 83.

<sup>276</sup> „Itt végül szeretnénk valamit hangsúlyozni, ami talán már nyilvánvalóvá vált az eddigiekből: a kérdéses élmény *időbeli*, és annak a végtelennek a megjelenítése, amely, mint érveltem, központi jelentőségű a literalista

amely azonnali ugyan, mégsem szituációhoz kötött. S ebben nagyon elegánsan jár el, amikor Morrist, aki Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception* című művére építi érvelése tetemes részét, saját pályáján próbálja megverni, s egy szintén Merleau-Pontytól eredő jelenfogalommal operál, még ha ezt itt nem is vallja be. Idézzük Merleau-Ponty Hegelt értelmező mondatait: „Nem a szándék és nem is a tett minősít egy embert, hanem az, hogy értéket vitt-e a tettekbe vagy sem. Amikor ez megtörténik, a cselekedet értelme nem merül ki a szituációban, mely alkalmat adott rá, sem néhány homályos értékítéletben, példaértékű marad, s más helyzetekben is továbbél, más formában. Megnyit egy horizontot, olykor még világot is alapít, mindenesetre jövőt rajzol elénk. A történelem Hegelnél a jövőnek ez a jelenben való beérése, s nem a jelen feláldozása egy ismeretlen jövőért. Nála a cselekvés szabálya nem a mindenáron való hatékonyság, hanem mindenekelőtt a termékenység képessége.”<sup>277</sup> A termékenység tehát a jelenben van, mégis a jövővel terhes, mégsem pusztán a hétköznapi célracionális, szituációhoz kötött ideje. Cselekvés szükséges hozzá, ám „célja” nem a cselekvés célja, s ez átalakítja magát a cselekvést is – egyfajta alkotássá (hogy saját korábban preferált fogalmunkat használjuk). Fried azután ezt a termékeny jelenidejűséget kapcsolja össze a modernizmus bizonyos, nem minimalista alkotóinak műveivel: „Ez a fajta érdeklődés mélyreható különbséget jelez a literalista alkotások illetve a modernista festészet és szobrászat között. Mintha az utóbbi élményének nem lenne *tartama* – nem mintha Noland vagy Olitski egy-egy képét vagy David Smith vagy Caro egy-egy szobrát nem időben észlelnénk, hanem mert *maga a mű minden pillanatban a maga teljességében nyilvánul meg*... Ezt a folytonos és teljes jelenidejűséget, amely mintegy önmaga örökös teremtését jelenti, érzékeljük úgy, mint egyfajta azonnalíságot: az az érzésünk, hogy ha végtelenül jobb felfogóképességűek lennénk a

---

művészet és elmélet szempontjából, és lényegét illetően nem egyéb, mint egy végtelen és meghatározatlan *tartam* megjelenítése” – Fried, id. mű, 81.

<sup>277</sup> Maurice Merleau-Ponty, „A közvetett nyelv és a csend hangjai”, fordította Szávai Dorottya, in Bacsó Béla (szerk.), *Kép fenomenon valóság*, Kijarat, Budapest, 1997, 168. Nem mindegy természetesen, hogy mikori Merleau-Pontyt olvasunk. Fried ebből a szempontból is leckét ad Morrisnak. A *Phénoménologie de la perception* angol nyelvű fordítása 1962-ben jelent meg az Egyesült Államokban, Morris ezt olvasta és erre

mostaninál, akkor egyetlen pillanat elég lenne ahhoz, hogy mindent lássunk, hogy a művet a maga teljes mélységében és teljességében megtapasztaljuk, és végérvényes képet alkossunk róla magunkban” – írja.<sup>278</sup> Fried nézője nem olyan bizonyos önmagában, mint Greenbergé, a mű által nyújtott élmény nem adódik minden további nélkül, mégis van egyfajta telosza, amely az adódás kivételes és ritka pillanatának reménye – „A jelenidejűség áldás”.<sup>279</sup>

Fried értelmezését külön érdekessé teszi az, hogy maga is csak később ismeri fel, milyen előfeltevések mentén közeledett korának művészetéhez a hatvanas években. Kritikus pályafutását lezárva művészettörténeti kutatásokba kezd, amelyek természetesen soha nem szakadnak el korábbi nézőpontjától és ízlésétől. Sőt, épp az ellenkezője történik, azok tudatosítását teszik lehetővé. A már idézett 1998-as előszó legelején kijelenti, hogy amikor a „Művészet és tárgyiség” című tanulmányát írta, *diderot-i* kritikus volt, anélkül, hogy tudott volna róla.<sup>280</sup> Ám ha ez a bizonyos diderot-i kritikusság pusztán egy diszkurzív formát vagy egy ízlésvilágot jelentene, semmi jelentősége nem lenne számunkra. Ám Fried ennél sokkal többet tett művészettörténeti munkáiban: a modern kép (egyik) fogalmát dolgozta ki. S ez a fogalom állítása szerint a tizennyolcadik század második felében, nem pedig Manet-nál vagy a huszadik század elején keletkezett.

Ha röviden próbálnánk meg összegezni Fried 1980-as Diderot-könyvének alaptételét, azt mondhatnánk: a rokokó színháziasságával, a képek dekorativitásával, néző felé fordulásával, annak tetszését megnyerni kívánó jellegével szemben az 1750-től kezdődő festészet a nézőtől való elfordulásról, az önmagába záródásról szól. Ezt a jelenséget írja le Fried az *absorption* fogalmával, amit talán feloldódásnak fordíthatnánk. A kép alakjai feloldódnak a kép terében és feloldódnak valamilyen cselekvésben, belefeledkeznek egy tevékenységbe, a figyelembe, a tanulásba, memorizálásba, vagy épp csupán önmagukba –

---

épített. Nem ismerte viszont a Gestalt-pszichológiát és a szituacionizmust leépítő későbbi korszak műveit, amelyekből a francia kultúrában igencsak járatos Fried merít.

<sup>278</sup> Fried, id. mű, 81-82 (kiemelés az eredetiben).

<sup>279</sup> Fried, id. mű, 83.

méláznak, álmodoznak, sőt akár alszanak is. Egyszóval nem vesznek tudomást rólunk, nem számunkra vannak. A portrékon ábrázolt alakok nem ránk néznek (a portré műfaja egyébként is háttérbe szorul és leértékelésre kerül). A képek tere továbbra is a perspektíva törvényeinek engedelmeskedik, de az enyészpont nem a kép középpontjában van, ahogy azt Jacques-Louis David *Belisarius* (1785) című képe jól példázza.<sup>281</sup> Maga az ábrázolt jelenet sem felénk néz. Oldalról pillantunk bele, s az épület homlokzata is hozzánk képest oldalra, a jelenet szereplői felé van beállítva.

A feloldódás jelenségének értelmezéseiből emeljünk ki egy központi példát Fried számos elemzése közül! Jean-Baptiste Greuze, *Egy családapa olvassa a Bibliát gyermekeinek* (1755) című képe egy asztal körül összegyűlt családot ábrázol, amelynek tagjai, mindenki a maga módján, a Biblia szavainak hallgatásában vannak elmerülve. A kép igazi szenzáció volt a korában, ahogy Fried állítja, s nem utolsó sorban azért, mert egy széles középosztálybeli közönség „nem művészi ízlését” szolgálta ki. Narratív-dramatikus jellege, fiziognómiai hűsége és az emocionális illetve erkölcsi tartalmakat előtérbe helyező jellege mind könnyen befogadhatóvá tették. Ám ennél sokkal többről van szó a képben – állítja Fried, sőt hozzáteszi, hogy ezt a korabeli kritikusok is észlelték. „Ám a kifejezés mesteri voltát, amit a kor kritikusai láttak a *Père de famille*-ban, nem egyszerűen csak a bibliai szövegre adott egyes pszichológiai és érzelmi reakciók ’realisztikus’ lefestésében láthatjuk, ahogy azt Greuze kifejező erejének korabeli dicsérői egyöntetűen értelmezték, hanem – és megítélésem szerint sokkal inkább – abban a meggyőző erőben is, amelynek köszönhetően e reakciókat olyan emberek reakcióinak érezzük, akik *teljesen feloldódnak* magában az olvasásban és az olvasás által felkeltett gondolatokban és érzésekben”.<sup>282</sup> Fried bebizonyítja, hogy voltak kritikusok,

---

<sup>280</sup> Fried, *Art and Objecthood*, id. kiadás, 2.

<sup>281</sup> Vö. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1980, 159. A kép illetve a téma különböző feldolgozásainak teljes elemzését nem rekonstruáljuk, lásd 145-160.

<sup>282</sup> Fried, id. mű, 10.

akik észrevették ezt, s később érvelését annak bizonyítására építi, hogy Diderot és köre egyre inkább ezt a momentumot értékelte a festészetben.

Hogyan határozhatnánk meg tehát a kép Fried által feltárt modern változatának jellegét? A kép egy *zárt* világ, amelyet *egyetlen* cselekedet, esemény tart össze. Eszménye tehát az individualitás. S ebből következően befogadásához is egy zárt világ és egy individuális szemlélő szükséges. Ahogy Fried írja: „A magam részéről meg vagyok győződve arról, hogy az anti-rokokó kritikusok és elméletírók által hangsúlyozott tény, miszerint a festők elérték azt, amit én a képi egység abszolút látható módjának neveztem, tulajdonképpen annak az ennél elsődlegesebb és alapvetőbb parancsnak a kifejezése, hogy nem csupán az egyes alakok, hanem a festmény egésze, maga a *tableau* is kinyilvánítja, hogy nem tud, illetve megfelelkezik a befogadóról.”<sup>283</sup> A kép nem a kiállítóteremben van, ez azonban azt is jelenti, hogy tulajdonképpen a néző sem ott található, amikor a képet szemléli, nem a terem terében és nem másokkal együtt van. Nem csak az *image* van ugyanis távol, hanem maga a *tableau* is. Mire jellemző *sui generis* ez a viszony és ez a tapasztalat? Értelmezésünk szerint az *olvasásra*. A modern kép befogadója olvasó. Nem abban az értelemben, hogy jeleket fejt meg a képen, és nem is abban, hogy a kép nem egy csapásra adódik számára, hanem tekintetével bolyongani kénytelen rajta, vagyis nem is az ikonológia és nem is az olvasási folyamat fenomenológiája értelmében, hanem az olvasás mint a *könyvvel* való kapcsolat értelmében. Patrick Drevet írja egyik esszéjében: „Sok mindent lehet együtt csinálni. Zenét hallgathatunk együtt, képeket nézegethetünk együtt, még a színházi előadás alatt is odaszólhatunk a másoknak, hogy mit szól ahhoz, ami történt. Olvasni viszont csak egyedül lehet.”<sup>284</sup> Ezt mindenki tapasztalta már, aki megpróbált együtt olvasni egy szöveget valaki mással. „Lapozhatok?” – ilyenkor szoktuk ezt a kérdést feltenni. Fried tehát ezt a tapasztalatot „olvassa” ki a kép modern formájából, s történeti interpretációjának érvényét nem is vitatjuk.

---

<sup>283</sup> Fried, id. mű, 101; lásd még 103-104.

<sup>284</sup> Patrick Drevet, „Lire”, in uő, *Petites études sur le désir de voir*, Flammarion, Paris, 1996, 11-12.

Csupán arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a kép eme fogalmának képviselője ellentmondani látszik saját lessingi-greenbergi álláspontjának, jelesen annak, hogy a különböző művészeti ágak radikálisan különböznek egymástól, s a modern művészet története az egyes művészeti ágak önállóságért folytatott sikeres harcának története.

Márpedig Fried ennek a harcnak a történetébe illeszti bele saját történetét. Ebből a szempontból az az esemény, hogy Manet-nál az egyes színfoltok önállóan, a képi ábrázolástól elszakadva kezdenek létezni, egy nem elhanyagolható, de jelentőségét tekintve apróbb lépés ebben a történetben. Ugyanis továbbra is a kép önállóságának történetébe illeszkedik, csak immár nem az ábrázolás, leképezés problematikáján belül. A modern festészet megszabadítja a képet minden fikcionalitástól, s nem utolsósorban „a festészet szobrászati illúziójától” – ahogy Greenberg fogalmazott –, ez pedig újabb és újabb összetevők *elismerésével* jár. Ám ez az elismerés Friednél egy elsajátítás folyamata.

Az elsajátítás folyamata teljesen hagyományos dialektikus képet mutat Friednél. Ott kezdődik, ahol Greenbergnél nagyjából abbamarad, vagyis Pollocknál.<sup>285</sup> Pollock (és Newman, Morris Louis) a képet tisztán kétdimenziós entitássá tették, kivetettek belőle minden trompe l'oeil-t, minden szobrászati illúziót. Ez azonban csak egy reduktív eljárás volt, amely szükségszerű ugyan, de eltávolodik a kép lényegétől. Hamar meg is érkezett a reakció a monokróm festészet mint antitézis formájában. A monokróm festészet a kép hordozóját semlegesítette, ám ebből egy új, bár kizárólag optikai illuzionizmus keletkezett. Ad Reinhardt képeit például – értelmezhetnénk Friedet – idegen szubsztanciák (a kifejezés tőle származik) borítják be. A szín idegen szubsztancia a képen, legalábbis ha a vászon mint hordozó lapossága felől nézzük. Fried kifogása tehát az, hogy a semlegesítés nem a hordozó (*support*)

---

<sup>285</sup> Pollockra vonatkozó értelmezésében nem tér el számottevően Greenbergtől. Pedig ekkor már nem csak egyetlen Pollockról kell beszélnünk. Rosalind Krauss *The Optical Unconscious* című művében részletesen elemzi ezt a „szaporulatot”. James Meyer írja: „Volt Greenberg és Fried optikai Pollockja, volt Rosenberg egzisztencialista Pollockja, Kaprow Pollockja, a happening feltalálója, Morris 'anti-forma' Pollockja” – Meyer, id. mű, 89. Krauss pedig kimutat még ezeken kívül Twombly-, Warhol- és Hesse-féle Pollockokat is. Vö. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts, 1993, 242-320.

laposságára irányul, amiből az következik, hogy két, egymástól elválasztott „réteget” kapunk, a lapos hordozót, a vásznat, amelyet létében érintetlenül hagyunk, és egy arra csupán ráakódó illuzionisztikus réteget, amelyet a szín állít elő. Hogy ezen az ellentétén túllépjen, Friednek nemcsak kora festészetének bizonyos új jelenségeit kellett rendszereznie, hanem a greenbergi kiindulópontokat is újra kellett gondolnia. S ez bizonyos visszatérésre készítette. A visszatérés iránya Mondrian felé vezetett, még ha ezt ő nem is vallja be. A probléma tehát a következő: hogyan tartsuk meg az absztrakt expresszionizmus azon döntő jelentőségű vívmányát, hogy felszámolt mindenféle illuzionisztikus térbeliséget, de ugyanakkor mégse redukáljuk a képet valamilyen konkrét, „literális” felszínre. A megoldás Greenberg laposság (*flatness*) fogalmával szemben az alak (*shape*) revidálása.<sup>286</sup> Ez pedig Mondrian útja a modern festészetben. A váltás a korszakban az op-art képviselőinél és elsősorban Noland és Stella festészetében megtörtént, az interpretálás módját kellett csupán megtalálni. Az op-art a maga gestaltista illuzionizmusa miatt Fried számára vállalhatatlan volt, mivel történeti konstrukciójának nagyjából a második lépcsőfokát képviselte. Maradt Noland és Stella. Fried tétele az, hogy az utóbbi két alkotó közvetlenül a hordozóból indul ki, ám anélkül teszi ezt, hogy annak pusztán lapossága határozná meg képeiket. S ez azért lehet így, mert a központi kérdés az alak kérdése. Az alak pedig azért nem pusztán a *képben* van, mint akár Mondriannál, mert magát a keretet is az határozza meg.<sup>287</sup> Nolandnál még csak úgy, hogy a festett alak (*depicted shape*) feszültségbe kerül a szó szerinti alakkal (*literal shape*)<sup>288</sup>, például

---

<sup>286</sup> Ez pedig a Pollock-féle festészettől való eltávolodást jelent. Pollock ugyanis nem elsősorban az előtér-háttér dichotómiát számolta fel (már csak azért sem, mert ezt előtte például Mondrian már megtette), hanem az alak-környezet kettőségét.

<sup>287</sup> Persze Mondrian esetében sem ilyen egyszerű a kérdés. Mondrian saját elméletei, például a kép belső egyensúlyáról, ebben a tekintetben gyakran ellentmondanak a képek által kiváltott élménynek. Meglátásunk szerint a Mondrian-képeket gyakran nem tudjuk *egésznek* látni. Mintha egy nagyobb egészből kimetszett *részletek* lennének csupán. A képek szélső, keskenyebb sávjait a kép nagyobb síkidomaihoz hasonló alakzatok részleteinek látjuk, s így az egész képet is egy nagyobb, határtalan sík rendszer részletének. A keret ebben az értelemben valódi keret, amely nem ugyanazon a szinten helyezkedik el, mint a kép. Kimetsz a „valóságból” egy darabot, s ezt ráadásul teljesen önkényesen teszi.

<sup>288</sup> Fried által bevezetett fogalmak egy 1966-os tanulmányából, amelyben a szóban forgó történeti konstrukció felvázolása is történik. Vö. Michael Fried, „Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, in Fried, *Art and Objecthood*, 77-97; itt 77 – a történeti konstrukció vázlata: 78-82.



túllép a kép keretén. Ám Stella ennél sokkal többet tesz: azonosítja a képet a kerettel, később pedig alárendeli a keretet az alaknak. Pontosabban Fried azt állítja, hogy például Stella *Moultonboro III* című képén a festett alak és a szó szerinti alak megkülönböztetése értelmét veszíti.<sup>289</sup> Ám Fried csak a festett és a szó szerinti alakot azonosítja, a képet és a teret, amelyben a kép elhelyezkedik, már nem. Márpedig ez kézenfekvő következtetés lenne, s Judd, aki ennek első felismerője volt, hamar le is vonta a következtetést: az alak és a kép azonosságának legmegfelelőbb formája a szobrászat.<sup>290</sup> Ezzel az azonosítással természetesen újra felvetődik az egyszer már meghaladott alak-háttér probléma, amelyre nemsokára visszatérünk. Fried azonban ragaszkodik a festészethez, illetve a festészet alapjain elgondolt szobrászathoz. Értelmezésünk szerint ezért nem teljesen helytálló az a megállapítása, hogy a festett és a szó szerinti alak megkülönböztetése érvényét veszíti Stellánál. A tétellel *mi* egyetértünk, maga Fried azonban nem érthet egyet önmagával. A szó szerinti alak elismerését ugyan ki tudja mutatni, ám annak ellenére, hogy a festett alak *elismeri* a szó szerinti alakot, mégis a festett alak kisugárzásáról és hatalmáról szólnak a képek. A Stella-képek végül mégis illuzórikussá válnak állítása szerint, mivel itt a szószerintiség már nem a hordozó szószerintisége. A Stella-képek úgy azonosulnak a szó szerinti alakokkal, hogy azt elszakítják a fizikai értelemben vett képtől.<sup>291</sup>

Az elismerés fogalma azonban kulcsfontosságú marad. Ennek oka pedig Friednek az a törekvése, hogy élesen szembeállítsa Stellát korának más alkotóival. Elsősorban a minimalistákkal. Történeti konstrukciójának ugyanis van egy negyedik szakasza is, amelyben már nem a szó szerinti *elismeréséről*, hanem egyszerűen csak a szó szerintiről van szó. A

---

<sup>289</sup> Fried, „Shape as Form”, 90. Az állítás érdekessége abban áll, hogy nem sokkal korábban, a *Three American Painters* című művében még a „deduktív struktúra” fogalmával próbálkozott, amelynek lényege éppen az volt, hogy a Stella-képek a keretből, a keret formájából vannak dedukálva. Ám Stella képe legalább annyira a belülről kifelé sugárzás megjelenítése. Vagyis annak ellenére, hogy itt még a belső forma azonos a kép keretének formájával, az „irány” egyáltalán nem egyértelmű. S Friednek Stella *Szabálytalan sokszögei* nagyon jól jöttek – elmélete ugyanis éppen efelé változott. A „Three American Painters” megtalálható Fried idézett gyűjteményes kötetében.

<sup>290</sup> Vö. Colpitt, id. mű, „Hegemony of Shape” című fejezet.

<sup>291</sup> Vö. Fried, „Shape as Form”, 93-96.

„Shape as From”-ban még csak Juddot és Larry Bellt említi. Azt írja róluk: „Az ő darabjaikról már nem lehet azt mondani, hogy elismerik a szó szerintit; azok már egyszerűen *szó szerintiek*.”<sup>292</sup> Ennek megvilágítására alkalmazza azután a „Művészet és tárgyiség”-ban a színháziasság fogalmát. A színháziasság két dolgot jelent Friednél: 1. a körülmények, a befogadás körülményeinek előtérbe kerülését; 2. a médiumok közöttiséget.<sup>293</sup> Az utóbbit pedig – greenbergi előfeltevések alapján – az időbeliséggel azonosítja. Az előbbi pedig egy radikális változást okoz a műalkotásban, festmény helyett pusztá tárggyá változtatja azt.<sup>294</sup> A probléma tehát ugyanaz, mint a korábbi tanulmányokban, csak itt már esztétikai síkon – mi a különbség egy közönséges tárgy és egy műalkotás között.<sup>295</sup> A kérdés megválaszolására vezeti be a „meggyőző tárgya” és a (puszta) tárgy közötti különbséget. A műalkotás nyilvánvalóan egy intézményi és egy történeti kontextusban bukkan fel, ám ez soha nem adhat kimerítő választ létének értelmére. Saját szükségességéről, termékenységéről kell meggyőznie minket – vagyis értelmezésünk szerint szingularitásáról, helyettesíthetetlenségéről. A körülmények, a „színházi” közeg ezért nem elegendő Fried számára. Ám kérdés, hogy ettől egy az egyben ki kell-e vetni a művészet területéről a színháziasságot. A jelenlét természetesen nem közvetlenül és garantáltan adódó esemény, ám ettől még nem feltétlenül kell a fenséges tapasztalatához kapcsolni.<sup>296</sup>

Michael Fried elméletével nem csupán hatása miatt foglalkoztunk ilyen részletesen. Nem amiatt, mert kritikai szándéka ellenére mégis ő mondott legtöbbet mindmáig a minimalista művészetről. És nem is azért, hogy az utókor fölényes tekintetével nézhessünk rá,

---

<sup>292</sup> Fried, id. mű, 88.

<sup>293</sup> Ez utóbbival toltta el a minimalizmust, ezt a par excellence neoavangárd irányzatot a posztmodernizmus felé. Fried tehát bizonyos értelemben jól tett az irányzatnak.

<sup>294</sup> Vö. Fried, „Művészet és tárgyiség”, 65.

<sup>295</sup> Erre meglátásunk szerint Fried sokkal meggyőzőbb, bár egyáltalán nem kifejtett választ ad, mint néhány évvel később Danto. Vö. Arthur C. Danto, „Művészetvilág”, fordította Horányi Attila, in *Enigma* 4 (1994), illetve uő, *A közhely színeváltozása*, fordította Sajó Sándor, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.

<sup>296</sup> Ahogy Fried utólag teszi. Az *Art and Objecthood* már idézett bevezetőjében a jelenlét fogalmát két jelenfogalomtól próbálja meg elválasztani: a „puszta jelentől” és a husserli eleven jelen fogalmától. S ennek kapcsán arról beszél, hogy az általa használt jelenlét kissé a fenségesre hasonlít (43-44). Az eszmény tehát mégis az absztrakt expresszionizmus. A szükségességről lásd Fried, „How Modernism Works. A Response to T. J. Clark”,

és kritikát gyakorolhassunk rajta. Kritikai megjegyzéseink természetesen vannak. Legfőképpen az, hogy Fried egy olyan művészeteszmény nevében bírálja az irányzatot, amely nem az irányzat sajátja. Ám nem szeretnénk védelmünkbe venni a „színháziasságot”, nem az a célunk, hogy a minimalizmusból posztmodern irányzatot faragjunk. Éppen ellenkezőleg.

Friednek még két fontos megjegyzésére kell kitérnünk. Az első egy vád: Fried a minimalizmust látens antropomorfizmussal vádolja. Három érvet sorakoztat fel e tétel mellett: a művek jelentős részének mérete megfelelésbe hozható az emberi test méretével; az egyediség és teljesség ideáljának leginkább megfelelő entitás az ember; a művek üressége „otrombán antropomorf” (mintha belső, titkos életük lenne) – állítja Fried. E megfigyelések csupán egy szempontból fontosak számunkra: vajon az ürességet, az alkotások *nyilvánvaló* ürességét nem éppen egy olyan belső nem-létével kell-e magyarázni, amely kizár mindenféle emberi (lelki stb.) jelenlétet. A minimalistáknak éppen ez volt az egyik legfőbb törekvésük: megszabadítani a műveket minden illúziótól és minden (absztrakt expresszionista) antropológiai jellegtől.<sup>297</sup> A rész-egész eliminálása (Morris), a külső-belső dichotómiának például a repetícióval való megszüntetése (Judd) éppen egy ilyen belső létezése ellen dolgoztak. A műveknek mégis van belsejük, üres belsejük és méretük valóban nem monumentális, mint Rothkónál volt például, és nem miniatűr, mint a Fried által nagyra értékelt Anthony Caronál. Hogyan értelmezzük tehát az ürességet és a méretet? A kérdés azért is döntő jelentőségű, mert Georges Didi-Hubermannak a Fried által is nagyon fontosnak tartott minimalizmus-könyve szintén e két jellemző kiemelésére építi érvelését. Didi-Huberman egy harmadik értelmezési lehetőséget kíván felvázolni az általa tautológiának és hitnek nevezett két szélsőség között. A tautológiát a minimalisták saját elmélete alkotná arról, hogy mit is csinálnak ők tulajdonképpen és milyenek az általuk létrehozott alkotások.<sup>298</sup> A

---

231 skk.

<sup>297</sup> Vö. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regard*, id. kiadás, III. fejezet.

<sup>298</sup> Négy jellemző segítségével összegzi a minimalizmus tautologikus jellegét Didi-Huberman: 1. eliminálni minden illúziót; 2. eliminálni minden részletet; 3. eliminálni minden időbeliséget; 4. eliminálni minden

hitet pedig a máshol képzeletbeli világa képviselné, az „anyagi Dasein tagadása”, amelyben az idő győzelmet arat az anyagon és a helyen. Didi-Huberman ugyan nem mondja ki, ám ez az utóbbi „megoldás” kísértetiesen emlékeztet Fried elméletére. Van-e más út? Didi-Huberman szerint van, és ez a benjamini aura fogalma.<sup>299</sup> Az aura fogalmát azonban egy antropomorfizmus nélküli antropológiához köti, amelynek legfőbb megnyilvánulási formája állítása szerint a sír. A minimalista művek, Morris, Smith szobrai olyan emberi léptékű mérettel és olyan belső ürességgel rendelkeznek, amely a koporsóra emlékezteti a szemlélőt. Ez pedig egy olyan élmény kiváltója, amely a közelség, az egyszerűség és a távollét egységét közvetíti számunkra, vagyis azt, hogy a műalkotás *néz minket*. Így a Fried-féle jelenlétén túllépünk ugyan egyfajta *unheimlich* felé, ám ezt az interszubbektivitáshoz kötjük.<sup>300</sup>

A kérdésünk az, igaza van-e Friednek és Didi-Hubermannak, s ha nem, hogyan értelmezzük a művek ürességét és emberi léptékét. Frances Colpitt írja bizonyos minimalista alkotások, így többek között Morris művei kapcsán, hogy azok nem kitöltik és nem is kiállítják a teret, hanem elkerítik (*fence it off*).<sup>301</sup> S valóban, Morris alkotásai hangsúlyozzák saját vékonyságukat, amely a belsejükre tereli a figyelmet. Ám ez a belső nem rejt semmit, olyannyira, hogy gyakran nyitva is van, mint a *16 nyitott acéldoboz* (1967) esetében, vagy beleolvad a külsőbe, mint az 1965-ös *Cím nélkül* esetében, amely tükör-felületű kockákból áll. S gyakran átlátszó, mint Judd ugyancsak 1965-ös plexiüvegből készült kockájánál. Valamit azonban mégis tesz egy ilyen mű, s ez pontosan és csupán csak az, hogy elkeríti a tér egy darabját, hozzáférhetetlenné, mégis teljes mértékben jelenlévővé teszi. Ahogy a többi, zárt mű is – körbekerít egy térdarabot, és ezzel szétrombolja a terem terét.<sup>302</sup> Mégsem installáció azonban. Teljesen önálló, a teremben bárhová áthelyezhető, ám mindenhol beleavatkozik

---

antropomorfizmust. Vö. Didi-Huberman, id. mű, III. fejezet.

<sup>299</sup> Didi-Huberman aura-értelmezésének, kritikai kép fogalmának részletes tárgyalása meghaladja e dolgozat kereteit, ezért eltekintünk tőle. A probléma a „tekintet metafizikája” (Sartre) kérdésének részletesebb kifejtését igényelné. A következőkben ezért csupán két összetevőjére utalunk.

<sup>300</sup> Didi-Huberman, id. mű, 178 skk.

<sup>301</sup> Colpitt, id. mű, 56.

annak terébe. S Fried állításával szemben Morris éppen azt hangsúlyozza, hogy még csak körbejárunk sem kell. A mű mint Gestalt egyszerre adódik, a Gestaltban hitünk van, ahogy Morris állítja, ha körbejárjuk, semmilyen újabb információval nem szolgál. S a szobor éppen ezért nem túl nagy és nem túl kicsi. Ha kisebb lenne, szétesne összetevőire (felszín, anyag, szín stb.), ha viszont nagyobb, távolabb kellene mennünk tőle, s éppen ez tárná fel számunkra fizikai jelenlétünket.<sup>303</sup> A művel való egy térben levésnek tehát nincs köze az időbeliséghez, a szemlélő testéhez (illetve csak annyiban, hogy a mű mérete mégis csak a test méreteihez van igazítva), ennyiben Morris Merleau-Pontyra való hivatkozása nagyon elhibázott lépés volt. Morris szobrai éppen az teszi érdekessé, hogy nem frontálisak, nem adódnak minden további nélkül, ám mégsem adnak semmi újat. Éles ellentétben állnak tehát például Ad Reinhardt fekete képeivel, amelyek látszólag a maguk teljességében adódnak, ám azután rádöbbenünk, hogy közelebb lépve bizonyos belső formák, érezettség, „mintázottság” figyelhető meg rajtuk. És ellentétben állnak azzal is, amit Didi-Huberman elevenít fel – Frieddel együtt – Tony Smith egy éjszakai élményével kapcsolatban.<sup>304</sup> Fried ezt az élményt természetesen a minimalizmus nem-művészeti jellegének alátámasztására használja, Didi-Huberman azonban eredendően művészinak értelmezi, és saját aura-fogalmának kibontására használja fel. A művelet ellen semmi kifogásunk, csupán a minimalista művekkel való össze nem illését szeretnénk hangsúlyozni.<sup>305</sup> Morris célja ugyanis mindenekelőtt a szubjektum-objektum

---

<sup>302</sup> Ahogy azt Barbara Rose korán észrevette. Vö. Rose, „ABC Art”, id. kiadás, 284.

<sup>303</sup> Vö. Morris, „Notes on Sculpture”, in Battcock, id. mű, 225 és 230-232

<sup>304</sup> Vö. Fried, „Művészet és tárgyiség”, 72; Didi-Huberman, id. mű, 70. Idézzünk egy rövid részletet a leírásból: „sötét éjszaka volt, nem volt se világítás, se felezővonal, se oldalon, se korlát, se semmi, kivéve a sötét aszfaltot, amely a lapály távoli hegyekkel határolt, kazlakkal, tornyokkal, füsttel és színes fényekkel pontozott tájain vezetett keresztül. Az út és a táj jó része mesterséges volt. Mégsem lett volna műalkotásnak nevezhető. Másrészt nyújtott valamit, amit művészet sosem volt képes nyújtani... Azt gondoltam magamban, nyilván ez a művészet vége. Ezután a legtöbb festmény elég ábrázoló jellegűnek tűnik. Nem lehet keretbe foglalni, egyszerűen át kell élni.” – Fried, id. mű, 72.

<sup>305</sup> Didi-Huberman az élmény pontosabb megvilágítására Merleau-Ponty éjszaka-leírását használja: „Amikor például a világos és tagolt dolgok hirtelen eltűnnek, akkor a világtól megfosztott észlelő létmódunk egy dolgok nélküli térbeliséget rajzol ki. Ez történik például éjszaka. Az éjszaka nem egy elöttem lévő tárgy, hanem beborít engem, behatol minden érzékszervembe, megfojtja emlékeimet, majdhogy nem felszámolja személyes azonosságomat. Nem vagyok már észlelési helyem mögé elsáncolva, hogy távolról figyeljem, hogyan vonulnak el előttem a dolgok vetületei. Az éjszakának nincsenek vetületei, az megérint engem, ő maga, s egységét a *mana* misztikus egysége alkotja. Még a kiáltások vagy egy távoli gyenge fény is csak félig-meddig népesítik be, teljes

viszony fenntartása volt. S az „antropomorf” méretek másik funkciója ennek biztosítása.<sup>306</sup> S ennek biztosítását szolgálja az is, hogy a műalkotásból számítani kell mindenféle „részt”, amely (többek között) az észlelés további folytatására, a körbejárásra ösztönözne minket. A műnek Morris szándékai szerint „szemben kell állnia” velünk, a nézői részvétel csak eddig terjedhet, a mű soha nem oldódhat fel a nézés (időbeli) élményében.

Az előző fejezetben egyfajta dualitás fenntartása vagy rehabilitációja mellett álltunk ki, amely megelőzné a szubjektum-objektum külsődleges viszonyát, mégis kettősség lenne, sőt egy sokkal radikálisabb kettősség, éppen azért, mert közelségének köszönhetően meggátolna mindenfajta – akár még érzelmi vagy testi – elsajátítást is. Ennek a tapasztalatnak a kimutatására nem alkalmas számunkra sem az Didi-Huberman által burkoltan visszacsempészett fenséges-élmény (amely ugyan helyreállít egyfajta dualitást, ám az nála elsősorban az eleven–halott kettőssége), sem a Morris-féle szubjektum-objektum viszony. Ezért foglalkozunk röviden egy másik minimalista alkotó, Carl Andre néhány művével.

Két megjegyzést ígértünk még Fried kapcsán. Az első az antropomorfizmus vádja volt. A második a Greenbergtől való eltávolodásának egyik momentumára vonatkozik. Ennek az eltávolodásnak – ahogy már említettük – az alak fogalma melletti kiállítás alkotta lényegét. Az alak fogalmával azonban Friednek részben el kellett ismernie a tiszta optikai mellett

---

egészében önmagát élteti, egy tiszta mélység, amely híján van mindenféle síknak, felszínnek és tölem való távolságnak.” – Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, id. kiadás, 328; idézi Didi-Huberman, id. mű, 71. Az éjszaka tehát egy olyan közeg, amely tiszta mélység, abszolút árnyék, abszolút benne-lét, s amely ennek ellenére mégis *érint* engem. Ám ez az érintés tulajdonképpen nem valaminek az érintése, hanem saját esetlegességünk *érzése* – ahogy ugyanott néhány mondattal később Merleau-Ponty állítja. Vagyis önmagunk érintése egy meghatározatlan közegen keresztül, testi, hússzerű és teljes mértékben pszichikai. A magunk részéről erősen kételkedünk abban, hogy ez az élmény a minimalista „élményhez” kapcsolható. Mint ahogy abban is – ahogy ez a korábbiakból már kiderült –, hogy Cézanne festészete megfelelő terep egy ilyen élmény felmutatásához. Nem az absztrakt expresszionizmus lett volna a megfelelő talaj mind Didi-Huberman, mind Merleau-Ponty számára? Nem Mark Rothko képei és a fenséges élménye-e a valódi közvetítői ennek a tapasztalatnak? Egy olyan tapasztalatnak, amely alapvetően, ahogy Burke-nél is, pszichikai jellegű, s amely éppen azzal fejt ki hatását, hogy egy olyan mélységet közvetít számunkra, amely elnyel és körülölel minket. Rothko képei, főként az ötvenes évektől, egyre inkább nagy méretükkel, feloldottságukkal kezdenek hatni (vö. például az 1951-es *No. 7* című festményel). A méret pedig a szemlélő terébe való kilépés élményével jár: a kép ellep és körülölel minket. Mi sem példázhatja ezt jobban, mint Rothko egyik utolsó alkotása, a már a hatvanas években készült egyszínű, szürke hármastoltára.

