

Száva Csanád

## Adalékok a *kimondhatatlan* fogalmához

### A kifejezés, valamint az értékek különböző dimenzióinak összefüggéseiről a fikció fogalomköre mentén

Újat mondani, kimondani valamit – mindig megragadja a figyelmünket, ha ez valóban sikerül egy adott helyzetben. Egy új gondolat, egy új összefüggés felmutatása érdekes, mert eltér a korábbi, bejáratott elképzelésektől. De vajon hogyan működik a kimondás, honnan bukkan elő az újdonság ebben a folyamatban? Itt mégiscsak – úgyszólván – át kell lépniünk egy másik dimenzióba: ez az esztétikai dimenzió erőtere. A ki nem mondott, a titok megjelenése, leleplezése egyrészt az esztétikai dimenzióban megy végbe, másrészt, ilyenként, a fikció tulajdonságaival bír. A tényekből kiválasztódó, kialakuló kifejezés a fikció mechanizmusai szerint jöhet létre, s ezáltal keletkezhet egy konstrukció, a valóságkép leírása a megismerés folyamatában.

A titok mögé nem tudunk benézni, olyan értelemben, hogy csak a kimondott lehet az, amivel kezdetünk valamit, a ki nem mondott dolgok, amelyek mögöttesek, nem hozzáférhetőek nyelvileg. Mi van tehát ebben a mögöttes térben.

Tengelyi szerint gondolat és tapasztalat között a kifejezés az összekötő elem.<sup>1</sup> Az új gondolatok a teremtő kifejezés által jelenhetnek meg mint látható, felfogható illetve közölhető dolgok. M. Merleau-Ponty gondolatait elemezve Tengelyi arról beszél, hogy az irodalom példája jól illusztrálja a tapasztalat átalakulását a maga folyamatában. A tapasztalat nem nyilvánulhat meg önmagában, szükséges valamilyen közeg, amely megszólaltatja. Tehát nem adódhat mintegy abszolút módon. Képtelenek lennénk befogadni a tapasztalatot annak minden vonatkozásával együtt, és egyidejűleg befogadni egy tapasztalati eseményt vagy történetet az összes velejárójával, következményeivel vagy körülményeivel egy időben. Innen nézve tehát a kifejezés megalkotja, mintegy modellezi a tapasztalatot, így téve lehetővé, hogy gondolati szinten befogadható, értelmezhető legyen az adódó tapasztalat.

Az a közeg, amelyben mindez megvalósulhat, megjelenhet például a műalkotás formájában. Legyen az képzőművészeti, irodalmi, vagy egyéb jellegű műalkotás, jól szemlélteti azt, hogy a kifejezés nem egyszerűen felmutat egy vonatkozást, egy tapasztalatot. Teremtő kifejezésről van szó, a műalkotás teremtő jellege pedig azt jelenti, hogy nem a tárgy egy vonatkozását mutatja meg, hanem megalkotja, megteremti azt. A nyelv tehát megteremti a kifejezettet.

Száva Csanád (1979) – filozófus, PhD, a Sapientia EMTE alkalmazottja, Kolozsvár, szava.csanad@kv.sapientia.ro

<sup>1</sup> Vö. Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Bp. 2007. 263.

A kifejezés tehát nem pusztán leképezés. Egy másik dimenzióban mozog, nem abban az erőterben, amiből táplálkozik, vagyis nem a tapasztalati tartományában, hanem egy – mondhatni – esztétikai dimenzióban. Merleau-Ponty szerint az a tartomány, amelyből a kifejezés táplálkozhat, a gondolatok számára *vadnak*, idegennek, artikulálatlannak számít. Viszont a kifejezés, akár a műalkotás estében, akár más esetekben segítségül hív egy nyelvet, vagyis egy olyan rendszert, amely belső szabályai mentén képes működni. Ugyanakkor a kifejezés nem a konvenciók, bevett szabályok szerint, hanem inkább öntörvényűen, szabadon nyilvánul meg. Ilyen szempontból nézve a kifejezés mindig fikcionalizált, mivel az artikulálás saját, és nem külső szabályok szerint megy végbe. Olyan dolgok felszínre hozataláról van szó tehát, amelyek olyan formában, ahogyan artikulálódnak, azt megelőzően nem jelentek meg. Vagyis olyasmit mondanak el, ami azelőtt nem került semmilyen nyelvi forma kifejezési terébe, s ilyenként a ki-nem-mondottról beszélnek, a kimondhatatlan felől szólalnak meg.

