

Száva Csanád

A láthatatlan dimenziói

A látható dolgok a hétköznapi szemléletmód szintjén közvetlen módon jelennek meg számunkra, mintegy természetes módon, semmilyen eszköz vagy feltétel segítségével vagy megléte nélkül. Mi sem természetesebb annál, hogy amit éppen meglátok, az teljesen önmagától, semmilyen eszköz – például egy szemüveg – segítségével nélkül is megjelenik a szemem előtt, illetve láthatóvá válik a szemem és ezáltal az értelmem számára. Ha szeretnék rajta gondolkodni, ezt a bizonyos adott dolgot kell tételeznem, és ezzel így már foglalkozhatok, bizonyos eszközök – például módszerek – bevetésével, de mindenképp kell ehhez az, hogy ténylegesen lássam is a dolgot.

Mégis azzal szembesülünk, hogy például Jean-Luc Marion szerint ez korántsem ilyen egyszerű. A látható dolgok, pontosabban a látható tárgyak, tehát mindazon dolgok, amelyeket a látás a tárgyává tesz, csak feltételekkel lesznek láthatóak. Arról van szó, hogy a láthatatlan bizonyos aspektusainak megléte a feltétele a láthatóak létrejöttének. Marion a festészet példáján elemzi ezeket az aspektusokat, és megállapítja: „A láthatatlan – a festészet esetében ez éppúgy igaz, mint a valóság más területein – soha nem lehet a mi produktumunk: a láthatatlant nem megalkotjuk, hanem elfogadjuk.”¹ A láthatatlan tehát egy adottság, feltétel, amely mintegy önmagától teljesül. Nélküle nem lehetséges a perspektivikus látás, és így a látás mint olyan is fogalmilag hozzá van kötve. Ellenkező esetben, tehát hogyha – *horribile dictu* – nem lennénk képesek a láthatatlan tételezésére, a síkok egymásra tevődésének, illetve átláthatatlanságának, értelmezhetetlenségének rémálmával kellene szembenéznünk. Úgy járnánk, mint Edgar Allan Poe hőse, akiről Marion is beszél,² nem lennénk képesek ép ésszel felfogni az ilyen módon minket körülvevő, körülöttünk levő világ képtelenségét.

A tekintet adott esetben mondhatni el is veszhet, mint Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyamában, amelyben arról van szó, hogy a mélység mint közvetlen módon megjelenő nem a síkok megjelenítésére alapozottként jelenik meg. A láthatónak tehát feltétele a láthatatlan, nem pusztán azt látjuk, ami a tárgyak szemünk elé kerüléséből adódik. A látható felfogására meg kell tanuljunk használni a láthatatlant, pontosabban a láthatatlan és látható együtt-használatát. Így viszont már nem nézhetünk úgy a minket körülvevő dolgokra mint pusztá tárgyakra, amelyeket szemlélődésünk, pontosabban szemünk tekintete tárgyává tesz, hanem meg kell tanuljunk egy eleve értelmezettként szemlélt világot látni. Maurice Merleau-Ponty erről beszél a látás kapcsán: „Egyszerre bizonyul igaznak, hogy a világ az, aminek látjuk, és hogy mégis meg kell tanulnunk a világot látni.”³ Alighanem arról van szó, hogy más, újabb dimenziókat kell keresnünk a látható valóság szemlélése során. A fenomenológia

Száva Csanád (1979) – PhD, könyvtáros, Sapientia – EMTE, Kolozsvár, szava.csanad@gmail.com

¹ Jean-Luc Marion: *A látható kereszteződése*. Pannonhalma 2014. 59.

² Uo. 18.

³ M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Bp. 16.

feladataként Michel Henry éppen ezt az aspektust fogalmazza meg, mondhatni tételszerűen: „A valóság tehát nem korlátozódik a dolgokra, hanem mindig léteznek nem sejtett dimenziók, és az embernek az a sajátossága, hogy ezeken az új mezőkön él. A művészet az egyik ilyen mező.”⁴

A művészet, ezen belül a szépirodalom, a valóság egy másik dimenziója, ahol felsejlenek olyan összefüggések, amelyek a valóságra vonatkoznak ugyan, de nem értelmezhetőek, nem láthatóak a valós életben. Az irodalom által megmutatott összefüggések mintegy meghosszabbításai a valós élet dimenziójának, olyan terep tehát a fikció tere, ahol az is megfogalmazható, ami lehetséges, de tulajdonképpen nem valós. Tehát a kísérletezés tere, ahol a sejtések egy külön világban valósulnak meg. Tengelyi és Ricœur elgondolása szerint az irodalom lényege abban áll, hogy megmutatja azokat az összefüggéseket, amelyek csupán sejtés szintjén vannak meg, és a valóságra vonatkoznak, laboratóriumi körülmények között mutatnak ki olyan gondolati összefüggéseket, amelyeket a valós világ dimenziójában nem fejezhetünk ki.⁵