<sup>306</sup> A kérdés természetesen ennél sokkal bonyolultabb, a belső és külső „scale”-ről (lépték) kellene említést tennünk, s annak a részekkel, a részek számával és az egészhez viszonyított méretével való kapcsolatáról.

valamilyen szintű haptikusság létét is. S leginkább azért, mert Stella *Szabálytalan sokszögei* nemcsak kisugároztak a kép keretére és uralni kezdték azt, hanem maguk sem álltak össze egységes egésszé. Az alakokat Stellánál egy vékony, de markáns sáv választja el, amely viszont nem keretezi őket sem egyenként, sem egészükben. Vagyis az alakok a kép külsőjével szinte szorosabb kapcsolatban állnak, mint egymással. A taktilitás tehát, amellyel Fried szakítani igyekezett, mikor Greenberg laposság-fogalmát (*flatness*) csupán minimális feltételnek tekintette, visszalopakodott elméletébe az alakok belső viszonyaként. Fried ugyan azt állítja, hogy személy szerint sokkal inkább elismerte az optikai/taktilis és az optikai/materiális egyidejű jelenlétét, mégsem véletlen, hogy Stella ún. *stripe-painting*-jeit sokkal kevesebbre értékelte, mint néhány évvel későbbi *Szabálytalan sokszögeit*. A *stripe-painting*ek ugyanis inkább reliefeknek tekinthetők, mint festményeknek. Stella gondoskodott is róla, hogy a faltól elálljanak, s önmagukban is a vastagság érzését keltsék. Carl Andre művészete éppen ezt a Stellát gondolta tovább.<sup>307</sup>

Andre első jelentős, és nagy botrányt kiváltó önálló kiállítása a „Brick Show” címet viselte. Nyolc műalkotás volt látható rajta, mindegyik egyenként hatvan hagyományos hatos-téglából volt összerakva, különböző viszonylag lapos alakzatokká.<sup>308</sup> A címük *Equivalents I-VIII* volt. Ám a művekben nem is annyira az egymástól való eltérésük a lényeges, mint az, amiben mindannyian osztoznak. Teljesen megfelelnek Judd „one thing after another”<sup>309</sup>, vagyis egyik a másik után elvének, ugyanakkor bizonyos értelemben megfelelnek Morris Gestalt-fogalmának is. A művek elemei nincsenek elválasztva, semmiben sem különböznek egymástól, teljesen egymáshoz illeszkedve alkotnak egészet, ebben az értelemben szinte nem is részek (Morris), viszont nem is kötődnek egymáshoz, nincs struktúrájuk, teljes mértékben

---

Érvelésünk szempontjából azonban ez a momentum mellőzhető.

<sup>307</sup> Fried maga írja később: „Bizonyos értelemben Carl Andre és én harcoltunk Stella szelleméért, és Andre és én nagyon különböző álláspontot képviseltünk.” – idézi Meyer, id. mű, 230.

<sup>308</sup> A botrány olyan széleskörű volt, hogy a napilapok szintjéig is eljutott. A *The Daily Mirror* című újság 1967. február 17-i számában például egy gúnyolódó cikk jelent meg, amelyet fényképek illusztráltak. A fényképeken kőművesek voltak láthatók, akiket megkértek, hogy dobjanak össze ilyen „műalkotásokat”. Ők meg is tették, és

felcserélhető, s csak az egymásutániség konstituálja őket (Judd). A téglák között nincs semmilyen kötőanyag, bármelyik felcserélhető lenne bármelyikkel (a szó legszorosabb értelmében), egyfajta belső rend nélküliség jellemzi tehát őket – nincs helyük a dolognak belül, csak a dolognak van helye a külső térben. Vagyis sem külső, sem belső szervezettség nem határozza meg őket. Rosalind E. Krauss éppen ezt emeli ki a repetíció minimalista alapelveinek előnyeként: a repetitív logika a dologhoz képest nem is külső, és nem is belső, mivel a formának önmagában nincs belső tere, viszont a repetíció kívülről sem erőltet rá a dologra semmit, mivel pusztán megsokszorozza azt. Még csak nem is témavariáció tehát.<sup>310</sup> Mégis van valami más Andre szobraiban Juddhoz és Morrishoz képest is. Valami mégis összetartja a szobor elemeit, anélkül azonban, hogy összekapcsolná őket: a súly vagy a gravitáció. Andre szobrai nem üresek, mint Morriséi vagy gyakran Juddéi, ám belsejük sincs abban az értelemben, hogy valamit magukba foglalnának, ami nem látható (hiszen – fogalmazhatnánk egyszerűen – a téglák a belsejében is ugyanolyan), vagy ami kifejezésre várna és jutna. A mű nem kifejezi a súlyát, akár érzékcsalódás ez a kifejezés, akár nem. Sokkal nagyobb tehát a szükségszerűség, amely részeit összetartja (s amelyről Fried beszél), mint például Caro szobrai esetében, s a mű és szükségszerűsége teljességgel esetleges – a részek elmozdíthatók és kicserélhetőek. Ennek ellenére van egyfajta láthatatlanja, amely egyenesen létezését garanciáját nyújtja, egy olyan láthatatlan, amely sem benne nincs, sem rajta kívül, nincs benne, mert mindannyiunkban, a létezés egészében ott van, ám rajta kívül sincs, mert az nélküle tulajdonképpen nem létezne, az anyagosság nélkül nem létezhetne összetartó erő.

Andre szobrai tehát rendkívül materiálisak. S ebben nem osztozik Morissal vagy Juddal. Ők inkább eltüntetni kívánták az anyagiságot, s ennek komoly szerepe volt abban, hogy a mesterséges anyagokra esett a választásuk. A mesterséges anyagnak nincs története – ahogy

---

boldogan feszítettek alkotásaik előtt. A fénykép megtalálható Meyer, id. mű, 191.

<sup>309</sup> Vö. Judd, „Specific Objects”, id. mű, 117.



Frances Colpitt fogalmaz –, s emellett sokkal jobban, pontosabban feldolgozható.<sup>311</sup> Ám Andre szobrainak anyagiséga nem pusztán a mi anyagiséggal való kapcsolatunkat tárja fel. Legalább ennyire szól az anyag és a talaj viszonyáról is. A minimalizmus ebben is radikális újítást hajtott végre. Morris és Judd szerint a kocka azért az egyik legalkalmasabb formai elem a szobrászat számára, mert nincs szüksége alapzatra, amely kiemeli és függetleníti a talajtól, ugyanakkor, ha pusztán a talajra helyezzük, önmagában marad fenn létében, vagyis nem a talajból emelkedik ki. Emellett azonban Juddék a talajtól való elszakítás és a talaj feloldásának szándékát is változatlanul fenntartják. Morrisnak a már említett 1965-ös *Cím nélkül* című alkotása vagy Robert Smithson *Mirror Displacements*-je a tükörfelület segítségével eltüntetni kívánták a talaj és a mű közötti éles határvonalat. Morris egyébként sem feltétlenül a talajhoz való viszonyában gondolta el a műalkotást. *Plywood Show*-jának kiállítási terében megtalálhatunk falra rögzített, Malevicshez hasonlóan a felső sarokba helyezett illetve a plafonról lelógó alakzatokat is. Judd és Flavin is inkább elszakítani kívánták a művet a talajtól, mintsem az ahhoz való eredendő kötődését hangsúlyozni. Az alkotások ezért kerülnek egyre inkább az oldalfalakra. Így nem egy fiktív térben léteznek, ám nem is a néző számára is „használt” padló a hordozójuk.

Andre ebben is különbözik társaitól. A *Brick Show* után szobrai egyre vékonyabbak, és egyre nagyobb kiterjedésűek lesznek. Betöltik a kiállító helyiség majdnem egész felületét, ám mégsem environmentek. Nem kihasználják a tér adottságait, hanem pusztán kijelölik a teret, ám oly módon teszik ezt, hogy mégsem *betöltik* azt.<sup>312</sup> S ennek kulcsa vékonyságukban rejlik. Andre minden bizonnyal ismerte Ad Reinhardtnak, a minimalizmus egyik apa-figurájának

---

<sup>310</sup> Vö. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977, 250.

<sup>311</sup> Vö. Colpitt, id. mű, 13. Az eltüntetés természetesen sokak szerint nem mindig sikerül, és tulajdonképpen nem is olyan radikális törekvés. Vö. W. J. T. Mitchell, „Word, Image and Object: Wall Labels for Robert Morris”, in uő, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, 256.

<sup>312</sup> Vö. az 1974-ben készült interjúval, in *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, válogatta Tolvaly Ernő, A & E '93 Kiadó, Budapest, 1995, 255.

elhíresült mondását: a szobor az, amire rátaposol (*tread on*), amikor hátrébb lépsz a képtől.<sup>313</sup> Reinhardt képeitől valóban hátrébb kell lépni, Andre szobraira pedig valóban rá lehet, sőt néha szinte rá is kell lépni. Ám ennél sokkal többet akart Andre. Abba az évszázadok óta zajló vitába bekapcsolódni, amely a különböző érzéki területek és ebből következően a különböző művészeti ágak között zajlott. A művek elhelyezése nemcsak a talajhoz vagy a kiállítási térhez viszonyulnak, hanem a néző testéhez, sőt a reprodukáló személy eszközeihez is. A kiállítás módjának köszönhetően a művek rendkívül nehezen fényképezhetőek.<sup>314</sup> Vagyis Andre úgy válaszolt Reinhardt provokatív és a szobrászokat szinte megalázó kijelentésére, hogy a szobor az, amire rálépsz, miután lekapcsoltad a villanyt.<sup>315</sup> A totális taktilitást helyezte tehát szembe vele. Legalábbis kezdetben. A *144 Magnesium Pieces* és más hasonló darabok a hatvanas évek végéről ezt a taktilitást hangsúlyozzák. A korábbi téglából készült művek koncepciójának megfelelően ezek sem *dolgok*, hanem pusztán önálló részekből összerakott alkotások, s a részek összetartozását továbbra is a súlyuk, a gravitáció biztosítja. Ám a látáshoz már más a viszonyuk. Kívülről nehezen észlelhetőek, bár még körbejárhatók (ám nem kapunk semmi új információt, amikor ezt megteesszük), ha viszont rájuk lépünk, szintén a látással szembeni ellenállásukat tapasztaljuk. Méretük éppen akkora, hogy ha a közepükre állunk, látómezőnk szinte csak ott kezdődik, ahol a művek véget érnek. S Andre szobrászatról alkotott koncepciójának ez szerves részét alkotja. A szobrászat alakulástörténetéből a forma – struktúra – hely hármassága rajzolódik ki – legalábbis Andre szerint. Ezek a szobrok két értelemben is helyek: kijelölnek és elfoglalnak egy térdarabot a konkrét térben, anélkül azonban, hogy azt betöltenék, vagyis hogy pusztán külsőlegesen szembesülni tudnánk velük; emellett pedig az észlelés helyét nyújtják – nem a tárgyát, hanem a közegét. A szobrászat történetének meghatározásából azonban egy dolog kimarad, amit Andre mindvégig

---

<sup>313</sup> Idézi Meyer, id. mű, 206.

<sup>314</sup> Ez egyik, bár nem a leglényegesebb összetevője Andre nagyon erős baloldaliságának. Andre ekkoriban fizikai munkásként dolgozott (egy vasúttársaságnál), és 1969-ben egyik alapítója volt az erősen baloldali *Art Workers Coalition*-nek.

hangsúlyoz, az anyagiság. Egy interjújában azt mondja: „A szobrászatra alkotott formulám (forma-struktúra-hely) kihagyta az engem leginkább foglalkoztató dolgot: az anyagot.”<sup>316</sup> S igaz is, Andre számára mindvégig középponti probléma volt az anyag. A hatvanas évek végén készített darabok ugyanolyan formát, sőt gyakran méretet is mutatnak, ami változik bennük, az az anyaguk: cink, réz, magnézium stb. A *10 x 10 Altstadt Copper Square*, a *Stell Zinc Plane*, a *37 Pieces of Work* (amely hat különböző anyagból készült), a *Magnesium–Zinc Plane* stb. mind az anyag kérdésének fontosságát mutatják. Ám itt nem az anyaggal való kísérletezésről van szó. Az anyag itt mint a közvetlenség, a tapasztalat közege jelenik meg. A tét a nézőnek és nem az alkotónak az anyaghoz való viszonya. Az anyag tiszta felszín, amely vezeti a testünket<sup>317</sup>, ám ugyanakkor közvetlen és idegen közeg is. Andre művei kijelölnek és megnyitnak egy teret, ám ez a tér nem a lakozás tere, mesterséges, megszakított és önmagát megvonó közeg. A materialitás nem pusztán az anyagok felfedezését jelenti itt, hanem érzékszerveink egységének szétválasztását, a mű hozzáférhetlenségét, az önmagunk érzékeivel való szembesülést. Nincs tárgy ugyanis, amivel konfrontálódhatnánk, s amitől ily módon távolságot tarthatnánk. Judd és Morris számára egyaránt a tárgyiság volt az abszolút közvetlenség területe. Andre ezt áthelyezte az érzékiség sokkal veszélyesebb tájaira. S ezzel nem lett nagyobb az érzéki bizonyosságunk, épp ellenkezőleg. A műtárgyak teljes valójukban jelen vannak, nincs belsejük, nincs semmi, amit elzárnának előlünk, mégis hozzáférhetetlenek. Még a talaj is hozzáférhetetlen. Az a vékony réteg, ami a művet alkotja, s amelynek köszönhetően *floor-hugging* (a padlót átölelő) szobroknak nevezték el őket<sup>318</sup>, előreláthatatlan éles anyag-váltásokból áll, s folyamatosan meglepetéseket okoz tapintó, halló

---

<sup>315</sup> Vö. Meyer, id. mű, 206.

<sup>316</sup> Az interjú 1990-ben készült a *Journal of Contemporary Art* számára. Forrásunk: [www.jca-online.com/andre.html](http://www.jca-online.com/andre.html).

<sup>317</sup> Később a műnek ez az útszerűsége egyre fontosabbá válik Andre életművében. Vö. 1995-ös *Endurance* című kiállításával. Kritikai visszhangjához lásd [www.haberarts.com/andre.htm](http://www.haberarts.com/andre.htm). Ám már korábban is foglalkoztatta André a kérdés: pl. *Venus Forge* (1980).

<sup>318</sup> Vö. Colpitt, id. mű, 40.

és látószervünk számára egyaránt, sőt még egyensúlyérzékünket is megmozgatja.<sup>319</sup> Megvonja tehát tőlünk a hordozó alapot, miközben megvonja önmagát is mint tárgyat. S mindezt oly módon és annak ellenére, hogy teljességgel, a minimalizmus elveinek abszolút megfelelően jelen van. Ezt az önmagát megvonást azért merjük ennyire hangsúlyozni, mert a művek a hatvanas évek végére láthatóan egyre hozzáférhetetlenebbekké válnak. Egyik egyértelmű megnyilvánulásmódja ennek például, hogy gyakran a sarokba kerülnek.<sup>320</sup> A jelenség két okból is különösen fontos, ha Andre művészetének kontextusában nézzük. Az egyik az, hogy ezek a lapos művek mindvégig a tapintóérzékünkre kívántak hatni. Márpedig azzal, hogy a sarokba helyezte őket, Andre éppen a tapintás lehetőségét nehezítette meg. A másik pedig elhelyezésük módjára vonatkozik. Korábban a művek leginkább négyzet-alakúak voltak. Andre viszont nem négyzet alakban teszi őket a sarkokba, hanem leggyakrabban egy egyenlőszárú háromszög alakjában (*Fifth Copper Corner* – 1976). Ennek köszönhetően azonban hajlamosak vagyunk úgy érzékelni őket, mintha egy teljes négyzetnek csupán részletei lennének, amely a falban, vagy a fal mögött folytatódik. Ezt az értelmezést erősíti, hogy a négyzet „kimaradó” része néha megjelenik a függőleges falon. Az 1968-ból való *Fall* című alkotás lehetne talán a legjobb példa erre. A művekről azonban továbbra sem állítható, hogy ne lennének ott a maguk teljes valójában. Továbbra sincs semmilyen utaló viszony valami mögöttesre, rejtettre. A mű továbbra is csak annyiban töredék, amennyiben előtte is az volt: önálló, egymáshoz szinte nem is kapcsolódó részek egysége. Tiszta felszín, tiszta tautológia, amely mégis egy távollétet tár fel. A Fried által követelteknek teljesen megfelelően, ám elméletének és eszményének radikálisan ellentmondva.

---

<sup>319</sup> Az út-szerű alkotásoknak gyakran ez a legfontosabb funkciójuk, nem pedig a valahová elvezetés.

<sup>320</sup> A sarokba helyezés problémája egyébként is egyre erőteljesebben jelen van a minimalizmusban. Elég talán csak Morris és Flavin munkáira hivatkoznunk.

## Exkurzus

Egy hosszabb szövegrészt szeretnénk idézni, amellyel Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regényének egyik fejezetét nyitja. A fejezet címe: „Egy antik faliképre”.

„A képen, melyet jegyzeteim közé csúsztatva őriztem, s tervezett elbeszélésemben sejtéseim, föltételezéseim többszörösen titkos világaként leírtam volna, persze, ha mindehhez lett volna elegendő tehetségem és erőm, gyengéden szép árkádiai táj volt látható, lágyan emelkedő tisztás a végtelenbe hullámszó dombhátaik ölében, ritkás bozóttal, selymes füvekkel, virágokkal, viharok kuszálta olajfákkal, tépett tölgyekkel, egyébiránt ügyes másolata amaz antik faliképnek, melyet néhány évvel előbbi itáliai utazásomon vad színeinek és tekintélyes méretének pompájában volt alkalmam megcsodálni, abban a pillanatban ábrázolva a tájat, mikor a reggel lassan kiemelkedik az Oceanosból, hogy világosságot hozzon az embereknek, s végtelenül finom fényével fölillantja a füvek élére és a levelek tenyerére ereszkedő harmatot; a harmat ideje ez, mikor a szél nem rezdít lombot s elpihenni látszik, mit öröknek gondoltunk; az éj pedig megtojta már ugyan ezüst tojását, de Eros, ki bizonyos elbeszélések szerint szélisten fia, még nem léphetett elő e tojásból, még előtte hát valaminek, előtte mindannak, mit történésnek nevezhetünk, közvetlenül a megelőző pillanatban, ám utána már a megtermékenyülés és fogantatás azon nemes aktusának, mikor is a két hatalmas őselem, a vad szél és az éj sötétje pározott, mikor tehát még nincsen árnyék, előtte vagyunk még az utánnak, ilyen egy antik reggel! s ezért e kivételes pillanat, még ha párba is állítható, mégse összehasonlítható azon másik pillanattal, mikor Helios eltűnik majd kocsijával és lovaival a föld pereme mögött, akkor ugyanis az elmúlástól való rettenetében, remélve, hogy utolérhetni a távozó napot, csak nem itt maradni! csak nem itt! minden létező a végsőkéig fog

nyújtózkodni saját árnyékában, s a búcsú fájdalomtól is minden vörösen végzetes lesz, aranyló; e korai pillanatban azonban még majdnem halott, majdnem merev, sápadt, majdnem szürke, ezüst, homályból előderengő, hideg, s ha az imént mégis vad színekről szóltam, akkor csak azért, mert természetesen mégse az éjszaka ezüstje ez már, mely a világ színeit oly mohón visszavonja magába és fémesen egynemű csillanásokba oldja, nem, ekkor már minden létező megkapta magának való színét, megfogantak, bár nem élnek még e színek, a kép mértani középpontjában pihenő Pán gyönyörtől pattanó csupasz teste dús barnaságában fénylik, lábánál a csinos kis kecskebak szürkésen, annak rendje és módja szerint, koszosan fehér, haragosan zöld a fű, mélyzöld a tölgy, a kő fehéren fehér, a három Nimfa könnyű palástja türkiz, olívvzöld, vörös selyem; ám miként az éjszakának és a nappalnak ezen a harmatos határán ők maguk is teljesen mozdulatlanok, már megtették éjszakájuk utolsó mozdulatát, de még nem tették meg nappaluk első gesztusát, akként öltönyeik és testük színe is a puszta forma árnyéktalan körvonalában marad, s ugyanígy az árnyéktalan fák, füvek, kövek színe, mert miként a vég és a kezdet határán egymáshoz sincsen közük, mindahányan más-más irányba pillantanak, miáltal képünk még kicsiny másolatán is nagyra nő, akként a színeknek sincsen egymással kapcsolatuk, a vörös önmagának vörös önmagában, önmagának kék a kék és nem azért, mert zöld a zöld, akárha a kép festője a maga barbáron egyszerűsítő tudatlanságában magát a teremtődés pillanatát fogta volna föl, avagy egyszerűbben szólva, halálos pontossággal ragaszkodott egy nyári hajnal hangulatához, mikor az ember maga se tudja miért, fölriad váratlanul, kimászik ágyának vak melegéből, kitántorog házából, hogy ha már fölébredt, akkor legalább elvégezze szükségét, ám odakünn rettenetes csönd fogadja, a csöppé gyűlő harmat se cseppen fölbolygatni e csöndet, s hiába tudja, hogy a következő pillanatban a nappal melengető sárgája majd kilendíti a mindenséget e dermedt halálból s élővé szüli, minden tudása és tapasztalása semmisnek mutatkozik e nemlétezés csöndjéhez képest, s ha eddig az éjszaka sötétjében tapogatva vagy a nappal árnyékaiban kutakodva

kereste halálát, akkor most teljesen váratlanul és oly rettenetes könnyedséggel, hogy még a forró húgy se tud kibugyogni belőle, e színesen színtelen pillanatban leli föl, melyet mind ez idáig szerencsésen, testét istenek ölén melengetve, átaludt.”<sup>321</sup>

Ami a képnek feladat, az a nyelvnek csábítás. Megragadni a pillanatot, amely a kép legsajátabb lényege. Nem a fotóval született meg ez a lényeg, a fotó csak nyilvánvalóvá tette és hivalkodóan szemünk elé állította a tény, amely azelőtt is előttünk volt, néha olyannyira közel, hogy éppen ezért nem láthattuk. A kép ritkán vállalja saját pillanatnyiságát. Vagy időtlenné akar válni, mint a portrék és tájképek jelentős részében, vagy éppen az időbeliséget igyekszik magába olvasztani, történeteket akar ábrázolni, utalásokkal él, amelyek a múlttal vagy akár a jövővel teremtenek kapcsolatot. Gyakran mozgást, esetleg pusztán dinamikát fejez ki. Az ecsetvonások gesztussá, pszichikai vektorokká válnak vagy az anyag, a festék kezd önmagától örvényleni, legyőzve az alakot, sőt néha legyőzve magát a képet is, kilépve abból a kereten túlra vagy a néző felé. Az absztrakt kép tehát ebben a tekintetben semmilyen különbséget nem mutat fel a hagyományos, ábrázoló kép típusával szemben. Csupán másként, a belsejében próbálja megteremteni ezt a viszonyulást. Ám ő is ugyanúgy az időtlenség vagy a tartam és történetiség ábrándképébe ringatja magát.

A pillanat azonban nem időtlen és nem időbeli. Előtte van valaminek és utána valaminek, ám ez az előtt és után leginkább az után előtti és az előtt utáni jelent. Kívül tehát mindazon, amit történésnek nevezhetnénk. S persze ettől függetlenül is sokféle pillanat van. Ám minden pillanat szinguláris, akár teremtjük, akár kapjuk. S akár teremtjük, akár kapjuk, kívül van rajtunk is. A megfelelő pillanat (a kairosz) éppúgy, ahogy a jelentéktelen pillanat (a németalföldi festészet nagy pillanata), a dolgok furcsa együttállásának véletlen pillanatai (a szürrealisták pillanata) éppúgy, mint az elkapott pillanat vagy akár az ellesett pillanat (a

---

<sup>321</sup> Nádas Péter, *Emlékiratok könyve*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1986, 176-177.

voyeur pillanata). Mindegyik szinguláris, s még ha teremtjük is, esemény jellegű, amely a látás eredendő szimultaneitásával szembesít minket, időbeli létezőket.

Ahogy a nyelvet is. S persze nem akarjuk elvitatni a képnek arra való jogát, hogy saját magát, saját pillanatnyi időbeliségét legyőzze. A nyelvnek ez gyakran jól is jön. Könnyen bekapcsolódhat egy már megkezdett időbeli folyamatba, hogy aztán saját eszközeivel tovább fűzze a történet szálait, míg a képleírás magyarázattá, majd értelmezéssé nem válik. Felemelkedik az értelem, az eszmék és végső soron az emberi világába. Manapság sokat beszélnek ennek lehetetlenségéről, helyreállítani kívánva a kép saját értelmét, amely különbözik a nyelvtől. A nyelv azonban nem csak tartózkodni tud a kép leigázásától, nem csak *elismerni* képes a képben azt, ami számára megközelíthetetlen. A nyelv gyakran elcsábul, irigység keríti hatalmába, vagy éppen saját eszközeivel próbál ugyanolyan, sőt jobbat teremteni. A költészet miután megszűnt a szubjektum önkifejezése lenni<sup>322</sup>, a huszadik század elején az orosz elméletekben ritmussá, az angoloknál és franciáknál azonban leggyakrabban *képpé* változott. A képzelet kerülőúttján keresztül próbált versenyre kelni a képpel, s e kerülőúton egy magasabb szintű közvetlenséget elérni.

A kép szimultánitásának elimerése, ám magának a képnek ezzel egyidejű leértékelése. Az irodalom, a nyelv pusztán *másolatként* kezeli a képet, a konkrét képhez mint tárgyhoz fordul, kisajátítja, fiókjába süllyeszti, ám irigysége ettől nem szűnik meg. Elismeri önmagáról, hogy csupán a másolat másolatának létrehozója lehet, s így lemond arról a privilegizált szerepéről, amelyet a gondolkodáshoz való közelsége, idealitása miatt a filozófusok és teológusok juttattak neki, megnevez és leír, s e leírás struktúráját megpróbálja a kép struktúrájához igazítani. Fogadatlan prókátora lesz tehát a képnek, s sikerét csak annak a lopásnak a sikerétől remélheti, amellyel eltüntette a képet a fiókban. Alázatos és képmutató egyszerre.

---

<sup>322</sup> Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estétikai előadások III.*, fordította Zoltai Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 322.



Hogyan tud azonban mégis hű lenni? Hogyan képes a halál és a születés határának e pillanatát megragadni úgy, hogy nem vetíti rá az élet árnyékát, amelynek az eredet és a vég már csak mitikus végpontok, az emlékezet és az elvárás elérhetetlen illetve fenyegető céleszméi? Hogyan éri el, hogy a kép, amely előtte hever, ne álljon össze egységgé, hogy a dolgok önmagukban legyenek önmaguknak, s ne azért, mert a másiktól különböznek? Úgy, hogy enged a kép *ontológiájának*, amelyben a „mi” nem különbözik a „milyentől”, amelyben a szín nem egy dolog minősége vagy tulajdonsága, hanem *festék*, ugyanúgy, ahogy maga a dolog is csupán festék, és az emberalak is csupán festék egészen addig, míg értelmező műveletünk meg nem találja valódi nevét, amellyel kiemelkedik a képből, mélysége, belseje, története lesz. Elfogadja tehát azt, hogy a képben nemcsak a színek, a dolgok, az alakok vannak önmagukban és önmagukért, hanem a kép is önmagában és önmagáért van, a kép önmagáról szól. S ezt éppen azért tudja megtenni, mert soha nem puszta ábrázolás, hanem az ábrázolás ábrázolása is.

A nyelvet azonban nem ilyenek ismerjük. A nyelv szigorú vagy kevésbé szigorú törvényszerűségeknek engedelmessé rendszer, egy kusza rendszer, amelyet többek között története tesz kuszává, a nyelv egy város, ahogy Wittgenstein fogalmazott, girbe-gurba, tervezés nélkül épült utcákkal, különböző korú, állagú, kihasználtságú és rendeltetésű épületekkel. Ám a színeknek nincs ugyanilyen történetiségük, a festészet története vajon nem ugyanígy a különböző színek és formák más-más funkcióba és viszonyba állításának története? Nyilvánvalóan az, ám a nyelv időbeliségének mégis van legalább egy alapvető jellemzője, amely megkülönbözteti a képtől. A nyelv belsőleg időbeli. A nyelv alapvető egységei, a megnyilatkozás, sőt maga a szó is szukcesszív természetű. S e szukcesszivitás szükségszerűen éppen annak az árnyéknak a felbukkanásával jár, amellyel Husserl a leárnyékolódás (*Abschattung*) kifejezésen keresztül a maga idő-elméletét önkéntelenül is

összekötötte az érzékelés területével. A nyelv önmagának ettől a leárnyékoló hatásától kellene megszabaduljon, hogy a kép valódi megfelelőjét, valódi képét elő tudja állítani.

A helyzet azonban egyáltalán nem tragikus. A nyelv törvényei korántsem annyira szigorúak, hogy a leírás ne lenne képes a kép nyomába eredni. Felsorolásával, megszakadásaival, visszatéréseivel és újrakezdéseivel valamelyest utol tudja érni a kép szimultánitását. Márcsak azért is így van ez, mert a kép nézése – a képpel ellentétben – maga sem annyira pillanatnyi. A tekintet bolyong a képen, elmélyül a részletekben majd újra az egészet szemléli, az egyik pontról a másikra téved, majd újra visszatér. Amíg a leírás megőrzi hűségét és alázatát, a nyelv is alázatos. A kép csapdájába akkor esünk bele, amikor megpróbálunk analógiát vonni, a nyelv segítségével megpróbálunk a valóságba átugrani. Amikor saját emlékeinkhez fordulunk, hogy a nyári hajnal tapasztalatát a kép által nyújtottal párhuzamba állítsuk, elfeledkezünk e tapasztalatnak éppen arról a részéről, amely nem képi. Arról, amikor kótyagos fejjel vagy az éjszakai műszakból hazabandukolva, vagy éppen felébredve és a kertbe kimenne, hogy dolgunkat elvégezzük, már a hajnal első fénysugarainak feltűnése előtt *halljuk* a reggel beköszöntének hírét, a madarak éles csivitelését. Amikor el akarunk távolodni a képből, a kép rettenetes csöndjébe lépünk be.

## A képzeletbeli múzeuma

„A művészet nem képzeletbeli” – Henri Maldiney<sup>323</sup>

„Az érzékiség külön ontológiai eseményként megy végbe, amelyet azonban csak a képzelet tud megvalósítani” – Emmanuel Lévinas<sup>324</sup>

„Márpedig a kép évszázadában élünk” – Gaston Bachelard<sup>325</sup>

Dufrenne kell bele!!! Bergson kell bele!!!!

A korábbi fejezetek elemzéseiben több ízben is beleütköztünk a kép fogalmába. S ráadásul a fogalomhoz majd' minden esetben negatív konnotációkat társítottunk. Így volt ez Ricoeur esetében, akinél kiemelten fontosnak tartottuk, hogy visszanyerni próbálta a műalkotások referencialitását, ám eközben kifogásoltuk, hogy felfogásmódja túlságosan az emberhez, a mi „legsajátabb lehetőségeinkhez” kapcsolja a művészetet, s ezzel egyidejűleg túlságosan elszakítja azt a valóságtól. A műalkotás ennek köszönhetően egy képzeletbeli világ, egy kép lesz, amely csak mint egész referál a valóságra. Husserl észlelés-elméletével kapcsolatban is hasonló kifogásunk volt: azzal, hogy az érzeteknek nem tulajdonítunk intencionális jelleget, egy olyan holista szemléletmódot vezetünk be, amely az érzet és a tárgy, a tárgy és a horizont viszonyán belül mindig a nagyobb egységnek tulajdonít meghatározó szerepet, s ez az észlelést egy hagyományos, a reneszánszban megszülető kép-fogalomhoz teszi hasonlatossá, amelyet egy olyan „szemléleti forma” tart össze, amely létében mindig prioritást élvez a benne előforduló dolgokkal szemben.<sup>326</sup> Egyedül Dufrenne kapcsán emeltük ki a kép pozitív, mondhatni felszabadító hatását, amelynek köszönhetően

---

<sup>323</sup> Henri Maldiney, „L'esthétique des rythmes”, in uő, *Regard, Parole, Espace*, id. kiadás, 165.

<sup>324</sup> Emmanuel Lévinas, „A valóság és árnyéka”, fordította Babarczy Eszter, *Nappali ház*, 1992/2, 7.

<sup>325</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Cortis, Paris, 1948, 7.

<sup>326</sup> Vö. Erwin Panofsky, „A perspektíva mint 'szimbolikus forma'”, in uő, *Jelentés a vizuális művészetekben*,

olyan érzéki és értelmi területek léphetnek kapcsolatba, amelyek a természetes észlelés (célok, motivációk, fogalmak szerinti) tagoltságában nem érintkezhetnének. A műalkotás mint kép, Dufrenne szerint, az értelmek *érzését* váltja ki bennünk, a nyelvvel és az érzékeinkkel radikálisan új viszonyt képes létesíteni a hétköznapi észleléshez képest.

Persze nem ilyen egyszerű a helyzet, s ezzel mi is tisztában vagyunk. A husserli fenomenológia legfontosabb vívmányait kérdőjeleznénk meg, ha az abban kifejtett észlelés-elméletet a reneszánsz kép-felfogással azonosítanánk. Hiszen Husserl gondolkodásmódjának legnagyobb vívmánya éppen az volt, hogy az intencionalitás bevezetésének köszönhetően az észlelés többé már nem valaminek a reprezentációja, s így a horizont fogalma sem feleltethető meg egy zárt, kubusszerű rendszertérnek. A horizont nyitott, mozgó; passzív szintéziseket, leülepedett összetevőket tartalmaz; a homályosság pedig – ha nem is Merleau-Ponty mélység- és láthatatlan-fogalmának radikális formájában, de – inherens részét alkotja. Mégsem véletlen talán, hogy Husserl észlelés-elméletét bizonyos elemzők túlságosan fogalminak tartják<sup>327</sup>, s ezen belül is elsősorban a vetületekben adódás perspektivizmusát emelik ki, mint amely gátat vet a kép és ezen keresztül a festészet valódi fenomenológiai leírása, valódi fenomenológiája elé.<sup>328</sup> Vissza kell tehát térnünk a kép problémájához és a fenomenológia egy olyan

---

Gondolat, Budapest, 1984.

<sup>327</sup> Jaako Hintikka ezért állítja az analitikus kubizmussal párhuzamba. Vö. Jaako Hintikka, „A fogalom mint látvány: a reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában”, in Horányi Özséb (szerk.), *A sokarcú kép*, M. R. T. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1980. Hintikka a kubizmust Husserl noéma-fogalmával kapcsolja össze, minthogy – állítása szerint – mindkettőre éppen az jellemző, hogy „nagyreszt független attól a módtól, ahogyan történetesen észleltük. Egy fáról alkotott koncepcióm, noémám nem kötődik semmilyen sajátos perspektívához, abban az értelemben, hogy számos dolgot magában foglal, amelyet egy adott pillanatban nem észlelek, és talán ugyanabban a pillanatban együtt soha nem is észlelhetek.” – 105-106. A noéma tehát nem fogalom abban az értelemben, hogy például egy definícióval megadható lenne, mégsem azonosítható egyetlen partikuláris adottságmóddal sem, hanem az összes ilyen adottságmód egyesítését hajtja végre. S természetesen a horizonthoz hasonlóan ez is egy nyitott egység, amely mindig képes újabb és újabb adottságmódokat magába fogadni. Mégis elvlaszt minket az érzéki jelenlét szingularitásától.

<sup>328</sup> Eliane Escoubas nagyon merészen fogalmaz e tekintetben: „Felmerülhet a kérdés, hogy Merleau-Ponty kritikája a karteziánus térről érvényes lehet-e a husserli értelemben vett térre is. Nem lehetne tényleg azt mondani, hogy a térbeli dolog észlelése Husserlnél, amennyiben a dolog ebben *leárnyékolásokon* (*Abschattungen*) keresztül adott, nagyon közel áll a 'partes extra partes' karteziánus teréhez, a geometrikus perspektívához és a projekcióhoz? Nem rekonstruálja-e Husserl is a láthatót a gondolkodáson keresztül? Még ha Husserl a gondolkodást a 'látás' felől határozza is meg, és a fenomenológiai módszer a 'tisza látás', a 'tisza szemlélés' módszere is, nem lenne mindazonáltal érvényes, hogy Husserl is belefoglalta a látásba a gondolkodást? Vagy nem mondhatnánk-e, hogy *leárnyékolás-elmélete* akadályozta meg abban, hogy felépítse a festészet fenomenológiáját?” – Eliane Escoubas, „Merleau-Ponty: a művészet és a fenomén”, fordította Kerekes

korszakához, elsősorban a harmincas-ötvenes évekhez, amikor a képzeletbeli központi problémának számított a fenomenológiai (és nem csak a fenomenológiai) esztétikában.

