

SZAJBÉLY MIHÁLY

## A homok stabilitása

DANILO KIŠ FÖVENYÓRA CÍMŰ REGÉNYÉNEK PROLÓGUSA

Danilo Kiš *Fövenyóra* című regényének prológusában egy szobáról olvashatunk, mely a leírás szerint úgy ing, leng jobbra-balra, mintha süllyedő csónak lenne, vagy bárka, melynek oldalát verdesik a hullámok. A 19. század embere számára a vásári mutatványosok idéztek elő hasonló benyomásokat. Leginkább vonat- vagy hajóutazás élményét igyekeztek kelteni, oly módon, hogy hosszú, széles papírcsíkra felfestették az ablak előtt elvonuló tájat, a papírcsíkot feltekercselték, majd a fülke vagy kajüt ablakát jelképező keret mögött áttekercselték, így imitálva az utazás vizuális élményét.<sup>1</sup> Esetenként a vonat kattogása, a hullámok verdesésének zaja kísérelte a produkciót, kifinomultabb installációk esetében a nézőket a vagon rázkódásának, a hajó billegésének élményében is részesítették. Az 1900-as világkiállítás látványossága a Moszkva-Peking útvonalat bemutató, *A transzszibériai expressz* című produkció. Itt a nézőket három luxusvagonba ültették, az ablakok előtt elvonuló táj valóság-illúzióját pedig bonyolult technikával igyekeztek biztosítani. Egy korabeli tudósítás szerint „A nézőkhöz legközelebb [...] szalagot helyeztek el, amelyre homokot és kavicsot erősítettek és amelyet 300 méteres percnkénti sebességgel továbbít egy villanymotor. E mögött halad percnkénti 120 méteres sebességgel az az alacsony [...] szalag, melyre bokrokat és cserjéket festettek. A következő, valamivel hosszabb, magasabb szalag, melyre a kissé távolabb lévő tájat festették, percnként 40 métert halad, a legutolsó percnként 5 métert megtévő szalag a legmagasabb, 8 méter, ezen látható a távoli háttér, a hegyek, erdők, felhők és városok vagy falvak, mindez pedig nem kevesebb mint 220 méter hosszúságban.”<sup>2</sup>

Kérdés, hogy az érzékeket megcsalni mennyire sikerült, de valójában nem is kérdés ez, hiszen a vásári mutatványok lehetséges világában, mint a mesékében, reálisként fogadjuk el az irreálist, természetesként a csodást. A vurstlibeli szellemvasút utasa tudja, hogy az elé ug ró csontváz nem valóságos, mégis átadja magát a rémült visítással kísért, borzongató élménynek.

A 20. század embere persze, akinek természetes közlekedési eszköze a vonat és a hajó, már rafináltabb élvezetekre vágyik az ablak előtt áttekercselt táj látványánál. Az élet *nem létező*, de *lehetséges* világgént való megélésének óhaja azonban örök és változatlan. Az *E. S. paraoptikai cég* Danilo Kiš regényében éppen erre építi kínálatát: „Szeretné-e hűségese házőrzőjét vagy kedvenc cicáját úgy látni, ahogyan ők látják önt? Óhajt-e vadászatra menni kutya szem birtokában? Vagy szeretné-e lóversenyen a ló szemével látni a közönséget? Legyen ló, kutya vagy macska, mindössze tíz pengőért. Ha már nem vehet magának madárszárnyat,

\* A Danilo Kiš-összeállításunk szövegei a tavalyi szabadkai Kiš-ernyő konferencia anyagai.

<sup>1</sup> Kolta Magdolna: *Képmutatók. A fotografiai látás kultúrtörténete*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét 2003, 64–65.

<sup>2</sup> A *De Natuur* című folyóirat korabeli tudósítását Leonard de Vries nyomán idézi Kolta, 64–65.

megteheti, hogy galamb szemével lássa a világot stb. Mindez a legújabb optikai, lélektani, élettani és szemészeti kutatások alapján. Színes mozaikfelvételeket tartalmazó katalógust kívánatra ingyenesen küldünk. E. S. paraoptikai cég.”<sup>3</sup> Mindez azért fogalmazódhat meg bizarr lehetőségként Eduard Sam agyában, mert az életét veszélyeztető kutyák érzékelésének furcsa reakciójaként a kutyák szemével, földfelszínhez közeli perspektívából és furcsa rövidülésben látja botjával védekező önmagát.

