

## A semmi kísértése: a tapasztalás intim olvasói apokaliptikái

MAURICE BLANCHOT: THOMAS, A REJTÉLYES ÁRNY

„Az éj a szertartások erejével megzabolázott szentség, s a szertartás jelentése: rend, szabályosság, jog, a Tao útja és Dharma tengelye. Orpheusz tekintete szétveti a köteléket, megszegi a határokat, megtöri a törvényt, mely kordában tartotta és visszafogta a lényeket.”



Pesti Kalligram  
Budapest, 2011  
318 oldal, 2900 Ft

Az 1945 utáni francia irodalmat, esztétikai és filozófiai gondolkodást máig meghatározó Maurice Blanchot műveinek magyarul történő megjelentetését a Kalligram kiadó vállalta magára, Bende József fordításában, aki a sorozat szerkesztőjeként a 2005-ben a Kijárat Kiadónál megjelent teoretikus kötet, a nehezen figyelmen kívül hagyható *Az irodalmi tér* mellett jelenléte biztosít a tervek szerint mind Blanchot regényeinek, „kisregényeinek”, mind tanulmányainak. Hiszen a teoretikus és a szépirodalmi szerző kategóriái Blanchot-t olvasva igen gyorsan feloldódnak, s érvénytelenségükkel az önátélés „maximumán” feladásra készítetik a nyugati kultúra szubjektumaként aposztrofált-biztosított (ön)azonosságainkat. A mindenkori Blanchot-szöveg ugyanis a halál helyének modalitásában olvastat – és a szereplő agóniáját olvasva mi is bármikor készen kell hogy álljunk a megfulladásra.

A *Thomas, a rejtélyes árny*, Blanchot első, 1941-es regényének több mint háromszáz oldalas első verziójú megjelenítése a redukált, vékonyabb *testű* második verzió helyett felszínre hozza és így láthatóvá teszi Blanchot-t, a paradigmátikus szerzőt, hiszen egyrészt a nehezen megközelíthető, komoly intellektuális tevékenységet és sosem lankadó figyelmet követelő szöveg képtelen a meghátrálásra még agóniájában is, másrészt az első verzió *rejtélye* egy jeltelen, nyom nélküli szereplő semleges, személytelen jelenlétének megszólaltatását keresteti az olvasóval. Thomas-ra azonban minden találkozás képtelen árnyékot vetni; így, kapaszkodók nélkül, a képhiány, a *kívül* sorra elbukó kísértései, a semmi általi lenyűgözöttség olyan művet omlasztanak folyton össze, ami – ha csak az intellektuális terheltségét érzékeljük – a

szöveg olvashatatlanságát írja elő. Azonban Blanchot általában lenyűgözően ír, s hol uralja, hol aláveti magát a nézőpont (és toposzai) elvesztéseinek, a tudat különböző szintű elmozdulásainak, a tengelyváltásoknak. A *Thomas* első verziója tehát egy hosszú *meditációra* hív (a francia „*méditation*” szó sokrétűségével), annak transzgresszióival és a költői nyelvnek történő kiszolgáltatottság különös közegeiben; olyan meditatív gondolatnélküliségre invitál tehát, amelynek másik neve Blanchot rendszerében a *lényegi magány*. Blanchot saját, az *Orpheusz tekintetében* megidézett előírásait követi, s úgy veti alá egyként a dichotomikus gondolkodás krízisét jelezve a szubjektumot, formát, figurát a szövegesülésnek, hogy „A mélység nem mutatkozik meg szemtől szemben, egyedül akkor tárul fel, ha elrejtje a mű. [...] A mítosz szerint [...] Orpheusz sorsához e törvénnyel való szembeszegülés is hozzátartozik, miközben nem kétséges, hogy Eurüdiké felé fordulva Orpheusz lerombolja a művet. A mű egyszerűen darabjaira hull, Eurüdiké visszatér az árnyak világába.”

