

Keserű József:

NYELV, REPRESENTÁCIÓ, IRODALOM LÉVINASNÁL

0. Bevezetés

Emmanuel Lévinas csupán érintőlegesen foglalkozott az irodalmi művek olvasásának kérdésével, és nem is volt mindig a legjobb véleménnyel az irodalomról, illetve a művészetekről általában. Sőt, ha azt mondjuk, hogy gondolkodását nagyon mélyen gyökerező művészetellenesség jellemzi, akkor még óvatosan fogalmaztunk. Ha a művészetek kérdése kerül szóba – legyen akár a korai esszében (*La réalité et son ombre*) vagy a kései főműben (*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*) – Lévinas mindig egyértelműen foglal állást: a művészet erkölcstelen, mert felmenti az embert a felelősségvállalás kötelezettsége alól. Ezek után jogosan merül fel a kérdés: mit vár egy, főként az irodalmi művek olvasását és értelmezését firtató dolgozat Lévinastól?

Dolgozatom¹ fő hipotézise, hogy – művészetellenessége dacára – Lévinasnak nagyon lényeges dolgokat sikerült mondania az olvasás, a megértés és az értelmezés kérdéseiről. Pontosabban: Lévinas *olvasva* a nyelvnek egy olyan sajátosságára figyelhetünk fel, amely nem hagyja érintetlenül az irodalmi művek olvasásának és értelmezésének a kérdését. Feladatomban elsősorban ennek a „sajátosságnak” a megfogalmazását tartom. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy Lévinas nem hozott létre koherens olvasáselméletet, s hogy egyes belátásainak „egyenes” alkalmazása felettébb vitatható lenne. Éppen ezért eljárásom a következő lesz: Lévinasnak a szempontunkból legfontosabb műveit kontextualizálva megpróbálok amellet érvelni, hogy bizonyos feszültség mutatható ki a filozófus „esztétikai” gondolkodásában. Elsőként *A valóság és árnyéka* című esszéjét olvasom Martin Heidegger *A műalkotás eredete* című tanulmányának kontextusában. Ezt követően pedig az első főmű (*Totalité et Infini*) egyes belátásait problematizálom Jacques Derrida Lévinas-olvasatának (*Violence et métaphysique*) tükrében.

Lévinas mélyen gyökerező ellenszenve a művészetekkel szemben akkor válik (legalább valamelyest) érthetővé, ha figyelembe vesszük, mivel szemben marasztalja el a művészetet. Egy szükségszerű egyszerűsítéssel élve azt mondhatjuk, hogy Lévinas fő erőfeszítése az etika (pontosabban az, amit ő etikának nevez) rehabilitációjára irányul. Az

¹ Ez a dolgozat egy nagyobb munkának az első két fejezete, amely elsősorban Lévinasra (és az őt olvasó Derridára) támaszkodva azt igyekszik előbb megfogalmazni, majd „bemutatni”, hogy minden olvasásban és értelmezésben ott munkál egy kiiktathatatlan etikai mozzanat.

etika egy olyan eredeti dimenziót jelent a lévinasi gondolkodásban, amely megelőz minden ontológiát² és minden esztétikát. De mi is ez az etika, amely mindent megelőz?

„Spontaneitásomnak a Másik jelenléte által való megkérdőjelezését etikának nevezzük”³ – olvashatjuk a *Teljesség és Végtelen*ben. Lévinas gondolkodásának kulcskérdése a máság, az abszolút módon más kérdése. Már a kérdésfeltevés sem nélkülözi az etikai mozzanatot: hogyan rendelkezhetünk tudással bármiről is anélkül, hogy meg ne sértenénk ezt a más a maga máságában? Lévinas szerint a megismerő én tevékenységét az jellemzi, hogy a Más [Autre] minduntalan visszavezeti az Ugyanazra [Même], vagyis a dolgokat máságuktól fosztjuk meg, amikor megértünk valamit. A gondolkodás a teljességre törekszik, s szerinte ezt teszi szinte az egész nyugati filozófia.⁴

Lévinas viszont épp azt igyekszik megmutatni, hogy az Ugyanaz és a Más közötti viszony nem mindig vezethető vissza a Másnak az Ugyanaz általi birtoklására. A Más természetéhez hozzátartozik, hogy meghaladhatja az őt megragadni kívánó gondolatot, és túlléphet a róla alkotható fogalmakon. Az a mozgás, amelynek során a Más kivonja magát az Ugyanaz tranzitivitásának erőszakja alól és nem válik teljesen Ugyanazzá, a teljesség széttöréséhez vezet. A Más ideáját, amely túlnő a teljességen, a végtelen ideájának nevezi. A végtelen ideája azt a módot jelöli, ahogyan a Más túlcsoordul a róla alkotott gondolaton, és megghiúsítja az őt uralni akaró gondolat szándékát. Lévinas a végtelen ideájának elsőbbségét hangsúlyozza a teljesség ideájával szemben. A végtelen ideájában a léttel (és a létezővel) egy eredendő viszony mutatkozik meg, amelyben a Más megelőzi az Ugyanaz minden kezdeményezését. Erre azonban csak az abszolút módon Más – a Másik [Autrui], azaz a másik ember – képes.

A Más az Ugyanazra visszavezetni kívánó teljesség széttörik a Másik jelenlétében. Ez azonban mégsem jelenti azt, hogy a teljesség olyan helyzet vagy állapot, amelybe az ember – mintegy akarata ellenére – bele van kényszerítve. Lévinas nagyon is tisztában van azzal, hogy a dolgokhoz fűződő eredendő viszony nem más, mint totalizáció. Ezt a látás és a megértés (megragadás) példáján keresztül szemlélteti: a világ dolgai a látómezőnkbe már eleve megértétként kerülnek; mindig valamit mint valamit látunk.⁵ A dolgok „passzív” szemlélése során az én önkéntelenül is végrehajtja azt a mozgást, amelynek során a máságok Ugyanazzá

² Lévinas egyik kulcsszava – a nyugati filozófia Platóntól Heideggerig nyúló tradícióját, tehát gyakorlatilag az egész nyugati filozófiát illeti ezzel a névvel.

³ Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen*. Ford. Tarnay László. Pécs, Jelenkor, 1999, 26. (A továbbiakban: TV)

⁴ Az alábbi rezüméhez lásd TV, 5-35., illetve *Totalité et Infini*. Kluwer Academic, 1971, 21-45.

⁵ A „megértő tekintet” kérdéséhez lásd Martin Heidegger: *Lét és idő* (Második, javított kiadás). Ford. Vajda Mihály és mások. Budapest, Osiris, 2001, 178-183.

alakulnak. A világ, amelyben lakunk, csak annyiban más, amennyiben képes kivonni magát a tranzitivitás eme erőszakja alól. Ám legyen a világ bármennyire idegen, az ember mégis otthonra lel benne. Az egyén egoizmusából táplálkozó totalizáció az emberi létezés alapstruktúrája, hiszen az ember a világban tevékenykedik, s munkájával a világot átalakítja. Minden, ami a világban van, a belsővé tétel ökonómiájának köszönhetően otthonná válik az ember számára. Az ennek ebben a spontaneitásában, amellyel a világot lakhatóvá teszi, az egyén szabadsága fejeződik ki.

Ez a szabadság azonban nem abszolút. A Másik az, aki kérdéssé teszi, mégpedig egy olyan helyzetben, amelyből az én nem tud kilépni. Amikor egy szemtől szemben viszonyban találkozik a Másikkal, az én rádöbben arra, hogy a Másik fölött nincs hatalma, róla nem rendelkezhet előzetes tudással. A Másik végtelenül más, akit nem lehet birtokolni, rendszerbe foglalni, s aki mindig meghaladja a róla kialakított képet. Úgy áll ellen az őt teljességbe foglalni akaró tekintetnek, hogy közben rádöbrenti az ént egoizmusára. Amikor beszédhelyzetben találja magát, az én nem tehet mást, mint hogy fogadja a Másikat. Lévinas hangsúlyozza, hogy a Másikkal való társasságból nem szakíthatjuk ki magunkat. A Másik, aki arcként [*visage*] tárulkozik fel, megkérdőjelezi az én spontaneitását, s egyúttal ráébreszti az ént a Másikhoz fűződő eredendő felelősségére. Az arc feltárulkozásának par excellence tapasztalata az etika gyökeréhez vezet bennünket.

Lévinas gondolkodásában az etikai dimenzió a társas viszonyban nyílik meg. Csak a Másik – akit nem lehet az Ugyanazra redukálni, s ennél fogva uralni – lehet abszolút módon más. A Másik abszolút mássága abban áll, hogy nem tematizálható sem az én, sem pedig egy kívülálló harmadik számára. Ellentétben a tárgyak másságával, amely mindig relatív, s amely ennél fogva megengedi (sőt szükségessé teszi) a megjelenítést és a tematizációt, a Másik mindig közvetlenül adott. Itt lelhetők fel Lévinas művészetellenességének gyökerei: a művészet tapasztalatában, a műalkotással való találkozáskor sosincs jelen a Másik, aki ráébreszthetné az ént eredendő felelősségére. A műalkotás nem hogy nem képes megnyitni előttünk az etikai dimenziót, hanem egyenesen erkölcstelenségre csábít. Ennek részletesebb kifejtéséhez azonban *A valóság és árnyéka* című esszéhez kell fordulnunk.

1. Lakoma a pestis idején

a. Homály és nem-igazság

Lévinas nem szentelt önálló írást az irodalom kérdésének, mindazonáltal műveiben több helyen találunk az irodalomra (vagy tágabban a művészetre) vonatkozó megjegyzéseket, hosszabb-rövidebb okfejtéseket. E tekintetben nem kerülheti el figyelmünket *A valóság és árnyéka* című esszé, amelyben a művészet kérdése igen élesen vetődik fel.⁶ Pontosabban Lévinasnak a művészettel és a műalkotások befogadásával kapcsolatos válasza az, ami élesnek mondható. Kétségtől indokoltan tűnik művészetellenességről beszélni az írás kapcsán, amelynek szerzője a művészetet embertelennek, szörnyűségesnek, immorálisnak tartja, s a műalkotásokat a homály, a nem-igazság és a felelőtlenség fogalmaival jellemzi. Lévinas valóban nagyon határozottan elítéli a művészetet, s ez – gondoljunk az általa gyakran idézett Platónra – egy filozófus részéről talán nem is olyan meglepő. Az alábbiakban mégis amellet fogok érvelni, hogy – Lévinas határozott állásfoglalása ellenére – feszültség mutatható ki abban, ahogyan az esszé a művészet kérdését kezeli.⁷

Az esszé felütésében Lévinas egyszerre két, nagyon alapvető kérdést vet fel: egyrészt egy általa dogmának titulált gondolatot vesz célba, mely szerint a művészet feladata a megismerés, s a műalkotásban igazság tárulkozik fel; másrészt pedig nagyon élesen exponálja a műről való beszéd lehetőségének (vagy ahogyan ő mondja: a kritikának) a kérdését is. Nagyobb teret az első kérdésnek szentel, az utóbbi csak az esszé zárlatában tér vissza, igaz, ott jelentős hangsúllyal (és hangsúlyeltolódással). A kritika kérdését taglalva engedékenyebbnek mutatkozik, ha azonban a művészetről van szó, mindig egyértelműen s olykor meglepően erőteljesen fogalmaz. Az olvasót nemcsak a különös fogalomhasználat, hanem a túlzónak tűnő kijelentések is meglephetik. A művészetről nemcsak az derül ki, hogy legfőbb jellemzője az elhomályosítás és egy olyan passzív állapotnak a kiterjesztése a befogadóra, amelyet Lévinas „éber álom”-nak nevez, hanem az is, hogy a művészi élvezetben van valami bűnös, önző és gyáva, „mintha pestisjárvány idején ünnepelnénk.” (VÁ, 12)

⁶ A „La réalité et son ombre” először a *Les Temps Modernes*-ben jelent meg 1948-ban. A hivatkozások a szöveg magyar fordítására vonatoznak: Emmanuel Lévinas: „A valóság és árnyéka”. Ford. Babarczy Eszter. *Nappali Ház* 1992/2, 3-12. (A továbbiakban: VÁ)

⁷ Előrebocsátom, hogy nem dekonstruálni akarom a Lévinas-esszét, s azt bizonygatni, hogy a szöveg éppen az ellenkezőjét mondja annak, mint amit mondani vél. Pusztán az érvelés mögött megbúvó feszültségekre hívnám fel a figyelmet. Egyúttal arra is utalnom kell, hogy ezekre a feszültségekre már más is felfigyelt. Lásd Robert Eaglestone: *Ethical Criticism: Reading After Levinas*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.

