

Az írásmű helye

(Maurice Blanchot:
Az irodalmi tér)

1. „Lazare, veni foras”!

„[A]z előásott könyv, az olvasás nappali fényébe kilépő, rejtekéből előbújó kézirat vajon nem születik-e újjá valami bámulatos szerencse folytán? Mi a könyv, ha nem olvassák? Olyasvalami, amit még nem írtak meg.” (p. 158.) Maurice Blanchot *L’Espace Littéraire* (Az irodalmi tér) című kötete ötven éve jelent meg először. Az azóta eltelt időszak számos íráseseménye, az irodalmi tér legkülönbözőbb szintereken zajló módosulásai jelzik, hogy Blanchot könyve olyan mű, amit újra és újra elő kell ásni – és korántsem a felejtés romjai alól. Hiszen a Blanchot-i kutatás alapjain folytatva újonnan kibontakozó diszkurzusok, művészet(i)-elméleti expedíciók kezdenek építkezésbe. A váratlan csuszamlásoknak kitett konstrukciók pedig hiába temetik maguk alá időközönként a „filozófia munkásait” (Nietzsche)! a Blanchot-mű – Blanchot-i képpel élve – mindig akként a Lázárként ébred, akinek az olvasás csodája révén képesség adatik arra, hogy legörgebbe, ledobja magáról a követ. „*Csakhogyan az irodalmi olvasás felhívására nem egy feltárló ajtó, nem egy áttetsző vagy akár valamivel vékonyabbá váló ajtó felel, hanem sokkal inkább egy még keményebb, még erősebben lepecsételt kő, mely agyonnyomja az embert – egy hatalmas, eget-földetmegrendítő kőzárpor.*” (p. 161.)

2. Emigrálni

a „zsenik köztársaságába”

Ha vizsgálódásait azzal kezdi Blanchot, hogy az irodalmi mű létmódjának kutatása és az irodalmi mű, mint önnön létmódjának kutatása egyaránt „a lényegi magány”-ból (illetve annak tapasztalatából) szerzik erejüket, úgy a „mit jelent *egyedül lenni*?” (p. 9.) kérdése nem csak a kezdés (és benne-rejlően a megsemmisülés) titkának körülírására szólít. Hanem mindenestül átadja magát annak a különleges fenomenológiai közelítésnek, amely figyelmét az „irodalmi jelenségnek” szentelve felkészült „*ahogyan lehetséges az irodalom?*” kérdés megfogalmazására és érdemi megfontolására is. Kant híres ismeretelméleti kérdésének parafrázisa az alkotás és a kutatás közösségének ismétlődő belátásáig juttatja el a kérdezőt. Eszerint az elköteleződés, a mű elköteleződéseket egyedüli hitelességét abból merítheti, ha (elkötelezettségében válik elkötelezetté, azaz) önmagát egyfajta *kísérletként* kezdi el élni: „*mintha a mű ezáltal ama művészet kutatásában remélne támaszt és*

tartalékat találni, amelynek lényegét igyekszik feltárni.” (p. 195.) Amikor „*a mű a művészet kutatásává válik, s irodalommal lesz*” (p. 15.), kiteszi magát egy – minden előzetes ismerettől és elmélettől idegen – lényegi „*kívülség*” [dehors] behatolásának. Ebben az önmagát mindig meghaladni akaró „esszéisztikus” értelemben beszélhetünk „*az idő hiányából fakadó elragadtatottság*” szédületének való bensőséges kitettségről is. Azaz a(z írás)művészet megtapasztalásáról, a(z írás)művészet tapasztalat mivoltáról, hisz „*a művészet tapasztalat, mert kutatás, mégpedig olyan kutatás, mely nem meghatározatlan, hanem éppen a meghatározatlansága által meghatározott, és az élet egészen végigvonul, még ha látszólag nem is vesz tudomást arról.*” (p. 67.)

Ekképpen Blanchot *Az irodalmi tér* című munkájának magának is *irodalmi térként* kell lennie, melyet *Orpheusz pillantásának* önmeghaladó lehetetlensége ural. Ebben a bármifajta logikai rögzítést megelőzően lévő „új tények”-re irányuló látási kísérletben ugyanis a mű és olvasója – aki elérné, „*hogyan a könyv megiródjék vagy legyen írva*” (p. 158.) – Eurüdiké és Orpheusz történetének újrarájátszóiként határozzák meg egymás pozícióit. Nincs más választásuk: a beteljesülhetetlenség, a „*lehetetlenség kezdőivé*” kell hogy váljanak (ahogy azt Peter Sloterdijk mondta).² *A lehetetlenség kezdőivé*, mégpedig éppen attól a vágytól hajtva, „*hogyan megszólaljon a mű megrendítő döntése, az igenlés, mely ő maga – és semmi több*” (p. 160.).

