

Kintli Borbála


Az esztétikán túl¹ A művészetről Pilinszky és Levinas gondolatainak keresztmetszetében

„Csak azt feledném, azt a franciát [...] A pillantását, – azt feledném egyszer!”²

I.

Etika és esztétika viszonyára, a köztük lévő összefüggésre vonatkozólag eltérő irányok rajzolódnak ki. Elkötelezett és elkötelezetlen művészet fogalma problémákat vet fel, ami nemcsak a prioritásokat tekintve releváns, valójában a definíciókat tekintve is kérdésekkel szembesülünk. Mit jelent az elkötelezettség, és mit elkötelezettnek lenni? A kérdések jelentősége fokozódik, amint a távolságtartás lehetősége csökken, ahogyan a minket körülvevő események egyre inkább választásra kényszerítenek elkötelezettség és elkötelezetlenség között, ebben a viszonylatban az elkötelezettség elveszíti kívülállásának neutralitását, többé válik pusztá autonómiánál, egyszerre jelent el-nemkötelezettséget is.

Tanulmányomban Pilinszky János és Emmanuel Levinas munkásságának összefüggésében vizsgálom etika és esztétika viszonyrendszerét. Mind Pilinszky, mind Levinas életműve erősen a 20. század talajában gyökerezik: írásaik nem függetleníthetők a század katasztrófái kiváltotta mély megrendültségtől, sőt azokra adott válaszként értelmezhetők. Levinas a nyugati filozófiai hagyomány, az ontológia kritikáját fogalmazza meg:³ a létről való totalizáló gondolkodás szerinte magában hordozta a háború lehetőségét, melynek következtében a filozófia felelősségének kérdése merül fel. Levinas a bírálóat kifejtésével egyidejűleg kísérletet tesz a filozófia megújítására az etika átértelmezésén keresztül.⁴ Tengelyi László olvasata, melyben a levinasi filozófiát *elementáretikaként*

1  A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválósági Programjának támogatásával készült.

2 Pilinszky 2006, 44–45.

3 Levinas ontológián a nyugati filozófia egészét, a Platóntól Heideggerig húzódó tradíciót érti (Keserű 2007, 77).

4 Ez a program legvilágosabban az 1961-es *Teljesség és Végtelenben* (*Totalité et Infini*, szorosabb fordításban *Totalitás és Végtelen*) fogalmazódik meg, ahol Levinas a Másik arcában megmutatkozó Végtelen ideáját (melyen keresztül a transzcendencia feltűnését igyekszik leírni), állítja szembe az ontológiát jellemző

határozza meg⁵ pontosan mutat rá annak sajátosságára: a Másik megszólító tekintete mint kiindulási alap jelenik meg, az etika az ontológiát megelőzve „első filozófiává” válik.⁶ Pilinszky a levinasi felismeréshez hasonló igényt fogalmaz meg: a másik ember felé fordulás elsődlegességét hangsúlyozza a *jóvátehetetlen jóvátétele* eszméjében, mely *ars poeticájaként* értelmezhető. Pilinszky esztétikai törekvésének háttérében az a válságtapasztalat áll, amelyet korának művészetében érzékel, a bekövetkezett traumák eredményeképpen a művészet jelenlegi formájában érvényét veszítette, melyet Pilinszky a jelenlét elvesztésének fogalmában összegez.⁷

A *jóvátehetetlen jóvátétele* mint költői hitvallás központi jelentőséggel bír Pilinszky esztétikájában, azonban emellett meg kell említenünk egy másik, ehhez szorosan köthető elképzelését, az *evangéliumi esztétika* gondolatát.⁸ Miközben Pilinszky vallásos érintettsége jelen szempontból akár érdekes is lehetne, hiszen párhuzamba állíthatnánk Levinas Talmud-olvasataival, mégis elutasítom az ilyen irányú értelmezést.⁹ Egyrészt fontosnak tartom aláhúzni a szakirodalom ambivalens álláspontját arra vonatkozóan, hogy Pilinszkyt keresztény gondolkodóként, vallásos költőként lenne kategorizálható,¹⁰ másrészt nem hagyható figyelmen kívül a Pilinszky saját írásain belül megjelenő feszültség sem. Hogy egy kizárólag a katolicizmuson belül mozgó értelmezés korlátozó jelleget ölt, az különösen akkor válik nyilvánvalóvá, amikor Pilinszky líráját vagy színműveit esszéi felől próbáljuk interpretálni, melyek elbizonytalanítják az elméleti írások patetikus hangvételű katolicizmusát, sőt több helyütt a profanizáció irányába mozdulnak el. Levinas etikai megalapozottságú filozófiája ezzel szemben az interpretáció olyan alternatíváját nyújtja, amelynek keretein belül a Pilinszky életművét átható érzékenység, a másik felé fordulás úgy válik értelmezhetővé, hogy közben leválik egy adott vallás partikuláris meghatározottságairól.

A Pilinszky és Levinas közti párhuzam jogosultságának hangsúlyozása mellett azonban nem hagyható figyelmen kívül a tény, hogy a két életmű nem hatott közvetlenül

totalitással. A gondolat azonban már az 1935-ös *A szökésről* (*De l'évasion*) című műben is megjelenik: Levinas 1982, 93–95; Rugási 2015, 33; Ullmann 2007, 204–7. A levinasi filozófia alapjainál található háború gondolatának jelentőségét hangsúlyozza Mosès is (Mosès 2004, 7–8).

5 Tengelyi 1998, 222.

6 Greisch – Rolland 1993.

7 A dolgozatban nem foglalkozom részletesen Pilinszky életművének Holokauszt-tapasztalatával, mégis fontosnak tartom hangsúlyozni ennek állandó jelenlétét (például Pilinszky 2006, 86). Pilinszky költészetének a Holokauszttal való kapcsolatáról lásd Szűcs Teri 2012. Tanulmányomban a 20. század eseményeire vonatkozólag egy tág értelemben vett traumamegközelítést helyezek előtérbe. Hasonlóképpen egy metonimikus Holokauszt-értelmezést javasol Robert Egelston is (Egelston 1997, 6).