A kérdés horizontjának teljesebb kibontása érdekében azonban egy Deleuze-tól és Guattari-tól származó hosszabb idézettel szeretnénk kezdeni. A *Qu'est-ce que la philosophie?* című munkájuk művészettel foglalkozó fejezetét az alábbi mondatokkal nyitják: „A fiatal férfi mindvégig mosolyogni fog a vásznon, míg az fennmarad (*durera*). A vér lüktet e női arcbor alatt, és a szél mozgatja az ágat, az embercsoport pedig indulni készül. Egy regényben vagy egy filmben a fiatal férfi később esetleg már nem mosolyog, de újra mosolyogni kezd, ha visszatérünk arra az oldalra vagy ahhoz a pillanathoz. A művészet megőrzi (*conserve*), s az egyetlen dolog a világban, amely önmagát is megőrzi. Megőrzi és megőrzi magát önmagában (*quid juris?*), még ha valójában csak addig marad is fenn, amíg a hordozója és anyagai (*quid facti?*), a kő, a vászon, a kémiai anyagok színe stb. létezik. A fiatal lány abban a testtartásban marad, amelyben ötezer évvel ezelőtt volt, egy olyan mozdulat megtétele közben, amely már nem függ attól, aki megtette. A levegő őrzi a mozgást, a fuvallatot és a fényt, amely a múlt év egy adott napján a sajátja volt, és nem függ már attól, aki azon a reggelen belélegezte. Ám a művészet mégsem úgy őrzi meg, ahogy az ipar, amely egy szubsztanciával egészíti ki a dolgot, hogy az fennmaradhasson. A dolog kezdettől fogva függetlenné vált 'modelljétől', ám a többi lehetséges személytől is, akik maguk is művészi-dolgok, a festmény szereplői, akik a festészet levegőjét szívják. S nem kevésbé független az aktuális nézőtől vagy hallgatótól sem, aki csupán utólag tapasztalja, feltéve, hogy megvan hozzá az ereje. És az alkotó? Független az alkotótól is, az alkotás önmagát tételező voltának köszönhetően, amely önmagában őrzi meg önmagát. A dolog vagy a műalkotás, amely önmagát megőrzi, egy *érzethalmaz, vagyis valami, ami perceptumokból és affectumokból tevődik össze.*”<sup>329</sup> Nehéz volna ennél következetesebben kiállni a műalkotás önállósága mellett. A mű független – állítja a

---

Amália, in Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű*, Kijárat, Budapest, 2002, 82 (a fordítást egy ponton módosítottam).

szerzőpáros. Mit jelent azonban ez a függetlenség? A fenomenológiai fogalmakba nehezen beilleszthető dolgot. A műalkotás nem reális tárgy, ez nyilvánvaló. A szerzők elismerik ugyan, hogy van valami, ami fenntartja a művet (vászon stb.), ám ez csupán nem-létének lehetőségét biztosítja, létének lehetőségét nem. Ám nem is ideális tárgyiság, mert nem tiszta esemény, nem a virtuális valósága. A művészet az érzés területe, nem a kieszelésé (*concevoir*). Ugyanakkor azonban nem is intencionális tárgyiság, legalábbis abban az értelemben nem, ahogy azt e három fogalomnak az esztétikába való bevezetője, Roman Ingarden értelmezte, vagyis nem létheteronóm jellegű: nem szorul rá a konkretizációra.<sup>329</sup> A mű önmagában van és önmagában valóságos. Mi tehát akkor? Egy *hely*. „A művészet talán az állattal kezdődik, legalábbis azzal az állattal, amely kimetsz magának egy territóriumot és házat épít... A territórium – ház rendszerrel az organizmus számos funkciója átalakul, a szexualitás, utódnemzés, agresszivitás, élelemszerzés, de nem ez az átalakulás ad magyarázatot a territórium és a ház megjelenésére, épp ellenkezőleg: a territórium léte vonja maga után a tiszta érzéki minőségek, szenzibiliák felbukkanását, amelyek ekkor már nem pusztán funkcionálisan léteznek és kifejezéssé válnak, lehetővé téve e funkciók átalakulását.”<sup>331</sup> S valóban, Deleuze Bacon-könyve a kör, a kocka, a rúd kezdetleges helyeinek feltérképezésével indul, ezek az első területek biztosítják azt a territóriumot, amelyen az alak egyáltalán megjelenhet. Egy olyan kérdés vetődik itt fel, amelyre már tettünk utalást, s amelyet itt sincs helyünk és időnk kifejtteni: vajon feltétlenül az animalitáshoz kell-e kötni a helynek ezt a kitüntetett szerepét.<sup>332</sup> Carl Andre szobrainak elemzésekor éppen egy

---

<sup>329</sup> Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 1991, 154.

<sup>330</sup> Vö. Roman Ingarden, *Az irodalmi műalkotás*, fordította Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1974, 23 illetve 336 skk.

<sup>331</sup> Deleuze, id. mű, 174.

<sup>332</sup> Vö. Deleuze, *Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1980, I. fejezet. A *Qu'est-ce que la philosophie?* kifejezéseit használva: vajon a kozmosz, a ház és az eleven test közül a másodikat kell-e feltétlenül kiemelni, ahogy Deleuze teszi. Bár nem minden esetben. Az V. fejezetben (*Note récapitulative*) például a függöny, a kitörlések, a foltok kapcsán a sivatagról, a homokról, a tájról esik szó, egy olyan tendenciáról Bacon festészetében, amely csak helyenként bukkan fel, ám az állati létmódon túli lépcsőfokot jelzi.

olyan *hely*-re alapozódó művészettel találkoztunk, amely mintha tagadó választ sugallna a kérdésre. A probléma azonban részletesebb vizsgálódásokat igényelne.

Deleuze és Guattari idézett gondolatai mégis megkerülhetetlenek számunkra, bárhogyan is válaszoljunk az előbbi kérdésre. Mégpedig azért, mert a művészetet úgy helyezik el a percepció és az affekció területén, hogy ennek során nemcsak az esetleges és – egyszerűen fogalmazva: külsődleges – befogadói élményt zárják ki belőle (ezt már Ingarden is megtette), hanem a művön belüli embert is. A perceptumok és az affektumok ember nélküliek: „Az ember távollétében léteznek, ha szabad ezt mondanunk, mert az ember, ahogyan a kőben, a vásznon vagy a szavak sorozatában megragadásra kerül, maga is perceptumokból és affektumokból tevődik össze. A műalkotás egy érzetből álló létező (*un être de sensation*), és semmi más: önmagában létezik.”<sup>333</sup> Ám az önmagában lét ellenére, vagy talán éppen ezért, mégis magával a műalkotással kerülünk kapcsolatba. A könyvvel, amiben visszalapozunk, a filmmel, amit visszatekerünk stb. Nincs semmilyen közvetítő (szerzői tudat, saját tudatunk, anyagi hordozó, történeti távolság), ami elválasztana tőle és megszüntetné a közvetlenséget. A műalkotás tehát mégsem *dolog*, vagyis nem objektum. Ha pusztán a dologi létet kívánnánk rehabilitálni az olvasás-, hatás- és fogadtatás-elméletekkel szemben (amelyekkel Deleuze-éknek ekkor már számolniuk kellett, műalkotás-fogalmuk tehát ezekre az irányzatokra, és nem a századelő pszichologizmusára válaszol), s nem a műalkotások „önlégült jelenlétét”, ugyanúgy a közvetítések útját kellene végigkövetnünk, ahogy az említett irányzatok teszik. Csak éppen az idő filozófiájából a tér filozófiájába lépnénk át, s annak is egy meglehetősen hagyományos formájába. Egy olyan ontológiai szimulációnak esnénk áldozatául, amely elfedi előlünk az individuáció folyamatát<sup>334</sup>, s ha a dolgokat nem is, legalább egy „dolgot” eleve feltételeznénk, a *világot*. S ez a műalkotás kapcsán még nagyobb naivitás lenne, mint a hétköznapi dolgokkal kapcsolatban.

---

<sup>333</sup> Deleuze – Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, id. kiadás, 155.

<sup>334</sup> Vö. Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris, 1964.

A műalkotás tehát azért nem objektum, mert nincs szubjektum. Illetve nincs attól elkülönült, önálló szubjektum. Minthogy az is csupán a perceptumok és affektumok összetétele. „Nem a világban vagyunk, hanem azzal együtt alakulunk (*devenir*), alakulunk a világot szemlélve” – állítják Cézanne-ra hivatkozva.<sup>335</sup> A műalkotás egy gépezet, egy termelő gépezet, ám ez nem semmiből teremtést jelent – különösen a műalkotások területén. A gép inkább egy csapda, ahogy Reuleaux fogalmazott, amely foglyul ejti az erőket, és visszájára fordítja irányukat, hogy munkába állítsa őket. S a műalkotás egyediségét éppen ez garantálja. Egy csapda ugyanis csak egyszer használható – s ez a szeszélyes, diszkontinuus, efemer idő létét igazolja. A „machináció” idejét. „Az opportunistista gép szükségszerűen lágy gép” – állítja Lyotard.<sup>336</sup> Éppen a gépezet tenné tehát lehetővé, hogy a dolog kiszakadjon kontextusából, illetve hogy úgy létezhessenek perceptumok és affektumok, hogy ne egy szubjektumhoz és ne egy objektumhoz kötődjenek? Deleuze és Guattari szerint igen: „Festünk, formálunk, komponálunk, írunk érzetek segítségével. Érzeteket festünk, szobrászkodunk, komponálunk és írunk. Az érzetek mint perceptumok nem percepciók, amelyek egy tárgyra utalnának (referencia): ha hasonlítanak valamire, ezt a hasonlóságot akkor is saját maguk termelik ki, s a mosoly a vásznon csupán színekből, ecsetvonásokból, árnyékokból és fényből áll. Ha a hasonlóság kísérteni képes a műalkotást, az csak azért van, mert az érzet csak saját anyagához viszonyul: magának az anyagnak a perceptuma és affektuma...”<sup>337</sup> A műalkotás tehát tárgyi viszonyulás és szubjektumhoz való viszonyulás nélkül létezik, mégis van valamilyen viszonyulása, amit a konstruktivizmusra hajló Deleuze-ék sem tagadhatnak le: az anyaghoz viszonyul. Ez az a viszony, amely egy hétköznapi tárgyból hiányzik, ahogy azt a fenomenológia számos képviselőjétől megtanulhattuk. Az eszköz feloldódik rendeltetésének intencionális szerkezetében. A művészet ezt a funkcionalitást oldja fel (amit Deleuze és

---

<sup>335</sup> Deleuze – Guattari, id. mű, 160.

<sup>336</sup> Jean-François Lyotard, *les TRANSformateurs DUchamp*, Galilée, Paris, 1977, 44. A Franz Reuleaux-ra való utalást lásd ugyanott, 43-44.

<sup>337</sup> Deleuze – Guattari, id. mű, 156.



Guattari a tudományhoz kapcsolja): „A művészet célja az, hogy az anyag segítségével elszakítsa a perceptumot a tárgy percepciójától és az észlelő szubjektum állapotaitól, hogy elszakítsa az affektumot az affekcióktól mint az állapotok egymásba való átmenetétől.”<sup>338</sup> Ez a folyamat azonban kettős hatással jár, az anyag ellepi, minden részében átjárja a művet, ugyanakkor teljes mértékben fel is oldódik benne. Az egész anyag *kifejezővé* válik, ahogy Deleuze-ék fogalmazzák.<sup>339</sup> Az affektum maga fémes, kristályos vagy megkövült, az érzet pedig nem színezett, hanem színező, ahogy ugyanott Cézanne-ra hivatkozva állítják. Az anyag tehát a közvetlenség területe, az esemény területe, ám mégsem a közvetlenül adódó. A közvetlenséget el kell érni, az eseményt teremteni kell, s ennek a műalkotás nyújtja egyik kitüntetett alkalmát.

Mit jelent az anyagnak ez a műbe való behatolása? Furcsa módon éppen azt, hogy a „dolog” saját képévé válik. Ebből a szempontból az ábrázolás vagy absztrakció, a valóság vagy absztrakció<sup>340</sup>, sőt még az absztrakció vagy konkrécio<sup>341</sup> problémái is másodlagos jelentőségűek. A kép azonban nem a képzeletbeli. Deleuze és Guattari nem véletlenül hivatkoznak egy lábjegyzetben Erwin Straus „nyitott szemmel álmodás” kifejezésére: „Fényes nappal és nyitott szemmel álmodunk. Elveszítettük az objektív világot, de elveszítettük önmagunkat is. Ez az érzés.”<sup>342</sup> Mit jelent azonban a kép, ha nem a képzeletbeli képet, és nem is a konkrét, fizikai entitást? És mire szolgál ez a különbségtétel mindkét lehetőséggel szemben? Deleuze-ék gondolataival kapcsolatban nem alaptalanul hivatkoznak a Lévinas és

---

<sup>338</sup> Deleuze – Guattari, id. mű, 158.

<sup>339</sup> Deleuze – Guattari, id. mű, 157. A folyamat kettőssége az alábbi két részletből mutatkozik meg: „... látni fogjuk, hogy az anyag síkja hogyan emelkedik fel ellenállhatatlanul és árasztja el még az érzetek kompozíciójának síkját is, egészen addig terjedően, hogy részévé válik azoknak, és elkülöníthetetlen lesz tőlük”; „Az érzet csak úgy valósul meg az anyagban, hogy az anyag teljességgel átvevődik belé, a perceptumba és az affektumba.” – mindkettő, id. mű, 157.

<sup>340</sup> Vö. Henri Maldiney már idézett, „Le faux dilemme de la peinture” című tanulmányával, in uő, *Regard, Parole, Espace*, id. kiadás, 1-24.

<sup>341</sup> A kérdés egyik korai, a szerző miatt más szempontokból is érdekes kifejtését lásd Alexandre Kojève, „Pourquoi concret?”, in Kandinsky, *Écrits complets*, Denoël – Gauthier, Paris, 1970, III. kötet, Függelék.

<sup>342</sup> Idézi Deleuze – Guattari, id. mű, 160. Vö. Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Springer, Berlin – Göttingen – Heidelberg, 1956, 336.

Merleau-Ponty közötti véleménykülönbségekre.<sup>343</sup> Lévinas szintén egy olyan „innenső” mellett áll ki a művészettel kapcsolatban, amely nem a puszta világban-benne-lét. A művészet nem az igazsággal koextenzív területen helyezkedik el, vagyis nem beszéd. A művészet nem a dialógus területe. S ennek éppen innenső-volta az oka. „Alábecsülik a befejezettséget, a művészi alkotás letörölhetetlen jegyét, amelynek révén a mű mindig lényegileg elkötelezetlen – azt a fenséges pillanatot, amelyben az utolsó ecsetvonást megteszik, amikor egyetlen szót sem toldanak már be vagy húznak ki a szövegből, amelynek révén minden műalkotás klasszikus” – írja Lévinas.<sup>344</sup> Ez a fenséges pillanat az, amely a világon kívül helyezi a művet, „a romok visszavonhatatlanul elmúlt múltjába”, „az egzotikum idegenségébe”. A műalkotás tehát – Lévinas szavaival – „nem egy dialógus kezdeteként adja át magát”.<sup>345</sup> Vagyis – Granel és Nancy korábbi gondolataihoz kapcsolódva – a mű puszta válasz, amely nem vár ránk, nem hív minket, nem támaszt igényt. A művészet az *il y a* tartománya, a puszta és semleges „van” területe, amely még csak nem is vanság, mivel semlegessége dologgá, fogalommá, vagyis névvé válását is meggátolja. Lévinas nem véletlenül hivatkozik egyik korai munkájában Rodin szobrainak „blocs indifférenciés”-ira, differenciálatlan és közömbös tömbjeire.<sup>346</sup> A művészet Lévinas szerint tulajdonképpen ezt és csak ezt teszi a dolgokkal – kiszakítja őket az egyik fajta elidegenedettségből, amely a világon belüli elidegenedettséget, vagyis a rendeltetésben (és a szubjektumhoz való tartozásban) való feloldottságukat jelenti, s egy ennél radikálisabb elidegenedettségre helyezi át őket, a puszta és semleges „van”-ba. Hogy ez az áthelyezés mennyiben elhelyezés, pontosabban el-helyezés is, arról majd Blanchot fog írni néhány évvel később. Mindenesetre a kiszakítás már Lévinasnál sem a világon túli „platóni ideák” és „a világ fölé tornyosuló örökkévalóság” felé tart, hanem éppen egy világon inneni felé. Lévinas persze ezzel az „innenső”-vel, s a fogalom értelmezésének radikalitása éppen

---

<sup>343</sup> Vö. Eric Alliez, *La signature du monde ou qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari*, Cerf, Paris, 1993, 87-89.

<sup>344</sup> Emmanuel Lévinas, „A valóság és az árnyéka”, id. kiadás, 4.

<sup>345</sup> Lévinas, id. mű, 4.

ebből ered, explicit vagy implicit módon mindig szembeállít egy túlit, amely a Másikhoz vezet. A művészet ehhez képest leértékelődik, ám ezzel együtt is értékesebbnek tűnik, mint a világban-benne-lét különböző formái.<sup>347</sup> Kissé rosszindulatúan értelmezve akár még a hegeli gondolkodásmód logikai szerkezetét is felfedezhetjük mindebben.<sup>348</sup>

A művészet tehát – bármilyen viszonyban is álljon az etikaival – egzotikus jellegű. Ez az embertelen, kozmikus, egzotikus összetevő a másik kapcsolat Deleuze-ék és Lévinas között. Persze inkább közös gyökerekről kellene beszélni, amelyek Minkowskihoz és Bachelard-hoz vezetnének. Lévinas azonban – Deleuze-ékkal ellentétben – élesen szemben áll a bergsoni hagyománnyal, amennyiben ezt az egzotikumot az elevenség hiányához kapcsolja. Megfosztja minden emberitől, de minden állatiastól, ösztönöstől is. „Olyan létmód ez – írja –, amely nem tudat, hiszen a tudat megfosztatik azon előjogától, hogy vállaljon, megfosztatik hatalmától, de nem is tudattalan, hiszen az egész helyzet, minden kis részletével együtt, *jelen van*, egy homályos fényben. Éber álom ez.”<sup>349</sup> Ennek a létmódnak a megjelenési formája a kép(más).<sup>350</sup> A kép nem a képzeletbeli, vagyis nem a képzelet (*imagination*) mint aktus által előállított intencionális tárgyiság, az *imaginaire*. S ennek több oka is van.

Legelső sorban az, hogy Lévinas egész szövege Sartre művészetelmélete ellen íródott, ezt keletkezésének időpontja (1948) és megjelenési helye is jól mutatja (*Les Temps Modernes*). Sartre évei zajlanak ekkor Franciaországban, s aki művészetről ír, annak

---

<sup>346</sup> Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1978 (1947), 86.

<sup>347</sup> Lévinas művészet-ellenességének témájában nem kívánunk állást foglalni. Annyit azonban megjegyeznénk, hogy véleményünk szerint egyáltalán nem ejt csorbát a művészet-elmélet hírnevén, ha megpróbáljuk elfogadni Lévinas álláspontját, nem pedig az ő szellemében vagy azzal szemben rehabilitálni a művészetet. Ez a művészet és etika kapcsolatának problémáját természetesen nem helyezi hatályon kívül. A költő nem feltétlenül „számúzi magát a városból” – mint ahogy Lévinas állítja („A valóság és árnyéka”, 12), ám ez nem jelenti azt, hogy *mint művészek* az agorán külön jogai lennének. A művészet etikai kérdés (is), ám vannak művészetén kívüli etikai kérdések és művészetén kívüli kérdések is. A humán tudományok univerzalizációs-igénye soha nem terjedhet a kisajátításig.

<sup>348</sup> Ahogy például Daniel Payot teszi. Vö. Payot, „La visitation du visage n'est donc pas le dévoilement d'un monde”, in Escoubas – Giner (szerk.), *L'art au regard de la phénoménologie*, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1993, 179.

<sup>349</sup> Lévinas, id. mű, 5.

<sup>350</sup> Babarczy Eszter a szöveg fordításakor a „képmás” szót választotta az *image* megfelelőjéül, a „kép” szót a *tableau*-ra tartotta fenn. Lévinas szövegének kontextusában ez megfelelő megoldás, ám mivel mi több szerzőről is beszélünk, ezért visszatérünk az egyszerűbb „kép” szóhoz, s ha a *tableau* kerül említésre, azt zárójelben külön

kiváltképpen Sartre-ra kell reagálnia. Sorra jelennek meg Sartre regényei, drámái, kritikái, irodalomelméleti és irodalomtörténeti munkái. Sartre divat. Így érthető, hogy minden megszólalásnak vonatkozása van Sartre-ra, különösen akkor, ha a fenomenológiai mozgalmon belülről érkezik. S Lévinas felvállalja ezt a vonatkozást, olyannyira, hogy fogalmai egyértelműen referálnak Sartre-ra. Mindenekelőtt persze a kép fogalma. Erre a kép-fogalomra, a fenomenológia kép-fogalmára a transzparencia elméleteként utal Lévinas. A transzparencia elmélete, állítja, az immanens mentális képek elmélete ellen jött létre, s a hangsúlyt nem a képek „helyére” helyezte, hanem arra a tudataktusra, amely azokat előállítja. Sartre-nak ez volt a nagy újítása a képzeletről szóló elméletében, amelyet természetesen Husserl műveiből olvasott ki. Az elméletet korai műveiben dolgozta ki, számunkra azonban most elsősorban a *Mi az irodalom?* koncepciója fontos, mivel Lévinas mindenekelőtt erre a műre reagál. Méghozzá oly módon, hogy – Dufrenne-hez hasonlóan – elfogadja Sartre számos tételét, csak értelmezésükben és értékelésükben tér el tőlük. Elfogadja mindenekelőtt azt, hogy a művészet lényegi kapcsolatban áll a képzelettel. Csakhogy mit jelent Sartre-nál a képzelet ebben az időszakban? A kérdés egyáltalán nem szónoki. Valóban kérdés, vagyis valóban kérdéses, hogy vonatkozik-e egyáltalán valamire, s ha igen, az azonos-e azzal, amire Lévinas gondol.

Sartre műveiből a negyvenes évek végére látszólag egyre inkább kikopott a képzelet kérdése. Azt is mondhatnánk, hogy egy filozófus első szárnypróbálgatásai voltak az első művek, amelyek a képzelet problémáját boncolgatták. Ám ez nem teljesen így van. Viszont a fenomenológiai ontológia vázlatának kidolgozása mindenképpen nyomot hagyott a koncepción. S talán éppen abba az irányba hatott, amely nem háttérbe szorította, hanem a felfogás átalakításán keresztül új jelentőséggel ruházta fel azt. Sartre korai képzelet-fogalma a tiszta aktus-jelleget hangsúlyozta. Ebben nem tért el számottevően Husserltől. Abban azonban

már igen, hogy ennek az aktusnak, állítása szerint, saját anyagságra is szüksége van, hogy valóban képzeletként működhessen. S hogy egyáltalán működhessen. A *L'imagination* című munka Husserlre vonatkozó fejezetében Sartre legfontosabb kritikája éppen az volt, hogy ha az észlelés és a képzelet anyaga ugyanaz lenne, ahogy ezt Husserl állítja szerinte, s csak az aktus természetében különböznének egymástól, akkor semmilyen biztos kritériummal nem rendelkezünk az észlelés és a képzelet megkülönböztetéséhez. S emellett ugyanabba a hibába esnénk, amibe az empiristák estek, vagyis semmilyen különbséget nem tudnánk tenni a dolog és a róla bennünk lévő idea között, csupán a helyük különbségét állapíthatnánk meg.<sup>351</sup> Végző következtetésként azt írja: „a mentális kép és az észlelet különbsége nem eredhet pusztán az intencionalitásból; szükséges, de nem elégséges, hogy a két intenció különbözzön, emellett azonban az is szükséges, hogy a két anyag is eltérő legyen. Talán még az is szükséges, hogy a kép anyaga maga is spontaneitás legyen, de egy alacsonyabb fokú spontaneitás.”<sup>352</sup> Sartre tehát radikalizálja Husserlt, aki szerinte pusztán a tudati módozatok elkülönítésével kívánta újraalapozni a képzelet tanát.

Ha viszont a *Mi az irodalom?* oldalait olvassuk, ott ebből a szempontból egy meglehetősen hagyományos képzelet-fogalommal találkozunk. A képzelet alapvetően a lírához (és a képzőművészet összes ágához) kapcsolódik, s szerepe az, hogy az észlelés által nyújtott adottságokat egy holisztikus aktus segítségével áthelyezze a képzelet tartományába. Szó sincs tehát a képzelet anyagának az észleléstől eltérő voltáról, ugyanis az irodalomban nem az észlelet válik nyelvvé, hanem a nyelv válik dologgá. A nyelv felszívja magába a világ észleleti gazdagságát, és átlátszatlaná válik. A műalkotás vagy dolog, vagy eszköz, de továbbra is dolog és eszköz, csak éppen az előbbi egy képzeleti tárgyisággá, vagyis képzeletbelivé való átváltozáson esik át. Mi a helyzet azonban az utóbbival? A próza nem

---

<sup>351</sup> Ez Husserl empirizmus-kritikájának egyik alapvető tétele. Sartre azt írja: „Úgy tűnhet tehát, hogy Husserl, miközben a kérdés radikális megújításának alapjait fekteti le, rabja marad a régi felfogásnak, legalábbis a kép hüléjét illetően, amely nála is újjáéledő érzéki benyomás marad.” – Sartre, *L'imagination*, Quadrige – PUF, Paris, 1989 (1936), 152.

képzeletbeli, legalábbis első látásra nem az. A próza *tett*. Ám struktúrája nem felel meg teljesen a cselekvés struktúrájának. Ahogy a mű sem az eszközének: „Ily módon tehát a könyv az eszköztől eltérően nem egy cél szolgálatában áll: önmagát kínálja célként az olvasó szabadságának.”<sup>353</sup> A mű nem befejezett, de nem az ingardeni vagy iseri értelemben, hanem annyiban, amennyiben megvalósításra vár.<sup>354</sup> Ám ez nem egy program teljesítése, amelyet a szerző vázol fel az olvasó számára, hanem az olvasó szabadságának elismerése. S mindez végső soron oda vezet, hogy semmilyen „tárgya” nincs a mű adományának. A mű mint adomány és igény (felhívás) az egész világot adja: „Mert éppen ez a művészet végcélja: visszanyerni a világot oly módon, hogy szemünk elé tárjuk, ahogy van, ám mintha eredete az emberi szabadságban rejlene”.<sup>355</sup> A képzelet tehát nem egyértelműen szorul háttérbe Sartre-nál. Egyrészt megkettőződik. Az első, a lírára jellemző változata erősen emlékeztet a mentális kép hagyományos, újkori felfogására (Descartes, Leibniz, Hume): egy anyagi, testi entitás, amelynek struktúrája megegyezik a dolgok struktúrájával, homályos, és nincs megkülönböztetve a képtől mint dologtól (*tableau*).<sup>356</sup> A második tiszta aktus, amely tárgyának létmódját is teljes mértékben meghatározza.<sup>357</sup> Viszont – s ez a második jellemző – ez a meghatározottság a fenomenológiai ontológiában lefektetett tételek hatására radikálisan új irányt vesz. A kivetülés, a semmités, a lehetőség, a valószínűség és nem utolsósorban a szabadság fogalmának kifejtése<sup>358</sup> véglegesen megakadályozza, hogy a képzelet egy elkülönült tartományt alkosson. Egy dologtól azonban továbbra is elkülönül, s ez biztosít

---

<sup>352</sup> Sartre, id. mű, 158.

<sup>353</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948, 60.

<sup>354</sup> „Tehát a szerző felhívja az olvasó szabadságát arra, hogy működjön közre munkája létrehozásában.”; „Írni annyi, mint felhívást intézni az olvasóhoz, hogy tegye objektív létezővé azt, amibe én a nyelv segítségével belekezdtem” – Sartre, id. mű, 59.

<sup>355</sup> Sartre, id. mű, 73.

<sup>356</sup> Vö. Sartre, *L'imagination*, id. kiadás, 11-12, 48, 87, 89.

<sup>357</sup> Leginkább azt, hogy egész-elvű, és a leggyakrabban részleteiben meghatározatlan. Nem homályos vagy átlátszatlan tehát, mint az érzékelt. Vö. Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1986, I-II. fejezet. A próza ebben is sokkal jobban megfelel Sartre korábbi képzelet-felfogásának.

<sup>358</sup> Az utóbbihoz lásd még „Descartes a szabadságról”, in Sartre: *A szabadságról*, fordította Albert Sándor, Kossuth, Budapest, 1992. Ebben a tanulmányában fogalmazza meg végleges formában az újkori szabadság-fogalom kritikája kapcsán, hogy nem valamitől, hanem valamire vagyunk szabadok. A többi fogalom elemzését lásd Sartre, *L'être et le néant*, id. kiadás, passim.

lehetőséget a képzelet fogalmának kettéhasítására: az érzékeléstől. Az ontológiai háttér azonban felszámolja magát a fogalmat. A mű tett, amely tárgyát önmaga teremti, ám egyben a tette való felhívás is. Mindkét összetevő túl van a képzeletbelin.

Ha valószínűleg nem is kizárólag Sartre-ból indul ki Lévinas, hiszen a korabeli francia beszédmódot az Új Kritika már jelentősen átírtta, az mindenestre bizonyos, hogy Sartre-nak válaszol. S éppen emiatt kell jelentős részben a sartre-i gondolatokhoz kötődnie. Értelmezésünk szerint és mai fogalmakban kifejezve Lévinas legfontosabb kritikája az, hogy Sartre felismeri a műalkotás két alapvető ontológiai szimulakrumát, a dolgot és az eszközt (vagy jelet), ám csupán feltárja és nem leleplezi azokat. Legalábbis a dolog fogalmára, amivel Lévinas foglalkozik, ez mindenképpen érvényes. Sartre tétele, miszerint a költő a nyelvet vagy a képzőművész az anyagot dologként kezeli, a művészetnek éppen azzal a teljesítményével nem számol el, hogy az anyagság feltárása éppen a tárgyiság eltűnésével jár együtt. Lévinas megfogalmazásában: „Amit látunk, az nem a tárgy, hanem annak ’levetett cicomái’, színfoltok, márványtömbök vagy bronzdarabok. Ezek az elemek nem szimbólumok, nem a tárgy jelenlétét kényszerítik elő távollétében, jelenlétük éppen a tárgy távollétére utal. Teljesen betöltik a tárgy helyét, hogy távollétére felhívják a figyelmet, mintha az ábrázolt tárgy elhalt, degradálódott volna, mintha dezinkarnálnának saját tükörképében.”<sup>359</sup> A (hegeli) megtestesülés-elméletnek, amelyről Ricoeurre vonatkozóan már tettünk néhány megjegyzést, ez a radikális kifordítása teremt lehetőséget Lévinas számára a kép fogalmának újragondolására. Ehhez legelőször is a szimbólumtól, a jeltől és a szótól kell elválasztania. S ebben a tekintetben kiáll a Sartre által elvetett kép-fogalom mellett, vagyis amellel, amit Sartre a lírára és a képzőművészetre tartott fenn. A kép átlátszatlan, s épp ennek az átlátszatlanságának köszönhető, hogy tekintetünknek el kell időznie a felszínén, hogy nem hatol át rajta, mint a tiszta transzparenciaként definiált jel esetében. Ám ettől függetlenül

---

<sup>359</sup> Lévinas, „A valóság és árnyéka”, id. kiadás, 8.

Lévinas szerint a kép *kép*, és nem dolog, s lényegét éppen a dologtól való eltérése nyújtja. E képi jelleg megvilágítására pedig a hasonlóság fogalmát használja. Ám ezzel nemcsak a kép, hanem a hasonlóság fogalmát is újra kell értelmeznie. „Vissza kellene tehát térnünk a képhez mint független valósághoz, amely hasonlít az eredetijére? Nem, de csak akkor nem, ha a hasonlóságot nem a kép és eredetije közti összehasonlítás eredményének tartjuk, hanem annak a mozgásnak, amely a képet létrehozza” – írja.<sup>360</sup> A hasonlóság tehát nem a két dolgot utólag összekapcsoló viszony, hanem a tiszta viszony, amely a képet és a dolgot egyáltalán létezni engedi. Itt is hatnak Heidegger azon gondolatai, miszerint alapvetően és elsődlegesen a dolgokkal mint rendeltetés-egészben feloldódott entitásokkal találkozunk, ahhoz, hogy a dolog dolog lehessen, valaminek történnie kell, egyfajta el-távolításnak (*Ent-fernung*), amelynek köszönhetően a dolog a maga dologi, vagyis kéznél lévő voltában állhat (illetve heverhet) előttünk. Sartre képzeletbeli-fogalma erre az összetevőre nem helyezett megfelelő hangsúlyt Lévinas és Blanchot szerint.<sup>361</sup> A képzelet teszi tehát érzékeléssé az érzékelést, ahogy a hasonlóság hozza létre a képet és a dolgot. Blanchot ezt később egyértelműen meg is fogalmazza a holttest és a portré kapcsán. Az utóbbiról azt mondja: „Egy portré, ezt lassanként észrevették, nem azért hasonló, mert olyanná válik, mint az arc, a hasonlóság csak a portréval és csak abban jön létre és létezik, a hasonlóság az ő műve, dicsősége vagy szépséghibája, azt a tényt juttatva kifejezésre, hogy az arc nincs ott, hogy távol van, hogy csak azon távollét alapján jelenik meg, amely pontosan a hasonlóságot jelenti”.<sup>362</sup> A portré

---

<sup>360</sup> Lévinas, id. mű, 7 (a fordítást enyhén módosítottam).

<sup>361</sup> Blanchot azt írja Sartre kapcsán: „Maga a képzelet aktusa is feltételezi, ahogy azt Sartre nagyon jól megmutatta, hogy az egyes valós tárgyakon felülemelkedjünk, és a maga egészében vett valóságra irányuljunk, ám nem azért, s ez igaz, hogy megismerjük vagy megéljük, hanem hogy eltávolodjunk tőle, s ebben az eltávolodásban megtaláljuk azt a játékeret, amely nélkül nem lenne sem kép, sem képzelet, sem fikció. A képzelet elnyomja a részlet jelenlétének tolokodását, és az egész jelenlét érzését kelti bennünk, de csak azért ragadja meg, hogy felfüggeszse, és a háttérben képzeletbeli, irreális dolgokat, cselekedeteket alkosson. Ám a képzelet még ennél is tovább megy. Nem elégszik meg azzal, hogy az egyes dolog távollétében mégis adódjon a dolog, vagyis az egyes dolog képe álljon előttünk; mozgásának szenvedélye és törekvése az, hogy általában ez a távollét maga adódjon, ne egy dolog távollétében egy másik dolog, hanem a távollévő dolgon keresztül maga a távollét, amely a dolgot konstituálja, az üresség, amely minden képzeletbeli forma közege, és éppen a nemlétezés létezése, a képzeletbeli világa, amennyiben az az egész valós világ tagadása, megfordítása.” – Maurice Blanchot, „Le langage de la fiction”, in uő, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, 84.

<sup>362</sup> Maurice Blanchot, „Le Musée, l’art et le temps”, in uő, *L’amitié*, Gallimard, Paris, 1971, 43.



természetesen egy kicsit bonyolultabb kérdés ebből a szempontból. A portré esetében már inkább a hasonlósághoz való hasonlóságról kellene beszélnünk, ám az mindenesetre egyértelmű, hogy Lévinas és Blanchot is radikálisan elválasztják egymástól a hasonlóságot és a felismerhetőséget. Ahogy Jean-Luc Nancy fogalmaz: „S mégis, ahogy már megtudhattuk, ha a modell azonosítása alapvető fontosságú is a felismerés céljából készített portréhoz, a portré művészetéhez egyáltalán nem az, sőt olyannyira nem az, hogy teljes joggal kijelenthetjük, a modell lényegtelen a portréhoz, pontosabban a modell a portrétól lényegileg távollévőt jelenti, amelynek csupán a távolléte, és nem felismerése számít. A hasonlóságnak *semmi köze (n'a rien à voir)* a felismeréshez.”<sup>363</sup>

Blanchot és Lévinas nézetei persze sok tekintetben eltérnek egymástól, amire igyekszünk is utalni. Itt azonban elsősorban a Lévinas által használt két alapfogalommal szeretnénk röviden foglalkozni: a ritmussal és az idővel. Lévinas mellett, hogy tulajdonképpen elfogadja azt a kép-fogalmat, amit Sartre a *Mi az irodalom?*-ban használ, Sartre képzelet-meghatározásának mindkét összetevőjét elveti. Ez annyit jelent, hogy a képzelet nem egy szabad aktus, és hogy tárgya nem különbözik az érzékelés tárgyától. Sőt, az utóbbi tételt radikalizálja is azzal, hogy egyenesen a tiszta érzékelés fogalmát kapcsolja a művészethez: „Ha azt állítjuk, hogy minden kép zenei, ezzel tudomásul vesszük a kép leválását a tárgyról, függetlenségét a szubsztancia kategóriájától, amit tankönyveink a tiszta érzékelésnek tulajdonítanak, amely még nem percepció – jelzői értelemben –, s amely az empirikus pszichológia számára határeset, csak tisztán hipotetikus adottság” – írja.<sup>364</sup> A zene, a ritmus fogalma tehát nem a dinamika vagy az időbeliség felmutatására szolgál a tanulmányban, hanem a tisztaság, a „tiszta dekonceptualizálás” létmódjának jelölésére. Még valamire alkalmas azonban a ritmus fogalma: a passzivitás rehabilitációjára Sartre-ral szemben. A ritmus az álmokhoz hasonlít, a művészet pedig az éber álomhoz, ahogy Deleuze-

---

<sup>363</sup> Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000, 39-40.

