

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Nyelvtudományi Doktori Iskola

Kommunikáció Doktori Program

**Murai Gábor**

**Az interpenetráció fenomenológiája**

(Niklas Luhmann rendszerelmélete és a strukturalista film)

Doktori értekezés

**2012**

Témavezető: Dr. Gelencsér Gábor, PhD  
Egyetemi docens, ELTE

## TARTALOM

### I. Luhmann és a társadalom művészete

1. Az ismeretelmélet kopernikuszi fordulatának alapfogalmai.....	4
2. Strukturális kapcsolódás, interpenetráció, kommunikáció.....	9
3. Az értelem és az idő szerepe a strukturális kapcsolódás fenomenológiájában (Husserl és Luhmann).....	16
4. A művészet rendszere: modernizmus és avantgárd.....	22

### II. Visszatérés az értelemhez: Marcel Duchamp mozgó képei Luhmann

művészetkonceptiója alapján.....	27
----------------------------------	----

### III. A strukturális kapcsolódás fenomenológiája: Andy Warhol némafilmjei

Bevezetés.....	45
1. A realitás.....	46
2. <i>Kiss</i> .....	50
3. <i>Sleep</i> .....	51
4. <i>Marilyn</i> és <i>Empire</i> .....	54
5. <i>Blow Job</i> .....	63

### IV. Az idő önszerveződése Jonas Mekas napló-filmjeiben

1. A „Száműzetés” neve: Szabadság.....	68
2. <i>Walden</i> .....	69
3. Ami összeköti a két világot.....	71
4. Film és élet.....	77
5. Rabbitshit haiku.....	78
6. Single frame.....	81
7. Single frame és az idő fenomenológiája	
a/ Az intencionalitás működése, a kép tárgyra irányultsága.....	82
b/ A Walden és az időtudat fenomenológiája.....	88

## **V. A strukturális kapcsolódás fenomenológiája: Stan Brakhage**

1. A kezdetek.....	95
2. A kiazmus.....	97
3. <i>Dog Star Man</i> .....	99
4. <i>Dog Star Man</i> , második rész.....	107
5. <i>Mothlight</i> .....	112

<b>VI. Összegzés és távlatok.....</b>	<b>114</b>
---------------------------------------	------------

<b>Felhasznált szakirodalom.....</b>	<b>121</b>
--------------------------------------	------------

<b>Hivatkozott filmek.....</b>	<b>124</b>
--------------------------------	------------

## I. Luhmann és a társadalom művészete

### 1. Az ismeretelmélet kopernikuszi fordulatának alapfogalmai

(Autopoiézis, funkcionális differencia, modernitás szemantikája, önszerveződés-önreprodukció)

Az ismeretelmélet kopernikuszi fordulatának alapfogalmai a luhmanni rendszerelméletet megalapozó főműből, a *Sozial Systeme*-ből kristályosodnak ki. Ezek a fogalmak biztosítják a funkcionális részrendszerekről írottak építményét, stabilizálják a művészet rendszerének elméleti konstrukcióját az adekvát fő műben, a *Die Kunst der Gesellschaft*-ban is. Feltevésem szerint azonban az episztemológiai alapvetésnek meg kellett előznie azt a fogalmi bázist, mely lehetővé tette az elmélet felépítését. Először *A társadalom művészetében* cirkulárisan építkező fogalmak felől próbálom megfigyelhetővé tenni az ismeretelméleti hovatartozást. „Az a feltevésem, hogy a modern társadalom struktúrája lehetővé teszi a funkcióvonatkozású autopoiétikus rendszerek képződését. Hogy ez hogyan történik, az a társadalmi rendszer funkcionális differenciájától függ. A funkcionális differencia a társadalomnak módot ad arra, hogy a legfontosabb alrendszereket társadalmi funkciójuk szerint elkülönítse, és ezzel azokat társadalmon belüli környezetükből jobban kiemelje. A művészet saját magát meghatározó és létrehozó, önmagát a belső koherenciák és ellentmondások szerint szabályozó rendszerré válik. Ekkor a művészet önleírása, szemantikája esztétikai elmélete feladni kényszerül az „imitatio” képzetét.(Luhmann 1996. 114.)

Ha a művészet autopoiétikus rendszere a luhmanni fogalmak mentén, ha cirkulárisan is, feltárható, akkor nem csak a művészet belső (esztétikai), hanem külső (szociológiai) leírásának is ehhez kell igazodnia. Ez egy olyan elmélet felállítását teszi tehát szükségessé, amely képes megragadni azt, hogy a művészet társadalmi feltételek mellett az önreprodukció zárt rendszereként működik és fejlődik, illetve megvilágítja, hogy miképp teszi azt.

Autopoiézis : a fordulat egyik kulcsszava.

„A rendszer zártágát nem valamilyen (esetleg: felsőbb) norma biztosítja, hanem a műveletek kapcsolódásának formája. Hangsúlyoznom kell, a rendszerképződés szempontjából a műveletek kapcsolódása a fontos és nem pedig a műveletek esetleges hasonlósága. ...a jogi, erkölcsi és vallási normák egymáshoz nem közvetlenül kapcsolódnak, hanem csak akkor, ha a saját normaviláguk hálózatában (azaz elemeik meghatározott struktúrájában) egymásra hivatkoznak.” (Karácsony: 2000. 157.)

Ha egy társadalomelmélet egyetemes alaptételekre kell, hogy épüljön, akkor az alaptételének autologikusnak kell lennie, azaz tartalmaznia kell saját magát is. De az ismeretelmélet sem teljes társadalomelmélet nélkül, kettőjük között egy egymást feltételező és kiegészítő, egymást visszacsatoló körkörös viszony áll fenn. A kérdés így szól: hogyan képes a megismerés egy önmagán kívül lévő tárgyat megismerni? „Vagy másképpen: hogyan képes a megismerés megállapítani, hogy valami tőle függetlenül létezik, ha mindaz, aminek a megállapítására képes, csak megismerés által állapítható meg? Ha e probléma transzcendentális vagy dialektikus megoldásait részesítenénk előnyben, a kérdés így szólna: hogyan lehetséges megismerés annak ellenére, hogy kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal?” (Luhmann 2009. 18)

Az ismeretelmélet kopernikuszi fordulatát Luhmann az elődökhöz képest így fogalmazza át: „a megismerés csakis azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal. Az agy például információt csakis előállítani tud, mert környezetére közömbösen van kódolva, azaz: be van zárva saját műveleteinek rekurzív hálózatába. Ugyanígy kell fogalmaznunk a kommunikációs rendszerek (szociális rendszerek) esetében is: ezek csakis azért tudnak információt előállítani, mert a környezet nem szól közbe. És ugyanez érvényes az ismeretelmélet klasszikus „alanyára” (a szubjektumra) is, ami helyett mi inkább tudatról beszélünk.” (Luhmann 2009. 18)

Luhmann azt javasolja, hogy „szubjektum” és „objektum” megkülönböztetését váltsuk fel „rendszer” és „környezet” megkülönböztetésével. Ez is egy megkülönböztetésből indul ki, és ennek egyik oldalát újra belépteti a másikba. „Rendszer és környezet megkülönböztetése képes arra, hogy ama problematikus kérdést, amely a bezáródás okozta elválás mikéntjét firtatta, rendszerek kialakulásának, illetve elkülönülésének kérdéseként tegye fel, valamint képes arra is, hogy a közös világ előfeltevését a megfigyelő rendszerek megfigyelésének elméletével, vagyis a második rendű kibernetikával helyettesítse.” (Luhmann 2009. 19) Abból indulunk ki, hogy a megismerőrendszerek valós rendszerek egy valós környezetben, hogy tehát rendszerek *vannak*. A radikális konstruktivizmus luhmanni rendszerelmélete, mivel része magának a rendszernek, nem tipologizálható a hagyományos módon, felfejtése nem lehet

lineáris. A műveleti zártság következtében minden eleme minden más elemmel összefüggésbe kerülhet, ezért nehéz megnyitni és hozzáférközni az elmélet 'magjához'. A körkörös felépítmény mint egész áll előttünk, és csak bizonyos fogalmak értelmezései képesek felnyitási vagy felfakadási pontokat adni.

Már magának a rendszerelméletnek a megértése is egyfajta fenomenológiai módszert kíván.

Nem csak az autopoiesis az egyetlen vezérfogalma Luhmann ismeretelméleti fordulatának. Ha elfogadjuk az autopoiesist, akkor minden rendszerszerveződés önszerveződés, mely a rendszert, mint differenciát konstituálja. Lehet, hogy Descartes módszeres kételye vagy Husserl epochéja is az inspirációk között szerepel, mindenesetre Luhmann azt a kezdő lépést keresi, ami a semmiből valamit teremt. Ennek a pontnak a megragadására George Spencer Brown néhány fogalmát hívja segítségül, és semmiképpen nem a filozófusokhoz fordul, akik közül pedig némelyik hasonló szándékkal indít. Például meríthetett volna Derrida „difference” vagy Deleuze „differenciáció” fogalmaiból, de Luhmann valami egyszerűbb, tisztán elvontabbat keresett, amelyik a kezdő lökést adja a nagy szerkezetnek. Brown formatanának formája magában hordozza elválasztásnak és összetartozásnak azt a közös mozgásterét, ami végtelen lendületet és dinamikát adhat a folyamatnak. A forma a differencia helye, ezért nevezi ezt Luhmann „jelöletlen tér”-nek, a Brown-tól kapott „jelöletlen állapot” nyomán. Mondhatnám azt is, hogy „még-nem-jelölt-tér”. Egy olyan „hely”, ahol a megkülönböztetés megelőzi a megkülönböztethetlent. Ez a megfigyelés és megjelölés helye is, hiszen a forma a megjelölés által megkülönböztetett dolog, ahogy később az elemzésekben látjuk: az anyag szétválása, a felületek elmozdulása egyben a megfigyelés pozicionálása is.

Minden így indul: „Tégy egy megkülönböztetést!”.

A forma a megkülönböztetés helye és egysége. Két oldalának egysége, a megkülönböztetéssel megjelölt belső oldal és a meg nem különböztetéssel meg nem jelölt külső oldal egysége. Egyik oldal sem képzelhető el önmagában, hanem kizárólag a másikkal együtt. „A forma minden oldala a másik oldal másik oldala.” (Luhmann 2006. 72-73) A forma tehát két mozzanat, megkülönböztetés és megjelölés egysége. Ez a témánk szempontjából fontos képi konstitúció felfakadási pontját is jellemzi: az anyag szétválása, elmozdulása egyúttal a láthatóság momentuma is.

A differenciaelmélet primátusából adódóan a megkülönböztetés korábbi a megjelölésnél, de az egyik mindig feltételezi a másikat, egymás nélkül nem működnek. Itt egy olyan ellentmondással találkozunk, aminek feloldásához Luhmann Husserlhez fordul. A

rendszer-szemantika végtelen körforgásához hasonlóan itt a megkülönböztetés-megjelölés infinitív regresszusának veszélye áll fenn. A megkülönböztetés ugyanis magában hordozza egy megjelölés megkülönböztetésének formáját. A megkülönböztetés így már előfeltételezi és megelőlegezi saját magát.

„Gyakran vetik a szemünkre ennek naivitását, mégis hogyan lehetne az első lépést másként megtenni, mint naivan? A kiindulópont reflexiója nem előzheti meg a kiindulópontot, azt csak egy olyan elmélet vizsgálhatja felül, amely már elegendő komplexitást épített fel.” (Luhmann 2006. 75-76) Husserl fenomenológiai redukciója ízekre szedi majd ezt a paradoxont, de az ellentmondást feloldani teljesen nem tudja. A formának a formába történő „újra-bevezetését”, a megkülönböztetésnek a megkülönböztetésbe való újbóli belépését nevezi Luhmann, Brown terminológiáját módosítva, reentrynek. (Luhmann 2006. 77)<sup>1</sup>

A megfigyelés kulcsfogalma a megkülönböztetésből következik, amint kimondhatóvá teszi az igaz ismeret kritériumát. Bangó Jenő a *Szociális rendszerek* Luhmann általi értelmezése kapcsán így fogalmaz: „(Luhmann) bejelenti az ontológiai szemléletmód átváltását az episztemológiáira. Idézi újra Maturánát: 'Minden, ami mondva lesz, egy megfigyelő által lesz mondva.'” (Bangó 2004. 23.) Minden megkülönböztetés a megjelölésben felmutatja a különbséget, mint a forma formáját. Ez a már említett megfigyelés, Luhmann kulcsfogalma, a rendszer időn kívüli művelete. A megfigyelés vezet át minket a differenciaelméletből a rendszerelméletbe. Ennek értelmében a rendszerelmélet a világ megfigyelése egy kiemelt megkülönböztetés, a rendszer/környezet differencia segítségével. A rendszer egy olyan forma, aminek belső, jelölt oldalán önmaga, mint saját műveleteinek egysége szerepel, külső oldalán pedig az önmagától meg nem különböztetett környezet. A megfigyelés, mint a rendszer legfontosabb művelete, olyan esemény, amely megállapítja a rendszer és környezete közötti különbséget. Ilyen regisztrált /leírt/ különbségeket nem csupán pszichikai rendszerek, hanem biológiai és kommunikációs rendszerek is tudnak produkálni.

Luhmann a különbségeket regisztráló megfigyelés műveletében felfüggeszti az idő és léttételezést. Itt ismét paradoxonokba ütközünk, amit Brunczel Balázs sem tud egyértelműen feloldani amúgy kiváló könyvében. Azt írja: „A művelet egy esemény, amely nem rendelkezik időbeli tartammal, csupán egy pillanatig létezik. Amint létrejön, azonnal el is múlik, és ugyanaz az esemény többé már nem ismétlődhet meg. Minden gondolat, minden észlelés vagy minden kimondott szó csak egy pillanatnyi léttel bír, s nyomban megszűnik.” (Brunczel 2010.

---

<sup>1</sup> „A rendszerelmélet nyelvén ez annyit jelent, hogy a rendszer először önmagát megkülönbözteti a környezetétől, aztán ebbe a különböztetésbe beemeli a környezetet, mint kommunikációs elemet.”

(Bangó 2004. 22)

42) Ha „egy pillanatnyi léttel bír”, akkor rendelkezik időbeli tartammal. Tehát nem megszünteti az időt, hanem felfüggeszti, hogy visszavezesse felfakadási pontjához, vagy ahogy később Brunczel Balázs is írja, „rekonstruálni kell, hogy miképp jön létre”.

