

GYIMESI TIMEA

I mint Irodalom

DELEUZE ÉS AZ IRODALOM

„Képet alkotni: lehet-e más célja a művészetnek, a festészetnek, a zenének, még ha az a kép szegényes, középszerű is...” (É, 71)

„Mintha az irodalom kísértene a filozófiát és az életedet...” – jegyzi meg a *Deleuze-ábécé* I-jét felvezető mondataiban Claire Parnet. Gilles Deleuze filozófiájában kitüntetett szerepet szán az irodalomnak és a művészeteknek. (Írásainak több mint egyharmada kötődik az irodalom, a festészet, a zene és a film területeihez: 1964-ben, Kant után és egy -könyv között Proustról ír nagyhatású könyvet, amit aztán még kétszer átdolgoz, közben 1975-ben Guattarival megírja a Kafka-könyvet, majd a festészetről és a filmről szóló munkáit követően az irodalomhoz tér vissza utolsó tanulmánykötetében.) Az irodalom iránti nem szűnő figyelmet – „Elképesztő, mi mindent köszönhetek Fitzgeraldnak...” – mégis hiba lenne pusztán a művészi teljesítmény előtti elismerés jeleként olvasnunk. A filozófia számára, ahogy Deleuze látja, a művészet életbevágó, mert olyan területeket tesz hozzáférhetővé a gondolkodás számára, amelyek konceptuális megragadására nincs más lehetősége. Vagyis a művészet tapasztalata hozzájárul ahhoz a filozófiai reformhoz, amit a gondolkodás képének deleuze-i kritikája programszerűen megfogalmaz. Ennek megfelelően az igazi művész nem valami „öntőforma” után, az értelem és értelmezés egészében ábrázolja a valóságot, nem képet ad a világról, hanem modulációval belőle új affektumot és perceptumot tép ki, experimentál, s ezáltal társadalmi valóságot teremt. Ahogy a *Mi a filozófia?* összegzi is: e konzisztenciasík megalkotása a művészet feladata, míg a filozófiáé a művész affektumaitól és perceptumaitól nem függetleníthető fogalomalkotás: a konceptek immanenciasíkjának létrehozása.

A művészet csak az általa kibontott, az általa teremtett társadalmi valósággal való elrendeződésében létezik. Ezért fontos belátni a művészet kitüntetett, Nietzsche, majd Guattari kontextusához illesztett szimptomatológusi szerepét a társadalmi folyamatok megértésében. A művészetnek a társadalmival való elrendeződése, amely egyszerre szemiotikai (jelekkel operáló), esztétikai (érzékre ható) és pragmatista (társadalom-kritikai) működés, akkor igazán hatékony, akkor beszélhetünk nagy íróról, nagy művésről (ahogy nagy filozófusról is), ha a kívüli tapasztalata a művészt – alkotót és befogadót egyaránt – szubjektív rögzítettségének feladására készíti. Miközben feltárja és érzékelhetővé teszi az erőket, amelyek az általa kitalált eljárás nélkül érzékelhetetlenek lennének, a művész maga is „észrevétlenné” válik, műveletével önmagát is kivonja az alkotó zseni, azaz a romantika esztétikai rendszeréből. Ami a *Différence et répétition*ban még a transzcendentális empirizmus jegyében megvalósuló kölcsönviszonynak tűnhet irodalom és filozófia között (mintha Proust tudása alapozná meg Deleuze Bergson-olvasatát, mintha a művészet prousti „vallása” teremtené meg filozófia

és művészet kölcsönviszonyát), az a '70-es években radikálisan új, kollektív, társadalmi – geofilozófiai és mikro-politikai hangszerelést kap.