E kijelentések a megfelelő kontextus hiányában valóban nehezen értelmezhetőek. Az alábbiakban – elfogadva Robert Eaglestone javaslatát – a Lévinas-esszét Heideggernek *A műalkotás eredete* című tanulmányával állítom párhuzamba. Heidegger minden kétséget kizáróan Lévinas egyik legfőbb viszonyítási pontjának számít, nemcsak ebben az esszében⁸, sőt *A valóság és árnyéka* olvasható *A műalkotás eredetére* adott válaszként is.⁹ A két szöveg párbeszédkészségét az is nyilvánvalóvá teszi, hogy a Lévinasé több ponton igazodik a heideggeri szótárhoz. Részben megőrzi Heidegger egyes fogalmait, részben pedig létrehozza ellenpárjukat. Míg Heidegger a műalkotást felfedésként és a létező igazságának működésbe lépéseként határozza meg,¹⁰ addig Lévinas számára a művészet nemértés, nemtudás és nem-igazság, „maga az elhomályosítás eseménye, a leszálló éj, az árnyak inváziója.” (VÁ, 4) Ez azonban nem azt jelenti, hogy a műalkotás Lévinas számára valamiféle hamis látszat lenne. A nem-igazság lévinasi fogalmának megértéséhez előbb a heideggeri igazság (s különösen a műalkotásban működésbe lépő igazság) fogalmának tisztázása szükséges.

A műalkotás eredete kérdésfeltevése a műalkotás eredetének és a művészet lényegének, vagyis ama nehezen meghatározható „művészi”-nek a felkutatására irányul, amely a műalkotást műalkotássá teszi. Kiindulópontja az újkantiánus esztétikák egyik alaptételének kritikája, amely szerint minden műalkotás legszembeötlőbb aspektusa „a dologi jelleg, amely az aléptímeny funkciójával rendelkezik; a tulajdonképpeni esztétikai képződmény azután feléptímenyként épülhet rá erre.”¹¹ Ezért sem meglepő, hogy Heidegger – miután belátta, hogy a műalkotás és a művészet egymás eredetének tekinthető, tehát végső soron egyik sem magyarázható meg a másikból – a „valóságos műhöz” fordulva annak dologiságára kérdez rá. Ez azonban mindenekelőtt annak a kérdésnek a tisztázását igényli, hogy miben áll a „dolog dologisága”.

Heidegger rámutat arra, hogy a nyugati gondolkodás története során a dolog dologiságának háromféle értelmezését nyújtotta (a dolog mint ismertetőjegyek összessége és tulajdonságok halmaza, a dolog mint az érzékek számára felfogható, s végül a dolog mint megformált anyag, azaz eszköz), s ezek az értelmezések – különösen az utóbbi – szolgálnak

⁸ Lévinas Heideggerrel kapcsolatos álláspontjáról lásd Emmanuel Lévinas: *Ethics of the Infinite*. In Richard Kearney: *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester, Manchester University Press, 1984, 51.

⁹ Így olvassa hivatkozott művében a két szöveget Robert Eaglestone is, míg azonban ő egyértelműen szembeállítja egymással a két írást, addig én – legalábbis részben – árnyalni szeretném e szembeállítást.

¹⁰ „A műalkotás a maga módján feltárja a létező létét. A feltárás a műben történik, s ez nem más, mint felfedés, azaz a létező igazsága. A műalkotásban a létező igazsága lép működésbe. A művészet az igazság működésbe lépése.” (Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, Európa, 1988, 65. A továbbiakban: ME)

¹¹ Hans-Georg Gadamer: Bevezetés Heidegger *A műalkotás eredete* című tanulmányához. In ME, 18.

alapjául annak a gondolkodásmódnak, amely meggátolja a létező közvetlen tapasztalatát. Van Gogh példáján mutatja be, hogy az ezen a gondolkodásmódon nyugvó dologfogalom nem engedi elgondolni a dolog dologiságát. A festményen látható parasztcipők dologisága és eszközléte nem ragadható meg e pár parasztcipő leírásával, mégis azt tapasztaljuk, hogy „sajátos módon csak a mű által és csak a műben került napvilágra az eszköz eszközléte.” (ME, 60) A festmény előhozta a dolog (a pár parasztcipő) igazi lényegét. Hogyan? Van Gogh festménye nem csupán egy pár parasztcipőt ábrázol, hanem valami mást, többet is – a paraszti élet teljes világát. Heidegger szerint azt, hogy mi is igazán e lábbeli, csak a műalkotásból tudjuk meg. A műalkotásban ugyanis a létező igazsága nyilvánul meg, más szóval benne a létező igazsága működik. „Van Gogh festményében megtörténik az igazság. Ez nem azt jelenti, hogy valami kéznéllevőt helyesen másolt volna le, hanem azt, hogy a lábbeli eszközlétének nyilvánvalóvá-válásában, a létező egészében (...) az el-nem-rejtettségre jutott.” (ME, 88)

A műalkotás tehát Heidegger számára kitüntetett szereppel bír, hiszen benne az igazság történik meg. Hogyan kell itt az igazság szót értenünk? Miben áll a műalkotásban feltáruló igazság mint el-nem-rejtettség lényege? Az el-nem-rejtettség kifejezés az igazság görög szavának (*alétheia*) heideggeri fordítása. A görögök szerint minden megismerést a tévedés és a hazugság fenyeget, s ha a megismerés során ezeket ki tudjuk küszöbölni, akkor az igazság a létező el-nem-rejtettségeként nyilvánul meg. Heidegger azonban nem marad meg az igazság eme bevett, évszázadok óta otthonossá vált értelménél. Azt hangsúlyozza, hogy az igazság nem lehet többé a megismerés megfelelése a dologgal, hiszen az ember alapvető tapasztalata, hogy a megszerzett ismeret mindig korlátozott, a létező nem adja magát teljes egészében a megismerésnek. A létező úgy nyilvánul meg, mint ami felkínálja magát a megismerésnek, ugyanakkor meg is vonja magát tőle, egyszerre megjelenő és rejtekező.

A létező, amely meghittnek és biztosnak tűnik, valójában „szörnyű bizonytalan”. „Az igazság, azaz az el-nem-rejtettség lényegét áthatja a megtagadás. Ez a megtagadás azonban mégsem fogyatékoság vagy hiba” (ME, 86), hanem az igazság megtörténéseinek szükségszerű mozzanata. Heidegger szerint az el-nem-rejtettség egy „eredendőbb” értelemben megtörténik, s ez teszi egyáltalán lehetővé, hogy a létező el-nem-rejtett legyen. Erre a világlás [*Lichtung*] fogalmával utal. A világlás a nyitottság egy olyan területe, amelyben az elrejtés és a felfedés magának a létnek a történéseként ismerhető fel. Pontosan ennek felismeréséhez segít hozzá bennünket a műalkotás tapasztalata. A műalkotásban ugyanis a felnyitás és az elrejtés egyaránt működésbe lép, s a kettő közötti feszültség, amelyet Heidegger a föld és a világ szembenállásaként ír le, magának a műalkotásnak a lényegét képezi.

Mivel az elrejtés és a felfedés a nyelvben történik meg, Heidegger számára kézenfekvő, hogy minden művészet „lényegét tekintve költészet”. (ME, 110 – Kiemelés az eredetiben.)¹² A létező igazsága a nyelvben tárul fel. Ezen a ponton száll szembe Lévinas Heideggerrel, amikor azt állítja, hogy a műalkotás nem a léttel vagy a létezővel állít kapcsolatba, hanem annak csupán képmásával. „A művészet legelemibb eljárása a tárgy helyettesítése saját képmásával” (VÁ, 4) – olvashatjuk az esszé elején, s ez a gondolat platonikus indíttatást sejtet.¹³ Lévinasnál azonban nem arról van szó, hogy a műalkotás, mivel képmás, a létezőhöz képest pusztán másodlagos. A képmás nála nem az ábrázolásra utal¹⁴, hanem egy másik fogalmat helyettesít, ez pedig maga a „fogalom”.

Lévinas azonosítja a fogalmiságot a világban-benne-lét alapvető struktúrájával¹⁵, azt azonban tagadja, hogy a művészet részét képezné ennek a struktúrának. A művészet szerinte egy merőben más ontológiai dimenzióhoz tartozik, egy olyan dimenzióhoz, „amely nem köztünk és a megragadandó valóság között terül el.” (VÁ, 7) Ennek kifejtésére a „ritmus” metaforája révén tesz kísérletet.

A ritmus funkciója – amely újra a platóni kontextust idézi fel (a ritmus mint bűvölet, mágia) – a költészetnek a befogadóra gyakorolt hatásából eredeztethető. Eszerint például egy vers olvasása nem úgy történik, hogy az olvasottakat valamiféle racionalizált fogalmiságba fordítjuk át, hanem éppen ellenkezőleg: azzal szembesülünk, hogy ez a fogalmivá alakítás vagy tematizálás nem adódik magától értetődően. A vers szótagjai – a ritmus rendjének engedelmessé – „hívják egymást”, s ezáltal nemcsak leválnak a fogalmilag megragadható valóságról, hanem a befogadóra erőltetik magukat. A vers olvasója e fogalom nélküli ritmus hatása alá kerülve elveszíti saját kezdeményezőképességét, egyfajta passzivitásba kényszerül, olyan állapotba, amelyben már nem lehet szó vállalásról vagy szabadságról. Nem mondhatjuk – állítja Lévinas – , hogy az én e passzivitásban nem önként adja át magát a ritmus

¹² Heidegger még ennél is továbbmegy, amikor azt állítja, hogy „a nyelvi mű, a szűkebb értelemben vett költészet, kitértetett helyet foglal el a művészetek teljességében.” A nyelv szerepe nyilvánvaló: „ő teszi nyílttá a létezőt mint létezőt.” (ME, 112)

¹³ Platón felidézése nemcsak a művészetkritika révén tűnhet helyes nyomnak, hanem azért is, mert Lévinas többször is hivatkozik rá. Akárcsak Platón, ő is mágiáról, bűvöletről, varázslatról beszél a művészet kapcsán. A hasonlóságok itt azonban ki is merülnek. Platón egyrészt amiatt bélyegzi meg a művészetet, mert az a vágy felébresztésével az emberben lakozó barbárt is életre kelti, másrészt pedig azért, mert a műalkotás (ontológiailag) harmadrendű az igazi léthez, az igazsághoz képest. A művészet a létező utánzása, mivel azonban a létező maga is csak utánzat (az idea utánzata), a műalkotás az utánzat utánzatává válik és ez megpecsételi sorsát. (Platón: Állam. Tizedik könyv. Ford. Szabó Miklós. In *Platón válogatott művei*. Budapest, Európa, 1983, 452-493.)

¹⁴ „Levinas in his early work insists that all art is mimetic” – írja Robert Eaglestone (*Ethical Criticism: Reading After Levinas*, 98.) E kijelentés, úgy érzem, pontosításra szorul. A mimézis alapját szolgáltató hasonlóság ugyanis Lévinasnál nem a tárgy és az ábrázolás közti viszonyt fejezi ki, hanem a lét lényegi eseményét: „...a hasonlóságot nem a kép és eredetije közti összehasonlítás eredményének tekintjük, hanem annak a mozgásnak, amely a képmást létrehozza.” (VÁ, 7)

¹⁵ „Amit ma világban-benne-létnek neveznek, az fogalmakkal való létezés.” (VÁ, 7)

büvöletének, „hiszen a ritmusban nem létezik már *önmaga*, inkább csak egyfajta átmenet az önmagából az anonimitásba.” (VÁ, 5 – Kiemelés az eredetiben.) Lévinas szerint a művészet egy olyan állapotba kényszerít bennünket, amelyben nem lehetünk jelen önmagunk számára.

