

Péter Szabina

El(ő)tűnő határok

KÖZELÍTÉSEK FILOZÓFIA ÉS MŰVÉSZETEK VISZONYÁHOZ

„a nyelv tehát a tér tere
a Tudat hozta létre
nincs külseje, s nincs belseje
mert nincsen, aki értse”
(Borbély Szilárd)

Írásomban Borbély Szilárd *Nincstelenség* című regényének utolsó két fejezetét elemezve művészet és filozófia komplementer viszonyának vizsgálatára teszek kísérletet. Egy olyan határ kutatására vállalkozom, melynek egyik oldalán a pusztá dolgok, a testek, az akciók, a folyamatok vannak, a másikon pedig a nyelvi állítások. Ezek nincsenek tökéletes fedésben egymással, mindkét oldal magában hordozza – finom különbségeik mentén képződő – saját értelemtöbbleteit. Feltételezésem szerint ennek artikulációjakor Gilles Deleuze és Félix Guattari művészetfelfogásának aktualizálása gyümölcsöző belátásokat eredményezhet. A posztstrukturalizmus filozófiai módszereit alkalmazó szerzőpáros a teremtés, a keletkezés, a differenciálódás tiszta, előzetesen adott fogalmak nélküli terépre, a reprezentált világ mögé kalauzol.¹

Deleuze szerint a művészetre a képek és a jelek új gyakorlataként is tekinthetünk, amin keresztül a szó eljuthat saját határához, amely elválasztja a vizuálistól, de a vizuális is eljuthat saját határához, amely elválasztja a hangtól. S mivel mindegyik eljut a saját határához, amely elválasztja őket egymástól, fölfedezik a közös határukat, a színét és a fonákját, a *kintet* és a *bentet*. Ez a gondolkodásmód elsősorban a művészet vonatkozásában hozhat új meglátásokat: „a filozófia kívülről születik vagy jön létre a festő, a zenész, az író által, amikor a melódia vonala magával sodorja a hangot, vagy a megrajzolt vonal a színt, vagy az írott vonal az artikulált hangot. [...] szükségszerűen ott jön létre, ahol e tevékenységek deterritorizáló vonalukat húzni kezdik. Kilépní a filozófiából, bármit megtenni, hogy kívülről hozhassuk létre.”²

Ennek következtében a művészet *par excellence* a dolgokról való olyan fogalomelőtti beszédként jelenhet meg, ami által a saját fogalmiságába zárt filozófus közelebb kerülhet a művészethez: lehetősége nyílhat úgy látni a műalkotásokat, ahogyan az saját nyelve lévén nagy eséllyel nem adódna számára. Ezáltal felismerhetővé válhatnak és fellazulhatnak a reprezentáció, a jelentés és a *kommunikáció* égisze alatt – a szubjektumban megjelenő képek és szavak közötti viszonyban – rögzítettnek vélt jelek és a jelentések közötti kapcsolatok, ami révén a filozófus a szavak és a képek közötti „szakadék” megvilágítására tehet kísérletet. Ebben a feltárási folyamatban egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy „a kép az a fajta jel, mely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát [...]. A szó nem más, mint a »másik oldal«: az emberi akarat mesterséges, önkényes

1 Az írás a Tempus Közalapítvány által nyújtott Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

2 Gilles Deleuze – Claire Parnet, *Párbeszéd*, ford. Gyimesi Tímea, L'Harmattan, Budapest, 2016, 63.

terméke, amely szétszakítja a mesterséges jelenléte azzal, hogy nem természetes elemeket vezet be a világba: az időt, a tudatot, a történelmet és a szimbolikus közvetítés elidegenítő közbülső lépcsőjét.”³ Mindez arra ösztönöz, hogy a metafizikai magyarázatok helyett az éppen aktuális közvetlenség átélésével kerüljünk közelebb a tapasztalathoz. Ez a – Wittgensteint is megidéző – közelítésmód nyilvánvalóvá teszi, hogy az élmények belső analizálása azon túl, hogy megtöri a nyelvjátékban történő aktuális jelenléte, egy, a külvilágtól elkülönült belső világ létezésének illúzióját kelti.