<sup>364</sup> Lévinas, id. mű, 5.

éknél is, s ennek legfőbb jellemzője éppen az, hogy semmiféle beleegyezést, szabadságot nem tűr meg. „A ritmus sajátos helyzetet jelent, ahol nem beszélhetünk beleegyezésről, vállalásról, kezdeményezésről vagy szabadságról, mert a ritmus elkapja, magával ragadja a szubjektumot... Azt sem lehet mondani, hogy *önmaga ellenére (malgré lui)* teszi, hiszen a ritmusban már nem létezik *önmaga (soi)*...”<sup>365</sup> A tiszta érzékiség megteremtéséhez tehát két dolog szükséges, az objektum (szubsztancia) és a szubjektum felszámolása. Így jutunk el a dolgok közé, az *interesse* állapotába<sup>366</sup>, amely tiszta külsődlegesség, nem a világban-benne-lét, nem a cselekvő és elszenvedő test külsődlegessége, nem a fenomenológiai „itt”, hanem a benső valódi külsődlegessé válása – ahogy Lévinas fogalmaz. Mit jelent ez a külsődlegesség? És mit jelent a benső? Értelmezésünk szerint az anyagot. Az anyag a valódi benső, szemben a lélekkel, vagyis a testtel. „A test a par excellence pszichikai tárgy, az *egyetlen pszichikai tárgy*” – írja Sartre.<sup>367</sup> Ez nem azt jelenti, hogy a lélek tárgy, ám – Sartre-tól kissé eltérve – azt mindenképpen, hogy a lélek – mint láthatatlan – az, ami *kifejeződik*, és az, ami *sérthető*. És ennek a test valóban a „par excellence” fenoménje. Vagyis a lélek nem az abszolút benső, s ebből következően nem is az, ami abszolút külsődlegessé képes válni. A lélek kifejezés és közvetítés.

E kifejezésnek és közvetítésnek a legfőbb eszköze az idő. A lélek időbeli, a lélek ideje pedig a tartam ideje. Ahogy korábban már utaltunk rá, ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a lélek csak időbeli, hogy ne lenne anyagisága, hogy testi és időbeli volta ne „tartalmazna” anyagi összetevőt. Ám a tartam ideje, amit a lélek sajátjának vall, mégis az anyagtalanság ábrándját kelti, az abszolút folytonosság, a bensőségesség ábrándját, amely formátlan és anyagtalan, s ebből következően a lélek lokalizálatlan létező, amelyet ezért csupán kifejezni

---

<sup>365</sup> Lévinas, id. mű, 5.

<sup>366</sup> Később, az *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*-ban majd egy radikális kritikát fejt ki az *interesse* kifejezés kapcsán, amit csak azért nem olvashatunk *közvetlenül* a művészet kritikájaként, mert újra világivá teszi, vagyis már nem a művészetre, hanem a dolgok közegében való létezésre, az érdekek világára vonatkoztatja. Vö. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, id. kiadás, 15-16.

<sup>367</sup> Sartre, *L'être et le néant*, id. kiadás, 414.

kell, méghozzá azért, hogy mások, más lelkek ráhangolódhassanak. Lévinas nem véletlenül emeli ki a műalkotásnak az időbeliséghez való viszonyát. Bergson tartam-fogalmával radikálisan szembe helyezi a műalkotás időbeliségét: „Mi, éppen ellenkezőleg, érzékenyek vagyunk arra a paradoxonra, hogy a pillanat megállhat. Az a tény, hogy az emberiség létrehozhatta a művészetet, leleplezi a folyamatosság bizonytalanságát az időben és az élet impulzusát mintegy megkettőző halált – a pillanat megkövülését a tartamon belül –, Niobé büntetését... Zénón, kegyetlen Zénón, az a nyílvessző...”<sup>368</sup> Ez a pillanat azonban nem a fogalom örökkévalósága – állítja, vagyis nem a szellem időtlen ideje, amelyhez a lélek felemelkedni vágyik azzal, hogy a tartamot egészsként, formaként próbálja konstituálni, ahogy ezt Husserl is teszi.<sup>369</sup> Hanem az anyag „innenső” ideje, a pillanat ideje, a rögzítettségé, amely az anyag külsődlegessé válásának következménye és a műalkotás talán legfontosabb teljesítménye. Hiába állította tehát Lévinas, hogy a műalkotás zenei természetű, ez nem változtat a mű rögzített, kimerevített időbeliségén. A műalkotás alapvetően és lényegileg szobor. „A szobor a jövő nélküli pillanat paradoxonát valósítja meg. A pillanat valójában nem a tartama. Nem a tartam infinitezimális elemeként, egy villanásnyi időként jelenik meg; a maga módján kvázi-örökkévaló tartammal rendelkezik.”<sup>370</sup> A materialitás Lévinas által emlegetett ontológiai jelentőségét vagy jelentését éppen ez a rögzített időbeliség, az idő felbomlása és a kép létrejövése jelenti.

Ez a rögzítettség és képszerűség azonban még egy fontos paradoxont rejt magában, amelyre Lévinas nem fordít figyelmet: a mű el-helyezettségét. Maurice Blanchot fejti ki néhány évvel később ezt a paradox térbeliséget a holttest fenomenóján keresztül. A rögzítettség

---

<sup>368</sup> Lévinas, id. mű, 11 (a fordítást enyhén módosítottam).

<sup>369</sup> Vö. Edmund Husserl, *Előadások az időről*, id. kiadás, 38. és 39. §. Lásd még Rudolf Bernet, „Die ungegenwärtige Gegenwart. Anwesenheit und Abwesenheit in Husserls Analyse des Zeitbewusstseins”, in *Zeit und Zeitlichkeit bei Husserl und Heidegger*, Verlag Karl Alber, Freiburg – München, 1983, különösen 49-56.

<sup>370</sup> Lévinas, id. mű, 9. Néhány bekezdéssel később ezt még egyértelműbben megfogalmazza: „Be kell látnunk tehát, hogy az idő, amelyet a nem-plasztikus művészetek, például a zene, az irodalom, a színház és a film látszólag bevezetnek a műalkotásba, nem ingatják meg a képmások rögzítettségét. Az, hogy egy könyv szereplői ugyanazon cselekedetek és gondolatok végtelen ismétlésére kényszerülnek, nem egyszerűen az elbeszélés esetleges ténye, amely külsődleges a szereplőkhöz képest. Azért lehet őket elbeszélni, mert létük *hasonlít*

ugyanis lokalizációt is jelent, mivel a tartamba való feloldottsághoz képest a pillanatnak „tere” van, ahogy a műalkotásnak is saját tere van, amely ugyanúgy nincs benne a világban, ahogy a pillanat sincs benne a tartamban. Blanchot éppen ezt a sajátos és saját térbeliséget emeli ki a holttest kapcsán: „A halál felfüggeszti a helyhez fűződő viszonyt, bár a halott rátámaszkodik teljes súlyával, mint az egyedüli alapra, ami megmaradt számára. Ez az alap valójában nincs többé, a hely hiányzik, a holttest nincs a helyén.”<sup>371</sup> Ennek ellenére azonban, állítja Blanchot, mégis úgy érezzük, hogy a hely, ahol az ember meghalt, nem akármilyen hely, a halott a legmélyebben egyesül a hellyel, ahol meghalt, „kisajátítja magának”, olyannyira, hogy maga a hely is halálként kezd létezni. A hasonlóság tehát, amelyre Blanchot is felépíti érvelését, nem az egyetlen összetevője a képnek. A képnek helye van. A kérdés, hogyan egyesíthető e két összetevő. A válasz egyértelmű, és ebben Blanchot és Lévinas teljesen egyetért: az árnyékban. Ám a fogalom megjelölésével ki is merül a két gondolkodásmód rokonsága. Amiben osztoznak, az a később Merleau-Pontynál megjelenő árnyék-értelmezés egyértelmű elutasítása, amely az árnyékot a világban-benne-léthez kapcsolja, még ha csupán annak húsaként, értelmeként, a létező léteként is.<sup>372</sup> Az árnyék mindkettőjük számára a távolléthez, a hozzáférhetetlenhez, és nem a dolgok születéséhez, „önmagukhoz jövéséhez” tartozik. A kép mint árnyék nem a születés, hanem a halál terét nyitja meg. Ám a halállal való szembesülés értelmezésében radikálisan más utakon járnak. Ez az oka annak, hogy az *időközben* fogalma nem azonosítható a távollét jelenlétével, Blanchot egyik alapfogalmával, s hogy a holttest nem pusztán anyag. A művészet értelmezését nem hagyja érintetlenül a semleges esztétikájának és az etikai vallásfenomenológiának a

---

önmagára, megkettőzi és megbénítja önmagát.” – Lévinas, id. mű, 10.

<sup>371</sup> Maurice Blanchot, *Az irodalmi tér*, fordította Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó és Németh Marcell, Kijarat, Budapest, 2005, 212-213.

<sup>372</sup> „A kéz, amely az *Éjszakai őrjáratban* felénk mutat, valóban ott van, amikor a kapitány testére eső árnyéka egyidejűleg oldalnézetből is megmutatja nekünk. A két összeegyeztethetetlen, mégis együtt létező nézet kereszteződésében rejlik a kapitány térbelisége. Az árnyékok ilyen játékanak vagy valami hasonlóknak minden ember tanúja volt már, akinek van szeme. Ez a játék láttatta meg velük a dolgokat és a teret.” – Maurice Merleau-Ponty, „A szem és a szellem”, fordította Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, in Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű*, Kijarat, Budapest, 2002, 58-59.

különbsége. Mégsem olyan tiszta azonban a különbség. Blanchot-nál, mint tudjuk, nincs másik. Ám éppen ennek a másíknak a hiánya az oka annak, hogy távollétével mindenhol ott kísért. Foucault alaptétele itt is beigazolódik: ha valamit teljes egészében kiutasítunk egy rendszerből, az azzal a következménnyel jár, hogy onnantól kezdve a rendszer minden egyes pontján jelen lesz távollétével.<sup>373</sup> Visszatér, ahogy Blanchot fogalmaz, s ez a visszatérés a köznapi viszonyuláshoz képest egy még közvetlenebb kontaktus, egyfajta *érintkezés* formáját ölti. „De mi történik akkor, amikor az, amit látunk – noha távolról –, megragadó kapcsolattal látszik megérinteni bennünket, amikor valamifajta érintés módján látunk, amikor a látás egy távoli *kapcsolat (contact)*?”<sup>374</sup> Blanchot válasza egyértelmű és árulkodó: a látvány egyfajta „holt *tekintetté*” válik.<sup>375</sup> E kifejezésben és leírásában Sartre és Bataille is ott kísért – a tekintet sartre-i elemzése és a belső tapasztalat bataille-i leírása. Az elsőből az irány, a másodikból pedig a közvetlenség és elválasztottság egyidejű hangsúlyozása kerül át a blanchot-i esztétikába. S ugyanakkor az egyik a másikon keresztül válik kritika tárgyává. Sartre tekintet-fogalmának világisága (metafizikai jellege ellenére<sup>376</sup>) a belső tapasztalat közvetlenségével, az utóbbi misztikus maradványai pedig a visszatérés felém irányulásával kerül szembesítésre.<sup>377</sup> Blanchot ebben az időszakban megpróbál minden korrábi hegelianizmust kivetni gondolkodásából, még annak sartre-i változatát is, ám nézetei ezzel

---

<sup>373</sup> Vö. Michel Foucault, *La volonté du savoir. L'histoire de la sexualité I*, Gallimard, Paris, 1976, passim.

<sup>374</sup> Blanchot, *Az irodalmi tér*, id. kiadás, 18.

<sup>375</sup> Blanchot, id. mű, 18. A kifejezés fordítását csupán az egyenműsítés kedvéért módosítottam. Lévinas is beszél az emberi arc fontosságáról Blanchot-nál. Vö. Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Paris, 1975, 24-25.

<sup>376</sup> Nem a metafizika-kritika értelmében, hanem csupán annyiban, hogy mindig és szükségszerűen az észlelésen túl, illetve annak határán helyezkedik el. A tekintet nem a szem – hangsúlyozza Sartre. Vö. Sartre, *L'être et le néant*, id. kiadás, III/4. fejezet.

<sup>377</sup> Bataille *L'expérience intérieure* című műve, amelyben a belső tapasztalat fogalmát kifejti, folyamatosan hivatkozik Blanchot-ra és kettejük véleménykülönbségére. Egyetlen fontos helyet idéznék csupán: „Beszélgetés Blanchot-val. Azt mondom neki: a belső tapasztalatnak nincs sem célja, sem autoritása, amely igazolná. Ha feltöröm, szétrobbantom a céllal, autoritással való törődést, akkor is megmarad egy üresség. Blanchot emlékeztet arra, hogy a cél, az autoritás a diszkurzív gondolkodás szükségszerű velejárója; én ragaszkodom állításomhoz, leírva a tapasztalatot számára, ahogy az imént tettem, megkérdezve, hogyan gondolhatja, hogy ez lehetséges, ha nem úgy, hogy nincs autoritás és nincs semmi. Azt mondja nekem, hogy a tapasztalat maga az autoritás. Hozzáteszi még az autoritás kapcsán, hogy annak vezekelnünk kell.” – Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, in *Oeuvres complètes V*, Gallimard, Paris, 1973, 67. „Misztikus maradványokról” természetesen azért beszélünk, mert maga Bataille is a misztika ellenében dolgozza ki saját fogalmát.

együtt is közelebb állnak a tekintet esztétikájához, mint az anyagéhoz, a mű esztétikájához, mint a könyvéhez, az egzisztencia esztétikájához, mint az érzékekéhez. „Ami megigéz, megfoszt minket attól a képességünktől, hogy értelmet adjunk, leveti 'érzéki' természetét, odahagyja a világot, visszahúzódik a világtól innensőbe, és oda húz minket is, már nem fedi fel magát nekünk, de eközben olyan jelenben állítja magát, mely idegen az idő jelene és a térbeli jelenlét számára.”<sup>378</sup> A világon inneni, a holttest ennek ellenére nem anyag, nem tiszta érzékiség, hanem tiszta közvetlenség, az elragadtatottság közvetlensége, amely mégis megvonja magát tőlünk, éppen azért, hogy *néz*. Ezért képes beszéd lenni, még akkor is, ha ez a beszéd csupán a semleges lét mormolása, amelyben a nyelv is saját képévé, árnyékává lesz, s ezért nem képes *megszólítani*, csupán saját magányába zárva mormolni. A tekintet vak.

Ám a vakság még mindig nem a szem vaksága, nem azé a világbeli létezőé, amely anyagiként képes feltárulni a holttestben, feltéve persze, ha a holttestet nem tesszük örökkévalóvá, örökké élővé, vagyis ha nem „balzsamozzuk be”. A tekintet esztétikájának – Blanchot-val szemben – e két véglet között kellene egyensúlyoznia, megtalálva azt a keskeny határsávot, ahol a tekintet már nem egy személy tekintete, de még nem is puszta szerv, azon a határon, ahol már anyag, de még tekintet, valahol Matisse alakjainak tekinteténél. Ahol az alakokon keresztül a háttér távolléte néz ránk a maga teljes anyagi valójában. Ám Matisse alakjainak szeme nem „tükröz”. Hogyan „látható” saját tekintetünk?<sup>379</sup>

Lévinas a maga művészetellenessége mellett is nagyobb hangsúlyt helyez erre az említett másik végletre. S talán éppen művészetellenessége tette lehetővé számára, hogy az „interszubsztitívitás” teljes mellőzésével feltárja az árnyék anyagi jellegét. Ez az anyagság azonban mégsem világosság, ahogy már említettük is. Tiszta érzékelés, és mint ilyen éppúgy „metafizikai”, ahogy a blanchot-i tekintet, mégsem anyagtalan. Lévinas hangsúlyozza is a „tehetetlen anyag” műalkotástól való idegenségét: „Az árnyék sajátos halálára nem

---

<sup>378</sup> Blanchot, id. mű, 18 – a fordítást módosítottam.

<sup>379</sup> A tekintet esztétikája külön tanulmányt kívánna, már csak mai igen jelentős karrierje miatt is. A problémák

magyarázat a tehetetlenség és az anyag. A tehetetlen anyag már egy szubsztanciára utal, amelyhez saját minőségei hozzákapcsolódhatnak. Egy szoborban az anyag a bálvány halálát ismeri meg.”<sup>380</sup> A bálvány halála az anyagi jelenlét halála. A pusztá jelenlété, amelyet a monoteizmus – ahogy Lévinas állítja – maga mögött hagyott. Ám a kinyilatkoztatás, az Ige vallása hagyta maga mögött, s a képnek, a műalkotás problémájának kifejtését éppen ezért kell „lentől” elkezdni: „A tárgy távollétének tudata, amely a képmás jellemzője, nem egyszerűen egy tételezés semlegesítése, ahogy Husserl gondolta, hanem a tárgy létének megváltoztatása, amelynek révén lényegi formái a visszavonuló tárgy levetett cicomáiként jelennek meg. Amikor egy képet (*image*) szemlélünk, egy képet mint dolgot (*tableau*) szemlélünk. A képet a kép mint dolog fenomenológiáján keresztül lehet megérteni, s nem fordítva” – írja.<sup>381</sup> Lévinas egész gondolatmenetének összegzését olvashatjuk ki ebből a három mondatból, s ugyanakkor egy hatalmas támadást is a fenomenológia ellen, a fenomenológia mint tudatfilozófia ellen.

Husserl kép- és főleg művészet-elmélete természetesen sokkal összetettebb annál, hogy a tételezés semlegesítésére redukáljuk. A semlegesítés nagyon fontos szerepet játszik benne, az teremt lehetőséget például a művészetnek a képzelettől való elválasztására, ám attól a művészet vagy a kép még nem azonosítható a semlegességi modifikációval.<sup>382</sup> S Lévinas ellenvetését az is gyengíti, hogy Husserl az évek során egyre távolodik attól, hogy a képzeletet a képtudat mintájára írja le.<sup>383</sup> Ez a megjegyzésünk első pillantásra éppen Lévinas kritikájának malmára hajtja a vizet. Ám ez nem egyértelműen így van. Husserlnek a képtudattól való eltávolodásával éppen a képzelet *tárgyának* természetén kellett elgondolkodnia, amely – mivel már nem kép, vagyis nem pusztán valami távollévőnek a

---

kifejtésétől itt helyhiány miatt eltekintünk.

<sup>380</sup> Lévinas, id. mű, 11.

<sup>381</sup> Lévinas, id. mű, 8.

<sup>382</sup> A semlegesítés és a képzelet között az az alapvető különbség, hogy az előbbi nem ismételtető. Vagyis a képzeletben való képzelődés lehetséges, a semlegesítést azonban nem lehet egy második aktussal újra semlegesíteni. A semlegesítés nem illeszkedik bele az időbe, állítja Husserl.

megjelenítése – egy idő után újra az érzékeléssel került kapcsolatba. A képzeletet Husserl sokáig az emlékezet modifikációjának tartotta, amely sokkal nagyobb távolságot biztosított a képzelet tárgya számára az érzékeléstől. Ekkor az emlékezés és a képzelet közötti különbséget pusztán a pozicionalitás – nem-pozicionalitás különbsége alkotja, a képzelet csupán a tárgyában való hit nem-létében különbözne az emlékezéstől.<sup>384</sup> Ám a nem-lét mint semlegesség, amely nem a nem-létezés, hanem a lét vagy nem-lét kérdésével szembeni közömbösséget jelent, egyáltalán nem jár olyan következménnyel, hogy a képzelet tárgyának természetét ne kellene tisztázni. Sőt, éppen azért kell tisztázni, mert nem egyértelműen a tárgy távollétéhez, vagyis nem pusztán a megjelenítéshez és annak semlegesítéséhez kapcsolódik. S hozzá kell tennünk azt is, hogy önmagában a semlegesség sem elegendő a probléma kimerítő megoldásához, hiszen a semlegességi modifikációnak Husserl számtalan változatát sorolja fel, amelyeknek a képzelet csupán egyik, de nem kitüntetett esetét jelenti.<sup>385</sup> A képzelet egy bizonyos területhez kapcsolódik ugyanis, ez a terület pedig az érzékelés (akár közvetlenül, akár az emlékezésen keresztül). Ám a képzelet mégsem pusztán kép, mivel hiányzik a kép mint dolog, hiányzik az a közvetlen közeg vagy szituáció, amely a képet közvetetté teszi. Egyre kevésbé a megjelenítés tűnik tehát a legfontosabb problémának a képzelet-kép-semlegesség (és majd a művészet) kérdése kapcsán. A három elem viszonya a következőképpen határozható meg: 1. a kép és a képzelet is semlegességi modifikáció; 2. a semlegességi modifikáció tágabb kiterjedésű; 3. a kép és a képzelet is az érzékeléssel áll kapcsolatban, ám a kép egy fizikai hordozón keresztül közvetített. A kérdés, amely már a

---

<sup>383</sup> Vö. Eduard Marbach bevezető tanulmányával a HUSSERLIANA XXIII. kötetéhez, különösen LI.

<sup>384</sup> A helyzet persze sokkal bonyolultabb ennél, Husserl sokat kísérletezik az egyes tudatmódok egymáshoz való viszonyával. Az sem egyértelmű számára, hogy hány alapvető modifikációt kellene feltételeznünk. Ha egyet feltételezünk, akkor két lehetőség áll előttünk: vagy radikálisan elválasztjuk egymástól az érzékelést és a fantáziát, és az emlékezést mintegy köztes pozícióba helyezzük (ekkor az emlékezés tulajdonképpen a fantázia pozicionalitással való ellátásával és az időbe való behelyezéssel jönne létre), vagy az érzékelésből származtatjuk az emlékezést, a fantázia pedig az emlékezés semlegesítése lenne, ahogy az imént láttuk. „Nem könnyű dönteni” – írja Husserl. Vö. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, id. kiadás, 16. szöveg, 241-249, itt 249. Vagy két alapvető modifikációt feltételezünk, ekkor pedig mindkettő közvetlenül az érzékelésből ered, az egyik emlékezéssé alakítja, a másik pedig fantáziává. Vö. Husserl, id. mű, 13. szöveg, különösen 297-299.



műalkotás kérdését is érinti: létezik-e olyan képzelet, amely fizikai hordozón keresztül valósul meg, mégsem kép? Husserl tulajdonképpen igenlő választ ad. Ez a fenomén pedig a színház. És ha Lévinas kapcsán a szobrot neveztük a művészet par excellence megnyilvánulásmódjának, Husserl „művészet-elmélete” számára a színházat jelölhetnénk meg ilyen több mint kitüntetett példának. Mi jellemzi Husserl szerint a színházat? Első és legfontosabb sajátossága az, hogy valamiféle képi jelleggel rendelkezik ugyan, de ez a jellegzetessége nem merül ki a leképezésben. A színház tulajdonképpen a kép és a műalkotás analógiájának problematizálását vonja maga után. S ezen keresztül a fantázia és a műalkotás analógiáját is. Kezdjük az elsővel! Husserl számára a színház az ún. perceptív képzeletnek egy kitüntetett példája (szemben a reproductívval). „Egy színházi előadás során a perceptív fantázia világában élünk, 'képekkel' rendelkezünk egyetlen kép összefüggő egységén belül, ám ettől még nem leképezett képekkel. Amikor a Wallenstein vagy a III. Richárd a színpadon bemutatásra kerül, akkor nyilvánvalóan leképező ábrázolásról van szó, bár megfontolandó kérdés, hogy magának ennek a leképezésnek van-e esztétikai funkciója. *Elsősorban* viszont bizonyosan nem a leképezésnek, hanem a képiségnek van ilyen funkciója a perceptív képzelet mint közvetlen imagináció értelmében.”<sup>386</sup> Husserl rögvest idéz is hasonló műtípusokat, amelyekben a leképezés épp ennyire nem lényeges, elsősorban az irodalom területéről, például a meséket. Mi az, ami a perceptív képzeletet kitünteti Husserl számára? Mindenekelőtt az, hogy valamiféle illúzióban élünk, amikor a perceptív fantáziában élünk, ám ez az illúzió mégsem a hétköznapi látszat. Nem a tapasztalat talaján állunk ugyanis, amelyen egy adott látvány érzéki csalódásként lepleződhetne le, ám mégis a semlegesség modalitásában (nem vagyunk gyerekek – ahogy Husserl fogalmaz<sup>387</sup>). Ugyanakkor azonban valami kapcsolatunk van a konkrét valósággal is, amennyiben a számunkra adódó látvány nem pusztán utalás, nem szakad el az érzékeléstől, a dolog individuális. Ez ugyanis az egész

---

<sup>385</sup> Vö. Husserl, *Ideen... I.*, 109. §, 248.

<sup>386</sup> Husserl, *Phantasie, Bilbewusstsein, Erinnerung*, id. kiadás, 515.

szóban forgó 18. szöveg kiinduló problémája: mit jelent az individualitás, és miben különböznek az egyes tudatmódok tárgyai ebben a tekintetben. Az individualitást Husserl a következőképpen határozza meg: „Az individuum individuális lényeg egy individuális különbség alapján (τόδε τί), amely minden individuum számára más, és amely olyan meghatározottság, amely ennél fogva nem megismételhető és tovább nem specifikálható. E meghatározottsághoz elsősorban az időbeli helyzet, másodsorban pedig, a térbeli objektumok esetében, a térbeli helyzet tartozik.”<sup>388</sup> Husserl egyértelműen kiáll e formai összetevő mellett az individualitás konstitúciójának témájában, ez a forma az, amely már predikálható és az egyediséget biztosítja, még ha „tulajdonságokat” nem is nyújt a dolog számára. S a műalkotás kapcsán is megpróbálja ezt a formai jegyet valamilyen mértékben fenntartani. Ezért értékelődik le a fantázia. Nem azért tehát, mert a fantázia nem képes megfelelő anyagot adni, hanem mert nem képes individualizálni. A fantázia olyan appercepciókat nyújt, amelyek a „levegőben” lógnak.<sup>389</sup> A perceptív fikciókkal kapcsolatban írja: „Itt a fantáziálásokat nem szabadon hajtjuk végre (csak az alkotó művésznak van itt szabadsága, s csak az ő szabadsága tevékenykedik kizárólag az esztétikai ideálhoz kötődve), hanem megvan a maguk objektivitása, elő vannak írva nekünk, ránk kényszerítik magukat, analóg módon azzal, ahogy a valóságos dolgok kényszerítik ránk magukat, mint olyasmik, amiket el kell fogadnunk. Analóg és természetesen mégsem egészen ugyanolyan módon.”<sup>390</sup> Ám ez nem befolyásolja azt, hogy a műalkotásról objektív tényítélet fogalmazható meg, hogy a műalkotás legalább annyira az értékfenomenológia, mint a fenomenológiai pszichológia területéhez tartozik. Husserl ezért is állítja szembe a képpel és a fantáziával a műalkotást: a kép soha nem tökéletes leképezése a témának (*sujet*), ellentétben a műalkotással.<sup>391</sup> Ezért beszél egyfajta „esztétikai hitről”, amelyet ha egyenlővé nem is tehetünk, mindenesetre párhuzamba

---

<sup>387</sup> Husserl, id. mű, 516.

<sup>388</sup> Husserl, id. mű, 499.

<sup>389</sup> Husserl, id. mű, 514.

<sup>390</sup> Husserl, id. mű, 519.

állíthatunk az érzékelésben adódó hittel.<sup>392</sup> S ezért állítja újra és újra, hogy a művészet nem a fantázia, hanem a beállítódás kérdése: „Az esztétikai beállítódás számára tehát nem a fantázia a lényeges, hanem a beállítódás arra, ami esztétikailag érdekes, a hogyan-jában vett tárgyiságra való beállítódás.”<sup>393</sup> A beállítódás fogalmának hangsúlyozásával azonban, ahogy ezt elemzők gyakran kiemelik<sup>394</sup>, Husserl nagyon közel kerül a kanti esztétika álláspontjához. A kvázi-tárgyból és a portré-képből „mintha” és fikció-kép lett, ahogy Eliane Escoubas fogalmaz<sup>395</sup>, ezzel eliminálhatóvá vált a leképezés problémája mint kiindulópont, és a beállítódás lett a meghatározó. A mintha, az „als ob” egy illúzióban megmártott percepció – a színház ezért is olyan kitüntetett példa Husserlnél. Ám a beállítódás önmagában mégsem garantálja a műalkotás megjelenésmódjának megragadhatóságát. A kanti út „veszélyeit” vagy elégtelenségét Husserl is érzi, és néhol újra a tárgy visszanyerésére törekszik. A perceptív képzelet ebben szintén kitüntetett jelentőségű. Bizonyos mértékben ugyanis képes annak a formának, annak az individualitást biztosító keretnek a megteremtésére, amely a tiszta fantáziával szemben a műalkotáshoz szükséges.

„Az esztétikai tudat fenomenológiája” című rövid feljegyzésében ezt egyértelműen ki is mondja Husserl: „A megjelenés a tárgy megjelenése, a tárgy a megjelenésben tárgy. A megjelenés eseményében való benne éléstől vissza kell térnem a megjelenéshez mint tárgyhöz és viszont, és az érzés ekkor válik elevenné... De ez sem elegendő még. *Maga a tárgyi tartalom esztétikailag soha nem jelentőség nélküli.* Nem mellékes, hogy ez egy császár-e vagy nem... stb.”<sup>396</sup> Természetesen itt legalább három dologról kellene beszélnünk, az esztétikai hatásról (amelyet a megjelenés eseménye vált ki), a megjelenésről és az „abban” adott

---

<sup>391</sup> Vö. Husserl, id. mű, 154.

<sup>392</sup> Vö. Husserl, id. mű, 587.

<sup>393</sup> Husserl, „Fantázia, képtudat, emlékezet”, in Bacsó (szerk.), *Kép, fenomén, valóság*, id. kiadás, 45. Vö. még, Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, 591.

<sup>394</sup> Vö. például Marc Richir, „Commentaire de *Phénoménologie de la conscience esthétique*”, in *Revue d'esthétique* 33 (1999), 17.

<sup>395</sup> Vö. Eliane Escoubas, „Image et imagination dans la phénoménologie” című előadásával, elhangzott az ELTE Filozófia Tanszékén, 2004. szeptember 21-én.

<sup>396</sup> Edmund Husserl, „Phénoménologie de la conscience esthétique”, fordította Marc Richir, in *Revue*

tárgyról.<sup>397</sup> Mi azonban csupán annyit szeretnénk kiemelni, hogy a művészetnek a semlegességgel való kapcsolata ellenére az abban adott tárgy soha nem lényegtelen összetevője az esztétikai tapasztalatnak. Ennyiben Husserl megpróbál nem kantiánus lenni. S abban a tekintetben is, hogy nemcsak azt feltételezi, hogy a beállítottság mellett a tárgy is meghatározó jelentőségű, hanem azt is, hogy a tárgy különbözik mind a tiszta fantáziában adott rögzítetlen tárgytól, mind az érzékelésben adott dologtól – ahogy erre már utaltunk is. Az esztétikai tárgy tehát nem fantazma. Ám tárgyisága, és ebben igaza van Lévinasnak<sup>398</sup>, nem is az „innenső” tartományában konstituálódik. Sőt, mint említettük, Husserl egyre inkább elválasztja a kérdést például a képdolog, képtárgy, képtéma hármasságától. S éppen a művészetben adódó fenomenon összetettsége miatt a fenomenológia első lépcsőfokának tartja azt.<sup>399</sup> Ám mégis csupán az elsőnek. S ennek az az oka, hogy a művészet ugyan arra kényszeríti a befogadót, hogy magánál a megjelenésnél időzzön el (ebben az érzékeléstől és a fantáziától is különbözik), ám soha nem oldható fel a tiszta megjelenésben – sem az esztétikai élménnyel, sem az esztétikai tárgyisággal szemben. Mindkettő a fenomenológiai immanencia-elv ellen dolgozik e fenomenon-tartományban.

A perceptív képzelet előnyeiről beszéltünk az imént a reproductív képzelettel és a tiszta fantáziával szemben. A perceptív képzelet „felnöttsége” a fenomenon „hunyorogása”<sup>400</sup> mellett képes kitartani, ambiguitásában, feltűnésében és eltűnésében, állandó

---

*d'esthétique* 33 (1999), 11.

<sup>397</sup> Az első témáról Husserlnek egy önálló elemzése is fennmaradt, amelyet Eduard Marbach a 16. számú szövegként publikált a HUSSERLIANA már idézett XXIII. kötetében. Husserl erre vonatkozó gondolatait és az említett feljegyzést is részletesen elemzi Marc Richir, *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Millon, Grenoble, 2003, különösen 9-46.

<sup>398</sup> Még ha Lévinas és Sartre értelmezései kapcsán is meglehetősen veszélyes dolog igazságról vagy hamisságról beszélni, s ennek nem hermeneutikai, hanem egyszerűen filológiai okai vannak. Lévinas és Sartre ugyanis nem egészen ugyanarról beszélnek, mint mi tehetjük, hiszen a szövegek jelentős része, többek között az éppen tárgyalt is, nem áll rendelkezésükre.

<sup>399</sup> Vö. Richir, „Commentaire de *Phénoménologie de la conscience esthétique*”, id. kiadás, 22. Annyiban azonban továbbra is megmarad az esztétikai és a képi rokonsága, hogy a képtárgyra, vagyis a képdologon található vonalakra és színfoltokra, amelyek a figuráció teljesítményét hordozzák, szintén egy ilyen megjelenő-eltűnő dinamizmus jellemző. Vö. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, id. kiadás, 471, illetve Marc Richir, *Phantasie, imagination, affectivité*, id. kiadás, 17-18.

<sup>400</sup> Marc Richir *clignement* kifejezését próbáljuk meg a hunyorogás szóval visszaadni, amit ő a fenomenon fenomenon-né válásának eseményére használ.

időbeliesülésének és térbeliesülésének eseményében. Husserl, mint láthattuk, törekszik arra, hogy magában a fenoménben, és ne egy külsődleges befogadásban mutassa ki a fenoménnek ezt a belső meghasadtóságát, hogy a perceptumoknak és az affektumoknak a hunyorgásáról beszéljen. A színház erre valóban alkalmas terep lehetne, éppen azért, mert sokkal kevésbé kényszerülünk a kép-elmélet alapvető összetevőiből kiindulni. A kérdés csupán az, mit ért Husserl a színház kifejezés alatt. Nehezen adható világos válasz a kérdésre. S elsősorban azért, mert nem áll rendelkezésünkre elegendő szöveg, amelyből kiindulhatnánk. Annyi azonban bizonyosan kiolvasható a szövegekből, hogy a színház nem *színházias* a szónak a Michael Fried által használt értelmében. Vagyis Husserl egy saját korában már egyre kevésbé modern színház-fogalomból indul ki, amelyet a „kukucskáló” színház kifejezéssel szokás megjelölni. Nem véletlen, hogy a fenti idézetekben a kép szót használja a színházi látvány leírására, még akkor is, ha ettől a képtől megpróbál megvonni mindenféle leképező funkciót. A színház így – perceptív, közvetlen jellege ellenére – önkéntelenül is a távolléthez kapcsolódik, egy egységes kép, egy lehetséges világ megjelenítője, amely csak annyiban tér el a tapasztalat világától, hogy nem *egyetlen*, és hogy meghatározottsági foka, vagyis individualitása kisebb mértékű. „A világ a legtávolabbi csillagokon túl, amelyekig tapasztalatunk eddig elért, ismeretlen, ám empirikusan megismerhető számunkra, önmagában meghatározott, lehetséges tapasztalat róla, és nem a puszta fikció értelmében vett tapasztalat, hanem olyan, amely a mi objektív világunkba, ebbe az önmagában létező világba vezet. Másképp áll a helyzet a fikcióban felállított világ esetében. Abban a keretben, amelyet a tapasztalatok összefüggő egysége nyújt, létezik ugyan egyfajta objektív igazság mint *kvázi-igazság*, de csak kötött igazságként. S csak addig terjed, ameddig az összefüggő fikció az aktuálisan szemléletté tetten és a logikai törvények alapján abban meghatározotton keresztül (eidetikusan és a tapasztalat logikája szerint) előrevetített. Ezenkívül minden kijelentés

teljességgel meghatározatlan.”<sup>401</sup> Az idézet mondatok egésze a nyitottság-zártság kérdése körül forog. És Husserl nem pusztán azt állítja, hogy az egyik vagy a másik „világhoz” kapcsolhatnánk a fogalmak egyikét illetve másikat. Az empirikus világ egyszerre nyitottabb és zártabb, mint a műalkotásban adott. Nyitottabb, amennyiben kijelöl egy horizontot az alapján, hogy az általunk ismert világ törvényszerűségeinek – legalábbis nagyjából – érvényesülnie kell az éppen adott határain túl is, ám pontosan ez teszi zártabbá is. Nem létezik olyan radikális szakadás, amely valami teljesen újjal szembesítene minket. Vagyis az empirikus világ attól nyitott és zárt egyszerre, hogy nincsenek határai. Szemben a képzeletbeli világgal, amelyről ennek éppen az ellenkezője mondható el: a benne érvényesülő törvényszerűségek sokkal szorosabban kötik, ugyanakkor mint egész sokkal jobban ki van szolgáltatva a külsőnek. Éppen azért nyitott és zárt is egyszerre, bár egészen más értelemben, mint az empirikus világ, mert van határa. A különbségtétel tehát már egyáltalán nem a jelenlét-távollét viszonylatában alapozódik meg, akár reprezentációnak vagy leképezésnek vagy reprodukciónak, vagy valami másnak gondoljuk el, akár nem. A probléma csupán az, hogy ennek a „noématikus” szintnek a jellemzésével talán éppen a színház kapcsán kiemelt jelenlét-távollét egyidejűség ambiguitásától távolodunk el. A percepciót beengedtük a rendszerbe, de a műalkotást mint noémát már nem ebből kiindulva jellemeztük.