8 Hankovszky 2011.

9 Ennek háttérében ott húzódik a zsidó hagyományból érkező filozófus döntése is, Levinas tudatosan külön kiadónál jelentette meg filozófiai és teológiai (Talmud-kommentárok) műveit (Bokody 2008a, 1).

10 Az igen/nem állásfoglalás mellett Radnóti Sándor elemzése emelkedik ki, amely a lírikusi életművet értelmezve egy harmadik kategóriát javasol: a misztikusét (Radnóti 1981, 76).

egymásra. Pilinszky munkásságát a francia gondolkodók közül Simone Weil hatja át, akinek műveit magyarra is fordította, és bár többször járt Franciaországban, egy ehhez kapcsolható találkozás színházesztetikájában nyer jelentőséget: Pilinszky egy francia színházi fesztiválon látta *A süket pillantása* (*Le Regard du sourd*) című Wilson-rendezést, mely elementáris hatást gyakorolt rá.¹¹ Levinas gondolkodásának Pilinszky általi ihletettséget feltételezni még abszurdabb lenne. Pilinszky és Levinas gondolatainak egymás mellé állítása, illetve Pilinszky életművének Levinas felőli olvasata etika és esztétika problematikus kapcsolatának mégis mélyebb megértését eredményezi.

II.

Ha a levinasi filozófián belül a művészet helyét keressük, joggal gyanakodhatunk olyan esztétikai állásfoglalásra, amely a művészet etikai jellemzőit hangsúlyozza, tehát valamiképpen etika és esztétika szoros összetartozását vallja. Egy ilyen értelmezés mégsem problémamentes,¹² sőt az első pillanattól kezdve azzal a nehézséggel szembesül, hogy Levinas korántsem tartotta nagyra a művészeteket, jóval inkább mondott ítéletet az etika álláspontjáról a művészetek fölött. Az 1948-as *A valóság és árnyéka* (*La réalité et son ombre*)¹³ tanulmányban Levinas elkötelezetlenségénél fogva határozottan elutasítja a művészetet. Mindazonáltal az esszé mélyen összefügg Levinas ekkori filozófiájával, így az esztétikai gondolatok kritikai éle akkor válik világossá, ha a tanulmányt az 1947-es *A létezésről a létezőhöz* (*De l'existence à l'existant*),¹⁴ illetve az 1948-as *Az idő és a másik* (*Le temps et l'autre*) felől értelmezzük. Ezek fényében Levinas művészetről mondott ítélete tarthatóvá válik, még akkor is, ha – amint majd látjuk – az esszé bizonyos pontjai jóval megengedőbbek. *A valóság és árnyéka* feszültséget hordoz magában, a kifejtettek problematikus jellege egyszerre vonja kétségbe az etikai vonatkozásokkal bíró esztétika létét, illetve szólít fel egy ilyen irányú értelmezésre, vagyis arra, hogy bírálata ellenére mégis rámutassunk az etikai művészetfogalom jogosultságára, és annak helyet találjunk a levinasi életművön belül. Ez utóbbi interpretáció *A valóság és árnyéka* ellentmondásain túl a Levinas esztétikai gondolatait jellemző változásból táplálkozik. A 40-es évek elutasító művészetképe a későbbiekben eltűnni látszik átadva helyét egy olyan művészetpasztyaltnak, amely a műalkotásokat az etika fogalmain keresztül közelíti meg. A korai és későbbi írások közti feszültség feloldására számos lehetőség jelentkezik,¹⁵ ennek legfőbb oka a levinasi álláspont homályos jellege. Levinas erőteljes, akár egymásnak

11 Sepsi 2015, 75–111.

12 Bokody 2002, 128, 132–133; Bokody 2007; Krassóy 2008, 185; Schiffer 2007, 63–64.

13 Levinas 1992.

14 Levinas 2013b.

15 Keserű 2007, 91–95; Robbins 1999, 150–54.

ellentmondó kijelentései mellett nem igazán találunk reflexiót arra vonatkozóan, hogy mi készítette korábbi vélekedésének felülbírálására, az ellentétes irányú fejtegetései közötti kapcsolat csak néhol, ott is kizárólag jelzésszerűen, vázlatos formában jelenik meg. A kérdés vizsgálata messzire vezetne, és mivel Pilinszky és Levinas „esztétikájának”¹⁶ együttolvásásakor különösképpen *A valóság és árnyéka* bír jelentőséggel, jelenleg csak a Celan-esszé¹⁷ vonom be a későbbi írások közül¹⁸ a korai levinasi megközelítések ellentpontjaként.

A valóság és árnyéka a művészetre vonatkozó naiv vélekedés felidézésével indít, mely szerint a műalkotás különleges képessége a kifejezésben rejlik, a hétköznapi nyelvet meghaladva azt tudja kimondani, amire az már nem képes. Az így felfogott műalkotás sajátos zártsággal bír: kimondott mindent, befejeződött, melynek következtében az értelmezés gyakorlata kérdőjeleződik meg: mit mondhatna a műről a kritikus, lehetséges, hogy hozzátegyen még bármit? A valóság meghaladása már magában rejti Levinas központi problémáját: a művészet elkötelezetlen, hiszen függetleníti magát a világban-benne-lét vonatkozásaitól.¹⁹ Az elkötelezetlensége mégis feloldódni látszik, amikor kezdeti vonakodása ellenére Levinas rá tud mutatni a kritika egy kiemelhető vonására: a kritikus az értelmezésen keresztül képes a realitás viszonyrendszerébe integrálni az azon túl elhelyezkedő művet.

Levinas valódi álláspontja azonban nem ebben ragadható meg. Az esszé megértését nehezíti, ahogyan Levinas a különféle nézőpontokba behelyezkedve, látszólag azokat elfogadva fejti ki gondolatait, majd egyetlen kérdéssel hirtelen irányt vált, és megkérdőjelezi a korábbi állításokat.