Husserl és Luhmann is egyetértenek abban, hogy semmilyen tartós léttel bíró fogalmat nem fogadhatnak el eleve adottként. Mindketten felfüggesztik magát a létezőt is, hogy a megfigyelés, illetve noézis műveleteiben rekonstruálják azt. A rendszer és környezet megkülönböztetése sem azt jelenti, hogy „létezik” a rendszer a környezettel szemben, mint szubsztancia. Luhmann rendszerfogalma a megfigyelés műveletén kívül semmilyen más reális adottságot nem feltételez, mely műveletként csak a rendszer/környezet megkülönböztetést alkalmazza. De a megkülönböztetés rendszer- oldala egy másik megkülönböztetést is tartalmaz, ahogy Husserlnél a noéma-noézis kettőssége: a megkülönböztetés végrehajtását. A megkülönböztetések időbeli differenciája, a megfigyelések műveleteinek összekapcsolódásából építi fel a rendszert, úgy, hogy az egyforma rendszer/környezet megkülönböztetést használó műveletek összekapcsolódnak. Rendszerről tehát akkor beszélünk, ha a műveletek végrehajtják a rendszer/környezet megkülönböztetést. Műveletről pedig akkor beszélünk, ha mindig egy rendszer műveletként más műveletekhez kapcsolódva léteznek. Csak a rendszerek képesek megfigyelni, vagyis a megfigyelő mindig egy rendszer. (Luhmann 2006. 133-134)

Minden megfigyelés művelet, illetve minden művelet, mivel két oldal megkülönböztetéséről és az egyik megjelöléséről van szó, egyben megfigyelés is. Különbségük abban áll, hogy a megfigyelés önmaga számára nem lehet művelet, mert rendelkezik egy vakfolttal, ami miatt önmagát nem tudja műveletként megfigyelni, a művelet pedig önmagában egy megkülönböztetés „vak” végrehajtása, ami csak egy másik megfigyelés számára látható. Így a rendszer sohasem képes saját magát teljes egészében megfigyelni, mindig marad egy önmaga számára láthatatlan része. (Luhmann 2006. 136-137)<sup>2</sup>

Ez a gondolat Luhmann radikális epistemológiai fordulatainak következménye, melyben, Husserlhez hasonlóan, felfüggeszti azt a tételt, hogy a létező egy kitüntetett perspektívából megfigyelve megismerhető. Ha a megismerés csak azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül lép kapcsolatba a valósággal, akkor a megfigyelésnek vagy leírásnak úgy kell önmagát tartalmaznia, hogy egy kikerülhetetlen ponton fedésbe kerül önmagával, létrehozva egy önmaga számára láthatatlan részt. Minden megfigyelésnek van ilyen láthatatlan része, amit önmaga soha, de egy másik megfigyelő megfigyelhet. Ezt hívja

---

<sup>2</sup> „Luhmann idézi Heinz von Foerster, aki állítja, hogy nemcsak nem látjuk azt amit nem látunk, hanem ezen túlmenően nem látjuk, hogy nem látjuk azt amit nem látunk.” (Bangó 2004. 23.)



Luhmann második rendű megfigyelésnek. (Luhmann 2006. 138-140)

Husserlnél noézis és noéma kapcsolata hasonló következményeket sejtet, ahogy az alábbiakban látni fogjuk. A második rendű megfigyelő számára láthatatlan részt egy újabb megfigyelő láthat csak, és így egy újabb végtelen körforgás feloldhatatlan problémájánál vagyunk, amit egy lineáris rendszer nem tudna kezelni, viszont Luhmann körkörös elmélete befogadja azt. Ebben a paradoxonban ott rejlik az autopoietikus önreferenciális rendszerek mozgatórugója: az első megkülönböztetés megjelölése önmagán keresztül arra is mutat, ami nem önmaga. A megfigyelés műveletének önreferenciája a számára láthatatlan környezettel, idegen referenciával együtt működik. A művelet egyszerre alkotja az önreferenciát és a külső referenciát, mert a művelet elhatárolja azt a rendszert, amihez tartozik, de megragadja a művelet tárgyát is és megkülönbözteti attól, ami nem önmaga. Ahogy Husserl noézis-noéma kapcsolatában különbséget tesz a tudat és a gondolkodás tárgya között: a gondolkodás minden tárgyra irányuló műveletében egyszerre ragadja meg önmagát és a tárgyát. Ebből is látjuk, hogy a művelet, a megfigyelés az első, a műveletet végrehajtó megfigyelő, mindegy, hogy az tudat vagy szociális rendszer, mindig későbbi konstrukció. A művelet primátusa és annak bezáródása bizonyítja a zárt rendszerek létjogosultságát. Az adott rendszerre jellemző művelet megismétlik az őket megalapozó művelet rendszer/környezet megkülönböztetését és úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy a reprodukción kívüli műveleteket kizárják a rendszerből. A műveleti zártságban a rendszer minden műveletét saját műveleteiből állítja elő. És máris ezen utolsó fogalmak visszacsatolásra kerülnek a rendszer „filozófiáját” meghatározó autopoietikához.

## 2. Strukturális kapcsolódás, interpenetráció, kommunikáció

A kapcsolódni és reprodukálódni képes művelet szoros hálóját a struktúrák biztosítják. Redukálják a kapcsolódóképes művelet körét, az ősmegkülönböztetés kontingenciáját feloldják és stabilizálják a szabad értékeket. Azáltal biztosítják a rendszer autopoietikáját, hogy korlátozzák, de ezzel dinamizálják is a művelet kapcsolódóképességét. Luhmanni terminológiával: a komplexitásredukció komplexitásnövekedést von maga után. (Luhmann 2006. 2009.) Az autopoietikus rendszereket alkotó önszerveződő struktúrák dinamizmusa azt is jelenti, hogy a zárt rendszerek között a kommunikáció egy sajátos formája bontakozik ki. Itt a paradoxon azt jelenti, hogy a rendszerek autonómiájuk ellenére egymásra

vannak utalva.

A strukturális kapcsolódás azt jelenti, hogy korlátozott a rendszer azon lehetséges struktúráinak köre, amelyek autopoiezisét biztosítják. Szüksége van valamilyen szinten környezetére, ahová műveletileg nem teheti be a lábát. Két rendszer közötti kapcsolat a struktúrák egy vékony mezsgyéjére korlátozódik, mert, az hogy milyen struktúrák maradnak életképesek, függ a rendszer környezetétől vagy más rendszerektől. „...a környezetnek a strukturális kapcsolódás révén kizártakra és bennfoglaltakra való hasadása afelé tart, hogy redukálja a rendszer és a környezet közti releváns kapcsolatokat, és a befolyásra csak egy keskeny területet hagyjon, majd csak ezután tud a rendszer mit kezdeni az irritációkkal és a kauzalitásokkal.” (Luhmann 2006. 115)

Létrejön tehát egy keskeny sáv, amelyen belül a rendszer képes kapcsolatba lépni környezetével. Ennek az a feltétele, hogy a szelektív mechanizmus minden más hatást kizárjon, és a komplexitás redukciója a komplexitás növekedésének feltétele legyen. A szelektív kapcsolódás azt jelenti: „Valami bele van foglalva, valami más pedig ki van zárva. Az, ami ki van zárva, éppenséggel képes hatást gyakorolni a rendszerre, de csak destruktív módon. Ellenben a strukturális kapcsolódás területén olyan lehetőségek tárolódnak, amelyeket a rendszer felhasználhat, és információvá alakíthat át.” (Luhmann 2006. 114) A strukturális kapcsolódás által bevont események információértékkel rendelkeznek a rendszer számára, melyek irritálják a rendszert. Ezen a ponton megjelennek újabb átalakításra váró fogalmak, mint például az információ, ami majd a kommunikáció új definíciójának kelléke lesz. Az információ a szelekció eseménye, mely különbséget tesz aközött, ami kimondatott, és aközött, ami ezáltal kizáródott. Itt is látnunk kell az eseményből megszülető különbséget, ami kimondatott, ami által a rendszer „látja” a környezetét.

Interpenetrációról akkor beszélünk, ha két rendszer működése kölcsönösen feltételezi a másik teljesítményét. Az általam használt, később részleteiben pontosított megközelítés pedig így szól: A rendszerek strukturális komplexitásukat kölcsönösen egymás rendelkezésére bocsátják azért, hogy a rendszerek a saját strukturális komplexitásukat felépíthessék.<sup>3</sup>

„...e koncepció egyik legfontosabb jellemzője, ... hogy az interpenetráló rendszerek egymás

---

<sup>3</sup> „A penetráció (behatolás) akkor történik, ha egy rendszer saját komplexitásait egy másik rendszer felépítésének rendelkezésére bocsátja. Interpenetrációról a kommunikáció esetében beszélünk, ha a két kérdéses rendszer kölcsönösen átengedik egymásnak komplexitásaikat, illetve azoknak redukcióját.” (Bangó 2004. 27.)

„Penetrációról akkor beszélünk, ha a rendszer egy másik rendszer felépítéséhez rendelkezésre bocsátja saját komplexitását (és ezzel meghatározatlanságát, kontingenciáját és szelekciós kényszerét). A szociális rendszerek pontosan ebben az értelemben előfeltételezik az „életet”.

Ennek megfelelően pedig interpenetráció akkor áll fenn, ha ez a tényállás kölcsönösen adott, ha tehát azáltal válik lehetségessé a két rendszer kölcsönös felépülése, hogy azok a másik számára hozzáférhetővé teszik az előzetesen megalkotott komplexitásukat.” (Luhmann 2009. 233)

számára megmaradnak környezetnek. Ez azt jelenti, hogy az egymás számára rendelkezésre bocsátott komplexitás a mindenkori befogadó rendszer számára megragadhatatlan komplexitás, tehát rendezetlenség. Ezért úgy is fogalmazhatunk, hogy a pszichikai rendszerek elegendő rendezetlenséggel látják el a szociális rendszereket, s fordítva. Az interpenetráció tehát nem kérdőjelezi meg a rendszerek saját szelekcióját és autonómiáját.” (Luhmann 2009. 234.)<sup>4</sup>

A meghatározások szemantikájából valamiféle jóindulat, engedékenység áramlik, amit a kölcsönösen érdekelt felek mutathatnak egymás irányában. Erről szó sincs: az elemek konvergálása kikényszeríti a kapcsolódást. Még inkább: az elemek konvergálása kényszeríti ki a kapcsolódást. „... az interpenetráló rendszerek konvergálnak elemeik tekintetében, vagyis ugyanazokat az elemeket használják, azonban mindig eltérő szelektivitással, eltérő kapcsolódóképességgel, eltérő múlttal és eltérő jövővel ruházzák fel azokat.” (Luhmann 2009. 235.)

Azt, hogy a művészet a társadalom autonóm kommunikációs részrendszere legyen, a befogadó tudat és a művészet rendszere közötti strukturális kapcsolódás biztosítja. A befogadó tudat számára a művészet rendszerében észlelt mű kommunikációként van jelen, illetve a közlés, információ és megértés szelekciójaként. De mivel a kommunikáció saját autopoietikus rendszert képez, a tudat a kommunikációt az észlelés segítségével csak irritálni tudja. A művészet mint kommunikáció az irritáció következményeként megfigyelheti önmagát, és mint másodrendű megfigyelő megfigyelheti a befogadót, mint környezetét. (Luhmann 2001. 40.)

A mű(vészet) és befogadó interpenetrációjában összekapcsolódik az észleléseket produkáló pszichikai rendszer, és az azokat megfigyelni és rendszerbe integrálni képes kommunikációs rendszer, lehetővé téve egy eltérő észleléseken nyugvó eltérő kommunikációt, a művészetet mint kommunikációt. (Luhmann 2001. 25-26.)

A differenciaelméleti és rendszerelméleti alapfogalmak lehetővé teszik Luhmann számára, hogy hiányzó előfeltételek nélkül beszéljen a társadalomról. Az elméleti szint elvontsága viszont nem jelent kizárólagosságot, a differenciaelmélet rugalmasságát az bizonyítja, ha a szocialitás elméleteként jól funkcionál, ha kölcsönös viszonyukat a nyitottság jellemzi.

Ennek egyik bizonyítéka a kommunikáció fogalmának radikális átalakítása. Amíg a

4

<sup>4</sup> „Eszerint az interpenetráció a rendszer kialakulásához hozzájáruló olyan rendszerközi (intersystemische) kapcsolat, amelynek jellemzője, hogy az autopoietikus rendszerek egymás környezetét alkotják, és éppen ennél fogva képesek válnak arra, hogy belső komplexitásukat kölcsönösen egymás rendelkezésére bocsássák.” (Balogh 2002. 93)

pszichikai rendszerek műveleti típusa a gondolat vagy észlelés, addig a kommunikáció a szociális rendszerekre jellemző műveleti típus. Amennyiben a szociális rendszerek autopoietikus rendszerek, a műveleti zártság azt jelenti, hogy kommunikáció csak kommunikációhoz kapcsolódhat, kommunikáció csak kommunikációból jöhet létre. Luhmann úgy fogalmaz: „csak a kommunikáció képes kommunikálni.” (idézi. Brunczel 2010. 62)

Az új kommunikáció fogalom szintén a luhmanni ismeretelmélet kopernikuszi fordulatóból származik. A Shannon-Weaver -féle információátviteli modell azért tarthatatlan, mert először is adottnak tételezi a szubjektum-objektum viszonyt, amiben a feladó üzenetet továbbít a címzett felé. Eszerint az üzenet vagy információ annak ellenére átkerülhet változatlan állapotban a feladótól a címzethez, hogy nem lehet megállapítani, hogy mit jelent az egyik vagy a másik számára. Az átviteli modell feltételezi, hogy az, ami a feladó fejéből átkerül a címzettébe, az ugyanaz. A kommunikációnak itt előfeltétele, hogy az egyik tudat állapota lehet azonos a másikkal. Az azonosságot nem állíthatjuk a modernitás szemantikájának metafizikai értelmében, hanem rekonstruálnunk kell az adott események genealógiájának értelmében. Az átviteli modell azt is feltételezi, hogyha létezik a tudatállapotok azonossága, akkor az információ egy állandó, maradandó létező, az objektum, ami a szubjektumtól függetlenül létezik. Az autopoietikus rendszerekben az információ és a közlés sem kerülhet ki a rendszerből, csak azért van kommunikáció, mert a rendszerek saját maguk határozzák meg állapotaikat.

Luhmannnál a kommunikáció három mozzanat egysége: információ, közlés, megértés. Ezek szelekciók eredményei, a kommunikáció csak akkor valósul meg, ha a három szelekció egysége jön létre. (Luhmann 2006. 271-297) Először is az információ nem egy rajtunk kívül létező entitás tehát, amit ide-oda küldözgetünk. Az információt érintő kettős szelekció azt jelenti, hogy a zárt rendszerek struktúráinak kontingenciájában létrejön egy lehetőséghorizont, majd az információ a lehetőségeket szelektálja. A kommunikáció első komponense, az információ olyan szelekció, amely a rendszer struktúrái által előzetesen szelektált lehetőséghorizontból választ ki egyet. Különbséget tesz aközött, ami kimondatott, és aközött, ami ezáltal még kimondásra vár, mert abban a pillanatban kizáródott a rendszerből. A különbség maga a kimondott, amivel a rendszer megfigyeli környezetét.

A rendszer/környezet, önreferencia/külső referencia különbségek mintájára jön létre a közlés/információ megkülönböztetés. A megkülönböztetés belső, önreferenciális oldala, a közlés is szelekció, a struktúrák kontingenciájából a környezet felé kikényszerített válasz. Bár így a külső oldal marad az információnak, az információt is a rendszer hozza létre a rendszeren belül. Külső referenciaként biztosítja a rendszer nyitottságát a környezete felé.

Ennek következtében a kommunikáció mindig tartalmaz valami többletet, ami maga nem kommunikáció, hanem annak a környezete. A szociális rendszerek nem a környezetükkel, hanem a környezetükről kommunikálnak. Fenomenológiailag úgy vetődhet fel a kérdés, milyen módon van jelen a környezet, hogyan konstituálódik a környezet a rendszerben?

A harmadik összetevő, a megértés nem azonos a helyes értelmezéssel. A megértés egy különbség eredménye, a közlés és az információ differenciája. Ennek a differenciának az egysége, a megértés által beszélhetünk csak kommunikációról.

Mielőtt rátérnék a művészet mint kommunikációs rendszer és annak tudati környezete kapcsolatára, vizsgáljuk meg, hogyan képes kapcsolódni a kommunikáció a tudathoz? Az autopoiesis és a műveleti zártság alapján csak a kommunikáció képes kommunikálni. A kommunikációs rendszernek és a tudati rendszernek nem lehet műveleti szintű kapcsolatuk. De egyrészt vannak a kommunikációnak környezeti feltételei, tudati és biológiai egyaránt. Másrészt a már említett interpenetráció vagy strukturális kapcsolódás ver hidat a pszichikai és a kommunikációs rendszerek között. Ennek a fogalomnak a kibontása rendkívül fontos a dolgozat szempontjából.