A „fenomenológiai irodalomelmélet” e Blanchot-i teljesítménye, mely *Az irodalmi tér* címen immár magyarul is olvasható, a Blanchot-oeuvreben betöltött összefoglaló jelentőségén túl határkövetés bizonyul a létfilozófia és a művészet szemlélet sajátos szintéziséből, elsősorban francia közvetítéssel kibontakozó huszadik századi fejlemények számbavételekor is. Az a tér, amely *Az irodalmi tér* létrejöttében és létrejöttével megnyílik, mind pedig azok a nyomok, amelyekkel ez a mű keletkezésében az elemző (alkotó) nyelvnek (nem csak a fenomenológiai gondolkodás nyelvének) a legkülönbözőbb modifikációihoz hozzájárul, arra mutatnak, hogy kivételes erőközpontként transzformálja és közvetíti mindazon hatásokat, amelyek a nyugati gondolkodás-művészet huszadik századi fejezetében az irodalmi alkotás létmódját – írást, beszédet és gondolkodást – illetően kiemelkedő szerephez jutottak.

Blanchot Rilkeje, Kafkája, Mallarméja, Nietzscheje és Hölderline, Blanchot *irodalmi terének* többi szereplőjével egyetemben, olyannyira szabadon közlekednek egymás és a korszak gondolkodóinak életművei

között, hogy eleinte úgy tűnhet, ki is vonultak az irodalom történetéből (mint a diskurzus intézményesített kanonikus rendjéből – a „tudósok köztársaságából”). Hogy az irodalom új elméleteként alapíthassák meg azt az „anti-állapot”, amit Schopenhauer nyomán Nietzsche a „zsenik köztársaságának” nevezett.³ Mindenesetre az Orpheuszt(-Dionüszoszt) Georges Bataille-val, Michel Foucault-val, Roland Barthes-val, Gilles Deleuzevel vagy Jacques Derridával összekötő tükör-labirintusok bolyongó árnyai közül sokan éppen Blanchot irodalmi pandémóniumában készülnek fel új szerepeikre...

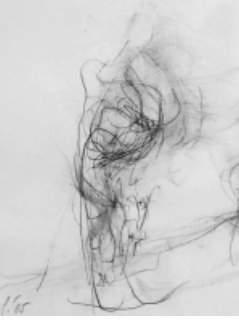
3. Edmund Husserl

Sade márki estélyén, avagy: mit csinált a filozófia a budoárban?

Hol kezdődött és miképpen zajlott le ez a szubverzív logikától – Blanchot anarchizmusától –, a látás vágyától és bűvöletétől űzött *forradalom*? A kérdés legalább annyira nehéz, mint elképzelni Edmund Husserl és a „minden rendszerben raboskodó D. A. F. Sade” márki találkoztóját. Ahogy elcsevegnek nagy közös témáikról: a rendszerről, a testről..., módszerről és szigorról... – viharos erejű látomás. Akárcsak az a „*nemzedék*”, amelynek egyik fő (ám „titkos”) energiaközpontja maga Blanchot, s amelyről a vele közeli barátságban alkotó Bataille így ír, mindössze két évvel *Az irodalmi tér* megjelenése után: „Viharos nemzedék az enyém. A szürrealizmus viharában született bele az irodalmi életbe. Az első világháborút követő években betelt a mérték. Az irodalom fuldoklott önnön korlátai közt. Mintha forradalmat hordozott volna magában.”⁴

Az elmélet nyelvének megnyitására a költészet nyelvének befogadására, az *irodalmi tér* leírására és egyben e „*forradalom*” megszületésére, kezdetben mindenekelőtt Heidegger és a heideggeri lét-gondola(t) – elsősorban német – utasai bátorítják a franciákat. Heideggert már a francia „proto-”egzisztencialisták (Jean Wahl, Gabriel Marcel) felfedezik maguknak. Így nem véletlen az sem, hogy alig valamivel a megújult Kierkegaard (1929-ben készül el az új francia Kierkegaard-fordítás) után jelennek meg az első francia nyelvű „heideggerek”. 1931-ben a *Was ist Metaphysik?* és a *Vom Wesen des Grundes* című Heidegger-szövegek fordításai látnak napvilágot (előbbi a *Bifur* című, egyébként szürrealista tendenciát követő folyóiratban, utóbbi pedig a *Recherches philosophiques*-ben). Az idő tájt, amikor Raymond Aron Németországban folytatott tanulmányai nyomán Husserl-t ajánlja barátjának, Sartre-nak, és az ösztön-