Ezt a pragmatista paradigmaváltást, amely az interpretációtól a művészethez mint experimentációhoz vezet, s amely az irodalom addigi privilégiumát felszámolva a művészet politikai, kartográfiai vizsgálatát a képek szemiotikájára terjeszti ki, ezt az elmozdulást jól érzékeltetik a Proust-könyv első (1964) és a harmadik (1976) változata közt eltelt tizenkét év szövegei, ahogy a Guattarival való együtt-dolgozás ekkortájt kialakított gyakorlata. Hiszen ezzel a közös írással maga a filozófiai diszkurzus is kilép a gondolkodás szubjektumhoz rögzített privát szférájából: kollektív dimenziót ölt (nincs szerző, csak a szerző-funkció társadalmi leendése). Az interpretáció hierarchizálásában rejlő értelemről. Az értelem hermeneutikájára irányuló interpretáció helyett az 1970-es Proust-variáció az értelmezés *transzverzális* egységét veti fel (PS, 128), amely csak arra vállalkozhat, hogy feltárja, kikísérletezi az irodalmi gépben zajló, nem kiszámítható, tudattalan, akaratlan, immanens textuális működést.

A művészet experimentációként való elgondolása, ahol az experimentáció nem kitalálás, nem is felfedezés, hanem alkotás, Deleuze számára a szubjektivitás kritikáját megfogalmazó *klinikai kritika* kidolgozását is jelentette. A művészet egyszerre kritika és klinika, mert miközben kritikailag viszonyul a társadalmi normához és annak reterritoralizált szubjektivitásokhoz, ki van téve a rajtuk épp átfutó vonalak és erőviszonyok szimpátiájának. Az alkotás ezért is mindig deterritorializáló, azaz szusztraktív működés (Proust kapcsán *fénytörésről*¹ beszél): kivonással jön létre és személytelen. A klinika bevezetése a kritikába az egyedül lehetséges mód arra, hogy a kritika megőrizze kritika jellegét, hogy ne rögzítse magát, ne hozzassa létre a gondolkodás képét. A Claire Parnet-val közös *Párbeszéd*ek már ebben a szelvényben keveri a kettőt szigorúan össze:

Kritikának és klinikának szigorúan össze kellene keverednie. Míg a kritika egy mű konzisztencia-síkjának nyomvonalra, egyfajta rosta, amely kiszűr minden kibocsátott vagy rabul ejtett részecskét, összeállt áramlást, minden kockán forgó leendést; a klinika – első jelentésének megfelelően – a síkon futó vonalak nyoma vagy az a mód, ahogy ezek a vonalak síkot rajzolnak: hol zsákutcába futnak, hol eltömődnek, hol ürességeket szelnek át, hol folytatódnak, és főleg az, hogy a legmeredekebb vonal hogyan ragadja magával a többi, és milyen cél felé. Pszichoanalízis és értelmezés nélküli klinika, nyelvészet és jelentésadás nélküli kritika. A kritika az összeállások, a konjugációk művészete, a klinika az elhajlások, a deklinációk művészete. (D, 100-101)

A klinika iránti érdeklődés nem Guattari hozadéka, nem Guattari érdeme. Deleuze e tekintetben is közvetlenül kapcsolódik a francia klinikai pszichiátria Clérambault-féle hagyományához, illetve az örület történetét és a klinikai orvoslás episztemológiáját elvégző Foucault 1960–65 közt folyó munkáihoz. Ő recenzálja Foucault 1963-as Roussel-könyvét, amelyben nem csak felfigyel az örület és a mű (hiánya) közti tisztázatlan viszonyra (amit Foucault 1964-ben fejt ki), de megfogalmazza azt, ami a klinikai kritika lényege: hiába kerül félelmetesen közel egymáshoz alkotás és örület, hiába mondhatjuk, hogy az alkotás csak akkor az, ha részeseül abból a redukálhatatlan heterogénból, amely az emberlét és racionalitás mezsgyéjén lakozik – („Az affektumok pontosan ezek a változások, amelyek során az ember valami nem

¹ *Réfracter l'essence azaz megtörni a lényeket*, hiszen a lények maga a különbség, nem pedig az egyenlőség és megbonthatatlanosság. (A magyar fordítás (PS, 50) félrevezető: *visszatükrözhetőség a lényeket*.)