Az így felfogott, fikciós kifejezés nem lehet azonban légből kapott. A tapasztalatiból táplálkozik, azt próbálja kifejezni. A megalkotás szempontjából a nyelvi megteremtés felől szükséges hangsúlyozni, hogy nem objektív megnyilvánulásról van szó, hanem a szubjektum megnyilvánulásáról. A lacani Nagy Másik az, amivel a szubjektum szemben állva megvalósíthatja a kifejezést. A Nagy Másik nem más a lacani elgondolások szerint és Slavoj Žižek szemléletében mint a szubjektummal szemben álló, az artikuláltság szempontjából az ellentétes felépítésű rendszer, amelyben a szubjektum mozog. A szubjektum mozgásterét egyrészt korlátozza ez a körülmény, másrészt ebből táplálkozik minden, ami tapasztalatiként megjelenhet a számára.

A lacani Nagy Másik Žižek szerint „a társadalmi szubsztancia neve mindannak a neve, ami miatt a szubjektum soha nem ura teljesen saját cselekedetei következményeinek, s ami miatt tevékenységének végeredménye mindig valamiképpen más, mint amit el akart érní, vagy mint amire számított volna”.<sup>2</sup> A társadalmi szubsztanciával szemben álló egyén tapasztalata éppen ezt a másságot, az elvárásokhoz képest másként megnyilvánulót jelenti. Az, hogy a körülmények az egyén számára újdonságokat hoznak elő, hogy a tapasztalat mintegy meglegy a tapasztalót ezzel az újdonság-jelleggel, meghatározza a tapasztalati jellegét, azt a valamit, ami amolyan nyersanyagként használható a kifejezés során. A kifejezés ezeket a nóvumokat regisztrálja és építi fel, artikulálva teremt meg azt a történetet, ami az egyént is felmutatja mint tapasztalót az új tapasztalattal együtt.

Az újdonság azt is jelenti, hogy megszólal, artikulálódik valami a kimondhatatlan felől. A Tengelyi és Merleau-Ponty által gyakran elemzett vad tartományról van szó, ahol az értelem, a történetek összefüggései, azok értelmes rendje ébrednek. A metafizikai dimenzió ott nyílik meg eszerint a felfogás szerint, ahol az összefüggő történetek csak csírájukban vannak meg. A kimondhatatlan esztétikuma eszerint metafizikai gyökerű. Az artikulációhoz azonban szükség van a fikcióra.

Ennek kapcsán beszél Žižek a fantáziáról, a már korábban is szóba hozott *A mátrix, avagy a perverzió két arca*<sup>3</sup> című tanulmányában. A fantázia nem más, mint a szubjektum és a társadalmi szubsztancia eltérései kiegyenlítésénél használt kitöltő elem. A társadalmi szubsztancia folyamatosan újabb és újabb eltérésekkel szembesíti a szubjektumot annak

<sup>2</sup> Slavoj Žižek: *A mátrix, avagy a perverzió két arca*. = *Mátrix filozófia*. Szerk. William Irwin. Bp. 2004. 295.

<sup>3</sup> Uo. 290–323.

elvárásaival szembenően. Ez az, amit a tapasztalati újdonságának nevezünk. A narratíva ezt úgy építi magába, hogy a fikcióhoz nyúlva artikulálja azokat az értelemcsírákat, amelyek a Merau-Ponty által elemzett vad tartományban megjelennek. A fantáziára, a fikcióra szükség van tehát ahhoz, hogy a korábban említett korrigálás, illetve a tapasztalati artikulálása megtörténhessen.