A vizsgált művészetfelfogás a művészetre, a filozófiára és a tudományra a *gondolkodás* formáiként tekint, amelyek a rendezetlenségből konzisztens rendet hoznak létre. A művészet többek között az érzések és affektusok területén teremt: ahogy a filozófia új fogalmakat, úgy a művészet minduntalan új perceptumokat és affektumokat hoz létre, s ezek által a művészet megtaníthat új módon tapasztalni. A filozófia fogalmai pedig – a nietzschei hagyományt követve – fellebbenthetik a fátylat a gondolkodásunkban rejtőző általánosságról és butaságról, és megtaníthatnak másként gondolkodni. A művészet megszabadíthat a megszokott észlelési módoktól: megmutathatja a tapasztalásunk vulgaritását és banalitását, és annak a felismerésére is ösztönözhet, hogy hogyan lehet másként érezni vagy érzékelni. Egy műalkotás mindig a jelek világába invitál, aminek *pathikus* összetevői szemben állnak a logosz világával, méghozzá a részek alakjai szerint, amelyeket kihasítanak a világból; a törvény természete szerint, amelyet felfednek; az általuk megszólított képességek használata szerint; az ebből eredő egység fajtája és az ezeket fordító és értelmező nyelv alapján.⁴ Így egy műalkotás esetében megmutakozó – a szubjektív és az objektív oldalt egyaránt meghaladó felsőbbrendű szempontot jelölő – *lényeg* minden szilárdságát elveszíti: „a műalkotás mindig a világ kezdetét alkotja és alkotja újra, és [...] egy különleges, a többtől tökéletesen különböző világot alkot, és olyan anyagtalan tájat vagy helyet foglal magában, amely semmilyen értelemben nem azonos azzal a hellyel, ahol megragadtunk.”⁵ Egy olyan *genuin* látásmódot hoz működésbe, ami ahelyett, hogy reprezentálná vagy leírná a dolgokat vagy az eseményeket, sokkal inkább hozzájárul ahhoz, hogy megtörténjenek azok.

Deleuze *Francis Bacon. Az érzet logikája* című írásában a műalkotások befogadásakor elsődlegesen az érzet (s például nem a forma különböző aspektusainak) jelentőségét hangsúlyozza, a műalkotás a nem én-központú irányítással bíró kontempláció következtében létrejövő érzetek kompozíciójából, azok együvé helyezéséből, összevonásából áll össze. De hogyan is hozhatnak létre a műalkotások szubjektum nélküli individuációt? Amennyiben az én gondolkodik, és ily módon létezéssel bír és aktív, mindezt csakis az időben képes meghatározni, egy passzív én létezéseként, ami által egy olyan passzív énként határozódik meg, aki előtt szükségképpen úgy jelenik meg önnön gondolkodó aktivitása, mint egy Másik, aki vagy ami hat rá. Azonban ez nem egy másik szubjektum. Ehelyett sokkal inkább azt érhetjük itt tetten, ahogyan a szubjektum individuumként valami mássá válik: amikor minden tiszta látomás és változás, mely változásba a *leendés*, a valamivé-válás mozzanatai lopják be magukat.

3 W. J. T. Mitchell, *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, ford. Szauder Dóra – Szőnyi György Endre, JATEPress, Szeged, 2012, 48.

4 Vö. Uo., 106.

5 Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*, ford. Gyergyai Albert, Kriterion, Bukarest, 1974, 349.