díjas Sartre az 1933/34-es tanévben Berlinben, illetve Freiburgban Husserl és Heidegger gondolataival ismerkedik, egy olyan koncentrált nyelvi fordulat van készülében, amely hamarosan nem csak a filozófiai gondolkodásban, de a művészeti produkcióban is *eget-földet megrendítő közáporok*, detonációk sorát idézi elő... Blanchot-ra Heidegger mellett mindenek előtt a Hegel tanait Heidegger erdejébe csalogató Jaspers-tanítvány, Alexandre Kojève nyelvezete gyakorol hipnotikus hatást. Hiszen Kojève ugyancsak ezekben az években tartja nevezetes előadásait a párizsi l'École des Hautes Études-ben. És természetesen Nietzsche. Nietzsche ugyan Kierkegaardhoz hasonlóan meg kellett találni újra és lényegében talán ez a francia nemzedék dolgozik a Nietzsche-életművön a legtöbbit azért, hogy Nietzsche mint élet (és) mű mindazzá váljon, aki/ami napjainkban is. De Blanchot maga megjelölő legfontosabb mestereit, amikor *Az irodalmi tér* egy különösen beszédes részében a következőket mondja: „ *az ember a halála felől létezik [...] megcsinálja a halálát, halandóvá teszi magát, és ezáltal szerzi magának a képességet arra, hogy létrehozzon, s hogy értelmet és igazságot adjon annak, amit létrehozott. A létezés nélküli lét döntése maga a halál lehetősége. Mindhárom gondolatrendszer, mely megkísérel számot vetni ezzel a döntéssel, és amely ezáltal leginkább megvilágítja a modern ember sorsát – Hegel, Nietzsche és Heidegger, akár milyen mozgások állítsák is szembe őket –, mind arra törekszik, hogy lehetővé tegye a halált.*” (p. 73.)

4. De „mi van a művészettel, mi van az irodalommal?”

Sartre *A lét és a semmi* című munkája kapcsán Heidegger még szokatlan lelkesedéssel jegyzi fel magának, hogy „ *a Sartre-ra gyakorolt hatás döntő; csak belőle értettem meg a Lét és időt*”. Azonban az egzisztencializmus Sartre-i jelentése és a társadalmi elkötelezettség kidolgozandó Sartre-i pozíciója egyre nyilvánvalóbb módon helyezkedik szembe a gondolkodás önmaga iránti elkötelezettségét (egyre inkább) mindennél alapvetőbb feladatnak vélt heideggeri motívumokkal. Miközben Sartre egyfajta baloldali társadalmi aktivizmus irányában kísérli meg radikalizálni tevékenységét, az irodalmi mű fenomenológiájának kidolgozása felé forduló és a mű önállóságát hirdető elmélkedők igyekeznek eloldozni a műveket (szerintük) gúzsba kötő kötelekeket és minél távolabb kerülni a Sartre-féle elköteleződéstől. Ez a távolság hol visszafogott utalásokban, hol pedig egészen nyílt és őrülden szenvedélyes polémiákban

mérhető. Utóbbira kínálkozhat példaként Bataille már az iméntiekben idézett munkája, *Az irodalom és a Rossz*, amely mintha egy Sartre-ral folytatott végtelen vita keretében tekintene át a „ *viharos nemzedék*”-et inspiráló alkotók életművei közül jó néhányat, hogy az irodalom „ *lényegét*” – azaz minden előzetes ítélettől független „ *bűnösségét*” – kimondja.

Blanchot *Az irodalmi tér*-ben ugyan nem említi Sartre-t, hanem Gide egy megjegyzése („ *Hosszú ideig nem beszélhetünk többé műalkotásról.*” p. 178.) kapcsán teszi fel a „ *mi van a művészettel, mi van az irodalommal?*” (p. 175.) kérdését, könyvének *A művészet kérdése és a jövő* című részében. A fejtegetést nyilvánvalóan Hegel *Szelleme és az Esztétikai előadásokhoz* írott nevezetes bevezetése igazítja útba, de Blanchot itt sem a legforgalmasabb (Hegelt kerülő) utakat követi: „ *amikor Hegel [...] azt mondta, hogy »a művészet [...] számunkra a múlté, olyan ítéletet fogalmazott meg, amelyen a művészetnek el kell gondolkodnia, és nem tekinthet rá úgy, mint amit már megcáfoltak*” (p. 178.). Blanchot ugyanis anélkül, hogy valamiféle válasszal kísérelné meg egyszer s mindenkorra ad acta tenni a „ *mi van a művészettel, mi van az irodalommal?*” időről időre felvetődő-felvetendő, megvizsgálható kérdését, elkötelezettség-ügyben a következőket mondja: „ *ha valaki a hatékony történelmi cselekvést tekint a legfontosabb feladatának, nem részesítheti előnyben a művészi tevékenységet. A művészet rosszul és keveset cselekszik. Nyilvánvaló, hogy ha Marx fiatalkori álmait követve a világ legszebb regényeit írta volna meg, elkápráztatta volna a világot, de nem rendítette volna meg. Vagyis A tőkét kell megírni, nem a Háború és békét.*” „ *[A] művészi cselekvést még az is kevésnek érzi, aki e mellett tette le a voksát.*” (p. 177.) – ez az, ami a Blanchot-i gondolkodás szigorú következetességét megalapozza. Hiszen mindebből – bármiféle megtorpanás helyett – itt az következik, hogy „ *A művészetnek önnön jelenlétévé kell válnia. A művészetnek kell megnyilvánulnia benne. A művészet saját lényegét keresi, ezt próbálja beteljesíteni.*” (p. 182.)