Vajon mindig azt jelenti-e a világgal szembeni elkötelezetlenség, hogy *tüllépünk* a világon, a platóni ideák birodalma és a világ fölé tornyosuló örökkévalóság felé? Nem beszélhetünk-e egy *innenső* [en deçà] elkötelezetlenségről? Az idő megszakításáról egy olyan mozdulat segítségével, amely az idő innenső oldalain megy végbe, az idő „hézagaiban”?²⁰

16 Hogy beszélhetünk-e levinasi esztétikáról erősen megkérdőjelezhető. Bokody Péter disszertációjában a 40-es években keletkezett írásokat összefüggő esztétikaként interpretálja, a későbbi írásokat ehhez képest elmozdulásként határozza meg, amelyekből már egységes rendszer nem fejthető fel (Bokody 2011). Saját álláspontom ezzel ellentétes, Levinas esztétikai fejtegetéseinek szétartó volta miatt helyesebbnek tartom a „művészetmegközelítések” kifejezés használatát.

17 Levinas 2001.

18 Ezek legtöbbjét az 1967-es *Saját nevek* (*Noms propres*) gyűjti össze, a kötet írásai között Levinas publikálja Celanról szóló esszéjét is (Levinas 2014).

19 Levinas esszéje magán hordozza Heidegger *A műalkotás eredete* című művének hatását (Keserű 2007, 79–83).

20 Levinas 1992, 4.

Az innenső oldalra való áthelyezés végzetes a művészetre nézve, ami azonban elsősorban akkor válik nyilvánvalóvá, ha az innenső oldalt *A létezésről a létezőhöz* gondolatmenetével összhangban olvassuk, annak központi fogalma, az *il y a* felől. Az *il y a* a pusztán van, a létező nélküli létezés állapota.²¹ Személytelensége, anonimitása a világi vonatkozásokon innen helyezkedik el, megragadhatatlan, ijesztő morajlásként írható le. A tanulmány Egzotizmus fejezetében Levinas röviden kitér a művészetekre, mindenekelőtt a zenére. A ritmuson keresztül a művészet hatását az *il y a* rémisztő jellegével köti össze. A műalkotások olyan érzeteket közvetítenek, melyek önmagukban állnak, nem kötődnek semmihez,²² ezáltal az objektív viszonylatokról levált érzetek idegenné, egzotikussá válnak. Álláspontja a fejezet lezárásában további hangsúlyt kap, kijelenti a művészet anyaga nem más, mint az *il y a* ténye.²³

A valóság és árnyékában a műalkotások morajló, anonim jellege további jelentőséget nyer, amikor Levinas az innenső oldalra helyezett művészetet elhatárolja a megértés minden formájától, azt független ontológiai státusszal ellátva az elhomályosítás eseményeként határozza meg. A műalkotások mint képmások a valóság mellett annak duplumaként, árnyékaként jelennek meg. Ebben rejlik némi pozitív karakter a levinasi filozófia egészét tekintve, hiszen a fogalommal szembehelyezett képmásként megjelenített mű képes kilépni a világi vonatkozásokat uraló totalitás keretei közül. Így párhuzamba állítható a levinasi etika azon vonásával, hogy a Másik arcában feltűnő Végtelen ideájának az én világi viszonylatait meghatározó totalitást leromboló jellegét emeli ki, a Végtelen azokon túlra mutat, a transzcendenciával való kapcsolatot nyújtja.²⁴ Ettől a felsejlő értelmezési lehetőségtől azonban eltávolodik Levinas további gondolatmenete. Az elhomályosítás eseményeként meghatározott művészet végleg elkötelezetlenné válik, ellehetetlenül a művészet kritikán keresztüli „megmentésének” lehetősége, vagyis hogy az értelmezésen keresztül a műalkotást a világon túlról a világba integráljuk, hiszen a mű elhatárolódva a fogalmiság minden formájától, a megértésen innen helyezkedik el.

A műalkotások elemzésének logikája hasonló ahhoz, ahogyan Levinas *A létezésről a létezőhöz* című tanulmányában megközelítette a művészeteket. *A valóság és árnyékában* szintén előkerül a zene, azonban emellett megjelenik egy további művészeti ág: a szobrászat. Az ezeken keresztül kifejtetteket Levinas metonimikus értelemben a művészet egészére kiterjeszti. Példaként nézzük a művészet szoborszerűségét: „végső soron minden képmás plasztikus, minden műalkotás szobor – az idő megállítása, vagy jobban

21 Levinas korai filozófiája elsődlegesen husserli és heideggeri alapokon nyugszik, az *il y a*-t mint a lét és létező ontológiai differenciáját megelőző lét elgondolására tett kísérletként értelmezhetjük (Bokody 2002, 21–126).

22 Levinas 2013b, 75–76.

23 *A valóság és árnyékában* *A létezésről a létezőhöz* felőli olvasatához lásd Krassóy 2008.

24 Jean-Luc Nancy jogosan beszél *A valóság és árnyékát* elemezve az innenső oldal tekintetében egy transzcendálódásról, mely bár nem a túl felé irányul, mégis ezen ellentétben túl hasonló szerkezettel bír (Nancy 2010, 277).

mondva az idő hátra hagyása önmaga mögött”.²⁵ Ahhoz, hogy átfogó kritikát fejthessen ki, Levinasnak le kell mondania az egyes művészeti ágak egyedi jellemzőiről, bizonyos sajátosságokat figyelmen kívül kell hagynia.²⁶ Ez az általánosító művészetfogalom valóban megfelel Levinas szándékának: a műalkotásokat saját sorsukba zárult, mozdulatlan szobrokként tudja megközelíteni: „a lét általános ökonómiájában a művészet hanyatló mozgás, amely az időn innen a fátumba hull”.²⁷