Úgy tűnik, hogy a tudat, a gondolkodás és az észlelés műveletével médiumként áll a kommunikáció és a világ között. Ebben a katalizátori szerepben Luhmann élesen elkülöníti a tudat két műveletét. A külvilág észlelése kizárólag a tudaton keresztül képes befolyásolni a kommunikációt. Az észlelés továbbra is a tudat első számú művelete marad, de az észlelésből megmaradó információ, mint különbség, már a kommunikációhoz tartozik. Az észlelés az észlelt világ része, ami a közvetlenség benyomását kelti a természetes beállítódásban. Ez az irreflexivitás, a tudat magára hagyatkozása, amit a fenomenológiai redukcióban ösbenyomásnak is hívunk, illetve Merleau-Ponty kiazmusnak nevez, fontos szerepet játszik később, az elemzésekben. Az észlelés közvetlenségében saját magára hagyatkozó tudat, a „test önmagára göngyölődése” (Merleau-Ponty 2009), a világot komplexnek és adottnak látja. A tudati műveletek diszkurzív szekvencialitását ez az állandónak vett világ-viszony biztosítja: „ennek során konstruálódik meg az az operáció-kész világbizonyosság, mely aztán lehetővé teszi bizonytalanságok, meglepetések, variációk beépítését ebbe a világba: tulajdonképpen az észlelést magát. Ez a világbizonyosság az alapja a tudat további műveleteinek.” (Tóth 2002. 133)

Luhmann is a fenomenológiai vonalat követi. Megkülönbözteti az agy és a tudat autopoietikus rendszerét: „az agyból mint környezeti rendszerből a tudathoz eljutó irritációkat ugyan a tudat közvetlenként figyeli meg, valójában az agy rendszere szelektív, kvantitatíve számoló, rekurzíve operáló, műveletei ezért mindig közvetettek.” (Luhmann 1997. 18)

A közvetlenség élménymódjában már a közvetettség/közvetlenség megkülönböztetés is a második rendbeli megfigyelés megkülönböztetései közé tartozik.

Visszatérve az interpenetráció folyamatához, az észlelés mellett a komplexitás is új megvilágítást kap. A strukturális kapcsolódás teszi lehetővé, hogy komplex struktúrák épüljenek fel. Azáltal, hogy a rendszerek kölcsönösen egymás rendelkezésére bocsátják strukturális komplexitásukat, a környezet komplexitásának redukciója a saját komplexitás növekedését eredményezi. A kommunikációs rendszerek esetében ez azt jelenti, hogy a kommunikációs műveletek anélkül mehetnek végbe, hogy azok minden környezeti feltételét tekintetbe kellene venni. A rendszer egyre inkább átlátja saját magát, tisztázza definícióit a transzparens megfigyelők által.

A művészetnek az önszerveződésre tudatosan reflektáló rendszere a XX. században teljesebbé válik. Az önreferenciális művészeti rendszer strukturális átláthatósága az önazonosság tiszta transzparenciáját jelenti. Magas szintű komplexitásának következtében a pszichikai rendszerek is a kommunikációs rendszerekkel való interpenetrációjuknak köszönhetik komplex struktúráik felépülését.

A pszichikai és a kommunikációs rendszerek közti strukturális kapcsolódást Luhmann szerint a nyelv biztosítja. A nyelv differenciális médiumának kettős játéka megfelelni látszik mindkét rendszer felé. Olyan módon teremt a két rendszer között kapcsolatot, hogy azok közben egymás számára műveletileg teljesen zártak maradnak. „A nyelvhasználatot azért nem lehet kizárólag a pszichikai rendszerhez rendelni, mert a nyelvben szimbolikus általánosítások jönnek létre, s ezek a szimbolikus általánosítások biztosítják azt, hogy a tudati műveletekben és a kommunikációs műveletekben ugyanazt gondolják, ha valamit a nyelvvel megjelölnek. A nyelvi szimbólumok a tudati és szociális rendszerek közötti strukturális kapcsolódást teszik lehetővé.” (Karácsony 2000. 160.)

A művészet társadalmi rendszerének megértése a kommunikációk hozzáférhetőségén alapul. A kommunikáció valószínűtlen eseményét a kommunikációs médiumok, mint a nyelv vagy a mozgókép, a valószínűség irányába fordítják. A mozgókép olyan szimbolikus általánosított kommunikációs médium, mely kulturális evolúciója során, meggyőződésem szerint, a valószínűtlenség mindhárom dimenziójában meglehetősen ellenerőre tett szert: segít a gondolatok megértésében, azokhoz is eljut, akik nincsenek jelen, valamint, ahogy ezt Luhmann egyik utolsó könyvében kifejti: viselkedési mintákat ad a további kommunikációkhoz. (Luhmann: 2008)

Az interpenetrációhoz kapcsolódó nélkülözhetetlen fogalom még a kettős kontingencia. (Luhmann 2009. 120-154) A „miképp lehetséges” létező vagy társadalmi rend

kérdése a modernitás nyitányának alapfelütése. A fentről kapott bizonyosság helyett az értelem mérlegeli a lehetőségeket. Hobbes, Rousseau szerződéselméleteinek konstitúciós elve mögött azonban megkérdőjelezhető előfeltevések álltak, ezért a kettős kontingencia elvét egy absztraktabb szinten kell értelmezni. Parsons, akitől Luhmann rengeteget tanult, két cselekvő, ego és alter interakciójának lehetőségfeltételét bontja ki a fogalomból. A kontingencia megduplázott módon létezik: ego szükségleteinek kielégítése függ mind ego, mind pedig alter szelekciójától, és ugyanez igaz fordítva is. Miképp lehetséges az elvárások, szükségletek kölcsönös teljesülése? Parsons szerint ego és alter cselekvéseinek összehangolása közös értékek és normák szerint történik, így még ő is előfeltételezi a kulturális rendszert ahhoz, hogy szociális rendszer létrejöhessen. Luhmann szerint az, hogy ego és alter kulturális normák és értékconszenzus szerint cselekedjen egyáltalán nem magától értetődő feltételezés. A kettős kontingencia elve csak akkor működik előfeltevés mentesen, ha ego és alter egymás számára teljes mértékben átláthatatlan rendszerek. „A kettős kontingencia alapszituációja tehát egyszerű: két fekete doboznak bármilyen véletlen folytán dolga akad egymással.” (Brunczel 2010. 66) Ebben az eseményben, melyben pszichikai és szociális rendszerek egyformán részt vehetnek, valamelyik résztvevő megelőzi a másikat, előbb cselekszik, és ezáltal a másikat egy differencia elé állítja: vagy elutasítja vagy elfogadja ezt az első lépést. Így ego és alter előfeltételek nélküli végtelen szembenállását az teszi dinamikussá, hogy megtöri a kört az, aki először cselekszik.

A zárt rendszerek megfigyelései egy intencionális hálót hoznak létre, mely lehetővé teszi a cselekvések közötti koordinációt. A szociális rendszer nem úgy jön létre, hogy stabilizálódnak a viselkedések, hanem a mások viselkedésére vonatkozó elvárások struktúrákat képeznek. A személy az a pszichikai rendszer, melyet megfigyel egy másik pszichikai vagy szociális rendszer. Ha a kétoldalú forma segítségével határozzuk meg, a személy felőli belső oldalon azok a viselkedési lehetőségek állnak, melyeket elvárhatunk a személytől, a külső oldalon pedig azok, melyeket az adott eseményben nem tulajdonítunk neki. A személynek így komplexitásredukáló funkciója van, ami egy adott szituációban kikényszerítheti a cselekvést. Azáltal, hogy rögzíti az elvárható viselkedési lehetőségek körét, dinamizálja a rendszerek közötti strukturális kapcsolódást.

### 3. Az értelem és az idő szerepe a strukturális kapcsolódás fenomenológiájában / Husserl és Luhmann/

Ahhoz, hogy megértjük, hogy a fenomenológiai redukció a másodrendű megfigyelés művelete lehet a művészet zárt rendszerében, meg kell látnunk Husserl és Luhmann ismeretelméleti startolásának hasonlóságát. Luhmann szerint „a megismerés csakis azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal. Az agy például információt csakis előállítani tud, mert környezetére közömbösen van kódolva, azaz: be van zárva saját műveleteinek rekurzív hálózatába. Ugyanígy kell fogalmaznunk a kommunikációs rendszerek (szociális rendszerek) esetében is: ezek csakis azért tudnak információt előállítani, mert a környezet nem szól közbe. És ugyanez érvényes az ismeretelmélet klasszikus „alanyára” (a szubjektumra) is, ami helyett mi inkább tudatról beszélünk.” (Luhmann 2009. 18)

Husserl még radikálisabban teszi fel a kérdést: hogyan lehetséges egyáltalán ismeretelmélet, ha felszámoljuk a szubjektum-objektum dichotómiát. Az epokhé, a fenomenológiai redukció kezdete, olyan hozzáállást követel, amelyik nem fogad el semmilyen előre adott ismeretet. Ha az epokhé, a fenomenológiai redukció „alkotórésze”, minden ismeretet megkérdőjelez, akkor paradox módon magát az ismeretelméletet is fel kell, hogy számolja. „De az ismeretelméleti ismeret, amelyet keresünk, maga is ismeret. Úgy tűnik tehát, hogy ismeretelméletre van szükségünk ahhoz, hogy ismeretelméletet kaphassunk.” (Husserl 2011. 59) Ismerős fordulat, amit Luhmann a maga fogalmi rendszerében 'reentryként' és 'másodrendű megfigyelőként' aposztrofál.

Mindkét felfogásról elmondható, hogy ismeretelméletük nem akar más lenni, mint az ismeret önmegértése. Egyik esetben sem „helyezkedhetünk a megismerésen kívüli álláspontra. Csak megismerés közben lehetünk képesek a megismerés megvilágítására. ...csak a megismerés lehet az, amelyben megoldódik a probléma, amelyben feltárul a megismerés keresett értelme.” (Husserl 2011. 60.)

Luhmann minden művének egyik átvilágító instrukciója, hogy zárjunk ki minden, rendszeren kívüli, fensőbb instanciát, objektív hatalmi pozíciót. Husserl „ismeretelméleti álláspontja sem a dogmatikus értelemben vett szkepszis, amely eleve tagadja az ismeretet, álláspontja nem az az epokhé, amely minden ítélettől elvileg tartózkodik, hanem az előre adott, még világossá nem tett ismereteket illető epokhé, amely a problematikus ismereteket érinti.” (Husserl 2011. 60.)



„Minden ismeret kérdéses számunkra – ez azt jelenti: a megismerésre és a tudományra reflektálva, tekintettel egyrészt az ismeret szubjektivitására, másrészt az ismerettartalom idealitására és objektivitására, zavarba jutottunk. Nem értjük, hogy a tárgyak mint olyanok miként formálhatnak igényt önmagáért való létre, és az ismeret mint olyan miként formálhat igényt arra, hogy szubjektivitásában egy önmagáért-valót számomra-valóvá tegyen, a tárgyat megismerő módon eltalálja.” (Husserl 2011. 62.)

Amikor kételkedem vagy valamit kérdésessé teszek, az éppen aktuális észlelések mint észlelés-fenomének léteznek. Létezik tehát az ismeret, de nem érvényességként, hanem érvényességigényként, érvényességfenoménként, valahányszor csak az ismeretelmélet művelőjeként végrehajtom a szóban forgó észleléseket, gondolatokat. Amit kérdésessé teszek, egyben megőrzöm mint fenoménnek. „A fenomének ezen világával szabadon rendelkezhetek, a fenomén mint fenomén létezik, tartalmát és értelmét szabadon mérlelhetem. (Husserl 2011. 64.)

Ez a gondolat vezet át, a másodrendű megfigyelés és kettős kontingencia fogalmán keresztül Luhmann értelem-felfogásához. „Az értelem kategóriáját két különböző rendszertípusra kell alkalmaznunk, mégpedig pszichikai rendszerekre, tudati rendszerekre, melyek értelemteni módon átélnek, és szociális rendszerekre, kommunikációs rendszerekre, amelyek az értelmet azáltal reprodukálják, hogy felhasználják azt a kommunikációban.” (Luhmann 2006. 212) A luhmanni modernitás szemantikájában az értelem a megfigyelő szubjektum kitüntetett helye, a megfigyelőt középpontba állító perspektíva. Luhmann ismeretelméleti fordulata azonban a szubjektumot eliminálja. „...Mindenekelőtt ...elveszítjük a szubjektumot, elveszítjük az ontológiai instanciát, valakit, akire értelemkonstitúciót vonatkoztathatunk ... elveszítünk egyfajta léthez kötöttséget a háttérben...” (Luhmann 2006. 212) Ha elválasztjuk egymástól a tudatot és a kommunikációt, értelem teli tudatra és értelem teli kommunikációra, akkor ez az értelem fogalmát megfosztja metafizikai gyökereitől „annyiban, hogy ezután semmilyen címzett nem áll rendelkezésünkre, semmilyen megfigyelő, akit megfigyelhetünk, hanem két különböző dolog, mégpedig egyfelől a tudat, másrészt pedig a kommunikáció. A kérdés az, hogy találhatunk e olyan fogalmat, rendet, amelyben az, amit értelemnek nevezünk, nincs arra ráutalva, hogy a problémát elodázzuk egy szubjektumra, vagy valamilyen értelemhordozóra, valamilyen értelemkonstituáló ágensre való hivatkozással, hanem amelyben megfogalmazható egy kielégítően formális értelem fogalom.” (Luhmann 2006. 213)

Az értelem vizsgálatában egy olyan differenciára van szükség, amely nincsen ráutalva semmilyen szubjektumra vagy értelemhordozóra, mert elvontságánál fogva nyitott mindkét

oldalra. Ezt a médium/forma párban találja meg Luhmann, Fritz Heider: '*Ding und Medium*' című tanulmányát továbbgondolva. A „médium”, Heider elgondolása szerint például az a terület, ami nagy tömegben jelen lévő elemek fellazuló, speciális kapcsolódásából áll a fizikai fényhordozók esetében: a „fény” nem fizikai fogalom, hanem az a médium, amin keresztül látunk valamit. Fény nélkül nem látunk semmit. A fény médiuma teszi lehetővé az alak vagy forma megjelenését, de a forma újabb médium/forma differenciákat nyit meg a fény mozgását részletesebben vizsgálva, ahogy ezt Stan Brakhage alapos és pontos kísérlete bizonyítja a *Text of Light* és más filmjében. A dolgozat későbbi fejezete erre a kérdésre részletesebben visszatér. A médium megelőzi a formát, mert stabilabb, mint a formaképződés, de mindig csak formaképződés útján reprodukálódik. „Mindig egyre szűkebb médiumokhoz jutunk a behatárolt területek számára, amelyek azonban az elemeiket mindig újból bizonyos módon szétkapcsolják, és mindig újabb kombinációs lehetőségeket bocsátanak rendelkezésre.” (Luhmann 2006. 216)

Husserl fenomenológiai elemzései, az intencionális tudataktusok metodikai konzekvenciái útjelző táblák Luhmann számára. A tudat tehát önmagán kívül valami meghatározottra irányul (noézis/noéma). Minden értelemátélés mindig kétoldalúan vagyis megkülönböztetés formájában történik. Brown terminológiája kiegészíti Husserlét: a belső oldalon van a meghatározott, konkrét forma, amivel dolgozom. Azonosítunk tárgyakat, embereket, szimbólumokat, de mindig az egyéb lehetőségekre való utalás horizontján, mindig fenn áll a lehetőségek külső oldala. A valóságos és a lehetséges nem elkülönült szférák, Luhmann a husserli apprezentációt emeli itt át, az értelem konkrét aktusának és lehetőségeinek szimultán megjelenítését. „Nem a létszférák regionális feldarabolásáról van szó, amelyek egymás mellett léteznek, hanem az aktualitás és a lehetőség bensőséges összetartozásáról. Ha fontosnak tartjuk a definíciót, akkor azt mondhatnánk: az értelem az a médium, ami az aktualitás és potencialitás különbségével dolgozik, mégpedig differenciával, megkülönböztetéssel abban az értelemben, hogy a megkülönböztetés egysége mindig részt vesz a játékban, tehát hogy abban, amit aktuálisan látunk, mindig lehetőségperspekívák vannak, és fordítva, a lehetőségeket nem tematizálhatjuk, nem gondolhatjuk el, sőt még kommunikáció során sem használhatjuk, ha ezt nem aktuálisan tesszük.” (Luhmann 2006. 220)

Az intencionális tudataktusok immanenciáját úgy fordítja le Luhmann Husserl „szótárából”, hogy az értelmet „tagadhatatlan” fogalomnak titulálja, mivel az értelmet tagadó kommunikáció vagy gondolat is értelem-teli kell, hogy legyen. „Nem jövünk ki a médiumból. Ha tudatosan vagy kommunikáció útján végzünk műveleteket, akkor már mindig az értelem

médiának a használatához vagyunk kötve.” (Luhmann 2006. 220) Az értelen kívül még a világ és a realitás is „tagadhatatlan” fogalmak.