Élet és irodalom között tehát a fikciós vonás teszi a különbséget – mindkét gondolkodó erre vonatkozó írásaiban. Mégis van egy lényeges különbség a két megközelítésben. Míg Tengelyi László a tapasztalat mint igazságforma megjelenésének jelentőségét hangsúlyozza, Paul Ricœur a fikciót variációként értelmezi.

A variálás, a kísérletezési kedv olyan jellemzők, amelyek találóak az irodalmi fikcióra. A kísérletek egy meghatározott gondolati mozgáster keretein belül jönnek létre. Azonban ennek keretei, illetve szabályszerűségei nyilvánvalóan mások, mint az élet dimenziójában való mozgás. Azt mondhatnánk ezen a ponton, hogy a kísérletezés több aspektusát vizsgálhatja meg például egy történetnek, hiszen a különböző variánsok több oldalról mesélnek ugyanarról. Úgy látszik tehát, hogy a fikciónak sok eszköze, lehetősége van a gondolatok összefüggésrendszerének felépítésében. Laboratóriumi munkához hasonlóan ugyanakkor ezek a variánsok minden esetben fel vannak fűzve egyrészt egy belső koherencia vezérfonalára, másrészt vonatkozásuk mindig ugyanarra irányul, mégpedig az életre, ha úgy tetszik a valóságra, a valós életre. A koherencia adja meg a kísérletnek a történetjellegét, ami azt jelenti, hogy belső összefüggéseinek rendszere kell hogy legyen. A variálhatóság tehát nem önkényes, hanem egy meghatározott összefüggésrendszer szerint mehet végbe. Ugyanakkor ezek a kísérletek csak akkor számítnak relevánsnak, ha vonatkoznak valamire. A fikciós dimenzió tehát önmagában nem értelmezhető, bár látszólag eltér a valóságtól, az élettől, mégis csak akkor mond számunkra valamit, ha rá vonatkozik. A fikció, a gondolatkísérletek tehát egy meghatározott dimenzióban mozogva, nem pedig önkényesen szólalnak meg és mesélnek el történeteket.

Az élet, illetve irodalom fogalmi köre a fikciós dimenzióban különböző területeket foglal el. Természetesen különböző szférákról van szó, Ricœur pedig a különbségeket hangsúlyozza. Ebben a felfogásban az életnek és az irodalomnak létezik egy metszéspontja, egy közös terület, ez azonban nem egyezik meg a fikció fogalma által jelölttel. Ugyanis a Ricœur által megfogalmazott gondolatok arra engednek következtetni, hogy az irodalom képes az életnek – vagy legalábbis annak egy meghatározott szeletének – a leírására, pontosabban hiteles kifejezésére. Ez a kifejezőmód – legalábbis a ricœur-i értelemben – közvetlen módon az életre vonatkozik, vagyis a maga valóságában tárja fel, adja vissza azt.

⁴ Michel Henry: *Az élő test*. Pannonhalma 2013. 111.

⁵ Vö. Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Bp. 2007. 301; Paul Ricœur: *Oneself as Another*. Chicago–London 1992. 176.

Fikcióról azonban ezen a ponton még nem lehet szó. A fikció az irodalomhoz tartozik, de nincsen az étellel közös metszéspontja. Ugyanis Ricœur gondolkísérletekről beszél – a kísérlet fogalmával távolítva el az élet terminusát a valós fogalmától. Úgy látszik – főként a Tengelyi által leírtak fényében, hogy a fikciót valójában a valóságos, tapasztalati étellel szembenállóként kell értelmeznünk: „az irodalomra éppenséggel az jellemző, hogy bevett elképzeléseinket módszeresen felfogatja.”⁶ A tapasztalatok pedig, lényegük szerint és hegeli értelemben éppen az elvárásainkon alapulnak. Igaz ugyan, hogy bizonyos csalódásélményt okoznak, viszont a hétköznapi élet szintjén nem olyan mértékűt, amelynek következtében felfogásunk egészét kellene megváltoztatnunk.