A temporalitás felől közelítve a szobor a jövő nélküli pillanat paradoxonaként az időközben (*entretemps*) kategóriájával írható le. Az időviszonylatok beemelése az esztétikai szféra bírálataiba annál hangsúlyosabbá válik, ha Levinas ekkoriban született *Az idő és a másik* című szövegét tekintjük, ahol az alakuló, alakítható idő képe egyenesen a Másik megjelenéséhez kötött. „A jövő: a más”²⁸ – fogalmazza meg Levinas, ami egyszerre jelenti azt is, hogy a Másik feltűnése előtt az én egy jövő nélküli jelen fogja, mely bár rendelkezik múlttal, az – *A valóság és árnyéka* metaforáit folytatva – mozdulatlan marad,²⁹ így a hiposztázis állapota az önmagára záruló jelen, a magához való leláncolt-ság.³⁰ Ebben azonban azt is látnunk kell, hogy a hiposztázis már így is több annál, mint amit a művészet megragad, ami a művészetet meghatározza. A hiposztázis eseményében ugyanis a lét személytelen folyamában feltűnik a „valami, ami van”.³¹ A szoborként leírt műalkotás nem jelenhet meg valamiként, valamiként, ami van: „a szobor pillanata rémálom”.³²

Ahogy *A valóság és árnyékában* Levinas egy-egy művészeti ágat kiemelve fejti ki kritikáját, a zenét, majd a szobrászatot *par excellence* művészeti formaként írva le, Pilinszky számára a színház válik példaértékűvé, amelyen keresztül rá tud mutatni a művészet problémáira. Fontos azonban jelezni, hogy Levinas a szobrászat jellemzőire hivatkozva a művészet egy adott sajátosságát érzékelteti, aminek elsődleges célja a bíráló kifejtése, így a levinasi gondolatmenetben a szobrászatnak nem lehetnek pozitív vonásai.³³ Ezzel szemben Pilinszky a színház példáján keresztül a válság kimutatásán túl

25 Levinas 1992, 9.

26 Példaként említhető Levinas szobrászatértelmezésének hiányossága, bár a szobrok plasztikusságáról beszél, azt kizárólag temporális értelemben használja, azok materialitása eltűnni látszik az *ily a morajlásával* való összekapcsolásán keresztül.

27 Levinas 1992, 10.

28 Levinas 2007, 53.

29 „A hiposztázis eseménye: a jelen. A jelen önmagából fakad, vagy inkább a jelen által feslik föl. A jelen elszaggat és összesző: a jelen kezd, ő a kezdet maga. Rendelkezik múlttal, de az emlékezés formájában, van történelme, de ő maga nem a történelem.” (Levinas 2007, 42)

30 Levinas 2007, 49.

31 Levinas 2007, 42.

32 Levinas 1992, 10. *A valóság és árnyéka* művészetkritikájának *Az idő és a másik* című tanulmány felől való értelmezéséről (Bokody 2008b).

33 E tényt árnyalják, egyszerre jelezve a levinasi művészetmegközelítések relativizálhatóságát a Rodin szobrászatáról tett feljegyzések: Levinas 2009, 57–58; Levinas 2013b, 77; Krassóy 2016, 45.

egyfajta megoldást is fel kíván vázolni, saját színházesztétikát dolgoz ki.³⁴ Ehhez köthető az is, hogy Levinastól eltérően jóval kevésbé általánosít, nem a művészet egy általában vett megvalósulási formájáról beszél a színház példáján keresztül, hanem kizárólag korának művészetére összpontosítva fogalmazza meg annak kritikáját, amelyben a színház specifikus jellemzői is szerepet kapnak. Ebből az eltérésből egyúttal az is kirajzolódik, hogy Pilinszky nem akarja elvetni a művészetet, felismeri kora művészeti törekvéseinek hibáit (legalábbis ő annak tartja azokat), de mögöttes állításként, meggyőződésként végig ott húzódik annak tudata, hogy létezik, léteznie kell másfajta művészetnek is. Mégis, mindezek ellenére az, ahonnan indít, nem áll távol Levinas *A valóság és árnyékában* kifejtett gondolataitól.

Pilinszky metaforikus megfogalmazása *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című előadásában a tükörkorszak lesz a művészet válságára. A stiláris elemekre korlátozódó művészet autonómmá válása közben élő, hús-vér jellegét veszíti el. A bizonyosságra törekszik, ellenőrzött szépségként és ellenőrzött extázisként jelenik meg.³⁵ Erről a megfogalmazásról könnyen eszünkbe juthat a levinasi kritika, mely szerint a művészet nem más, mint „a valóság levetett cicomája”.³⁶ Emellett fontos rámutatni a tükör és árnyék metaforák nagyon hasonló struktúrájára, melyek a prezenciával való vonatkozásban mutatnak rá a művészet problémájára: Levinas megfogalmazásában a művészet kővé dermed, Pilinszky gondolatai szerint elveszti jelenlétét.³⁷ Az érzékelt hiányosság közös karatere ellenére nem feledkezhetünk meg egy jelentős eltéréstől sem. Miközben Pilinszky számára a jelenlétet veszített művészet a reprezentáció problémájának irányába mutat, Levinas világosan elhatárolódik a műalkotások ezen értelmezésétől. A képmásként értett művészet a tárgy távollétének tudataként jelenik meg, mely a lét kettős szerkezetére mutat rá: „a lét nemcsak azonos önmagával, hanem el is illan önmaga elől”.³⁸

A jelenlét válságának emblematikus példája Pilinszky számára a színpadi dialógus. A párbeszéd, a beszéd jelentőségének kiemelése³⁹ annál is inkább hangsúlyos ponttá

34 Pilinszky 1999, 532–34, 544–45.

35 Pilinszky 2006, 85.

36 Levinas 1992, 8.

37 A színpadi jelenlétvesztést Pilinszky a horizontális és vertikális színháznak nevezett naturalista, illetve abszurd színház példáján mutatja be (Pilinszky 1999, 532–34, 650–52). Ennek értelmezéséről elsősorban lásd Hankovszky 2011, 217–52.