Tulajdonképpen a történetet elkészítő szubjektum, a narratíva létrehozója dolgozik a Másikkal, vagyis végső soron a korábban a kimondhatatlan tartományában találhatóval. A nyelvvel dolgozva megalkotja a történetet, létrehozza, megteremti a narratívát. Žižek megfogalmazásában: „a fantáziának pedig az a feladata, hogy megtöltse a másikkal, s nem a szubjektumhoz tartozó űrt”.<sup>4</sup> Žižek ezt még megtoldja azzal, hogy „a fantázia és a paranoia alapvetően egymáshoz kapcsolódik”.<sup>5</sup> Nem csupán artikulálásról, a Másikat (nyelvileg) a maga számára újratereztető aktusról van szó, hanem ez egy szükséges dolog a szubjektum épségére nézve. Egy olyan szükségletéről van szó, amely nélkül a szubjektum elveszti történetének összefüggését, egész-voltát – végső soron önmagát. A narratíva tehát olyan föltétlen szükséglet, amelynek fontosságát annak a megléte jelzi a legjobban, amit Žižek a paranoiához köt. „Sorban érnek bennünket olyan élmények, amelyek újra és újra azzal a helyzettel szembesítenek bennünket, hogy számot kell vetnünk azzal, hogy a valóságról alkotott fogalmainkat és a hozzájuk fűződő normális attitűdünket miként határozza meg egy szimbolikus fikció.”<sup>6</sup> Mondhatjuk azt is, hogy a nyugalomunkhoz, a normalitás érzetéhez szükségünk van az otthonossá tett, megteremtett narratívaként artikulált világunkra.

Žižek azt hangsúlyozza, hogy konstrukcióról beszélhetünk, amikor a világról szóló narratíva létrehozásáról van szó. Maga a tudomány is egy ilyen konstrukció. Ezen a vonalon továbbmenve a žižeki gondolatokból az derül ki, hogy Hegel vagy Kant rendszere is egy ilyen struktúra. A minimalista művészet példája szemléletesen mutatja a műalkotás konstruált mivoltát. Duchampról és Malevichről beszélve megállapítja, hogy a minimalizmus nagy felfedezése az, hogy „a műalkotás nem a tárgy belső adottsága: maga a művész az, aki azzal, hogy először megfosztja a szokásos szerepétől az adott tárgyat, majd pedig elhelyezi ezt valahová, a tárgyból műalkotást csinál”.<sup>7</sup> Az elrendezés gesztusával születnek a műtárgyak. Vagyis az artikuláció felhasználja a valóság, a körülmények világának bizonyos darabjait, viszont nem leképezésről van így szó, hanem absztraktizálásról. A gesztus a fikció világába rántja azt a darabot, amely a narratíva megalkotásához szükséges – adott esetben a műalkotás születéséhez. Így jönnek létre tehát a konstrukciók, amelyek ugyanakkor így lehetnek műalkotások. M. Henry is tesz erre vonatkozóan egy kijelentést, amely világosan kimondja, hogy nem lehetséges a minket körülvevő valóság egyszerű és teljes leképezése: „A valóság [...] 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.”<sup>8</sup> Hozzáteszi, hogy ez egyrészt konstruált, mert különbözik attól, amit valóságnak nevezünk, a különbség lényege pedig az, hogy a lehetőséget hozza játékba. A konstrukció felmutatja azokat a korábban rejtett vonásokat, amelyeknek artikulálása csak úgy lehetséges, ha a kife-

<sup>4</sup> Uo. 295.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Uo. 301.

<sup>7</sup> Uo. 308.

<sup>8</sup> Michel Henry: *Az élő test*. Pannonhalma 2013. 111.

jezés a fikcióra apellál. Ez magyarázza a műalkotás létrejöttének mechanizmusát a valóság és fikció relációjának perspektívájából. Tulajdonképpen az így értett fikció a kimondhatatlant szólaltatja meg. „A művészet olyan realitást fed fel számunkra, amely mélyebb annál, mint amelyikben élni vélünk, olyasmit, amit a világ lehetőségének nevezhetünk. Ez lényegében valami rejtett, amit megmutat.”<sup>9</sup>