A műalkotás ritmusában tehát az én fokozatosan felszámolódik és eltűnik. Ez az eltűnés abban a tapasztalatban ragadható meg, hogy a befogadás során fogalmak vagyis tudás nélkül maradunk. Heideggerrel szemben ezért Lévinas a művészetet nem-igazságként határozza meg. A nem-igazság nem tévedés vagy hiba, „nem a lét homályos maradványa” (VÁ, 8), hanem egy másik ontológiai dimenzió, amelyet Lévinas érzékiségnek nevez.¹⁶ A műalkotás annyiban érzéki, amennyiben nem tudást és nem igazságot közvetít, hanem a ritmus révén a fogalomnélküliség tapasztalatában részesít. A fogalomnélküliség a lét egy másik dimenzióját nyitja meg, amely nem más, mint a lét képmás- vagy árnyékjellege.

b. Időközben

Lévinas számára a művészet nem költészet, hanem zene. A ritmus, amelynek privilegizált területe a zene, minden művészetben kifejti hatását. A hangzás személytelensége, a feloldódás a ritmusban, a fogalmak nélküli létezés a műalkotás par excellence tapasztalatát jelenti. A ritmus időtlenségében a befogadó én elveszíti kezdeményezőerejét, s az anonimitás felé sodródik: többé nincs jelen önmaga számára. A művészet tapasztalatának embertelensége a műalkotás és az idő közti viszonyban gyökerezik.

A műalkotás és az idő viszonyának kérdése döntőnek bizonyul a két szöveg párhuzamba állításakor. Az e kérdésre adott válaszok ugyanis, úgy tűnik, áthidalhatatlanná teszik a köztük lévő szakadékot. Heidegger szerint a műalkotásban az igazság működik, ami nem csupán annyit jelent, hogy a műben van valami, amit igaznak tartunk. A műalkotásban az igazság az elrejtés és a felfedés révén történik meg, ennek pedig eseményjellege van. Mit jelent ez az eseményjelleg? A kő, a hang, a szín sehol sincs olyannyira jelen, mint éppen a műalkotásban, s a műalkotásnak az így felfogott jelenvalóléte válik olyan eseménnyé, amely érvénytelenné tesz minden eddigit és megszokottat. A mű igazsága nem azt jelenti, hogy a befogadónak problémamentes hozzáférése van a mű jelentéséhez. Éppen ellenkezőleg, a

¹⁶ Az érzékiség szembeállítás a fogalmi ismerettel Lévinas későbbi gondolkodásában igen fontossá válik. Lásd TV, 108-114., illetve *Nyelv és közelség*. Ford. Tarnay László. Pécs, Tanulmány-Jelenkor, 1997, 113-133.

műalkotás jelenléte a befogadó teljes jelenlétére apellál és kikényszeríti a nála való elidőzést.¹⁷

Lévinas ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy a műalkotás befogadásakor – mivel ki vagyunk téve a ritmus hatalmának – nem lehetünk jelen önmagunk számára, s ennek folytán a műalkotásban sem tárulkozhat fel számunkra semmi olyan, amit az igazság történéseként foghatnánk föl. Sőt még ennél is továbbmegy, amikor azt mondja, hogy a befogadás során maga a műalkotás sem rendelkezik jelenléttel. Valójában nemcsak jelenléttel nem rendelkezik, de nincsen múltja, sem jövője. Ezt a körülményt egy újabb metaforával fejezi ki: a művészet nem csupán zene, hanem egyúttal szobrászat is. „Minden műalkotás szobor” (VÁ, 9), amely az idő megállításáról tanúskodik. Az idő megállítása nem azt jelenti, hogy a mű által elvarázsolt befogadó az időtlenség tapasztalatában részesül. Nem is időtlenségről van itt szó tulajdonképpen, hanem inkább pillanatnyiságról, amely magának a műnek a létezéséhez tartozik.

Mi is ez a pillanatnyiség? A szobor jellemzője, hogy látszólag egyetlen pillanatot ragad meg, valójában azonban foglya e pillanatnak. Laokoón elkeseredett küzdelmének nem láthatóak sem múltjának nyomai, sem a jövőben bekövetkező végkifejlet. A pillanatnyiség legfőbb jellemzője éppen ez a jövőtlenség. Mintha Laokoón arra lenne ítélve, hogy örökké a szörny szorításában vergődjék; megfeszülő izmai egy olyan jövő előhírnökei, amely arra kárhóztatott, „hogy sose legyen jelen.” (VÁ, 9) E pillanatnyiség természetesen nem a szobor hibája, és nem is csak a szoborra érvényes (Lévinas másik példája a Mona Lisa). A műalkotások szoborszerűsége annyit jelent, hogy a mű léte – legyen szó akár egy több száz oldalas regényről – nem terjed túl a pillanaton. Ezt a pillanatot Lévinas nem az örök jelennel azonosítja, amelyben bekövetkezhetne a mű és a befogadó szerencsés egymásra találása. A pillanat itt nem az igazság megtörténéseinek pillanata, hanem – éppen ellenkezőleg – egy anonim, személytelen pillanat. Az egyetlen pillanatba merevedett műalkotások éppen a szabad cselekvés és a felelősség lehetőségét vonják meg a jelentől; nem engedik meg, hogy a jelen tiszta jelenlétté váljon.

A jelent a múlt és a jövő egyaránt meghatározza. A pillanatnak azonban az a jellemzője, „hogy nem tud elmúlni.” (VÁ, 11) A szabadulás reménye Laokoón számára örökre csupán remény marad, éppen úgy, ahogyan Mona Lisa kezdődő mosolya is arra kárhóztatott, hogy soha ne teljesejék be. A jövő horizontja a műalkotás és befogadója számára elérhetetlen vágy marad. Lévinas a bergsoni tartam fogalmához kapcsolódva írja,

¹⁷ Lásd Gadamer: Bevezetés, 21. skk.

hogy a művészet az élok tartamával párhuzamosan egy intervallumot állít elő, egy „időközben”. Ez az „időközben” nem más, mint az örök pillanat, amely sosem fejeződhet be, s amelyben – éppen e bevégezhetetlenség miatt – van valami szörnyűséges és embertelen. A műalkotás Lévinas szerint nem az igazsággal állít kapcsolatba, hanem a létezésnek egy másik dimenzióját nyitja meg. Ez a dimenzió azonban – amelyet a lét árnyékjellegének nevez – mélységesen embertelen, mert az anonim és jelenlét nélkül való pillanat, amelyben léteznie adatott, felmenti az embert a felelősségvállalás kötelezettsége alól.

c. Allergia és allegória

Az eddigiekből nyilvánvalóvá vált különbségeket a továbbiakban sem áll szándékomban tagadni. Az alábbiakban mégis arra próbálok meg rámutatni, hogy *A valóság és árnyékát* író Lévinas viszonya *A műalkotás eredetének* Heideggeréhez mégsem annyira az ellentét, mint inkább az allergia fogalmával jellemezhető. A nyilvánvaló és feltűnő szembenállás ellenére úgy tűnik, hogy Lévinas nem tud teljesen megszabadulni sem Heidegger metaforáitól, sem pedig *A műalkotás eredete* legalapvetőbb felismerésétől.

Nem a festészet kérdésére kell itt gondolnunk, amelynek mindketten nagy teret szentelnek, hanem az allegória fogalmának használatára. Heidegger a bevezető fejtegetésekben allegóriaként határozza meg a műalkotást, mint ami „nyilvánosan megismerttet valami mással, felfed valami mást”. (ME, 37) Amit felfed, az nem más, mint a létező egyik alapvető meghatározottsága, hogy egyszerre megjelenő és önmagát elrejtő. A műalkotás azért lehet allegória, mert önmagán túlmutatva valami másról is (a létről illetve a létezőről) árul el valamit.

Az elrejtés és a felfedés kettős meghatározottsága lényeges szerepet tölt be Heideggernek a műalkotásról alkotott felfogásában. Maga az igazság ugyanis csak az elrejtés és a felfedés kettős mozgásában válhat megtapasztalhatóvá. Ez a mozgás – ahogyan Gadamer is utal rá – háttérbe szorítja a műalkotás jelszerűségét.¹⁸ A képmásról szólva Lévinas is azt állítja, hogy a képmásként értett műalkotás nem jel, amely a hasonlóság révén utal az ábrázolt dologra. A hasonlóság nem a kép és az eredeti összevetésének eredménye, hanem egy olyan mozgás, amely magát a képmást hozza létre. Az a mód, ahogyan ez a Lévinas által leírt

¹⁸ „Nyilvánvaló, hogy a műalkotásban mindkettő, a magát-felnyitás és a magát-elzárás is jelen van. A műalkotás nem jelent valamit, nem utal jelként egy jelentésre, hanem úgy mutatkozik meg saját létében, hogy a szemlélő igényli a nála való időzést.” (Gadamer: Bevezetés, 21.)

mozgás megvalósul, nagyon is emlékeztethet bennünket arra a mozgásra, amelyről Heidegger beszél.

Lévinas szerint a valóság nemcsak az, „ami az igazságban létezőként tárul fel, hanem önmaga dupluma is, saját árnyéka, saját képmása.” (VÁ, 7) A lét nem csupán azonos önmagával, de el is illan önmaga elől. Minden létezőt és az egész létezést áthatja ez a kettősség, mely abban áll, hogy a dolgok egyrészt azok, amik, másrészt azonban idegenek önmaguk számára, pusztán képmások. Lévinas e ponton egészen közel kerül *A műalkotás eredete* azon passzusaihoz, amelyek a létező kettősségéről szólnak. Akárcsak Heidegger, Lévinas is a felfedés szót használja ennek leírására: „A lét az, ami felfedi magát igazságában, s ami ugyanakkor hasonlít is magára, önmaga képmása is.” (VÁ, 7) A létező egyszerre megjelenő és elrejtőző.

A létezőnek ez a kettős természete sehol sem mutatkozik meg olyan egyértelműen, mint a műalkotás képmásjellegében. A műalkotás képmásként viselkedik, ami – Lévinas hangsúlyozza ezt – nem azt jelenti, hogy leképezi a tárgyat, hanem a létező kettősségét mintázza. A művészet előállítja a képmást, s ezzel a létezés alapvető strukturális mozzanatát ismétli meg. Ebben az értelemben mondhatja Lévinas a művészetről – akárcsak Heidegger –, hogy az nem más, mint allegória, a létező kettősségének – megjelenésének és elrejtőzésének – allegóriája.¹⁹ A művészet Lévinas számára is – a művészetellenes kijelentések ellenére – (bizonyos értelemben) kitüntetett helyet foglal el. Míg azonban Heideggernél a művészet az igazság felfedését teszi lehetővé, Lévinas szerint a művészet egy ezzel párhuzamos dolgot művel: felfedi a létezés nem-igazságát. A műalkotás akárcsak Heideggernél, Lévinasnál is sajátos ontológiai meghatározottsággal rendelkezik. Heideggernél ez a műalkotás nyelviségében – amely az igazság felfedésének elengedhetetlen feltétele – nyilvánul meg. Ezzel szemben Lévinas egy nyelv nélküli ontológiai dimenziót tart fenn a műalkotás számára. A lét elhomályosulásának eseménye, maga a nem-igazság éppen ebben a fogalmak nélküli létezésben tárulkozik fel.

Ha a művészet nem más, mint fogalomnélküliség, akkor felmerül a kérdés, hogy miképp lehetséges (vagy inkább mire alapozható) a műről szóló beszéd.

¹⁹ „Amikor a művészet képmásokat használ, nem egyszerűen tükröz, hanem ezt az allegóriát hozza létre. Az allegória a művészet által lép be a világba.” (VÁ, 8)

d. A kritika apoteózisa(?)