38 Levinas 1992, 7.

39 Pilinszky dialógusértelmezéséhez további forrást jelent színművei mellett a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című műve, melynek Pilinszky által adott műfajmegjelölése: *egy párbeszéd regénye* (Pilinszky 2004, 112–78). Az ezekből kibontakozó állásfoglalás azonban leginkább a dialógus fogalmának problematizálását jelenti, amelyet Balassa gondolata is jelez, melyben a Pilinszky színművek beszédmódját *dialogizált monológként* határozza meg (Balassa 1987, 142; Radnóti 1988).

válík, hogy ezen keresztül Levinas etikájához közelíthetjük Pilinszky gondolatát, hiszen Levinas már a *Teljesség és Végtelenben* is a Másik megszólító tekintetéről beszél.⁴⁰

A párbeszédben, és elsősorban a párbeszédben, előadásról-előadásra egyre inkább magukra figyelnek [a színészek], és a másiktól legfeljebb a végszót várják. Így párba kényszerítve egyre magányosabban ágálnak, s végül már nincsenek is jelen.⁴¹

Amit Pilinszky hiányol az a másikra való odafigyelés, ami marad az nem több, mint a másik szinte teljes figyelmen kívül hagyása, pusztá érdektelenség. Ebben az értelemben a színészek tulajdonképpen szobrok, képtelenek a másiknak való feleletre, így bár eljártsszák jelenetek szerinti szerepüket, a színpadi történet elmarad.

III.

Mindeddig azonban nem tettük fel a kérdést: miért is nem maradhatunk elkötelezetlenek? A világi vonatkozásokról leváló művészet az elhomályosítás eseményeként ellentétét képviseli ugyan Levinas etikai célkitűzésének, vagyis hogy a Másik tekintetén keresztül a világban-benne-lét horizontját meghaladó transzcendenciát mutassa fel, az állítás önmagában tekintve, mint filozófiájának egészén belül megjelenő esztétikai állásfoglalás mégsem jelent nehézséget, ugyanis beláthatjuk, Levinas számára sosem volt cél a művészet vagy az esztétika segítségével megoldást kidolgozni a nyugati filozófiai tradíció problémájára.

Ezen a ponton válík hangsúlyossá a levinasi művészetmegközelítést jellemző ingadozás: a 40-es éveket követő írások egyre inkább elfordulnak *A valóság és árnyéka* szoborszerű műalkotásaképtől, ami átadja helyét egy etikai ambíciókkal rendelkező művészetnek. Ezáltal kerül előtérbe a korai írás zárlata, melyet eddig nem érintettem. Miközben egy filozófiaként meghatározott kritika szerepében Levinas megoldást vél találni a művészet kővé dermedtségének feloldására, rövid szabadkozásba is kezd írásának szűkre fogott perspektívája miatt, illetve további kutatási irányként felveti a Másikhoz fűző viszony aspektusának bevonását.⁴² Ennek mintegy kezdeti pontja, lehetősége a filozófiai kritika.⁴³ Úgy tűnik, Levinas mégsem kíván megmaradni elutasító álláspont-

40 Ennek a megszólításnak a jelentősége a levinasi filozófia alakulásában egyre inkább előtérbe kerül, ahogyan Levinas gondolkodása a nyelviség felé fordul, és azon keresztül igyekszik a felelősség fogalmát meghatározni. Ennek lehetséges művészeti jelentőségéről lásd Bokody 2002, 128–35.

41 Pilinszky 2004, 135.

42 Levinas 1992, 12.

43 Bár a kritika gyakorlata a tanulmány elején felvetett gondolatokhoz csatlakozik, korántsem egyértelmű, hogy Levinas írásának zárlatában ugyanazt érti-e kritika, illetve értelmezés alatt. Már nem általában beszél a kritikáról, egy filozófainak nevezett kritika jelenik meg, ahol a jelzőnek úgy tűnik jelentőséget

ján. Már 1948-ban, amikor a műalkotások viszonylatában a beszéd lehetőségét veti fel, elindul egy olyan irányba, amelyen keresztül éppen etikáján belül jelöl ki helyet a művészetnek.

Pilinszky esztétikájában jóval egyértelműbben jelenik meg a művészet morális karaktere. A *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* lapjain Auschwitz mint törés jelenik meg: ha előtte még lehetséges is lett volna elkötelezetlen művészet, utána már nem az. Bár Levinas művészetértelmezése is egyre inkább ebbe az irányba mutat, Pilinszky álláspontját a *jóvátehetetlen jóvátétele* esztétikai eszméje egyértelműen igazolja.

Pilinszky 1965-ben egy auschwitzi látogatás hatására – saját szavai szerint – újrafogalmazta korábbi esztétikai állásfoglalását, némiképp ellentmondva Pilinszkynek, úgy gondolom helyesebb *ars poeticájának* kikristályosodásáról beszélünk:

Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendő öregasszonyt hajtanak a kivégzőbarakk felé. Az öregasszony körül két-három kislány lépeget a salakos út jóvátehetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént.⁴⁴

Pilinszky számára egy fénykép szolgál elementáris élményként, a megpillantott öregasszony szólítja meg. Bár ez a megszólítás struktúráját tekintve elég távol áll a levinasi etikától, ahol a Másik személyes, közvetlen jelenléte, arcának nyílt tekintete meghatározó, mégis az asszony Pilinszky számára bír olyan jelentésekkel, mint Levinas számára a Másik. Fontos azt is jelezni, hogy a levinasi Másik sosem válik jelöltté úgy, mint Pilinszky esetében, ahol egy fényképen megjelenő konkrét személyről van szó. A Pilinszkyknél megjelenő öregasszony azonban egyszerre túlmutat saját személyén, egyfajta jelképe, megtestesítője a szenvedő embernek, melynek következtében elfogadhatjuk a fényképen látható asszonyt a Pilinszkyknél sajátosan megjelenő Másiknak.

Azoknak a művészetértelmezéseknek, melyek a műalkotást a Másikhoz intézett gesztussal kötik össze, emblematikus példája a Celanról szóló esszé. A 40-es éveket jellemző művészetkritikával való ellentétet expliciten illusztrálja a tanulmány első mondata, mely bár Celan Hans Benderhez írt leveléből származik, kiválóan illeszkedik a levinasi gondolatok közé, így idézet jellege alig jelenik meg. „Nem látok különbséget

kell tulajdonítanunk. Interpretálhatjuk úgy Levinas kijelentését, hogy ekkor már kizárólag a filozófus értelmezői tevékenységét emeli ki, és feltehetjük a kérdést is, amennyiben a Másikhoz fűző viszony bevonására szólít fel, a filozófiai alatt érthetjük-e az etikát, hiszen a levinasi életművön belül a kettő lényegében egyet jelent.