Egy másik, a struktúra oldaláról közelítve az értelem fogalmához, a komplexitáshoz mint szelekciós kényszerhez érkezőnk. Szelekcióról ott beszélünk, amikor a gondolkodás műveleteiben, a rendszer/környezet szisztéma szerint, megkülönböztetünk egy aktuális és egy potenciális oldalt. Az értelem komplexitásában lévő szelekciós kényszer azt jelenti, hogy gondolkodásunk vagy kommunikációnk során mindig van „utalásfeleslegünk”, azaz más lehetőség, amit nem aktualizálunk. Az értelem azért alkalmas „technika a komplexitás kezelésére” (Luhmann 2006. 223), mert lehetővé teszi, hogy olyan módon redukáljuk a világ komplexitását, hogy egyúttal meg is őrizzük azt. A lehetőségek, amik kívül maradnak a „kényszeren”, nem szűnnek meg, hiszen a későbbi műveletek aktualizálhatják azokat.

Ami Luhmann összeköti itt Husserl-lel, és aminek folyamatát felismerhetjük Warhol, Mekas és különösen Brakhage munkáiban, az az, „hogyan jött létre az evolúció folyamatában olyasmi, mint az értelem médiuma, vagyis miként bizonyult előnyösnek az, hogy ez az aktualitás/potencialitás differencia strukturális törvénnyé vagy bizonyos rendszerek artikulációs médiumává váljék azért, hogy állandóan szelekcióra kényszerítsen.” (Luhmann 2006. 224)

Szintén husserli indíttatásra Luhmann megkülönböztet három értelemdimenziót. Az értelem fogalma „nem magától bomlik ki ezekbe a dimenziókba, hanem fenomenológiailag így van tétélezve.” (Luhmann 2006. 225) Átvesszi Husserl kettős horizont fogalmát, miszerint mindegyik dimenzió megkülönböztetés útján konstituálódik, két horizontot kap és ezáltal különbözik más dimenzióktól. Elsőként a tárgyi dimenziót említem, a sorrend most a dolgot szolgálja, melynek kettős horizontját a belső/külső megkülönböztetés alkotja. A tárgyi azonosítások során, rendszertől függetlenül, váltogatjuk a külső és belső aspektusokat. A differencia nagyon sokszor megismételhető, a horizontok rendelkezésre állnak az azonosításig. Azt gondolom, hogy a tárgyi dimenzió nagyon erősen függ az idő dimenziójától.

Mielőtt az idődimenzió különleges státuszára térnék, nézzük meg a szociális dimenziót. „Szocialitásra bukkanunk, ha eltekintünk attól, hogy mi magunk vagyunk az egyedüli megfigyelők, és a többiek mint a megfigyelések megfigyelőit vesszük tekintetbe. Ezután már nem mintegy frontálisan és síkszerűen állunk a világ előtt, hanem látjuk, hogy mások is megfigyelik azt, amit mi magunk megfigyelünk.” (Luhmann 2006. 227) Azáltal, hogy a többiek számomra nem közlekedő testek, hanem megfigyelők, akik látják, hogy mit teszek, létrejön egy kettős horizont, amit Luhmann kettős kontingenciának is hív. A szociális dimenzió ego/alter differenciája tehát azt jelenti, hogy megfontolom, mit tegyek, hogy te is

azt tedd, amit én elvárok tőled.

Mielőtt Luhmann az értelem idődimenziójában megalkotná az előbbi/utóbbi differenciáját, egy hosszabb előadást szentel az idő témájának. Néhány gondolat erejéig érdemes erre kitérnünk, hiszen a művészet rendszerében az időfenomenológiai vizsgálódások segítenek majd elmélyíteni a strukturális kapcsolódást a műalkotás és a befogadó értelem rendszere között.

Luhmann szerint az idő mindig rendszerfüggő fogalom, akkor mutatkozik meg, ha a megfigyelők megkülönböztetik az időviszonyokat. „Ez azt jelenti, hogy először is egy megfigyelőt kell rögzíteni, akit meg akarunk figyelni, hogy láthassuk, miképp és honnan kiindulva osztja fel az időt.” (Luhmann 2006. 188) A művelet, mint az idő megfigyelése, mindig egyidejűleg történik, hiszen akkor történik, amikor történik és nem korábban vagy később. Az egyidejűség paradoxonát azonban feloldhatjuk úgy, hogy a jelen pillanatot a tágulás/zsugorodás differenciájába helyezzük. Luhmann szerint ez mindig attól függ, hogy ki a megfigyelő.

A mindenkori jelen kitágítása vagy zsugorítása be van építve változóként az idő elképzelésébe. Az idő akkor lesz először leírható, ha egy megkülönböztetést építünk bele. Az a kérdés, hogy milyen megkülönböztetésekkel vagy megfigyelésekkel figyeljük meg az időt? Ilyen megkülönböztetés a lineáris/ciklikus diakron megközelítése, vagy szinkron vonatkozásban a mozgás/mozdulatlanság megkülönböztetése. Dolgozatom konkrét elemzései a mozgás/mozdulatlanság differenciát részesítik előnyben. Ezekben az elemzésekben Husserl horizont fogalmát is részletesen bemutatom, ami Luhmann számára lehetővé tette, hogy megnyissa az egyidejűséget, és időviszonyok sokaságában gondolkodjon.

Már eddig is utaltam a luhmanni rendszerelmélet és a husserli fenomenológia főbb kapcsolódási pontjaira, amit a további fejezetek elemzései részletesebben mutatnak be. Mivel a zárt rendszerek elmélete egy tágabb értelemben vett differenciaelméleti alapvetésen nyugszik, minden később használt fontos fogalom: értelem, idő, világ, komplexitás, kontingencia, önreferencialitás, interpenetráció, visszavezethető erre az ismeretelméleti ősmegkülönböztetésre. Az első megkülönböztetés az ismeret megszerzésének módjára utal, miszerint a megismerés csakis azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal. Luhmann felszámolja a világgal szemben álló szubjektum megfigyelési privilégiumát, amiből az következik, hogy az értelemrendszerek sem az értelmet, sem a világot nem figyelhetik meg maradéktalanul. Ez az ismeretelméleti alapvetés egy másik alaptételt is kikényszerít: a zárt rendszerek realitását. Az autopoietikus fordulat fő műve, a *Soziale Systeme*, majd a későbbi megerősítés, a *Bevezetés a rendszerelméletbe* című

előadássorozat, egyik nyitóéztise, „hogt rendszerek vannak”. Tehát ha a mindenekelőtt létező önszerveződő rendszerek kizárólag önmagukon keresztül lépnek kapcsolatba a valósággal, akkor autopoieztisról beszélhetünk. Először általánosította Maturana organizmusokra használt fogalmát, majd az értelemrendszer két formájában konkretizálta, mint a kommunikáció műveleteivel dolgozó szocialitás, és a gondolatok rekurzív rendszerét alkotó tudat. Berger szerint Luhmann ezzel elhagyta a strukturális funkcionlizmust és a fenomenológia irányába tett fordulatot. (Karácsony 2003.)

Amikor Luhmann átültette az autopoieztis fogalmát a szociális rendszerekre, azt az interpenetrációt alkalmazta, ami kulcsfogalma lesz a művészet rendszerét megértő értelem fenomenológiai önvizsgálatának is. Husserl értelem konstitúciójában a strukturális kapcsolódással hozzáférhetővé válik a penetráló rendszer előzetesen megalkotott komplexitása. Például a művészet önteremtő struktúrája.

Az ismeretelméleti fordulatból következik, hogy az ősmegkülönböztetés nem magából a dologból ered, hanem a mindenkori megfigyelő sajátja. A megfigyeléssel elért rendszer/környezet megkülönböztetés mindig egy konkrét rendszer által alkalmazott megkülönböztetés, ami által a rendszer elkülöníti magát a környezetétől. Az adott rendszer megkülönböztetés-konstellációja önmaga számára faktikus: „az ismeret nem a környezet leképezése a rendszerben, hanem a saját konstrukció felépülése, és éppen ezért reális – a rendszer számára.” (Luhmann 2009. 245)

„A világfogalmat a rendszer/környezet differencia értelemegységének fogalmaként vetjük be, és ezzel mint egy megkülönböztetés nélküli végső fogalmat használjuk.” (Karácsony 2003.) Ez a „megkülönböztetés nélküliség” azt jelenti, hogy a világ megfigyelhetetlen, „a differenciasémák csak a világban alkalmazhatók, de a világra nem vetíthetők ki.” (Karácsony 2003.) A megfigyelés világba-zártsága hívja elő a már tárgyalt vakfoltot, ami miatt minden megfigyelés a világ horizontján belül marad. Hasonlóan a világviszonyhoz, az értelem fogalma is hasonlóan működik: már eleve egy értelmén belül vagyunk, ezért az értelem nem megfigyelhető maradéktalanul az értelem számára. Az értelem vakfoltja az a kontingencia, mely utalástöbbletében mindig fenntartja a másképp is lehetségest.

„Hogy mi az értelem, legjobban a fenomenológiai leírás formájában lehet megmutatni.” Luhmann itt közvetlenül Husserlre utal. (Luhmann 2006. 212) „Az értelemfenomén a megélés és a cselekvés további lehetőségeire való utalástöbblet formájában jelenik meg. Valami, ami a közvetlen rápillantásban, az intenció centrumában áll, és a többinek csupán marginális jelentése van, mint a cselekvés és a megélés „és így tovább”

horizontja. Minden, ami szándékként jelenik meg, ebben a formában tarja nyitottnak egészében véve a világot, azaz az intencionált mindig a hozzáférhetőség formájában garantálja a világ aktualitását.” (Luhmann 2006. 226-227)

Ez a világ – és értelem-fogalom rendkívül fontos konzekvenciákat hordoz a pszichikai rendszer és a szociális rendszer strukturális kapcsolódásainak vonatkozásában. Tudjuk, hogy az önszerveződő értelemrendszerekben reprodukálódó kommunikációk és gondolatok eseményeiben egy fenomenológiailag elemezhető tárgyi, temporális és szociális dimenzió nyílik meg. Ezek a művészet rendszerének és az azt befogadó pszichikai rendszerek interpenetrációjában fontos szerepet játszanak, ami az alábbi fejezetekben kerül kibontásra.

#### 4. A művészet rendszere: modernizmus és avantgárd

Luhmann a *Társadalom művészete (Die Kunst der Gesellschaft*<sup>5</sup>. FaM, Suhrkamp, 1997.) című könyvének valamennyi fejezetében, elmélete körköröségének eleget téve, a művészetet kommunikációként írja le. A művészet azért kommunikáció, mert megkülönböztetve önmagát környezetétől, saját magát művészetként aposztrofálja. Tehát funkcionális rendszerként, amióta a modern társadalom struktúrája lehetővé teszi a művészet funkcióvontakozású autopoietikus rendszerének képződését, a művészet kommunikációja autonómiára tör önmaga vonatkozásában, nem feledkezve meg arról sem, hogy kezdeti lépései az észlelt tárgyra vonatkoztak, az észlelés önvonakozásában.

A könyv leghosszabb, első fejezete: Észlelés és kommunikáció: a forma reprodukciója, az érzékszervi észlelésnek a megismerésben betöltött szerepét hangsúlyozza. (Luhmann 2001. 6-13.) Az egész mű szempontjából döntő az „észlelt kép” felfogása és elhelyezése a már ismertett ismeretelméleti hovatarozásban. Az „észlelt kép” nem lehet egy objektív világ reprezentációja, melyet az értelem a maga műveleteivel dolgoz fel a szubjektum számára, mert Luhmann kizárja mindenféle külső instancia létezését. Az „észlelt kép” így a gondolkodásban műveleti szerepet játszó érzéki szemlélet, mely ösfenoménként egy alapvetőbb differenciát sugall, mint az értelem műveleteként számon tartott észlelés-gondolkodás.

Az első ismert vizuális ábrázolások (Pl.a Lascaux barlangban talált képek) olyan világot állítanak fel a világban, mely az azonosságok és különbözőségek mentén írható le. Itt az azonosság/különbözőség differenciát az észlelés ösfenoménjeként értem. Funkciója szerint

---

<sup>5</sup> Az alábbiakban az angolnyelvű kiadásra hivatkozom. *Art as a Social System. Stanford, 2001.*

nem beszélhetünk még művészetről, a vallás funkciója alapján ez a differencia az imitatio szerepét tölti be az egyik oldalon, mai „művészeti besorolása” alapján pedig a különbözőségek formáira figyelünk. Az azonosság/különbözőség mint az észlelés ősdifferenciája az értelem műveleteiben, és a kommunikáció médium/forma differenciájában horgonyozódik le. Majd közlésre kerülnek mint műalkotások, műfajban, stílusban és társadalmi kontextusban.

Ebből is világosan látszik, hogy a művészet autopoietikus rendszerként való kiválását, elszakadását a vallástól vagy a tudománytól, nem az azonosságok (imitatio), hanem a különbözőségek tették lehetővé. A hétköznapi tárgyak és a műtárgyak észlelése abban tér el, hogy a művészet esetében a tudat az észlelésen keresztül nem hagyatkozik önmagára, hanem ismételt megkülönböztetéseket keres, ahol a mű előállítási és megmutatási szándéka fedésbe kerülhet a befogadás szándékával. (Pl. Megfestek egy festményt. Bemegyek a képtárba, hogy megnézzek egy festményt.)

A pszichikai rendszer és a kommunikációs rendszer irritációi, illetve interpenetrációi intencionálisak. A befogadó az előállításnak és közlésnek olyan döntéseit (megfigyeléseit) figyelheti meg, amiről mint másodrendű megfigyelő művészetként beszélhet. „A művésznek a műalkotásban elrendezett szelekciói olyan feltételekként jelölhetőek meg, melyek az érzékelhető elérhetővé teszik a kommunikáció számára.” (Tóth 2002. 133.)