A valódi kérdés azonban számunkra az, milyen mértékben lehet végleg száműzni a kép, képzelet, érzékelés tematikájából a távollétet. A korábbi fejezetekben a távollét fogalmával dolgoztunk, és ha nem is egy utaló viszony formájában, ha nem is egy kész, előttünk heverő tárgynak egy ugyancsak kész, de távollévő tárgyra való utalásaként, ám valamilyen formában mégis fenntartottuk. Vagyis azt állítottuk, hogy éppen a radikális közelség miatt nem lehet száműzni azt a távollétet, amely a jelent birtokolhatatlanná teszi. Ebben a képzelet témája kapcsán egyfajta szintézisre való törekvést szeretnénk látni. Egy

---

<sup>401</sup> Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, id. kiadás, 523.

bizonyos visszatérést a korábbi, husserli, lévinasi, blanchot-i gondolkodásmódhoz a fenomenológia későbbi változataihoz, Merleau-Pontyhoz, Maldineyhez, Richirhez képest. Eliane Escoubas idézett előadásának konklúziójában az alábbiakban összegzi a fenomenológia kép- és képzelet-fogalmának változását: „A fenomenológia a maga egészében egy olyan elfogadott vélekedéstől, amely a képet 'tárgyként' és a jelenlét és távollét meghatározottsága szerint gondolta el, egy másik széles körben osztott vélekedésre tért át, amely a képet folyamatnak és eseménynek fogja fel.”<sup>402</sup> Az utóbbira a beállítódás hangsúlyozása a jellemző, amely Heideggertől kezdődően egészen Maldineyig elsősorban a páatosyszerű, és nem a megismerő összetevőt emeli ki a képben és képzeletben létrejövő viszonyban. Mi azonban, ahogy korábban a technikát és a mesterségességet sem értékeltük művészetidegen dolognak, ugyanúgy a megismerést sem szeretnénk kizárni a művészetből származó lehetséges tapasztalatok sorából. A művészet egyszerre cselekvés, megismerés és megértés is, s ezzel együtt – és természetesen – önmagunk megismerése, megértése és megváltoztatása is. Nem új gondolatok ezek, ám talán nem árt hangsúlyozni őket, hogy (legalább) e három összetevő egyenlő jogait újra kiemeljük.

A távollét fogalmának bizonyos érvényességét kívánjuk tehát visszanyerni. Az érzékelés távollétét a nyelvhez képest, az egyes érzéki területekét egymáshoz képest. Ehhez természetes módon alkalmatlan a dolog fogalma, ahogy korábbi elemzéseinkből már láthattuk. De nem csupán a dolog fogalma elégtelen, hanem az észlelésnek akár az adódásra, akár a jelentésadásra alapozott fogalma is. Egyik sem számol el megfelelőképpen azzal az anyagi és embertelen összetevővel, amelyet a korábbi fejezetekben folyamatosan reklamáltunk. Ennek az összetevőnek és a képzelettel való kapcsolatának feltárása érdekében egy másik „fenomenológusra”, Gaston Bachelard-ra és fenomenológia-kritikájára kell röviden utalnunk: A *L'eau et les rêves* című munkájában a következőképpen fogalmazza meg

---

<sup>402</sup> Escoubas, „Image et imagination dans la phénoménologie”, 7.

álláspontját: „...a *valóság* csak akkor konstituálódhat igazán az ember szemében, ha az emberi aktivitás megfelelő mértékben offenzív és intelligens módon offenzív. Ekkor nyerik el a világbeli dolgok a maguk valódi *ellenségességi együtthatóját*. Ezeket az aktivitásból eredő nüanszokat meglátásunk szerint nem fejezte ki megfelelőképpen a 'fenomenológiai intencionalitás'. A fenomenológusok példái nem tették eléggé nyilvánvalóvá az intencionalításban rejlő feszültség fokozatait; a példák túlságosan formálisak, túlságosan intellektuálisak maradtak. Az intenzitás és materialitás alapján történő értékelés elvei így hiányoznak az objektiváció doktrínájából, amely a formákat objektiválja ugyan, de az erőket nem. Szükségünk lenne egy formális intencióra, egy dinamikus intencióra és egy materiális intencióra is ahhoz, hogy a dolgot megismerjük ereje, ellenállása és anyaga tekintetében is, vagyis teljes egészében. A világ épp annyira saját korunk tükörképe, mint saját erőinkre adott reakció. Ha a világ az akaratom, akkor épp ennyire ellenségem is.”<sup>403</sup> A kornak alapvető tapasztalata ez, amit nem akarunk egyértelműen a háború élményéhez kapcsolni, mégsem függetleníthető tőle. Az akció-reakció absztraktabb szerkezete a korábbi, főleg heideggeriánus gondolkodásmóddal szemben megfigyelhető Sartre-nál éppúgy, mint Caillois-nál, Malraux-nál vagy éppen Bachelard-nál. S ez a képzelet fogalmát is átalakítja. Caillois például ugyanebben az évben a regény megkésettségéről, eltűnéséről beszél, illetve arról, hogy az a kép, amit a regény mint képzeletbelit felvázol, immár csak aktív létmódban létezhet: „... céloim annak megmutatása, hogy a regény, ha a társadalmat tükrözi, arról *aktív* képet nyújt, amely *támadja* azt, mint egy sav – ahogy mondani szokás”; „A regényíró lemond (azt a látszatot kelti, hogy lemond) legfőbb forrásáról: a képzeletről. Úgy tesz, mintha csak az érzékelésre korlátozódna, pontosabban: mintha csupán egy mozdulatlan és részvétlen eszköz lencséje és fényérzékeny lemeze lenne. Egyszóval a regény szétrombolásának útján halad.”<sup>404</sup> A képzelet nem függetleníthető többé az érzékeléstől és az aktivitástól, ám az aktivitás nem a

---

<sup>403</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris, 1942, 213-214.

<sup>404</sup> Roger Caillois, „Puissances du roman” (1942), in uő, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1947.



szabad teremtő képzelet romantikus eszméjének újjáéledéséhez vezet, hanem a materialitás és a képzelet egyre radikálisabb egymásra vonatkoztatásához. A materialitással pedig a valóság hatol be a képzeletbe. Bachelard materiális képzelet fogalma ennek talán legkifejtettebb változatát képviseli a korszakban.

Még akkor is, ha Bachelard gondolkodásmódjában rengeteg romantikus és jungiánus pszichológiai elem fedezhető fel, amelyek a materiális képzeletet az irrealitás irányába térítik el. Mint ahogy élesen elutasítja azt a hagyományos realista felfogást is, hogy a képzelet képek érzékelése lenne vagy legalábbis az előzné meg és határozná meg.<sup>405</sup> Az érzékelt kép nem a teremtett, vagyis elképzelt kép, a reprodukcióban adott kép nem a teremtéssel előállított kép. Az első a valós, a második a valótlan tartományába tartozik. Mégis, és leginkább az őselemekről írott egyik utolsó könyvében, a két földről szóló mű egyikében a képzelet *lehetőségének* problémájához érkezik. A tűz, a víz, a levegő tárgyalásakor a képzeletet nem gátolta (*bloquer*) a valóság – állítja –, ám a föld kifejtése visszamenőleg is feladatot ró a képzelet fenomenológiájára: az őselemekben szubsztanciát kell keresni.<sup>406</sup> Jean Starobinskinak ugyan igaza van akkor, mikor Bachelard képzelet-fogalma általános jellemzőjének az örömteli, teremtő aspektus kidomborítását tartja (ezt Bachelard több helyen is hangsúlyozza), ám ez nem azt jelenti, hogy a képzelet bármikor is elszakadhatna az anyag már említett *ellenségességétől*.<sup>407</sup> Sőt, az anyagi éppen hogy behatol a lélekbe, a művekben egyre szaporodó komplexusfajták nem a lelki működés termékei, hanem a „közvetlen ontológiájának”<sup>408</sup>, a világgal való konfrontációnak a hatásai. S ez a konfrontáció képek teremtésével és formájában történik. A képzelet növény, állítja Bachelard, amelynek szüksége van égre (forma) és földre (anyag).<sup>409</sup> Vagyis, ahogy ugyanott írja, a költői képnek is van

---

<sup>405</sup> Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, id. kiadás, 3.

<sup>406</sup> Bachelard, id. mű, 1-2.

<sup>407</sup> Jean Starobinski, „L’empire de l’imaginaire”, in uő, *L’œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, 193-194.

<sup>408</sup> Gaston Bachelard, *Poétique de l’espace*, Quadrige – PUF, Paris, 1997, 5.

<sup>409</sup> Gaston Bachelard, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, Éditions José Corti, Paris, 1941,

anyaga, s éppen ennek az anyagnak, illetve az anyag individuációban betöltött szerepének leértékelése zajlott az esztétikában. Az anyag természetesen nem tétlen és holt, hanem „ellenáll és enged”, ám a nyelv, amiről Bachelard-nál többnyire szó van, mégsem csupán vele, vagyis az anyaggal áll szemben. Épp ennyire külsődleges számára a forma is, a kép égből jövő összetevője (a geometria a csillagos égből szállt le, ahogy tudományelméleti műveiben megjegyzi<sup>410</sup>), a nyelv nála alapvetően pszichikai fenomén lényegét, illetve önmaga elé vetített lényegét tekintve tárgyatlan, tiszta kifejezés: „...a likviditás a nyelv vágya. A nyelv folytni akar” – írja.<sup>411</sup> Márpedig ha ez így van, akkor Bachelard-t továbbgondolva el kell ismernünk, hogy a kép a nyelv *külsője*, nem az anyagi és nem is a formai értelemben vett külsője, hanem a *tárgyként* felfogott külsője.<sup>412</sup> A már konstituált (pszichikai) tárgya, amelyben az anyag a formán keresztül szublimálásra kerül. A kép így talán mégsem a közvetlen ontológiáját alkotja, ahogy Bachelard gondolja, illetve talán a közvetlent, de a közvetlent mint *ontológiát*. A szellemmel szemben a lélek dinamikus ontológiáját<sup>413</sup>, ám nem az anyagét. A beszélő lény, az önmagát kifejező lény poétikáját, aki ugyan nem különül el a világtól, de abban önmagát fejezi ki, önmaga is szublimálódik a költői képben.<sup>414</sup>

A kép tehát – ahogy az előbbiekből kiderült – nagyon közeli viszonyban áll a lélekkel, a lélekkel, amely alapvetően elevenség és test. Mégsem képes megszabadulni saját anyagiságától. Ezt az anyagiságot pedig a költészetben a kép és a nyelv feszültségterében kell keresnünk. Nem a retorikában, hanem az alakzatok és az érzékelés által nyújtott adottságok és teljesítmények kapcsolatában, a figuráció és nem elsősorban a tropológia területén, azaz a *közvetlen szemantikájában*. Bachelard poétikája és filozófiája ebbe az irányba nem vezet

---

4.

<sup>410</sup> Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, id. kiadás, 104.

<sup>411</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves*, id. kiadás, 251.

<sup>412</sup> Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy maga a kép mennyire egységes, „szerves”. A szervetlenség lehetősége, amely például az avantgarde költői kép sajátja, csupán annak jele, hogy maga a pszichikai tárgyiség sem független az anyagi összetevőtől. A szervetlen avantgarde kép fogalmához lásd Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, IV. fejezet. A fejezet magyarul: Peter Bürger, „Az avantgarde műalkotás”, fordította Seregi Tamás, *Szép literatúrai ajándék* 1997/4.

<sup>413</sup> Bachelard, *Poétique de l'espace*, id. kiadás, 7.

tovább minket, mint ahogy a nyelvi elemzésben sem nyújt számottevőt a strukturalizmus utáni irodalom-elemző számára.

A figuráció aktusa és eseménye a nyelv homogén likviditásába a szilárdságot vezeti be. Ahogy Laurent Jenny fogalmaz: „A figurálissal a nyelvet nem pusztán ’működésbe hozzuk’, ’megvalósítjuk’, hanem újra megmártjuk eredetében, helyreállítjuk az apprezentáció elsődleges képességét, új jelek formájában újrakovácsoljuk. A figurális aktualitásnak így módon fenomenológiailag egy önálló minőség felel meg, az *esemény az eseményben* minősége. A heterogén nem pusztán a jelek határsávján mutatkozik meg mint az a valós, amelyet a jelek megcéloznak, és ahonnan felbukkannak.”<sup>415</sup> A figuralitás tehát a nyelv egyfajta mimetizmusát állítja helyre, amely nem utánczást, hanem – korábbi kifejezéseinkkel éve – hasonlóságot teremt. *Heterogén* hasonlóságot, amely egyszerre termék és különbség. És ebben a nyelvi és nem-nyelvi művészetek, s ez egyfajta konklúziónk is lehetne, nem különböznek olyan radikálisan egymástól. Az ecsetvonás, a zenei hang stb. egyáltalán nincs „közelebb” a valósághoz, mint a nyelv. Ez persze nem jelenti azt, hogy ne különböznének a valóságtól, hiszen a hasonlóság éppen ennek a különbségnek a kifejezője. Ám alapvetően *egymástól* különböznek – mindegyik más dologra képes, és máshogyan képes erre. Viszont a közöttük húzóódó elmosódó határvonalak olyannyira észrevehetetlenek, hogy áthágni sem kell őket. Éppen az éles határok kijelölése jelent feladatot, amely a modernség egyik nagy projektuma volt a művészet területén is.

A költői nyelv tehát valóban mimetikus. Ám nem abban az értelemben, hogy egy tárgyat hoz létre, amely hasonlít a valóságra, vagyis nem a költői *kép* értelmében, hanem abban az értelemben, hogy magán viseli és önmagán teszi láthatóvá a valóság nyomait. A kép felmutatja ugyan egy ilyen viszonyulás kezdeményeit, ám – ahogy Bachelard-nál is láttuk –, nem nélkülözheti azt a „formát”, amely végső soron elszakítja ettől a közvetlenségtől. A

---

<sup>414</sup> Bachelard, id. mű, 15.

<sup>415</sup> Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Belin, Paris, 1990, 20.

mimézis tehát kettős, s csak ez a kettősség biztosítja egyáltalán létezésének lehetőségét. „A figurális tehát kétszeresen is ’reprezentatív’. A világból valamit (imitatív módon) reprezentál, ám oly módon, hogy re-prezentálja (új módon prezentálja) a nyelv formáját... De csak a figurális teszi lehetővé a ’mimetikus’ világhoz való visszatérést: egy eredendő ’döntéshez’ vezet vissza a nyelv formájára vonatkozóan, s ezzel a beszédben helyreállít egy leíró képességet, amely előtte nem volt adva” – írja Jenny.<sup>416</sup> Ehhez a visszahajláshoz azonban, amely nem a nyelv *belső* visszahajlása, amely például Ricoeur-nél csupán egy másodlagos, közvetett referenciát hoz létre, annak feltételezése szükséges, hogy létezik esemény a nyelven kívül is, mert csak ez biztosíthatja a figura Jenny által is hangsúlyozott szingularitását. Egy nem szemiotikai és nem hermeneutikai nyelvelmélet kell tehát, amelyben a nyelv aktív megnyilatkozás, és nem jel, s amelyben úgy állíthatunk elő jelentést, hogy azt nem vezetjük vissza egy félig-meddig zárt egységre, a logosz formájára.

Az imént idézett Laurent Jenny Jean-François Lyotard korai munkáiban vél felfedezni egy ilyen nyelv- és érzékelés-elmélet kezdeményeit, s mi is Lyotard dekonstrukcióját látjuk leginkább inspirálónak ebből a szempontból. Az első fejezetben már tettünk néhány utalást arra, milyen alapvető különbségek vannak Lyotard és a dekonstrukció megteremtője, Jacques Derrida gondolkodásmódja, és elsősorban Husserl-értelmezése között. Lyotard dekonstrukciója a referencia fogalmára épül. Nem a referencia dekonstrukciójára, hanem a referenciára mint a dekonstrukció, az elkülönböződés nélkülözhetetlen, sőt alapvető összetevőjére. Korai *Discours, figure* című könyvének ezért lehet a két legmeghatározóbb szerzője Frege és Benveniste. Értelmezésében ugyanis mindketten a nyelvnek arról a kívülijéről beszéltek, amely a strukturalista nyelv-elméletekből és Saussure nyelv-elméletéből szinte teljesen száműzésre került. Másrészt – kissé meglepő módon – mindketten a nyelvről mint beszédről, azaz megnyilatkozásról írnak. Fregénél, állítja, a *Bedeutung*, vagyis a

---

<sup>416</sup> Jenny, id. mű, 26.

referencia nem egy objektumot jelent, hanem mindig és kizárólag az aktuális beszéd megcélzottját.<sup>417</sup> Benveniste ehhez a tételhez kapcsolódik a maga szemantikájával s egészíti ki azt a nyelv motiváltságának legalábbis nem elvetett tételével. A motiváltság azonban nem a strukturalista jelben, hanem a Jenny által is átvett figurában jelenik meg a nyelven belül. „A motiváció a nyelv másikja” – fogalmaz Lyotard.<sup>418</sup> Egy olyan tulajdonság, amely soha nem igazolható, ám nem is elfojtható intuíciónk a nyelvvel kapcsolatban. Annak megnyilvánulása, hogy az a más, amiről beszélünk, soha nem teljes mértékben nyelvi, és soha nem marad hatás nélkül a beszélőre és a magára a nyelvre. A figura az az exterioritás, amely soha nem interiorizálható a nyelvbe a jelölésen keresztül. A jelölés, a szemiotika azonban radikálisan különbözik a szemantikától, ahogy az első fejezetben Benveniste kapcsán láthattuk. A figura Lyotard szerint is valamiféle szemantika, ám nem a jelentés, hanem a jelölés, a referens értelmében. Az, amit mondunk, soha nem lehet azonos azzal, amiről beszélünk. Ez az „amiről” pedig, legalábbis e korai műben, az érzéki tartománya.<sup>419</sup> Egyik alapvető példája nagyon emlékeztet Husserl példáira: „Mondhatjuk, hogy a fa zöld, de a színt soha nem helyezhetjük bele a mondatba. Márpedig a szín értelmes (*est du sens*). A jelölés negativitása zátonyra fut a megjelölés negativitásán, nem azért, mert a világ radikálisan kimondhatatlan lenne és a csendre ítéltetne, hanem mert a jelölés törekvéssel mindig együtt jár a megjelölés azzal szimmetrikus ellenpontja... A megjelölés tere valóságosan benne lakozik a beszédben, de az innenső oldalán annak, amit az jelöl, a kifejezésében. Ezt a teret átmenetileg a megjelölés terének nevezem, mert jellemzői megfelelni látszanak ennek a térnek, és ellentmondanak a jelölés terének. Közös vonásuk pedig a figura, ezért később figurális térnek fogjuk nevezni. Ez a tér a beszéd határán helyezkedik el, s ez a tér nyújtja számára a tárgyát

---

<sup>417</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971, 105. Ezzel Lyotard a már idézett okkasionális kifejezésekkel kapcsolatos Husserl-értelmezését bővíti ki a jelentés és a jelentéssel rendelkező nagyobb nyelvi egységekre is.

<sup>418</sup> Lyotard, id. mű, 84.

<sup>419</sup> Később Lyotard egyre inkább a fenséges filozófiája és esztétikája felé távolodik el korai álláspontjától. Ám a fenséges leggyakrabban ekkor is az „érzéki jelenléthez” kapcsolódik. Vö. Jean-François Lyotard, *Que peindre?*

mint képet.”<sup>420</sup> A figura tehát nem a formát és az anyagot egyesíti képpé, hanem a képben (amely ezért nem azonosítható Bachelard kép-fogalmával) elkülönítve, mégis érintkezésben tartja a nyelvet és a külső, nem objektív érzéket. Milyen nyelv-felfogás szükséges ehhez azonkívül, hogy a strukturalista jelrendszer-elmélettől eltávolodunk? Alapvetően az aktivitásra és a megnyilatkozásra alapozódó, amely „teremti” referensét, ám a referens éppen a nyelvtől való elszakadásból születik meg. Ehhez Lyotard André Leroi-Gourhannak a nyelv keletkezésére vonatkozó, s a strukturalizmus felfogásával élesen szembenálló hipotézisét használja fel. Leroi-Gourhan őstörténeti kutatásai során a nyelv, a figuralitás és a technika szoros összefüggésének megállapítására jut, amelynek radikális következményei vannak a nyelv születésével kapcsolatos teóriákra vonatkozóan. A strukturalizmus összességében abból a hagyományos feltevésből indul ki, még ha tételesen ez sehol nincs is kifejtve, hogy a nyelv a dolgok távollétében és távolléte miatt keletkezett. Azért beszélünk, és azért jelöljük meg a dolgokat szavakkal, mert azok nincsenek itt.<sup>421</sup> Ezzel azonban több dolgot is előfeltételezünk, többek között azt, hogy a dolog már kész adottság, amikor a nyelvbe bekerül (még akkor is, ha ott a rendszer belső törvényszerűségeinek köszönhetően esetleg változásokon esik át). Leroi-Gourhan alaptétele ezzel szemben az, hogy a nyelv nem a dolgok távollétében, hanem éppen jelenlétében keletkezett. Lyotard a következőképpen foglalja össze a tételt és következményeit: „Két alapvető vonása van: a beszéd nem a megjelölt dolog távollétében, hanem éppen *jelenlétében* hangzik el; a megjelölt dolog nem egy dolog, hanem egy szimbólum, amelyről joggal állíthatjuk, hogy eleve átlátszatlan. A szituációnak, amelyben a referenciális funkció működik, ez a két sajátossága pontosan szituálhatóvá teszi a funkciót és biztosítja a szimbolikus funkciótól való elválasztását. A szó nem lép a dolog elé, hogy

---

Adami, Arakawa, Buren, Éditions de la Différence, Paris, 1987, különösen 1-2; Jean François Lyotard, *L'inhumain*, Galilée, Paris, 1988, különösen „L'instant, Newman” című tanulmány.

<sup>420</sup> Lyotard, *Discours, figure*, id. kiadás, 52.

<sup>421</sup> A reprezentacionalista felfogás egésze beleilleszhető ebbe a rendszerbe. Teljesen mindegy tehát, hogy Saussure például nem arról beszél, hogy a jelölő a magát a dolgot, hanem az arról bennünk élő mentális képzetet jelöli meg. A jelölő-jelölt viszony ettől ugyanúgy külsődleges viszony marad. Az első fejezetben bővebben is

közvetítő ernyőként szolgáljon, hanem kizárólag a dolog megmutatásában merül ki. Nem egy helyettesítő, amely elrejt a dolgot, ő maga nem egy szimbólum, amely azt re-prezentálná saját anyagával és formájával, pusztán a dologra való ráirányulás (*percée*) a beszélő tapasztalatában, csupán egy irányvonal, amely a dolgot láthatóvá teszi. Létezik tehát távolság a szó és a dolog, a megnyilatkozás és tárgya között, de ez a távolság nem egy áthatolandó sűrűség, hanem az, amiben a gesztus kijelöli tárgyát, az atmoszférikus tér mélysége, amely feltételezi a fényt mint közeget, amelyben a látás működik. Az átlátszatlanság a tárgyban van, nem pedig a szóban, s nem is a szó és a tárgy közötti távolságban. A szavak nem jelek, hanem amint létezik szó, a megjelölt tárgy válik jellé.”<sup>422</sup> A tárgy tehát onnantól kezdve igazán tárgy és onnantól kezdve lesz hátoldala, amely láthatatlan számunkra, amikortól jellé válik az üres és puszta megjelölés vagy a gesztus esetében kijelölés révén. A szónak ez a teljesítménye, amely láthatóvá teszi a dolgokat, a láthatóság (és az érzékiség) közvetlen behatolását jelenti a nyelvbe. A nyelv referenciája tehát – értelmezhetnénk Lyotard-t – a nyelvnek az érzékekkel és nem feltétlenül a már eleve konstituált tárgyakkal való érintkezése. Az a kontaktus, amiből a tárgyak vagy képek születnek, s amely éppen azért érintkezik valamifajta homályossággal, átlátszatlansággal, mert nincsenek még kész tárgyak, kész világ.

A következő fejezetekben két elemzésre fogunk csupán szorítkozni, leginkább helyhiány miatt. Mindkettő az eddigiekben feltárt és összegyűjtött elméleti bázisra fog épülni, ám nyilvánvalóan nem lehet pusztán a kifejtett elméleti vázlat illusztrációja. Helyenként ezért, ha az elemzett irodalmi mű megköveteli, kissé eltávolodunk leírásunktól, vagy bevonjuk az elemzésbe azt a két területet, a pszichikai és az ideális területét is, amelyekről a Bevezető első mondataiban szóltunk. Az első értelmezés inkább kritikai, a második pedig inkább affirmatív végkicsengésű lesz.

---

tettünk említést a problémáról.

<sup>422</sup> Lyotard, id. mű, 82.

## A jelen visszatérése

Peter Handke „Cézanne-könyve” egy ciklus egyik darabját alkotja, amelyet a hetvenes évek végén a *Langsame Heimkehr* című regény nyit meg. A köteteket összetartó közös téma az első regény címével pontosan, egyértelműen, tömören megnevezett „lassú hazatérés”, amelyen keresztül egyszersmind a születőben lévő új regénypoétikáról is megsejthetünk valamit. A *Die Lehre der Sainte-Victoire* regényvilágát is a visszatérés alakzata szervezi. A könyv első mondata rögtön belevet minket a probléma közepébe: „Európába visszatérve napi rendszeres írásra volt szükségem, és sok újat olvastam.”<sup>423</sup> A visszatérés azonban kerülőutakon keresztül zajlik. Először Franciaországba, nem Salzburgba, először a festészethez, nem az irodalomhoz, csak a színeken és formákon keresztül a „földhöz” és a „valóságoshoz”, csak a megnevezésen keresztül a leíráshoz és végül az elbeszéléshez. A lassúság az állandó, ismétlődő visszatérést jelenti az emlékekhez, és az emlékek visszatérését a jelenhez, ugyanahhoz a helyhez, Cézanne hegyéhez és más művészek műveikhez, akik azután az irodalomhoz képesek elvezetni. Handke regényét - mint nála oly gyakran - az utaknak ez a bolyongó újra és újra bejárása építi fel, egyfajta hodologikus nyelvi tér, a jelenlét önmagához visszatérő térbelisége. Az 1986-ban megjelent *Az ismétlés* című regényben ezt olvashatjuk: „Amit eddig apám házáról, Rickenberg falujáról, a Jaunfeld-síkságról elmondtam, negyedszázaddal ezelőtt a jesenicei állomáson merőben jelenvaló dolog volt ez nekem mind, csak senkinek se tudtam volna elbeszélni. Kezdeményeket éreztem magamban csupán, de hangtalanul, ritmusokat tónus, hosszúság-rövidség nélkül, emelkedések és ereszkedések híján, megfelelő szótagok hiányában, szakaszok hatalmas lengését, de nem a hozzá illő szavakat...

---

<sup>423</sup> Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, 9 (szövegben ezután



Az, amit a húszéves fiú átélt, nem volt még emlék. És az emlékezés nem az volt, hogy: ami volt, az visszatér; hanem: ami volt, megmutatta, hogy visszatért, a maga helyét.”<sup>424</sup> Az emlékeknek, a világnak, a valóságnak ez a „már mindig” jelenléte, ez a térbeliséggé kibomló jellege az, ami már a *Die Lehre der Sainte-Victoire* elbeszélőjét is arra készíti, hogy Cézanne-hoz és végső soron a forma, az írás problémájához forduljon.

A *Die Lehre der Sainte-Victoire* tehát egy valódi művészregény, annak minden tolakodó intimitásával, a kitergetett „műhelytitkokkal”, a nem ránk tartozó vívódásokkal, egyáltalán a művész „személyével”, aki műve elé tolakszik, s nem utolsósorban azzal a féltékenységgel együtt, amit az „elvették a kenyerünket” érzése kelt az olvasóban. Talán csak a művészet iránti szokásos pátosz és a megírandó „remekmű” iránti elhivatottság érzése hiányzik a műből. Ami azonban mégis megkülönbözteti Zola *L'oeuvre*-jétől, Balzac *Az ismeretlen remekmű-vétől*, Hesse, de akár még Thomas Mann művészregényeitől is, az éppen az, ahogy magába a művészetbe vezeti bele az olvasót, egy festő, Cézanne művészetébe, aki számára a regény szerint a művészet éppen a műből való kivonulást jelentette, hogy azután tanúi lehessünk az elbeszélő kivonulásának, amely egyszerre lehet majd maga a hazatérés és az irodalomhoz való visszatérés. Az új regényepoétika megszületése a műnek való teret engedésben fog kiteljesedni - ez lesz maga a „Sainte-Victoire tanítása”.

A visszatérés az „ugyanolyan” élményét jelenti. Ez az azonosság pedig a dolgok színén keresztül jelenik meg, ahogy *Az ismétlésben* az idegen, az idegen otthonossága is a színén keresztül érződik először. „Különös, hogy az általános szürkeség, mely annyira ellentétes a karintiai városok színességével, s a szomszéd Szlovéniában, mint a tizenkilencedik század refrénje, a 'szép' jelzővel párosult, az esti fényben milyen jótétemény a szemnek.”<sup>425</sup> A színek valamiféle állandóság kifejeződései ebben a környezetben, nem benyomások, hanem mintegy háziállatok. „A szín a háznál marad” - a kifacsart mondás a

---

zárójelben megadott oldalszámok erre a kötetre vonatkoznak).

<sup>424</sup> Peter Handke, *Az ismétlés*, fordította Tandori Dezső, Magvető Kiadó, Budapest, 1990, 83.

regény első lapján egyszermind a színeknél való otthonlét biztonságát is jelenti. A szín az alap, a háttér, ami azonban mégis magukból a dolgokból születik: „A bokrok, a fák, a felhők az égen, de még az utca aszfaltja is úgy csillogtak, hogy az nem az aznap fényéből, de nem is az évszakéből származott” (9). A szín nemcsak az emlékezés alapját nyújtja, ahogy majd később kiderül, hanem a szín ad valóságot maguknak a dolgoknak, a jelenben észlelteknek is. A hómező fölött repülő madár, az éggel a háttérben, nem pusztán hasonlónak válik egy zászlóhoz, hanem ennek hatására alakul nézhetővé az elbeszélő számára maga a dolog, az igazi zászló, melynek ez a látvány biztosítja valóságát, „békés okát” (12) is. Éppen ezért képviselheti a szövegben a szín a *par excellence* benne-létet, s ezzel szoros összefüggésben az otthonosság elvesztésének fenyegetettségét is. A regény narrátora és főhőse ugyanis színvak, ami ráadásul csak átmeneti időszakokra bukkan fel életében. Sőt, e színvakság még csak nem is egy örökölt betegség, nem egy családi átok, amely a szülőkhöz vagy testvérekhez való kötődés megerősítésével járhatna. A sorozáson való átcsúszás ezért jelent külön büszkeséget számára, ami ráadásul szintén egy színélményhez kötődik. A mostohaapjával való békétlen viszony elfojtani próbálja a büszkeséget, az emlék azonban a színen keresztül árulkodóvá válik: „De miért kapcsolódik össze ez emlékezetemben a szomszéd férfi által éppen felásott kert friss vörösesbarna színével? Nem voltam én is egy kicsit büszke rá, hogy ezzel a hírrel jövök haza?” (13). A benne-létnek több értelmezése is kibontható, ha a regény színeiről beszélünk. E benne-létnek köszönhető, hogy - már a Cézanne-hatás után - az Aix-en-Provence és Le Tholonet közötti út aszfaltja „színszubsztanciaként” jelenhet meg (16), de az is, hogy a színeken keresztül egy újfajta időélmény is megteremtődhet, az otthonosság idejének élménye. Az otthonosság időszerkezetét a múlt jelenbeliségének nevezhetnénk.<sup>426</sup> Egy olyan

---

<sup>425</sup> Peter Handke, *Az ismétlés*, 11.

<sup>426</sup> A „múlt jelenbelisége” mint időszerkezet természetesen nagyobb extenzióval rendelkezik az otthonosság élményénél. A múlt úgy is képes jelenné válni, hogy kísérti azt. Az ismétlés éppen az egyik kitüntetett lehetősége a világ idegenné válásának. Blanchot írja Camus kapcsán: „Mivel a repetíció a dimenziója ennek a világnak, amely a visszatérésben tárul fel. S ez nem egy másik világ, hanem ugyanaz a világ idegenné válva minden kiegyezéssel szemben, minden világ kívülijeként létezve.” – Maurice Blanchot, „Le détour vers la

„álló jelen”-nek (11), amely az „örökkévalóság pillanatának” (10) tapasztalatát hordozza magában. Ez az örökkévalóság nem valamiféle metafizikai időfelfogás vagy egyfajta misztikus megvilágosodás időtapasztalata, pusztán a múlt és jelen tapasztalati egysége, egy kiterjesztett jelenlét, amelyben „a szülők, a testvérek, de még a nagyszülők is egyesülnek a maiakkal” (11), ugyanolyan módon, ahogy a színek kötődnek az elbeszélőt körülvevő dolgokhoz. S mindez egy olyan emlékezés idejét jelenti, amelyben maguk a dolgok térnek vissza a jelenbe, ahol a múlt valóságosként létezik, az emlékező pedig időtlenül, meghatározatlanul, személytelenül van jelen a múltbeli események közegében: „Ha most azt a pillanatot keresem, nem fiatal fiúként állok ott, hanem időtlen, körvonalak nélküli vagyok, mintegy vágyó-énemként, mely teljesen elmerült a vörösesbarnában, s ezen keresztül önmagam, de ugyanakkor minden akkori katonát is képes vagyok megérteni” (14). Ebből a jelenlétből kell kirajzolódnia minden lehetséges formának, s végső soron az elbeszélés formájának is. S ez az előzetes valóságos, de körvonalak nélküli világ teremti meg a kapcsolódási pontot Cézanne festészetéhez is. Az otthonosság világa a már konstituált dolgok világa előtt húzódik meg.

A színek kiemelésén keresztül végrehajtott dologi ontológia lebontása a nyelvi kifejezés problematizálását is maga után vonja. Egy olyan létformát tár fel, amely a nyelvet újra viszonyként tételezi, nem pedig pusztán külsődleges megjelölésként, s ráadásul újra bevezet egy elfedett eredetproblémát, ezen keresztül pedig a nyelv eredetének problémáját is. A látással kapcsolatos kétely a nyelvvel kapcsolatos kétellyé alakul, amely a szükséges kerülőutat jelenti az új forma megteremtéséhez. Ez a nyelvvel kapcsolatos kétely azonban nem a nyelvvel *szembeni* elbizakodott kételyt jelenti, nem arra vonatkozik, hogy mire képes a nyelv, hogy elérhet-e egy „valóságot”, hanem éppen a nyelv elbizakodottságával, önmagába záródásával szembeni kételkedést, ami a nyelv másra való ráutaltságának tudatosításához

---

simplicité”, in uő, L’amitié, Gallimard, Paris, 1971, 217. Ez azonban semmit nem változtat azon, hogy az otthonosság ideje - a visszaemlékezéssel, a múlt megjelenítésével szemben - a múltnak ugyanez a jelenvalósága.

vezet. S ily módon a kétely, Cézanne kételyéhez hasonlóan, nem a „félálom ködös rémképei” felé veszi az irányt, hanem a fokozatosan kirajzolódó ’puszta’ valóság felé, a hangulatok, érzések, sőt a folyton változó impressziók lebontása felé, ami már L'Estaque „békességét” (16) is lehetővé tette. E körvonalak nélküli, csak lassan kirajzolódó formát az elbeszélő először Stifternél találja meg. Olyan első emlékyomokra lel, amelyek először csak „sötét foltokként” léteztek, s csak később „váltak erdőkké, amikről kiderült, hogy kívül voltak” (14). Az elbeszélő képekkel szembeni gyermekkori érzéketlenségének is a már eleve tárgyi ábrázolásként adott képvilág volt az oka. Azokon a képeken - a templom freskóin és az árusok képein - az elbeszélő szerint csak a tárgy számított, és „mágikus” jellegük épp annak volt köszönhető, hogy „különös tárgyak” akartak lenni, ám tulajdonképpen hétköznapiak voltak, amiket a festő „különössé” kívánt varázsolni (16). Az első igazi élmény ezért lehetett egy „végtelenül folytatható ornemens”, amit egy római mozaikpadló látványa váltott ki.