⁴⁴ Pilinszky 1999, 436–38, 437.

[...] egy kézszorítás és egy vers között.«⁴⁵ Az itt kirajzolódó értelmezés figyelmen kívül hagy minden korábbi vádat, ez a művészet nem szoborszerű és nem pusztá képmás, ellenkezőleg közvetlenül jelenik meg, kapcsolatot kezdeményez. A művészet többé nem idegen jellegű, hanem maga az idegen. Ez az idegen a Másik, idegensége mintha csak alteritásának egyik megfogalmazásaként jelenne meg. Bár az nyitott kérdés marad Levinas tanulmányában, hogy ez a költészet kivételes helyzetéből fakad-e vagy kiterjeszhető (a szobrászathoz és a zenéhez hasonlóan) a művészet egészére. A felmerülő problematikát félretéve, ami egyértelmű Levinas írásából az az etikai elmozdulás, a művészet etikai iránya. Innen érthető a cím is: *A léttől a másikig*. A másik ember irányába tett mozdulat – ahogy Levinas a tanulmányban fogalmaz, amiben azonban egyidejűleg egy kilépésgondolat is felsejlik, mely szerint a költészet az utópia felé halad.⁴⁶ Ezzel Levinas olyan irányát sejteti a művészetnek, amely *A szökésről (De l'évasion)* szándékával összeegyeztethető: a létből való túllépésre irányul,⁴⁷ illetve leírható a későbbi főmű fogalmával, a *másként mint lenni* módozataként.⁴⁸

A celani líra kapcsán kirajzolódó művészetértelmezés távol áll attól, hogy egyszerű megoldásként jelenjen meg tanulmányom központi kérdésére, vagyis hogy választ nyújtson etika és esztétika összefüggésére. Levinas elemzéséből az azonban egyértelművé válik, hogy Celan költészetét elhatárolja attól a művészetképtől, a művészetbefogadás azon tapasztalatától, amely a 40-es években leginkább meghatározta gondolkodását. Celan művészete az esztétikán túl helyezkedik el. Az esszében jelzett irány, a túllépés mozzanata kiemelt jelentőséggel bír, ezáltal a művészetben belül jelenik meg a levinasi etika meghatározó karaktere, vagyis a túllépésre való törekvés. Mikor Levinas Celan líráját saját etikájának fogalmaival közelíti meg, sőt a költészetet a másikkal azonosítja nem egyszerűen egy etikailag értelmezhető művészetfogalmat nyújt ahelyett, hogy etika és esztétika elválaszthatatlanságát hangsúlyozná, mintha már kívül kerülne bármiféle esztétikán, de akár magán a művészetben is azt az etikával írva felül. A levinasi program radikalizmusáról lenne szó? Az „esztétikán túl” nem jelentene mást, mint az ontológia áthúzása az etikával, tehát az esztétika maga is etikává válna?

IV.

Miközben Levinas Celan-értelmezése és Pilinszky jóvátehetetlen jóvátétele között jól szemléltethető a párhuzam, nem hagyható figyelmen kívül, hogy Pilinszky *ars poetica*jának van egy olyan vetülete, amely furcsa, ellentétes viszonyba kerül a Levinas gon-

45 Levinas 2001, 1415.

46 Levinas 2001, 1417.

47 Levinas 1982, 93, 127.

48 Levinas 2013a, 13–14.

dolatai nyomán felvázolt elkötelezett művészettel. Pilinszky a múlt jóvátehetőségére épít, melyet nemcsak eszmeként, hanem bizonyosságként fogalmaz meg: „én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s méghozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öreg-asszonnyal”.⁴⁹ Ennek jelentőségét pedig alá kell húznunk, hiszen az etikailag érvényes művészetfogalom elsősorban a műalkotások ezen képességén keresztül válik elfogadhatóvá. Levinas etikai meghatározottságú művészetfelfogásában bár nincs szó explicit módon időbeliségről, annyiban mégis beszélhetünk róla, hogy a Celan-tanulmány meglátásaiban a Másik felé haladó költészet előtérbe kerülése során – *Az idő és másik* elemzését bevonva – a jövő lehetősége merül fel. A jövő dimenziója a Másik feltűnésének fényében válik értelmezhetővé, továbbá ezeknek a belátásoknak a függvényében elhatárolódik a korábbi – az időközben fogalmával leírt – szoborszerű művészetképtől. Mégis úgy gondolom, temporális vonatkozások tekintetében – legyen szó akár a jövő vagy a múlt hangsúlyozásáról – hasonló elvárást írnak le: ez az igény az alakulás, alakíthatóság megléte. Ez a változásigény, a változtatás lehetősége bizonyos mértékben a jövőt meghatározó vonásoktól elválaszthatatlan, ami különösen hangsúlyossá válik a levinasi – *Az idő és a másik*ban vázolt – időképet tekintve. *Az idő és a másik* fontos tanulsága a temporalitás hármasságának felbontása, a jelen-múlt-jövő perspektívájából felépülő idősík feldarabolása. Ezáltal a levinasi felfogásban árnyalódnak az időt leíró fogalmak jelentései, a szigorú lineáris egymásra következő helyett az egyes időmozzanatok egyedi meghatározottságai, magukban hordozott dimenziói válnak hangsúlyossá. A hiposztázis jelen- és múltképe egymással megegyező struktúrát kap, az itt megjelenő múlt rögzített, hiszen a jelenhez hasonlóan az én önazonosságához való hozzájárulás lesz a szerepe, a szubjektum számára elengedhetetlen tényezővé válik ahhoz, hogy saját létezését megragadja, uralmat szerezzen a lét fölött.⁵⁰ Fontos kiemelni Levinas hasonlatát, mely szerint „[o]lyanok [értsd a totalitás uralma alatt lehetséges cselekvések], mint amilyenek a hősi ének eleve plasztikus formáiban látszanak”.⁵¹ A plaszticitás beemelése egyértelműen a szoborszerűség irányába tett lépés, a szobor örökké tartó mozdulatának félbemaradó, tulajdonképpen el sem kezdődő megdermesztett valójához való közelítés. Ahhoz, hogy az időnek eltérő vonatkozásai lehessenek az *elementáretika* struktúrájára – az én és Másik együttes szerkezetére – van szükség. A Másik feltűnésével megjelenő jövő több – egyúttal más – értelmet foglal magában. A magára záródó jelen megnyitása nem tekinthető egyirányúnak, mintha egyfajta „jövőiesülés” gyanánt meghatározható temporális dimenzió is megjelenne a múltra való vonatkozásában, melynek következ-