A fikcióra jellemző módon tehát az elbeszélés nemcsak a valóságos élet leírásától különbözik, hanem magát a gondolkodásunk egészét, az életfelfogásunkat forgatja fel. A fikció tehát ricœuri értelemben egyrészt különbözik az élettől, mint ami az irodalom tárgya lehet, ugyanakkor az irodalom fikciós megnyilvánulása különbözik az irodalomnak ettől a leíró szférájától. Az irodalom leíró jellege eszerint határozottan elválasztható a fikciós dimenzióban működő irodalom mozgásterétől. Az irodalom – a gondolatmenet szerint – egybefogja, de mégsem vegyíti össze a két dolgot.

A fenti gondolatok alighanem a kísérleti jelleg hangsúlyozásának érdekében választják el a leírt módon a terminusokat. Ricœur laboratóriumként fogta fel az irodalmat, mintegy a gondolkodás hétköznapi vagy tudományos módjának meghosszabbításaként, amely a fikciós dimenzió révén lehetővé teszi, hogy variációkat hozzunk létre, amelyek mintegy értelmezik az átélt tapasztalatokat. Természetesen az átélt tapasztalatok az életre vonatkoznak. Tengelyi az időregényről beszélve a tapasztalat egy olyan meghatározottságában gondolkodik, amely szerint életünk tapasztalatai közvetlenül a valósághoz kötöttek.

A variálhatóságra tehát úgy gondolhatunk mint a fikció központi vonására. Kísérletezni a valósággal eszerint annyit jelent, mint variációkat alkotni meg a fikció dimenziójában. Természetesen nem lehet szó parttalan lehetőséglatolgatásról, hanem potenciális, hitelesen megfogalmazható variációkról. Maga Ricœur is arról beszél, hogy a variáció lehetősége a narráció próbájának van alávetve, vagyis csak a működő történetek jöhetnek szóba variánsokként.⁷

A husserli koncepció szerint elgondolt képzeletbeli variációk egy eidoszhoz tartoznak, ám ehhez az egy központi jelentőségű változathoz viszonyítva több vonásban is eltérhetnek. Az ilyen eltérések jelentik tulajdonképpen az irodalmi fikciót. Köznapi gondolkodás szintjén hajlamosak vagyunk az előző tapasztalatoktól való eltérések jelentőségét minimálisnak tekinteni, ezzel szemben a szépirodalmi szövegek sokkal nagyobb mozgásteret adnak nekünk a korábbi tapasztalatokkal való viszonyunkban. Az irodalmi szövegekben éppen az okoz olvasmányélményt, hogy a köznapi tapasztalathoz képest felbukkanó eltéréseket az különösképpen hangsúlyozza. A kísérleti jelleg lényege pedig éppen ez: megmutatni a másfajta tapasztalatot, azt, amely új ismeretekhez juttat.

Bár a ricœuri szétválasztás meglehetősen éles határt szab az élet, illetve a fikció által elfoglalt szférának az irodalom egészének keretei között, mégis hangsúlyozza a fikció jelentőségét. A fikció mint a variánsokat lehetővé tevő eszköz felszabadítja a tapasztalatok újabb

⁶ Tengelyi: *i. m.* 298.

⁷ Lásd Ricœur: „[...] the resources of variation encompassed by narrative identity are put to the test of narration”. *I. m.* 148.

dimenzióját. A másfajta tapasztalatok révén az olvasmányélmények, azon túl az irodalom egésze a fikció révén, új ismeretekhez juttatnak.

Tengelyi élesen elkülöníti a sci-fi irodalmat a többi szépirodalmi szövegtől a tapasztalat-fogalma mentén: „az irodalmi gondolatkísérletek valódi tapasztalatok forrásai maradnak, a sci-fi jellegű gondolatkísérletek viszont inkább csak *kvázi*-tapasztalatok rangjára tarthatnak számot”.⁸ Az elkülönítésre tulajdonképpen azért van szükség, hogy Ricœur nyomán hangsúlyozhassa a tapasztalat és élet összefüggését. Csak az a felhasználható – vagyis érvényes – eszerint, ami hitelesen megtapasztalható, vagyis ami az életből látszik, ami az élet fogalmi körébe tartozókat írja le. Ricœur egyenesen irodalmi fikció és technológiai fikció megkülönböztetésben gondolkodik. Ennek lényege éppen az, hogy – legalábbis elgondolása szerint – előbbiben ott van az emberi tényező, utóbbiból viszont hiányzik. Továbbmenve, a szigorú értelemben vett szépirodalmi fikció egy (vagy több) személyhez kötődik, aki vagy akik szereplőkként vannak jelen a cselekvésben, és egy identitás, egy személyiség, egy én tartozik hozzájuk. Ezzel szemben a Ricœur által elgondolt technológiai fikcióban vagy technológia álomban hiányzik az emberi tényező.⁹