A veszély kiváltotta benyomás azért különös, mert egyébként a megfigyelő sohasem figyelheti meg önmagát, amint éppen megfigyel: ez minden megfigyelés vakfoltja. A vakfoltot láthatóvá tenni már önmagában is szenzációs mutatvány, az E. S. paraoptikai cég ajánlata mégsem erről szól. Hanem arról, hogy lehetővé teszi az éppen adott környezet megfigyelését mások – a ló, a kutya, a macska – perspektívájából. De miért lehet szenzációs mutatvány, ha más szemével látjuk azt, amit a magunk szemével is láthatnánk? Nyilván azért, mert más szemével még akkor sem ugyanazt látjuk, ha ugyanazt nézzük. A regény prologusa szerint azonban a helyzet ennél bonyolultabb: saját szemünkkel sem feltétlenül ugyanazt látjuk a következő pillanatban, pillantsunk bár ugyanoda.

Mitől vibrál, tágul és zsugorodik a szoba, mitől lesz hol süllyedő csónakként, hol ingó, hullámverte bárka gyomraként érzékelhető?

A közvetítő médiumok abnormis működése által.

\*

Ez a válasz nyilván magyarázatra szorul. Kezdjük tehát újra, másként.

\*

Niklas Luhmann *A művészet médiuma* című tanulmányában<sup>4</sup> kommunikációs médiumokat és közvetítő médiumokat különböztet meg. Ahhoz, hogy a kommunikációs médiumok nyomán keletkező formákat érzékelhessük, közvetítési médiumokra van szükségünk: levegőre és fényre. A vonatfütyöt, mint az elvileg létrehozható hangok végtelen médiumából elkülönült formát, a levegő rezgése vezeti el több kilométerre csendes nyári éjszakákon, a vonatot, mint a rendelkezésre álló anyagok végtelen médiumából létrehozott formát, csak akkor látjuk, ha világos van. A közvetítő médiumok nem látszanak és nem hallatszanak: éppen ezért alkalmasak a közvetítésre. A vonatfütyöt azért halljuk, mert a levegő nem fütyül, a vonatot azért látjuk, mert a fény nem látszik.

Az elmondottakból következik, hogy a kommunikációs médiumok és a közvetítési médiumok egyaránt laza szerkezetűek. Laza szerkezetűknél fogva lehetnek alkalmasak formaképzésre, illetve lehetnek alkalmasak a létrejött formák érzékelhetővé tételére.

A *laza* természetesen relatív fogalom. A levegő laza szerkezetű a vízhez képest, a homok laza szerkezetű az agyaghoz képest, az agyag laza szerkezetű a téglához képest, a téglarakás laza szerkezetű a téglából készült házhoz képest.

A kommunikációs *médium* csak lehetőséget ad a kommunikációra, de kommunikálni csak a médium komplexitásából redukált *forma* lehet képes. A betűk médiumából létrejöhethet az írott szöveg formája, homokból a homokvár, agyagból a korsó, márványkőből a márványszó-

<sup>3</sup> Danilo Kiš: *Fövenyóra*. Ford. Borbély János. Budapest, Európa K., 2007, 56–57.

<sup>4</sup> Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*. In: *Uó: Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. von Niels Werber. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 2008, 123–138.

bor, téglából az állomásépület, ércből a vasúti sín. A formák nem feltétlenül kommunikációs célból jönnek létre, de minden létrejött forma kommunikálhat és minden létező forma újabb kommunikációk médiumává válhat. Stabilitása csak a médiumnak van, vele szemben a forma mindig instabil, létében veszélyeztetett. A homokvár ideiglenes, a homok állandó. A salak megeszi, homokká alakítja a ház salakbeton falait, a *Fövenyóra* munkaszolgálatosai által felépített vasúti töltést elmossa a víz,<sup>5</sup> Eduard Sam újvidéki háza minden előjel nélkül ”úgy összeomlott, mint a homokvár”.<sup>6</sup>

Az anyag, a médium viszont újra és újra újabb formaképzések rendelkezésére áll.