Visszatérve az észlelés „ösfelfakadásának” ösfenoménjéhez: a művészet világa is a világ része, a világon belül van, amit a reentry a forma törvényével megkettőz. (Hasonlóan Husserl noéma-noézia párijánál, amikor létezés és gondolkodás egybeesik.) A művészet ebben a megkettőzött világban létrehozza saját valóságát: a világot egy valóságos és egy imaginárius valóságra választva szét. Megmutatja, hogy a világ másképp is lehetséges.<sup>6</sup>

Minden mű, a saját egyéni módján, megfigyelhetővé teszi a valóságos valóságot saját imaginárius valósága felől. A mű első önmegfigyelése, a világkontingencia játékba hozása, önkényes (vak), a megfigyelő számára láthatatlan. Az a „vakfolt”, ami az önészlelés ösfenoménje. (Husserl) Luhmann ezt a megfigyelő paradoxonának nevezi: „a megfigyelő magát mint megfigyelőt nem tudja megfigyelni, illetve a megkülönböztetést nem tudja egységként látni, hacsak nem egy másik megkülönböztetés segítségével.” (Tóth 2002. 143.)

---

<sup>6</sup> Az imaginárius valóság és valóságos valóság differenciája, a játékba hozott világkontingencia, megfeleltethető Heidegger *aufstellung/herstellung* kettősségének, amit az ő esetében 'az igazság működésbe hozatalának' hívhatunk. Két oldala van: a mű egy világ 'fel-állítása' (*Aufstellung*) és a Föld 'elő-állítása' (*Herstellung*).

„A fel-állítás azt jelenti, hogy funkciója szerint a műalkotás megalapozza és konstituálja egy történeti világ meghatározó vonalait. Egy történeti világ, egy társadalom vagy társadalmi csoport felismeri egy műalkotásban saját világtapasztalatának konstitutív vonásait – például az igaz vagy a hamis, a jó és a rossz stb. megkülönböztetésének titkos ismérveit.” (Vattimo 1995. 23.)

Csak a befogadó, a másodrendű megfigyelő tudja legitimálni az első lépés forma-döntését. A befogadó azért tudja legitimálni az első lépés önkényességét, mert annak intencionális struktúrája működő képes lehet a kommunikációban. Művészetként jelenti ki magát, és lehetőséget teremt arra, hogy a világ megfigyelhető legyen. Egy műalkotás műalkotásként való megfigyelése csak úgy működik, ha a befogadó felismeri a mű differenciákra épülő önszerveződésének intencionális mozgatórugóját: azt, hogy a mű nem magától jött létre, hanem egy kommunikatív szándék működteti. Később az imaginárius valóságnak belülről kell konstituálnia és rámutatnia a forma által a valóságos valóságtól való különbségére. (Luhmann 2001. 104-107.)

Egy másik tanulmányában (*A műalkotás és a művészet önreprodukcója*), Luhmann megerősíti azt az episztemológiai perspektívát, ami művészetéről írott fő művében világkontingenciaként került elének. A két munka összevetése alapján elmondhatjuk, hogy a művészet a modernitás korszakában szerez önálló funkciót, előtte más működő társadalmi rendszerek szolgálatában állt. De a funkciós rendszerek nem helyettesíthetőek más funkciókkal, a funkciós rendszerek önmagukat helyettesítő szerveződések. A funkció nem a társadalmi rendszer rendszeren kívüli, objektív követelménye, hanem a rendszerevolúció során artikulálódott cél-struktúra, amit csak az elkülönülő rendszer képes definiálni.

A művészet funkcióját „a (mindenki előtt ismert) realitásnak önmaga egy másik változatával való szembesítésében látjuk.” (Luhmann 1996. 117.) A realitásnak önmaga másik változatával való szembesítése újra felidézi az észlelés ősfenoméjének azonosság/különbözőség differenciáját. Ezzel újra előtérbe kerül az a probléma, hogy mit jelentett az „imitatio” a művészet evolúciójában, majd funkcióvonatkozású autopoietikus rendszerként a modernitásban hogyan lép túl az „imitation”. A világkontingencia játékba hozásával a művészet rátalál saját valóságára, amit a forma/médium differenciával a bináris kódok mentén kiépít. Amikor a művészet önmagát szabályozó rendszerré válik, „önleírása, szemantikája, esztétikai elmélete feladni kényszerül az 'imitatio' képzetét.” (Luhmann 1996. 114.)

Arthur C. Danto ugyanezt a problémát egészen más oldalról közelíti meg. Danto Vasarit idézi, aki szerint „a művészettörténet ...a természetes látszatok fokozatos meghódításának története.” (Danto 1997. 99.) A korábban leírtak szerint: az imaginárius valóság csak abban az esetben tudja mozgásba hozni a differenciát, ami megkülönbözteti a valóságos valóságtól, ha megidézi a perceptuális ekvivalencia segítségével azt az azonosságot, amitől különböznie kell. Az említett „fejlődés” nagyrészt az optikai reprodukció területén ment végbe, mert a festő egyre kifinomultabb technikák (pl. camera lucida. Erről



későbbi fejezetben részletesebben szólok.) segítségével rekonstruálta a perceptuális ekvivalencia tapasztalatát. A perceptuális ekvivalencia a valóságos és az ábrázolt képi észlelés közötti távolság mértékét hivatott jelölni. Vajon a mozgókép feltalálásával a képi ábrázolásnak újra kell definiálnia az azonosság/különbözőség differenciáját? Szerintem pontosan a mozgókép valóság ábrázolása bizonyítja, hogy a perceptuális ekvivalencia a művészet funkciójának egyik zsákutcája.

Itt jutunk el ahhoz a kulcstézishez, hogy mi is a 'valóságos valóság', és miért nem láthatjuk azt a 'vakfolt' miatt. Hogy miért kell felfüggesztenünk minden ítéletünket, ami a megismerésre irányul.<sup>7</sup>

A mozgókép médiumának tökéletesítése egy pillanatban ahhoz a fázishoz ért, amikor „stimmelt” (stimmung/unstimmung): hány kockát kell vetíteni másodpercenként ahhoz, hogy a valóságban érzékelt mozgás perceptuális ekvivalenséhez jussunk. A mozgásra azonban ezek után is következtetnünk kell.

A művészet a XIX. században válaszút elé érkezett: „a történeti avantgárd mozgalmakkal a művészet társadalmi részrendszere az önkritika stádiumába lépett. (Bürger 2010. 29.) Az avantgárd a művészet intézményével szemben indított támadást: nemcsak a művészetet létrehozó és közvetítő apparátust ostromolta, hanem a művészetről a társadalom egyéb rendszerei által kitüntetett értelmezői, befogadói perspektívákat, ítéleteket is felfüggesztette. A perceptuális ekvivalencia által műfajt és stílust teremtő realizmus már nem a művészi alkotásmód egyedül üdvözítő elveként jelenik meg számunkra, hanem bizonyos korszakhoz kötött eljárás módok együttesének. A művészet fejlődési folyamatának egésze csak az önkritika stádiumában tárul elénk. Az önkritika a művészeti rendszer önreferenciájának műveleti módja abban a stádiumban, amikor társadalmi részrendszerként teljes autonómia-státuszra tesz szert.<sup>8</sup>

Az avantgárd ábrázolások közös mozzanata, hogy a centrális perspektíva külső,

---

<sup>7</sup> Luhmann A modernség megfigyelései című munkájában is figyelmeztet a „szimmetriatörés” paradoxonára: „Bármennyire is hangsúlyos volt a világegység mint természet vagy mint teremtés, és bármennyi elmélet is született, amely megpróbálta megvalósítani ezt a felfogást – például azok az elméletek, amelyek szerint a lét leképeződik a gondolkodásban, vagy azok, amelyek szerint a művészi alkotás a természet imitációja -, az óeurópai világfelfogásban jelen volt egy 'szimmetriatörés'. A megfigyelő számára mindvégig kitüntetett pozíciót biztosítottak. A racionalitásfolytonosságot aszimmetrikusan gondolták el. Mindeközben az előnyben részesített pozíció – mely tartalmazza önmagát és önmaga ellentétét is – az embernek a világ felépítésében elfoglalt pozíciója volt. Ennyiben az óeurópai hagyomány joggal tekintti önmagát humanistának.” (Luhmann 2010. 44.)

<sup>8</sup> Ma a művészet kommunikációjának „egyetlen célja csak az lehet, hogy az előre már nem rögzíthető és meg nem jósolható művészeti tendenciák poszthistorikus korában a műben magában kifejlőt mint önbeteljesítő-létet ismerje fel, amely kikényszeríti az emberből, hogy újra helyét lelje a legvalóságosabb közepette, ami az ő léte. Léte, melyet a művel való találkozás meg-indít.”

(Bacsó 1995. 8.)

kitüntetett megfigyelőjét rendszeren belülré helyezze. Az optikai tökéletesedés paradox mozzanata, hogy az azonosság pontos látszatának felfedezésével párhuzamosan a művészet felfedezi saját valóságát. Így az avantgárd film, immár saját valóságán belül, megkülönbözteti a perceptuális ekvivalenciát (pl. a montázs segítségével, vagy a diegézis visszaszorításával) attól, ami a rendszeren belül kirekeszti a perceptuális ekvivalenciát. (pl. utalások, következtetések, a nyelvi értelem helyettesítói) Erre jó példa a következő fejezetben elemzett Man Ray film, a Visszatérés az értelemhez.

Danto hasonlóképpen érvel: „a perceptuális ekvivalenseket utalásokkal helyettesítsük, mert ez inkább az értelmet, mint az érzékelést hangsúlyozza. Végül a perceptuális ekvivalencia teljesen eltűnik a művészetből, s egy tisztán leíró művészetet kapunk, amelyben a perceptuális stimulusokat szavak helyettesítik.” (Danto 1997. 114.)

Hegel A szellem fenomenológiájában azt sugalmazza, hogy a művészetet végül felszívja magába saját filozófiája, bizonyítva ezzel azt, hogy létezik olyasmi, aminek léte önismeretében áll. „Ha a közelmúlt művészetét ilyen szemmel nézzük, azt látjuk, hogy a művészet egyre inkább függvénye saját elméletének, vagyis az elmélet nem külsődleges többé ahhoz a világhoz képest, amelynek magyarázatára törekszik, hanem saját tárgyának megértése során önmagát is meg kell értenie. Az utóbbi idők termésének azonban van egy másik jellegzetessége is, az ugyanis, hogy a tárgyak a nullához közelítenek, ahogy elméletük a végtelenhez közelít, vagyis végül voltaképpen nincs is más, mint elmélet, a művészet végül feloldódik az önmagára vonatkozó tiszta gondolatban, s csak saját elméleti tudatosságának tárgyaként őrződik meg valami belőle.” (Danto 1997. 125.)

A fejezet a luhmanni rendszerelmélet ismeretelméleti vonatkozását vizsgálta a művészet rendszerében.

## II. Visszatérés az értelemhez: Marcel Duchamp mozgó képei Luhmann művészet-koncepciója alapján

Érdekes összevetni Luhmann *Die Kunst der Gesellschaft* című könyvének egyik nyitó alaptézisét Duchamp ready-made-ekhez kötött kanonizált paradigmájával. Ha közös nevezőre hoznám a két gondolatot, azt mondanám: amennyiben a tízes évek elején bekövetkező fordulat darabjai és a korai ready-made-k önmagukat a művészet/nem-művészet differenciában kijelentik, akkor ez a fenntartható gondolat a művészetet kommunikációként aposztrofálja.

Luhmann sokszor idézi Maturánát. „Az autopoieízis Maturana definíciója szerint azt jelenti, hogy egy rendszer a saját műveleteit csak a saját műveleteinek hálózata révén tudja létrehozni”. (Luhmann 2006. 104) Rendszerelméletében, aminek autopoietikus jelzőjét Maturanától örökli, megkülönbözteti a szociális és pszichikai rendszereket. Így például a művészet funkcionális társadalmi rendszerét és a befogadókat, akiknek értelmezésáramlása nélkül nem beszélhetnénk a művészet kommunikációjáról. Vagyis „a nézők hozzák létre a képeket”. (Duchamp 1991. 42) „...A nézőnek ugyanolyan jelentőséget tulajdonítok, mint annak aki a nézést lehetővé tette. (Duchamp 1991. 43) Mindkettő zárt, autopoietikus rendszer, a kérdés az, milyen módon vannak hatással egymásra, hogyan kommunikálnak a „falak mögött”. Az önszerveződés azt jelenti, „hogy a rendszer számára csak a saját műveletei állnak rendelkezésre...a műveletileg zárt rendszer struktúráit a saját műveleteinek kell felépíteniük.” (Luhmann 2006. 96)

Egy rendszer csak a saját maga által felépített struktúrák segítségével működhet. Nem képes struktúrákat importálni. Az őket alkotó elemeket az őket alkotó elemek által hozzák létre. A struktúráképződés sajátossága abban áll, hogy egy adott szituációt egy másik megismérléseként kell felismernünk. Luhmann művészeti rendszerében a nyitó differencia az identikus valóságnak egy önmagát ismétlő megkülönböztetésében konstituálódik. „Ahhoz, hogy egyáltalán újra meg tudjunk valamit ismételni, újból fel kell ismernünk, vagyis két dolog megtételére kell képesnek lennünk: először is az azonosításra, vagyis lényegi ismertetőjegyeket, illetve támpontokat kell újra felismernünk az identitás számára, másodsor pedig az általánosításra abban az értelemben, hogy újra használhassuk az identitást a szituáció

másfélesége és az olykor igen jelentős eltérések ellenére.” (Luhmann 2006. 102)

A kondenzációk alapján az eltérések tesztelése, illetve az általánosítás ellenőrzése csak a rendszer saját teljesítménye lehet, ami kizárólag a pszichikai, illetve egyedül a kommunikációs rendszerben történhet meg. A körben forgó folyamatot, miszerint a struktúrák csak a saját műveleteik által épülhetnek fel, mert a saját struktúrák határozzák meg a műveletet, a Duchamp műveit strukturáló összimbólumban, a körbeforgó körben ismerjük fel. Ezt a konkrét művek kapcsán részletesen vizsgáljuk majd. Az előbb említett valóságnak egy önmagát ismétlő megkülönböztetésében a művészet funkcióját elsőként a realitásnak önmaga egy másik változatával való szembesítésében látjuk. A mimetikus szépművészet, az esztétikai értékítélet foglyaként, előszeretettel tartja magát funkciótlannak. Ez részben „a funkciós rendszerek bekebelezési törekvéseivel szembeni védekezés gesztusa”, részben az a deklarált szabadság, ami a művészetet a modernitás szemantikájának bizonyos korszakaiban jellemzi. Az ószemantika (Luhmann fogalma) mimetikus hagyományaival szemben, elsősorban a kanti törvények következtében, a transzcendentális értékítélet egyre inkább egy határozott funkcióval ruházza fel a művészetet. A funkcionális differenciálódás azt jelenti, hogy a részfunkciók képessé váltak arra, hogy specifikus, összetéveszthetetlen kódjaikkal önmagukban megálljanak.

A funkcionális rendszerek más rendszerekkel nem helyettesíthető önszerveződés. A művészet funkciójának egyik első és alapvető ismerve tehát, hogy a realitásnak egy önmaga által megismételt és ezáltal önmagától megkülönböztetett változatával szembesít. „A művészet megjeleníti a világot a világban...” (Luhmann 2006. 53) egy ősmegkülönböztetés segítségével, melyet nem a környezetéből merít, hanem a környezetével szemben, önmagából.