A szépirodalmi szöveg, egy elsődleges értelmezés szerint, azt meséli el, amit a valóságban, vagyis az élet fogalmához tartozóban megtapasztaltunk, vagy megtapasztalható. Azonban a zsánerműfajok ezen túlmutatnak. A fikció lehetővé teszi, hogy eltávolodjunk az irodalomnak ettől a szigorú értelmezésétől. Nyilván, csak az tekinthető (igazi) irodalomnak, amelynek nagyon is köze van az élethez, ahogy ezt Ricœur is hangsúlyozza. Mégis a zsánerműfajok, főként a sci-fi, rámutatnak arra, hogy az így értett fikció, bár látszólag csak a technológiai álom fogalmkörével írható le, és ilyenként a tiszta fikció dimenziójába tartozik, kapcsolatba hozható az élet fogalmával, összekeverhető a hagyományosabban értett és a spekulatívabb szöveg. Korábban láttuk, hogy Ricœur és ennek nyomán Tengelyi milyen módon választja el a fikciós és a tapasztalati dimenziót. Ami mégis összeköti a kettőt, az a szépirodalmi szöveg, azonban a zsánerek, mint például a sci-fi, megmutatják, hogy a nem hagyományos elbeszélés vagy fikció összekeveri a két dimenziót, és egy működő szöveggént tár elénk másfajta tapasztalatokat. A hagyományosabb értelemben vett elbeszélésen túllépve, a fikciós dimenzió segítségével tárgihatónak látszik a megtapasztalható köre. Minderre a zsánerek – főként a sci-fi – szövegek megléte és elbeszélésként való működése mutatnak rá. Tengelyi megfogalmazásában: „az átélhető és megtapasztalható köre valójában szélesebb, mint az elbeszélhető”.¹⁰

Szintén a valóság problémája foglalkoztatja Michel Henryt is, amikor egy másfajta műalkotásról, a képzőművészeti műtárgyról beszél. Henry hangsúlyozza a valóság tényezőjének fontosságát, mondván, hogy minden ilyen alkotás a valóság egyes elemeit használja fel kiindulópontként. Ahogy Henry megfogalmazza, Husserlhez is kapcsolódva: „a kép-intencionalitás, amelyet az általa észlelt jelek irányítanak, a festmény materialitását alkotó valóságos elemekből kiindulva hozza létre a műalkotást. A műalkotás ezért imaginárius”.¹¹

Az imagináriusnak köszönhetően lehetségese válik a mélység megjelenítése a síkban, csakúgy, mint a fikció által egy történetvariáns az irodalmi szövegben. A síkban ábrázolás mérnökien pontos megrajzolásának, ábrázolási módjának mintegy meghosszabbítása a műalkotás

⁸ Tengelyi: *i. m.* 301.

⁹ Vö. Ricœur: *i. m.* 150–151.

¹⁰ Tengelyi: *i. m.* 301.

¹¹ Vö. Henry: *i. m.* 144.

dimenziói által lehetséges. A tér tehát egészében fiktívé válik a műalkotás megjelenésével, mondja Henry.¹²

Az esztétikai képzelőerő, ahogy Henry nevezi, tulajdonképpen ugyanaz a mozgás, mint az elbeszélés és tapasztalat körének szélesítése az szépirodalmi alkotás esetében. Ugyanakkor ez az alkotás ek-sztatikusan vonatkozik arra, amit tulajdonképpen a valóságnak vagy az életnek nevezünk. A Henry által elmondottak tehát egy olyan dimenzióra utalnak, amely tulajdonképpen a fikció körébe tartozik. A műalkotás, a fikció dimenziója által hozzáad a valóság tapasztalatához valami újat, egy másfajta tapasztalatot. Hadd utaljunk ennek megerősítése céljából Henry egyik állásfoglalására, amelyben a husserli fenomenológiáról beszél: „a világ semmiképp sem korlátozódik az egzisztáló világra, és valójában mindig fennáll egy új ontológiai dimenzió beiktatásának lehetősége. A valóság tehát nem korlátozódik a dolgokra, hanem mindig léteznek nem sejtett dimenziók, és az embernek az a sajátossága, hogy ezeken az új mezőkön él. A művészet az egyik ilyen mező, és a művész a megszokott fakticitás világán túlra vetíti ki ezt a dimenziót, ami egy abszolút specifikus terület.”¹³