Henry tehát lehetőségről beszél. A műalkotás olyan dolog, ami egy elrejtett, egy kimondhatatlan dimenzió felől egy lehetőség irányából szólal meg. Azt is mondhatnánk, hogy a körülmények potencialitásukban ki-nem-mondottakként maradnak meg, pusztán lehetőségként addig a pontig, amíg a narratíva nem artikulálja a fikció segítségével. Eszerint a kifejezés egyrészt a valóságból táplálkozik, másrészt a fikciót hívja segítségül. Ezen a ponton óhatatlanul a látszat és a valóság megkülönböztetésének problémájába ütközünk. A fikciót és a valóságot hogyan tudjuk tehát megkülönböztetni? Láttuk a korábbi példákban, hogy a művészetek olyan alkotásokat hoztak létre, amelyek megvilágítják a gesztus általi játékba hozást. Vagyis nem maga a tárgy az, ami fontos, hanem a gesztus, a tett, ami azt létrehozza. A művészetek példájánál maradva a filmek világából több példát is hozhatnánk annak illusztrálására, hogy inkább a narratíva szerkesztése fontos, az elrendezés gesztusa, nem pedig az, hogy a történet mennyire képezi le alkotás formájában azt, amit valóságnak nevezünk. S. E. Worth egyik tanulmányában<sup>10</sup> hangsúlyozza, hogy amennyiben nem egyszerű közlésről, hanem egy történet elmeséléséről van szó, a szerkesztésnek van igazán szerepe, például egy film elkészítésekor.<sup>11</sup> A szerkesztés azonban azt a problémát veti fel, hogy ezáltal a film egy külön világként jelenik meg, ami – mondhatnánk – különbözik a valóságtól, illetve nem képezi le azt. Hogyan tudjuk akkor meghúzni a határt fikció és valóság között úgy, hogy a film története mégis működhessen. A platóni barlang hasonlat jut eszünkbe. A fikció mégis akkor működik legjobban, ha tényleg képes egy működő külön világ megalkotására. Worth azt írja a fikció működéséről a film esetében: „Az elbeszélések a történetet öntik megfelelő formába. Egy beszélgetésben mondhatom, hogy azt álmodtam, egy másik világban jártam, de egy hosszabb elbeszélő mű (a film is az) sokkal mélyebben megvilágítja az esemény értelmét, és a történet valószínűleg emocionálisabb választ vált ki a hallgatóból.”<sup>12</sup>

A befogadás szempontjából tehát hangsúlyos szerepe van a fikciónak, amelynek segítségével tulajdonképpen történetté áll össze mindaz, amit megérthetünk a körülmények valóságából. Valahogy egybeesik ez azzal, amit Žižek mond a paranoiáról, vagyis azzal, hogy a fikció szükséges ahhoz, hogy megnyugtató narratívába rendezze a körülmények nyugtalanító elemeit, mozzanatait. A fikció paradoxonja magyarázza azt, hogy a történet hatékonyabb, mint a leképezett vagy közléssel „visszaadott” valóság. A paradoxon három elemén alapszik: valóság, fikció és érzelem.<sup>13</sup> Amit valódinak érzünk, csak az vált ki igazából érzelmi reakciót. Valóság és érzelem tehát összefonódik. Hogyan lehetséges mégis, hogy a fikció is ott van a képletben, noha a valósággal ellentétes fogalomnak tűnik? Az egész azon múlik, hogy abban

<sup>9</sup> Uo.112.

<sup>10</sup> Sarah E. Worth: *A valóság paradoxona: a fikció új formája.* = *Mátrix filozófia.* Szerk. William Irwin. Bp. 2004. 217–228.

<sup>11</sup> Worth konkrétan Cronenberg filmjéről, az eXistenZ-ről beszél. „az eXistenZ a virtuális valósággal kapcsolatos kérdéseket tesz fel, valamint azt firtatja, hogy tudni fogjuk-e valaha is biztosan, hogy az a valóság, amelyben és amikor élünk, vajon tényleg az a valóság-e?” – Uo. 217.

<sup>12</sup> Uo. 219.

<sup>13</sup> Vö. uo. 220–221.

az esetben, mikor tudom, hogy fikcióról van szó, felfüggesztődik a valóság igénye. Ettől a ponttól kezdve a belső koherencia foglalkoztat, vagyis a szerkesztés. A történet belső valóságába helyezkedve többé már nem az az érdekes, hogy a körülmények valóságát hogyan képezi le a narratíva, hanem az, hogy a történet belső valósága hogyan áll össze, és hogyan hat az érzelmekre. Ebben az esetben a fikció mintegy átveszi a valóság helyét, és úgy hat az érzelmekre, akár a valóság. Van egy feltétel azonban: a fikció jó fikció kell hogy legyen, vagyis a narratíva össze kell álljon egy koherens, ezáltal hiteles történetté.