A valóság-referencialitás kérdése jól szemlélteti a problémát. A 19. században elsősorban a fotográfia hatásának következtében Cézanne, Manet és mások is a kép saját valósága felé fordulnak, és nem azért, mert a fotó kezébe kerül a mimetikus hatalom, éppen ellenkezőleg, a fotó is a tökéletes látszat ellenére fordul önmaga valósága felé. Ennek a valóságon belüli valóságnak, az ősdifferencia által megnyitott és nyitva tartott világkontingenciának az alapvető funkciója a kommunikáció.

Duchamp korai ready-made-jeinek legalább két élete volt: Magritte hasonló gondolatokat sugalló festményének címe alapján, a Váratlan válasz pillanata, alkotó és valóság/dolog találkozásának pillanata, két valóság differenciájának realitása, és a fenntartható kommunikáció arról, hogy mi különbözteti meg a művészetet a nem-művészettől, aminek diskurzusa a 60-as években az egész művészettudományt paradigmaváltásra kényszerítette. Mivel az 1913-as *Biciklikerek* és az 1917-es porcelán piszoár, a *Forrás*,

valamint a többi ready-made a mai napig lezáratlan párbeszédet folytatnak arról a „hártavékony” szakadékról, ami elválasztja és „összehegeszti” a művészetet a nem-művészettől, a Luhmann által inspirált műtárgy értelmezésem kissé eltér a megszokottól. Volt aki, mint Octavio Paz, jelölő és jelölt mozgásterébe utalta a ready-made-eket. Danto művészetfilozófiájának egyik kiindulópontja a látszatra megkülönböztethetetlen dolgok/tárgyak közötti különbség értelmezések általi feloldása, és művészetként definiálása. „Az értelmezés az az emelőkar, amely a valóságos világ valamely tárgyát átemeli a művészet világába, ahol gyakran váratlan köntöst ölt.” (Danto 1997. 53)

A 90-es években kanonizálódik a ready-made-ek műalkotásként való megítélése, vagyis megszilárdul az az intencionális szerkezet, mely minden értelmezés előtt apriori művészetet tulajdonít ezen „műalkotásoknak”. Az idő kemény munkájával megszerzett és „kiérdemelt” ezen státus előfeltételezi, hogy a *Forrás* művészetként jelentse ki magát, és egyetlen értelmező számára se jelentsen kétséget, hogy egy piszoárt lát.

Thierry de Duve Duchamp-konceptiója áll legközelebb Luhmann felfogásához. Ezek szerint a ready-made nem dolog/tárgy vagy szimbolikus intenció, hanem a találkozás pillanatában megszülető énoncé (kijelentés), miszerint „ez művészet”. (Duve 2004. 66-67) Ez pontot tenne a duchamp-i paradigma végére, miszerint nincs mit tenni, mert ha akarjuk, ha nem, márpedig EZ MŰVÉSZET. Ez megnyugtatná, illetve elhallgattatná a fintorgókat, és lezárna egy hosszan vajúdo vitát a művészet végéről, haláláról.

„A ready-made az 'ez művészet' kijelentésre redukált mű.” (Duve 2004. 65) Duve kijelentése lezárja a dialógust, ami életben tartja Duchamp alkotásait, és a kijelentés értelmében művészetet kreál a nominális koncepcióból. Illetve nem „műalkotást” a korábbi esztétikai paradigmák értelemben, hanem „artefaktumot”, amit úgy lehetne lefordítani: egy dolognak/tárgynak művészetként való megszólítása. Művészetről a művészet apropóján, Duchamp kifejezésével: „l'art á propos l'art”. De Duve szerint a paradigmatiszta artefaktum így önmagához kanyarodik vissza, és létrehozza azt a tudást, amely lehetővé teszi a ready-made műalkotásként való kimondását. „Ebben az artefaktumban nem a hólapát tárgyi mivolta a „művészet”, hanem az a mondat, amely műalkotásként mutat rá.” (Duve 2004. 66) Ez a gondolat már közel jár a mi elképzelésünkhöz, miszerint a ready-made nem művészetként jelenti ki magát, hanem a művészetről való kommunikációként, még pontosabban a művészet kommunikációjaként jelenti ki magát.

Duchamp filmjét, a *Vérszegény mozit* tanulmányok és művek egész sora előzte meg.

Az, hogy magát a differenciát avatja vezérmotívumnak, már a legkorábbi évek intenciói közül is az első. „Étant donnés”: adva van a művészet, társadalmi-családi háló,

művészsors, mesterség, de kiváltság is. Kiválasztottság, „A művész” illetve „Aművész”, vagyis komoly művészet és nem-művészet egyszerre. Mit jelentsen a művészet egy olyan pillanatban, idői horizontok olyan metszéspontjában, amikor egyszerre adva van minden felhalmozott jelentésével, ugyanakkor mindezen jelentés önkioltásának lehetőségével is. Duchamp gondolkodása a művészet létlehetőségéről egy részben, hasadéokban (Écart) születik, majd belakja e hasadékokat, piederasztálra emelve magát a megkülönböztetést. A tízes években egy olyan latens jövőt épít, ami kitermeli a „hasadék” minden hozadékát, önjáró gépezetté neveli a művészet autointelligens rendszerét, melynek funkciója: önmaga kijelentésének és felszámolásának kommunikációja.

Bal lábbal a sínek közé lépett, mint Dziga Vertov operatőre az Ember a felvevőgéppel című film elején, hogy széthasítsa a Vonatot, vagy a Vonat Őt, de közben, nevetve, végig rögzítse a véres eseményeket. Tehát „adva van” a múltból, nyomokban, múzeumi tárgyak, artefaktumok formájában, műveknek nevezett vagy egyéb címekkel ellátott dolog, melyek élősödően belakják és felzabálják a művészet intézményrendszerét. Ezek a dolgok sok szépet vagy kevésbé szépet állítanak magukról, kritikusoknak nevezett beavatott médiumok segítségével, de műalkotás mivoltukat senki sem kérdőjelezi meg. Ami szembetűnő, hogy érzékszervi észlelésünkre apellálnak, mindenekelőtt vizuális ingereket csálnak ki úgynevezett képek segítségével. Duchamp mindkét bátyja tanult képzőművész, akik képeket festenek, hogy azokat bekeretezve különböző galériákban mutogassák. Ezt szokták csinálni ugyanis azok, akik életüket, többnyire szenvedélyesen, képek készítésének szentelik. Duchamp környezetében ezek a képek többnyire sík vászonra festett olajfestmények, de adva vannak más módon rögzített képek, fényképek és mozgóképek is.

Így Duchamp is festeni kezd, tanulmányozza Cézanne-t, Matisse-t, a „vadakat”, akik kísérleteznek a formákkal, színekkel. De radikálisan a kubizmus lendíti ki a hagyományos festő-szerepből. „1911-ben a kubizmus még gyerekcipőben járt, engem pedig a kubista elmélet intellektuális gondolkodásmódja vonzott.” (Duchamp 2004. 15) Ha *Yvonne és Magdeleine szétszabdalva* című 1911-es festményét összevetjük Picasso: *Avignoni kisasszonyok* képével, szembetűnő a kubista elv felfogásának különbsége. Picassót az ábrázolás átalakítása, geometriai formák és perspektívák transzformációja izgatja, egy új festmény elkészítése, mely a modernitás reprezentációja. Duchamp túllép az ábrázoláson, erről is szól ezen „kubista kiáltványa”, a szétszabdalt arcok hasítékai dinamizálják a perspektívákat, felszámolják az enyészpontot, a két- illetve három-dimenzió leképezési illúziójának libikókáját egy „negyedik” felé irányítja, mely maga a gondolat, ahogy ezen a „túllépésen” gondolkodik. A kép folyamatos mozgásban van, hasonlóan a *laterna magica*

forgásához, itt sincs megállás. A szétszabdalt arcok elkülönülnek, szegmentálódnak töredékeikben, majd váratlanul újra összeállnak, néha más maszkot öltve.

Eltávolodunk a képtől, „hátrálunk”, ahogy Duchamp mondja, addig a pontig, ahol megtörténik a „szempillantásnyi átkelés” a nem-képbe, vagyis kép és nem-kép közötti résbe préselve a fenntartható differencia új dimenziója bontakozik ki. Megsokszorozódnak az arcok, és tekintetünk rója a bűvös köröket, Duchamp gondolkodásának központi mértani alakzatát.

A megsokszorozódás a *Lépcsőn lemenő akt* és előkészületi vázlatain, valamint a *Szomorú fiatalember a vonaton* című festményen is központi helyet foglal el. Ez a téma élete végéig elkíséri Duchamp-t, aki barátja, Man Ray segítségével, más médiumok bevonásával is a megsokszorozódás titkát kutatja: az azonosság eltörlése, a megkülönböztetést konstituáló „infravékony” különbség, egy sajátos számmissztika kíséretében. „A *Lépcsőn lemenő akt* itt látható, 1912 januárjában festett végső változatán több engem foglalkoztató dolgot is összekapcsoltam, így a még gyerekcipőben járó filmművészetet, továbbá a statikus helyzeteknek a francia Marey, valamint az amerikai Eakins és Muybridge kronofotográfiáin látható elkülönülését.” (Duchamp 2004. 16) A naplóbejegyzés kivételesen pontosan utal arra, ami ezeken a képeken központi problémává érik: a statikus helyzeteknek és a nem látható mozgásnak differenciájára. A kép felfüggeszt minden ábrázolási konvenciót, ami egy képet képpé avat. De túllép a kubizmuson is, és a futurizmuson is, bár néhányan futuristának szerették volna látni, és Duchamp maga is csodálattal beszél Balla *Egy pórázon vezetett kutya dinamizmusa* című képéről. Az aktok és Balla képe egy időben keletkezett, és bár a fotodinamizmus hatása mindkettőjükénél evidens, a különbség mégis alapvető: míg az olasz futurista képe a sebes mozgás illúzióját ábrázolja és az alakok felismerhetőek, addig Duchamp-nál a statikus helyzetek sem teszik felismerhetővé az alakot, nemhogy bármiféle aktot. Ismerjük nominalizmusának mechanikáját, a cím apriori megjelenít, mielőtt a jelenség vagy látszat felvillanna. Így a cím alapján fantáziálhatunk, más szóval az imagináció transzcendens, mint a *Nagy Üveg Mátkája*, akit annyira levetkőztettek Völegényei, hogy semmi sem látszik belőle.

Az affirmatív irónia már a korai festményeknél is egyik motorja volt az intencionalitásnak. Milyen sebesség szükséges ahhoz, hogy a statikus formák elszíntelenedjenek és visszahúzódnak megjeleníthetőségük elől. Jean Clair-től tudjuk, hogy mit jelentett Duchamp számára Pawlowski regénye, most csak egy rövid részlet erejéig: „...Növeljék most, képzeletben, a végtelenségig e sebességet, logikusan azt fogják tapasztalni, hogy ha a sebesség ilyen mértékű növelése lehetséges lenne, az az egyetlenegy kocsni végül is az út minden pontján, a nap minden pillanatában jelen lehetne. Ez a gyakorlatban nem látszik

megvalósíthatónak...mert a mozgást csak háromdimenziós térben, azaz egyes helyzetek egymásutánjaként tudjuk érzékelni. Viszont, mihelyt teljesen fel tudjuk fogni a negyedik dimenzió világát, mindaz ami addig képtelenség volt, könnyen megvalósíthatóvá válik, s világosan értjük, hogy ugyanaz a kocsi egyidejűleg valamennyi, egymástól eltérő helyzetben, a nap minden egyes pillanatában jelen lehet, mivel a sebesség eltörli az idő fogalmát, tehát ezét a napét is.” (Clair 1975. 69) A végtelen sebesség eltörli az időt, ahogy a kockadobás soha nem törli el a véletlent. Ez pedig Mallarmé, a másik mester. A végtelen és a véletlen Duchamp negyedik dimenziójának fő alkotóelemei. A végtelen sebesség eltörli az időt és kimerevíti a formát. Ez a forma színtelen és alaktalan, (akttalan), a kép határán egyensúlyozó látszat. A mozgást a mozdulatlanságtól elválasztó differencia. Megjeleníthető, de állandó átmenet a nem-képbe, egy új dimenzió felőli láthatatlanba. Tulajdonképpen zuhanás ki a képből, a megjeleníthető súlya által.

A „szomorú fiatalember” is a nehézkedés következtében csúszik lassan lefelé.

Vajon a szomorúság tömege ekkora? Michelangelo kései *Piétájának* márvány-Krisztusa is lassan siklik ki Mária öleléséből, vissza a márványba, vissza teremtő önmagába. A Párizs felé tartó vonaton rázkódva, belecsúszva a szomorú magányba, Duchamp is elhagyja végleg a szülői házat, a Művészet Panteonját, a bűnös ecsetet, a terpentinszagtól kábított festészetet.

Darálókat és malmokat kezd el festeni. Duchamp rögeszmésen ragaszkodik ezekhez a masinákhoz, melyek védjegyei a nagy opuszoknak is, a legváratlanabb pillanatokban bukkannak fel, hogy szimbólum voltakát leleplezzék. Naplójában ezt a megjegyzést teszi az egyik első, 1911-es Kávédaráló-ról: „... Bemutatja a kávéőrlés műveleteinek különböző aspektusait, miközben fent a fogantyú is többféle helyzetben látszik a forgásának megfelelően. A megdarált kávé a nyíl irányában forgó központi tengely fogaskerekei alatt gyűlik halomba.” (Duchamp 2004. 16) A látszólag semleges leírás sok mindent elárul, ha a darálót is látjuk közben, sőt ha a darálókat és malmokat együtt látjuk. A színeket fokozatosan elhagyó, sápadt fényű formák a korábbi mozgástanulmányok világából érkeznek, a mozgás és mozdulatlanság differenciája azonban új irányt vesz. Az aktok képet elhagyó dinamizmusa után a *Szomorú fiatalember* mozgás-sorozatában már feltűnik egy arc, pipával megbélyegezve, amelyik szembefordul a sebességgel, mintegy a gondolat erejével feltartóztatva a képből kizuhanó testet.

A sakk világából merített *Király és királyné gyors aktoktól átszelve* című képen és számtalan variációján a mozdulatlan figurákhoz képest láthatóvá tett mozgás közös láthatóságukban konstituálja a képet. A *Kávédaráló* egyértelműen nem a fotódinamizmus



megszorozódást taglaló mozgástanulmánya, mégis a mozgás és mozdulatlanág differenciáját nyitja felénk. „Adva vannak” az embert kiszolgáló tárgyak, fizikai elven működő önjáró gépek, biomorf masinák, melyek egy új kultúra életvilágának mechanikus élőlényei. És „adva vannak” a tiszta geometriai formák, és a láthatóságukat a kétdimenziós vásznon biztosító harmadik dimenzió.

A festészetből való kilépés irányát az első *Kávédaráló* (1911) mutatja, miszerint a vizuális utasításokat követve elhagyhatjuk magát a képet. A differenciákból következő paradoxonok felsorakoznak. A látható világ egy nem látható világ segítségével, perspektívák jelen nem lévő perspektívák segítségével, megjelenés a megjelenés magyarázatának segítségével, szavak a képek segítségével vagy fordítva, az önmegsemmisítés az önleírás segítségével. Az önazonos megkülönböztetése egy mindenekelőtt beléptetett megkülönböztetés megkülönböztetésével. Ez a „reentry”, a luhmanni autopoietikus rendszerek sarkalatos pontja.