A műalkotásról való beszéd, tehát az értelmezés vagy – Lévinas szóhasználatát követve – a kritika kérdése felmerül ugyan *A műalkotás eredetében*, de úgy tűnik, hogy Heidegger számára nem ennek a kérdésnek a megválaszolása az elsődleges feladat.²⁰ A kérdés súlyával, természetesen, tisztában van, ezt a – már-már Lévinásra emlékeztető – megfogalmazás is érzékelteti: „Mégis, midőn megragadja a dolgot, a létező dolgot, nemhogy megfogja, de egyenesen lerohanja azt.” (ME, 45) Hiszen valamiről, egy műalkotásról beszélni nem csupán annyit jelent, hogy világossá tesszük annak értelmét, hanem nagyon is magában rejti annak veszélyét, hogy a fogalmi megragadás révén „lerohanjuk” azt, s ezáltal éppen attól fosztjuk meg, ami miatt oly becses számunkra – a másságától.

Lévinas *A valóság és árnyéka* felütésében ekképp fogalmazza meg a problémát: „Nem árulás, ha értelmezzük Mallarmét? Ha híven interpretáljuk, nem azt jelenti-e, hogy elnyomjuk őt?” (VÁ, 3) A kérdésfeltevés módja a későbbi Lévinast előlegezi meg, azt a Lévinast, akit elsősorban az a kérdés foglalkoztat, hogy akad-e olyasmi, ami a megismerő én totalizáló tevékenységének korlátokat szab. Ha a látás és a beszéd már totalizáció, akkor valóban örökre arra lennének kárhóztatva, hogy a dolgokban pusztán azt vegyünk észre, amit mi magunk helyeztünk beléjük? Vajon tényleg csak elnyomni tudjuk Mallarmét, ha költészete lényegét firtatjuk?

Túl azon, hogy az efféle kérdésfeltevés leplezetlenül értelmezésellenesnek tűnik, magában rejti azt az előfeltevést is, hogy az értelmezést és a megértést áthidalhatatlan szakadék választja el egymástól. A helyzetet látszólag bonyolítja az a körülmény, hogy Lévinas nem számol a megértéssel; a műalkotással való találkozás számára elsősorban nem-értés. Ez a nem-értés azonban nem más, mint fogalmak nélkül maradás, s pontosan ez képezi a szakadékot. A kritika feladata e tekintetben teljesen világos: az a dolga, hogy a fogalomnélküliségből átvezessen a fogalmi létezésbe. Nem nehéz belátni, hogy olyan feladat ez, amely eleve kudarcra van ítélve.

Lévinas kiindulópontja, hogy a mű maga nem beszél. Mindaz, ami beszédként azonosítható a művészet tapasztalatában, már nem maga a művészet, hanem az értelmezés (kritika). A kritikus szerepe ezért nem is lehet más, mint az élősködő, aki abban a pózban

²⁰ Arra a részre gondolok, amikor Heidegger a dolog és a dolog megnevezése között fennálló viszonyt firtatva a következő kérdést teszi fel: „az egyszerű kijelentő mondat szerkezete (az alany és az állítmány kapcsolódása) a dolog szerkezetének (a szubsztancia akcidenzákkal történő egyesítésének) tükörképe lenne?” (ME, 42) A kérdést nem sokkal később így zárja rövidre: „A kérdés, hogy vajon a mondatszerkezet vagy a dologszerkezet lenne-e az első és mértékadó, mind e percig nem eldöntött. Még az is kétséges, hogy vajon a kérdés ebben a formában egyáltalán eldönthető-e.” (ME, 43)

tetszeleg, hogy tevékenységével képes helyettesíteni a művet. Az esszé elején Lévinas a kritikust exhibicionistaként láttatja: „Ezzel definiálhatnánk őt: az az ember, akinek még akkor is van mondanivalója, amikor már minden elmondott; aki mást is tud mondani a műről, mint magát a művet.” (VÁ, 4) A kritika nem művészet, hanem valami más, ami megpróbál a művészet helyére furakodni és magát nélkülözhetetlennek feltüntetni.

Az értelmezésnek ez a felfogása – bár természetesen nagyon is vitatható – következetesen illeszkedik a műalkotásról mondottakhoz. Lévinas azonban nem áll meg ezen a ponton, és a kritikáról szóló okfejtésen csavar egyet: a kritika váratlanul kegyelmet kap. Ezt a váratlan fordulatot feltehetően az indokolja, hogy a szükség van egy közvetítőre (transzformátorra?), amely a „bűnös” műalkotást megszabadítja erkölcstelenségétől és emberileg elfogadhatóvá teszi. A művészet – mivel maga beszédképtelen – rá van utalva arra, aki (ami) megszólaltatja. Erre pedig egyedül a kritika képes. A kritika rehabilitációja tehát azon alapul, hogy általa „a művészet embertelensége és inverziója integrálhatóvá válik az emberi életbe és szellembe.” (VÁ, 4)

Lévinas azonban még ennél is továbbmegy, hiszen az esszé zárlatában a kritikának valóságos apoteózisát zengi. Nemcsak az derül itt ki, hogy mindazok a vádak, amelyek a művészettel szemben elhangzottak, csak a „kritikáról leválasztott” művészetre érvényesek, hanem az is, hogy a kritika „már azzal leválasztja felelőtlenségéről a művészetet, hogy leírja technikáját.” (VÁ, 12) A műalkotás nemcsak rá van utalva a kritikára, amely beszédet kölcsönöz a számára, hanem egyenesen arról van szó, hogy „rá kell bírni” a műalkotást arra, hogy megszólaljon. A kritika tehát egyfajta nélkülözhetetlen gyógyszer, amely egyszer s mindenkorra kigyógyítja a művészetet beszédképtelenségéből, s egyúttal megszabadítja erkölcstelenségétől. A kritika (bizonyos értelemben) megmenti ugyan a művészetet, felemelni azonban nem tudja. Lévinas továbbra is elmarasztalja a szépirodalmat, amely csupán enigmák, allúziók és sejtetések révén képes szólni (tehát mégiscsak megszólal), „mintha nem volna elég ereje ahhoz, hogy a valódi dolgokat idézze fel”, és szembeállítja a kritikai értelmezéssel, amely mindig „önmaga teljes birtokában szólal meg, egyenesen” (VÁ, 12), kerülőutak nélkül. Az esszé zárlatában a kritika mint az egyetlen autentikus nyelv mintha mégis szembekerülne a művészettel, az esendővel.

Lévinas kritikával kapcsolatos álláspontja *A valóság és árnyékában* eléggé vitathatónak tűnik. Nemcsak amiatt a feszültség miatt, amely az esszé elején és végén megfogalmazott álláspont (a kritika mint elősködő, illetve a kritika mint gyógyszer) között van, hanem főként amiatt, hogy kitér a felvetett kérdés (árulás-e, ha értelmezzük Mallarmét?) megválaszolása elől, pontosabban – szinte argumentáció nélkül – egy olyan álláspontra jut,

amely nem veszi figyelembe a megértés (nem-értés) és az értelmezés (kritika) közötti szakadékot. Látszólag könnyedén megoldhatónak véli azt a problémát, amely majd későbbi gondolkodásában válik oly fontossá, hogy miként beszélhetünk a műalkotásról anélkül, hogy megszüntetnénk másságát.

Mindemellett feszültség van Lévinas művészetéről vallott felfogásában is, hiszen nyílt művészetellenessége ellenére mégis különleges szerepet juttat a művészetnek. A művészet egy sajátos ontológiai dimenzióval rendelkezik, amely túl van azon, amit Heidegger világban-benne-létnek nevez. Lévinas megőrzi Heidegger azon elképzelését, mely szerint a létező egyszerre megjelenőként és rejtőzőként tárulkozik fel előttünk, s csakúgy, mint Heidegger, a felfedés és elrejtés eme mozgását a műalkotásokban véli leginkább megtapasztalhatónak. A műalkotást ezért, akárcsak Heidegger, allegóriaként értelmezi, mint ami a létező alapvető természetével ismertet meg. A különbség „pusztán” annyi, hogy az a dimenzió, amelyet a műalkotás feltár, Lévinas szerint túl van minden fogalmiságon (s ez azért – ha figyelembe vesszük a nyelv szerepét *A műalkotás eredetében* – jelentős különbség).

Végezetül elmondható, hogy *A valóság és árnyéka* ezen feszültségeinek a feltárása természetesen nem szolgáltathat elegendő alapot Lévinas „esztétikai” belátásainak alkalmazásához. Lévinas esszéje inkább tűnik problematikus szövegnek, amely azonban elbizonytalaníthatja azt a vélekedést, miszerint szerzője egyértelműen művészetellenes volt. Másrészt pedig – s ez talán még fontosabb – jelez bizonyos kérdésirányokat, amelyek mentén a vizsgálódás – immár a *Teljesség és Végtelenre* fókuszálva – folytatódhat.

2. Az arc beszéde

a. Túl a szép kánonján

Lévinas első főművét, a *Teljesség és Végtelent* (1961) kérdésseltevéssünk felől olvasva mindenekelőtt az tűnhet fel, hogy a szerző művészettel kapcsolatos álláspontja *A valóság és árnyéka* megírása óta nem sokat változott. A műalkotásokról szólva Lévinas továbbra is határozottan elutasító, jórészt a korábban megnevezett okok miatt. A mű egyes lapjain *A valóság és árnyékából* jól ismert fogalomhasználat köszön vissza: a műalkotások szobrok, amelyeket „örökre az intervallum peremén, egy soha be nem következő jövőendő küszöbén hagytak” (TV, 186)²¹, s tudunkon kívül olyan hatásokat eredményeznek, „amelyek körbefonják és ritmusosan elringatják” (TV, 169) az embert. „Minden művészet plasztikus” (TV, 113), hangsúlyozza Lévinas, hiszen minden dinamikán és mozgáson túl a kiteljesedett és néma forma uralmát juttatják érvényre. A szobrászat mellett felbukkan egy új – igaz, vele rokon – paradigma: az építészet (mint az első a művészetek között). Az építészetből kölcsönzött homlokzat fogalma hivatott kifejezni minden műalkotás lényegi tulajdonságát: a közömbösséget, a hideg ragyogást és a csendet. (TV, 160)

A korábbi álláspont tehát – hogy a művészet elbűvöl, s ebben rejlik erkölcstelensége – érvényben marad, sőt némiképp árnyaltabbá is válik, hiszen Lévinas igyekszik a művészet kérdését saját fő kérdésirányához képest is kijelölni (vagyis nagyjából *A valóság és árnyéka* zárlatában megelőlegezett csapáson halad). A *Teljesség és Végtelen* tervezete annak a tapasztalatnak a leírásán alapul, amelyet a Másik arcában feltáruló etikai dimenzióknak nevezhetünk. Lévinas egy olyan esemény lehetőségére kérdez rá, amelynek során a Más nem redukálódik az Ugyanazra, hanem széttöri az őt bekebelezni akaró teljességet. A *Teljesség és Végtelen* legfontosabb állítása ezzel kapcsolatban az, hogy erre csupán a másik ember, a Másik képes, mégpedig egy szemtől szembeni beszédhelyzetben. A Másik, aki megszólít, sosem foglalható egy fogalom alá, kivonja magát a megértő tekintet uralma alól. Lévinas szerint ezzel nemcsak ráébreszti az ént totalizáló hajlamára, hanem egyúttal meg is kérdőjelezi az én spontaneitását. A másik arcának feltárulásában a külsődleges [*extériorité*] dimenziója nyílik meg.