emberivé alakul át...” QPh, 142)², mégsem állítható, hogy a művészet, az irodalom patológus jelenség lenne. Már az 1961-es Sacher-Masoch-ról írt tanulmány hangsúlyozza a nyelv szerepét e klinikai kritikában. Ahogy írja: „Nincs tehát Raymond Roussel örültsége és költői műve közt pozitívan közös elem. Ellenkezőleg, arról az elemről kellene szólni, amelyből kiindulva mű és örület kölcsönösen kizárják egymást; s ez az elem: a nyelv.” (ID, 104). Sacher-Masoch is mint író köti le figyelmét, ugyanis íróként képes diagnosztizálni, azaz láthatóvá tenni a róla elnevezett tünetegyüttest. Az írás nem terápia, az író nem orvos, hanem szimpptomatológus: formát (művészi kifejezést) ad a szubjektivitás olyan aspektusainak, amelyek korábban nem voltak láthatóak. A művészet tehát az *erő rabul ejtése*, mégpedig *jelek* megragadása által. A rabul ejtés prousti kifejezése³ azt a paradox kölcsöneseeményt jelenti, amelyben felszámolja a találkozás hagyományos logikáját, ugyanis nincs rabul ejtő és rabul ejtett, nincs cselekvő és szenvedő, a találkozásban (Charlus és Jupien, dongó és orchidea) mindkét fél megszűnik az lenni, ami volt. A rabul ejtés maga a pusztta változás, a leendés.

A leendés soha nem utánzás, másolás, nem igazodás egy igazság- vagy valóságmodellhez. Nincs olyan kifejezés, amelyből kiindulunk, amelyhez megérkezünk, vagy meg kell érkeznünk. Ahogy két olyan kifejezés sincs, amelyek egymással felcserélhetőek lennének. A kérdés, „Mi lett veled?” – különösen ostoba. Mert ahogyan valaki lesz valami, éppoly mértékben változik vele az is, amivé lesz. A leendés nem utánzáson vagy hasonuláson alapuló jelenség, hanem kettős rabul ejtés, nem párhuzamos alakulás, két világrend násza. [...] Vége a bináris gépeknek, nincs már kérdés-válasz, férfi-nő, ember-állat stb. [...] Az orchidea mintha magára ölténé a dongó képét, jöllehet az éppen az orchidea dongó-leendése, s egyúttal a dongó orchidea-leendése: kettős rabul ejtés, hiszen az, „amivé” mindkettő lesz, nem kevésbé változik, mint az, „aki” leend. [...] Van állat-leendés az emberben, ami nem azt jelenti, hogy utánozza a kutyát vagy a macskát. Ugyanis állat és ember csak egy közös, ám aszimmetrikus deterritorializáció útján találkozik össze. Akárcsak Mozart és madarai: zenéjében van valami madár-leendés, amely a madár zene-leendésében ragadható meg. E kettő nem cserét hajt végre, hanem egyetlen közös leendést, egyetlen tömböt ad ki, nempárhuzamos alakulást, vagy ahogyan Mozart egyik kritikusa mondta: „beszélgetőtárs nélküli titkos közlést” – szóval beszélgetést. (D, 8)

Sacher-Masoch (1967) könyve kapcsán Deleuze azt veti a klinikai pszichiátria és pszichoanalízis szemére, hogy tévedett a mazochizmus és a szadizmus klinikai megítélésében: az etiológia javára figyelmen kívül hagyta a szimpptomatológiát. Pedig a művészet képes korrigálni a tudomány normatív rendszerét, és nem csak a tudományét. E tekintetben, ahogy a művészetnek episztemológiai funkciót tulajdonít, ahogy a művészetet mint effektust vizsgálja, Deleuze – mint Anne Sauvagnargues utal rá⁴ – a Bachelard, Canguilhem és Simondon nével jelzett francia episztemológiai hagyományba írja magát. A Sacher-Masoch-könyv első mondata: „Mire szolgál az irodalom?” (SM, 15) (mindez akkor, amikor még az irodalom autonómiája és a szöveg immanens zártsága uralta az irodalomkritika berkeit), nagyon erősen pozícionálja Deleuze-t egy olyan pragmatista művészet-fogalom irányába, amely (Nietzschén és Proustón túl) közvetlenül rákapcsolódik a társadalmi folyamatokra. Ebben a munkában játszik kitüntetett szerepet Félix Guattari, aki a lacani pszichoanalízis és az intézményesült klinikai pszichiátria radikális kritikájához, a skizoanalízishez és a popfilozófiához vezet

² Saját fordításban: „Az affektumok pontosan az ember e nem-emberi leendései...”