Lássuk, honnan ered, mi a genealógiája az önreferencia differenciájának? Spencer Brown és Louis Kauffman matematikai kalkulusának ábrázolásáról van szó, elsőnél egy kampóról, másodiknál meggörbített nyílról. Mindkettőnél a jel két részből áll, a két oldalt elválasztó vonalból, majd az egyik oldalt a másiktól elválasztó vonalból: jelen belüli jel, amelyik megjelöli az egyik oldalt. Vagyis a megkülönböztetés egy megjelölést is tartalmaz. Distinction és indication összetartozását talán jobban érzékelteti Kauffman önmagába görbülő nyila, mint Spencer Brown kampója. „Kauffman jelölésének az az előnye, hogy az önreferenciát könnyebben lerajzolhatjuk, amennyiben egy nyilat meggörbítünk és körre alakítunk úgy, hogy saját magára mutat... világossá teszi: az egész elgondolás önreferenciával kezdődik. Nincs különbség az önreferencia és a differencia között.” (Luhmann 2006. 70) Kauffman köröket formázó nyilait explicit módon megtaláljuk Duchamp *Kávédaráló*ján, majd később a malmokon, és a *Nagy Üvegen* is.

Duchamp a művészet, illetve műtárgy megfigyelését alapvetően két megfigyelőre bontja, az alkotó és a befogadó megfigyelője egyformán részt vesz a mű konstitúciójában. Már a korai évek munkáiból kiderül, hogy az alkotót ugyanolyan rangú médiumnak tartja mint a befogadót. Az hogy „nincs különbség az önreferencia és a differencia között” azt is jelenti, hogy nincs különbség az önreferencia és a megfigyelés között. „Ugyanis az, aki megfigyel valamit, saját magát is meg kell, hogy különböztesse attól, amit megfigyel.” (Luhmann 2006. 70) Így a megkülönböztetés megfigyeléssé válhat, és a megfigyelés megkülönböztetéssé. „A megkülönböztetés, amennyiben egységként kell működésbe lépnie, már mindig előfeltételez valamilyen megkülönböztetést a megkülönböztetésben. ...Csak

később, amikor megfigyelési lehetőségeket vezetünk be a kalkulusba, vagyis önreferenciális mozzanatok is alkalmazhatunk, válik világossá, hogy már kezdetben jelen volt valamiféle rejtett paradoxon, vagyis a megkülönböztetés a megkülönböztetésen belül.” (Luhmann 206. 79) Duchamp-nál a megjelölés a megkülönböztetésben arra vonatkozik, ami felfüggeszti az azonosságot, a kommunikáció műveletének segítségével differenciálja a megfigyelőket alkotóra és befogadóra, és megnyit egy harmadik megfigyelői pozíciót, a térnek és időnek azt a metszéspontját, ahol és amikor a valóság egy megjelenéséből műalkotás avanzsálódik.

Luhmann szerint is csak egyetlen kapcsolódóképes művelet tudja fenntartani a rendszer autopoiesisét, az a művelet, amely vagy abbamarad vagy pedig ugyanolyan művelettel folytatódik, a kommunikáció. Ha folytatódik, akkor reprodukálja a rendszer és környezet közötti differenciát, a kommunikációt a kommunikáció által.

Meggyőződésem, hogy Duchamp kardinális formája a „reentry”, a forma belépése a formába. Ez a tudatos megkülönböztetés mint fenomenológiai redukció először felfüggeszti az észlelhető valóság önzonosságát a geometriai formák mozgásirányának megváltoztatásával, a perspektívák ütköztetésével a kétdimenziós síkot, a színek eltüntetésével a látszatot, a megfigyelői pozíciók medializálásával az alkotói szubjektumot, a kommunikáció műveletének explicitté tételével magát a műtárgyat is. Körben forgó köröket látunk, itt is és később is, például az *Anémic Cinéma* képkockáin. A beszédes vagy nagyon hallgatólag címek felfüggesztik vagy lehetővé teszik a transzparenciát, annak függvényében, amit a befogadói pozíció megkíván. A befogadói értelmezés része ennek a művészet létezésére rákérdező önreferenciális rendszernek. Ha nem darálót látunk, akkor egy kép-elnyelő illetve kép-termelő masinát, mely maga a mozgás a mozdulatlanságban, az állókép és mozgókép közötti rés, az a gondolat a művészetként funkcionáló képről, mely megszüli és megszünteti önmagát. Az a beszédes közöttség, mely felajánl a befogadónak és az alkotónak egy helyet a művészet rendszerében. Így azt tudatosítja bennünk, hogy a természetes beállítódás tárgyaitól megkülönböztetett műalkotások kizárólag kommunikációként vehetnek részt a művészetnek mint rendszernek a műveleteiben. Ha nem darálót látunk, akkor egy sajátos vetítő gépet, mely vetített képeivel önmagát jeleníti meg. A forgó körök nagyítólencsési szemek is egyben, melyek az érzéki érintésre kitágulnak, a gondolatok működésbe lépésével összehúzódnak, lecsukódnak és az érzéki öröm sötét darálmányát kilövik a mélybe.

Ezt a gondolatot erősíti a *Csokoládédaráló* vagy *Csokoládémalom* 1913-14-es sorozata, mely gépezet lesz a *Nagy Üveg* középponti motorja, az aggregény-masina „lelke”. A *Csokoládédaráló* három megfigyelő, három perspektíva, sőt három dimenzió találkozási pontja egy feltételezett negyedik dimenzió felől irányítva. A Duchamp által sokat emlegetett

negyedik dimenzió vonatkozik részben az időre, arra a „késleltetett” pontra, amikor véletlen és szükségszerűség metszéspontján találkozik alkotó, befogadó és tárgy, vonatkozik egy képen kívüli értelmezési tartományra, mely lehetővé teszi a vetítést, arra a környezetre, mely egy adott kontextusban lehetővé teszi a rendszer számára a működést. És nem utolsósorban „a nem ismert tartományra”, a gnózis helyére, a platóni fényre, ahonnét tekintve minden jelenség csak látszat, káprázat és árnyék. Arra a helyre, ahonnét a festészetet ismét a „szellem szolgálatába” lehetne állítani. Duchamp egy kis roueni cukrászbolt kirakatában látta meg ezt az abszurd gépezetet, mely elképzelései mentén rögtön szimbólummá duzzadt: egy körben forgó masina, ami élvezetet termel. „Az agglegény saját maga dörzsöli csokoládéját.” (Duchamp 1999. 145) A szerző saját szavai kevésbé burkoltan utalnak arra, hogy egy autointelligens rendszerben a szexualitás autoerotikus. Más avantgárd szerzőknél is előkerül ez a probléma, különösen a dadaistáknál és a szürrealistáknál. A három magától- forgó-mégis- álló zárt henger egy XV. Lajos korabeli állványkán áll, tengelye a *Nagy Üvegből* ismert Bajonett, melynek foglalata a hengereket is rögzítő Nyakkendő vagy Gallér.

Ha a *Kávédaráló* távolról fel is idézett valami nevében hasonlót, a *Csokoládédaráló* megtalálja azt az „infravékony” határt, ami a transzparenst elválasztja az értelmezői absztrakciótól. A kép mint ábrázolás újra felismerhető geometriai formákat jelenít meg, elsősorban a vonalnak köröket formáló görbületeiben. A körök újabb köröket indukálnak, körök köröket forgatnak úgy, hogy saját formájukat ismétlik, megjelölve önmagukat a megkülönböztetésben. Egyszerre van jelen a mozgás, és az önmagába visszatérő mozgásban a mozdulatlanság.

A művészet önreferenciális kinyilatkoztatásában minden mozgás a műveletek önmagukat reprodukáló mozgására utal. A három forma forog egymáson, a három perspektíva érintkezik, a három dimenzió elmozdul, elhajlik. Duchamp segítségünkre siet: „Bármely forma egy másik formának egy bizonyos enyészpont s egy bizonyos távolság által meghatározott perspektívája.” (Clair 1975. 35) A mozgó körökből képződő formák kimérik és elmozdítják, módosítják a megfigyelőnek a megfigyelés tárgyához fűződő viszonyát. A kilengő perspektívák, mint az alkotó és a befogadó megfigyelései, az elmozdulás következtében egy késleltetett ponton találkozhatnak, a negyedik dimenzió egy lehetséges pozíciójában. „Valóban, ha egy háromdimenziós tárgy síkra vetítve perspektivikus síkidomot ad, amely olyasmi, mint egy test „lenyomata”, sémája, mintája, akkor egy képzeletbeli négydimenziós entitás vetített képe egy háromdimenziós világban nem jelenhet meg másképp, mint egy háromdimenziós tárgy formájában, amely azon entitás öntőmintája lesz. Az öntőminta egy négydimenziós entitás vetített képe negatívban, mint ahogy egy perspektivikus

alakzat egy háromdimenziós szilárd test vetülete.” (Clair 1975. 40) A csokoládédaráló egy három-ágensű kép-katalizátor öntőmintája, amit egy lehetséges, de késleltetett pillanat felől, a műalkotás értelmezésének helyéről szemlélünk. A „reentry” esetében a megfigyelés egyben önmegfigyelés is. A megfigyelő ágensek önmagukat figyelik, körben mozognak, de ugyanakkor érintik egymást, a másik kettő mozgása nélkül nincs önmozgás sem. A *Csokoládédaráló* három hengerének redői észlelik, irritálják egymást, annak ellenére, hogy nincs külső hajtóerő, nincs közös instancia, amely döntene a mozgások felől, vagy befolyásolná a rendszer működését.

A művészet konstrukciójának ágensei, az alkotó, a tárgy, a befogadó, autointelligens ahogy Duchamp nevezi, illetve autopoietikus rendszerek, ahogy Luhmann hívja őket. A Duchamp által sokat emlegetett „negyedik dimenzió” egy lehetséges pont az idő horizontján, amikor az említett semleges, láthatatlan rendszerek kommunikációja sikeresen aktualizálódik a közlés és információ differenciájában, egy másodrendű megfigyelő által. „A másodrendű megfigyelés a megfigyelő/k/ megfigyelése abból a szempontból, hogy az mit láthat, és ...hogyan mit nem láthat.” (Luhmann 2006. 146)

A „negyedik dimenzió” az alkotó, befogadó és tárgy találkozásának, a sikeres kommunikációnak olyan színtere, ahol a műalkotás műalkotásként való megfigyelése csak úgy működhet, ha a befogadó felismeri a mű megkülönböztetés-struktúráját, azt az intencionális formát, ami egy kommunikatív szándéknak köszönhető. Így a műalkotás észlelésének egy kommunikáció megértéseként kell konstituálódnia, információ és közlés differenciájának megértéseként. Duchamp „negyedik dimenziója” a mű értelmezésének definíciójában minden idegenreferencia fölé helyezi a mű önreferenciájának kibontását, a „mi” helyett a „hogyan” kérdését. Azt figyeli, hogyan figyeltek az eredeti formák saját rendszereikben, az „autointelligens” megfigyelőket figyeli. A „negyedik dimenzió” a művészet kommunikációjának az a színtere, ahol megvalósulhat a „művészet eszméje” vagy „ideája”, mint második rendbéli megfigyelés.

A *Csokoládédaráló* központi szerepet tölt be a fő műnek tartott *Aggregényei vetkőztetik a menyasszonyt, sőt* című munkában. A csokoládédaráló és a vízimalom egymást működtetik, mint az aggregény-masina önjáró motorja, amelyik nem képes túllépni saját fizikai törvényein. A mozgás itt is körbefordulás lesz, visszatérés az állóképhez, a kezdethez, ahol „ez a vetület egy pontra zsugorodhat. Az előállított alakzat egy lecsökkentett test látható ellaposítása.” (Clair 1975. 36) Bizonyos szemszögből ezek a pontok vonalakká rendeződnek, más szemszögből e vonal ponttá zsugorodhat. Annak függvényében, hogy a megfigyelő milyen perspektívát választ a megfigyelés tárgyához képest.

A *Nagy Üvegen* az Uniformisok és libériák temetőjének öntőformáival átellenben az Optikus szemtanúk szűrnek, szitálják át a képeket. Ezek a médiumok felelősek a látásért, felügyelik a megjelenést, szortírozzák, osztályozzák a jelenségeket. Az Optikus szemtanúk által szelektált „jelenség” az a retinális benyomás, ami Platón barlangjában a falra vetített árnyék. Duchamp minden eszközt, médiumot megragad, hogy a jelenséget a struktúra legalacsonyabb szintjére helyezze, szemben a közvetítés, vetítés, megjelenítés mindenhatóságával. A vizuális anesztéziával, a látható érdektelenségével szemben a kép/nem-kép differencia fogalmi megértésének legadekvátabb „szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumot” (Luhmann fogalma) sokszorozza, a megjelenítés optikai „tanúit”. A formaképződések mindig médiumhoz kötöttek, minden keletkező forma saját megjelenítő médiuma által adott. A médium potenciálisan valamennyi differenciaképződést tartalmazza. A „szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumok” legfontosabb strukturális tulajdonsága, hogy egy binárisan sematizált kódot instituálnak, mely megkülönböztetés alapján működik. A két kódérték megkülönböztetése által minden megfigyelésből információ nyerhető. Az Optikus szemtanúk által megszürt, átdimenzionált kép egy Kodak-nagyítólencsén keresztül áttöri az Agglegény-perspektíva enyészpontját, és a „csukló-elv” alapján megképzeli a Mátkát, a negyedik dimenzió vetített képét. A „csukló-elv” az értelmezői perspektívaváltás elve is, melynek alapmozzanata a megfigyelés tárgyához viszonyított nézőpontváltás. Ennek szimbóluma lehet az Agglegényeket a Mátkától elválasztó határon a Prizma a Wilson-Lincoln effektussal, mely Duchamp egyik meghatározó élménye volt. A nézőpontváltás függvényében, balról tekintve Wilson, jobbról nézve Lincoln arca került elénk. A Prizma, a nézőpontok megsokszorozódásának szimbóluma és médiuma is egyben, az a médium, amelyik lehetővé teszi egy autopoietikus vizuális rendszer számára, hogy a megkülönböztetést visszatükrözze önmagába úgy, „hogy a megkülönböztetés már be van másolva a megkülönböztetésbe.” (Luhmann 2006. 147) Bódy Gábor ezt végtelen tükröződésnek hívta, Duchamp „önmagát tükröző tükörnek”, vagy „tükröződő visszaverődéseknek”. A Prizma Man Ray filmjeiben központi szerepet játszik, általa és benne tárnak fel azok az „infravékony” distanciák, melyek elválasztják az önreferenciát az idegenreferenciától.

A *Visszatérés az értelemhez*, Duchamp egyetlen „teljes” mozijának közvetlen filmes előzménye, Man Ray első filmje 1923-ból. Duchamp és Man Ray az Egyesült Államokban ismerkedtek meg az 1910-es évek közepén, miután Duchamp 1915 június 15-én a háború elől menekülve New Yorkban partra szállt. Az Arensberg házaspár által támogatott amerikai avantgárd művészek közé került, akik rendszeresen találkoztak a mecénás házában. 1916-tól

barátság és rendszeres munkakapcsolat alakul ki közöttük, elsőként a fotográfia területén.