Ez azonban nem érinti a dolgokhoz fűződő spontán viszonyunkat, amely – a külsődlegessel szemben fenntartva a belsőt [*intériorité*] – megmarad az Ugyanaz mozgása

²¹ Vagy: „Minden műalkotás a pillanatban vagy periodikus visszatérésben megmerevedett táblakép és szobor. A költészet a női életet ritmussal helyettesíti.” (TV, 224)

alatt. Lévinas ezt a találó mondattal fejezi ki, hogy a világban itthon [*chez soi*] vagyunk. (TV, 17) A *Teljesség és Végtelennek* „A belső és az ökonómia” címet viselő (második) szakasza teljes egészében ennek az itthonlétnek, vagyis az Ugyanazon belüli viszonyok leírásának van szentelve. Talán kevésbé lep meg bennünket, hogy a művészetek helyét éppen itt jelöli ki Lévinas. A szakasz az élvezet és az életelemek (más szóval: elementáris) leírásával kezdődik: míg a külsődleges dimenzióját alapvetően egy soha ki nem elégíthető vágy hatja át, addig az Ugyanaz mozgása a belsőben a szükségletek kielégítésére irányul. A belsőben nemcsak a dolgok rendelkeznek szilárd azonossággal (noha ezt tőlünk kapják), hanem az Én is önmagánál van. (TV, 112) Ezt az állapotot egyfajta „naiv reflektálatlanság” jellemzi, más szóval az „élet egoizmusa”. (TV, 88)²² A műalkotás – plasztikussága révén – nem képes a teljesség széttörésére; nem támaszt kielégíthetetlen vágyat, pusztán kielégíthető szükségletet, így törvényszerűen megmarad az Ugyanaz mozgása alatt. „Az esztétikai irányultság, amellyel az ember világának együttesét felruházza, egy magasabb szinten az élvezethez és az elementárishoz való visszatérést jelenti.” (TV, 113) A műalkotás pusztán „játékszer”, amely hiába ígéri az élvezet meghaladását (s ennél fogva a belsőből történő kilépést), valójában mindig visszatér hozzá.

A műalkotásokat a bennük érvényre jutó forma plasztikussága egy olyan funkcióval látja el, amelynek révén integrálhatóvá válnak az egészbe. A forma a felfedést, a megvilágítódást, az értelemmel való felruházást, azaz – végső soron – a teljességbe foglalást segíti elő,²³ ellentétben az arc feltárulkozásával (amely nem felfedés és nem megjelenítés). Az arc – szemben a műalkotások statikusságával – élő jelenlét, s lényege éppen abban rejlik, hogy túl van a formán, sőt éppen a forma tönkretételében érdekelt.²⁴ Azáltal, hogy kifejeződik, folytonosan maga mögött hagyja a forma kényszerét, túlcsoordul a róla alkotott képzeteken. Míg a műalkotások beszéde nem valódi (hanem kölcsönzött) beszéd, addig az arc maga beszél, megnyitva ezzel egy eredeti dimenziót (az etika dimenzióját), amely megelőz minden ontológiát és esztétikát, túl van minden megragadáson és a „szép kánonján”. (TV, 6)

²² Ez az élvezet vagy egoizmus Lévinasnál nem esik egybe a heideggeri létmegértéssel, hanem – legalábbis Lévinas szerint – megelőzi azt: „létfellettség” [*„au-dessus de l'être”*]. Szerinte: „Heidegger figyelmen kívül hagyja az élvezeti viszonyt. (...) A *Dasein* Heideggernél sohasem éhes.” (TV, 108)

²³ „Egy dolgot felfedni annyi, mint a formája által megvilágítani: a funkciójának vagy a szépségének észrevételével helyet találni számára az egészben.” (TV, 55)

²⁴ „A forma folytonosan elárulja megnyilvánulását – plasztikus formába merevedik, mivel az Ugyanaznak felel meg, elidegeníti a Más külsődleges jellegét. Az arc élő jelenlét, kifejeződés. A kifejeződés élete a forma tönkretételében áll...” (TV, 47)

b. Megjelenítés és beszéd

A belsőben betöltött szerepüket tekintve azonban a műalkotások nem csupán az élvezet tárgyai (mint az étel, a levegő, a fény), hanem egyúttal a megjelenítéséi is. A bennük megnyilvánuló forma világosságának köszönhetően eleve átadják magukat a megjelenítésnek, hiszen egy mű csak a megjelenítés révén lehet önmaga. A megjelenítésben – amely az Ugyanazból kiinduló mozgás – az Ugyanaz úgy áll a kapcsolatban a Mászal, hogy nem határozódik meg általa. (TV, 99-100) Az abszolút Más felé irányuló metafizikai vágy tehát sohasem lehet megjelenítés. (TV, 11, 21) Lévinas azért bélyegzi meg a műalkotásokat, mert csupán egy másodlagos szinten (a belsőben) jelennek meg, és ennél fogva sosem részesíthetik befogadjukat abban a tapasztalatban, amelyet egy Másik arcának fogadása jelent. Azáltal, hogy rá vannak utalva a megjelenítésre, a Másik távollétéről adnak hírt. A befogadás során – az eredeti tapasztalatot jelentő beszédhelyzettel ellentétben – nincs jelen a Másik: „A művek közvetett módon, harmadik személyben jelentik szerzőiket.” (TV, 48)²⁵

A megjelenítést Lévinas egyértelműen az Ugyanaz mozgásaként határozza meg, tehát olyanként, ami csupán a dolgokhoz fűződő viszonyainkat érinti, azokat viszont törvényszerűen. Minden, amivel kapcsolatba kerülünk, minden, amit látunk a látó horizontjában válik láthatóvá, s végső jelentését csak ebben a horizontban nyerheti el. Az intencionális aktusban a megjelenítés kitüntetett szereppel bír: mindig valamit *mint* valamit látunk (értünk). „Minden tevékenység így vagy úgy a megjelenítés által világlik meg.” (TV, 99) Lévinas azonban már a könyv elején leszögezi, hogy az abszolút Máshoz fűződő metafizikai viszony „nem lehet megjelenítés, mivel akkor a Más feloldódna az Ugyanazban”. (TV, 21) Joggal merül fel a kérdés: hogyan kerülhetünk kapcsolatba az abszolút Mászal (vagyis a Másikkal) anélkül, hogy megjelenítenénk őt, s ezáltal megfosztanánk másságától?

Ha az ember a világban itthon van, s ennek az itthonlétnek az a legfeltűnőbb sajátossága, hogy benne a dolgokat másságtól fosztjuk meg, amikor kapcsolatba lépünk velük, akkor a Másiknak talán nem ebből a világból (azaz nem az én világából) valónak kell lennie. A Másik csak úgy képes megőrizni abszolút másságát, ha kívül esik az Én hatókörén, ha nem adja át magát sem a megjelenítésnek, sem a fogalmi megragadásnak. A Másikhoz fűződő viszonyt ezért másképp kell elgondolnunk (a kérdés állandóan ott kísért: lehet-e?). Ennek a viszonynak a leírására Lévinas a beszéd [*discours*], illetve a nyelv [*langage*]

²⁵ Talán mondani sem kell, hogy mennyire problematikus ez az állítás. Lévinas számára mindenesetre a műalkotással való találkozás másodlagos a beszédhelyzethez képest. A beszéd és írás illetén – platonikus ihletésű – szembeállítására a későbbiekben még visszatérek.

kifejezéseket használja. Ez első látásra ellentmondásosnak tűnik, hiszen a fogalomalkotásról éppen azt tudtuk meg, hogy a megjelenítésnek (s ennél fogva a Másik megragadásának és redukciójának) alapvető feltétele.²⁶ A nyelv (beszéd) tehát nem lehet azonos a fogalmivá tétellel vagy tematizálással; sokkal inkább egy olyan feltételt jelent, amelynek köszönhetően az én egyáltalán kapcsolatba kerülhet a Másikkal.

A Másikhoz fűződő viszony a nyelven nyugszik, amennyiben a nyelv egy olyan közös világot alapoz meg, amelyben az Én úgy kerül kapcsolatba a Másikkal, hogy nem korlátozza annak másságát. Ez a helyzet egy szemtől szembeni beszédviszonyban áll elő, amely azonban nem dialógus a szó hagyományos értelmében.²⁷ A párbeszéd ugyanis azt feltételezi, hogy – már eleve vagy utólagosan – értjük a beszédpartnert. Ezzel szemben amikor az én beszédhelyzetben találja magát, azt kell tapasztalnia, hogy a Másik minduntalan „meglepi”²⁸ azáltal, hogy folytonosan elillan az őt megragadni kívánó tekintet elől. Bármennyire elképzelhetetlennek tűnik is egy ilyen kapcsolat, a beszédhelyzet nem egy mesterséges szituáció, hanem – Lévinas ezt nem győzi elégszer hangsúlyozni – egy eredeti viszony.

Ez az eredeti viszony azon a tapasztalaton nyugszik, hogy van valami (valaki), ami (aki) korlátokat szab az én spontaneitásának. Amikor az én zavartalan lakozását a világban egy idegen (a Másik) kopogtatása szakítja meg, akkor az én nem tehet mást, mint hogy fogadja a Másikat. Ezzel pedig máris belép egy olyan helyzetbe, amelyben kiteszi magát az érkező nyugtalanító hatalmának. Ennek a nyugtalanságnak a forrása a Másik arca, pontosabban a Másik tekintete. Amikor az Én a Másikra néz, nem valakit lát, hanem azt látja, hogy őt nézik. Az én és a Másik viszonya ennél fogva nem lehet szimmetrikus. A Másik mindig több, mint az én; nemcsak azért, mert meghalad minden róla alkotható ideát, hanem azért is, mert kérdést intéz az énhez, amelyre felelni kell. A Másikkal való szemtől szembeni viszony mindig beszédhelyzet, amely nem teszi lehetővé a Másik kerülőutakon történő megközelítését, sem pedig a válaszadás elnapolását. A beszédhelyzet egyenességében [*droiture*] az én nem tehet mást, mint hogy elismeri a Másik jogát [*droit*]. „Az én megkérdőjelezését, mely egybeesik a Másiknak az arcban való megnyilvánulásával, nyelvnek hívjuk.” (TV, 141)

Mégis miféle nyelv ez, amelyik nem jelenít meg és nem tematizál? Mit mond? És kinek? Lévinas számára a nyelv erőszakos jellege a tematizációban rejlik, tehát abban (az egyébként hétköznapi szituációban), amikor a valakiről (valamiről) harmadik személyben

²⁶ „A dolgok a fogalomba emeléssel adják fel magukat.” (TV, 27) „A fogalmivá válás az első általánosítás és a tárgyiasulás feltétele.” (TV, 57)

²⁷ „...a párbeszéd kölcsönössége már elfedi a nyelv lényegét.” (TV, 79)

²⁸ Lévinas ezt egy helyütt a „*megdöbbenés traumájának*” nevezi. (TV, 55 – Kiemelés az eredetiben.)

beszélünk. A „valódi beszéd” (TV, 52) azonban éppenhogy mentes a tematizációtól: nem kijelentő (tehát nem megragad), hanem felszólító (vagy inkább megszólító) módú. (TV, 34) A Másikhoz fűződő nyelvi viszony lényege a megszólítás, a vokatívusz. (TV, 50) Amikor az én a Másik arca felé fordul, a nyelvnek ez a kifejező funkciója lép működésbe, amely nem redukálja a (megszólított és nem tematizált) Másikat, hanem megtartja másságában.²⁹ A nyelv tehát nem csupán elmond, hanem ki is fejez, s ez utóbbi sajátossága Lévinas szerint az emberek közötti kapcsolatban mutatkozik meg igazán. A nyelvnek ebben a dimenziójában – amelyben már nem az a fontos, hogy elmondjuk a világot, hanem az, hogy „elmondjuk a világot a Másiknak” (TV, 144) – Lévinas egy olyan eredeti mozzanatot lát, amely megelőz minden megismerést, előzetes tudást, megragadást, ontológiát – és esztétikát.

c. Derrida Lévinas-olvasata

A *Teljesség és Végtelenben* hiába keresünk támpontokat az irodalmi művek olvasásához, Lévinas nem kínál számunkra irodalmi művekre alkalmazható értelmezési modellt, sőt a művészeteknek (így az irodalomnak is) továbbra is másodlagos szerepet tulajdonít, s inkább óv a műalkotások bővületétől, semhogy javaslatokkal szolgálna azok megközelítéséhez. Ráadásul azzal, hogy a nyelvnek azt a funkcióját emeli ki, amelynek révén a nyelv nem tematizál, hanem kifejez, kétségbe vonja minden értelmezés hatékonyságát és „leleplezi” eredendően erőszakos mivoltát. E kifejező funkcióval kapcsolatban Lévinas olykor igen talányosan fogalmaz. Úgy tűnik azonban – bármit is jelentsen ez a funkció –, hogy az értelmező nemigen tud vele mit kezdeni, hiszen az olvasás és az értelmezés során a tematizáció nehezen kerülhető el. Érdekes módon mégis éppen a nyelvnek ez a sajátos funkciója szolgálhat számunkra kiindulópontként. Ehhez azonban egy újabb kontextus megidézésére van szükség.