A fikcióba való belépés hasonló jelenség, mint az a leírás, amely mentén H.-G. Gadamer a játékba hozásról beszél. A fikcióba olyan módon lépünk be, ahogy a gyerekek belépnek egy játékba. A belépés után a játékszabályok érvényesülnek, és felülírják a körülmények szabályszerűségeit. A valóság leképezése, „visszatükrözése” nem lehetséges, ezért hozzáadunk – írja Worth, főként a filmek világát elemezve. A hozzáadott dolgokat nevezhetjük fikciónak. Amit hozzáadunk, az egy szerkesztett dolog, ezáltal, akár a műalkotás esetében esztétikai minősége van. A valóság viszont nem szerkesztett, megmarad a lehetőségek szintjén, vagyis a kimondhatatlan stádiumában. A szerkesztésben, a narratíva alkotásában a mesélő, az elbeszélést megalkotó is részt vesz. Ezáltal beleadja önmagát, részese lesz a történetnek: „ha így áll a helyzet, és a saját valóságunk egy tekintélyes részét nekünk kell kitalálni, akkor valamilyen értelemben mi találjuk ki a történeteket – és ezek a történetek azonosak az életünkkel.”<sup>14</sup>

Miért élvezzük a fikciót, ha az nem a valóság? A valóságról való összes információ összegyűjtésére, elemzésére, szerkesztésére nyilvánvalóan még teoretikus esélyünk sem lenne, ezért szükséges az általunk gyűjtött ismereteket kiegészíteni a fikcióval, ami egészíti a narratívát. Ezzel lehetséges az érzelmi azonosulás, ami egyrészt megnyugtató otthonosságot kölcsönöz az egyén és körülmények viszonyában, másrészt a megalkotás folyamatában az alkotó is részévé válik a narratívának, és esztétikai dimenzióba helyezi a történetet. Az esztétikum tehát nem visszaad, bemutat, közöl vagy egyszerűen ábrázol, hanem magát az életet fejezi ki. Henry megfogalmazásában: „A festészet explicit témája az élet kifejezése, és ebben a tekintetben a zenéhez kapcsolódik. A zene ugyanis sohasem akarta – ellentétben az ábrázoló zenétől, melynek felületen jellegét mindenki felismeri – imitálni a szél vagy a kavicsra hulló víz zaját. Mindig az volt a célja, hogy az életet fejezze ki, ily módon már eleve igazat adott az élet fenomenológiájának.”<sup>15</sup> Itt egy másik megkülönböztetésről van szó, arról hogy a kifejezés nem a világra mint objektíven kifejezhető témára, visszaadható, közölhető összességre, hanem az életre irányul, mint a kifejezés tárgyára. A műalkotás tehát nem a valóságot fejezi ki, mint összessége, hanem az életet, mint ami a valóság körülményei között mozog. Ebben a mozgásban jelenik meg tulajdonképpen az az esztétikai dimenzió, amely a narratíva irányát meghatározza. Henry egy festőművész példáján magyarázza ezt a dolgot: „Kandinszkij szándékosan és tudatosan az életet festi. Ahhoz a fantasztikus elképzeléshez, amely szerint a festészetnek nem a világot kell lefestenie, hanem az életet kell kifejeznie (ugyanúgy, mint a zenének), hozzátartozik az az elgondolás is, hogy a festészet közvetítés a létezők között. Pontosan azért, mert a festészet »elemei« nem pusztán objektívak, hanem szubjektívek is.”<sup>16</sup> Ezen a ponton Henry arról beszél, hogy alkotó és befogadó ugyanazt

<sup>14</sup> Uo. 226.

<sup>15</sup> M. Henry: *i. m.* 126.

<sup>16</sup> Uo. 128–129.

a *pathoszt* éli át. Így közvetít tehát. Az élet fogalmánk beillesztése a kifejezéshez tartozó fogalomkörbe azt jelenti, hogy az élet mint a kifejezhető és átélhető dimenzió vállalása révén jöhet létre a narratíva. Ilyen szempontból érthető, hogy az érzelmi tényező nem elhanyagolható elem. Az alkotó és a befogadó ugyanazon *pathosz* átélői. A festészet esetében – mondja Henry – ez azt jelenti, hogy a műalkotás befogadása nem pusztán színek vagy vonalak szemlélésében merül ki, hanem benyomások és érzelmek átéléséből áll, amelyek a különböző formák által létrehozott erőknél köszönhető. Itt a kierkegaard-i egyidejűséget<sup>17</sup> is emlegeti Henry, amelynek lényege: műalkotás és befogadó teljes egymásra hangoltsága.