„ *A művészet újfajta kutatása*” (p. 182.) – ez az, aminek be kell következnie. Hisz maga az alkotótevékenység sem más, mint a művészet mibenlétének az örökké megújuló kutatása.

5. Kutatás Orpheusz

(előtt és) után – a mesebeli szörny
A Blanchot-i írás-forradalom az egyértelmű referencialitás helyett egyfajta „ *orfikus*” – institucionális kategóriákkal megragadhatatlan – tapasztalat megnyilvánulását látja a műalkotásban. Blanchot az azonosítha-

tóság, mint megfeleltethetőség, azaz a referencia kiküszöbölésének első stációját Kafka által, az önnön írásmódjában regisztrált átváltozásban véli megragadni: „ *Kafka meglepődve és elragadtatva veszi észre, hogy akkor lépett be az irodalomba, amikor »ők«-vel helyettesítette az »Én«-t. [...] Amikor írunk, átadjuk magunkat a befejezhetetlennek, az író pedig, aki elfogadja, hogy fenntartsa ennek lényegét, elveszti annak a képességét, hogy »Én«-t mondjon.*” (p. 13.) A reflexió tisztasága érdekében tett ugrás eredménye: „ *Az »ők« én magam vagyok, senkivé váltam, a másik, aki mássiká lett; az »ők« azt jelenti, hogy ott, ahol vagyok, többé ne tudjak magamhoz szólni, és az, aki hozzám szól, ne mondjon »Én«-t, ne legyen önmaga.*” (p. 15.) A reflexió megkövetelte lépés tehát egyfajta el-lépés, hátrálás, kilépés az Én-ből: *ek-stasis*. Ez az „ *Én*”-ből való kiragadottság, mint elragadtatás út rest az apollóni *principium individuationis* (minden rááradó fényt visszaverő) talapzatán és egy olyan rejtőzködő tapasztalat forrását nyitja meg, amely képes arra, hogy az ab-szolút értelmében történő eloldozottságként szólaltassa meg azt, amit Nietzsche *ös-fájdalomnak*, Blanchot a „ *mű szélsőségességének*”, „ *központi halálós követelésének*”, valamiféle „ *eltávolított*”, s így örök kínokkal járó halálnak nevezett. Kafka például „ *minél többet ír, annál közelebb kerül ahhoz a legkülső ponthoz, amely felé a mű mint saját eredete felé törekszik, de amelyet csak a meghatározatlan üres mélységének tekinthet az, aki megsejti közelségét.*” (p. 47.)

Nietzsche *A tragédia születésében* egy különösen merész fordulattal élve éppen Arkhilokhosz – akit hagyományosan a „ *személyes líra*” ósatyjaként tisztel az irodalomtörténet – költészet kapcsán mutatott ki hasonló motívumokat: „ *a lírikus képei nem egyebek, mint ő maga s mintegy csak önmaga különféle objektivációi, amiért is önmagát mint e világ mozgató központját »ennek« mondhatja: csakhogy ez az Én nem az éber, az empirikus-reális ember énje, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapjában nyugvó Én, melynek ábrázolásai során a lírai géniusz a dolgokat egészen lírai alapjukig átlátja. [...] Arkhilokhosz, a szenvedélyek tüzeben lobogó, szerető és gyűlölő ember valójában a lírai géniusz víziója csupán, aki rég nem Arkhilokhosz, hanem világ-géniusz immár, s aki *ös-szenvedését* Arkhilokhosz, az ember szimbolikus példájával fejezi ki: míg a szubjektív akarató és szubjektív vágyódó Arkhilokhosz nem költő, és nem is lehetne az.”⁵ És ezen a ponton a művészetet szükségszerűen önmaga megismerésének vágya kell hogy áthassa, mely által az igazi műalkotás mindig önnön művésziességének kutatá-*