Aligha vitatható, hogy Lévinas értelmezői között kiemelkedő helyet foglal el Jacques Derrida.³⁰ Lévinas „gondolkodásáról” írt tanulmánya, a *Violence et métaphysique*³¹ nemcsak az alapos és mélyreható kérdezésmódja miatt érdemel figyelmet, hanem amiatt is, hogy ez

²⁹ „A más, mihelyt megszólítjuk, fenntartja, sőt megerősíti heterogeneitását.” (TV, 50)

³⁰ De ez talán fordítva is elmondható: Derrida „forrásai” között Lévinasnak kiemelkedő szerep jut. Derrida Lévinas-interpretációiról, valamint Lévinas Derridához írt esszéjéről lásd Simon Critchley kitérő könyvének harmadik és negyedik fejezetét: *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. (Second ed.) Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, 107-187.

³¹ Jacques Derrida: *Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d’Emmanuel Levinas*. In Uő: *L’écriture et la différence*. Paris, Éditions du Seuil, 1967, 117-228. (A továbbiakban: VM)

egyike a szerző legkorábbi dekonstruktív olvasatainak.³² Az esszé nagyon széles fesztávú, hiszen nemcsak a *Teljesség és Végtelen* kommentárját adja, hanem Lévinas korábbi szövegeire (*Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl, De l'existence à l'existant, Le temps et l'autre, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Difficile Liberté*) is kitér, s azokat a legkülönbözőbb kontextusok (Husserl, Heidegger, Descartes, Kierkegaard, Hegel, Merleau-Ponty, Blanchot) felől olvassa. A továbbiakban, természetesen, nem lehet célom az esszé teljes gondolatmenetének rekonstruálása, csupán Derrida néhány meglátását idézem fel, azokat, amelyek kérdésfeltevésünk szempontjából fontosnak tűnnek.

Rögtön az esszé (Matthew Arnoldtól származó) mottójában felbukkan egy olyan fogalompár, amely a későbbiekben egy fontos különbségtétel alapjául szolgál majd: a hebraizmus és a hellenizmus.³³ Ebből kiindulva állítja Derrida, hogy a filozófia (még a Hegel utáni is, legyen szó akár Husserlről, akár Heideggerről) egy közös görög eredetre vezethető vissza, pontosabban: a filozófia nyelve elsődlegesen görög. (VM, 120) Mit jelent ez? Elsősorban azt, hogy – mivel a filozófia alapfogalmai a görög gondolkodás hagyományából erednek – a filozófusok nem tudják elkerülni, hogy minduntalan ezekhez folyamodjanak és térjenek vissza. Ez még az oly nagyszabású tervezetekre is érvényes, mint Heideggeré, hiszen a tradíció „újragondolása” nála is a lét eredendően görög fogalmának helyreállítására irányul. (VM, 122) Derrida szerint a lét fogalma és ennek szinonimái, az Ugyanaz és az Egy uralnak minden filozófiai diskurzust. A nyelv, amelyen a filozófia megszólal, ennél fogva mindig a görög eredet bűvöletében marad, vagyis – Lévinas terminológiáját alkalmazva – az Ugyanaz Mással szembeni elsőbbségét hirdeti.³⁴

Derrida kérdésfeltevése arra irányul, hogy vajon milyen feltételek között hagyhatjuk magunk mögött ezt a nyelvet. Azért fordul Lévinas gondolkodása felé, mert olyan ígéretet lát benne, amely a filozófia görög nyelvéből történő kilépéssel kecsegtet. Ez a gondolkodás „a görög logosz szétbontására szólít fel; ugyanakkor önazonosságunk, s talán mindenfajta azonosság felbontására is; arra szólít fel, hogy hagyjuk el a görög helyet [*quitter le lieu grec*], s talán minden helyet általában, s afelé vegyük utunkat, ami többé már nem eredet és nem hely.” (VM, 122) Derrida Lévinasnál egy olyan nyelv „forrására” bukkan, amely nem azonos

³² Eaglestone: *Ethical Criticism: Reading After Levinas*, 131.

³³ A teljes idézet így hangzik: „Hebraism and Hellenism, – between these two points of influence moves our world. At one time it feels more powerfully the attraction of one of them, at another time of the other; and it ought to be, though it never is, evenly and happily balanced between them.” (VM, 117)

³⁴ A görög eredet mint az Ugyanazhoz való visszatérés metaforája a *Teljesség és Végtelenben* Odüsszeusz, akinek (a végkifejlet felől nézve) az összes kalandja csupán megannyi esetleges és mégis szükségszerű állomásnak tűnik a hazafelé tartó dicsőséges úton. (TV, 11)

a görög forrással, mégis *azon belül* helyezkedik el. De miféle nyelv az, amely (már) nem görög? S milyen névvel illelhető? A kérdés nem pusztán terminológiai.

A logosz uralmát megerősítő görög nyelv „erénye”, hogy egy otthon biztonságát kínálja, s megóv az irracionalizmustól és a káosztól. Ugyanakkor az is igaz, hogy ez a nyelv eredendően a fény metaforájából táplálkozik: a létezők csupán a lét fényében (másképp szólva: a látó horizontjában) válnak láthatóvá és érthetővé. Derrida azonban felhívja a figyelmet „a fény és a hatalom ősi titkos barátságára” (VM, 136), s ezzel összefüggésben a görög nyelvben megbúvó erőszak veszélyére, amely hajlamos a másság elfojtására. Az erőszak megtörése csupán az abszolút Más felé való nyitásban valósulhat meg, ami az etika lényege. Lévinas törekvése elsősorban ennek leírására irányul. Az etikai dimenzió megnyitásáról szólva azonban nem (görög vagy héber) szövegekhez folyamodik, hanem egy olyan tapasztalathoz, amely „nem írható le hagyományos fogalmakkal, és amely ellenáll minden filozofémának [*philosophème*].” (VM, 124) A nem görög nyelv kiindulópontját képező tapasztalat – a Másik fogadása annak megjelenítése nélkül – egy olyan „elgondolhatatlan igazságot” feltételez, amelyet a filozófia (nyelve) nem képes befogadni anélkül, hogy a fényben megjelenítené. (VM, 134)

A Másik fogadása Lévinas szerint a nyelvnek köszönhetően mehet csak végbe, ám csakis akkor, ha el tudjuk kerülni a Másik megjelenítését (tematizálását). Lévinas fenntartja egy olyan nyelv lehetőségét, amely nem tér vissza az Ugyanazhoz, hanem végtelenül más marad.³⁵ De hogyan léphetünk kapcsolatba a Másikkal anélkül, hogy megjelenítenénk? Hiszen amint a Másikat egy másik énként ismerjük fel, máris megszűnik abszolút mássága. Ezen töprengve olyan érzésünk támadhat, mintha körben forognánk. Nem véletlen, hogy Derrida éppen ezzel kapcsolatban fogalmazza meg legfrappánsabb ellenvetését/kérdését: „Lévinas *valójában* végtelenül Másról beszél, közben azonban – elutasítva az én intencionális modifikációját (amit erőszakos és totalitárius aktusnak tart) – saját nyelvének megalapozásától és lehetőségétől fosztja meg magát. Mi jogosítja fel őt arra, hogy ’végtelenül Másról’ beszéljen, ha a végtelenül Más mint olyan nem jelenik meg az általa Ugyanaznak nevezett zónában?” (VM, 183)

Derrida mégsem vonja kétségbe a Lévinas által leírt tapasztalat lehetőségét, csupán rámutat annak nyelvi feltételeire. Ezzel azonban legalább két ponton szembekerül Lévinasszal: egyrészt vitatja, hogy az etikai dimenzió csak a kommunikáló felek „tényleges”

³⁵ Ennek a visszatérés reménye nélküli útrakelésnek a megszemélyesítője egy későbbi írásban (*La trace de l'autre*) Ábrahám lesz. Derrida már utal rá, akárcsak Odüsszeuszra. (VM, 138)

jelenlétét megkövetelő (szóbeli) beszédhelyzetben nyílhat meg³⁶, másrészt pedig a teljesség megtörését nem egy „kívülről” érkező idegentől eredezteti, hanem olyan szükségszerűségnek tartja, amely magában a nyelvben megy végbe.

Lévinas számára az erőszak a fogalomalkotással kezdődik, miközben a „valódi beszéd” mentes marad ettől. Derrida azonban éppen Lévinas nyelvhasználatából kiindulva, annak működését elemezve jut arra a megállapításra, hogy a nyelv – mivel képtelen elszakadni a fénytől – minden esetben erőszakos. „Az erőszak az *artikulációval* bukkan fel.” (VM, 219) Azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy fenntartható-e a filozófiai diskurzus a fény (metaforája) nélkül, szkeptikus marad. Borgest idézve („Lehet, hogy a világtörténelem valójában csak néhány metafora különböző megszólaltatásainak a története.”)³⁷ kijelenti, hogy a fény minden bizonnyal egyike ezeknek a megalapozó metaforáknak, sőt nem is akármilyen, hiszen „ki tudná kimondani az értelmét anélkül, hogy előbb ne lenne kimondva általa?” (VM, 137) Úgy tűnik tehát, hogy a görög nyelv (a fény nyelve) az egyetlen nyelv, amelyen beszélünk adatott. Minden látszólagos (?) elégtelensége (?) ellenére ez a mi nyelvünk; ha a teljesség széttöréséről álmodunk, azt is csupán ezen a nyelven tehetjük. Ha létezik nem görög nyelv, az minden bizonnyal csak a görög nyelven belül képzelhető el – ez Derrida egyik legalapvetőbb felismerése.

Már csak az a kérdés, mi az, ami a teljességen belül képes megtörni a teljességet? Derrida válasza – amit egyébként írásmódja is alátámaszt – az, hogy ez nem más, mint maga a kérdés, pontosabban a megkérdőjelezés. A kérdés – amely természetesen nem indulhat máshonnan, csak magából a nyelvből – képes arra, hogy megszakítsa a diskurzus teljességét, s bevezesse a – lévinasi értelemben vett – beszédet. Amint felbukkan a kérdés, a diskurzus ökonómiája megszakad, s lehetetlenné válik az Ugyanazhoz való visszatérés: ez az etika születésének feltétele. Valójában Lévinas sem állít mást a *Teljesség és Végtelenben*, amikor az én spontaneitásának megkérdőjelezésében jelöli ki az etika lényegét. Az Ugyanaz uralmát megtörő kérdés nem az irracionalizmus számára nyit utat, hanem az igazi tudás számára: „Az ész lényege nem az, hogy biztosítsa az alapot és a hatalmat az ember számára, hanem hogy megkérdőjelezze és az igazságosság (igazságszolgáltatás) elé idézze azokat.” (TV, 67)³⁸

A kérdés (megkérdőjelezés) természetéhez hozzátartozik, hogy folytonosan újratermelődik: sosem a válasz az utolsó, hanem mindig a kérdés. Ez magának a kérdésnek a

³⁶ Mivel a kérdés csak a nyom fogalma révén vetődik fel, tárgyalására később, a *La trace de l'autre* kapcsán térek vissza.

³⁷ Jorge Luis Borges: Pascal gömbje. Ford. Scholz László. In Uő: *Az örökkévalóság története*. Budapest, Európa, 1999, 214.