A művészet és a valóság kapcsolatának lényege „nem az imitáció és a reprezentáció, amelyben az értelmezés [interpretáció] mindig is egy [reterritoralizált] »pontnak« [a valóságnak, a modellnek, az igazságnak] rendelődik alá, hanem a *leendés* [devenir], a moduláció, azaz a »folytonos teresedés«, szökés a pontoktól függetlenedő vonalakon, az »érzés logikáját« követve.”⁶

A fenomenológiai esztétika kontextusában Guattarival közösen az érzettömb kifejezést használják, olykor a létrejövés-tömbről is beszélnek, s a műalkotás azon létmódját jelölik ezzel, amely egyszerre affektív és perceptív. Azzal, hogy Charles Sanders Peirce *percept* fogalmát átültetik [perceptum] saját gondolkodás-gépezetükbe, s annak analógiájára megalkotják az affektum fogalmát, a művészetben belül kibontják a receptív és spontán elemeket a percepcióból, s elválasztják őket az észlelőtől, így lehetővé téve, hogy a műalkotásban autonóm létezéssel bírjanak. A perceptum és az affektum, továbbá az irodalom Deleuze által képviselt személytelen koncepciójának középpontját jelentik e fogalmak, általuk a hagyományos irodalmi kategóriák, mint például a karakter, a környezet és a táj új módon válnak olvashatóvá. Amennyiben fel szeretnénk tárni a perceptum működését, ahhoz elsősorban azt kell megértenünk, hogy Deleuze-t miként foglalkoztatja az a jelenség, amely az ego feloldódásához vezet a művészetben. Hasonló ez valamelyest ahhoz az állapothoz, amikor még a kisgyermek nem képes önmagát megkülönböztetni a külvilágtól. Eszerint például perceptumok által a művészet nemcsak a világban való létezésnek, hanem a világgal való megismerkedésnek egyik módjává válhat: emlékeztethet arra, hogy mi magunk is részét képezzük a fennálló világ összetettségének. Az affektumok és a perceptumok olyan művészi erők, amelyek megszabadultak a percipiáló individuumok szervező reprezentacionalista kereteitől, s helyett hozzáférést nyújtanak számunkra a szingularitások preindividuais világához. Így pedig Deleuze a művészetet a reprezentáció azon interpretatív tendenciáján való felülkerekedésének egy módjaként látja, mely vissza akarja követni a létrejövését az eredet[i]hez.

Felfogásában a művészet minduntalan a látható és a kimondható dolgok között terének fellelhetőségét kérdőjelezi meg, s esszenciája szerint leginkább a műalkotás képes megmutatni azt, amit nem lehet ábrázolni vagy olvashatóvá tenni, a rést magában a reprezentációban, a diskurzus rétegeit, kötéseit, törésvonalait [például a kép és a szöveg közötti, dolog és jelentés előtti fehér, üres teret]. E perspektíva egyik alapvetése, hogy a műalkotás eredendően nem rendelkezik valamilyen pozitív értelemmel, valamint jelentései totalitásával. A látás és a beszéd, illetve a látható és a mondható közti kölcsönhatást – Foucault ismeretelméletéhez csatlakozva – a tárgyak és a szavak, valamint a láthatóság és az olvashatóság kötéseiből álló tudás archeológiai rétegeinek vázaként értelmezi. Ebből következik, hogy a megértést eredendően nem az érzéki benyomásokra, valamint az utólagos műveletekre választják szét – s ez vizsgálódásom módszerének egyik hangsúlyos alapelve. Így – míg a művészet a perceptumok és az affektumok, addig – a filozófia a fogalmak területén hozhat áttörést a gondolkodásban és a tapasztalásban, hiszen a nyelvet mindkét övezet más és más módon „facsarja”, s az így létrejövő eltéréseik miközben egymástól különbözővé teszik őket, keresztezik is útjaikat egymással.