Fontos belátni, hogy a formának nem feltétlenül kell eredeti mediális állapotába jutnia ahhoz, hogy újabb formaképzések médiumává válhasson. A homokvár, mielőtt homokká omolna, homokvárként is tovább építhető. A gyerekcsapat hazamegy ebédelni, de jön egy fekete, göndör hajjú kisfiú, és a Duna-parti fövény elhagyott homokvárát csodálatos kastéllá formálja. A salakbeton villa falait újraalapozzák és egy terasz hozzáadásával új formát adnak neki. Van levesmerő kanál, rövidnyelű kis kézi gereblye, fa, madzag és szög. Picasso *Figure* (1935) című installációja egy bábut ábrázol. Feje és teste levesmerő kanál, kezei rövidnyelű kézi gereblyék, az egészet fa, madzag és szög tarja össze.

Danilo Kiš *Vasúti megálló*k című írásának első sorai így hangzanak: „Eduard Kiš Menetrendjéből (*Jugoszláv Országos és Nemzetközi Kalauz, 1938*) telefonba diktálom D.-nek az állomásneveket. (Novellát ír, ahhoz kell neki.)”<sup>7</sup> Az apa menetrendje, az általa létrehozott forma Danilo Kiš és telefonon érdeklődő barátja számára kommunikációs médiummá válik. Amint sokféleképpen hasznosított kommunikációs médiuma, állandóan visszatérő motívuma e menetrend Danilo művészetének is, a többi, apja után birtokába került és féltve őrzött tárgy (formával), az apáról szóló családi legendáriummal együtt.

„Vajon sejthette-e valaha ez a szerencsétlen flótás, ez a *quidam*, hogy egy kihalt fauna példánya lesz (könyveimben), s hogy Menetrendje majdan írói inspiráció és nyersanyag gyanánt szolgál!”<sup>8</sup>

A vasútállomások sűrített gyűjtőhelyei a kommunikációs formáknak. Falra függesztett menetrendek, induló és érkező vonatok adatai a kijelzőkön, pontosan járó elektromos órák, eligazító táblák sokasága, hangosbeszélő. De a vasútállomások újabb kommunikációk médiumaivá is válhatnak. A típusstervek nyomán épült, hajdani K. und K. állomásépületek egyformasága Triesztől Lembergig és Brassóig az 1970-es évek hatalmi tömbökre osztott Európájában a hajdan volt egység nosztalgikus megidézésének és bizonyításának médiumai voltak. E nosztalgiahullámot egyébként Danilo Kiš erős kritikával szemlélte. *Változatok közép-európai témákra* című írásában így fogalmazott: „[...] az az érzésem, hogy *manapság* valamilyen egységet látni ebben a kiterjedt és heterogén térségben, e megannyi nemzeti kultúra és nyelv között, jószerével bizonyos egyszerűsítés: a különbségek elhanyagolásának illetve a közös vonások hangsúlyozásának eredménye.”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> *Fövenyóra*, 226–227.

<sup>6</sup> *Uo*, 338.

<sup>7</sup> In: Danilo Kiš: *Kételemek kora*. Esszék, tanulmányok. Pozsony-Újvidék 1994. [Kalligram K. – Fórum K.] 43

<sup>8</sup> *Uo*, 44–45.

<sup>9</sup> *Uo*, 156–157

Az ellen viszont, hogy a hetedik *Irodalmi KIŠ-ernyő*<sup>10</sup> a tanácskozás első napján végigjárta és kommunikációs médiumokként kezelte az állomásépületeket Szabadkától Kamarásig, talán nem lenne kifogása.

\*

De a kommunikációs médiumokról térjünk vissza a közvetítő médiumokra, mert a regény prologusában ezek játszanak meghatározó szerepet. Mint jeleztem, alapesetben a közvetítő médiumok nem érzékelhetőek: nem a fényt látjuk, hanem formákat látunk a fényben, nem a levegőt (a csöndet) halljuk, hanem hangokat hallunk a csöndben.

De mi van akkor, milyen következményei vannak annak, ha a közvetítő médium mégis érzékelhetővé (láthatóvá, hallhatóvá) válik?

Csáth Géza *Anyagyilkosság* című novellájából idézek:

„Aznap késő estig a mezőkön bandukolt a két Witman fiú. [...] A nagyobbik azt mesélte, hogy a levegőben lények laknak, amelyek az emberekhez hasonlítanak, s ha enyhe szél fúj, érezni, mint úszik testük a levegőben.”

Akadálytalanul közvetíteni a levegő csak akkor képes, ha mozdulatlan és érzékelhetetlen; megmozdulva és érzékelhetővé válva a szellem által teremtett formák kommunikációs médiumává válik.

Ugyanígy van a fényvel is.