³ Marcel Proust metaforája igazi konceptummá válik a közös írás során 1975 és 1980 között: K, D, MP; és megjelenik a Bacon-könyvben is (FB).

⁴ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, PUF, Párizs, 2005, 260.

Deleuze filozófiáját, mégpedig a skizo folyamattal azonosított vágy és a delírium mikro-politikai dimenzióinak feltárása alapján.

A pszichoanalízis ellen két dolgot hoztunk fel: gátat vet a vágytermelésnek, és elnyom minden képződő kijelentést. Ezzel az elrendeződés mindkét oldalát összetöri: a gépi vágyelrendeződést és a megnyilatkozás kollektív elrendeződését. Tény, hogy a pszichoanalízis sokat beszél a tudattalánról, mi több fel is fedezte. De gyakorlatilag azzal a szándékkal, hogy korlátozza, lerombolja, elhárítsa. A tudattalant negatívként fogja fel, mint ellenség.[...] Mi ezzel szemben azt mondjuk: nem rendelkezünk a tudattalannal, nincs meg, soha nem is volt, a tudattalan nem „az”, ahova aztán az „Énnek” el kell jutnia. Meg kell fordítani a freudi tételt. A tudattalant termelni kell. Egyáltalán nem elfojtott emlékek vagy vágyképek kérdése. Az ember nem gyermekkori emlékeket teremt újra, hanem mindig aktuális *gyermekkor-tömbökkel* termel gyermekleendés-tömböket. [...] (D, 67-68)

S arra, hogy a nyelvben – az irodalomban – miként működik a klinikai kritika, Deleuze 1993-as utolsó *Critique et clinique* című könyvében a nem-diszkurzív művészetek logikáját kifejtő művészetfilozófia után tér vissza. Fontos hangsúlyozni, hogy az irodalomhoz történő visszatérés, nem véletlenszerű gesztus: e törekvésének már a '80-as évek elején, a festészet diagramjáról tartott előadásaiban és a *Deleuze-ábécé*ben is hangot ad. Inkább arról van szó, hogy a kép szemiotikája kapcsán tett felismerést a nyelvre is alkalmazza. Azt tudniillik, hogy a képet csakis „litterálisan”, azaz betű szerint lehet olvasni, nem a saussure-i szemiológia, nem a hermeneutika eszközeivel, nem az „értelem logikája” szerint. Másként megfogalmazva a jel (peirce-i, pragmatista) hármas meghatározottsága – az, hogy nem redukálható a nyelvre, hogy érzéki, és hogy effektív hatással bír (vagyis a kép nem képzelet, hanem valóság) – az érzet logikájának kidolgozását teszi lehetővé. E logikának – a képnek – a nyelvbe történő visszavezetéseként olvashatjuk Deleuze utolsó könyvét, mint a stílusról – az irodalom diagramjáról – szóló traktátust.

Az érzet logikája a minor változások, a sokaságok, egyszóval a leendés logikáját jelenti. A Kafka-könyv után – amikor is a kisebbségi irodalom egy hármas minorizáció rendszerként definiálódik mint nyelvi deterritorializáció (kritika), amely a szubjektumot, azaz a privát és intim eredet helyét társadalmi (politika) és kollektív megnyilatkozás-elrendeződésbe illeszti (klinika) – a minor magának az alkotásnak lesz a szinonimája. A minor nem a többségi kultúrán belüli kisebbség létehez, nem egy marginális vagy marginalizált művészethez képest kap oppozitív (azaz a többséggel szembenálló, maga is e többségi státuszára törekvő) értelmet a normához való konformitás tényállásaként, hanem főként arra a gyakorlatra utalva, amely miközben a nyelvet minorizálja, a fennálló társadalmi, hatalmi viszonyok normáit is alakítja egy együtt-formálódó, kon-formálódó viszonyban. Ez a kon-formálódás értelem-szerűen konformitássá merevül, ha a folyamat nem a norma folytonos variálásával, hanem a norma, vagyis a transzcendens modell követésével jön létre, azaz a többségi logika szerint. A kisebbségi irodalom kérdésének 1978-as és 1980-as filozófiai újrapozícionálásakor tehát Deleuze-t már nem a kisebbségi mint tényállás érdekli, hanem a minornak a normához való viszonya, amit leendésként, mint „folytonos variáció” definiál.