6 Gyimesi Tímea, *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Kijárat, Budapest, 2008, 13.

A műalkotás percipiálása nem egyenlő az érzettel, ugyanis az érzet, a perceptum és az affektum sem tárgyiasít, hanem benne különböző intenzitás szintek váltakoznak egymással, különböző intenzitások szintkülönbségeit foghatja egybe. A reprezentáció helyett itt már a megélésre, a jelenlétre, az érzet logikájára kerül a hangsúly. Amikor egy műalkotás az általa megjelenítettel egy különös *itt és most*ban, *haecceitás*ban önmagán túlmutatóan valami láthatatlan többletnek ad helyet, akkor ellenállhatatlan erővel képes kitölteni a pillanatot, miközben egy új világ háttéréből emelkedik ki és oda süllyed vissza. Amint megjelenik és megjelenít számomra valamit, Merleau-Ponty szavaival: „máris eltűnik, beolvad a világ horizontjába, és átadja helyét egy következő ez-nek. A jelen csakis azért határozhatja meg ürességem, mert múltékony, mert ideiglenes, létrejötté soha nem függetleníthető egy következő ez felbukkanásának fenyegető közelségétől”.⁷

Mindez pedig a különbségek intenzív világát tárja fel. „Nincs olyan esemény, nincs olyan jelenség, sem szó, sem gondolat, amelynek az értelme ne lenne sokszoros. Egy dolog hol ez, hol az, hol valami még összetettebb, a benne uralomra jutó erőknél megfelelően”.⁸ Deleuze a jelentések formális rendszere helyett az értelem bonyolult, sűrű és mindenekelőtt változékony közegét kutatja: „abban a pluralista eszmében, hogy egy dolognak több értelme van [...] a filozófia legmagasabb vívmányát látjuk”.⁹ Deleuze egy olyan szféra elérésére törekszik, amelyben a jelentések és értelem világá nem jelek formalizálható kombinációját jelenti, hanem az értelem keletkezésének és sokféleségének dinamizmusát, amely egy olyan mozgást jelent, amelynek során egy sokaság valamely felületen megjósolhatatlanul terjed szét és vonul keresztül, azaz nem meglévő irányokat követ, hanem az irányokat éppen a saját mozgása jelöli ki. Mindez a műalkotások jelentéspotenciáljaira vonatkozólag egy végtelen dinamikus keletkezésben lévő mozgást feltételez.

Deleuze filozófiája abban az értelemben antiplatonista és antidialektikus, hogy szakítani kíván azokkal a gondolkodásbeli sémákkal, amiket teljes mértékben az Ugyanaz uralma, az azonosság és az ellentmondás logikája, valamint a reprezentáció fogalma ural. A *Különbség és ismétlés* [1968] című művében kidolgozott differencia filozófiája szerint a gondolkodásnak szakítania kell a negativitás dialektikájával és a reprezentációra épülő fogalmak tárházával. A reprezentációt egy hosszan tartó tévedés történeteként írja le, melynek lényegét a következőképpen ragadja meg: a különbözőség nem más, mint eltérés az azonosságtól, az ismétlés pedig megegyezik egy modell reprodukálásával.¹⁰ Mindez a művészettapasztalat során például annak a meggyőződésnek az eliminációjához vezethet, mely szerint korábban egy tárgynak tulajdonítottuk az általa hordozott jeleket, minden erre készlet bennünket: az észlelés, az értelem, a szokás. Deleuze *Proust* című munkájában a következő gondolattal találkozhatunk: „Minden benyomásunknak két oldala van: »félíg a tárgyba ágyazódik,

7 Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik – Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Budapest, 2007, 68–69.

8 Gilles Deleuze, *Nietzsche és a filozófia*, ford. Moldvay Tamás – Kovács András Bálint, Gond Alapítvány – Holnap, Debrecen – Budapest, 1999, 17.