A fikció dimenziója tehát túllép azon a dimenzión, amelyben a köznapi értelemben vett élet valóságos tapasztalati világa fellelhető. Mégis ez a túllépés nem jelent elszakadást. Ellenkezőleg, a fikció valami lényegi dologra mutat rá, olyan tapasztalati világot tesz lehetővé, amely a dolgok rejtett, ám meglévő oldalát mutathatja meg. A fikció tehát szorosan egybekötődik az élet fogalmával, ám nem a köznapi tapasztalatok szintjén, hanem annak ellentettjeként az újdonságokat felvillantó tapasztalati dolgok dimenziójában. A rejtett felfedéséről van szó: „A művészet lényegében a dolgokon túli megjelenést akarja láttatni velünk, amely elrejtőzik és amelyben a dolog felfedi magát, ám amelyet a dolog ugyanakkor el is rejt: ezt a fajta láttatást, ami rejtett.”¹⁴

Kapcsolódik ehhez a heideggeri tiszta világ eszméje.¹⁵ Henry felfogásában ez ugyanazt a szerepet játssza, mint a tér a testek hétköznapi módon való észlelésében. Ez azt jelenti, hogy a testek észlelése csak egy eleve elképzelt „mezőben” lehetséges: a térben. Ahhoz, hogy megláthassunk egy testet, egy látható dolgot, szükségünk van tehát a tér koncepciójára. Ugyanakkor a művészet, a műalkotások teszik lehetővé számunkra, hogy a szemlélődés kiteljesedhessen, vagyis, hogy olyan tapasztalatokat szerezzünk, amelyek egyrészt megerősítik a dolgok korábban leírt megtapasztalását, másrészt a fikció dimenziójába is beléphessünk.

Az újdonságélményről beszél Jean-Luc Marion is a festészet kapcsán: „A festmény nem a látható elrendezését nyújtja, nem más kombinációkban mutatja meg azt, amit már láttunk: a festmény a már látott vagy esetlegesen előre látható fenomének tömegét egy teljes mértékben új, még nem látott fenoménnel egészíti ki.”¹⁶ Az előre látható itt várható tapasztalatot jelent. Marion azonban elutasítja a kombináció gondolatát. Ez arra engedne következtetni, hogy az irodalmi szöveg esetében elutasítaná a variánsok fogalmát. Még sincs így, ugyanis Marion az újdonság-jelleget hangsúlyozza. Úgy gondolja, az újdonság, a más tapasztalat, amelyik szemben áll a köznapi tapasztalattal, valami lényegi dolgot mond a dologról. Az új fenomén átrajzolja korábbi világunkat, láthatóvá tesz egy korábban láthatatlant.

¹² Vö. uo.

¹³ Uo. 111–112.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Vö. uo. 113.

¹⁶ Jean-Luc Marion: *i. m.* 62.

Ugyanakkor – mondja Marion, szintén a festőművészetről beszélve – a láthatónak feltétele a láthatatlan: „A tekintet a láthatóba leheli a láthatatlant, nem azért, hogy kevésbé látható legyen, hanem épp ellenkezőleg, azért, hogy *még inkább* láthatóvá váljon.”¹⁷ Szükségünk van egy láthatatlan ürességre, a perspektívára, hogy egyáltalán láthassunk. Ehhez bizonyos mértékű elvonatkoztatásra van szükség. A láthatatlan elrendezi a láthatót, hogy megpillantsuk a világot.¹⁸ Szükségünk van tehát ezekre az elvonatkoztatásokra, egyébként a síkok foglyai lennénk. A látható megjelenésével pedig eljuthatunk a tapasztalati megújításához, ha a korábban leírt fikció dimenziójában is mozoghatunk. Ugyanis a fikció nélkül a világhoz tartozó dolgok csendben maradnak, a kifejezés előtt rejtve maradvá. Maurice Merleau-Ponty megfogalmazásában: „A filozófia magukat a dolgokat akarja csendjük mélyéről előcsalogatni és eljuttatni a kifejezésig.”¹⁹ Ezzel kapcsolatban fogalmazza meg a francia filozófus programszerűen a láthatóra vonatkozó gondolkodási irányvonalat: „Meg kell értenünk, mi a világ, és ha egyszer van világ, akkor milyen kapcsolat áll fenn a látható és láthatatlan világ között.”²⁰