A befogadás szempontjából még fontos megjegyezni, hogy az így felfogott esztétikai élmény maga is egy tapasztalat. Arról tudunk beszélni, ami velünk kapcsolatban van, illetve azt is tudjuk befogadni. A befogadás folyamán szerzett tapasztalatok beépülhetnek a befogadó saját narratívájába. A körülmények percepciójában meghatározók lehetnek az ilyen tapasztalatok. A tapasztalat azonban csak akkor lehetséges, ha a befogadó be tudja építeni a saját életébe a narratívát. Ezért nem lehetséges a tapasztalatok külső generálása, például egy olyan tapasztalatokat generáló gépezet formájában, amelyről Theodore Schick beszél. A konstrukciós folyamat egyrészt a narratíva megalkotásából áll, másrészt azonban a színrevitel is egy konstrukciós folyamat. A macintyre-i színrevitel a konstrukciós folyamat része. Nozick tapasztalatgeneráló gépe<sup>18</sup> éppen azért nem lehetséges, mert a tapasztalathoz elengedhetetlen a színrevitel.

Schick a következő konklúziót vonja le: „lenni annyi, mint cselekedni. Azok, akik rá vannak kötve a tapasztalatot előállító gépre, nem csinálnak semmit. Semmiben nem döntenek és nem is tesznek semmit, aminek az az eredménye, hogy jellemzőnek sem jellemző rájuk semmi, így jellemük sincs. Se nem jók, se nem rosszak, hiszen soha nem tettek semmi olyat, amiért felelősséget kellene vállalniuk.”<sup>19</sup> A cselekvés tehát feltételezi a döntések meghozatalát. A tapasztalatok végső soron csak a döntéshelyzetben levők számára lehetségesek. A tapasztalat milyensége tulajdonképpen nem magán a tapasztalaton múlik, hanem azokon a döntéseken, amelyeknek következménye – ez Kant megállapítása *Az erkölcsök metafizikájának alapvetésében*. A döntések meghatározzák tehát a tapasztalat értékét, ám nem esztétikai minősítésről van itt szó, hanem etikai minőségről. Azonban a kettő nem elválasztható. Pozitív értéként esztétikai szemszögből a jól szerkesztett narratíva tételeződött, etikai szempontból pedig a helyes döntéseken alapuló következmény, ami ilyenként kerülhet a narratívába. Mindenképpen hasonló irányú mozgásról van szó. A színrevitel és az elbeszélés hitelessége, illetve pozitív értékelése a döntéseken és a szerkesztésen múlik. Schick megjegyzi: „Kant szerint nem azon múlik, helyesen éltünk-e, hogy mi történt velünk, hanem azon, hogy milyen döntéseket hoztunk. Ha igyekeztünk mindig helyesen dönteni, jó emberek vagyunk akkor is, ha a dolgok nem úgy alakultak, ahogy szerettük volna.”<sup>20</sup> A döntéseken alapszik tehát, hogy milyen emberek vagyunk, nem a körülményeken, és a döntéseket mi

<sup>17</sup> Henry itt továbbmenve, egészen a hit intenzitásáig eljutó egymásra hangoltságról beszél: „a néző egyidejű lesz azokkal a benyomásokkal, melyeket a kép mint imaginárius újraalkot benne, a maga külső megjelenésében. Kierkegaard számára a hívő az, aki Krisztus kortársává válik, egyidejű lesz vele, miközben Krisztus számos kortársa nem volt Krisztus kortársa!” – Uo. 129–130.

<sup>18</sup> Vö. Theodore Schick: *Sors, szabadság és előre tudás. = Mátrix filozófia*. Szerk. William Irwin. Bp. 2004. 110.

<sup>19</sup> Uo. 111.

<sup>20</sup> Uo. 109.