9 Uo.

10 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1968, 385.

egy másik részével azonban, amelyet csak mi ismerhetünk meg, bennünk folytatódik». Minden jel két részből áll: *megjelöl* egy tárgyat, és valami mást *jelent*.¹¹

Minden művész egyszerre teremt és mutat fel perceptumokat és affektumokat, melyekben az érzet egy olyan megkülönböztethetlenségi zónaként tételeződik, mintha a benne aktualizálódó dolgok „minden esetben azt a végtelenbe tartó pontot érték volna el, amely közvetlenül megelőzi az egymással szemben fennálló természetes különbségeiket”.¹² A Deleuze és Guattari által kifejtett esztétika szerint például az irodalom terrénumában az írók alapanyaga a szó és a szintaxis, amely kitör a szöveg textúrájából és érzetté válik. Felfogásukban a művészet sokkal inkább élő anyag, mintsem gondolati kategória. Eszerint a *Nincstelének* című regény utolsó oldalain olvasható szavak és fogalmak az atomisztikus kettősségekben való gondolkodás által aligha ragadhatóak meg. Az ilyen közelítés lehetővé teszi, hogy a mindenkori műalkotásról szerzett benyomásunkat minden külső jelentésre való tekintet nélkül szemléljük, ahogyan az önmaga megalkotottságában van, s csak ezután forduljunk felé az értelem várakozásainak teljesülésére vonatkozó kérdéseinkkel. Olvasatomban – kiváltképp a regény záró szakaszában – a reprezentációt, amely eredeti értelme szerint helyettesít valami távollevőt a jelenlevő és a távollevő feltételezett hasonlósága alapján, felváltja a megmutatkozást, a *leendés* és a *létrejövés* aktusát is magában hordozó *autoprezentáció*, amelyben már a mimézis-elv és a metaforikus és metonimikus kapcsolatokra épülő reprezentáló-elv, noha nem tűnik el teljesen, elveszíti hangsúlyosságát. Az autoprezentációban már nem valami más helyett, másra utalva történik valami, hanem „önmagát felmutatóan”.¹³ Ennek értelmében a regény zárószakaszaiban felbukkanó tervrajz aspektusait kutatva arra a következtetésre juthatunk, hogy bennük a hasonlóság és a jel újfajta módon támaszkodnak egymásra.

Az író a könyv végén a túlságosan elviselhetetlen megpillantásán keresztül komponálja meg a gyermekkori ház tervrajzának perceptumát és affektumát, ami ezáltal szinte a műalkotáson belüli műalkotássá lép elő a szövegben. A regény végén könnyen az az érzésünk támadhat, „hogya a verbális és a vizuális reprezentáció közötti különbség eltűnőben van, s az *ekphraszisz* figuratív, képzeletbeli vágya szó szerint vagy ténylegesen valóra válnak”.¹⁴ Az immáron ifjú főhős megtalálja gyermekkora helyszínének műszaki alaprajzát, ami „áttetsző zsírpapírra készült másolat volt. Kupírral készült, kékeslila vonalak egyszerű hálózata. Alaprajz, homlokzati rajz és oldalnézet. Nagyon egyszerű terv, elől egy ablak, oldalt két ablak és két ajtó. Egyszobakonyha plusz spájz, ahogy nevezték. Egy kémény az alacsony esésű tetőn. Nyitott veranda. Meg a négy évszaktot, a tájolást jelző keresztvonal. Csupa egyenes, csupa párhuzamos.”¹⁵ Íme egy perceptumba ültetett szimulákrum, ami platóni értelemben nem egy pontos és hű másolat, hiszen „nem látszik rajta a penész. Nem hallatszik a veszekedés. Nincs rajta

11 Gilles Deleuze, *Proust*, ford. John Éva, Atlantisz, Budapest, 2002, 32.

12 Gilles Deleuze – Guattari, Félix, *Mi a filozófia?*, ford. Farkas Henrik, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013, 146.

13 Azonban fontos hangsúlyozni, hogy az autoprezentáció abszolút értelemben nem megvalósítható, hiszen a műalkotást mint olyat ekkor sem láthatjuk a tudat paradox trükkje és képessége nélkül, hogy valamit egyszerre „ott”, azaz valósnak és „nem ott”, azaz művészetnek látunk.

