

GYIMESI TIMEA

Kiš-képek

Danilo Kiš esszéit, interjúit olvasva feltűnő az a kritikus és önkritikus hang, amellyel elvet, elhárít minden bevett, az irodalmi hagyományok által kanonizált témát, formát és eljárást. Óva int a sztereotipikus gondolkodástól, látásmódtól és kliséktől. „Dobd félre a rád kényszerített irodalmi iskolákat!”¹ – fogalmaz a *Tanácsok a fiatal íróknak* egyik felszólításában. S hogy mennyire következetes ebben az „öncenzúrázó”² törekvésében, jól mutatja az a tény is, hogy saját műfajait, formáit, saját képeit sem fetisizálja. Minden új szövege: új formakeresés, ezért a korábban kihordott forma soha nem válik az új öntőformájává. Danilo Kiš gyanúval él a szellem készen kapott képei iránt, ahogy saját képeit is folyton vizsgálat alá vonja, ironikus eltávolítás tárgyává teszi. Ebből a perspektívából nézve még összetettebbnek mutatkozik a rá jellemző tényszeretet, a tömörséggel párosuló komplexitásigény, *A holtak enciklopédiájában* kikristályosodó enciklopédikus elve, amelynek alapja a differenciálás. Ugyanis a gondolkodás képének kritikája, amely alkotói eljárásának lényege, végső soron nem más, mint a differencia elvének kiterjesztése mindenre, amit hagyományosan oszthatatlannak, végérvényesen egytermészetűnek tekintünk.

E módszeres gyanakvásában, amit joggal nevezhetünk filozófiaiának, nincs egyedül. A ’70-80-as évek Franciaországában akár találkozhatott volna azzal a Gilles Deleuze-zel, aki 1962-ben Nietzsche, majd 1964-ben Marcel Proust kapcsán nevezi a filozófia egyik legalapvetőbb feladatának a *gondolkodás képének kritikáját*.³ Ez a találkozás tudtommal nem következett be, ami sajnálatos, hiszen Danilo Kiš nemcsak képkritikájában (irodalomszemléletében) mutat virtuális affinitást Deleuze filozófiája iránt, de neve méltán kerülhetett volna Kafka, Michaux vagy Borges neve mellé Deleuze valamelyik könyvében.

Ebben a tanulmányban a gondolkodás dogmatikus képének kritikájából kiindulva a Bergson – Deleuze – Danilo Kiš vonal mentén kirajzolódó képalakulatokat vizsgálom.

A gondolkodás dogmatikus képétől való ösztönös idegenkedése mellett, vagy éppen annak dacára, Danilo Kiš számára a kép emlékképként és a maga konkrét tárgyiségében is igazi kihívást jelent az alkotás folyamatában. Gabi Gleichmann-nal készült *Élet, irodalom*⁴ című beszélgetésben a családtörténet konkrétumainak felelevenítése kapcsán többször hangsúlyoz-

¹ Danilo Kiš: *Kételyek kora*, Pozsony–Újvidék, Kalligram-Fórum Kiadó, 1994, 132. (ford.: Piszár Ágnes)

² Danilo Kiš: *Cenzúra/öncenzúra*, in *Kételyek kora*, 133–137. (ford.: Borbély János)

³ Vö. a gondolkodás képének kritikájáról: Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*, Budapest, Gond Alapítvány–Holnap Kiadó, 1999, különösen *A gondolkodás új képe* c. fejezet, 161–174. (ford. Moldvay Tamás; francia eredeti: *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962); Gilles Deleuze: *Proust*, Budapest, Atlantisz kiadó, 2002, (ford. John Éva; francia eredeti: *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.); Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

⁴ *Kételyek kora*, 12–33 (ford. Borbély János)

za, hogy képekben gondolkodik. Az emlékeket firtató kérdésre rögtönöz is egy eseménylajstromot, amely felvillanó emlékképek rendezetlen egymásutánja, amolyan virtuális fényképalbum. „...mindenféle képek, mintha régi képes levelezőlapok között turkálnánk...”⁵ Ezeknek az időtől és helytől függetlenedő képeknek, vagy, ahogy ő fogalmaz, „filmkockáknak”, „kölyökkutya”-képeknek „keretet” a mozgás adhat, a filmszerűség, s általa a „képsor felgyorsul, mint a mozivásznon”⁶.