Blanchot már 1932-től szerkesztgeti a *Thomas* szövegét, és csak 1940 májusában fejezi be úgy e regényszerűbb első verziót, hogy Jean Paulhan elfogadhassa azt a Gallimard-nál. Majd 1948-ban húzza meg az első verziót, a két mű között időben tehát ott a sok vitára okot adó politikai meggyőződésének átfordulása a deportálások és Emmanuel Lévinasszal való barátságának elkötelezettsége miatt, ismeretsége Bataille-jal, és vélhetően a történeti tudatot befolyásolhatják a tanulmányok is Kafkáról, Rilkéről, Mallarméről, Sade-ról. 1948 januárjában számol be Bataille-nak írt egyik levelében az első verzió imaginárius eltüntetéséről, amikor az első vaskos kötetet nézegetve meglátja abban egy másik mű apró magját. Azonban a hatvanas évekre már kultikus íróvá váló Blanchot, aki cikkeiben és tanulmányaiban is az irodalom mibenlétét kutatja, s mint ahogyan az első verzió francia kiadásának előszóírója is hangsúlyozza, nem tagadja meg az első változatot sem, azt egy másik, önálló műnek tekinti, s talán éppen a *Thomas* névre rájátszva csak létrehozza a második verzió által a kihordott-hordozott ikertestvért. Azonban a *Thomas* olvashatóságát, *Thomas* válla fölött a szöveggé lett *Thomas* figurájának *műtelenedésébe*, újra- és újrakezdett történetébe pillantva olvasói tapasztalatunk kihívásait, a reflexió lehetetlenségét, a *Thomas* nevű *árny* holttestének krimijét követve ismét megszólalhat a mítosz, s legitimálja a szöveg állandó, befejezhetetlen, meditatív újrakezdéseit, egyszóval a *mértéktelen* első verziót: „Végtelenül kérdéses mozdulat, melyet elítél a nappal, igazolhatatlan téboly vagy bűnhődő mértéktelenség gyanánt. A nappal számára a pokolra szállás, az útra kelés hiábavaló mélységek felé már maga a mértéktelenség” – írja Blanchot az ihlet ugrásáról Orpheusz kapcsán. A *Thomas*-ban pedig éppen az egyik esszenciális átváltozás alatt álló, *kamasztestbe* bújt *Thomas*-ról és annak néma, háborús nemzedékéhez fűződő viszonyáról, illetve viszonytalanságáról, a korszak nyomainak *hiányáról* ír, kissé túllotva ekkor is az első verzió szövegét, ám érzékeltetve, miként tereli a hétköznapi gondolkodás mélységeinek nyelvezetét a költői nyelv uralma alá – a szövegváltoztatás módosulásainak együttes jelenlétében:

„Hirtelen tökéletes érzelmei lettek, és úgy tűnt, hogy egy demiurgosz fiaként igazságtalanul mentesül mindenféle szorgalomtól, mindenféle vámtól, melyeket általában meg kell fizetni, hogy az ember hozzájusson ezekhez az érzésekhez. Szomorú volt, de a zaklatott szívből fakadó keserű melankólia nélkül, és megóvatott minden észrevétlen stigmától, amelyek láthatatlan írású tintaként jelennek meg a kamaszok arcán, amikor utalás történik a nőkre, a fiatalságra, egyik osztálytársuk szellemi fölényére; a jó érzések egyféle besúgója hírében állt, melyeknek a

*tökéletlen példányait jelenlétével leleplezte. (...) és sátáni tisztaságával felszínre hozta a lelkiismeretüket nyomasztó dolgokat, melyeket éppen a tisztaság tudott csak nyomasztóvá tenni.”*