14 Mitchell, *i. m.*, 196.

15 Borbély Szilárd, *Nincstelének*, Kalligram, Budapest, 2013, 320.

tizenhárom év keserűsége.”¹⁶ azonban a deleuze-i perspektívából tekintve a benne rejlő különbségből fakadóan felszabadulást, affektumot eredményez[het]. A rajz nem irányítja egyértelműen, hogy a szemlélő számára milyen aspektusok mutakozzanak meg, ugyanakkor maga a szemlélő sem uralja annak működését, ahogyan számára benyomásai megjelennek. A perceptum és az affektum megjelenésekor még nem beszélhetünk a szubjektum–objektum szétválásáról. Felvillanásuk egy teret nyit meg, ami nem nevezhető sem reálisnak, sem szubjektívna.

Az affektum egy olyan, már-már leírhatatlan dolog, ami néha érzelem vagy fiziológiai hatás kifejezéseként tör felszínre, azaz egy olyan átmeneti gondolat vagy dolog, amely az észlelés folyamatában megjelenő *idea* képeinek előbukkanása előtt következik be. Az affektum változás, variáció, ami akkor fordul elő, amikor testek összeütközésbe vagy érintkezésbe kerülnek egymással. Az affektum egy közvetlen élmény, egy nem tudatos feloldódás a tárgyi megjelenés közvetlenségében. Ebből pedig az következik, hogy az értelmezést megelőzően tűnik fel: nélkülöz minden – a valóságos tapasztalattól teljesen idegen – akaratlagosságot és szándékosságot. Egy találkozás átmeneti *terméke*, s ez annak etikai és megélt dimenzióira is vonatkozik: mindez ugyanolyan meghatározhatatlan, mint például egy naplemente élményében felfedezett átalakulás, vagy szellemi tapasztalat történéseinek háttere. E koncepció talán segíthet az időben közvetített események formájában *megérteni* és kifejezésre juttatni a világban szüntelenül áramló dolgok és a testek hihetetlen, csodálatra méltó, tragikus, fájdalmas és destruktív konfigurációját. Az igék eseményekké válhatnak, azaz érzékelhető erőkké, cselekedetökké vagy tevékenységekké. A művészet által felismerhetjük, hogy az affektumok leválaszthatóak időbeli és földrajzi eredetükről, önálló entitásokká válhatnak. Így – a tapasztalathoz nem-interpretatív módon közeledve – az affektum fogalma felfedheti azon szemiotika határait, ami az esztétikai és fizikai tapasztalatok strukturálására hajlamos: „Hirtelen olyan szépnek láttam, hogy másnap anyám tudta nélkül elvittem a városba a keretező műhelyébe.”¹⁷ Majd miután a kérés hallatán a képkeretező értetlenül visszakérdezett a fiú szándékára, az a következőképp felelt: „Igen, ezt kérem bekeretezni.”¹⁸ Válasza *accusativus cum infinitivoban* hangzott el; bekeretezni, melyben a főnévi igenév az állítás kifejezettje és a tényállás attribútuma is egyben. A megélt valóság elevensége ebben a gesztusban testetlen köddé válik, amelyet nem a minőségek, cselekvések vagy szenvedések, nem az egymásra ható okok alkotnak, hanem azok következményei, az együtttható okok hatásai, a dolgok felszínén meghúzódó tiszta, testetlen, nem-ható szentelen események, *infinitívuszok*, melyekről még létezésük sem állítható, sokkal inkább a létezőt körülölelő extra-létezővel mutatnak hasonlóságot. Az itt megjelenő esemény, már nem a kijelentő módú *van* által az alanyra vonatkozó minőség, hanem a tényállásokból kiemelkedő, fölöttük lebegve elterülő infinitívusz, határtalan *leendés*, melynek nincsen alanya.¹⁹ Ezen a ponton az írásnak már csak egy funkciója van, hogy alkalmat teremtsen arra, hogy együtt áramoljon más áramlásokkal, ami azonnali, intenzív, ami módosít és módosul, s ugyanazon momentumban egyszerre teremt és rombol: a tiszta kifejezés síkjává válik,

16 Uo.

17 Uo.

18 Uo.

19 Vö. Deleuze–Parnet, *i. m.*, 55–56.

amely elmenekül a formából. Az itt megjelenő szervesetlen leírás következtében, amint felrajzolódik az alaprajz, rögtön szertefoszlik.