hozzuk meg, mi irányítjuk. A sors fogalma, úgy látszik, ellentétes ezzel a felfogással. Ha hiszünk ugyanis a sorsban, az nagyjából azt jelenti, hogy egy orákulumnak is hiszünk, így pedig a jövőnk előre meghatározott, mintegy tőlünk, a döntéseinktől független. Ennek a fatalizmusnak a cáfolatát végezte el Richard Taylor *Metaphysics* című munkájában. Érvelése sommásan azon alapszik, amit Schick is kiemel, hogy a fatalizmus „figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy egyes események más események következtében szoktak megtörténni”.<sup>21</sup> Azt jelenti ez tehát, hogy minden egyes adott eset számít. Nem lehet tehát sem a körülményeket, sem a döntéseket figyelmen kívül hagyni. Egyetlen körülmény vagy döntés sem lehet következmények nélkül. Eszerint tehát egyén és az őt körülvevő világ nem választható el élesen egymástól. Kölcsönhatásokról van szó, és ezt nem tudja felülrni sem az orákulum, sem pedig – ami hasonlót jelent – a sors, amiről különben Kant megjegyzi, hogy egy bitorolt fogalom. A sors tehát nem egy előre eldöntött valami, a narratíva ugyan megfogalmaz egy lezárt történetet, ám ebben benne vannak a döntések és azok következményei is. Schicknél sors és szabadság ellentétes fogalmak: „Ugyan minek küzdünk a szabadságért, ha a sors irányítja a világot, ha korlátok közé van szorítva, és megváltozhatatlan a jövő?” A kérdés nyilván retorikai, és a két fogalom szembenállását szeretné hangsúlyozni. A negatív szabadság azt jelenti, hogy nincsen kényszerítő erő. Ha rendelkezünk ezzel a szabadsággal, akkor szabadon hozunk döntéseket. A sors vagy pontosabban, a sorsba vetettség azonban azt jelentené, hogy tulajdonképpen nincsenek döntéseink, mert bármit is cselekednénk, a történések ugyanazok lennének, mint a cselekedeteink nélkül. A negatív szabadság azonban azt jelenti, hogy igenis vannak döntéseink.

Paul Ricoeur szerint nincs etikailag semleges narratíva.<sup>22</sup> Az elbeszélés – és itt Ricoeur az életre vonatkozó narratívára gondolt – felvezetés az etikai dimenzióhoz. Ricoeur ennek ilusztrálását a szépirodalmi művek példájával látja lehetségesnek. A narratíva esetében a szerkesztés a hangsúlyos tulajdonság. Ezt Ricoeur összeköti az ipszeitás fogalmával, szembenállást tételezve az *idem* fogalmával, ami inkább az időbeni állandóságra vonatkozik. Ezzel szemben tehát az ipszeitás arra vonatkozik, hogy az önazonosság lényege a pozitív értékkel szoros összefüggésben gondolható el. Ezen a ponton a praktikus és az etikai dimenzió között vagyunk, mondja Ricoeur. A cselekvő subjektum egyrészt a narratíva által lesz megragadható, és tulajdonképpen így, a narratíva által képes csak azzá válni ami. Ugyanakkor a narratíva innen nézve előrevetíti azt is, hogy a szerkesztés egy bizonyos értékek rendszere szerint működik. A narratív szerkezet mindig a *jó életre* irányul.<sup>23</sup> Ez a gondolat egybecseng azzal, amit Henry az élet és *pathosz* fogalmának összekapcsolásával mond. Az érzelmi implikáció végső soron az értékelés szükségességét hozza magával.

Megállapíthatjuk, hogy a narratíva igazából csak az érzelmi implikáció révén működhet. Ugyanakkor a ki-nem-mondott és a kimondhatatlanság állapotába lévén csak a fikció segítségével szólalhat meg. A fikciós narratíva egy olyan konstrukció, amely a legbelsőbb és legintenzívebb módon hoz kapcsolatba azzal, amit valóságnak nevezünk.

<sup>21</sup> Uo. 112.

<sup>22</sup> Vö. Paul Ricoeur: *Oneself as Another*. Chicago 1992. 115.

<sup>23</sup> Vö. uo. 240. „a morality of obligation, we stated, produces conflictual situations where practical wisdom has no recourse, in our opinion, other than to return to the initial institution of ethics, in the framework of moral judgment in situation; that is, to the vision or aim of the »good life« with and for others in just institutions.”

**Contributions to the Term of *Beyond Expression*. On Connections Between Expression and the Dimensions of Values in Relation with the Term of Fiction**

*Keywords: reality, fiction, life, artwork, beyond expression*

To say something new, something that was hidden – how can we achieve that? Which are the instruments that we need, and what kind of processes are there that we have to discuss about this. A new thought, a new connection is something interesting, because goes against the older thoughts. The expression that comes from the facts can realize with the help of fiction. We will have a construction, that we call reality. But the term of artwork, that comes to us with the problem of expression, is inseparable from the term of life. The work of Michel Henry shown that the terms of life, expression and emotional implication are joint notions. With this, we are one step away from the ethical implications of fiction, or narrative in general. Something that is beyond expression gets to light with the help of fiction, and in the same time the side of emotion of the expression is linked to the term of reality.