Mit jelenthet ehhez képest Cézanne festészetének tapasztalata? Pontosabban nem pusztán Cézanne festészetének, hanem Cézanne „hegyének” tapasztalata? Elsősorban a táj tapasztalatát, a táj embertelenségének és békéjének megnyílását. A regény elbeszélője nem pusztán a festészet vagy a táj élményét keresi, hanem a festészetben a tájat és a tájban a festészetet. Amikor első útjának okairól beszél, azt mondja: „Vajon nem volt az valamiféle fixa idea, hogy egy dolog, ami egyszer egy festő kedvenc tárgya volt, már önmagában is valami érdekes dolgot jelent? ...a hegy vonzott engem, ahogy az életben addig még semmi nem vonzott így” (41). A dolog azonban mégsem csupán egy fixa idea. Amikor a hegyhez vezető tájban sétál, az elbeszélő egyre inkább Cézanne festményeinek tereiben sétál. Egyre inkább a valóságosban sétál. A regény poétikai problémája ezért nem egyszerűsíthető pusztán a képzelet, sőt még a mítosz kérdésére sem. A korábbi Handke-regények, különösen a *Die Stunde der wahren Empfindung* problematikáját valóban az egyes ember és a széttartó benyomások konfliktusa alkotta, a hetvenes évek végén születő új regényvilág azonban ennek

ellenére sem pusztán a képzeletbe feloldott mitikus egység, a sokak mítoszának megteremtését hajtja végre.<sup>427</sup> A Cézanne-kérdés éppen ezért olyan meghatározó jelentőségű a nyelvfelfogástól egészen a narrációs technikáig terjedően.

A Cézanne-kérdés mint probléma akkor válhat egyértelműbbé, ha a regényben felbukkanó képek egy másik csoportjával való összehasonlításban tekintjük. A festészethez vezető út az otthoni naiv képektől - amelyek többnyire tájkép-sorozatok voltak - De Chirico, Max Ernst, Magritte és Edward Hopper festményein át vezetett. A gyermekkori képek - mint említettük - már akkoriban is „különösségük” miatt taszították az elbeszélőt, a „félálom ködös, hallgatag-szép rémképeinek megfelelői” voltak csupán. Talán nem véletlen, hogy a művészet iránt érdeklődő elbeszélő először ösztönösen ugyanezt keresi a festészetben. De Chirico „metafizikus helyei”, Ernst lerombolt, holdfényes dzsungelvárosai (a *Die ganze Stadt* sorozat), Magritte *A fény birodalma* című festménye mind a fantázia levegőtlen, anyagtalan, sőt Magritte esetében a nyelvi szemiózis magasabb szintjein elhelyezkedő világában mozognak. Edward Hopperrel már kicsit más a helyzet. Hopper az, akinek festői világa *látszólag* szorosán érintkezni képes a hétköznapi tapasztalat valóságával, vagyis - ahogy ezt az elbeszélő meg is teszi - szintén el lehet utazni és végigjárni azokat a bizonyos helyszíneket, amelyeket Hopper Cop Landben újra és újra megfestett. A Hopper-élmény azonban Cézanne festészetének ellenpontját képviseli a regényben. Cézanne csendéleteivel, portréival és tájképeivel ellentétben itt a realista szimulakrum élményében részesül az elbeszélő. A probléma az ábrázolt világ és festmény viszonyában ragadható meg, amely az ábrázolásmód kérdését érinti: Hopper realista ábrázolásmódja, amely egyfajta „utóképet” (19) jelenít meg a

---

<sup>427</sup> Nem is beszélve arról, hogy e mű „történetének” alapvető mozgatója egy mindenre ható nagy esemény, amely teljes egészében megváltoztatja Keuschnig, a főszereplő életét. Annak ellenére is igaz ez, hogy az esemény bekövetkezése sok hasonlóságot mutat a *Die Lehre der Sainte-Victoire* „visszatéréséhez”: „Abból, ami vele történt, nincs többé menekülési lehetőség. Nem is történt, hanem: megérkezett. Már régóta esedékes volt.” – Peter Handke, *Az igaz érzés órája*, fordította Györfly Miklós, in Peter Handke, *A kapus félelme tizenegyesnél*, Európa, Budapest, 1979, 282. Látni fogjuk azonban, hogy a Cézanne-könyv éppen az ilyen típusú univerzális események elutasítását hajtja végre.

A képzelet szerepének kiemelésére jó példa Rolf Günter Renner értelmezése: uő, Peter Handke, J. B. Metzler, Stuttgart, 1985, 116-138, különösen 123.

vászonon, éppen nem a kép terébe, a kép világába való belekerülést teszi lehetővé, hanem a kételyben való megmaradást, és ezen keresztül éppen a képből való kilépést. Író hősünk a képi reprezentáció alapjául szolgáló valós térben elkezd szereplőt (motívumot) keresni következő lehetséges regényéhez. A városba való megérkezés egy tudati utazás kezdetét jelenti csupán. Ennek tudatosítása után pedig végleg elutasításra kerül az „úgy kell írni, mintha álom lenne” (20) maximája.

Az álomszerűség elutasítása vezet át a regényben Cézanne festészetéhez és a táj fenoménjének előtérbe helyezéséhez. A táj mint tapasztalati tér feltárása a fő ok Cézanne hegyének kétszeri meglátogatásához, és a táj jelenti a végállomást Cézanne festészetében éppúgy, mint a regénybeli író poétikai kutatásaiban, sőt – mint látni fogjuk – magában a regényben is. A regény megtalált formája egy tájleírás formáját ölti fel.

Mielőtt azonban továbblépnénk a regény értelmezésében, érdemes legalább nagyvonalakban tisztázni, mit kell értenünk a táj fenoménje alatt, milyen alapvető - ha nem is történeti, de - strukturális jellemzőkkel különíthető el más térbeli, anyagi vagy természeti fenoménektől. Mint oly sok dologgal kapcsolatban, erre vonatkozólag is Erwin Strausnál találhatunk fogódzókat. A *Vom Sinn der Sinne* című mű a táj tapasztalatára, fenomenológiájára vonatkozóan is tartalmaz néhány, bár részletesen nem kifejtett utalást. A táj Straus szerint egy telített tér. A táj térbelisége körbeölel engem, a horizonttól kiindulva egészen Ittemig. A táj által kijelölt Itt nem pontszerű, nem a geometriai tér által kijelölt meghatározottság, ugyanakkor nem is puszta szubjektív térbeli proprioceptivitás. A tájban képes vagyok mozogni, de nem tudom, *hol* vagyok. Ahogy Martin Seel fogalmaz: „A természet 'nagy tere' nem szemlélt tér, hanem szemléleti tér, még hozzá a 'szemlélet' legtágabb értelmében.”<sup>428</sup> A tájban csak úgy vagyok Itt, hogy a táj horizontjának terében vagyok, e térben pedig szükségszerűen kint vagyok. Vagyis egy olyan egységben vagyok,

---

<sup>428</sup> Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 221.

amely mégsem egész – egészként csak a modern szabadság találkozik vele.<sup>429</sup> Ezért megragadhatatlan ez a fenomén, még a „képes vagyok” testi tapasztalatával is: „a táj láthatatlan, mert minél inkább feloldódunk benne, annál jobban el is veszünk”. A tájban kint vagyok, mivel itt nem léteznek koordináták, nem létezik fix vonatkoztatási pont. Nem létezik külső-belső ellentét. „A tájtól nem vezet út a földrajzhoz; letértünk az útról; emberként *elveszettnek* érezzük magunkat”<sup>430</sup> - írja Straus. Valahogyan azonban nyilvánvalóan eljuthatunk a tájtól a földrajzhoz, ám ezzel el is veszítjük Itt-ünket. A táj fölé szállással elveszítjük helyünket, és elveszítjük a dolgokhoz való tapasztalati viszonyulásmódunkat is.<sup>431</sup>

Vajon oly sok évszázadon át el volt-e fedve előlünk a tájnak ez a tapasztalata, ahogy Henri Maldiney állítja? Vajon tényleg Cézanne volt-e az első, aki ezzel a tapasztalattal szembesített minket? S vajon valóban képes-e a művészet magában hordozni és feltárni ezt a tapasztalatot? A tájképfestészet és a természet irodalmi ábrázolásainak részletes történeti kifejtése nélkül ezekre a kérdésekre nyilvánvalóan lehetetlen megfelelő választ adni.<sup>432</sup> Az azonban valószínűnek látszik, hogy Cézanne festészete a táj fenoménjéről is valóban új tapasztalatokkal volt képes szolgálni. Mi sem árulkodik erről jobban, mint éppen Handke regénye.

Mielőtt visszatérnénk „Cézanne tanítására”, próbáljuk meg – továbbra is csak vázlatosan – néhány dologgal kiegészíteni Straus elemzését. Merleau-Ponty Cézanne festészetében a térbeliség testi mivoltát kívánta kidomborítani. A táj térbelisége azonban nem testi tér. Nem a cselekvések és nem az affekciók tere. Mint látni fogjuk, Handke is éppen a táj mint tapasztalati tér testi jellegét építi le a regényt záró terjedelmes leírásában.<sup>433</sup> A táj kétségtelenül embertelen, de ezzel szükségszerű módon egyetlen esztétikai kategória sem

---

<sup>429</sup> Martin Seel, id. mű, 223.

<sup>430</sup> Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Springer, Berlin – Göttingen – Heidelberg, 1956, 336.

<sup>431</sup> „Nous n’avons plus de lieu. Nous n’avons plus lieu” – ahogy Henri Maldiney írja Straus táj-fogalmát értelmezve. Vö. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Éditions L’âge d’homme, Lausanne, 1973, 142.

<sup>432</sup> Maldiney azon állítása pedig végképp kétségesnek tűnik, hogy ez lett volna az utolsó térbeliség, amit a festészet felfedezett. Vö. Maldiney, id. mű, 143.

kapcsolódik össze: a táj nem feltétlenül szép, vagy rút vagy fenséges. A táj nem eseményszerű, nincs benne elragadtatottságot kiváltó. A táj embertelen, de nem emberellenes – önmagában nem rendelkezik azzal az „ellenségességi együtthatóval” (coefficient d'adversité), amelyről Bachelard a természet egészével, az elemekkel kapcsolatban beszél.<sup>434</sup> A táj lehet otthonos is, ahogy Handkénál lesz. Végül pedig a táj térbelisége nem érzelmi tér – lehet az, sőt gyakran az, de nem feltétlenül<sup>435</sup> – a táj semmilyen értelemben nem emberi, talán éppen ezért lehetett és lehet annyiféleképpen arcot adni neki, s éppen ezért kellett Cézanne-nak is annyi – részben kortárs – irányzat ellenében fellépnie tájkép-festészetében.

E jórészt negatív és átmeneti jellemzés után nézzük meg röviden, hogyan jelenik meg Handkénál a táj problémája. A képzeletbeli, kísérteties vidékekkel szemben a regény elbeszélője már Courbet festészetét is *hallgatása* miatt értékeli nagyra. Mit jelent itt a hallgatás? A jelek, érzelmek és utalások bevezetése helyett az értelem szavának elakadását. Azt a zárt formát, amelynek köszönhetően a regényben a bevásárlótáskával egy nyugat-berlini mellékutcában hazatérő idős asszony feltárja az elbeszélő számára a házak homlokzatának sorát, s ez a tájszerű háttér a kettőjüket összekötő viszonyt teremti meg. Az alap, a háttér és a forma így emelkedhet alapvető fontosságúvá a festészet, az észlelés és a nyelv tekintetében is. Handke alakjai ebben az időszakban egyre inkább a biztos alapot keresik, ezért szorul vissza mindinkább a cselekvés (akár a motiválatlan cselekvés) problémája, és kerül előtérbe a testetlen szenzibilitás. „Megpróbáltam elképzelni a város alatt a domborzatot” – mondja egyik korábbi regényének narrátor-hőse. A dolgokban vagy a dolgok alatt rejtőző tömeghez való eljutás a *Die Lehre der Sainte-Victoire*-ban is az először láthatatlan és érezhetetlen domborzaton keresztül történik – a párizsi Mont Valérien és Mont des Fusillés dombjainak

---

<sup>433</sup> Max Raphael szintén bizonyos cézanne-i tereknek, képrészeknek a testiségre való redukálhatatlanságát hangsúlyozza. Vö. Max Raphael, „A műalkotás és a természeti minta”, in *Athaeneum* 1993/4, 66.

<sup>434</sup> Vö. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Éditions José Corti, Paris, 1942. A fogalmat Sartre több irányba is továbbfejlesztve néhány év múlva rendszerének kiemelt pontjává teszi. Vö. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943, 389 et passim.

<sup>435</sup> Vö. Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1967.



élménye (85-86) vezet vissza Cézanne-hoz, s változtatja meg végérvényesen a német emberek és városok, de még a nyelv észlelésmódját is: „A tipikus zajok a parkban lévő órák zörgése és a cigaretta automaták kattánó puffanása volt; az ezeknek megfelelő szavak a 'fennakadások' és a 'szomorú kilátások'. A boltok feliratai nem úgy szóltak, hogy 'kenyér' vagy 'tej', hanem valaminek a kiforgatásai és jogbitorlásai voltak. Általában majdnem minden dolognak, még az újságokban és a könyvekben is, hamis neve volt” (90). A domborzathoz, az alaphoz való eljutás tehát nyelvi kérdés is. A mű elején említésre kerül egy „öt évvel ezelőtti elbeszélés”, a mű idejéhez képest 1969, amelyben a táj először domborodott ki olyan erőteljesen, hogy szinte elnyomta az elbeszélés főhősét.<sup>436</sup> És bár a másik lehetőség, ahogy az elbeszélő-író mondja, „még előttem áll” (24), a mű ennek az útnak a végigjárását tűzi ki feladatául. A példa kapcsán említett konvexitás és konkavitás nyilvánvalóan Cézanne-ra utal. Láttuk, hogy Cézanne-nál a dolog-ontológia lebontása csak még radikálisabban vetette fel a térbeliség és végső soron az alap kérdését. Ebben a bizonyos „telt térben”, amelyet Cézanne kései Sainte-Victoire képei képviselnek, a képek alapját nem egy folyékony és instabil színkontinuum alkotja, mint Monet esetében, viszont nem is a „semmi”, ahogy például Seurat képein. Az alapnak szilárdnak, a kép terét behatárolónak kellett lennie. Vajon szolgálhat-e ennek a szerepnek a betöltésére a föld? Nem a csillagászat fogalomtára szerinti „égitest”, nem is a föld mint élelelem, amelyből táplálékomat nyerem, mint Lévinasnál, hanem a föld mint Urarkhé (őselem), amelyen lábamat megvethetem - ahogy azt Husserl és később az ő nyomán Jan Patočka részletesen elemezte. S ha igen, vajon milyen viszonyban állhat ez a mindennél ősbibb elem a térhez, a testhez, az anyagsághoz, s nem utolsó sorban a nyelvhez. Egyáltalán, miféle ontológiája van a földnek?

Handke, úgy tűnik, ebben a regényében igennel válaszol az első kérdésre. Egy tengerparti élmény, amelyet Edward Hopper festményei váltanak ki, e föld tapasztalatának

---

<sup>436</sup> A *Begrüßung des Aufsichtsrats* című elbeszélésről van szó.

felfedezéséhez vezet: „Az utca enyhén lejtve vezetett felénk. Itt pedig (nem 'hirtelen') az utcával és a fákkal együtt maga a világ állt nyitottan előttem. Az 'itt' máshol is lett. A világ egy szilárd hordozó földterület volt. Az idő örökre, s a maga nappalosságában áll. S újra és újra képes vagyok én lenni e nyitottság... Állandóan ilyen nyugodtságban, kívül a világban (a színekben és formákban) kell lennem.” (23-24). Később Cézanne „Homme aux bras croisés” című portréján is ezt a földszerűséget emeli ki. A kép egy viszonylag üres, mégis rendkívül masszív teret jelenít meg, a környezetet csak néhány padlócsík vázolja fel, s ez a térbeliség és az alap „földszíne” magát az alapot is megváltoztatja (34-35). Egy konkrét, mégis személytelen ember áll velünk szemben, „egy ember, akinek a képe alatt soha nem állhat egy tulajdonnév (ennek ellenére mégsem akárki)” (35). Mielőtt azonban az idézetben már feltűnő nyelvi elemre térnénk rá, tisztáznunk kell e jelenlét jellegét. Mint látható, a táj e jelenlét egyik kitüntetett megnyilvánulási helye, ám nem az egyetlen. A csendéletek és portrék világa, az élettelen arcokkal, amelyekben egy homlok felülete sokkal szorosabb kapcsolatban áll a ruházattal, mint az arccal, az egyik arcfél sokkal szorosabb kapcsolatban áll a háttérrel, mint a másik arcféllel, szintén ezt a személytelen jelenlétet fejezi ki. E jelenlét a puszta kiterjedés formája, amely megelőzi a karteziánizmusból kifejlődő testfogalom *partes extra partes*-ét, ám a regény előrehaladtával tulajdonképpen magát a testet is. Egy csupasz ittlét-forma (Daseinsform). A szöveg közepe táján ezt olvashatjuk: „Meggzabadultam az elvárásoktól, és távol voltam mindenféle mánortól. Az ilyen járás már tánc volt. Az egész kiterjedt testet (*Körper*), ami voltam, saját lépései vitték előre, egyfajta könnyedségként. Ez a járó táncoló egy példál-én volt, és 'a kiterjedés ittlét-formáját és ezen ittlét-forma eszméjét', ami a filozófus szerint 'egy és ugyanazon dolog két különböző módon kifejezve', e teljes órán *egyaránt* kifejezésre juttatta.” (51-52). Ez a példál-én mint ittlét-forma a „ki vagyok” kérdésre adott válasz. A „ki vagyok” kérdése itt bukkan fel másodszor és egyben utoljára a műben, hogy rögtön át is adja helyét a kellés-nek (Sollen): „Igen, ott nagyon jól tudtam, 'ki

vagyok’ - és mindennek következményeként egy egyelőre még meghatározatlan kell-t éreztem. A filozófus műve etikává vált.” (52). A kérdés ezután - Hopper után - már nem az önazonosság, hanem a forma kérdése. A formát pedig létrehozni kell.

Handke elutasítja az esemény fenomenjét. E békés jelenlétbe nem törhet be egyetlen esemény sem anélkül, hogy szét ne rombolná azt. Az esemény a műben a világot képviseli, a valósággal szembeni pusztát azonosítottat. Ahogy látni fogjuk, ez az azonosított nem – vagy nem feltétlenül – általam, az én szignitív aktusom által válik azonosítottá, sőt, megkérdőjelezhetetlenségét éppen az biztosítja, hogy önmagát azonosítja, hogy pusztán „szemben áll”. A valós utáni vágy pedig néha nosztalgikus formát ölt, a regényvilág ennek köszönhetően dualisztikussá formálódik. A Sainte-Victoire-hegy körüli falvak szuvenírárusai, a kocsmában kártyázók – akik teljesen elűtnek Cézanne képének alakjaitól (64) – a túl közeli világ képviselői. Mindez azonban még nem több mint a Handke regényeiben gyakran megjelenő idegenséggel való szembesülés. Ezek azonban csupán nosztalgikus látképek, amilyenek azok a bizonyos gyermekkori képek voltak a faluban, illetve amilyenekké egy idő után a metafizikai világok és terek festőinek képei váltak. A dualitást az esemény vezeti be a regénybe, az eseményt pedig ebben a világban nem a nosztalgikus emlékezés reminiscenciái, hanem a jelenlét képviseli: egy kutya. A Sainte-Victoire-hegy előtti fennsíkról visszatérő elbeszélő éppen az imént idézett etikai sík felbukkanásának pillanatában ütközik bele a szemtől szemben világiságába. Az eseményszerűség hiánya eközben explicit módon is megfogalmazásra kerül: „Szándékosan lassan mentem, a hegy fehérségében. S mi történt? Nem történt semmi. S nem is kellett semminek történnie.” (51). Az elbeszélőben a hegy nem keltett semmilyen mámort, elragadtatottságot, a hegy élménye nem a fenséges élménye volt. Nem esemény. Az esemény a szemtől szemben, az „enyémvalóság”: „Puylobier volt azonban az a hely is, ahol az ’én’ kutyámmal kapcsolatos élményemre szert tettem.” (53). A dolog egy Puylobier-ből kivezető kis úton történik, s ez a történet, ahogy a regény egész

időszerkezete, szintén visszatérés: gyermekkori kellemetlen élmények, az idegenség visszatérése. Ennek a kis történetnek éppen epizodikussága teremti meg a jelentőségét. A 80-as évek Handke-regényeiben rendszeresen megjelenik ez a keresetthez vagy megtalálthoz képest külső: a *Vége egy kínai végén* a test lesz ez a külső, máhsol - mint a *Die Lehre der Sainte-Victoire* esetében is - a tekintet. A *Vége egy kínai* egy kérdéssel ér véget: „A szempár otthon?” (139). Az ismétlés mint az új poétika alapeszköze mégsem tudná álló jelenné varázsolni az időt? S minthogy a zárómondat a regény folytatásaként is értelmezhető *Gyerektörténet*-re való előreutalást is tartalmazhat, talán a szöveget sem tudja önmagába visszatérő formává tenni.

A kutya megjelenése tehát nem pusztán epizód, amely a visszatérés „történetének” egészébe illeszkedik, hanem egy csupasz esemény, amely hirtelenségével minden előzményt és kontextust megváltoztat. Egy csapásra vége minden színnek és formának a tájban, sőt – tehetnék hozzá – egy csapásra vége magának a tájnak, annak az abszolút itt-nek, amit nem a szubjektum tételez, ami nem egy meghatározható pont a térben, mégis abszolút módon kijelöli őt. „A táj bombatölcsérek és gránátok ütötte lyukak egyetlen összefüggő örvényében oldódott fel.” (56). A hegy szépsége semmissé válik, az egyetlen valódi ezután a gonoszság lesz. A tér a látottság tere, a „figyelnek engem” tere, melyet Sartre olyan részletesen és érzékletesen elemzett – s éppen háborús élmények példáin keresztül – a *L'être et le néant*-ban. Ez az érzelmi tér a szakadozottság tere, melyet itt a tekintetek dualitásának dialektikus viszonya csak még kiélezettebbé tesz. A dialektika lecsupaszítja a szembenálló feleket, újra énné, sőt pusztán énné teszi őket. A kutya „pusztán az volt, ami”, s e fenomén hatására az elbeszélő is „blosses Ich”-hé változik (57). A cselekvés igazi szituáció, vagyis cselekvési közeg hiányában, nem képes áthidalni ezt az absztrakt ellentétet – a kő felkapásának trükkje még csak moccanásra sem bírja a kutyát. S a nyelv is csődöt mond. Az elbeszélő elméjében a „was-ist-das”, a Franciaországban Cézanne korában meghonosodott jövevényszó ötlük fel. A

„was-ist-das” a Párizsban akkoriban ismeretlen tetőablakok megnevezésére szolgált, amelyet a francia nép német import technikai eljárásnak tartott. A „was-ist-das” az esemény „enyémvalóságát” és ugyanakkor elsajátíthatatlanságát mutatja meg, amely a regényben kizárásra kerül a Sainte-Victoire-hegy és Cézanne műveinek tapasztalatából. „A gyűlölettel szemben nyelv nélkül maradván elhagytam a területet” (60).

Az esemény elutasítása Handkénál a motívum elutasítását jelenti. A Gasquet nyomán fennmaradt cézanne-i motívum-értelmezést egy az egyben átveszi a regényben. Idézzük Gasquet-t: „Íme itt a motívumom... (Összetette kezeit..., szétvetette őket, mind a tíz ujját kitarva, majd lassan, igen lassan újra összezárta, összekulcsolta ujjait, egyre szorosabban szorította egymáshoz kezeit, mintha egybe akarta volna préselni őket). Ezt kell megpróbálni. Ha az egyik magasabban vagy alacsonyabban van a másiknál, minden darabokra hullik.” (77).<sup>437</sup> A kutyával való találkozás előtt (52) - mintegy azt megelőlegezve - már kizárásra kerül a motívum azzal, hogy Cézanne szavait a regény ironikusan értelmezi. A motívum fogalma Cézanne-nál láthatóan a tapintás érzékszervi élményéhez kötődik. A tapintás mit érzéklet jelentőségét már kiemeltük Husserl, Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy és Georges Didi-Huberman kapcsán. Itt mindennek nyelvelméleti következményei a fontosak. Az elbeszélő korábban egy másik fontos történetet is említ Cézanne életéből. A legenda Courbet Cézanne-ra tett hatását kívánja érzékeltetni. „Cézanne számára Courbet 'a mester nagyszerű gesztusával és pompás manírjával' rendelkezett; a *La grande vague*-ot az 'évszázad egyik felfedezésének' nevezte. Amikor a Louvre-ban Courbet képei előtt állt, egyre csak a dolgok neveit sorolta. 'Ott, a kesztyűk, a csipkék, a szoknya selymének megtört vonala'” (33). A történet semmiképp sem pusztán a csodálat illusztrációja. Az írás elemébe talál. A festő Cézanne, akinek fő törekvése Degas-val, Manet-val, Toulouse-Lautrecket szemben éppen a képnek minden ikonográfiai elemtől való megtisztítása volt, minden szimbolikus, allegorikus

---

<sup>437</sup> Idézi Max Raphael, id. mű, 43.

és „irodalmi” összetevő, vagy Gaugainnel szemben minden utópizmus és ideáltípus száműzése a képből, vajon az idézett történetben a modern művészet egyik legnagyobb törekvésével szemben akaratán kívül is a nyelv uralmának visszaállítását hajtaná végre? A regény erre a kérdésre – közvetett módon – nyilvánvalóan nemmel válaszol. E nemhez azonban a nyelv és a festészet együttes újragondolására van szükség – a regény ezt nevezi „Cézanne tanításának”.

"Ne gondold mindig valami égi dologhoz hasonlóra a szépséggel kapcsolatban – nézd a földet! Beszélj a földről, vagy csupán erről a foltról itt. *Nevezd meg*, a saját színeivel" (71). Ezek a mondatok már a Cézanne-élmény után hangzanak el mintegy önmegszólításként az elbeszélő szájából. Túl vagyunk a motívumkeresésen, túl vagyunk a filozófián, a tét immár etikai, vagy ahogy néhány sorral lejjebb olvashatjuk, „az íráshoz való jog” kérdése. A motívumkeresés feladása azonban éppen az előre adott dolog ontológiájának elvetését jelenti. Milyen helye lehet egy nem előzetesként feltételezett világgal való kapcsolatunkban az identifikáció legfontosabb eszközeként számon tartott eljárásnak, a megnevezésnek, vagy Strawsonnal szólva, az identifikáló referenciának? A nyelv megnevezés-elméleti megközelítésének filozófiatörténeti nyomaival és mai – nem túl széles körű – karrierjével szintén Jean-François Lyotard kapcsán foglalkozunk majd, most csak röviden összefoglaljuk azokat a főbb pontokat, amik tulajdonképpeni témánk, a leírás felé átvezethetnek.

Az idézet egy paradoxonnal végződik: „*Nevezd meg*, saját színeivel”. E paradoxon feloldása a kulcsa a megnevezés elméletének. A megnevezést nem a rendszer felől kell elgondolnunk – ezért nem tekinthető identifikációnak. A megnevezés szinguláris, egyedileg jelöl ki, éppen ezért nem képes azonosítani. E szingularitás kulcsa pedig a jelenlét. A nyelv mint megnevezés nem a „dolgok” távollétében történik, már csak azért sem, mert itt sem dologról, sem valaminek a távollétéről nem beszélhetünk. A megnevezés nem helyettesítés. A „dolgok” világ előtti jelenlétében történik, s nem eltörölni akarja a dolgokat azzal, hogy

mintegy helyükbe lép, hanem létrehozni, s épp ez a közelség a garanciája annak, hogy a születő dolog transzcendenssé válhasson. A megjelölés produkció és nem reprodukció. Nem a helyettesítés reprodukív aktusa, amely tulajdonképpen önmaga reprodukcióját végzi el, melynek során a nyelv, a szellem önmagát tárgyiasítja, önmagába záródik bele, hogy mint passzív, dologi lét kizárhassa magából azt, ami nem nyelv. A megnevezés ezzel szemben tiszta produkció, tiszta „aktivitás”, s éppen azért az, hogy a dolog „passzívvá” tudjon válni, hogy Gegen-stand, szemben-álló lehessen. Az idézőjelek azonban döntő jelentőségűek: a megnevezés nem cselekvés. Nincs meg benne a cselekvésnek az a szerteágazó szerkezete, amely azt egy – még ha nem is statikus – rendszerhez köti, s amely a cselekvés által „elszenvedővé” változtatott dolgon mindig és szükségszerűen túllévőként tételezi önmagát. A megnevezés nem úgy *hasonlít* a létrejövő dologhoz, ahogy a jelölő *hasonlít* a jelölthöz, legalább annyiban, hogy maga is dolog, maga is materiális, s a megnevezés éppen ezzel hozza létre, éppen ezzel biztosítja eltörölhetetlen közelségét és valóságát annak, amit megnevez.<sup>438</sup> Annak a jelenlétnek, ami már mindig is ott volt. S éppen az jelenti szükségszerű kudarcát is, hogy tiszta produktivitás, hogy nem képes magába olvasztani az anyagiságot, mert erre paradox módon csak a forma képes. Egy olyan forma, amely már nem áll ellentétben az anyaggal. Cézanne színfoltjai éppen azért jelentettek nagy kihívást a festészet történetében, mert nem pusztán a dologi hasonlóság, a leképezés fogalmait kérdőjelezték meg, hanem ennek komplementer fogalmát, az impressziót is. Cézanne foltjai megjelölnek, s éppen „formátlan hasonlóságuk”<sup>439</sup> révén képesek érinteni és létrehozni azt, amit megjelölnek. Ezzel még radikálisabbá tették a forma problémáját.

A megnevezés ideálja ezért az elhallgatás. Az elhallgatás itt a beszéd utáni hallgatást, a szó elakadását jelenti. Marc Richir a fenomén két szimulakrumáról beszél: az egyiket a

---

<sup>438</sup> E gondolatokkal Leroi-Gourhan östörténeti kutatásaihoz, és az azokból kibontott nyelv-elmélethez kapcsolódunk. Vö. Leroi-Gourhan, *La geste et la parole I-II*, Albin Michel, Paris, 1965.

<sup>439</sup> A kifejezést Georges Didi-Huberman *La ressemblance informe* című Bataille-könyvéből kölcsönöztem. Vö. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris,

konkrét identitása, a másikat pedig az eszme, a gondolat identitása alkotja. Mindkettő a nyelv határán áll.<sup>440</sup> Az elhallgatás talán a szimuláció szükségszerű folyamatának szükségszerű kezdetét jelentené. A korábban már említett homályból való kiemelkedés folyamatát, a visszatérés kezdetét. A megnevezés mindig visszatérés. Nem is véletlen hát, ha először az emlékekben válik világossá: „A mellékutca mélyén ugyanis egy eperfát láttam (tulajdonképpen azonban csak a vörös gyümölcsfoltokat az út porában) friss, fénylő egységben az 1971-ben Jugoszláviában eltöltött nyár epreinek vörös levével, abban a Jugoszláviában, ahol először érezhettem magam valóban boldognak; s valami, a pillantásom, a szemeim elhomályosultak - amivel ugyanakkor minden egyes dolog kerekdeden és tisztán megmutatkozott; ehhez még egy hallgatás, amivel a megszokott én senkivé lett, én pedig egy lökésszerű átváltozással, több is, mint pusztán csak láthatatlan: *író*” (72). A dolog pátozát csak egy korábbi finom ironikus megjegyzés enyhíti: „Korábban meggyőzni akartam” (27). Az esemény elutasítása és a motívum feloldása az értelenségig vezet, ám mindez még nem oldja meg a forma problémáját, sőt mivel magát a megnevezést pusztán a szavak szintjére korlátozza az elbeszélő, így az összekapcsolás kérdése is hosszadalmasan bonyolódó folyamattá válik. Az „én itt, a tárgyam ott” (27) szikár szerkezet elérése nem bizonyul elégségesnek. A mondatnak össze kell állnia. S bár ez egy ízben megtörténik (35), elbeszéléssé így önmagában nem válhat. A formának szintén vissza kellene térnie. Ha egy korábbi képleírást figyelmesebben elolvasunk, feltárulhat a megnevezés és leírás, sőt a képiség, a festészet és a nyelv műben létrejövő kapcsolata, az a „zárt folyamat”, amit az elbeszélő korábban Courbet kapcsán annyira csodált, s amelyben a hallgatás egy életkép, a nyugat-berlini asszony mögött feltáruló közös, csendes háttér láthatóvá válását eredményezte. A szóban forgó kép tehát a már korábban említett „Homme aux bras croisés”. A leírás pontos, szűkszavú és kerüli a metaforizálást. A felszínen próbál maradni, még ha nem is egy művészettörténész szemével

---

1995.

<sup>440</sup> Vö. például Marc Richir, *Phénomènes, Temps et Être*, Millon, Grenoble, 1987, 65-103.



nézi a képet. Az ábrázolt alak jellemére vonatkozó két apró megjegyzés külön idézőjelekben szerepel, ám egyik sem individualizálni akarja az alakot („ideális öreg: már keménység, de még vágy”; „szerény szomorúság”). A leírás egy történet lehetséges szereplőjét keresi benne, s amikor a végére ér, rájövünk, hogy minden az első mondatból kezdve el volt döntve. A történet már megtaláltatott, nem a keresés előtt, hanem a keresés elkezdésének pillanatában. A kép címe pedig, amelyet az elbeszélő rögtön a leírás megkezdése után közöl velünk, maga válik az emberré, a képpé és a történetté - a leírás kerülőútja a cím megnevezéséhez vezet vissza: „...inkább mint egy cinkos, aki most, hogy történetével végeztem, újra az érinthetetlen Homme aux bras croisés, s egy kis halvány mosoly sugárzik róla” (37). Győzött a tárgy és győzött a leírás is, cinkos kiegyezéssel.

A kiegyezés a varratok eltüntetését jelenti. A fragmentum mint forma vállalhatatlan, mert biztos módszert jelent. A fragmentum megspórolni próbálja a szükségszerű erőfeszítést (99). A neoavantgarde-nak Handke számára vége. Ettől azonban még kétség ébredhet bennünk, hogy ez a kiküzdött forma, amely a tárgynak való ön-alávetésből, a szubjektum visszavonulásából születik, vajon az a „belső építész”-e, amelyről Walter Benjamin beszél a traktátus arab formájával kapcsolatban.<sup>441</sup> Eszerint a traktátus arab változatát az különböztetné meg a skolasztika műfajától, hogy látszólag semmilyen szilárd szerkezettel nem rendelkezik, kívülről nézve - ahogy egy arab ház esetében is - nem láthatjuk szigorú szerkezetét; minden az udvar felé tárul csak fel, minden csupán az „épület” belseje felé néz. Handke elbeszélője azonban nem pontosan ugyanerre törekszik. Az elért formának nem „történelmi” formának kell lennie, hanem *békésnek* (20-21). Vajon a békés-jelleg nem egy már konzervativizmusnak számító „kantiánus” beállítottságot tükröz-e, miszerint a műalkotásnak minden megcsináltság nyomát el kell tüntetnie, úgy kell szemünk elé tárulnia, mintha a természet műve lenne? „A művészet pedig csak akkor nevezhető szépnek, ha

---

<sup>441</sup> Walter Benjamin, *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980.

tudatában vagyunk ugyan, hogy művészet, és mégis természetként mutatkozik számunkra”<sup>442</sup> – írja Kant *Az ítélőerő kritikája* híres helyén. A műalkotásnak, állítja Handke elbeszélője, a föld nyomának kell lennie. A dolog-kép-írás egysége még nem az elérni kívánt végső forma. Ennek igazolására a kínai írásjelek példáját hozza fel a szöveg – Cézanne ehhez képest a „So nah” élményét tudná kiváltani. A „So nah” persze nem a köznapi értelemben értett valóságost jelenti. A „So nah” a képzelet birodalma, a képzelet mint valóság világossága: „Igen, elbeszélést akartam írni (és kitartóan tanulmányoztam az erről szóló értekezéseket). Mert már előtte, olvasás vagy írás közben az elbeszélés igazságát gyakran világosságként tapasztaltam meg, amelyben egy mondatot nyugodt ütemben követ az összes többi, s az igaznak – a feltárult ismeretnek – csak a mondatok átmenetében lehet nyomára bukkanni valamifajta cseppfolyós dologként. S ezen kívül tudtam: az értelem felejt, a képzelet soha nem felejt.” (99). Az összefüggés tehát nem a köznapi „Durcheinander im Kopf”, ám ez az elérni kívánt valóság nem éppen a feszültségek, a Cézanne képein is érezhető feszültség elsimítását jelenti? Épp annak elsimítását, amiről a narrátor maga is beszél, mikor Cézanne három portréján a három alakot egy végtelen utazás résztvevőiként írja le, akik egy vonatablaktól tekintenek ki ránk kifejezéstelenül, de teljes szellemi jelenlétükkel. „Mintha ezek lennének az utolsó dolgok” – mondja korábban Cézanne csendéleteiről. Valóban az otthonosság és a béke kifejeződése ez a realitás-élmény?