saként „van”: „Csak mikor a művészi nemzés aktusa során a géniusz a világnak ezzel az ős-művészetével összeforr, akkor tud csak meg valamit az örökké egylényegű művészetről; mert ebben az állapotában ő most csodálatosképpen olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordíthatja a szemét, és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző.”⁶ Ebben az értelemben Nietzsche *dionüszosi terével* legalábbis érintkezőnek bizonyul az a *tér* is, amelyet Blanchot az *irodalom orfikus tereként* nyit meg. Orpheusz és Dionüszosz ilyen szoros kapcsolatának állításakor természetesen nem szabad elfeledkezni arról, amire Nietzsche többek között a görög irodalom történetéről tartott baseli előadásában is emlékeztetett, hogy „Orpheusz mint az írás föltalálója csak Dionüszosz heroizálása”. Hogy ők ketten tulajdonképpen ugyanannak a jelenségnek két külön – isteni és heroikus – oldalát képezik. Mintha maga Blanchot is sugallná ezt a lényegi összetartozást: „Az elragadtatás alapvetően a semleges, személytelen jelenléthez kapcsolódik, az elragadtatás a meghatározatlan Mi, a hatalmas, alaktalan Valaki. Az elragadtatás az a viszony (s e viszony maga semleges és személytelen), melyet a tekintet a tekintet és körvonal nélküli mélységgel tart fenn, a hiánnyal, melyet csak azért látunk, mert vakító.” (p. 19.)

A mű tértől történő megnyílása, a napvilág apollóni terének inverzeként, világló tisztaként tárja fel önmagát, mint az „eredetként értett” művet: „A művészet a »megfordított« világ.” (p. 180.) – mondja Blanchot. Az *ünnep* dionüszosi tere, amelyet Blanchot konkrét rámutatással „*orfikus térnek*” (vö.: p. 126.) nevez: „A Nyitott nem más, mint a költemény. A *tér*, amelyben minden megtér a létezés mélységébe, ahol végtelen átjárás van a két terület között, ahol minden meghal, de ahol a halál az élet bölcs társa, ahol a rettenet elragadtatás, ahol az ünnepelés siratja magát és a panasza megdicsőül; [...] a szakadatlan átváltozás tere, mely a költemény tere, az orfikus tér, melybe a költő kétségtelenül nem jut el, ahova csak azért tud behatolni, hogy eltűnjön, ahová csak úgy jut el, hogy egyesül a szakadás bensőségségével, mely megértés nélküli szájjá teszi – mint olyasvalakiből, aki érti a csend súlyait: ez a mű, mégpedig az eredetként értett mű.” (p. 113.)

6. Az írás műhelye – deus ex ready-made

(Jelentéskioltság és szövegképrázat)

Amikor a szakadatlan átváltozás terében vagyunk, akkor a gordioni szentélyben, a még keresztülvágtatlan gordiuszi csomóban vagyunk. Dionüszosz terében, a „körben forgó mormolás”, a „műthikus” terében, ott, ahol a

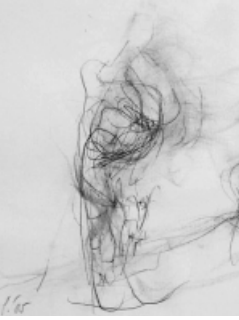
chiazmus törvénye uralja beszédet és a kétértelműség „elrejtettként mondja” a létet. „A költői beszéd a létezők hallgatását fejezi ki. [...] A létezők hallgatnak, de ekkor a lét szeretne újra beszéddé válni, s a beszéd létezni akar. A költői beszéd már nem egy adott ember beszéde: senki nem beszél benne, és az, ami beszél, senki; olyan ez, mintha egyedül a beszéd beszélné önmagát. [...] a nyelv mint lényegi nyelv beszél, ezért nevezhetjük a költőre bízott beszédet lényegi beszédnek. [...] a nyelv beszél önmagát: a nyelv mint mű és a nyelv műve.” (p. 27.) A középpont megérinthetlensége csak a szakadatlan körülírás örvénylő dinamikájában oldódik el, válhat megoldottá, *abszolúttá*, mindehhez azonban előbb a *lehetetlen* lehetőségtételeit kellene kielégíteni: „a mű maga a halál tapasztalata, mellyel – úgy tünik – már előzetesen rendelkezniünk kell ahhoz, hogy eljussunk a műhöz, és a mű által a halálhoz.” (p. 70.) Blanchot leszögezi: „Ahhoz, hogy írjunk, már írniunk kell.” (p. 144.) Azaz: az írásmű helye, már mindelőzetesen legyen az írás műhelye.