A képköltés igénye és szüksége a valódi kép (fénykép) és az emlékkép hiányából fakad, azaz egyfajta negativitás, ahogy hiány maga a családi történet és az apa figurája is.

„Ez az apa, aki Eduard Sam vagy E. S. néven jelenik meg a könyveimben, idealizált projekció, melynek semmiféle szilárd, homogén realitás és emlék nem állt útjában. Ennél fogva kétszeresen negatív figura: abban az értelemben, hogy nincs jelen, és mint irodalmi hős is.”⁷

Ez a negativitás a kísérletezés hallatlan potenciáljával bír: az „álomkönnyű”, „álomtörékeny” anyagból „sűrű”, „súlyos” „megszépített” képek állnak össze, hogy azután az írói masinéria később felszabadíthassa őket az (kép)értelmezés kényszerű alól. Szemben áll egymással interpretáció és experimentáció. Míg az értelmezés lezár (értelmezünk, képet alkotunk valamiről: Eduard Sam, a zseniális, a neuraszténiás, az apostol, a látnok, a futóbolond..., mindenképpen „eszményi irodalmi anyag”), a kísérletezés a tapasztalás új képeihez vezet. S ha ezzel eljuthatunk is valamiféle felismeréshez, megértéshez, az éppen a kép imitatív, ikonikus jellegének megkérdőjelezése: annak felismerése, hogy a kép nem azt mutatja, amit ábrázol. A képkritika tehát szükségszerűen vezet reprezentáció-kritikához, azaz a valóságábrázolás minden formáját elvető esztétika megfogalmazásához. Ily módon a hiányzó családtörténet, illetve apakép nem pusztán a múlt rekonstruálása, az „üresség”, a hiányok kitöltése és megértése okán fontos, hanem mert az általa rajzolt új kép a művészet, s különösen Danilo Kiš művészetének virtuális, az eljövő írások lehetőség-feltétele. Innen válik beláthatóvá, miért nem lehet megkerülni a „családi cirkuszt”, vele vagy benne a lágerrel, de az is, miként lehet benne a későbbi *A holtak enciklopédiája* a *Fövenyóra* virtuálisában.

Danilo Kiš életművén belül szokás elkülöníteni a családi triptichont, amely csak a *Fövenyórával* (1972) válik végleg teljessé, lezárttá. Sokan úgy gondolják, hogy a tökéletes forma iránt elkötelezett írónak nem sikerült megfelelő formára találnia a *Kert, hamu* (1965) hagyományosabb időregényében, amelyben az apa, Eduard Sam története a kisfiú, Andi nézőpontjából bontakozik ki egyes szám első személyű elbeszélésben. Maga Kiš radikálisabban fogalmaz: a „Korai bánat – Kert, hamu – Fövenyóra [...] kölcsönösen megsemmisítik egymást. A Korai bánatot tartalmazza a Kert, hamu, azaz lenullázza, és mindkettőt magába foglalja a harmadik, a Fövenyóra, tehát úgyszintén lenullázza!”⁸ A *Korai bánat* és a *Kert, hamu* képei és vonalai tehát tudatos vagy kényszeres módon egymásba lettek forgatva, időrendszereik és tereik egymás-

⁵ Uo, 16.

⁶ Uo, 26.

⁷ Uo, 21.

⁸ Danilo Kiš: *Po-etika, második könyv*, idézi Radics Viktória: *Danilo Kiš pályarajz és breviárium*. Budapest, Kijárat K., 2002, 208.

ba lettek hajtva. Így a *Fövenyóra* ráncában, hajtásaiban, azaz az általa rajzolt képben benne rejlik minden eddigi anyag és forma, amely az apa-alak, illetve a családi kép megteremtéséhez összegyűlt. Mindez azt sugallja, hogy nem lehetett megspórolni a *Korai bánat* és a *Kert, hamu* nyelvi természetű, formai, szubjektumbeli és időtapasztalatát. Mindenképpen konstruálni kellett egy figurát, a „galvanoplasztika” segítségével arcot, alakot adni neki, emlékképekkel és életrajzokkal. Radics Viktória idéz az 1965-ös interjúból:

„A *Kert, hamu*ban megszépített emlékeim vannak, a megszépített apám, a híres Eduard Sam, a megszépített anyám, a megszépített nővérem, a megszépített énem. Ha nincs az a megszépítés, mi maradt volna az életemből. Meg akartam mutatni, hogyan menti magát az ember a semmitől: hazugsággal....”⁹

A *Kert, hamu*ban összeálló kép tehát „hazug”, noha – mint azt Kiš az interjúban mondja – „mély meggyőződés, hogy az én vagyok, hogy az az én apám, az én anyám, az én nővérem...”¹⁰. A „hazugság poétikájának”¹¹, vagyis annak az esztétikai szemléletnek, amely gépiesen pontos történetekké galvanizálja azt a semmis anyagot, amely Danilo Kiš rendelkezésére állt, a *Fövenyóra* vet véget. Az „aranyozás” lehulltával láthatóvá válnak a régi repedések, sőt, új hajszálrepedések, új rajzolatok, új képek keletkeznek. Ebben a képkalkáló munkában egészen messze jut a *Fövenyóra*.

Radikálisan tényszerűen fogalmazva és nagyon leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy míg a *Kert, hamu* mozgás-képeket, addig a *Fövenyóra* idő-képeket hoz létre.

De mi is a mozgás-kép?

Gilles Deleuze filmről szóló két könyvében¹² Henri Bergson filozófiájának három tézisét dolgozza össze a mozgás-kép, illetve a háború után megjelenő új képfajta, az idő-kép fogalmának megalkotásakor. A kétféle kép közti különbség a képnek az időhöz való viszonyában ragadható meg. Míg a mozgás-képben az idő csak indirekt, közvetett módon jelenik meg, mintegy a vágás következményeként, s valódi természete ily módon rejtve marad, addig a szenzomotoros, percepciók láncolattól függetlenedő idő-kép nem akciók-reakciók sorozatát ábrázolja, hanem közvetlenül magát az időt mint tartamot, amit Bergson az emlékezettel azonosít. Azáltal, hogy szakít az idő és tér párhuzamosságának, a térfogalom időre való alkalmazásának hagyományával, Bergson rámutat arra, hogy a mozgás, mivel cselekvésre utal, alapvetően időbeli. Ugyanakkor a pillanat mozdulatlan vágásként, a pillanatok egymásutánja pedig diszkrét szegmensek mindig jelen idejű lineárisan konstituálódó idősoraként mutatkozik. Ez viszont nem azonos az ember időtapasztalatával. A megélt idő ugyanis heterogén és dinamikus sokaság, amit csak a tartam mint kiterjedés tud bennfoglalni. A mozgás nem lehet tehát a mozdulatlan időpillanatok szukcessziója, csak a tartam valamely mozgó szelete, a rajta lévő időelemek folyton dinamizálódó sokaságával.

⁹ Uo, 147.

¹⁰ Uo, 147.

¹¹ Ivana Milivojević-ot idézi Radics, *i.m.*, 146.

¹² Gilles Deleuze: *A mozgás-kép, Film 1.; Az idő-kép, Film 2.*, Budapest, Palatinus filmkönyvek, 2008. (ford. Kovács András Bálint; francia eredeti: *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Ed. de Minuit, 1983, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.)

A mozgás-képben, amely végső soron szenzomotoros akciók és reakciók racionális vágásának totalitása, a képek egymásra következése, maga a kompozíció hordja ki járulékosan és szukcesszíven az időt. Mivel azonban az emlékek a tartamhoz kötődnek, a mozgás-kép keltette idő nem tud a *tiszta emlékezethez* férközni. Akkor mit tesz?