Azonban Thomas e kívülrőlként éppen a kívülségtől fosztatik meg hiánytalanul átélt jelenléte, semleges középpontisága miatt, s e blanchot-i fogalmakkal megterhelt jelenet modelálja a Thomas két verziójának kölcsönös feltételezettségét (és ezzel az első szükségszerű jelenlétét), és az eseménybe omló, a képeket, toposzokat kioltó, az olvasó tapasztalatiságát a semmi kísértésének, a szorongás melankolikus anyagára felfüggesztő műnek tesz ki minket: hiszen mivel Thomas számára éppen kortársainak nemzedéke marad néma, „csak a háborúra készülődő felnőtt férfiak és a gyermekkorra készülődő gyerekek használhatatlan jelzéseit érzékelté”, így semleges jelenléte még az átváltozás alatt álló testben sem ömlik át újabb formába, nincsenek lenyomatai, mintázata érzékelhetetlen. Majd az ő (vélt) középpontba helyezett figurája a második verzióban pedig még a kamaszkortól is mentesül, még ettől a reprezentációtól is meghátrál a szöveg. És a banális iskolai kiközösítésből a költői nyelv rámutat a – Blanchot fogalmaival élve – *kadaverikus hasonlóságra*, Thomas holttest-képére, amely csak úgy szolgál tükréről Thomas-Nárcisznak, hogy a kép mindenkori funkcióját, a szeparációt, elkülönböződést jelzi, de egy mintát nem nyújtó mű révén, hiszen annak *szövegváltozatai* a néma nemzedékhez hasonlóan folyton csak paradigmák és jelölők megnevezésére vágnak: „Ott ült az iskolapadban, megtanulta a Himalája magasságát és a százéves háború perpatvarait, azonban megfosztatott az egyetlen valamit érő oktatástól, a féltékeny osztálytársak tanításától, akik lökdösik az embert vagy megosztják vele az utolsó csokoládédarabkájukat. Soha, egyetlen dolgozatírás alatt sem tudott átnézni a vele azonos magasságú fiú válla felett, a szövegváltozatait, az életét csak fiatalabbakról vagy idősebbekről másolta.”

Valójában Blanchot szövegvilágának olvashatósága, narrálhatósága és ezzel idézhetősége is, a szöveg minden héraikleitoszi mozgását igénybe véve nyom nélküli szereplőivel, azok személytelenségével, kijátssza a jelölők végtelenjében történetéhségünket, jelentéskereséseinket, kötődéseinket, amiként Thomas-t a két női szereplő közül egyik sem tudja megfejteni, szóra bírni – de még attól a feszültségtől is meg tudja fosztani olvasóját, amely abból a tehetlenségből fakad, hogy nem tudunk szabadulni kép-mivoltunktól, az érzékelés szenvedélyétől. Blanchot eddig magyarul megjelent regényeiben is csupán két-három szereplő hordozza egymással való találkozásaik történetét, a női agóniákat, az Eurüdiké-sorsokat szemlélve tapasztalhatjuk meg a rilkei saját halált, s persze olyan szigorú rendezettségben felsorakoztatott kulcsszavak segítségével követhetjük a Blanchot által megnyitott beszédmódokat, hogy e neurotikus logika szigora, a kulcsszavak igazságainak pluralitása az olvasás különös közegét teremti meg. Mint ahogyan az eddig magyarul megjelent Blanchot-regények kezdetben tűnhettek akár szerelmi történeteknek is, a *Thomas, a rejtélyes árny* megjelenését sokan úgy várták, mint egy krimi potenciáljával rendelkező nagyobb regényt, melyben egy kísérteties gyilkosság, egy vízbefúlt holttest ügyében nyomozhatunk. Blanchot viszont a szöveg középpontjával választott, a könyvcím alapján főszereplőként kezelendő Thomas jelenlétéről éppen úgy ad számot, hogy az írás berekeszhetetlenségében mindent azonnal eltörölhet e halott életéről, múltjáról, emlékeiről, akinek szuverenitása és *szinguláris teste* éppen jelenlétében, lenyomatok nélküliségében, jelentelen személytelenségében, rekonstruálhatatlanságában lesz képes az olvasás *helyei* révén a fantom közelségével érzékeltetni magát. Anne-nal, a feleségével és a házasságtörő Irène női alakjával olyan fuldoklásokat, élve felfalásokat kell elszenvednünk a szöveg örömeiben és a szövegagónia váltásaiban, mikor az elbeszélő démonaival

találjuk szemben magunkat, amelyek további réseket, nyílásokat, elkendőzött házasságok (avagy platóni egyesülések) lehetőségeit fedik fel. Az önátélés e potenciái pedig addig vezetnek az adott sorsok alakulásának visszaját, negatívját, hogy miután a *parole* a felszín alá ásott, az agresszió(k) után kiürül a „metafizikus mérge”. Blanchot paradigmaticusságának forrása éppen ebben az eredetkeresésben lelhető fel, hiszen az ismeretelméleti válság, a metafizikai árvaság több évtizedes tudatosodásának különböző tüneteit teszik szövegei láthatóvá, melyek esztétikai potenciája a képről, reprezentációról, szubjektumszemiotikáról, textualitásról való (poszt)strukturalista, dekonstrukciós teorémákat és a művészetfilozófiai tendenciák, vagy a test-elméletek alakzatainak legtöbbjét táplálja.