Előfordul, hogy látjuk a fényt; szélsőséges esetben csak a fényt látjuk. Szuroksötét éjszakák elhagyott tájain csak a vonat fényei látszanak, de a vonat nem. A vonatot csak a vonat formájával ismerős szellem köti a fényekhez – és lehet, hogy becsapja önmagát. Az ausztriai Aschachban egy híd ível át magasan a Duna felett. Autók és gyalogosok közlekednek rajta, de téli éjszakákon, a Duna-parti sétány egy bizonyos pontjáról többször láttuk úgy, mintha vonat menne át rajta. Kiderült, ha egymást szabályos távolságban követve több autó halad át az egyik irányban, miközben velük szemben egy sem jön éppen, az autók reflektorai úgy törnek meg a híd vasszerkezetén, mintha kivilágított vasúti szerelvény közlekedne rajta.

Ha fényt látunk és nem formákat a fényben, a fény a szellem által teremtett formák kommunikációs médiumává válik.

Ám önmagában a fényt csak ritkán látjuk. Gyakrabban fordul elő, hogy látjuk a fényt, de a fény fényében látunk valamit abból is, amit a fény megvilágít. Valamit, de nem mindent. Annyival kevesebbet az egyébként lehetségesnél, amennyit a fény látványa láthatatlanná tesz. Az idő múlása azonban, ha a megfigyelő kitarató, átalakítja a látványt. A fény formáját veszítve egyre inkább közvetítő médiummá válik, látványból a látvány részévé lesz, és egyre többet tesz láthatóvá abból, amit korábban eltakart.

Mint Danilo Kiš *Fővenyóra* című regényének prologusában.

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a látható (látást akadályozó) fény itt nem mozdulatlan. A „tarajos kis lángnyelv [...] amely hol fellobban, hol pedig lelankad”, reszkető árnyjátékká varázsolja a szobát, „[...] elmossa a tárgyak körvonalait, darabokra tördeli a mennyezet és a falak határvonalát [...]”<sup>11</sup>

Az első bekezdés az elbeszélő külső nézőpontjából írja le a vibráló fény játékát, a néhány centiméterrel hol erre, hol arra elmozduló vízszintes és függőleges síkokat, a sárga agyagpad-

<sup>10</sup> KIŠ-ernyő irodalmi utazás és tanácskozás. Szabadka, Városi Könyvtár, 2013. május 16–17.

<sup>11</sup> *Fővenyóra*, 9.

ló süllyedő csónak fenékdeszkáihoz hasonló emelkedését, a mennyezet gerendáinak árnyjátékkal kísért mozgását, melyek „[...] minden nesz és erőfeszítés nélkül oly könnyedén mozdulnak jobbra-balra, le és föl, mintha vízen siklanának.”<sup>12</sup> A hajózás képzetéhez hangképzetek is kapcsolódnak. „Behallatszik, amint az éjszaka hullámai verdesik a bárka (szoba) oldalfalait: egy-egy szélroham felváltva hol hópelyheket, hol pedig szemcsés, kristályos havat sodor az ablaknak.”<sup>13</sup>

A második bekezdés nézőpontot vált. Az elbeszélő külső nézőpontja helyett most a szobába belépő szemével látunk és azt a folyamatot érzékeljük, ahogyan a szem megtanul a fényen kívül mást is látni a fény fényében. És ahogyan dolgozni kezd a szellem, értelmezi, elfogadja, kiegészíti, megalkotja és lebontja, alakulásában értelmezi a látványt.

Kezdetben a fény és semmi más.

„A szem csak magát a fényt látja, a tarajos lángnyelvet, de azt is valahogy nem a térben, hanem azon kívül, mint ahogy a csillagok is téren kívül vannak, s majd csak ezután kezd lassan felbontani (mármint a fényt), átbocsátani saját prizmáján, hogy meglássa benne a spektrum összes színeit.”<sup>14</sup>

A lámpaalakú fényből elkülönül a lámpaüveg, majd amikor a szem hozzászokik, „nem a sötéthez, hanem a fényhez”, látja azt is, hogy a lámpaüveg kormos, hogy a petróleumlámpa kerek tükrében, „szinte valószerűtlenül, mégis valóságosan”, a láng ikertestvére látható. A szellem itt a látvány ellen dolgozik, nehezen veszi tudomásul a látszat létét, amint nehezen veszi tudomásul, hogy a fehér vázát, homokórát fekete háttér előtt ábrázoló rajz a *Fövenyóra* prologusában<sup>15</sup> valójában két egymással szembeforduló, egymással identikus profil, a homokóra pedig üresség, *látszat* csupán.