Az emlékezés közös útjain jár, néha új csapásokra téved, s eközben felismeri azokat a habitusokat, amelyekben motorikusan, azaz testi mechanizmusok révén az emlék megőrződött. S valóban, az emlékezés eme útjain jár-kelel, botorkál, álmodik és ébred halálos szorongatottságában Andreas Sam. A klasszikus időregénynek tartott *Kert, hamuban* Danilo Kiš kettős perspektívát teremt – a gyermek és a felnőtt író nézőpontját –, de minden értelemadás az elsőhöz igazodik, e nézőpontból válik az alak megrajzolttá vagy marad éppen elnagyolt. Vagyis egy prousti perspektíva, a gyermek-felnőtt tér- és időtapasztalatának differenciája teremti meg azt a bonyolult és rendkívül esendő, egyszerre reális és irreális apa-képet, amelynek pontosan e skizofrén vonal lesz minden tulajdona. A szökésnek e furcsa, molekuláris vonalát a még gyermek „fiatalember” mintha belátná, de megtapasztalni, vele-szökni nem tud, csak polifon regényformában reterritorializálódik a skizoképen. Radics Viktória méltán utal – noha csak a *Fövenyóra* kapcsán – Francis Bacon önarcképeire.¹³

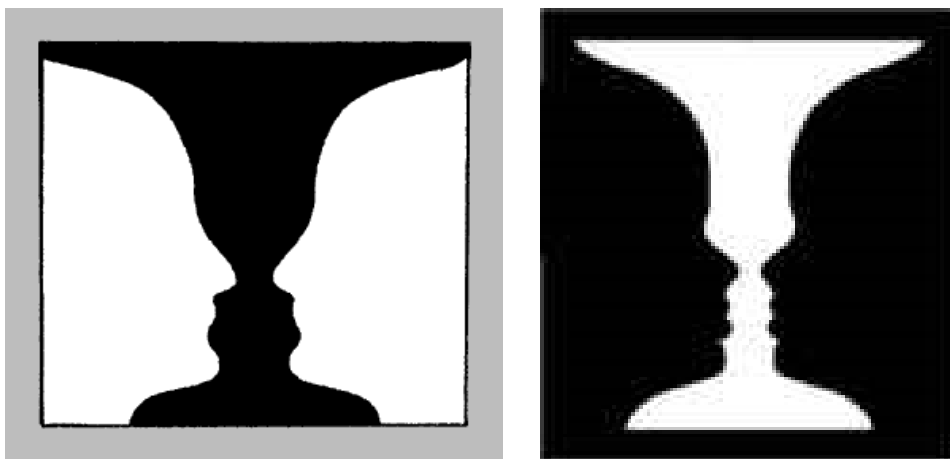
A gyermeki emlékezés racionális vágásai, még az álomban is, az apát mindegyre az igazság rendjébe illesztik vissza. A történet e perspektívából lesz képtelen, „hazug”, galvanoplasztizált, merthogy totalizálni akarja a képet. Paradoxnak tűnhet, de nem az apa folytonos úton levése, mozgása, el- és feltűnései alapozzák meg a mozgás-képet, ahogyan az egy hagyományos regényben lenni szokott. Kiš szemlélője sokkal finomabb, összetettebb módon érzékel. Nem csupán lát: haptikusan tapasztal. Így nemcsak a végtelenségig sűrített affekció-képet érzékeli, de észreveszi, saját testével érzi a szétterülő, végtelenségig dilatált percepció-képeket is, amelyek a halálfélelemmel való küzdés ritmusára az egész regényt végtelenbe tartó menet-öltés *en abyme* szerkezetével látják el. Teljesség, totalitás tehát sohasem a képen belül keletkezik valami feltárulkozó értelem-egészben, hanem szorosan a képalkotás technikájához kötődően a vágás, az ébredés, az arany „ráma” és a nézőpont kijelöléseivel. Ezek együttese nyújtja a világnak, s benne a deliráló nomád apának azt a hiányzó racionálét, amely a gyermek és felnőtt „fiatalember” számára valami képet, nyitott és mindig nyíló totalitást nyújt, mint minden szenzomotoros elven működő mozgás-kép.