„A mű azt követeli az írótól, hogy vesztse el egész »természetét«, teljes jellemét, s hogy miután az »Én«-re vonatkozó döntésben már megszűnt a viszonya a többi emberhez és önmagához, váljon azzá az üres helyé, ahol a személytelen állítás jelentkezik.” (p. 39.) Üres helyé válni... – ez az, ami nem csak a kaffai felismerésből előszüremló gondolatoknak, de jó pár évtizedre rá Erdély Miklós *jelentéskioltság*-koncepciójának is majd az igazi tétjét jelenti: „A régi misztikusok úgy próbálták lényük meztelenségét megőrizni, hogy kivonultak a társadalomból, remetéskedtek, nem ettek, nem ittak, ülték a szikla tetején – és ezt a társadalom rögtön elfogadta, mint remete-státust. Az új rafinéria egy művön belül is és egy életen belül is a jelentés kioltására törekszik. Hagyja fölőlni a különböző vonatkozásokat, de kijátssza őket egymás ellen, és új telítettségben szünteti meg az egyes vonatkozások egyedüli érvényét. Minthogy nem lehet megakadályozni, hogy a jelentések létrejőjenek, de mégis szabadulni akar ezektől, nem marad más hátra, mint hogy egymással oltsa ki őket. Ha az, hogy az ember a saját szerepeit kioltja, még mindig szerep, akkor ez ellen – együtt az egész ellen – is ki kell találni valamit: a jelentéskioltság végtelen folyamat.” – mondja Erdély egy beszélgetésben.⁷ A legteljesebb formában az úgynevezett *Marly tézisekben* és a hozzá írott kommentárban ([*A tézisek mellé...*]) fogalmazta meg elképzelését és adta a *jelentéskioltság* egyfajta meghatározását, leírását.

A téziseket természetesen elemezték, magyarázták már többen is, hiszen mindamellett, hogy Erdély

kísérleti művészetét, kutatásait sem lehet a fogalom megkerülésével kellőképpen megközelíteni, a *jelentéskioltság* elmélete olyan termékenyen alkalmazható koncepció, hogy szerepeltetése elengedhetetlen feltétele egy posztneovavantgard művészetelmélet kidolgozásának is. Habár az a terep, ahol Erdély a *jelentéskioltság*-fogalom „önösszeszerelődését” megfigyelte, első közelítésben távolinak tűnik Blanchot *irodalmi terétől* (még akkor is, ha inspirálói között Erdély, Wittgenstein mellett, Roland Barthes-t említi), azonban nem árt nyomatékosítani, hogy a koncepció kialakításában, fejlesztésében Ernst Bloch utópikus-transzcendens szépség-elmélete is kivételes szerepet játszott.⁸ (Meggyőződésem, hogy a [*Tézisek mellé...*] címmel közölt kommentár utolsó mondata, „*Utópia vége*”, egészen konkrétan Bloch-ra utal.)⁹

Bloch felől pedig nem csak a Hegeltől Heideggerig vezető pályák nyílnak meg, hanem alkalom adódik egy olyan fenomenológiai érzékenység kimunkálására is, amely a Blanchot-i munka mellé állíthatóvá tesz az Erdély-féle kutatást, új motívumokat adva értelmezésének. Ebben a megközelítésben a Duchamp jóvoltából felmerülő *ready-made*-probléma is – amely Erdély fő képzőművészeti bázisa a *jelentéskioltság* meghatározásában – különös fényben tűnhet föl, ha az Erdély által kínált összefüggést hajlandóak vagyunk olyan komolyan venni, amennyire azt Erdély maga tette: „A mindent, elsősorban saját tevékenységük értelmét kétségbe vonó képzőművészek vállalkoztak Duchamp nyomán felkutatni a művészet határait, de a mai napig nem lelik. A tézisekben először tesztek kísérletet arra, hogy ezt az űrt nevének nevezzük, ugyanakkor megpróbálom pozitívumnak feltüntetni, ami az űr esetében meglehetősen paradox feladatnak látszik. Ha a művészet üres fogalom, természetesen a műalkotás se tehet mást, mint igyekszik üresnek maradni. Ennek a legegyszerűbb módja a duchampi mozdulat, nem művészeti tárgyat művészeti környezetbe helyezni, egymás által kioltani minden lehetséges jelentést. [...] nem kevesebbet állítok, mint hogy minden műalkotás – amennyiben megérdemli nevét – mindig is, az idők kezdete óta erre törekedett. Tehát aminek tanúi vagyunk, pusztán egy tudatosulási folyamat, aminek még nem értünk a végére, és remélhetőleg most is jelentős lépéseket teszünk felé.”¹⁰ Blanchot, könyvének *A műalkotás jellemzői* című részében írja, hogy a *használati tárgy* „nem utal arra a konkrét személyre, aki feltehetően megalkotta, de ugyanígy nem utal önmagára sem. Amint ezt már oly sokszor megjegyez-



ték, használat közben teljesen eltűnik, arra utal, amit csinál: a haszonértékére. A tárgy soha nem azt jelzi, hogy van, hanem azt, hogy mire való. Nem jelenik meg. Ahhoz, hogy megjelenjék – ezt is jó néhányszor elmondták már –, szakadásnak, törésnek kell bekövetkeznie a használat menetében, valamiféle anomáliára van szükség, mely kiszakítja a tárgyat a világból, kimozdítja önmagából, s ilyenkor – mivel nincs többé – az az érzésünk, hogy önnön látszatává, képévé válik, megint azzá lesz, ami azelőtt volt, hogy hasznos dologgá vagy jelentést hordozó értékévé vált volna.” (p. 185.)