Merleau-Ponty kiindulópontja az, hogy a köznapi gondolkodásban a dolgok azonosak önmagukkal, olyan módon, hogy amit látunk, tulajdonképpen azt gondoljuk magának a dolgoknak. Ebből a gondolkodásból tehát hiányzik a fikció – legalábbis első pillantásra mindenképp. Az elgondolás szerint csak a közvetlen módon szerzett tapasztalatok tarthatnak számot arra, hogy tapasztalatként foghassuk fel. Bár első látásra ez nagyon egyszerű és kézenfekvő értelmezése a dolgoknak, amiket a világban látunk, mégis, ahogy Merleau-Ponty mondja, éppen ebből a felfogásból származik számos gondolati ellentmondás, probléma. A kiindulópont tehát, amely szerint „Magukat a dolgokat látjuk; maga a világ az, amit látunk: az ilyen megfogalmazások egy olyan hitet fejeznek ki, amelyen egyaránt osztozik egymással a hétköznapi ember és a filozófus”²¹ – arra szolgál, hogy eljussunk ennek az ellenkező pólusához, a fikcióhoz. A francia filozófus a képzeletbeliről beszél úgy, hogy azt a valószínűséggel hozza összefüggésbe. A képzeletbeli kevésbé valószínű, mint a valóság. Merleau-Ponty azonban a valószínűségnek egy skálájában gondolkodik, így csak fokozati különbség van a képzeletbeli, vagyis a fiktív és a valóság között. A továbbiakban Merleau-Ponty kifejti a koherenciával kapcsolatos összefüggéseket, amelynek lényege, hogy a képzeletbelit nem az inkoherencia irányából kell megközelítenünk, hanem el kell fogadnunk, hogy az, amit képzeletbelinek, illetve az, amit valóságnak nevezünk, a koherencia egy bizonyos mértékével rendelkezik, a kettő között pedig tulajdonképpen nincsen lényegbevágó eltérés.²² Ez azt jelenti, hogy a *Látható és a láthatatlan* írója variánsokat feltételez, olyan variánsokat, amelyeket tulajdonképpen a képzeletbeli, a fikció mozgat, és ezek közül csupán az egyik kiválasztott variáns az, amelyiket valóságnak nevezünk. Ez az ő megfogalmazása szerint a „legvalószínűbb eshetőség”.²³ A valóság tehát felfogható úgy mint az előbb említett skálán a leginkább valószínűnek tekintett variáns.

Látható és láthatatlan kapcsolatában ugyancsak autentikus, mélyebb tapasztalatiélményt mutat ki Michel Henry, a fikció dimenzióját úgy értelmezve, mint ami valóban új és lényegi

¹⁷ Uo. 18.

¹⁸ Vö. uo. 19.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Bp. 2006. 16.

²⁰ Uo. 40.

²¹ Uo. 15.

²² Vö. uo. 54.

²³ Uo.

tapasztalatokhoz juttat. Az élet modalitásai láthatatlanok maradnak: az élet modalitásai az olyan aspektusok, mint például az öröm vagy a szenvedés.²⁴ Ezek a modalitások a láthatón kívül jelennek meg – Henry szembeállítja a *világ* és az élet fogalmait: amíg a világ eszerint „különbözik mindattól, amit megmutat, és teljesen közömbösen viszonyul hozzá, addig az élet megőrzi magában azt, amit feltár, az élet ott van minden élőben, élteti azt, és nem hagyja el soha, mindaddig, amíg az élő él”.²⁵

Az élet – írja Henry – a világtól idegen. A tapasztalattal, mégpedig az igazi tapasztalattal kezdődik az emberi létmód, igazi tapasztalaton pedig Henry a közvetlen módon tapasztalást érti. Ez szerves kapcsolatban áll az étellel a következő módon: „az élet pontosan az, ami önmagát közvetlenül tapasztalja.”²⁶ Henry azonban a tapasztalat újdonságát elsősorban nem a fikciós dimenzióban látja, hanem az öngyarápodásban. Eszerint a nietzschei gondolat szerint az élet folyamatosan növekszik, mintegy fokozatosan meghosszabbítja önmagát, olyan értelemben, ahogy az irodalom is meghosszabbítja a valóságtapasztalatot a fikciós dimenzió révén. Érdekes módon azonban, bár nem fikcióról beszél, Henry mégis éppen ebben az öngyarápításban látja megjelenni a műalkotást. A művészi kifejezést a francia gondolkodó az élet felfokozásának nevezi, és úgy írja le, mint a hangulatok, az érzelmek egyszóval a szubjektivitás felébredését. Azért van szó felébredésről, mert egy fokozott intenzitású, egy öngyarápítási folyamatról beszélünk. Ilyen értelemben az öngyarápítás a hiteles és új tapasztalatok megszerzését, megélését jelentheti. A leírt folyamat az élet fogalmát így új fényben jeleníti meg: „A műalkotás közvetítése révén tehát mintegy az élet felfokozása jön létre” – írja Henry.²⁷ A műalkotás tehát ilyen módon vezet el az új tapasztalatokhoz.