A *Thomas* esetében e vállalt sokrétűség nyelvi alakzatainak egyik, a szöveg meditálását leginkább meghatározó és annak erotizálását a semlegességbe oltó rezsimje, az *érzékeny* rezsimje olyan helyekre csalta Thomas-t és a *Thomas* válla fölött a szövegbe pillantó olvasót, amely helyek (testek) megjelenését és az afirmációjukba történő becsalogatást egyrészt az a nietzschei gondolat aktivizálja, hogy az addigi filozófiák a test félreértései voltak; másrészt a szövegvilág helyszínei maguk is határozónak, és helyzetbe hozzák Nácisz tébolyát: Náciszét, aki a víztükör fölé hajolva „testnek nézi azt, ami pusztá árny”. E gondolkodás legélesebb héraldeit oszti oppozíciója a regényben a múzeum és a tengerpart.

A *Thomas, a rejtélyes árny* ugyanis a nézőpont toposzait folyton kijátszva úgy követeli meg a látható rezsimje által, kép-mivoltától szabadulni képtelen szubjektumtól az intellektuális tevékenységet, hogy a szöveg egyik leggyakrabban idézett (idézhető) és értelmezett első fejezete a kezdet elragadtatottságát, a tenger közegét, az anyai alakzatot felvenni kényszerülő, megszülető *Thomas*-t rögtön hiányában, holttestként, a halál helyének testkioltásában olvashatjuk. Ennek a fuldokló, traumatikus olvasásnak kitett nyelv azután ironizálhat, keresheti a lenyomatokat a melankolikus anyagban, hol komikusan narrálva, hol a keleti irodalom egyik allúziójaként üres edényként várva a szöveg összeomlásait, hol a figurális testi átváltások, nyelvi átjárások miatti szorongásban; majd a könyv utolsó részeiben pedig spirituális-misztikus extázisban *Thomas*-t isteni alakként is megforgatja. „A [szobába] belépők a válla fölé hajoltak és a következő mondatokat olvasták: «lelent a tengerpartra: jární akart egyet. A zszibbadás a felszíni részek után szívének mélyebb régióit is elérte. Tudta, még néhány óra, és lassacskán érthetetlen állapotba kerül, anélkül, hogy valaha is megismerné átváltozása titkát. Még néhány pillanat, és érezni fogja a visszahúzóó életből fakadó békét, a bűnnek és a halálnak való átadottság nyugalmát. (...)»” – reflektálhatunk mi is saját olvasói pozíciónkra *Thomas*-t szemlélve, a traumatikus fejezet után. A fulladás pillanatának szegélye ugyanis az eszmény vágyott közegét biztosítja majd, mely az írás, reprezentáció, a szorongás gondjából, a cselekvés hétköznapi zártságának idejéből a látvány *fantom*ját és a halott tekintetét kölcsönzi az olvasónak, aki ettől kezdve képtelen nem látni – ismét a blanchot-i indulatnak köszönhetően: „És még amikor ez az eszményi tenger, amivé egyre bensőségesebb módon vált, a maga részéről visszaváltozott valóságos tengerré, melyben vízbe fültként volt jelen, akkor sem volt annyira izgatott, mint amennyire kellett volna lennie; inkább megkönnyebbülést érzett, mintha végre rátalált volna a helyzet nyitjára, és mintha minden arra korlátozódott volna számára, hogy szelvek nélkül a tenger hiányában folytassa véget nem érő útját.”