Az infinitívusok azért események – *haecceitasok* –, mert van bennük egy rész, ami beteljesülésükkel sem tud megvalósulni, önmagukban vett *leendések*, melyek várnak ránk minduntalan, miközben meg is előznek.²⁰ A szubjektumot felváltják az alany nélküli dinamikus individuáció kollektív elrendeződései. Semmi nem fejlődik, a dolgok csak érkeznak, túl későn vagy túl korán, és sebesség-összetevőik szerint tűnnek elő. A szóban forgó fejezet nyitva hagyja a nyelv és a látható viszonyát, és nem azok találkozási pontjának talaján akar az eseményről beszélni, sokkal inkább összebékíthetetlenségük talaján, de oly módon, hogy ezzel a „szándékával” valójában mindkettőhöz közelebb maradunk – a tulajdonnév eliminálásával a végtelenbe nyújtózhatunk. Kanti terminológiát használva, talán itt közel vagyunk ahhoz, amit negatív ábrázolásnak hívhatunk, hiszen a szem nullára redukált öröme végtelenül sok gondolkodnivalót hagy a végtelenről.²¹ Ez a felfogás megmutatja nekünk, hogy az elme egyfajta membránként van jelen: egyszerre érintkezik a külső világgal, s mindeközben része annak. Eszerint az én nem valamilyen külső világtól különböző dologként jelenik meg, hanem inkább a külső világ „redőjeként”, egy olyan membránként, amely – e sajátos intim viszonyban – rögzít más dolgokat.

„Mindennek lehet kerete, gondoltam. A keretek tartják össze a dolgokat.”²² A számára megnyilvánuló láthatatlan élmény bekeretezésére, láthatóvá tételére törekedett, ami az itt történő megjelenés érdekében a következők szerint húzódik vissza a megjelenőből. Édesanyja, miután a főhős elújságotla neki tervét, rezignált értetlenséggel és szomorúsággal fogadta azt: „Mi értelme? Mi nem vagyunk rajta, csak az üres szoba. Nincs rajta semmi, ami velünk történt...” Friedrich Nietzsche, aki *A tragédia születésében* az esztétikai szókratizmussal, az euripidészi tragédia művészfelfogásával szemben, miszerint „mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen”,²³ megfogalmazott kritikája szerint a művészet csak abban az esetben hiteles, ha ellenáll a morális észnek, és mindenféle racionális magyarázatnak, és ha a jelentése valamiképp megfoghatatlan. A jelentés semmi esetre sem egy rögzült alakzat, ami látható formával rendelkezik, hanem az intenzitás mozgása, azaz dinamizmus. A fiú anyja reakcióját követően – talán restellte magát – nem ment vissza a képkeretezőhöz. „Jobban meggondolva, nem is tudom, miért akartam egy tervrajzot bekereteztetni. Talán tényleg az tetszett, hogy nem vagyunk rajta a rajzon. Hogy egy ideális séma, amelyben minden tökéletes. Az egyenes tényleg egyenes és a párhuzamosok tényleg párhuzamosak. A mi házunk nem ilyen volt. Ha jobban meggondolom, nem is hasonlított arra a tervrajzra. A rajzon egy másik ház volt, tökéletes ház, amelyben nem élnek emberek.”²⁴ Az alaprajzhoz kötődő élmények a történet megidézett két pontján [az anyával történő beszélgetés előtt és után] nem ugyanabban a *térben* öltöttek formát, sőt általuk egymást kizáró virtuális *mélységek* jelentek meg.