Az ily módon felfogott új tapasztalatok, vagyis a műalkotások által nyújtott lényegi hozzájárulás megmutatkozása, a dolgok ilyenképpen való kifejezése mindazonáltal kérdéseket vet fel, amely kérdések a dolgok fenomenológiai felfogásának irányába mutatnak. A fenomenológia egyik kiindulópontja a dolgok kifejezése, illetve ahogy Heidegger kapcsán, főként a *Lét és idő* 44. paragrafusáról²⁸ beszélve Henry megállapítja, a dolgok megjelenésként való felfogása: „a megjelenés lényegesebb, mint a lét: csak azért létezik a dolog, mert megjelenik”.²⁹ A „vissza a dolgokhoz” programja Henryt elvezeti egy fenomenológiai értelemben vett tiszta megjelenéshez vagy megmutatkozáshoz, amit ő kinyilatkoztatásnak nevez. Ez a kifejezés tulajdonképpen az élet és a *világ* fogalmi szembenállásának megmutatására szolgál. Egyik oldalon találjuk a világ közönyét, másik oldalon pedig az élet tiszta kifejeződését. Itt egy olyan különbségtételről van szó, amely a kifejezést eltávolítja a köznapi tapasztalatok dimenziójától. A kifejezés tehát a műalkotás által megmutatott módon lehetséges, a fikció szerepe pedig megkerülhetetlennek látszik. Amiről Henry itt beszél, az tulajdonképpen az el-nem-beszélhető problémája, a köznapiól különböző tapasztalatok kifejezése, a világ közönyétől való elkülönbözés. A világ közönyével szemben ott vannak az előre nem látható tapasztalatok, amelyek, mint korábban láttuk, lehetségesek a műalkotásnak köszönhetően.

²⁴ Vö. Henry: *i. m.* 16.

²⁵ Uo. 17.

²⁶ Uo. 85.

²⁷ Uo. 133.

²⁸ Vö. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Bp. 1989. 377–401.

²⁹ Henry: *i. m.* 6.

Ezt a bizonyos el-nem-beszélhetőt fejezheti ki az irodalmi szöveg – ezt nevezi Thomas Mann hermetikus varázslatnak.³⁰ Thomas Mannról szólva Tengelyi kijelenti, hogy: „az elbeszélésben érzékelhetővé válik az is, ami szigorúan véve nem elbeszélhető”.³¹ Ricœur kapcsán Tengelyi lényegében egy radikális megfogalmazását adja az elbeszélésnek, amelyet kiterjeszt a hagyományos szépirodalmi elbeszéléstről minden fikcióra, beleértve a sci-fi elbeszéléseit, vagyis az olyan jellegű fikciót, amely nem megtapasztalható, csak feltételes módon, amely arra vonatkozik, ami jelenleg csak elvben kivitelezhető.³² Az elbeszélhetőség köréből – mondja Tengelyi – egy sor dolog kivonja magát: a vágy, a szeretet, az ötletek, a bünbánat és így tovább, legfőképpen pedig az idő, amely az elbeszélés közege, a fikciót keretező, mégis közvetlen módon nem elbeszélhető téma. Ahhoz, hogy ezekről és főként az időről tudjunk mondani valamit, szükségesnek látszik a fikció fogalmának átértelmezése. Elemzésében Tengelyi az idő fogalmát az élet fogalmához köti. Az élet felfokozása mint a műalkotás meghatározó aspektusa elvezet az újszerű tapasztalatokhoz. A kifejezés ilyen módusza képes beszélni az időről is, a fikció, az irodalmi narráció formájában. Szükség van a ricœur-i értelemben értett gondolat kísérletekre, hogy egy olyan mű jöhessen létre, mint például Thomas Manntól *A varázshegy*. Az idő szokványosabb felfogásának összekuszálásával, a regénynek ebben a másfajta időben való elhelyezésével lehetségessé válik az emlékekről úgy beszélni, hogy megvalósuljanak a korábban említett gondolat kísérletek.³³ Thomas Mann regényében megjelenik a hermetikus varázslat kifejezése: „az is elképzelhető, hogy az elbeszélés tartalmi, imaginárius ideje az elbeszélés saját, reális időtartamát mérhetetlenül meghaladja [...] tudniillik ilyen esetekben az elbeszélés bizonyos hermetikus varázslattal, időbeli túlperspektívával él, mely a valóságos tapasztalat abnormalis és föltétlenül az érzékfölöttibe mutató eseteire emlékeztet.”³⁴ Meghaladásról, az idő kereteinek tágításáról, a tapasztalat abnormalitásáról, vagyis újdonságáról van szó. Az elbeszélés úgy jelenik meg, mint az idő kereteinek mintegy meghosszabbításában elhelyezkedő fikció.