A ready-made ebben a kontextusban a lehető legradikálisabban példázza a műalkotás és a használatában eltűnő, jelenlétét a funkcióban feloldó használati tárgy közti különbséget. Hisz a ready-made-nek az a meghökkentő és egyben felkavaró tény szolgálna energetikai bázisul, hogy minden más tárgynál inkább kell akként a tárgyként lennie, amely éppen eltűnésében kerül felüggesztésre, azaz nem mondhat le jelenlétéről. Mivel tulajdonképpeniségében el-használhatatlan és el is van szigetelve tulajdonképpeni funkciójától: jelentéstartóként működik.¹¹

„0 A műalkotás mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéstartóként működik.

0 A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.

0 0 A befogadó ezt az ürességet fogadja be.

0 0 0 A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó »megérti«.

0 0 0 0 A befogadó ilyenkor azt mondja: »szép«, ami szintén üres kijelentés.

0 0 0 0 0 Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a »felismert szükség-szerűség« láncolatában: hely.

0 0 0 0 0 0 Hely: a még-meg-nem-valósult számára.

0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.

0 A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.”

(Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához)¹²

Blanchot-názaziméntiekbenhivatkozott *A műalkotás jellemzői* című rész, a mű és a szentség összefüggéseinek vizsgálatát követően, az alábbi fejtegetéssel zárul: „Mivé lesz a mű, mely nem lelhet többé támaszra az istenekben, sőt még az istenek távollétében sem, és nem támaszkodhat a jelenlévő emberre, aki már nem tartozik hozzá [...]”? Hol az a tér, ahol biztos talajra találhat, ahol tartalékolhatja magát, ha az isteni szférára és a világ nem alkalmasak erre? Ez egyúttal az a kérdés is, mely a művet ráébreszti önnön eredetének tapasztalatára, mintha a mű ezentúl ama művészet kutatásában remélne támaszt és tartalékokat találni, amelynek lényegét igyekszik feltárni.” (p. 195.) Erdély a tézisek felállításával a Blanchot-éhoz meglepően hasonló eredményre jut: „Rátaláltam egy szóra, ami eleve nem jelent semmit, és mégis évezredekig használták, és furcsa módon mindenki értette és sokan még ma is értik – ez a szent szó. Meggyőződésem, mikor a művészet jelentésektől megfosztja önmagát, a régi szó státusára pályázik, annál is inkább, mert az már megkopt, és az ember nem tud lemondani a létező világ és saját transzcendálásáról. A buddhizmus csak erre koncentrál, de a nyugati vallásokban és mitológiákban is volt erre törekvés, de épp a mitológiák igyekeztek újra konkretizálni azt az ürességet, hogy a rációval tudjanak valamit kezdeni. Jelenleg a művészet sántikál ebben. J. Kosuth azt mondja, hogy a filozófia vége a művészet kezdete. Ezt úgy fogalmaznám, hogy a művészet kioltott filozófia.”¹³

Blanchot és Erdély Miklós dialógusától – *Az irodalmi tér* egy másik ösvényére kanyarodva – most akár Hajas Tibor felé is vehetünk az irányt, hisz a *Bardo tödöl* Blanchot-i beemelése vizsgálódásaiba, a kontextus, amit Blanchot ezzel

az utalással is felerősít, széles horizontot nyithat az olyan ugyancsak nehezen megközelíthető „letális” kísérlet-művészet kutatásában is, amilyen Hajas művészete volt. „A Bardo tödöl, a tibeti halottaskönyv szerint az eldöntetlenség időszakában, amikor az ember meghal, a halott az eredendő fény tisztaságával találkozik, majd a békés istenségekkel, azután pedig a megzavart istenségek rettentő alakjaival. Ha nincs meg az az ereje, hogy fölismerje önmagát ezekben a képekben, ha nem látja meg bennük a megrettent, kiüresített és erőszakos lelkének képzetét, ha megpróbál elmenekülni előlük, valóságosságot és szilárdságot ad nekik, és ő pedig vissza fog hullani a létezés zavarodottságába.” (p. 102.)

Mint az a fentiekből is kiténik, Maurice Blanchot *Az irodalmi tér* című munkájának magyar nyelvű kiadása eszmetörténeti jelentőségén kívül még a hazai közelmúlt mindaddig kevésbé feltárt művészeti vonulatainak megértéséhez is értékesen járulhat hozzá. Különösen az olyan nehezen megközelíthető interdiszciplináris életművek esetében is, mint Erdély Miklós és Hajas Tibor művészete. *Az irodalmi tér* egyedülálló tájékoztató pontokat kínál a kortárs (poszt)neoavantgard áramlatokat is (néha a távolból, sokszor a közvetlen közelből) befolyásoló, szélesebb kontextusok megtalálása felé.