³⁸ Vagy: „A tudás csak akkor lehet egy tény tudása, ha egyúttal kritika, ha megkérdőjelezi magát, ha (...) az eredetén túlra nyúlik vissza.” (TV, 62)

példáján keresztül is szemléltethető. A fenti kérdésre (mi az, ami a teljességen belül képes megtörni a teljességet) az volt a válasz, hogy maga a kérdés. Ez a válasz azonban újabb kérdést vonz: Vajon nem kellene-e azt hinnünk, hogy minden kérdés, még az oly váratlanul, előzmények nélkül felbukkanó is eleve meghatározott a rá adható válaszok által? (VM, 118) És így tovább. Nincs végső hely, ahol a nem görög nyelv megalapozhatná magát. De nem éppen az volt Derrida legfontosabb belátása, hogy ez a nyelv nem rendelhető hozzá semmiféle meghatározott eredethez vagy helyhez?

d. Az irodalom kérdése

E „kitérő” után térjünk vissza a művészet, s különösen az irodalom kérdéséhez, s induljunk el egy olyan ösvényen, amelyet a *Violence et métaphysique*-ben Derrida nem járt végig, csupán utalt rá egy lábjegyzetben. Az észrevétel ahhoz a felismeréshez kapcsolódik, mely szerint a mondottak tartalma nem függetleníthető a mondás mikéntjétől (még Lévinas esetében sem). Láthattuk a fenti példában is, hogy Derrida előszeretettel játssza ki egymás ellen azt, amit Lévinas mond vagy mondani vél és a módot, ahogyan ezt teszi.³⁹ Ezúttal arra a feszültségre hívja fel a figyelmet, amely Lévinas retorikaellenessége és a metaforának a *Teljesség és Végtelenben* betöltött szerepe között teremődik, s egyúttal rámutat a metafora konstitutív szerepére a műben:

Igaz ugyan, hogy Lévinas javaslatot tesz a próza helyes használatára, amely megtöri a dionüszoszi varázst vagy erőszakot, és felfüggeszti a költői elragadtatást, de mindhiába: a metafora használata a *Teljesség és Végtelenben* nagyon gyakran – csaknem minden esetben – túllép a retorika csalárdságán, és a maga pátozával megóvja a diskurzus meghatározó mozzanatait. (...) Az egyes témák kifejtése – amely se nem tisztán deskriptív, se nem tisztán deduktív – a parthoz csapódó víz végtelen állhatatosságával történik: mindig ugyanaz a hullám tér vissza és csapódik neki ismételtlen ugyanannak a partnak; mégis valahányszor összefoglalódik, egyúttal végtelenül megújul és gazdagodik. A kommentátort és a kritikust érintő kihívásai miatt a *Teljesség és Végtelen* nem értekezés, hanem műalkotás. (VM, 124)

E meglátások a nyelvhasználat és az irodalom kérdésére irányítják a figyelmet. A kettő persze szorosan összefügg, s mindkettő a maga módján sajátos feszültségek forrását jelenti a műben. Nézzük előbb a nyelvhasználat kérdését. Lévinas ezzel kapcsolatos álláspontját a *Teljesség és*

³⁹ Emlékeztetőül: Hogyan tematizálja Lévinas a végtelenül Más, miközben azt állítja, hogy tematizálhatatlan.

Végtelen I.B fejezetében fejti ki, annak is a „Retorika és igaztalanság” címet viselő részében. „A külsővel való viszony nem lehet bármilyen beszéd” (TV, 51), olvashatjuk, s ez a „nem lehet bármilyen” körülírás elsősorban arra vonatkozik, amit Lévinas retorikának nevez. A minden beszédben megbúvó retorika ellenáll a „valódi beszédnek”. Lényegét tekintve erőszakos és csalárd, mert a Másikat nem az arc felől, hanem kerülő úton közelíti meg. (Eszünkbe juthat *A valóság és árnyéka* zárolata.) A cél világos: „Lemondani a retorikával együtt járó szellemidézésről, demagógiáról, pedagógiáról...” (TV, 52), hiszen a Másikat az arc felől megközelíteni csak így lehet. A retorika tehát egyfajta nem autentikus nyelvként jelenik meg, amely meggátolja a Másik „közvetlen” tapasztalatát.

Ha figyelembe vesszük Lévinas sajátos fogalomhasználatát, jogosan tehetjük fel a kérdést: mit ért valójában retorikán? Úgy tűnik, hogy számára a retorika kizárólag a befolyásolásnak, a hallgatóság megnyerésére irányuló (kétes) igyekezetnek, illetve a nyelv szóképekkel és alakzatokkal való feldíszítésének az eszközeként nyer értelmet. Vajon ez a felfogás azt feltételezi, hogy a retorika nem a nyelv inherens tulajdonsága, hanem csupán olyan elem, amely – mint valamiféle hordalék – utólagosan rakódik rá a nyelvre? Lévinas úgy véli, hogy létezhet trópusoktól és alakzatoktól mentes nyelv. Elismeri ugyan, hogy a retorika minden beszédben benne rejlik, ugyanakkor azonban fenntartja az abszolút retorikamentes „valódi beszéd” képzetét. Igazat kell adnunk Derridának, aki arra mutat rá, hogy ez az okfejtés saját csapdájába esik, hiszen nem vesz tudomást arról, hogy minden erőfeszítése ellenére (nem is ritkán) maga is alakzatokra és szóképekre támaszkodik. Ha a *Teljeség és Végtelent* nem is tartjuk (a szó hagyományos értelmében vett) műalkotásnak, azt azért el kell ismernünk, hogy Lévinas „stílusa” helyenként valóban költőinek mondható.⁴⁰

Lévinas nem azonosítja egymással explicit módon a retorikus és az irodalmi nyelvet (nem is igazán feszegeti az irodalmiság kérdését), mindazonáltal mindkettőt nagyjából ugyanolyan tulajdonságokkal ruházza fel. A retorika számára nem más, mint a Másik nem egyenes módon történő megközelítése, az igazságosság ellentéte, a par excellence erőszak. Az irodalom szintén lemond a Másikkal való szemtől szembeni találkozásról, s egy közvetítőre – magára a műre – bízta magát. Mindkettő a halott forma kifejeződése. Velük szemben az arc élő jelenlét, amely közvetlenül nyilvánul meg. A Másik arcának feltárulkozásában maga „az arc beszél.” (TV, 47, 164) Úgy tűnik azonban, hogy ezt a körülményt – paradox módon – csak egy trópus segítségével lehet kifejezni.

⁴⁰ Lévinas írásmódját néhol még a szürrealista költők is megirigyelhetnék. Hadd idézzem a kedvenc példámát: „mint ’a hallásra képtelen éhes gyomor’, mely ölni tud egy falat kenyérért” (TV, 94) Az eredetiben: „’ventre affamé qui n’a pas d’oreilles’, capable de tuer pour une bouchée de pain”. (*Totalité et Infini*, 123)

Az irodalom ellen intézett támadás legalább két irányból történik. Először is: az irodalmi művek olvasása erőszakos jellegű. Arról, hogy Lévinas számára a művek miként utalnak vissza szerzőjükre, már volt szó. Emlékeztetőül talán elég egy rövid utalás: „valakit a műveiből kiindulva megközelíteni annyi, mint erőszakkal behatolni a belsőjébe”. (TV, 48) A mű – többek között – a szerzője távollétéről ad hírt, s egyúttal feljogosít arra, hogy ne kezeljük a távollévő szerzőt instanciaként. Míg a posztstrukturalista irodalomtudomány ebben a felismerésben a szerző halálát ünnepli, addig Lévinas óva int a művek kisajátításától. Ha nincs, ki szavatolja a mű jelentését, akkor a jelentés tulajdonítása teljes egészében az olvasóra hárul. „A mű nem védekezik a másik *Sinngabungja* ellen, a művet előállító akaratot kiteszi annak, hogy elvitassák és félreismerjék; a mű átadja magát egy idegen akarat terveinek, és hagyja, hogy kisajátítsák.” (TV, 192) Abban, hogy a művek esetleg mást is jelenthetnek, mint amit szerzőjük szerint jelenteniük kellene, komoly bajok forrását látja. Az értelmezést a „túlélők” (akik pusztán felhasználják a művet a maguk céljaira) tevékenységeként tünteti föl, s ezáltal nyomatékosítja minden értelmezés önkényességét.

A másik ellenvetés is ismerősen cseng (találkozhattunk vele már *A valóság és árnyékában* is): az irodalmi mű nyelve szembenáll az etikai viszonyban megnyilvánuló beszéddel, főként azért, mert ritmusosan elringatja, elbűvöli és egy öntudatlan állapotba taszítja olvasóját, amelyben nem tud felelősséget vállalni sem önmagáért, sem pedig a Másikért. „A költői tevékenységgel szemben, amikor e mégoly tudatos tevékenység a tudtunkon kívül olyan hatásokat eredményez, amelyek körbefonják és ritmusosan elringatják e tevékenységet, amikor a cselekvést magával ragadja az általa életre keltett mű, és a művész, Nietzsche kifejezésével élve, dionüszoszi módon műalkotássá válik, – e tevékenységgel szemben áll a nyelv, mely minden pillanatban szakít a ritmus ígézetével és nem engedi, hogy a kezdeményezés főszerepet kapjon.” (TV, 169) A költői nyelv és az etikai nyelv szembeállításakor Lévinas ismét metaforákhoz (és oppozíciós párokhoz) fordul. Míg az etikai nyelv, amely egy eredendő viszonyt fejez ki, magát a valódi életet jelenti, addig a költészet mindig hamis, nem valódi, illuzórikus viszonyokra utal: pusztán szerep egy drámában. (TV, 60, 169)

Lévinas számára az etikai viszony alapja a Másikkal való társasság, egy szemtől szembeni helyzet, amelyben az arc feltárulkozik. Ehhez a tapasztalathoz képest az irodalom pusztán másodlagos, hiszen nélkülözi a Másik közvetlenségét. A Másik sosem lehet megjelenített, az irodalom azonban nem létezhet megjelenítés nélkül. Az irodalmi művek mássága ezért inkább a dolgok másságára emlékeztet, amely sosem tudja leküzdeni a totalizációt és mindig megmarad az Ugyanazon belül. Az irodalom azért is hátrányos

helyzetbe kerül, mert az etikai viszonyt „nem lehet egy harmadik számára látható viszonyhálóba foglalni.” (TV, 96) Az irodalmi művek olvasásából azonban a harmadik nézőpontja aligha zárható ki, hiszen ez magának az olvasónak a nézőpontja. Mivel az olvasás nem tud megenni megjelenítés és tematizáció nélkül, kirekeszti magát az etikai viszonyból.

Úgy tűnhet azonban, hogy az irodalmat mégsem lehet oly könnyen a belsőbe száműzni. Mégpedig azért nem, mert a nyelv (működése) folytonosan aláássa Lévinas irodalom- és művészetellenes kijelentéseit. Nyelvisége révén az irodalom a *Teljesség és Végtelenben* olyan területté válik, ahol a mondottak bizonyossága elhalványul, ahol minden határozott kijelentés óhatatlanul bizonytalanná válik. (Annak megítélése, hogy ez mennyiben veszélyezteti a mű tervezetét, e dolgozatnak nem célja. Csupán az irodalom „kérdése” foglalkoztat bennünket.) Mindenesetre szembeötlő az irodalom és a retorika kapcsán felbukkanó feszültség: Lévinas elítéli a retorikát és az irodalmat, miközben gyakran folyamosodik a retorika eszköztárához és gyakran utal (bölcseleti értekezéshez képest feltűnően gyakran) irodalmi művekre.