49 Pilinszky 1999, 437.

50 Levinas 2007, 43.

51 Levinas 1999, 6.

tében Levinas korábbi állítása átfogalmazható: az itt jelenlévő interszjektív viszony már maga a történelem.⁵²

Ebből az aspektusból tekintve eltűnni látszanak az elsöre radikálisnak látszó különbségek, mely Pilinszky múlt felé orientált, az ott végrehajtott változásra alapozó *ars poetica*-ját elhatárolta a levinasi meglátásoktól. Egyszerre az is érthető, hogy létezhet olyan elgondolás, mely a múltat nem tekinti lezártnak, ellenkezőleg annak alakíthatóságát nemcsak feltételezni képes, de valamilyen mértékben le is tudja vezetni.

Pilinszky paradox gondolkodásának⁵³ köszönhetően árnyalható a levinasi szoborszerűség. Így a *mozdulatlan elkötelezettség* eszméjén keresztül közelíthetjük azt az etika ideáljához, tehát megfordítva Pilinszky és Levinas elképzelései egymásba játszásának perspektíváját, végezetül Pilinszky fejtegetésein keresztül mutatok rá a szoborszerűség lehetséges etikai vonására. A mozdulatlan elkötelezettség gondolata által Pilinszky mintha a *jóvátehetetlen jóvátétel*nek ambivalens jellegét igyekezne feloldani, kimutatva azt, hogy a látszólagos mozdulatlanság – mozdíthatatlanság – megjelenhet mozgásként, sőt ezt radikalizálva talán inkább arra tett kísérletet, hogy az igazi mozgást a mozdulatlansághoz kösse.

Kedvenc gondolatom, hogy a művészet engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség, s a valódi dráma (ezt később Weílnél olvastam) drame immobile, mozdulatlan dráma. Olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlanság. Hogy miért? Mivel a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént.⁵⁴

A *mozdulatlan elkötelezettség* értelmezéséhez vonjuk be Pilinszky 1973-as *Síremlék* című színművét,⁵⁵ mely legexplicitebben foglalkozik a jelenlét kérdésével. A művészet válságára, a jelenlétvesztés problémájára Pilinszky számára megoldást a jelenlét visszacszerzése nyújthat, így akár a *jóvátehetetlen jóvátétele*, akár a *mozdulatlan elkötelezettség* gondolatát vizsgáljuk, azok egyaránt ezen keresztül igyekeznek felmutatni a művészet egy olyan tapasztalatát, amely a század eseményeinek fényében is tartható marad. A *Síremlék* központi figurája, egy fekvő női alak a jelenlét allegóriájaként jelenik meg. A jelenlét azonban csak a tökéletes mozdulatlanság állapotában válik számára elérhetővé,

52 „Rendelkezik múlttal, de az emlékezés formájában; van történelme, de ő maga nem a történelem.” (Levinas 2007, 42)

53 Beney 2010, 496–510.

54 Pilinszky 1999, 759–60, 759.

55 Pilinszky 2004, 76–88. A színmű mint profanizált Krisztus-történet egyszerre jól mutatja azt az ambivalenciát is, amely Pilinszky vallásos olvasatát jellemzi. A dráma miközben megközelíthető Pilinszky színházesztétikai koncepciója felől, a szakrális színház irányából, a profanizáció következtében egyszerre annak kifordításaként is interpretálható.

amint megmozdul, megszűnik az addig érezhető titokzatos aura, a női alak elveszíti a transzcendenssel való kapcsolatot, ami mozdulatlanságán keresztül betör a földi szférába. Bár a színmű gondolata így leegyszerűsítve naiv jelleget ölt, talán mégis jól érzékelteti a mozdulatlanság Pilinszky számára hordozott jelentőségét. A transzcendencia földi megmutatkozása a levinasi Végtelen ideájához hasonlóan csak pillanatszerűen válik elérhetővé: pillanatszerű feltűnése Levinasnál a Másik tekintetében, és pillanatszerű annak megragadása a fekvő nő mozdulatlanra merevedésében Pilinszky színművében. Pilinszky számára az abszolút mozdulatlanság kivételes jellegéből fakadóan azonban túlmutat önmagán, így mintha a földi és a transzcendens eltérő törvényeit egyszerre hordozná magában. Gondolatai mintha a felé hajlanának, hogy a két szféra (az itt: a földi; és a túl: a transzcendens) eltérő törvényeit belátva ahhoz, hogy a transzcendens felé irányulás lehetővé váljon, az evilági környezet hétköznapi valóságát jellemző meghatározottságoktól el kellene távolodni, hogy ennek hatására a tényleges cselekvési irány ezzel ellenkező orientációt tudjon felvenni. Ebben a kettős vonatkozásban jelenik meg a mozdulatlanság egyszerre mint mozgás és mozdulatlanság.⁵⁶ Ezen a ponton látnunk kell, Pilinszky mozdulatlanságeszményének a levinasi gondolatokkal való ambivalens viszonyát: míg Levinas számára a mozdulatlanság, a szoborszerűség a művészet etikai törekvéseivel ellentétes karakterére mutattak rá, Pilinszkyénél szinte kizárólag ezen keresztül válik megragadhatóvá egy etikailag érvényes művészetfogalom. A *mozdulatlan elkötelezettség* esztétikai célkitűzésének mintha egyszerre kellene *A valóság és árnyéka* kövé dermedt, a megszólalásra képtelen művészetképét és a celani költészetinterpretáció mentén vázolt, a közvetlenségen keresztül a Másik felé (egyszerre az utópia, a túl irányába) haladó etikai meghatározottságú művészetideált magában foglalnia – egyetlen paradoxonban.