A kötettel való munkát Horváth Györgyi, Lőrinszky Ildikó és Németh Marcell nyelvezetükben egységes, a fordítási tradíciókat szem előtt tartó, egyenletes stílusú fordításai és Kelemen Pál szerkesztő jegyzetei teszik gördülékennyé. És persze maga Blanchot, aki szinte mérnöki alaposággal építette könyvét azzá a művé, ami. Ha nem is a *márvány felmagasztalása* (vö.: „A szobor felmagasztalja a márványt” [p. 186. és p. 229.]), de az *irodalomé* (a nyelv) egészen biztosan. Ugyanis az *irodalom* (a nyelv) lenne az, ami Blanchot művének a tulajdonképpeni anyagát alkotja.

(Kijárat Kiadó, 2005)

Fenyvesi Kristóf

¹ Vö. Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, 211.

² „Orpheusznek el kell vesztetnie vágyának tárgyát, mert már korábban elvesztette. A régebbi és az újabb elvesztés között azonban megnyílik egy tér az élet számára – mely megfelel a lélegző, beszélő, vágyakozó lényeknek. Ebben a térben ellenállunk annak, ami túl valóságos, és megtanulunk a lehetetlenség kezdőjévé válni. Ezt a teret a költészet nyitja meg, amelyben kiszolgáltatja magát a bizonytalanságnak. A maga kiszolgáltatásával a költészet nekilát az elfogadhatatlan átfordításának. A halál egyértelműségét így át lehet fordítani az élet sokértelműségébe. A szétválasztott mozzanatok összebékíthetlenségéből nő ki a végzetet elhalasztó új kapcsolatok varázsa.” Peter Sloterdijk: *Világra jönni – szót kapni*. Ford.: Weiss János. Jelenkor, 1999. p. 24.

³ A „tudósok köztársaságával” szemben ugyanis a „zenik köztársasága” lenne az az *u-toposz*, „*ahol*”, „egyik óriás kiált a másiknak az idők sivár terein át, s miközben elúszik alattuk a bolondul lármázó törpék tömege, zavartalanul folyik a nagy szellemek társalkodása.” (Friedrich Nietzsche: *Filozófia a görögök tragikus korszakában*. In: *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Ford.: Molnár Anna. Európa, 2000. p. 51.) Persze csak addig, amíg Foucault a *vágyat* el- és megtérítő *intitúció* rendjének megállapításával le nem hűti a diszkurzusra éhes kedélyeket (Vö.: *Michel Foucault: A diszkurzus rendje*. In: uő. *A fantasztikus könyvtár*. Ford.: Romhányi Török Gábor. Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 1998. Budapest).

⁴ Georges Bataille: *Az irodalom és a Rossz*. Ford.: Dusznoki Katalin. Nagyvilág, 2005. p. 5.

⁵ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögység és pesszimizmus*. Ford.: Kertész Imre. Magvető, 2003. p. 59–60.

⁶ I. m., p. 63.

⁷ Bartholy Eszter: Erdély Miklós: *Bijított zöld*. In: *Magyar Műhely*. 1983. július 15. (21. évf. 67. sz.) Erdély Miklós különszám. p. 66.

⁸ Vö.: „[...] ez a bizonyos *Ernst Bloch-féle elmélet*, ami egy utópikus funkciót tulajdonít a szépségnek és a művészi munkának. Ami egy még meg nem levőre [vonatkozik], valami távoli jövőben majd megvalósuló dolognak az üzenete a szépség. Tehát az egy palack, egy fölbonthatatlan palack-postája egy olyan még-meg-nem nyilvánult, vagy talán soha meg nem nyilvánuló transzcendenciának, ami valamifajta reményt és biztatást ébreszt az emberben arra vonatkozólag, hogy más is van, mint ami látszik.” Erdély Miklós: *A kalocsai előadás*. In: *Művészeti írások*. Szerk.: Petermák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, 1991. p. 199.

⁹ Erdély Miklós: [A tézisek mellé...] Forrás: <http://www.artpool.hu/kontextus/mono/nullpont6b3.html> – 2006. 06. 04.

¹⁰ Uo.

¹¹ Mindebben csak megerősíthet, ha a ready-made címet kap, ha aláírják vagy ha ráírnak. Hiszen pontosan ezek a fajta motívumok, mint a de-kontextualizáció (illetve re-kontextualizáció) mozzanatai, lesznek a *kiemelés*, a *felüggesztés* gesztusaivá.

¹² Erdély Miklós: *Idő-móbiusz*. második kötet. Magyar Műhely, 1991. p. 85.

¹³ Lásd a 9. számú jegyzetet!