Egészen másként működik a *Fövenyóra*. Benne minden korábbi *anyag és emlékezet*, minden megvan. Sőt minden többszörösen. Nem csak az apa-tömbök, nem csak Auschwitz, a „családi cirkusz” tömbjei, de a felnőtt narrátor *leendései*, s azok a korábbi dokumentumok, képek, műfajok és formák is mind többszörözve, folytonos működésben, amelyekben ez az anyag és emlékezet valaha már összeállt és még összeállhat, például *Borisz Davidovics síremlékévé*. Míg a *Kert, hamu* emblematikus képe, az anya katedrálisra emlékeztető SINGER varrógépe, a *Fövenyóra* mátrixa egy sajátos időmérő eszköz, egy homokóra, amelynek működése – szemben az idő folyásának mechanikus mérőeszközeivel – nem automatikus. Mindkettő, a SINGER és a homokóra is az alkotás – az írás és az olvasás – alakzatai. Míg a SINGER (a „szépitőgép”) lineáris lánccal végletes sorokat ölt, addig a fövenyóra véges mennyiségű homokszemetet, kristályokat perget, határtalanul. Danilo Kiš szintén tisztában van könyve címének emblematikus jellegével:

¹³ Radics, i. m., 203.

„Úgy érzem, a *Fövenyóra* mint *techné* tökéletes, hézagtalan; az egész *Fövenyóra* egy hasíték, és ez a rés az a »szűk kapu«, melyen át be lehet jutni a könyvbe, ez a hasíték a »tökéletessége«, a zártsága, nem-aktuális és hibrid volta. Maga a *peščanik* szó is, minden jelentésében, voltaképpen a hasadék metaforája: mint homokkő, geológiai rengések és hasadások terméke, mint homokóra olyan rés, melyen át az idő homokja pereg...”¹⁴

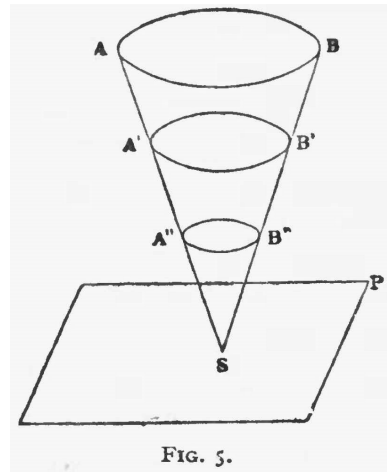
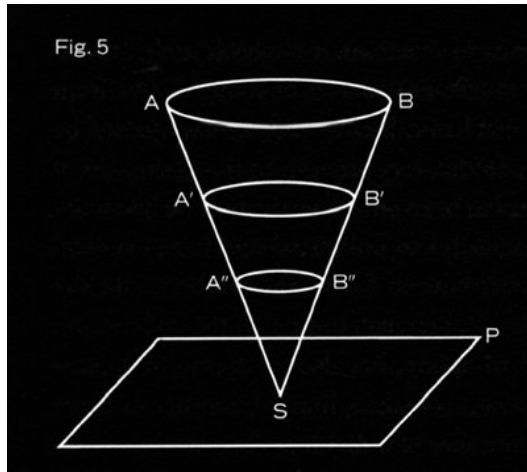
Az idő tehát mindig új és új formát ölt, alakzatot rajzol, s hogy milyet, a véletlen műve. A megfordítás lendülete, az *életlendület* (*élan vital*) minden esetben másként aktualizálja a homokszemeket. Hiába zárt maga a gépezet, a homokóra hasítottságával a változékonyság, a multiplicitás és a határtalanság *par excellence* kifejezője. Mi több, e sajátos, Danilo Kiš-féle Rubinváza *rajzolatban* a gondolkodás képe kritikájának rendkívül tömör kifejezése is, hiszen képként figyelmeztet a képalkotásban rejlő dogmatizmus potenciális veszélyére. A homokóra – ha jobban (?) vagy másként (?) vagy máskor (?) nézzük, nincs is, hiszen csak optikai csalódás. Hiány, mely egy pillanatra hol a hasadék felett egymást kereső két arcélt, hol a vázát, hol a kelyhet láttatja, hogy így, immár szem elől veszve szabadulhasson a kép látszatának illúziójától... A *fövenyóra* nemcsak a múltó képe, hanem igazi idő-kép, amely az aktuális/virtuális szüntelen játékból él.