A föld nyomának feltárása az érzéstől való megszabadulás garanciája. A tárgy ennek ellenére az „én tárgyam” marad. A hegy korábbi leírása a személyes, pszichikai viszonyulás megszűntén keresztül tette elérhetővé a tárgyat, s végső soron a megfelelő megnevezést is: „Az unalomig ismert, helyhez kötött, s köznapi megnevezéssel tárgytalanná vált dolog ekkor egyszer s mindenkorra a megfelelő távolságban állt ott; mint az 'én tárgyam'; saját valódi nevével” (46). A megfelelő távolság megtalálása a dolog kibontakozásának, saját létének

---

<sup>442</sup> Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Ictus, h. n., 1997, 45. §, 232.

feltétele. A világ táj, nem környezet, amelyben élek, és nem is látkép. Merleau-Pontyhoz hasonlóan itt sem lehetséges a „survol”, a dolgok fölé emelkedés. Az elbeszélő a regény egy pontján elindul fölfelé a hegyre. A feljutás azonban szinte észrevétlenül történik, a hegy nem meghódítandó csúcs, az onnan adódó látvány pedig egyáltalán nem kerül leírásra, a szereplők ekkor is a táj jelenében maradnak: „Egyáltalán nem terveztük, hogy felmegyünk a csúcsra; végül azonban, bármiféle elhatározás nélkül, tovább másztunk, míg azután teljesen fent nem lettünk. Az idő szeles volt, mint nyáron, se nem hidegebb, se nem melegebb, mint akkoriban. Azután késő délutánra Le Tholonet-ba értünk, s fáradtan és elégedetten ültünk az Auberge Thomé alias L’Etoile d’Or-ban” (112). Csak ekkor téved az elbeszélő szeme újra a hegyre, s látja meg azt, amiért tulajdonképpen másodszor odautazott, a hegyet függőlegesen átszelő törést. Tekintete mintegy megszakítás nélkül téved a hegyre, s törések, útvonalak vezetnek felfelé észrevétlenül. A hegy előtt egy dombvonulat van, amelynek törtsége egy központi vájatba fut össze – ez a vájat vezet fel a hegy törésvonalához, amit először szintén nem lehet látni, s egy vízmosás szolgál segítségül kirajzolódásához. A törésvonal a végső megoldás záloga. A pátoz itt már uralkodik a szövegen, az élmény halálfélelmet vált ki, a törésvonal közé préseltség érzése pedig végül a „nyitottság” tapasztalatába csap át. Az élmény pátoza azonban rögtön lelepleződik, amikor a kész formába való közvetlen átlépés helyett – amely a regény utolsó fejezetét alkotná – újra az útvonalak hálózataként észlelt közvetlen látvány tárul fel. És tulajdonképpen ezzel találkozunk majd az utolsó leírásban is, amellyel összegzésként a regény zárul. A tér csak hodologikusan képes formává összeállni. Az élmény pátoza az alábbi leírásba folyik át: „Semmilyen ’olvasóra’ nem gondoltam már; pusztán vad hálával a talajra pillantottam – apró fekete-fehér mozaikkockák. A lépcső fölött, ami az emeletre vezetett, a korláthoz kötözve egy kék luftballon imbolygott. Az asztalon a szabadban egy élénkpiros zománcozott korszó állt. Távolabb, a filozófus fennsíkján a levegő különös-friss kékségben pompázott, amivel Cézanne az eget oly gyakran festette. A hegy falán magán úgy

szálltak a felhők árnyai, mintha mindörökre függönyöket húztak volna elé; és végül (a decemberközép korai naplementéje) ott állt nyugodtan az egész tömeg az aransárga csillogásban, üvegszerűen, mégis anélkül, hogy mint egy másik hegy tette volna, megtiltaná a hazatérést.” (116). Az elbeszélő mintegy hátizsákban hazaviendő holmiként (*Rüstzeug*) észleli a „dolgoknak ezt a struktúráját” (116).

Az utolsó – egész fejezetnyi – leírás a regény teloszáat jelenti. A megtalált formát, amely Cézanne-ból és Cézanne hegyéből született. A leírás bevezetéséül újra egy képleírás szolgál, Ruisdael „A nagy erdő” című képének leírása, ám mint kiderül, a kép megválasztása sokkal inkább összekötésül szolgál a majdani leíráshoz, mint ellenpontként. *A nagy erdőnek* – amely címét a képről és nem az ábrázolt erdőről kapta – éppen emberléptéke és anyagiséga kerül kiemelésre. Az emberlépték a németalföldi tájképek végtelenbe tartásával, az anyagiség pedig éppen az útnak a hangsúlyozásával válik kiemelhetővé. Az út anyagivá teszi a vizet azzal, hogy a patakon áthúzódó út keréknyomát nem tünteti el a víz. Minden konkrét és emberi léptékkel megragadható. Így teremődik meg az analógia a kis salzburgi erdővel.

A salzburgi erdő leírása egy útvonal leírása. A leírás az első mondatától kezdve egy hodologikus térszerkezetre épül, így kötve össze észrevehetetlenül a leírást és az elbeszélést. A leírás finom átmenetek leírása. Egy úton indulunk el, amely egy völgyön húzódik végig, s ez a „törésvonal” eleve és előre meghatározza a kis út lehetséges irányát. Az út a városból vezet ki, de nem közvetlenül, a város egyszer már véget érni látszik, hogy azután visszatérjen, s utunk csak így fut tovább az erdő felé. Az erdőt már a városból, távolról is látjuk, hogy azután eltűnjön szemünk elől, de csak azért, hogy később már ismerősként bukkanhasson fel. A megfelelő távolság azonban itt is számít: léteznek távolabbi pontok, ahonnan az erdő szintén látható, ám azok esetében a levegő már egy kék fényfolyót vetít az erdő elé, amely akadályozza a pontos látvány kialakulását. A megfelelő távolság és látvány éppen onnan adódik, ahonnan a városból az erdőbe igyekvő látja azt. A külvároson való átvágás után már

egy csendesebb övezet, egyfajta kertváros kezdődik, majd ezt is elhagyjuk, hogy az út egy kis enyhe emelkedés után (épp csak hogy a kerékpárosoknak „egy pillanatra ki kelljen állniuk a nyeregből” (122)) egy fennsíkra érünk, ami csupán alig pár méterrel van magasabban, s csak egy enyhe szellőből érezzük, hogy máshol vagyunk. A fennsíkot ugyan megszakítja egy kis csatorna (betoncsőben futva át az út alatt), ám tulajdonképpen ez is csak hídként szolgál, hogy bevezessen minket a faluba. A falu határán két fenyő vár ránk, amelyeknek szintén összekötő funkciójuk van: a nemsokára kezdődő fenyősorral kapcsolják össze az utat, s egyben kijelölik az egyértelmű irányt a falun belül, nehogy tekintetünket elcsábítsa valamilyen egyéb látvány. Az út ezután egy temetőbe, majd innen a falu és az erdő közötti mezőre vezet, ami – ahogy az elbeszélő mondja – igazán sem a faluhoz, sem az erdőhöz nem tartozik. Utunk ekkor vezet be az erdőbe, amelyen ugyanilyen békés és finom átmenetekkel haladunk tovább, hogy azután visszavezessen újra a város egy másik részébe, észrevétlenül váltva át először kavicsos, majd aszfaltozott burkolatúvá.

A leírás látszólag mindent átenged a puszta dologiságnak. Nincs áttekintő látkép, csak épp annyi, hogy később a közelségben a tekintet ne igázza le a látványt, és megfordítva. S nincs semmilyen meglepetés sem. Az esemény teljesen kiűzetett ebből az otthonos világból. A szemlélő szubjektum érzelmektől, akarattól, sőt mindenféle aktivitástól is mentessé vált. Ahogy az út a tájban, az ő mozgása az úton szintén előre ki van jelölve minden egyes pillanatban, s az enyhe kanyarok és lejtők, illetve emelkedők az erőfeszítés szükségének hiányában érezhetetlenné teszik a mozgást. A tér puszta hodológia, a szubjektum pedig testetlen, puszta kiterjedés. S ezzel együtt a táj sem végtelen többé, mint az elbeszélő által is említett németalföldi festők képein, a táj nem természet a maga elemiségében, nem kozmosz a maga otthontalanságában. Nincs aktivitás, mert nincs testiség, nincs hatás se pro, se kontra, csak a kiterjedésből adódó korlátozottság van. S ezzel a forma magába is zárult. Az út visszatér önmagába, a visszatérés pedig nem időbeli többé – nem *ritmus*. A leírás elvi

nyitottságára a kerek történet struktúrájának árnyéka vetül, ám ezzel párhuzamosan egy szükségszerűen absztrakt és elérhetetlen kívülije is – a város, az esemény, a szempár. A regény utolsó mondatát éppen ezért nem is feltétlenül az otthon megtalálásának, a hazatérésnek, mint inkább kivezetésnek kellene értelmeznünk? Érdekes az egész utolsó bekezdést idézni: „Azután belégzés, és ki az erdőből. Vissza a mai emberekhez; vissza a városba; vissza a terekre és hidakra; vissza a rakpartokra és passzázsokba; vissza a sportpályákhoz és a hírekhez; vissza a harangokhoz és a boltokhoz; vissza az arany csillogáshoz és a homlokráncoláshoz. A szempár otthon?” (139).

A mi szempontunkból azonban ennél sokkal fontosabb kérdés, hogy mit is hozott haza Handke elbeszélője az imént említett hátizsákjában. Vajon nem éppen a hegy élménye marad-e ki ebből az utolsó, terjedelmes leírásból? Max Raphael a már idézett tanulmányában meggyőzően mutatja ki az egyik Sainte-Victoire-kép elemzésében, hogy Cézanne egyes képsíkjai mennyire különböznek egymástól abból a szempontból, hogy testi térnek, testi észlelésnek lehet-e őket nevezni. Handke Cézanne-értelmezésének ebben a tekintetben nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk. Feltárja ugyanis egy olyan korlátozott viszonyulásmódot, ami Merleau-Ponty értelmezésével ellentétben mégsem a testen keresztül valósul meg. Egy olyan nyitottságot, amit a dolgozat első felében a táj fenomenológiai elemzésére támaszkodva próbáltunk megragadni. Ám ennek ellenére továbbra is fennáll a kérdés, hogy vajon Cézanne képei leírhatók-e pusztán e viszonyulásmód keretei között. Vajon a tájra való hivatkozással nem fojtódott-e el valami Cézanne képeinek belső feszültségéből, dinamikájából, eseményszerűségéből? A kérdés ezzel többszattatúvá vált: lehorgonyozható-e a testbe az észleléshez (festészethez) és a nyelvhez (irodalomhoz) való viszonyunk? Ha azonban nem, még mindig kérdéses, hogy vajon Merleau-Ponty testfogalma szorul-e átalakításra, vagy teljesen el kell vetnünk a testet mint kiindulópontot. S ez az utóbbi döntés megszabadít-e minket az affekció elemzésének feladatától? Vajon ha a Merleau-Ponty által csak felvetett

ontológiai pszichoanalízis mentén indulunk el, nem kell-e előbb-utóbb szükségszerűen eltávolodnunk a testtől? S vajon a testtől való eltávolodás előbb-utóbb az ontológiai kiindulópont elvetéséhez vezet-e? Ám még ekkor is fennmarad a kérdés, hogy ez a következő döntés, az ontológiai kiindulópont feladása, végleg megszabadít-e minket e test elemzésének szükségszerű végrehajtásától. Vajon a testfenomenológia ontológia-e?

## A heterogenitás mint tisztaság?

*Tolnai Ottó költészetéről a Balkáni babér című kötet kapcsán*

... és csatakép

Csendélet és csatakép. A nyolcvanas években felerősödő tárgyiség és ténszerűség, a feljegyzés és gyűjtögetés szenvedélye mintha megtörni látszana az új kötet verseiben. A tisztaság eszményét, az azúrt, a fehérséget, sőt a rózsaszínt is bemocskolja, összemaszatolja a vörös és a lila, a papirost átszakítja a „nagy lila henteskampó”<sup>443</sup>, a tárgyak „keménysége” helyébe újra a hússzerű elevenség, a seb kerül, a nature morte-ot, a Stillebent, mely már az *árvacsáth*ban sem adatott meg egyértelműen<sup>444</sup>, a vértó (151), a tiszta azúrt a „kékre verve”, „kéken vacogva” állapota váltja fel: „pp howard még olykor küzd / szegénykém nyakig a vértóban / el kell számolnia az adriával / de őt is csupán az a seb...” (216). Talán az a külső nézőpont veszett el, amely az *Áruház-novellák* elbeszélője számára még elérhető volt, aki a fogyasztás helyett a vásárlás fenomenalitására összpontosítva távolságot, teret nyerhetett a megfigyeléshez: „Ezt a szabad, légkondicionált teret csak az áruval elfoglalt vásárló ember tudja biztosítani számomra. Mert ha nem vásárol, akkor velem foglalkozik, akkor én vagyok az áldozata, engem szúr gombostűre, és vizsgál, tanulmányoz. Az áru tehát engem helyettesít. És felszabadít...”<sup>445</sup> A tárgyakhoz való visszatérés a nature morte, a semmi metafizikája újabb kibontásának ígéretét hordozta magában, s ezzel egy időben a „világhoz való visszatérést” is. A tenger motívumát mindig is a semmi, az anyagtalanság iránti vonzalom hatotta át Tolnainál. A *Verseik könyvében* így ír a tengerről: „arról hogy a tenger iránti szerelem nem más / ... mint a

---

<sup>443</sup> Tolnai Ottó, *Balkáni babér*, Jelenkor, Pécs, 2001, 224. A szövegben ezután zárójelben megadott oldalszámok erre a kötetre vonatkoznak.

<sup>444</sup> Vö. Tolnai Ottó, *árvacsáth*, Orpheusz-Fórum, Budapest-Újvidék, 1992, 67.



tagolatlanhoz az anyagtalanhoz az örökkévalóhoz / a semmihez való vonzódás”<sup>446</sup>. A semmi témája azonban a *Vidéki Orfeusz* gyűjteményes kötetben megjelent *Az utolsó csúcs* című írásban újabb „matériára” lett, a tárgyakhoz hasonló „keménységre” – a hegy, a szikla fenoménjében. Az áruház-novellák elején azt olvashatjuk a tárgyakról és a csendeletről: „Íme a keménység minden arca! Mert mi a keménység maga? Végre kézzelfogható, erős, sűrű dolgokká kondenzálva, préselve a világ illékonyasága! A nagy csendéletfestők akár préseknek, satuknak is nevezhették volna magukat, az illékonyág préseinek, satujainak...”<sup>447</sup> *Az utolsó csúcs* rövid írásai a korai költészet bataille-i, artaud-i hússzerűségtől és látomásszerűségétől való elfordulást jelzik egy tárgyiasabb, keményebb világszerűség felé. A *Legyek karfiol* biológista szemléletét, a „légy” és „lét” szavak összekapcsolását, a karfiol és az emberi agy képének egymásra vetítését, a „NEM VÉDEKEZHETTEK” eleven rettenetét a kőkemény, ugyanakkor néhol a tárgyatlanságba oldódó félelem helyettesíti: „A félelem kemény kövei utat raktak elébünk.”<sup>448</sup> A szürrealizmust Heidegger és Rilke hatása váltja fel, ám jellemzően az ontológiai beállítódást alapvetően a dolgok factum brutumának kiemelése határozza meg. A szöveg egy helyén Tolnai Andrić és Heidegger egy-egy mondatát idézi, és – a szövegek hangsúlyait kissé eltolva – szintén a „kemény” szót emeli ki. Idézzük Heideggert: „Mert nem szólva semmit, vezeti ő lépteinket csendes szándéka szerint, a kemény föld térségein”.<sup>449</sup> Ez a keménység – Heideggerhez kissé közelebb kerülve – egyfajta „alap” megelégséssel is összekapcsolódik, amely Tolnai későbbi költészetében egyre fontosabbá kezd válni. Az alap a földnek, a talajnak, a tárgyak otthonosságának felfedezéséhez kötődik, amely már ekkor, *Az utolsó csúcs* rideg közegének, a fehérség semmijének félelme közepette is lehetővé válik. Heidegger és Rilke mellett egy részletesebb elemzés keretei között így kerülhetnének képbe

---

<sup>445</sup> Tolnai Ottó, *Prózák könyve*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1987, 129.

<sup>446</sup> *Versek könyve*, 163.

<sup>447</sup> *Prózák könyve*, 63.

<sup>448</sup> *Vidéki Orfeusz*, 308, kiemelés az eredetiben.

<sup>449</sup> *Vidéki Orfeusz*, 306, kiemelés az eredetiben.

Bachelard-nak a poétikai térbeliségről kifejtett gondolatai<sup>450</sup>: „Zöld kredenc. / Pontosan ilyen kredencünk volt gyermekkoromban, mondom. / Kredenc. / Éreztem a fiókban összekeveredett bors és fahéj illatát, érintettem a parafadugót, dunsztgumikat, darálókéseket, kenőtollakat, gurábliformákat...”<sup>451</sup> Ez a kemény alap a *Versek könyvében* a „föld” képében tér vissza: „igen mert mindez valami alapra utal / s itt az alapot a szó szoros értelmében használom / föld amelybe áshatok / föld amelybe ültethetek / csicsókát példának okáért”<sup>452</sup>. Az *utolsó csúcs* „mozdulatlan utazása”, „mikroszkóppal írt útinaplója”, mely a semmi súlyának lemerését tűzi maga elé, a „világhoz való visszatérés” egyik momentumává válik Tolnainál. A „világhoz való visszatérés” kifejezés, amit itt használtunk, persze túl összetett és jócskán pontosításra illetve elemzésre szorulna, maga Tolnai használja a *Rothadt márvány* Veličkovičről írt esszéjében: „Egyfajta visszatérésről van szó. Visszatérésről a földre. Szépen megfigyelhető ez a jelenség korunk vezető művészeinél: Handkénál és Wim Wendersnél, akik Amerikából és Japánból visszatértek Berlinbe, vissza a falura, vissza a szlovén karsztra és megfigyelhető Konrádnál és Nádasnál is.”<sup>453</sup> Meg Oravecznél stb. A probléma, ahogy említettem, részletesebb elemzést igényelne, és nem csupán a regionalizmus, a kulturális identitás témakörében, viszont bizonyos megfigyelésekre és hipotézisek felállítására talán így is alkalmas lehet. Az egyik ilyen hipotézis éppen a Tolnai-életmű egyik csúcspontját, a *Wilhelm-dalokat* érinthetné, s a *Gyökérrágó* hiperrealizmusával és a *Versek könyve* tárgy- és tényszerűségével való összefüggésére vonatkozna. Az imént elmondottak alapján ugyanis a *Wilhelm-dalok* központi újítása, az alakmásokká megsokszorozódó hang jelensége sokkal inkább ehhez a földhöz való visszatéréshez kapcsolható, mint az egységes versbeli szubjektum felbomlásának kérdéséhez.<sup>454</sup> A szürrealizmusból, a neoavantgárde-ből érkező

---

<sup>450</sup> Vö. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige/PUF, Paris, 1957, elsősorban az I-II. és a VII-VIII. fejezetek.

<sup>451</sup> *Vidéki Orfeusz*, 308.

<sup>452</sup> *Versek könyve*, 104.

<sup>453</sup> Tolnai Ottó, *Rothadt márvány*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 8.

<sup>454</sup> Lásd ezzel szemben Thomka Beáta, *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994, 122.

Tolnai költészetében a szubjektum soha nem játszott központi szerepet, így az alakmások megjelenése sokkal inkább egy újfajta nyelvszemlélethez és világszemlélethez kötődik, mint szubjektum-filozófiai belátásokhoz, a köznyelvi, sőt a félnótások, bolondok nyelvi valóságába való belemerülés kérdéséhez. Ha van állandó referenciapont Tolnai költészetében, azt nem a szubjektumban, annak töretlen, kételyek nélküli önkifejezésében találhatjuk meg, hanem az állandó visszatérésben, az ismétlés kényszerében, a tenger problémájában.

„... vigyázz, ha eljön az idő, színt kell vallanod”<sup>455</sup>

A színek kérdése Tolnai „materiális po-etikájának” talán legfontosabb problémája. A szín maga a matéria<sup>456</sup>, hol szinte anyagtalan, mint az azúr, hol porózus, szétszóródott, mint a fehér, hol törékeny, lebegő, mint a rózsaszín, hol pedig eleven, hús-vér valóság, mint a lila és a vörös. Esetleg még nem is létezik, megteremthetetlen, ám megelégségének feltétlen parancsa jelen van, mint a zöld, a „szent zöld”<sup>457</sup> esetében. Tolnai képzőművészeti írásait szinte teljes egészében a színek kérdése határozza meg, a haptikus tér problémája például csak a csendélet kérdése kapcsán tűnik fel helyenként. Olyannyira, hogy egy helyen a színek „megváltó” szerepéről beszél.<sup>458</sup> A színek kijelölik a dolgok egy bizonyos tartományát, strukturálják a dolgokat (s mint majd látni fogjuk a nyelvet, a költészetet is), jelentéssel ruházzák fel a világot. Egy 1992-ben készült interjúban Tolnai az egyes színek költészetében betöltött szerepének változásairól beszél: a fehér (gipsz, liszt, tej), a kék (azúr, tenger), a lilás-rózsaszín

---

<sup>455</sup> Rothadt márvány, 40.

<sup>456</sup> Vö. Jean-Francois Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, 18, ahol Lyotard a szín materialitásáról mint a szellemmel szemben kialakítható újfajta lélek-fogalom lehetőségéről beszél. Tolnai is hivatkozik a műre a *Balkáni babérban* egy a jelen írásban később előkerülő kérdéssel kapcsolatban: „a rajz nulla fokán (adami etcetera)” (47).

<sup>457</sup> Rothadt márvány, 31. Lásd még Füzi László: „Kis 'semmisek' az új Tolnai Lexikonból”, *Jelenkor* 1997/12. és Szajbély Mihály: „A kék poetikája”, *Jelenkor* 1995/4.

<sup>458</sup> Rothadt márvány, 9.

(flamingó), követik egymást állítása szerint életművében.<sup>459</sup> A kérdés azonban nem ennyire egyértelmű, még akkor sem, ha a hangsúlyok kétségtelenül léteznek is. A színek jelentése folyamatosan változik Tolnai költészetében, s a *Balkáni babér* egyik legfontosabb újdonsága éppen abban áll, hogy a színek szerepének radikális átértékelése és a motívumok eltüntetése, leépítése veszi kezdetét. A korai költészet fehérség-motívuma például, amely a szétszóratás és a jelszavak nélküli tiltakozás, a „lobogtatod a fehér zászlót”, az üres röpcédula, az üres papiros formájában jelent meg (*Lobogtatod a fehér zászlót*), a *Vidéki Orfeusz*ből már idézett *Az utolsó csúcs* ködszerű, metafizikai fehérsége<sup>460</sup> és a *Versek könyve* fehér létra motívuma<sup>461</sup> után az új kötetben már a megöszülés képében tér vissza. A Vörösmarty-kép ironizálása egyszersmind a korábbi fehér semmi profanizálását is jelenti.<sup>462</sup> Más szövegekben a liszt, a szűz hó a kátránnyal kerül kondicionális viszonyba (190-191). A színek radikális profanizáción esnek át a *Balkáni babér*ban. Az *árvacsáth* *blaue an sich-je*<sup>463</sup>, a már idézett „kékre verve, kéken vacogva” képévé alakul át, az azúr, melyről ott azt olvashatjuk: „ugyanis desiré szerint azúr nélkül képtelenség / bárminemű poézist gyártani”<sup>464</sup>, „sárszerű azúr” (171) lett. A rózsaszín szinte teljesen eltűnik a versekből, helyébe a vörös és a lila lép. A vörös és a lila újfajta tárgyak felbukkanásával jár együtt. A *Balkáni babér* legfontosabb tárgyi elemei a tű, a horog, a szög és a henteskampó. A tárgyak újra az elevenséghez, az eleven testiséghez kapcsolódnak. S az új versekben egyre jobban háttérbe szoruló gyűjtögető, katalogizáló szenvedély is más területre lép, a tárgytól a beszédtöredékekhez, a dolgoktól az élőlényekhez. Az állatkert tölti be az új kötetben az egykori áruház szerepét. Az ideológiától és politikától való mentesülés terepéül már nem csupán az élettelen dolgok, a csendéletek aprólékos tanulmányozása, hanem legalább annyira az állatok megfigyelése szolgál (23-31).

---

<sup>459</sup> „Gipsz, liszt, azúr és flamingók’ Balog József interjúja Tolnai Ottóval”, *Jelenkor* 1992/7-8, 622.

<sup>460</sup> „... nincs hang. Semmi. Csak valami észbontó isteni fehérség.” – 303.

<sup>461</sup> Pl. *Versek könyve*, 42, 113.

<sup>462</sup> Vö. a *Pilinszky és Jován* című verssel (133-134).

<sup>463</sup> *árvacsáth*, 69,74.

<sup>464</sup> Id. mű, 61.

A „költészeti mérések” (34), a „szemmel tartás” (27) szenvedélye és kényszere továbbra is jelen van, még ha nem is olyan gyakorisággal, ám a „flamingó térdére” (27-31) és „az arc tömény melankóliájára” (19) szegeződik.

Az új tárgyak megjelenésével egyidejűleg a tárgyiasság leépítése is elkezdődik. Nemcsak arról van itt szó azonban, hogy az említett új tárgyi elemek más létmódot, a szubjektumhoz való másfajta viszonyulást hoznak magukkal, a tárgyakkal való kapcsolat lehetőségének feltételei is kezdenek megváltozni. A leltározás, rögzítés szándéka, amely más a *Nulláslist*ben megjelenik, vagy a *Re-kapituláció* „egy pohár vízről kellett volna írni csak”<sup>465</sup> eszménye, az „egyszerű kis könyv” lehetősége szűnik meg Tolnai költészetében azzal, hogy a tárgyakkal való kapcsolat természete változik meg, a tárgyak *eseményekké* válnak, s a viszony megváltozott természetéből adódóan létrejöttének lehetősége sem a pusztán regisztrálás már: „nem szabad semmi kintornát (*verset*) bemutatnom / még csak az asztalt sem megérinteni / mert mostanság ilyesmivel kísérletezem / próbálom megérinteni az asztalt / melynek lapját egykor gyúródeszkaként használták / még csak az asztalt sem szabad megérinteni / még csak az asztalt sem / az is túl teátrálisra sikeredhet / majd ha az asztal érint meg téged” (71). A „tisztára mosás”, a tiszta költészet eszménye, mint az idézet is mutatja, változatlanul jelen van Tolnainál, ám nem változatlanul van jelen. A *guzlica* című versben a gipsz szűz anyaga egy erőltetett és az adott szituációban kínos művészetelméleti fejtegetés keretei között bukkan fel, amelyet az elvont eszmefuttatás hallgatója, a művész-barát nem is képes gyanakvás nélkül fogadni (49-53). A tisztaság egy személyes és egyben kollektív sors, kollektív, amennyiben a bartóki „tisztá forrásnak” az erdélyi irodalommal szembeni sajátos vajdasági értelmezésével forr össze, amely az adriához és a tenger motívumának helyi irodalmi történetéhez kötődik, és személyes, amennyiben egyfajta saját ars poeticához, a „szűz anyagok kubikosá” önképéhez kapcsolódik (139). Ám ez a kubikolás már egyáltalán

---

<sup>465</sup> Vö. *Vidéki Orfeusz*, pl. 124-133 illetve 195.

nem motívumgyűjtés vagy építés, a tisztaság nem egy bizonyos anyagisághoz, hanem egy költői gyakorlathoz kötődik: az építkezés, szövés, az *árvacsáth* csipkéje<sup>466</sup> helyett az átvérző raszter pointillizmusa elevenedik újjá.<sup>467</sup> A pointillizmus új értelmezése a *Balkáni babérban* nem a benyomások gyűjtését és feljegyzését, hanem a motívumnélküliséget jelenti: „s ez az állandó halálos félelem / (a rezgő atomfizikus) / valami abszolút pozitív (rádiumszerű) / sugárzást eredményez / pontosan úgy mint a kis / majdhogynem motívumnélküli / semmi pointillista vásznak forró isteni rasztere” (136), „úgy határoztam törlöm még a vécésnéni- / a szalvétagyűjtő kislány- és a hattyúmotívumot is / ... s csak arról az idős kertész házaspárról teszek említést / azt is csak szóban szétfecseggve” (215). A motívumnélküliség és töredékesség pozitívításához érkezünk, ám ne szaladjunk előre.

Az új tárgyakkal tehát új viszonyok és új színek kerülnek előtérbe. A legfontosabb dolog azonban a tengerhez való viszony megváltozásában rejlik. A tenger enyémvalóságának, a tengerhez való visszatérés lehetőségének változása a költészet, a nyelv, az ismétlés mibenlétét legmélyebb lényegéig érinti Tolnainál. A tű, a szög, a horog, a henteskampó megjelenése az elevenség, a hússzerű lét felelevenedésével jár együtt, ám ennél sokkal többel is: a sebezhetőség, a tárgyak, az élőlények, a nyelv, sőt a tenger sebezhetőségének tapasztalatával: „és ő mondta ki ott a hajnali kék végtelen előtt / ő akasztotta rántotta át lényegében fűzfapoétaságot súrló / azúrságaimon azt a lila = lilává edzett = a halál által lilává edzett / henteskampót” (230-231). A test már nem a feltörő pszichikai energiát, hanem a bőr eseményét képviseli. A henteskampó egyszerre kiszakít, kiemel, és átszakít, átszakítja a dolgokat, a papírt, már a legelső sornál: a pusztulás, a felfoghatatlan esemény beavatkozása a folytonosnak hitt létbe. A henteskampó, amelyre „aztán naponta aggatták egymást ... ezek a testvérnépek” (235), az *Adriadalom* utolsó részeiben a versbeli beszélőt is kiszakítja hirtelen: „abban a pillanatban rántott fel tulajdonképpen a lilává edzett henteskampó az azúrba” (235).

---

<sup>466</sup> Vö. *árvacsáth*, 48, 50, 64, 101, 112.

<sup>467</sup> Vö. *Verseik könyve*, 47. és Thomka Beáta megjegyzéseit Tolnainak a pointillizmushoz való kötődéséről:

A seb, a vagina (172, 173, 178) újbóli megjelenése tehát nem egyértelmű szerepet játszik a *Balkáni babérban*. Az *Adriadalom*, ez az összefoglaló, ars poeticának is felfogható, s talán legkorábbi darabja a kötetnek a tiszta költészet és a lilára edzett henteskampó együttes jelenlétével ér véget. Sokkal inkább a tenger és annak szerepe változott meg az előző kötetek óta. A flamingó képének továbbélésében szintén a kiemelkedés jelenik meg – olyannyira, hogy az *Adriadalom* mottójául választott Barthes-idézetben, mely a Vénusz születését és a mediterráneumot kapcsolja össze, egyfajta költői programot is láthatunk, ha a kiemelkedés fontosságát felismerjük a kötet bizonyos passzusában. A „rózsaszínbe mint olyanba vackolt vacogó semmi”-ként leírt flamingó az an sich kékség eltűnése után talán az azúr helyettesítőjévé léphet elő. Az azúrban térdeplő flamingó talán egy új tisztaság és kiemelkedés ígéretét hordozza magában. A kötet szövegeinek túlnyomó többségét azonban a lila mint a pusztulás színe<sup>468</sup> és a vér uralja. A materialitásnak – a színek mellett – talán másik legalapvetőbb elemét, a sót is a vér issza át: „milyen kitartóan gömbölyítettem ezt a / sós = véres kavicsot” - olvashatjuk szintén az *Adriadalomban* (223). A só az íz, az első élmény, az első sor: „ez az első élmény = íz = sós sor” (223). A sóban (és a homokban) mint első élményben a tenger anyagtalanságának materializációja rejlik. A só úgy kelti életre a tengert, ahogy a színek éltetik, ruházzák fel jelentéssel és jelentőséggel azt és a dolgokat. Tolnai korábbi köteteiben a tengerhez kapcsolódó só („odalopakszom nyalogatom fehér kaucsukövet / apa harántcsíkos fürdődresszét kiverte / (...) istenem kiverte a tengeri só”<sup>469</sup>) a *Balkáni babérban* a költészet par excellence kérdésévé, az első sor kérdésévé válik. A kötet egy helyén a só a könyv anyagaként jelenik meg: „A tengert<sup>470</sup> lapozgatva mint ahogy a tenger / lapozgat sós vizet homokot” (58), vagy az írással anyagával, a ceruzabéllel illetve a papírral kapcsolódik össze: „akárha ceruzával szándékoztam volna átvinni méreteit / a mérített papírra

---

Thomka Beáta, id. mű, 74.

<sup>468</sup> A lila már Tolnai korai költészetében is a pusztulással kapcsolódott össze. Vö. *Vidéki Orfeusz*, 110.

<sup>469</sup> *árvacsáth*, 76.

<sup>470</sup> Cholnoky Viktor novellájára való utalás.

/ sóváran / (olykor tényleg sóvárrá fehéredtek azóta pedig / meg is öszültek homokváraink a nagy ágyúzásban / kerestem a koperi sópárolókat” (36, vö. még 61). A só, az első élmény már a *Versek könyvében* sem hozzáférhető közvetlenül, ám visszanyerhetőségének reménye még megvan: „nincsen só / majd lesz só” – áll a *WS az Adrián* ciklus második részének mottójául. A *Balkáni babér* azonban már nem csupán az „átvértett só” képével él, hanem az *Adriadalom* központi reflexív alakzatát is a „homokká semmivé szóródó első sorok” és a vers tényleges első és utolsó sora között létrejövő feszültség teremti meg: „lila = lilán edzett / a nagy / a legnagyobb lila = lilán edzett horog” - kezdődik a szöveg (221), s ugyanezzel a képpel is ér azután véget: „az első sor a lila lilává edzett / az első sor amely egyben az utolsó is / a lila lilává edzett henteskampó” (236). Miközben tehát a lila ellentétbe helyeződik a só és homok első élménybeli tisztaságával, s egyszersmind a tiszta költészet eszményével, mégis az első sor, sőt talán egy újfajta első élmény pozíciójára tör, olyannyira, hogy a kötet más helyén is felbukkan a „motívumnélküli pointillizmus” poétikai elvének szolgálatában: „(egyelőre még ez is lila motívum)” – veti közbe a versbeli beszélő a *Pilinszky az IN MEMORIAM CELAN-t készül meg-nemírni* egy pontján (184). A lila tehát nem csupán fel- vagy átszakítja a papirost, megakasztja a beszédet és a költészetet, hanem éppen hogy megindítja azt, még ha – mint látni fogjuk – éppen a megakasztások révén is. A *Szemelvény a velencei vértanúból* című versben még radikálisabban tűnik fel ez a motívumokkal, kategóriákkal kapcsolatos, már említett kétely. Miután a háborúval összekapcsolva bejelentésre kerül az egész-lét széthasadásának tapasztalata: „[már lőttek / tudnivaló volt lőttek az egésznek...”, újra a Tolnaira jellemző önreflexív hang tűnik fel: „ki hitte volna hogy ilyen nehéz bevacolni / élni meg szinte lehetetlen egy kategóriában” (37). A szövegösszefüggésben a „kategória” kifejezés az életműben mindvégig meghatározó delta, tenger toposzára vonatkozik.

A „kategóriák” széttöredezésének egyik legfontosabb kiváltó oka azonban mégis a lilához kapcsolódó vér, seb, dög, szar újbóli, a korábbiakhoz képest még radikálisabb betörése



a nyelvbe és a tapasztalatba, amellyel a korai költészet mellett a *Wilhelm-dalok*ban megkezdett út is folytatásra találhat az életműben. A radikalitás itt is az eseményszerűségből fakad. Az *Adriadalom* folytonos újrakezdéseinek egyikét a baudelaire-i döghöz való visszatérés esélye adja: „de hát most mindenek után istenem mi mindenek után = előtt / miért ne kölcsönözhetném dalom indításához ezt a baudelaire-i céda / dögöt is melynek szemét egy dongó szürcsöli épp” (226). A dög azonban nem beemelődik, nem beépül, hanem behatol a versbe, átszakítva, bemocskolva a vers *szövetét*: „hiszen ezt is már a kampó rántotta ide” (226). A „fogalmam sincs hogyan került ide” (65) elem – úgy tűnik – alapvető meghatározóvá kezd válni. Ahogy az *Adriadalom* végével kapcsolatban is már a tisztaság és a lilává edzett henteskampó közötti ambivalenciáról beszélünk, itt is mindig egy reflexív távolságtartás jelenik meg. Az újfajta tárgyiságokkal megjelenő felsebzés, összemaszatolás, a bőr mint a felszín uralkodó új meghatározása soha nem vállalható, még akkor sem, ha szükségszerű. A *Wilhelm-dalok* szarral bekenni toposzát, amely ráadásul elvesztette szakrális jelentését, mindig ellenpontozza a tisztaság valamilyen eszménye vagy reménytelen (halál- és hallgatás) vágya. A „szar” a *Versek könyvében* is az ideológia oldalára üzetett: „szarrá lesz minden / mit az ideológia megérint / mindent megérint / múljanak el tőlem / alatt e zoofiták mind”.<sup>471</sup> A döggel vagy a lilává edzett henteskampóval való kezdés tehát szükségszerűnek mutatkozik, olyannyira, hogy helyenként csak az eltűnés ellenpontozhatja. A *Balkáni babér* egyik szövege éppen az eltűnéssel ellenpontozza az összemaszatolást: „minek is nyomokat hagyni / egy gyilkosnak összemaszatolni / összemaszatolni vérrel-szarral / egy irodalmat / egy szép szépirodalmat” – „ez tetszett neki mondta / nyomtalanul eltűnni / vagy triesztnél raguzánál / mint hajósinas a szemetet / éppen csak a véres vattában túrva / nem pottyant-e közé / gyémánt nyakék brilliáns karperec / mint hajósinas a szemetet / az adriába fordítani hamvvedrét” (155)<sup>472</sup>. Az összemocskolás, a fertőzés, az artaud-i pestis újbóli felbukkanása – úgy tűnik –

---

<sup>471</sup> *Versek könyve*, 184.