Az ilyen módon összekuszált időben az időregényben elbeszélt emlékek előhívják azokat a váratlan tapasztalatokat, amelyek megjelenítésére csak az időt másképp kezelő és a fikció dimenziójában mozgó mű képes. Ezek az emlékek felbukkanásai váratlanok, főként azért, mert maradványok, rejtve maradt dolgok, járulékosak, amelyek nem illeszthetők be azonnal a kialakult narratívába. A járulékoság tehát egy másságot jelent, Tengelyi ezeket a járulékos, kiegészítő dolgokat az emlékezéshez kötött enklávák vagy holtágaknak, Virginia Wolf barlangoknak nevezi.³⁵

Woolf regényében, a *Mrs. Dalloway*-ben az idő nem összekuszálódik, hanem éppen az idővel kapcsolatos rejtett összekapcsolódások mutatkoznak meg. Felszín alatti, a szereplők mögött összekapcsolódó hálózattá formálódó elemek ezek. Az angol írónőnek sikerül magáról az időről úgy beszélni, hogy valóban új, csak a fikció révén megszerezhető tapasztalatokhoz

³⁰ Vö. Thomas Mann: *A varázshegy*. II. kötet. Bp. 1981. 285; Tengelyi: *i. m.* 301.

³¹ Uo.

³² Vö. uo; Ricœur: *i. m.* 142.

³³ Lásd „hó és fagy valóságát figyelembe véve, már isten tudja mióta tél volt megint, sőt a telet tulajdonképpen mindig csak átmenetileg szakították félbe perzselő nyári napok, mikor az ég olyan túlzottan kéklött, hogy már-már feketébe játszott – ilyen nyári napok pedig akárhányszor télen is előfordultak, ha az ember nem vette tekintetbe a havat, amely egyébként nyáron is hullott.” – Thomas Mann: *i. m.* 275.

³⁴ Uo. 272.

³⁵ Vö. Tengelyi: *i. m.* 310–311.

jussunk.³⁶ A regényében az összefüggések és az idő tematikája a prózaírás eszközeivel is jelölve vannak, például a mindig visszatérő „The clock was striking” – ütött az óra – mondat, amely mindig egy kitüntetett helyre kerül, hogy kiemelje a korábban említett összekapcsolódások jelentőségét, mint például a regény vége felé, amikor Clarissa visszatér, hogy összefogjon más szereplőket: „The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. But she must go back. She must assemble.”³⁷ Itt Clarissa a cselekmény szerint is ténylegesen összekészítéseket, összeállíthatóságot új összefüggéseket keres, miután ütött az óra.

Ricœur szerint az élettörténetek és a szépirodalom által elmesélt történetek kiegészítik egymást. A kiegészítés természetesen úgy fogható fel, mint a narratívák két oldala, egyrészt a tapasztalati mint közvetlen módon bemutatott dolog, másrészt az újszerű tapasztalati mint a fikció segítségével bemutatott másság, újdonság. A tapasztalatinak mintegy a meghosszabbítása, kiegészítése az a dimenzió, amelyben a fikció, egyáltalán a műalkotás mozog. A fikció alagútfúrására van szükségünk, hogy az időről érvényesen, új tapasztalatokat lehetővé téve, a másságot beillesztve tudjunk beszélni.

Dimensions of the Invisible

Keywords: fiction, invisible, visible, experience, life

We are tempted to think in terms of the identical about the things that we see. From a perspective that is specific to the way that we think in our everyday life, we think that what we saw was really that, with what we had that ordinary experience. Sometimes, however, we have extraordinary experiences thanks to the artistic works. Fiction creates a dimension that is situated outside of the sphere of ordinary experiences, and offers knowledge about the things that remain unseen for the eye of the everyday life. Fiction is capable of generating experiences that are of absolute novelty in this sense.

³⁶ Vö. uo. 319.

³⁷ Virginia Woolf: *Mrs Dalloway*. Ware 1996. 135. Woolf mondatai magyarul: Az óra ütött. Az óramutatók feloldódtak a levegőben. De neki vissza kell mennie. Össze kell raknia a dolgokat. [Fordítás tőlem – Sz.Cs.]