A szem, miután hozzászokott a fényhez, felfedezi magának a petróleumlámpa fényében vibráló szobát, s ebben a szellem most már segítségére siet: kiegészíti, konstruálja és értelmezi azt, ami a szem előtt a pislogó láng fényében kibontakozik.

\*

A látás értelmezésének a történetében a 18-19. század fordulóján történt mindmáig ható, fontos változás. Korábban úgy tartották, hogy a látás a látható külvilág pontos megjelenítője; nem kevesebb, de nem is több annál. A *hiszem, ha látom* mondás ennek a hitnek a mindmáig élő lenyomata. Goethe *Szín-tana*, illetve Schopenhauer *Über das Sehn und die Farben*<sup>16</sup> című munkája nyomán viszont tudományos konszenzussá vált, „[...] hogy a látás mindig a megfigyelő testéhez tartozó elemeknek és a külvilágból érkező adatoknak a felbonthatatlan összességé.”<sup>17</sup> A percepció nem objektív, a látványt, mint *formát*, a megfigyelő teremti önmaga számára annak alapján, ami a valóságból, mint *médiumból* eléje tárul. A percepció individuális voltából következik, hogy esetenként olyat is látni vélünk, ami nem létezik, máskor viszont nem látjuk azt sem, ami ténylegesen jelen van.

<sup>12</sup> Uo, 10.

<sup>13</sup> Uo, 10.

<sup>14</sup> Uo, 10–11.

<sup>15</sup> Uo, 12.

<sup>16</sup> In: Uő: *Kleinere Schriften*. Zürich [Haffmans Verlag] 1988, 633–728.

<sup>17</sup> Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Budapest, Osiris K, 1999, 87.

Mindez kiterjeszhető más érzékszervekre, az érzékelés egész területére is.

A befogadó az öt körülvevő formákat olyan kommunikációs médiumokként érzékeli, amelyek továbbformálásra várnak. Nem is érzékelheti őket másként, következésképpen nem tehet mást, mint hogy a kommunikációs médiumok laza és áttekinthetetlen komplexitását redukálva megalkotja a világ önmaga számára pillanatnyilag érzékelhető formáját. A redukción kívül maradt komplexitás azonban nem vesz el: máskor másképpen redukálható médiumként továbbra is rendelkezésre áll. Lehet belőle újabb formákat képezni, de a komplexitás egészét, a médium végtelenségét maradéktalanul magába foglaló formát sohasem.

A létrehozott forma éppen ezért sohasem ad igazi elégedettség okot. Termékeny elégedetlenségre annál inkább: a formának a médium teljességéhez képesti töredékessége (melyet a legzártabb, leginkább lekerekített formák sem leplezhetnek el) arra ösztönöz, hogy a médiumból újabb és újabb formákat hozzunk létre: ugyanazt újra, másként.

Az epika Danilo Kiš számára folyamatos formaképzés, a rendelkezésére álló anyag mindig megújuló történetekké alakítása. Végtelen utazás végtelen tájon, melynek nincsen és nem is hozható létre a biztos menetrendje. Az apa, aki hisz a menetrendben és létrehozza grandiózus művét, a mindenkori *menetrend* bizonytalanságát saját bőrén kénytelen megtapasztalni; alakja ezért válik sok tekintetben Don Quijotééhoz hasonlatossá.

„Noha mind ezen a vonalon (Újvidék–Budapest), mind pedig más vonalakon többször is megtörtént már, hogy ilyen vagy olyan okból nem kapcsoltak a szerelvényhez étkezőkocsit, s ő emiatt étlen-szomjan marad (empirikus megismerés), kitartóan és ostobán mégis mindig jobban hitt a menetrendnek – amelyben a szerelvény száma mellett ott hivalkodott a keresztbe fektetett kés-villa heraldikus jele – mint annak, amit a saját kárán ismételtlen maga tapasztalt.”<sup>18</sup>

Lehet-e tehát a világot másként megélni, mint nem létező, de lehetséges világgként?