Bibliográfia

- Balassa Péter. 1987. „Pilinszkyt olvasva innen: A mélypont ünnepélye.” In *A látvány és a szavak*, 137–45. Budapest: Magvető.
- Beney Zsuzsa. 2010. „Pilinszky paradoxonai.” In *Az elérhetetlen jelentés: Irodalmi esszék I*, 496–510. Budapest: Gondolat.
- Bokody Péter. 2002. „Művészet, transzcendencia, etika.” *Pannonhalmi Szemle* 10/3: 118–36.
- Bokody Péter. 2007. „Az erős és a gyenge: Levinas művészetfelfogásának recepciójáról és az életmű irányairól.” *Partitúra* 2/1: 69–76.

⁵⁶ Ehhez hasonló karaktert hordoz magán a csend fogalma Pilinszky művészetében és esztétikájában, mely jelentőséget nyer Pilinszky dialógus értelmezésében, egyúttal hozzáköti az imádság fogalmához is. A csend elemzéséről elsősorban lásd Schein 1998, ill. Szávai 2005.

- Bokody Péter. 2008a. „Az arc előtt és után: Lévinas bölcséletének folytathatóságáról.” *Holmi* 20/7: 918–30.
- Bokody Péter. 2008b. „Az időköz átka és a művészet elégtelensége: Levinas művészetfilozófiájáról.” In *A dolgok (és a szavak): A fenomenológiai kutatás kortárs problémái*, szerk. Kenéz László – Rónai András, 19–34. Budapest: L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület.
- Bokody Péter. 2011. „Érdeknélküliség és felelősség: A műalkotás lehetséges helye Levinas bölcséletében.” Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar.
- Egelston, Robert. 1997. *Ethical Criticism. Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Greisch, Jean – Jacques Rolland. 1993. Présentation. *Emmanuel Levinas: Éthique comme philosophie première*, 7–10. Paris: Cerf.
- Hankovszky Tamás. 2011. *Pilinszky János evangéliumi esztétikája: Teremtő képzelet és metafizika*. Budapest: Kairosz.
- Keserű József. 2007. „Nyelv, reprezentáció, irodalom Levinasnál.” *Partitúra* 2/1: 77–100.
- Krassóy Ákos. 2008. „A genetikus művészetértétsről Levinas kapcsán.” In *Transzcendencia és megértés – Levinas etikája és metafizikája*, szerk. Bokody Péter – Kenéz László – Szegedi Nóra, 185–203. Budapest: L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület.
- Krassóy Ákos. 2016. „The Ethics of the Face in Art: On the Margins of Levinas's Theory of Ethical Signification in Art.” *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 53/1: 42–73.
- Levinas, Emmanuel. 1982. *De l'évasion*. Montpellier: Fata Morgana.
- Levinas, Emmanuel. 1992. „A valóság és árnyéka.” Ford. Babarczy Eszter. *Nappali Ház* 4/2: 3–12.
- Levinas, Emmanuel. 1999. *Teljeség és Végtelen: Tanulmány a külsőről*. Ford. Tarnay László. Pécs: Jelenkor.
- Levinas, Emmanuel. 2001. „Paul Celan – A léttől a másikig.” Ford. Varga Mátyás. *Nagyvilág* 46/9: 1415–19.
- Levinas, Emmanuel. 2007. „Az idő és a másik.” Ford. Gulyás Péter. *Világosság* 6/10: 33–62.
- Levinas, Emmanuel. 2009. *Œuvre Tome 1: Carnet de captivité et autres inédits*. Szerk. Rodolphe Calin – Catherine Chalier. Paris : Grasset/Imec.
- Levinas, Emmanuel. 2013a. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: LGF.
- Levinas, Emmanuel. 2013b. *De l'existence à l'existant*. Paris: Vrin.
- Levinas, Emmanuel. 2014. *Noms propres*. Montpellier: Fata Morgana.
- Mosès, Stéphane. 2004. *Au-delà de la guerre*. Paris: Édition de l'éclat.
- Nancy, Jean-Luc. 2010. „L'exégèse de l'art.” In *Le souci de l'art*, szerk. Cohen-Levinas, Danielle, 267–77. Houilles: Manucius.
- Pilinszky János. 1999. *Publicisztikai írások*, szerk. Hafner Zoltán. Budapest: Osiris.
- Pilinszky János. 2004. *Szép próza*, szerk. Hafner Zoltán. Budapest: Osiris.
- Pilinszky János. 2006. *Összes versei*, szerk. Hafner Zoltán. Budapest: Osiris.
- Radnóti Sándor. 1981. *A szenvedő misztikus: Líra és misztika összefüggése*. Budapest: Akadémiai.

- Radnóti Sándor. 1988. „Mi az, hogy beszélgetés? Pilinszky János: Beszélgetések Sheryl Suttonnal.” In *Mi az, hogy beszélgetés?*, 333–34. Budapest: Magvető.
- Robbins, Jill. 1999. *Altered Reading. Levinas and Literature*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Rolland, Jacques, szerk. 1993. *Emmanuel Levinas: L'éthique comme philosophie première*. Paris: Cerf.
- Rugási Gyula. 2015. *Léten túli etika*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány.
- Schein Gábor. 1998. „A csönd poétikája Pilinszky János költészetében.” In *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, 211–27. Budapest: Universtias.
- Sepsi Enikő. 2015. *Pilinszky János mozdulatlan színháza: Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson tükrében*. Budapest: L'Harmattan.
- Szávai Dorottya. 2005. *Bűn és imádság: A Pilinszky-líra camus-i és kaskai szöveghagyományáról*. Budapest: Akadémiai.
- Szücs Teri. 2012. *A felejtés története: A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Pozsony: Kalligram.
- Tengelyi László. 1998. *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest: Atlantisz.
- Ullmann Tamás. 2007. „Levinas, az alteritás filozófusa.” *Helikon* 53/1–2: 204–16.