<sup>472</sup> A politika- és ideológia-ellenességhez lásd *Balkáni babér*, 40, 65, 145.

nem képes összebékülni a tisztasággal, az azúrral<sup>473</sup>, sőt éppen a tenger, az azúr összemocskolásán, elfedésén keresztül teremődik új felszín, új matéria:

*mert azúr nélkül egy tapodtat sem tud mozdulni költészetében  
a bácskaiak jobban tudják hogy a magyaroké a tenger = az adria  
jobban érzik, hogy hamarosan nem lesz az övük  
az ő zsigereikben jobban benne van ez az ide-oda ringás  
egyfajta hol kellemes hol szörnyűséges tengeribetegség  
bizony gyakran van hányingere az embernek  
hajol át a láthatatlan korláton s csúnyán hány  
ettől az enyém-tied játéktól amely most példának okáért  
horvát-szlovén-szerb-montenegrói játék (222)*

Ám az „el kell számolnia a tengerrel” (216) parancsán ez mit sem változtat. Még mindig a tengeren múlik minden.

*Az ismétlés kényszere*

A tengernek Tolnai költészetében betöltött szerepére csak külön tanulmányban lehetne megfelelő részletességgel kitérni. Már legkorábbi munkáiban megjelenik a tenger toposza, sőt 1965-66-os *Látszott rajta, hogy nem őslakó* című prózai írásában már ironikus távolságtartással és az irodalom fontos poétikai kérdéseként szól róla: „Ma dolgozni akarok. Profitálni, ahogy te mondtad. Mondjuk, naponta tíz flekk tenger, az már egészen komoly teljesítmény lenne. Nem? A fene egye meg, úgy látszik, már te is belátsz a mesterség kulisszái mögé. Vénáján a kisujjad.” „Tényleg, miért nem vezetsz naplót? És úgy szerkesztenéd a

---

<sup>473</sup> Azzal együtt, hogy a *Rothadt márványban* éppen a fertőzés megtisztító, új életet hozó erejéről beszél: „A fertőzés, a gyulladás, a bőr, a hárták finom vörös hólyagzása - mely itt afféle fotó-eljárás csupán - az élet első jele, bizonyítéka. Sőt, állíthatjuk, Yves Kleint idéző kék és meggyzín felületei immár maguk az újjászületett - a haláltól megmentett képek.” Bernik *Epidémiájával* kapcsolatban pedig Artaud-t idézi: „A pestis a legfőbb baj, tökéletes krízis, mely után csak a halál vagy a végső megtisztulás lehetséges.” – 44-45.

könyvet, hogy öt flekk tenger, öt flekk borotválkozás.”<sup>474</sup> Mi most csak bizonyos szempontból szeretnénk kitérni a kérdésre, elsősorban a tenger mint toposz létmódjának és funkciójának az életművön belüli megváltozása érdekel bennünket az új kötet kapcsán.

Az életmű felől nézve a *Balkáni babér* egyik legkomolyabb kijelentése a tenger elvesztésére vonatkozik. A kötetben többször is előkerülő kérdés azonban, mint az eddigiekben majd’ mindegyik tárgyalt kérdésnél láthattuk, szintén nem teljes egyértelműséggel jelenik meg. A tenger még mindig a transzcendenciához kötődik, az azúrral való régi szójáték még mindig él. Az *Adriadalom* tömören összefoglalja a megváltozott helyzetet:

*azúr volt az volt az azúr = azúr = Az Úr  
pontosan az amit a gyönggyel töltött browningban és az árvacsáthokban  
próbáltam kivonni bonyolult költői-alkímiai manipulációkkal  
a poshadt adriavízből  
abból a vízből amit azóta sajttá lyuggattak = lőttek  
foszforeszkáló golyókkal gránátokkal rakétákkal  
többen is tanúsították nekem magát a tengert lőtték (233)*

A változás az önértelmezés „önccsalásában” is megmutatkozik. Az említett szövegekben ugyanis még nem kerül elő problémaként a „poshadt adriavíz”, amiből az azúr tisztaságát ki kellene vonni, inkább csak – legalábbis ami *A gyönggyel töltött browning*-ot illeti – a beszédmód, a költészeti vagy prózai forma kérdése a meghatározó probléma. A tenger an sich-ja azonban a metaforizáció és a semmi metafizikája segítségével megteremthető. Éppen ez a metaforizáció és metafizika kérdőjeleződik meg a *Balkáni babér*ban, ahogy ezt a „sajttá lyuggattak = lőttek” profanizáló értelmezése is jelzi az idézett szövegrészben. A metaforizáció önmagában persze nem tűnik el, mint azt már láthattuk is az előzőekben, ám a „tengeribetegség”, a „bemocskolt azúr” stb. képei révén az a benyomásunk, a tenger visszatér

---

<sup>474</sup> Tolnai Ottó: *Kékítőgolyó*, Kortárs Kiadó - Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994, 19 és 21.

a világ többi dolgának és létezőjének ontológiai szintjére. Mintha maga az azúr is materializálódna.

Ezért is döntő fontosságú, hogyan értelmezzük a kötetben nem egyértelműen megfogalmazódó „nincs többé azúr” élményét. „Nem csak zsófi tengere fekete / az úr tőlem is visszavonta / egy nádszálon szívja el a levegővel / tőlem is visszavonta az azúrt” – olvasható a *Spiritusz, avagy jó volt ráébredni* című versben, amely egészében szintén az anyagivá tételen keresztüli profanizáció alakzatára épül. Így kerülhet szoros kapcsolatba a spirituális haza a spiritusszal és annak kellemetlen szagával (33). A tenger „ad acta lett” (232) eseménye mégsem ilyen egyértelmű. Az anyagtalan semmiként felfogott tenger helyébe, amelyhez mindig vissza kell térni, amelyet mindig ismételni kell, a pusztá le-föl mozgás, a hullámozás mint poétika látszik kerülni. *A költő figyelmének elterelése (kisiklatása)* című szövegben azt olvashatjuk: „de hát én nem erről szándékoztam beszélni / hanem szép kék kötésű cholnokykönyvről / *A tenger-ről* / mégis van tengerem lám mégis / a turzások természetrajzáról / arról ahogyan a hullámok kis kavicszemet / csigát ezeregy homokszemet ragadnak magukkal / és felcsúsztatják őket a turzás rézsűjén / majd szépen vissza / ... / igen a turzások természetrajzáról / egy ilyen kis csigahéj le-föl utazgatásáról” (61). Az *Adriadalomban* ez az eszmény a hullámok és a szelek természetének szembeállításában jelenik meg újra: „az első sor keresése amely mivel a hullámok egyformák ritmusuk / szemben a szelek szeszélyeivel monoton” (236, vö. még 225). Ezt az új poétikai eszményt a tiszta költészet egy újabb továbbélési kísérleteként foghatjuk fel, amelyet azonban – mint már idéztük – azonnal ellenpontos is a versben felbukkanó hentes véres fehér köpenye, mely újra a szöveg meghatározó és befejező képéhez, a lilává edzett henteskampóhoz vezet el. A hullámozást ezért a magam részéről nem tudom egyértelműen a tenger továbbéléseként vagy „újraeremtéseként” felfogni<sup>475</sup>, amely az egymást kioltó verssorok hullámozásában öltene

---

<sup>475</sup> Vö. ez ellen Acsai Roland kritikáját a kötetről. Acsai Roland: „Poszeidon pillanata”, in *Alföld* 2002/3.

testet. A kötet dikciója és poétikája sokkal inkább olyan változásról árulkodik, amely Tolnai nyolcvanas és kilencvenes évekbeli költészetének talán legfontosabb alakzatát, az ismétlést ennél sokkal összetettebb és ellentmondásosabb módon érinti, gyakran az idézett reflexív önértelmezésektől jelentősen eltávolodva. A hullámváz mint poétikai jegy már a *Versek könyvében* megjelenik Tolnainál, éppen az előbbieken szóba került *A gyönggyel töltött brownning* szövegében, a „hullámváz nyugodt novella” formájában, amely már itt is ellentétbe állítódik a később egyre jelentősebbé váló „ultraviola láng” képével. Sőt, mintha az 1984-es szövegben már az *Adriadalom* sejlene fel előttünk: „az úr / írja didergős kézírással / furcsa elmenni délre / mintha csak élő húshoz ért volna olykor az éles toll / egy-egy betű szóvég hiányzik / furcsa és iszonyatos / rajzok következtek számítások hajókról”.<sup>476</sup>

Az ismétlés alakzata a kilencvenes évek két nagy gyűjteményes kötetéhez képest is változáson megy keresztül. A *Balkáni babér* már csak elvétve él a gyűjtögetés, feljegyzés, katalógizálás alakzataival, ami a régóta jelen lévő lexikon-tervben nyeri el legadekvátabb kifejeződését<sup>477</sup>. Ám a tárgyiasság háttérbe szorulásával párhuzamosan a *Wilhelm-dalok* ismétlésszerkezete is veszít fontosságából, a kötet verseire jellemző kántáló, dadogó, félnótás beszédmód eltűnésével, amelyből egy bizonyos személyiséghez, s ebből adódóan egyfajta „logikához” – még ha szokatlan logikához is – kötődő ismétléstípus következett. A *Balkáni babér* szövegei már nagyon ritkán élnek a hangalaki egyezésekre, szintaktikai bővítésekre vagy inverziókra ill. ritmusasszociációkra épülő ismétléssel, vagy a csupán kényszeres ismételtetésben testet öltő, a bolondok gondolkodását és nyelvhez való viszonyát leképező nyelvhasználati módokkal, amelyek a *Wilhelm-dalok* verseiben meghatározó poétikai jegynek számítottak<sup>478</sup>. A *Balkáni babér* szövegeinek ismétlésmódját leginkább a megszakítás és megszakadás, a kitérők utáni újratezdés, a beszúrások, zárójelek miatt töredékesebbé váló szerkezetek határozzák meg. A szaggatottság gyakran a reflexió közbeavatkozásának

---

<sup>476</sup> *Versek könyve*, 164, 166.

<sup>477</sup> *Versek könyve*, 48, 50, 64, 116 stb.

köszönhető, mely Tolnai szövegeinek mindig is inherens részét képezte. *A vers lám*, a kötet nyitó darabja deiktikus önreflexív szerkezettel indít, hogy azután a zárójeles beszúrásokkal a versbeszéd reflexivitásába váltsa át: „A vers lám – lám még ezt is tudja / lám még ezt is / mikor kell az ideológiák általános / az általános konkrét csőtörésekor / egy pillanatra (vagy örökre / mindegy kinek mi köze hozzá) / kialudnia” (7). A töredékesség ebben a nyitó ars poeticában, amely az *Adriadalommal* keretes szerkezetet ad a kötetnek<sup>479</sup>, az ideológia általánosságával, mondhatni totalitásával szemben a konkrét lenni-hagyásaként jelenik meg, amelyet éppen a kezdő sorok önreflexív alakzatainak megismétlésével egyértelműsít, amelyek így ettől a pillanattól kezdve a nyelv önreflexivitása és a korábbi gondolatra való visszautalás szemantikai síkja között oszcillálnak. Az ismétlés teremti meg az elszakadás és a demonstratív deixis lehetőségét is, s mindezt egy időben (az *Adriadalomban* mintha ennek épp ellenkezőjével találkozhatnánk).

Az ismétlés mint megszakítottság és töredékesség leggyakrabban azonban a fájdalmas szaggatottság képzetéhez kapcsolódik a kötet szövegeiben. Egy hosszabb részlet idézésével szeretnénk ezt megmutatni, amelyben mindez explicit megfogalmazásban is megjelenik:

*de mondom ferences kísérőmnek így is sikerült  
mindent megmutatnia (elmagyaráznia):  
A székelly ácsok rusztikus faragását  
a monarchiának itt még van ideje (türelme)  
jóllehet néhány év mindössze szarajevőig  
dr brenner csak 13-ban kerül végre haza  
fürdőorvosnak  
ám 14-ben már  
ő is akár traktl rilke és crnjanski  
meztelen áll a sorozóbizottság előtt  
mondom a monarchiának itt még van ideje  
türelme lombfűrészszel  
dr brenner is lombfűrésznek tudja csontfűrészét  
a nickelbrowning mellett a kígyóbőr retikülben  
a monarchiának itt még van ideje*

---

<sup>478</sup> Vö. pl. *Wilhelm-dalok*, 6, 9, 10, 34, 35, 60 stb.

<sup>479</sup> Érdemes itt is megfigyelni a tisztaság, az elhallgatás lehetőségére mint eszményre, és annak az *adriadalomhoz* hasonlóan itt is megjelenő ellenpontozására.

*türelme lombfűrészszel szépen csipkévé varázsolnia  
persze lechner magyaros szecesszióján belül  
majdhogynem virtuózmód  
csáth virtuózmód hegedült paganinit  
éppen piros józsiéknak köszönve tudta  
hubermannba oltani ám csontfűrészével durván  
dolgozott gyakran felejtett letörölni róla vért velőt  
ezért az ő eljárása (stílusa) nem sorolható a szabadkai  
népies szecesszió (mézeskalácsszív etcetera) rubrikájába  
van benne valami szaggatottság (töredékesség): Végre, hogy  
bennem szaggatottság van, fájdalom, való, nem csoda. (136-137)*

A szöveg önidézéssel kezdődik. A kötet szövegeinek narrativitását leggyakrabban mások szavainak tolmácsolása és önidézetek adják, ám a narratív jelleg helyett inkább egyfajta szétbeszélésről, szétmesélésről beszélhetnénk. A „mondom, mondta, tette hozzá, mesélte” formulák beszúrások és kitérők formáját öltik a szövegekben, nem csupán a Bácska mindennapi életének történéseit, történéstöredékeit emelve be a versek szövegébe, hanem újra – a *Wilhelm-dalok* néhol ugyan uralhatatlannak bizonyuló, de összességében fenntartott intertextuális és kulturális utalásoktól való tartózkodása után – Bácska és a magyar ill. világirodalom szövegörökségét is, amelyhez még ráadásul állandó zárójeles megjegyzések, reflexív kitérők, pontosítások is járulnak. Olyannyira, hogy az ismétlés meghatározó szerepéről már aligha beszélhetünk a korábbi kötetekkel azonos értelemben. Az elemek közötti kapcsolatot a disszociativitás és az esetleges újramegzés adja. A már korábban idézett „fogalmam sincs hogyan került ide” vagy az „arról szerettem volna írni” fordulata mellett akár bizonyos versek kezdetével kapcsolatban a „dolgok közepébe vágás”-ról is beszélhetünk. A *csiríz isteni bűze* című vers a következőképpen kezdődik: „Különben nem vagyok egy pontoskodó / figurának mondható / még akkor sem ha olykor meg voltam győződve” (71). Az idézett hosszabb részlet előtt a versbeli beszélő éppen a már szóba került „motívumnélküli pointillizmus”-ról beszél, amely egy hirtelen váltással a bácskai világ mellé kerül: „elveszünk / el ha több időnk van / egy napnál tovább senki ne merészkedjen szabadkán maradni / elveszünk a részletekben / itt akárha egy nagy mozsárban törték volna össze / mind a

monarchia cserepeit” (136). A hullámozás mint monoton élet és forma, az ugyanannak ugyanazt kioltása, a semmi, a tenger poétikai mimézise tehát csak a kioltás, az építkezéstől való tartózkodás értelmében valósulhat meg. A semmi helyét azonban átveszi a heterogenitás, a hullámok monotonijája helyébe pedig mintha a „szelek szeszélye” lépne. A részletekbe veszés fenyegetésével újra és újra szembehelyeződik a tisztaság, a vers hatalma, az elhallgatás, ugyanakkor az olvasó megint képtelen elvonatkoztatni a problémának az *Érzékiség gyónásom* templom-allegóriáján keresztül megjelenő „hasad a bácska” vagy a „magát az azúrt lövik” történelmi tapasztalatával való nyilvánvaló összefüggésétől. Már csak azért sem, mert az „elvesztett fonalat” a nyakunkon találjuk meg, ahogy azt a *Pilinszky az IN MEMORIAM CELAN-t készül meg-nemírni* utolsó sorai tanúsítják (218). A heterogén szaggatottság mint való, mint valóság egyszerre jelenik meg eszközként az ideológiával szemben, a „meg-nemírás” szándékként, amely a „zum trutz”, a „struccpoétika” részét alkotná (44), ugyanakkor egyfajta történészként, amely – mint az *Adriadalom* kapcsán már említettük – éppen a nyelv létmódját érintette. A „motívumnélküliség” maga sem csupán egy új eszménynek fogható fel ebből a szempontból, hanem mint képtelenség arra, hogy a „motívumokat” megteremtsük és folyamatos változtatásokkal továbbépítve módosítsuk jelentéseiket. Éppen ezért jelennek meg a régi motívumok puszta halmozás formájában akár, mint azt *A csiríz isteni búze* című vers – sejtethető intenciója ellenére is – mutatja: „a langyos zuzazöld folyó alatt / ahol mammutok alusznak az agyagban / egy karfiol az elhagyott kertben / akárha az angyalok elhagyott ürüléke / anatómiai gipszagy mellyel doktoranduszok labdázta / egy flamingó hátrahajló térde / ... / tehát a tiszavirág egy karfiol a flamingó ráncos térde pontosan mutatja azt amit kerestem” (71). Persze az „úgy határoztam törlöm még a .... motívumot is” (215) korábban már idézett gesztusa a szövegben rögtön visszavonásra is kerül, illetve a megjelenített beszélő elbizonytalanodik a törlést illetően. Nyitott kérdés tehát, mi fog történni Tolnainál a kevés költői toposzra épülő versvilággal későbbi köteteiben, mint ahogy



az is, hogyan kerül értelmezésre a „minimális (semmis) eszközökkel” Metka Krešovecnél annyira csodált eljárás módjával. A „rajz nulla fokát” lehet hogy éppen ez a szaggatottság fogja továbbfejleszteni, amely még a montázs és a hegesztés alakját is magára ölti az egyik versben. Az *Adriadalom* mottójában megjelenő humanizmus-elutasítás, a humanista felfuvalkodottsággal és művészi gondossággal, mondhatnánk szervességgel szembeni ellenállás eszköze a mottó szerint is Twombly illetlenségében, meglepetésre törekvésében rejlett (219). A hegesztés mint foglalatosság a *Halvány dunszt* című versben valószínűleg a polgári foglalkozásra (69) és a költészetre egyszerre vonatkozik. A vers az alábbi sorokkal indul: „Halvány dunsztom sincs / milyen szép ez a halvány dunszt / ne haragudj de tényleg fogalmam sincs / hogyan került egymás mellé ez a két dolog (figura) / pedig hát éppen ez (lenne) a foglalkozásom / mi (lenne) / hát a hegesztés”. A hegesztés azonban nem elsősorban gyakorlatként jelenik meg a szövegben, hanem mint a gyermeki tekintetet lenyűgöző látvány, a szín igézete, amely a kötet más helyén is előkerül – és éppen a semmi ellenpontozásaként. A *Bodza a határzónában* című versben a bodzacsipke hasonlóan ejti rabul a szemlélőt: „és ez még mindig sok nekem / ez bizony még mindig ama nagy pompa sokkja / agyonvert akár baudelaire koldusa” (11). A szín mint materiális esemény még mindig meghatározó a versek szövegében, ám a szerkezetek egy újfajta haptikusság felé mutatnak, még ha ez a „rajz nulla fokának” formájában akar is megvalósulni, vagyis motívumok nélkül. A vershegesztés valószínűleg már nem éledhet fel a klasszikus avantgarde montázs formájában, ám az ismételhetőség fokozatos háttérbe szorulásával a „minimális (semmis) eszközök” épp egy olyan heterogenitás megteremtésében játszhatnak szerepet, amely legalább akkora jelentőséget nyerhet Tolnai költészetében, mint a „tenger” semmijének anti-humanizmusa. Még mindig a tengeren múlik tehát minden.

## Hivatkozott irodalom

- Acsai Roland, „Poszeidon pillanata“, *Alföld* 2002/3.
- Eric Alliez, *La signature du monde ou qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari*, Cerf, Paris, 1993.
- Aristoteles, *Metafizika*, fordította Halasy-Nagy József, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1992.
- Arisztotelész, *Rétorika*, fordította Adamik Tamás, Gondolat, Budapest, 1982..
- Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Éditions José Corti, Paris, 1942.
- Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 1927.
- Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, Quadrige – PUF, Paris, 1997 (1957).
- Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Quadrige – PUF, Paris, 1999.
- Gaston Bachelard, *La terre ou les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1948.
- Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű*, Kijárat, Budapest, 2002.
- Bacsó Béla (szerk.), *Kép fenomen valóság*, Kijárat, Budapest, 1997.
- Renaud Barbaras, *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1999.
- Roland Barthes, „L'effet de réel”, in Barthes-Bersani-Hamon-Riffaterre-Watt (szerk.), *Littérature et la réalité*, Seuil, Paris, 1982.
- Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, in *Oeuvres complètes V*, Gallimard, Paris, 1973.
- Gregory Battcock (szerk.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton and Co., New York, 1968.
- Simone de Beauvoir, *Az öregség*, fordította Pődör László, Európa, Budapest, 1972.
- Walter Benjamin, *Angelus novus*, fordította Bence György et al., Magyar Helikon, Budapest,

1980.

- Walter Benjamin, *Kommentár és prófécia*, fordította Barlay László és Berczik Árpád, Gondolat, Budapest, 1969.

- Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I-II.*, Gallimard, Paris, 1966.

- Emile Benveniste, „A szubjektivitás a nyelvben”, fordította Z. Varga Zoltán, in Bókay Antal, Szamosi Gertrúd, Sári László (szerk.), *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Osiris, Budapest, 2002.

- Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

- Maurice Blanchot, „Az irodalom és a halálhoz való jog”, fordította Szabó László, *Vulgo* 2003/1.

- Maurice Blanchot, „Nietzsche és a töredék írása”, *Athenaeum* 1992/3.

- Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

- Hans Blumenberg, „Das Lebensweltmissverständnis”, in uő, *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

- Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.

- Bremens, Sars, Tongeren (szerk.), *Eros and Eris*, *Phaenomenologica* 127, Kluwer Academic Publisher, The Hague, 1992.

- Martin Buber, *Ich und Du*, Reclam, Stuttgart, 1995.

- Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

- Peter Bürger, „Az avantgarde műalkotás”, fordította Seregi Tamás, *Szép literatúrai ajándék* 1997/4.

- Roger Caillois, „Puissances du roman” (1942), in uő, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1974.

- François Chiraz, *Le corps*, Klincksieck, Paris, 1988.

- Jean-Louis Chrétien, *L'appel et la réponse*, Minuit, Paris, 1992.

- T. J. Clark, „Clement Greenberg’s Theory of Art”, *Critical Inquiry* 9 (1982).
- Frances Colpitt, *Minimal Art*, University of Washington Press, Seattle, 1990.
- Jean-François Courtine, „Phenomenology and-or Tautology” fordította Jeffrey S. Librett, in John Sallis (szerk.), *Reading Heidegger. Commemorations*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 1993.
- Arthur C. Danto, „Művészetvilág”, fordította Horányi Attila, *Enigma* 4 (1994).
- Arthur C. Danto, *A közhely színeváltozása*, fordította Sajó Sándor, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.
- Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1980.
- Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et la baroque*, Minuit, Paris, 1988.
- Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Qu’est-de que la philosophie?*, Minuit, Paris, 1991.
- Jacques Derrida, *Papier Machine*, Galilée, Paris, 2001.
- Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris, 2000.
- Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967.
- Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regard*, Minuit, Paris, 1992.
- Georges Didi-Huberman, *Devant l’image*, Minuit, Paris, 1990.
- Georges Didi-Huberman – Didier Semin, *L’empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.
- Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1995.
- Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, Paris, 1985.
- Patrick Drevet, *Petites études sur le désir de voir*, Flammarion, Paris, 1996.
- Mikel Dufrenne, *L’oeil et l’oreille*, Jean-Michel Place, Paris, 1991.
- Mikel Dufrenne, *Le poétique*, PUF, Paris, 1963.
- Escoubas – Giner (szerk.), *L’art au regard de la phénoménologie*, Presses Universitaires de

Mirail, Toulouse, 1993.

- Eliane Escoubas, „Image et imagination dans la phénoménologie” című előadása, elhangzott az ELTE Filozófia Tanszékén 2004. szeptember 21-én.

- Manfred Frank, Gérard Raulet, Willen van Reijen (szerk.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988.

- Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1980.

- Michael Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998.

- Michael Fried, „Művészet és tárgyiség”, fordította Kiséry András, in *Enigma 2* (1995).

- Michael Fried, „How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry* 9 (1982).

- Füzi László, „Kis ‘semmisek’ az új Tolnai Lexikonból”, *Jelenkor* 1997/12.

- Jacques Garelli, *Introduction au logos du monde esthétique*, Beauchesne, Paris, 2000.

- Jacques Garelli, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Millon, Grenoble, 1991.

- Gérard Genette, „Espace et langage”, in *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.

- „‘Gipsz, liszt, azúr és flamingók’ Balog József interjúja Tolnai Ottóval”, *Jelenkor* 1992/7-8.

- Gérard Granel, „Lecture de ‘L’origine’”, in Escoubas – Giner (szerk.), *L’art au regard de la phénoménologie*, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1993.

- Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, IV. kötet, szerk. John O’Brian, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

- Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980.

- Peter Handke, *Az ismétlés*, fordította Tandori Dezső, Magvető Kiadó, Budapest, 1990.

- Peter Handke, *A kapus félelme tizenegyesnél. Négy kisregény*, fordította Gáli József, Györffy

Miklós, Tandori Dezső, Európa, Budapest, 1979.

- Martin Heidegger, *A dolog és A nyelv*, fordította Joós Ernő, Sylvester János Könyvtár, Sárvár, 2000.

- Martin Heidegger, *Lét és idő*, fordította Vajda Mihály et al., Gondolat, Budapest, 1984.

- Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, fordította Bacsó Béla, Európa, Budapest, 1988.

- Martin Heidegger, „A művészet és a tér“, fordította Bacsó Béla, in Pongrácz Tibor (szerk.), „...költőien lakozik az ember...“, T-Twins – Pompeji, Budapest, Szeged, 1994.

- Anne Héault, *Le pouvoir comme passion*, PUF, Paris, 1994.

- Dieter Henrich, „A szubjektivitás alapelve“, fordította Seregi Tamás, *Vulgo* 2005/2.

- Dieter Henrich, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, Carl Hanser, München – Wien, 2001.

- Michel Henry, *Incarnation*, Seuil, Paris, 2000.

- Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, PUF, Paris, 1990.

- Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Éditions François Bourin, Paris, 1988.

- Horányi Özséb (szerk.), *A sokarcú kép*, Kutatóközpont, Budapest, 1980.

- Edmund Husserl, *Előadások az időről*, fordította Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Atlantisz, Budapest, 2002.

- Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Felix Meiner, Hamburg, 1972.

- Edmund Husserl, *Erste Philosophie II*, HUSSERLIANA VIII, Martinus Nijhoff, den Haag, 1959.

- Edmund Husserl, *Az európai tudományok válsága I-II*, fordította Berényi Gábor, Mezei Balázs, Egyedi András, Ullmann Tamás, Atlantisz, Budapest, 1998.

- Edmund Husserl, *Formale und transzendentale Logik*, Felix Meiner, Hamburg, 1992.

- Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, HUSSERLIANA III/1-2, Martinus Nijhoff, den Haag, 1976.
- Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, II. kötet, HUSSERLIANA IV, Martinus Nijhoff, den Haag, 1952.
- Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, HUSSERLIANA XIX/1-2, Martinus Nijhoff, den Haag, 1984.
- Edmund Husserl, „Kifejezés és jelentés”, fordította Seregi Tamás, Simon Attila és Ullmann Tamás, *Passim* 2002/2-3.
- Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, HUSSERLIANA XXIII, Martinus Nijhoff, den Haag, 1980.
- Edmund Husserl, „Phénoménologie de la conscience esthétique”, fordította Marc Richir, *Revue d'esthétique* 33 (1999), 9-13.
- Roman Ingarden, *Az irodalmi műalkotás*, fordította Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1974.
- Dominique Janicaud, *La phénoménologie éclatée*, L'éclat, Paris, 1998.
- Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie*, L'éclat, Combas, 1991.
- Donald Judd, *Complete Writings 1959-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.
- Immanuel Kant, *A tiszta ész kritikája*, fordította Kis János, Ictus, h.n., 1995.
- Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, fordította Papp Zoltán, Ictus, h.n., 1996-97.
- Fritz Kaufmann, „A művészi hangulat jelentősége”, fordította Menyes Csaba, in Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű*, Kijárat, Budapest, 2002.
- Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, Paris, 1967.
- Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts, 1993.

- Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977.
- Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.
- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.
- Donald Kuspit, „A minimalista művészet wittgensteini aspektusai”, *Enigma 2* (1995).
- Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, „Le livre de Poche”, Kluwer Academic Publisher, 1990.
- Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1978 (1947).
- Emmanuel Lévinas, „Intentionalité et sensation”, in uő, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris, 1967.
- Emmanuel Lévinas, *Nyelv és közelség*, fordította Tarnay László, Jelenkor – Tanulmány Kiadó, Pécs, 1997.
- Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Paris, 1975.
- Emmanuel Lévinas, „A valóság és árnyéka”, fordította Babarczy Eszter, *Nappali ház* 1992/2.
- Alphonso Lingis, *Sensation: Intelligibility in Sensibility*, Humanities Press, New Jersey, 1996.
- Max Loreau, *Dubuffet et le voyage au centre de la perception*, La Jeune Parque, Paris, 1966.
- Max Loreau, *Jean Dubuffet – Délits, déportements, lieux de haut jeu*, Weber, Lausanne, 1971.
- Max Loreau, *Jean Dubuffet – Stratégie de la création*, Gallimard, Paris, 1973.
- Lukács György, „Leírás vagy elbeszélés”, in uő, *A realizmus problémái*, fordította Gáspár Endre, Athenaeum, Budapest, 1948.
- Jean-Francois Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Jean-Francois Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987.



- Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble, 1997.
- Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.
- Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, Éditions de la Différence, Paris, 1991.
- Jean-Luc Marion, *De surcroît*, PUF, Paris, 2001.
- Jean-Luc Marion, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, Paris, 1997.
- Jean-Luc Marion, *Réduction et donation. Recherches sur Husserl, Heidegger et la phénoménologie*, PUF, Paris, 1989.
- Jean-François Marquet, *Singularité et événement*, Millon, Grenoble, 1995.
- Maurice Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Paris, 1960.
- Maurice Merleau-Ponty, *La Nature*, Seuil, Paris, 1995.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours*, Gallimard, Paris, 1968.
- Maurice Merleau-Ponty, „A szem és a szellem”, fordította Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, in Bacsó Béla (szerk.), *Fenomén és mű*, Kijárat, Budapest, 2002.
- Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.
- James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale UP, New Haven and London, 2001.
- W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.
- Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris, 1992.
- Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris, 1996.
- Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000.
- Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993.
- Friedrich Nietzsche, „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”, fordította Tatár

György, *Athenaeum* 1992/1–3.

- Friedrich Nietzsche, „Retorika”, fordította Farkas Zsolt, in Thomka beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei IV*, Jelenkor, Pécs, 1997.
- Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- Erwin Panofsky, *Jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984.
- Jan Patočka, *Qu'est-ce que la phénoménologie?*, Millon, Grenoble, 1988.
- Edouard Pontremoli, *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Millon, Grenoble, 1996.
- Georges Poulet, *L'espace proustien*, Gallimard, Paris, 1963.
- Christian Proudhomme – Rainer Rochlitz (szerk.), *“Temps et récit” de Paul Ricoeur en débat*, CERF, Paris, 1990.
- Bernhard Rang, *Husserl's Phänomenologie der materiellen Natur*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1990.
- Max Raphael, „A műalkotás és a természeti minta”, *Athenaeum* 1993/4.
- Rolf Günter Renner, *Peter Handke*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1985.
- Marc Richir, „Commentaire de *Phénoménologie de la conscience esthétique*”, in *Revue d'esthétique* 33 (1999), 15-23.
- Marc Richir, „Le sensible dans le rêve”, in Renaud Barbaras (szerk.), *Merleau-Ponty: Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, PUF, Paris, 1998.
- Marc Richir, *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*, Millon, Grenoble, 2003.
- Marc Richir, *Phénomène, temps et être*, Millon, Grenoble, 1987.
- Marc Richir, „Réflexion sur l'affectivité”,

in [www.elysees-monceau.com/Therapie/reflexion\\_sur\\_lafectivite.htm](http://www.elysees-monceau.com/Therapie/reflexion_sur_lafectivite.htm)

- Paul Ricoeur, *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris, 1993.
- Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986.
- Paul Ricoeur, *Fenomenológia és hermeneutika*, fordította Mezei Balázs, Kossuth, Budapest, 1997.
- Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.
- Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.
- Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983-85.
- Paul Ricoeur, *Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, Paris, 1950.
- Jean-Michel Salanskis, *Modèles és pensées de l'action*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- John Sallis (szerk.), *Reading Heidegger. Commemorations*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 1993.
- Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943.
- Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, Paris, 1986.
- Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Quadrige – PUF, Paris, 1989.
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948.
- Jean-Paul Sartre, *Saint-Genet, comédien et martyr*, Gallimard, Paris, 1952.
- Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947.
- Jean-Paul Sartre, *Undor*, fordította Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1981.
- Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.
- Seregi Tamás, "Profanizált vagy mitizált", in *Déjà vu – a Szép literatúrai ajándék* különszáma, Pécs – Szeged, 1999.
- Michel Serres, *Genèse*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1982.
- Michel Serres, *L'interférence. Hermès II*, Minuit, Paris, 1972.
- Richard Shusterman, *Pragmatista esztétika*, fordította Kollár József, Kalligram, Pozsony, 2003.

- Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris, 1964.
- Robert Sokolowski, *Husserlian Meditations. How Words Present Things*, Northwestern University Press, Evanston, 1974.
- Jean Starobinski, „L’empire de l’imaginaire”, in uő, *L’oeil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970.
- Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Springer, Berlin – Göttingen – Heidelberg, 1956.
- Peter F. Strawson, *Az érzékelés és jelentés határai*, fordította Orosz István, Osiris – Gond, Budapest, 2000.
- Szajbély Mihály, „A kék poétikája”, *Jelenkor* 1995/4.
- Jacques Taminiaux, „The Origin of ‘The Origin of Work of Art’“, in John Sallis (szerk.), *Reading Heidegger. Commemorations*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 1993.
- Tengelyi László, *Élettörténet és sorsesemény*, Atlantisz, Budapest, 1998.
- Thomka Beáta, *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994.
- Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967.
- Tolnai Ottó, *árvacsáth*, Orpheusz – Fórum, Budapest – Újvidék, 1992.
- Tolnai Ottó, *Balkáni babér*, Jelenkor, Pécs, 2001.
- Tolnai Ottó, *Kékítőgolyó*, Kortárs Kiadó – Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994.
- Tolnai Ottó, *Prózák könyve*, Fórum, Újvidék, 1987.
- Tolnai Ottó, *Rothadt márvány*, Kijárat, Budapest, 1997.
- Tolvaly Ernő (szerk.), *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, A & E '93 Kiadó, Budapest, 1995.
- Ernst Tugendhat, *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979.
- Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.

- Bernhard Waldenfels, „A dialógus köztes tere”, fordította Bujáki Tibor és Seregi Tamás, *Szép literatúrai ajándék* 1998/2-3.
- Bernhard Waldenfels, *Einführung in die Phänomenologie*, Fink, München, 1992.
- Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, fordította Neumer Katalin, Atlantisz, Budapest, 1998.
- [www.jca-online.com/andre.html](http://www.jca-online.com/andre.html) (Carl Andréval készült interjú).
- [www.haberarts.com/andre.htm](http://www.haberarts.com/andre.htm) (Carl Andre *Endurance* című 1995-ös kiállításáról).
- *Zeit und Zeitlichkeit bei Husserl und Heidegger*, Verlag Karl Alber, Freiburg – München, 1983.