Danilo Kiš életművé alakult családtörténeti nyomozása erre a kérdésre egyértelmű *nem*-mel válaszol. A világból számunkra annyi valóságos, amennyit történeteinkbe foglalunk és úgy valóságos, ahogyan lehetséges történeteinkbe foglalhatjuk őket. Álmodta-e Eduard Sam a kutyák támadását vagy megtörtént-e vele, s ha igen, úgy történt-e, ahogyan a *Kert*, *hamuban* szerepel, vagy a *Fövenyóra* leírása a hiteles – éppen úgy nem eldönthető kérdés, pontosabban fogalmazva nem *jó* kérdés, mint az, hogy a rajz homokórát vagy egymással szembe forduló, egy a kettőben arcot ábrázol-e. És ha sikerül megteremteni az elbeszélés külső nézőpontját, ahonnan a kérdés eldönthető, akkor e döntés is a létrehozott lehetséges világ részévé válik.

Ezért lesz az epika Danilo Kiš számára folytonos úton lét és ringatózás. Vonaton és hajón, hajóutazásként vonaton, a mélybe süllyedt Pannon tengeren.

\*

„Vajon ahhoz, hogy az ember epikus legyen, vagyis kitartó, türelmes utas, nem kell-e metafizikusnak lennie?”

Ezt a kérdést Radomir Konstatinović fogalmazta meg *Hol van Tolsztoj?* című írásában, mely magyarul abban a kis kötetben jelent meg 1968-ban, amelyet jugoszláv szerzők esszéiből a budapesti Európa Kiadó számára<sup>19</sup> Danilo Kiš válogatott és látott el utószóval.

<sup>18</sup> *Fövenyóra*, 301–311.

<sup>19</sup> *A csönd elemei. Mai jugoszláv esszék*. Ford. Sztepanov Predrag. Válogatta és az utószót írta Danilo Kiš. Budapest, Európa K., 1968, 111–135.

Idézem tovább Konstantinovič -ot:

„Az élet mozgás: Tolsztoj stílusában így folytathatnók: *A mozgás szeretet, a szeretet történet: az élet történet.* Tolsztoj, amíg mint irodalomról beszélünk róla, nagy szerető.”<sup>20</sup>

Az utolsó mondat másként, tőlem: *Danilo Kiš, amíg mint irodalomról beszélünk róla, nagy szerető.* De mert nem kívánok a hasonlóság kiemelése által a különbség elfedésének Danilo Kiš által kárhozott csapdájába esni, gyorsan hozzáteszem: amíg Konstantinovič interpretációja szerint Tolsztoj számára az epika tétje a világ értelmének a megismerése volt, addig Kišnél az *ábrázolhatóság* metafizikai problémájának az *ábrázolása* a tét.

„Odüsszeusznak meg kellett *érkeznie* valahová, kellett, hogy utazásának célja legyen. Utazni anélkül, hogy hinnénk e célban, a *minden* e kiindulópontjában, és csak utazni, vajon lehetséges-e?”<sup>21</sup> – teszi fel a kérdést Konstantinovič, melyre – gondolatmenetének intenciója szerint – Tolsztoj nyilván *nem*-mel válaszolna. Konstantinovič maga azonban engedélyesebb:

„Utazás az utazásért, ez is sajátos cél, mely lehetővé teszi az utazást, a mozgást.”<sup>22</sup>

Ez a sajátos cél azonban már nem Tolsztoj, hanem a tolsztoji nagyepikáról lemondani kénytelen, az ábrázolhatóság problémájával szembesülő, modern író célja. Az *íróé*, aki a menetrend formájának instabilitásával szemben felismeri az utazás médiumának stabilitását. Aki a családtörténet formáinak instabilitásával szemben ráérez a családtörténet médiumának stabilitására, és felismeri a létrehozott formák újabb formák médiumaiként való újrahasznosításának lehetőségét és kényszerét. Gyimesi Timea megfogalmazásában: „Minden új szövege: új formakeresés, ezért a korábban kihordott forma soha nem válik az új öntőformájává.”<sup>23</sup>

Szerelés, szétszerelés, mással társítás, másként összeszerelés.

A homok formátlan stabilitása, a homokórába zárt homok formájának ideiglenessége.

*Korai bánat, Kert, hamu, Fövenyóra.*

*Lant és sebhelyek.*

<sup>20</sup> Uo, 119.

<sup>21</sup> Uo, 113.

<sup>22</sup> Uo, 113.

<sup>23</sup> Timea Đimeši (Gyimesi Timea) *Kiš-slike*. In: Rukovet 1–4/2011, 86.