E szorongás szülte lényegi magányosság költői nyelve azután a vallási stádium előfutárának bizonyul. Miként *Thomas* valamiféle homályosan körvonalazott *hemiplegiában*, féloldali bénulásban szenved, szereplőként, reagensként való távolléte nem totális hiány, így képes

hiányának reflektálására; s ugyan a bénult szervekről a szubjektumnak nem lehet tudomása, hiányukat érzékelheti a mozgáshoz még használható testnek köszönhetően. E költői nyelv, ez a kívülség vezet a beszéd nem-dialektikusságához, és képes megszólalni arról, amiről csak hallgatni lehetne, mégis fenntartva idegenségét. Bár a blanchot-i gondolkodás fogalmi szigorra a mű olvashatóságát néhol valóban kétségessé teszi, továbbá helyenként e hosszabb verzió szöveghelyeit megkísértik azért egyéb prózahagyományok is, azért Blanchot sajátos terrorella, a semmi fölé hajoló melankolikus Nárcisz a szövegnek köszönhetően valóban meglát-hatja magát eltűnő születésében, a totális képhiány előidézésében.

A melankólia mint első halál, mint archaikus védelmi rendszer, illetőleg annak szubjektum általi elszenvedése a szorongó test olyan metaforáit ülteti el a blanchot-i meditálásban, amelyek később a tenger (az anya) hiányában a melankólia tapasztalatát testálják át, azaz az elszemélytelenedés tapasztalatát. Thomas gödröt ás, vagy a fulladás élménye, az élve eltemetés, elnyeletés extázisai azt a kaverikus vágyat és ezzel a jelek enigmáját is színre viszik, amelyek maguk válnak a félelemmel, a szenvedélyekkel, a gondolatokkal Blanchot szereplőivé, kreatúráivá. A melankolikus szubjektum nárcisztikus halála mellett pedig megjelennek a misztikus átlényegülés elragadtatásai. Blanchot szerint egyébként is kihagyhatatlanok a misztikusok annak tanulmányozásakor, ha valamit mélységeiben akarunk megismerni, azaz a semmivel keveredő valóság megismerésekor; Thomas és ezzel a nézőpontok észrevehetetlen átváltozásai és váltásai azt a semmi által megkísértett kép-paradigmát erősítik meg, amelyben a kép éppen az üreset idézi meg, a semmivel azonosul.

Ebben a heterogén kívülben, e holttest-kép modalitásában válhat a *Thomas*-ban a műzeum helye a melankolikus, heterotopikus jelenlét összezavarójává, amint Irène képtelen *Thomas*-val annak kívülállásában – a tenger végtelen mormolásával a háttérben – fenntartani saját női *másikat*, és *Thomas* képtelen ellenállni az anyai alakzat intellektuális (!) meggyilkolásának: „Látta, ahogy *Thomas* most a *Vénuszra* hasonlító fotográfia fölé hajol, vörösen és remegve, hatalmas kezekkel, mint amilyenek az értelmiségiék a gyilkolás pillanatában. Mit fog tenni? (...) A zsebébe nyúlt, dühödten kereste a kést, amely képtelen lesz megvérezni az életelen képet.”

Azonban az ironikus gesztus talán a szövegben egyszer igazán modernista módon mindenre kiterjed, s a két ember idegensége, egymás számára heterogén külsőségei, vagy a szimbolikus kihagyásai, a törvény gondolatiságán túl Blanchot erőszakos aprólékossága és kifinomultsága ismét visszazuhan a hétköznapiba, mert az esemény ezt is megengedi, az irodalmi közeg pedig kívánja: „A léptek zajában hirtelen nagy csend áradt szét, és a már félig legyilkolt, a fenyegetéstől már félig megdicsőült valamennyi többi festmény, mint mindig, most is gyáván hallgatott. *Thomas* előhúzott a kabátjából egy mérőszalagot, rásimult a képkeretre, levett néhány mértéket, és odafordulva Irène-hez szelíden azt mondta neki: „A fej és a test aránya csak hatszoros, *Botticellinél* pedig mindig hétszoros.” – „Záróra! Záróra!” – kiáltotta a teremőr (...). Ez már a búcsúzás órája volt, az egyetlen szakasz az emberek életében, amely jól sikerül nekik.” Ám a blanchot-i beszédmód továbbra is szerencsésen berekeszthetetlen.

**Bakonyi Veronika**