20 Uo., 63.

21 Vö. Jean-François Lyotard, *A fenséges és az avantgárd*, Enigma 2. [1995], 49–61.

22 Borbély, *i. m.*, 321.

23 Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögység és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Európa, Budapest, 1986, 104.

24 Borbély, *i. m.*, 321.

A bekeretezni kívánt tervrajz már önmagában egy kész útvonal, séma, amelyeket lépcsőről lépésre követhetünk, azonban nem tudjuk róla lebontani a regény erőmezejében létrejövő útvonalakat. A ház teljes változáson megy át, a ház maga az élet, a dolgok szerzetlen élete. A rajz egy kinyíló dimenzióvá válik a főhős tekintete által. Egy korábban lényegtelen felület érzetminőséggé, érzettömbbé alakul, ami általánosító tulajdonságok helyett egységiséget hozott létre. A regényen belüli kép sajátos atmoszférát teremt. A sokféle irányba futtatott és futó síkok összes lehetséges módon történő összekapcsolódása határozza meg a ház érzetét, melynek léte a „kompozíció, vagyis egy olyan összetétel, amely a kozmosz nem emberi erőiből, az ember nem emberi változásaiból, s végül egy olyan ambivalens házból áll, amely élénk kapcsolatot és szoros illesztést biztosít az első kettő számára, és mint a szél, folyamatos kavargásban tartja őket”.²⁵ Az író olyan váratlan territóriumot jelöl ki a regény lezárásával, amely nem pusztán tér-időbeli, de minőségi síkok és filozófiai rendszerek között is diskurzust teremt. A kép kapcsán felvillanó aspektusok nem a tervrajz tulajdonságaiként tűnnek fel: a perceptum és az affektum a későbbi pillanatokban lehetőséget teremt a hasonlóságban, az asszociációban és az emlékezetben működő értelemátvitelre. A főhős az alaprajzot elsősre egyszerű, kupírral készült kékeslila vonalak egyszerű hálózataként látta, ami később, az édesanyjával folytatott dialógust követően a hasonlóság, az asszociáció és az emlékezet elkülönült és egymásra vonatkoztatott értelemeinek komplikált felületévé változott. Az új aspektus megjelenését követően a rajz megváltozott, már korántsem volt ugyanolyan, mint korábban. De úgy, hogy nem maga a tárgy esett át változáson (eleve ott maradt a képkeretezőnél), azonban hozzáadódott egy újabb dimenzió, aminek következtében többértelművé vált.

Az itt megjelenő perceptum és affektum kapcsolódási pontjaiból kiolvashatjuk a különbség filozófiájának jellegzetességeit és mindazt, amire Deleuze szerint a művészet hivatott, „hogy az anyag kínálta lehetőségekkel kiragadjon a perceptumot mind a tárgyi észlelésekből, mind az észlelő alany szubjektív állapotaiból, és ugyanígy kiragadjon az affektumot az érzésekből, érzelmekből, azaz a szubjektív állapotok közötti átmenetekből.”²⁶ Az affektumok és a perceptumok bejárást biztosíthatnak a másik privát világába. Mindazonáltal jelenlétük és tapasztalásuk közben azt is nyilvánvalóvá teszik, hogy a dolog a tapasztaló alany számára csak az lehet, amit lát, azaz a látható önmagára érzetminőségként való visszahajlása, fordítva pedig az érzés és az érzés tárgyának önmagára való visszahajlása, méghozzá a tapasztaló közvetítésén keresztül. Borbély Szilárd regényének zárófejezetében megjelenő érzetek minősége úgy foglalja keretbe a ház alaprajzát, és a múlt önmagában való létét, hogy az mélyebbé válik minden egykor volt múltnál és minden valaha létezett jelennél: nem külső és esetleges körülményei között, hanem bensővé tett különbségében, ebben az értelemben *lényegében*.²⁷

25 Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mi a filozófia?*, 154.

26 *Uo.*, 141.

27 Vö. Deleuze, *Proust*, 62–63.