Az alkotás mint norma-variáció mindig egyensúlytalanság, alapművelete: a kivonás, az involúció. Carmelo Bene III. Richárdjához írt 1979-es „kevesebb mint manifesztum”-ában Deleuze az *amputálás* kifejezéssel él, Beckett kapcsán pedig *kimerülésről* beszél. A *Critique et clinique* szerint a nyelv egy „folyton egyensúlytalanságban lévő rendszer” (CC, 136), ahol a

kivonás mint „dadogás” nevesül. Látnunk kell, hogy a kivonás végső soron maga a „problematisz különbség” (a fragmentáló transzverzalitás, a simondoni diszparáció) – Deleuze ebben ragadja meg először a minor író, majd egyáltalán az alkotás lényegét, úgy is mint stílust. A stílus „produktuma” pedig a kép. Már az 1970-es Proust-variáció *A stílus* című záró fejezete is a képhez, a képalkotáshoz (nem a nyelvhez, s Buffon ellenében főleg nem az emberhez) köti a stílus fogalmát. Mert amikor anyanyelvünkön dadogunk (ütünk rést a nyelven), amikor minorizáljuk azt, akkor a nyelv síkjára hajtogatjuk, moduláljuk, amit a norma folytonos variációja kifejezhet: a perceptumot és az affektumot (melyek nem keverendők össze sem a perceptióval mint észleléssel, sem az affekcióval mint érzelemmel). Más szóval a művészet teljesítménye, hogy konzisztenciát, képet ad annak, ami az életben élehetetlen, annak, amit Fitzgerald „vágásnak”, „repedésnek” nevez (Deleuze és Guattari moláris és molekuláris vonalakkal), és éppen ezzel a gesztusával lesz a művészet maga a nagy egészség: kritika és klinika. „*Kritika és klinika*: élet és mű ugyanaz, amennyiben ez is, az is szökésvonalra lép, amellyel aztán egyazon háborús gépezet részeivé válnak. E feltételek mellett az élet már régóta nem személyes többé, ahogy a mű sem fikcionális vagy pusztán szövegszerű.” (D, 118)

A képpé mozdított nyelv ellenáll a – *Proust és a jelek*ben is kritizált – „nyelvészeti egyezménynek”.⁵ Képként (mint folyton változó diagram) a nyelv elszabadul eredeti anyagától és lemond azokról a funkciókról, amelyek belé oltódtak (történetet mesélni, emlékeket felidézni), kitör a reprezentáció megkettőző rendszeréből. A stílus a nyelvet „betű szerinti” vonalra – szökésvonalra – ülteti, láthatóvá, hallhatóvá, színezővé teszi a nyelv határeseményeit, a nyelv minor leendését.

A határ nem a nyelven kívül van, a nyelv kívüle a határ: nem-nyelvi látással és hallással felruházott mezsgye, amit egyedül csak a nyelv tesz lehetővé. Vagyis az írásban rejlik valami sajátosan festői és zenei, afféle szín- és hanghatások, melyek a szavak fölé magasodnak. A szavakon keresztül, a szavak között látunk és hallunk. Beckett azt mondta, „lyukakat fúr” a nyelvbe, hogy lássa és hallja, ami mögötte van. (CC, 9)

A művészet klinikai kritikája földrajzként – mindig a határon –, azaz a rögzült formák határait modulálva teremti meg a kultúra és társadalom elrajzolásra váró, leendő (akár virtuális) valóságát. Ezért mondhatja Deleuze, hogy az alkotás politika, hiszen nem létezik az általa kihajtogatott ökonómia, a redő ökonómiája nélkül.

⁵ Deleuze vitatja Eco álláspontját, aki szerint „a mű mint egész új nyelvészeti egyezmények szerint működik, ezeknek veti alá magát, s így saját rejtjelének kulcsává válik.” (PS, 155-156) (a fordítást kissé módosítottam).