Henri Bergson az *Anyag és emlékezet* című 1896-os könyvében matematikai ábrákhoz folyamodik az emlékezet komplexitásának leírására. Egyik leghíresebb ábrája egy csúcsára állított kúpot formál¹⁵.

¹⁴ Uo, 196–197.

¹⁵ Lásd Henri Bergson: *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1939, 181.



A csúcására állított kúp a homokóra felső, homokkal teli részének felel meg. Bergson ábráján a kúp, az a térfogattal rendelkező test, amelyben a múltbeli emlékképek helyezkednek el. A kúp minden korábbi és minden jövődő idő oszthatatlan tartama. A csúcstól (S) legtávolabb eső síkszeleten (AB) helyezkedik el minden múltbeli emlék, a tiszta emlékezet, a maga totalitásában. Ha különféle magasságokban síkszeleteket vágunk a kúpban, először a tiszta emlékezettel párhuzamosan (pl. A'B'; A''B''), majd attól akár eltérő síkokban (pl. A''B''; A'B'...), akkor minden egyes síkon saját múltunkat, emlékeinket láthatjuk viszont, mindig más-más domináló emlékkal, más „csillogó” ponttal, más összeállításban, eltérő fénypontok vonzásában. A csúcspan, azaz a jelen pillanatában – amely végső soron a múlt leginkább összesűrített pontja – éppúgy benne foglaltatik minden emlék, mint a csúcstól távolabbi síkokon, csak rendkívül összesűrített módon. A kúp dinamizmusát az emlékmorzsák kétféle mozgása adja: egyfelől a rotáció, amely a kúpszeleteken belüli emlékpontok közül az aktuálisan leghasznosabbat igyekszik felszínre hozni, másfelől a transláció, a cikcakkoló mozgás, amelynek segítségével az éppen aktualizálódó emlék az egyik kúpszeletről a másikra vándorol.

Gilles Deleuze szerint Bergson az emlékezet, a tartam és mozgás hármának egymásra vonatkoztatásával tulajdonképpen az idő-kép fogalmát dolgozta ki. Bergson világossá tette, hogy az emlékezet nem a jelennek a múltba történő regressziója. A pszichológia és minden pszichologizáló műfaj legnagyobb hibája az, hogy az aktuális jelenből kiindulva keresi a múltat: az emlékképet elszakítja a tiszta emlékezettől, megjeleníti, holott a múlt koegzisztál az éppen múló jelennek, egyszerre jelen és múlt idejű. A tartam ez a múlt-együttes, ez a virtuális múlttömb, amelyből mindenkor kiválhat, aktualizálódhat valami. Tehát a múlt paradox módon sohasem szűnt meg jelennek lenni, megjelenik, jelen van az éppen múló jelenben, mint virtuális.

Gilles Deleuze a háború utáni filmművészetben fedezte fel a képalkotásnak azt a módját, amelyben az idő nem rendelődik alá a mozgásnak, hanem éppen felszabadul a szenzomotoros (krono-logikus) kötésektől. Ha nincs ilyen kinetikus kötés, akkor az időt (tartamot) ábrázoló kép nem válik automatikusan az igazság függvényévé. Az Újhullám, az olasz neorealizmus, Godard és Danilo Kiš által is oly sokra értékelt Alain Resnais filmjeiről van szó: fil-

mekről, amelyek szembesülnek a háború utáni világ felfoghatatlan, racionalizálhatatlan, interiorizálhatatlan valóságával, Hirosimával és Auschwitzcal, s mindezt irracionális vágásokkal, hamis illesztéssel fejezik ki. Talán ennek fényében érthetjük meg azt a paradoxont, hogy míg a racionális vágás a „hazugság poétikáját” alapozza meg a *Kert*, hamubeli „galvanoplasztika” segítségével, a *Fövenyóra* narratív hamis illesztései – a teljesen eltérő stílusú és nézőpontú prózaegységek alternálásával – virtuálisan az igazmondás szédítő lehetetlenségét hordozzák.

S hogy miként lehetséges létrehozni mindazt prózában, a szó eszközével, amit Deleuze filmek képei kapcsán észrevételez, hogy miként működik Danilo Kiš monása, annak leírása számomra a tulajdonképpeni feladat, az igazi kihívás.