Tagadhatatlanul van valami ellentmondásos abban, hogy egy olyan mű, amely egyértelműen megbélyegzi a művészetet (az irodalmat), egy Rimbaud-idézettel kezdődik és egy Baudelaire-idézettel zárul. Véletlenről vagy esetlegességről aligha lehet szó, hiszen nem ez az egyetlen utalás Baudelaire-re és Rimbaud-ra (sőt, nehezen szabadulhatunk attól az érzéstől, hogy utóbbi a megnevezetlen költő alakjában ott kísért az egész műben), s mellettük a világirodalom más nagyjai is felbukkannak: Shakespeare (TV, 71, 118, 195, 224), Goethe (TV, 71), Puskin (TV, 107, 185), Proust (TV, 160), Poe (TV, 199), hogy csak azokra utaljunk, akiket név szerint is megemlíti Lévinas. Való igaz, Lévinas szívesen használ irodalmi példákat a gondolatmenet illusztrációjához, az érdekes azonban éppen az lehet, hogy ezt miként teszi.⁴¹

Bár Rimbaud neve nem tűnik fel a *Teljesség és Végtelen* lapjain, a költészetére történő utalások mégis jellemző példái annak, ahogyan Lévinas olvassa az irodalmat. A mű első szakasza ekképp kezdődik: „'Az igazi élet távol van.' Mi azonban a világban vagyunk.” (TV, 17) E két talányos mondat a későbbiek során a következő jelentést kapja: Az igazi élet távol van, az énben azonban felébred az abszolút Más iránti metafizikai vágy, amely a végtelen elsőbbségét hirdeti a zsarnokságra törő teljességgel szemben, s végső soron ez az, ami az etika forrásához vezet. Mi azonban a világban vagyunk, elválasztva a végtelenül Másától, kitéve az

⁴¹ Lévinas és az irodalom kapcsolatáról lásd Jill Robbins: *Altered Reading: Levinas and Literature*. Chicago, The University of Chicago Press, 1999, különösen a könyv hetedik fejezetét (Citation and the Art of *Totality and Infinity*), amelyre a továbbiakban támaszkodni fogok.

Ugyanaz mozgásának: az uralkodásnak és az erőszaknak. Az első hallásra különösen csengő mondatokból gyakorlatilag kibontható a *Teljesség és Végtelen* egész koncepciója.

Az idézett mondatok forrása (amelyet Lévinas nem jelöl meg) Arthur Rimbaud *Egy évad a pokolban* című műve, annak is a *Delíriumok I.* címet viselő része, jelentésük azonban nem teljesen egyértelmű. Ha a költemény felütése felől olvassuk („Egykor, ha jól emlékszem, az életem ünnepély volt... [*Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin...*]”)⁴², akkor az „igazi élet” arra vonatkozhat, amit a vers beszélője elvesztett, s aminek talán még bízik a fellelésében: „...meg kell keresnem a régi ünnepély kulcsát... [*rechercher la clef du festin ancien*]”⁴³ Ugyanakkor azonban a világon kívüliség – amely az *Éjjel a pokolban* című részben kétszer is ismétlődik – jelentheti azt is, hogy a beszélő már túl van mindenben, megjárta a poklok poklát, s leszámol korábbi ábrándjaival (a mű egészéből kirajzolódó narratíva ezt támasztja alá). Ez persze csak két lehetséges megközelítés, a mondatok jelentését egyik sem meríti ki teljesen, hiszen azok újabb kontextusok hozzárendelésével újabb értelmet nyerhetnek. Kérdés azonban, hol a határ. Kínál-e vajon az *Egy évad a pokolban* olyan értelmezési javaslatokat, amelyek révén kapcsolatba hozható lenne a *Teljesség és Végtelenben* kifejtett gondolatokkal? Kétségeink támadhatnak efelől, ha figyelembe vesszük, hogy Lévinas nemcsak sajátosan értelmezi (vagy inkább használja fel) Rimbaud mondatait, de át is írja az egyiket. Rimbaud-nál ez áll: „Az igazi élet messzi van ettől. Mi nem élünk a világban. [*La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.*]”⁴⁴ Lévinas az első mondatot szó szerint idézi, a másodikat viszont az ellentétébe fordítja: Mi azonban a világban vagyunk. [*Mais nous sommes au monde.*] Ezzel a gesztussal valójában nem tesz mást, mint végrehajtja azt az erőszakot, amely ellen maga emel szót a művében: kisajátítja az irodalmi alkotást.

A műalkotás legfőbb jellemzője a *Teljesség és Végtelenben* a közvetítettség, az, hogy – szemben az arc közvetlen kifejeződésével – képtelen az etikai viszony megalapozására. Ilyen értelemben mond ítéletet Lévinas a költő felett a „Teljesség megtörése” című részben: „A magát másnak tartó ’én’ mássága éppen azért ragadhatja meg a költő képzeletét, mert nem egyéb, mint az Ugyanaz játéka: az ének az ön általi negációja pontosan az egyik módja az én azonosulásának.” (TV, 20) Lévinas számára az én elidegenedése önmagától nem jelent valódi idegenséget; még az identitását vesztett énről sem állítható, hogy az abszolút Mással kerülne kapcsolatba. Az én átváltozásai mindig csupán a véges másságot érintik, s ennek folytán a

⁴² Arthur Rimbaud: Egy évad a pokolban. In Uő: *Napfény és hús*. Kozmosz Könyvek, h.n., é.n., 149. (Az idézett rész Kardos László fordítása.)

⁴³ Uő.

⁴⁴ Rimbaud: Egy évad a pokolban, 159. (Kardos László fordítása)

költő is mindössze az Ugyanaz játékában vesz részt, amikor az énben rejtőző másikról beszél. Nem nehéz észrevenni, hogy az idézett mondat egy újabb utalás Rimbaud-ra.

Bár a „*je est un autre*” ma már jobbára elcsépelet szlogenként hat, mégis több ennél: Rimbaud költői programjának tömör megfogalmazása. Az egykori tanítójához, Georges Izambard-hoz írt egyik levelében olvasható, s értelmezéséhez érdemes idézni a levél néhány sorát:

A lehető legnagyobb züllésnek indultam. Hogy miért? Költő akarok lenni, és azon dolgozom, hogy *látnokká* tegyem magam; ezt bizonyosan egyáltalán nem érti, és nem is igen tudom jobban megmagyarázni. Arról van szó, hogy az összes érzékek összezavarásával eljussunk az ismeretlenhez. Irdatlan szenvedés, de erősnek kell lenni, született költőnek, és én magamban felismertem a költőt. Nem az én hibám. Nem helyes azt mondani: én gondolkodom. Úgy kellene mondani: engem gondolnak. (...) ÉN – az mindig valaki más [*Je est un autre*]. Hát tehet róla a fa, hogy hegedű lett belőle...⁴⁵

Rimbaud a költészet lényegét kutatva azonosítja a költő alakját a látnokéval. Aki költő akar lenni, annak előbb látnokká kell válnia. Ahhoz pedig, hogy valaki látnok legyen (tehát olyasmit lásson, amit mások nem látnak) az érzékek *dérèglement*-ja szükséges. Ez az egyetlen út az ismeretlenhez. A költőség Rimbaud-nál összefonódik a legfőbb titkok tudásával, s egyúttal pedig a kiválasztottság tudatával. Költőnek lenni nem szabad választás kérdése: az énben lakó más (a költő) az én akarata ellenére van az énben. Senki sem kérdezi a fát, hogy akar-e hegedű lenni. Az én, aki más ennek a költészetfelfogásnak a jelszava kíván lenni, és szembenáll azzal, amit Rimbaud szubjektív költészetnek nevez és kritikával illet.⁴⁶ („Arról nem is beszélve, hogy az Ön szubjektív költészete mindig rettentően ízetlen marad” – olvashatjuk a levélben.)

Nem véletlen, hogy a költő alakja Lévinasnál Rimbaud-éval azonosítható, hiszen a rimbaud-i költészetértelmezés mintaszerűen foglalja magába azokat a jegyeket, amelyek miatt Lévinas elítéli az irodalmat. Az érzékek összezavarása és a züllöttség a ritmus hatalmára és a felelősség elhárítására rímelenek. Az én, aki más pedig egyszerre jelentheti a cselekvőképességétől megfosztott ént, aki már többé nem önmaga (lásd *A valóság és árnyéka*), és a költőt, akinek átváltozásai csupán az Ugyanaz komolytalan játékai, tehát etikai

⁴⁵ Arthur Rimbaud levele Georges Izambard-nak. Ford. Somlyó György. In Uő: *Napfény és hús*, 301-302.

⁴⁶ Robbins: *Altered Reading: Levinas and Literature*, 123.

szempontból érdektelenek. Hogyan is lehetne képes az összezavart, önmagától megfosztott én a Másikkal szembeni etikai viszonyra?

„A magát másnak tartó 'én' mássága éppen azért ragadhatja meg a költő képzeletét, mert nem egyéb, mint az Ugyanaz játéka: az ének az ön általi negációja pontosan az egyik módja az én azonosulásának.” Lévinas ezúttal nem idéz szó szerint, hanem parafrázeál, ez a parafrázis azonban egy alig észrevehető helyettesítésen alapul. Rimbaud-val ellentétben Lévinas nem azt mondja, hogy az én az más (*est*), hanem hogy az én magát másnak tartja: én magam számára vagyok (*suis*) más. Ezt az apró módosítást látszólag a nyelv kényszere diktálja (Lévinas talán szeretné elkerülni az anakoluthon alkalmazását), valójában azonban nem marad következmények nélkül. Az „én, aki más” és az „én (magam számára) más vagyok” nem feltétlenül ugyanazt jelenti. Míg az előbbi fenntartja egy éntől független másság létezését (költőnek lenni Rimbaud szerint nem az én döntésének az eredménye), addig az utóbbi a világban otthonosan mozgó én szabadságát feltételezi, s ennél fogva valóban értelmezhető az Ugyanaz játékaként. Nyilvánvalóan csak az utóbbi illeszkedik maradéktalanul Lévinas gondolatmenetébe, ez azonban már nem Rimbaud mondata.⁴⁷

Akárcsak az előző esetben, itt is az lehet az érzésünk, hogy Lévinas eléggé hűtlenül bánik irodalmi példájával. Felhasználja a gondolatmenet illusztrálására, miközben hozzáidomítja előzetes mondandójához. Ezt a fajta olvasást talán az a mélyen gyökerező gondolat (előítélet) motiválja, mely szerint az irodalmi művek nem képesek az etikai viszony létrehozására. Holott éppen Rimbaud szolgálhatna erre példaként, aki – Lévinashoz hasonlóan – szintén egy kielégíthetetlen (metafizikai?) vágyról ír, amely afelé hajt, amit nem uralhatunk, s amiről talán tudást sem szerezhethetünk (csak ő nem abszolút Másnak, hanem az ismeretlenek nevezi). Ennek eléréséhez pedig magát a költészetet véli a megfelelő „eszköznek”. Mintha Rimbaud az etikai dimenzióknak egy Lévinastól eltérő (számunkra azonban felettébb érdekes) lehetőségével számolna: az irodalomban megnyíló etikaival. Vajon tényleg képes az irodalom az etikai dimenzió megnyitására? Valóban ott munkál az etikai mozzanat az irodalmi művek olvasásában? E kérdésekre a következő fejezetekben keresünk választ.

Bár Lévinas a *Teljesség és Végtelenben* explicit módon nem ad választ a bennünket foglalkoztató kérdésekre, és nem is kínál semmiféle „etikai olvasásmodellt”, az a mód, ahogyan az irodalmat kezeli, mégis sokat elárul az olvasás (talán nemcsak Lévinas olvasásmódja, hanem az általában vett olvasás) természetéről. Az irodalom sajátos feszültségek forrásává válik a műben. Feszültség támad egyrészt aközött, amit Lévinas mond

⁴⁷ Uo.

az irodalomról és ahogyan „használja”. Másrészt pedig abban, amit az irodalmi művek befogadásáról, illetve a nyelv „lényegi funkciójáról” mond.⁴⁸ Főként ez utóbbi válik igazán fontossá, hiszen a *Teljesség és Végtelenben* implicit módon már ott rejlik a nyelvnek az a felfogása, amelyet Lévinas a későbbi műveiben (*La trace de l'autre, Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*) fejtett ki igazán, s amely alapul szolgálhat az olvasás etikájához.

⁴⁸ Eaglestone: *Ethical Criticism: Reading After Levinas*, 125, 130.