Duchamp nem egyszerűen fotóztatja magát Man Ray-jel, előre megtervezi a beállítást és a rálátási perspektívákat, konceptuális fotókat akar, kinetikus és performatív képeket. Első közös munkáik egyike az 1916-os egész alakos fotó, ahol Duchamp egy karosszékben ül, meggömbített háttal fejét, profilját beletartja a közepén szétterülő fényfoltba, kezében becsukott, illetve ujjaival jelzőként tartott vastag könyv, mintha az olvasásból felpillantva merülne a gondolatok világába. A háttérből pontosan kimetszett arcél visszatérő motívuma lesz a fotóknak, utalva részben a képi ábrázolás történetének mitológiai kezdeteire. Plinius „A test kivetítéséről beszél már a korinthuszi nő esetében is, aki kedvesét búcsúzaskor teste árnyékának falra vetett körvonalaiiban örökítette meg. Számára a fal szolgált médiumként, hogy az egykor e fal előtt álló és a fotográfia értelmében vett indexikális képet hátrahagyó test nyomát rögzítse...A görög 'árnyékfestészet' (szkiográfia) olyan találmányként ünnepelték, ami a testi létet fordítja át képi látszatba. A modern fotográfia a fény nyomában hasonlóképp ejti rabul a testet, mint az antik körvonalrajz az árnyék nyomában.” (Belting 2003. 29) A másik felismerés akkor éri el a nézőt, ha nézőpontot vált a kép hosszas szemlélése során. Kissé távolabbról és enyhén alulról: az arc elválik a testtől, és álarcként, illetve halotti maszkként illeszkedik a fej árnyékba húzódó részére. A kép, illetve a nézőpontok váltásával módosított jelentés a már említett Wilson-Lincoln effektust idézi.

A hasított identitás, az azonosság felszámolása, a szerepválasztás és szerepkényszer perszonalitása mellett a képből következő legfontosabb gondolat a valóság reprezentációjának és a transzparenciának a felszámolása. Duchamp arcképeinek sorozata ezt a gondolatot erősíti. Az 1923-as profilból csak a maszk marad, eltűnik mögötte a hordozó test. A vonalak karakteréből ugyan felismerhető Duchamp, de az arc vonásai szinte minden érzelmet felfüggesztenek, a személyiség visszahúzódik és eltűnik egy enyészpontban, amit a szem anesztéziája jelöl ki. Az a megjelenítő gépezet vagy médium, amelyik visszavonja a látszatot, jelenséget a vizuális érdektelenség szférájába. Ennek a sorozatnak az egyik utolsó darabja az 1958-as *Önarckép profilból*, mely a felismerhetőséget a kimetszett arcél egyetlen vonalára egyszerűsíti. Mégsem hasonlít azokra az árnyképekre, melyek híres emberek jellegzetes idomait felismerhetővé teszik. A fekete háttérben ablakként világító fehér felületből mintha kitéptek volna egy darabot. A Stoppolt etalonok zsinórjainak véletlenszerű esése, a görbületek lassú kiegyenesedése, a sötét anyag nehézkedése, a fekete zuhanása a fehérbe: a látható világ felszámolását, az élet elszivárgását jelzi. A mimetikus reprezentáció csak a látszatot reprodukálja, a fotográfia valódi szerepe a láthatatlan megjelenítésében áll. A transzparencia önnön működésére tekint, ablak az autopoiezisre.

A képet a mintaképtől elválasztó „infravékony” különbség ismétlődik a műveletileg zárt rendszerben. A „csukló-elv” ezt az értelmezői perspektívát forgatja körbe-körbe, a különbségek újabb és újabb aspektusait megvilágítva. Így lesz ugyanannak a szériának, például Duchamp arcképeinek, minden eleme egyszerre hasonló és különböző. „A műalkotások egyéb (látszatra azonos) dolgoktól magukat egy önreferenciális viszony által különböztetik meg: önmagukat művészetként jelentik ki. Azért tehetik, mert kommunikációról van szó és nem pusztán dologiságról.” (Luhmann 1997. 481)

Önmagát az azonosítól önreferenciális módon elválasztó műalkotás egy „infravékony különbségre” épít. Ez az „écart”, a hasadék vagy rés, mely a jelenségek azonosságában a megjelenítés különbségeire hívja fel a figyelmet.

Duchamp vonzódása az okkult és gnosztikus tanokhoz egy sajátos számmissztikával párosult. Nem kizárt, hogy Hermész Triszmegisztosz Rudolf Steiner által továbbgondolt számelméletével is megismerkedett, talán müncheni tartózkodása idején. Ha a 2 nem az 1 duplikációja, akkor az 1 sem azonos önmagával. Az 1-ben is benne van a 2, ami részt nyit az azonosban és fenntartja ezt a különbséget.

A középpont nélküli entitás tehát megsokszorozza a megjelenítést, ami jól látható az 1917-es sokalakos fényképen, ahol Duchamp öt alakja ül körbe egy kerek asztalt. Az előbb említett elv alapján, a teljes hasonlóság ellenére, nem azonos alakokat látunk, mert a körbe forgás időbeli horizontjának minden újabb aspektusa mellé újabb jelentést rendel. Az állókép újra megmozdul, hogy megtegye a saját köreit, és visszatérve mozdulatlanúságba dermedjen. Így görbül meg az idő horizontja és alakítja ki a negyedik dimenziót. Ha a képzeletben megpörgetjük az asztalt, „és a végtelenségig növeljük a sebességet”, a kör minden pontján jelen lévő pipázó Duchamp egyetlen képpé sűrűsödne. A negyedik dimenzió felől az önazonos potenciálisan lehetséges. Ha nem számolunk a valóság mimetikus reprezentációjával, sokat tudunk elmondani a művészetről a művészet kapcsán, visszatérhetünk az értelemhez, a művészet, ahogy Duchamp fogalmaz „art de penser”, az önreflexív gondolkodás művészetévé válik.

Az 1924 és 26 között megalkotott *Anemic Cinema* közvetlen előzménye Man Ray 1923-as, *Visszatérés az értelemhez* című opusza. „Beszereztem 30 méternyi filmszalagot, beültem a sötétkamerába, és rövid csíkokra vagdostam szét a filmet, ezeket felgombostúztam a munkaasztalomra. Néhány csíkot beszórtam sóval és borssal, mint ahogy a szakács készíti a sültet. A többi csíkra vaktában gombostűket és rajzszőgeket szórtam. Egy-két másodpercig megvilágítottam őket, mint ahogy a mozdulatlan rayogramokat szoktam volt...Majd a filmet...betettem a hívóba. Másnap reggel megvizsgáltam a művem, mely időközben

megszáradt. A só, a gombostűk és a rajzszögek tökéletesen kirajzolódtak, fekete alapon fehéren, mint a rayogram-pozitívokon. Azonban az egyes képkockák nem különültek úgy el, mint a közönséges filmen.” (Man Ray 1998. 142) A háromperces kísérleti film három részből áll. Az elsőben szerepelnek a közvetlenül leképezett fény-nyomatok, a rayogramok, amiről Man Ray naivul azt képzelte, ő fedezte fel. Moholy-Nagy László néhány évvel korábban készített már hasonlót, amit fotogramnak nevezett el. A fényből építkező formák közvetlen nyomot hagynak a celluloid ezüstfelületén, olyan kvázi képeket, melyek elkészítéséhez nem szükségeltetik kamera.

A gombostű és a rajzszög jellegzetes formái, „árnyképei”, felismerhetőek, a só és bors amorf alakzatai, mint a celluloidot ért támadás sebei, az anyag roncsolódásai, vagy a nyersanyag hibáinak, elváltozásainak felnagyított jelei láthatók. Már az első rész fotogramja a reprezentáció természetét vizsgálja. Létezik-e a világ felé bármiféle transzparencia, vagy a film-kép maga teremti meg saját realitását. De leginkább azt, hol húzódik a kettő közötti vékony határ, amivel az önreferenciális, autopoietikus rendszerek modelljét nyújtja. A környezetétől megkülönböztetve önmagát, az entitás képet strukturáló összetevőire bomlik, a fény legkisebb egységeire, „tükröződő visszaverődésekre”.

A második részben az éjszakai lámpák fénye, majd transzformációja és kapcsolódása a prizma fény-játékához, erősíti a korábbi gondolatot.

A harmadik részben ugyanezt a folyamatot adja vissza a mezítelen női testre vetített mozgó absztrakt forma, ami hol felismerhetővé, hol felismerhetetlenné varázsolja a testrészeket. Vagy hasonlóképpen, szinte ironikusan, hiszen az irónia és a humor a leleplezés egyik eszköze, a kivágott tojástartók és árnyékuk tánca a falon. A véletlen szerepe, a kinetikus és performatív formák, az irónia, nem csak Man Ray-nél és Duchamp-nál szerepel, de a Dada eszköztárának fontos kellékei.

Az önreferencialitás a véletlent a forma-törvények alapján szükségszerűvé teszi. Ugyanakkor olyan jelentéssel ruházza fel, „melyben egyedül a véletlen által kinyilatkoztatott van megkímélve a hamis tudattól, csak az szabad az ideológiától, s csak azt nem bélyegzi meg az emberi kapcsolatok teljes eldologiasodása.” (Bürger 1997. 11) A történeti avantgárd indulásakor szinte egy időbe esik a kubista kollázsok, a dadaista fotomontázsok és az avantgárd-konstruktív filmmontázsok megjelenése. Bürger avantgárd meghatározásában nagy szerepet játszik a montázs, melynek előzményei: a szervesetlen műalkotás fragmentáltsága, az antireprezentáció, az allegória. Az allegorizáló kiszakít egy elemet az élet-egész totalitásából, izolálja és megfosztja funkciójától. Az ily módon izolált valóságdarabokat összekapcsolja, s ezáltal értelmet hoz létre. Ez egy teremtett értelem, mely nem a fragmentumok eredeti



kontextusából származik. A folytonossággal mint idegenreferenciával szemben megjelölt megszakítottság: a fotómontázsok és avantgárd filmek önreferenciális struktúráinak meghatározó műveleti egysége, egy második rendbéli megfigyelés, a megkülönböztetések megkülönböztetése. „A képmontázs a film alapvető, apriori technikai eljárása, nem egy bizonyos művészi technika, hanem a médium által adott.” (Bürger 1997. 18)

Man Ray filmjének radikális megszakítottságai a reprezentáció működését és megértését érintik. A mimetikus jelenségekkel, látszattal szemben a megjelenés-megjelenítés kontingenciáját építi fel. A médium/forma differenciában strukturálisan kapcsolódik egy „második értelem” születéséhez.

A filmművészet intézményrendszere ellen is fellépő avantgárd film az intézményesített értelem-egészt is lerombolja. A legalizált értelem megtagadását a befogadó sokként élheti meg, de a strukturális kapcsolódások, a művészet kommunikációja révén rátalálhat az új értelemre. A reprezentációt felfüggesztő radikális megszakítottságok, a montázs „sokkja, mint a viselkedés átalakításának stimulánsa, egy eszköz, mely az esztétikai immanencia áttörésére és a befogadó életvitelének megváltoztatására tör.” (Bürger 1997. 17)

Duchamp Man Ray segítségével, hosszas előtanulmányok után, 1925-ben belekezd egyetlen filmjének elkészítésébe, melyen két évig dolgozik. Nem a forgatás tart ennyi ideig, hanem az optikai lemezek „legyártása”. Az optikai kísérletek 1918 óta foglalkoztatják. A *Nagy Üveg* befejezetlensége, a perspektívák és dimenziók átláthatatlan szövevénye az üvegen „az anyag nehézkedése miatt”, az Optikus szemtanúk részletesebb kimunkálása felé irányítják. A képi ábrázolás történetéből két meghatározó fejezetre reflektál. A kezdetek homályba vesző mítoszára, a már említett szkiagrafia jelenségére, az árnyékok kimetszett formájára. Másodsorban az ábrázolás kopernikuszi fordulatra, a centrális perspektíva születésére. A reneszánszban a perspektíva az igaz és pontos látás tudománya volt, ahol az átláthatóság egyben a dolgok közötti átjárhatóságot is jelentette.

Duchamp Leonardo kísérleteit parafrázálja, de a „látás piramisa” a látszat csapdájának bizonyul: az átláthatóság az ürességbe vezet, a *Nagy Üveg* görbülő perspektívái és absztrakt formái nem találnak analógiára a képen kívül, így megszűnnek leképezések lenni. Ha a leképezéshez szükséges kapcsolat megszűnik, akkor a reprezentáció tárgyi referencialitása szintén értelmét veszti.

Leonardo mellett Dürer *Aktot rajzoló művész* című fametszetét is tanulmányozza, mely *A mérés tankönyve* című művének egy kései kiadását illusztrálja. A sokat értelmezett metszeten egy négyzethálós üveg választja el a munkálkodó férfit és „munkájának tárgyát”, a fekvő nőt. A tudományos megfigyelés és médiumai részben lehetővé teszik, részben

megakadályozzák a vágyott „entitás” elérését. Az üvegen, majd a csiszolt lencséken keresztül történő megismerés csak a dolgokra vetett pillantást birtokolja, és nem magát a dolgot. A perspektíva, bármennyire pontos és éles képet ad, az azonosság illúziója marad. A csiszolt nagyítólencséken keresztül vetített képnek is az volt a feladata, hogy tökéletesítse a tekintet működését.

David Hockney újabb kutatásai és felfedezései szerint már a kora reneszánsz festők használtak ilyen segédeszközöket, camera obscurát és camera lucidát. A camera lucida „függőleges rúdra erősített prizma, amely az előtte lévő dolgok képét hozza létre az alá helyezett papíron.” (Hockney 2003. 28) A kép nem valóságos, csupán rávetül a papírra. „Aki a camera lucidát rajzoláshoz használja, látja a kezét, és azt is, ahogy ceruzája nyomot hagy a papíron. De csupán az látja ezeket a dolgokat, aki a megfelelő pozíciót foglalja el, senki más.” (Hockney 2003. 28)

A *Nagy Üveg* egyik korábbi változatában nagyobb szerepet szánt az Optikus tanúknak és a Kodak nagyítólencsének, Leonardo egyik kísérletéhez írt utasítása olvasható mellettük: „*Fél szemmel nézendő (az üveg túlsó oldaláról), közvetlen közelből, mintegy egy óra hosszát.*” Az utasítás egyben a mű címe is. A geometriai formákból prizmák és körök képződnek, a prizma fölött a lencsén keresztül „tükröződő visszaverődéseket”, leginkább saját leskelődésünk fénytöréseit látjuk. A csiszolt lencsékkel vetített képek egyik legérdekesebb darabja, Duchamp utolsó festménye, a szakítások és új választások árszpoetikája.

A *Te engem* 1918-ban született New Yorkban. Az alkotói „én” megsokszorozódása, az új „én” megteremtése Michelangelo Syxtusi kápolnájának freskóját, Ádám teremtését idézi, ironikusan természetesen. A különböző világok találkozása, a dimenziók diszkrpanciája jellemzi a képet. Az árnyképek, illetve vetített képek a meggörbülő perspektívák következtében anamorfózisokat hoznak létre, néhány fontos ready-made megnyújtott alakját, melyek szemből nézve felismerhetetlenek maradnak, a nézőpontok megváltoztatásával viszont visszanyerik formájukat. Az 1918-19-ben készített *Kézi sztereoszkóp* egymás mellé helyezett két darab fotóból áll, mely a tengert ábrázolja nagytotálban. Erre, az úgynevezett sztereofotográfiára egy-egy gúlát rajzolt, mintegy plasztikusan leválasztva a képtől. Ha megfelelő távolságban, hosszan nézzük a tengeren ringó csónakot, a két gúla lassan megindul egymás felé, és tökéletesen fedésbe kerül.

Duchamp forgó köreinek etalonja az első ready-made, a *Biciklikerek* volt. Az *Anémic cinémát* megelőző hét évben rengeteg variációját készítette el. A *Forgó üveglapok* bonyolult gépezettel megforgatott, felszeletelt üvegmetszetek, melyek végeire köröket rajzolt. A forgás következtében koncentrikus körök képződtek, a közeledés és távolodás illúzióját

keltve. A *Forgó félgömb* egy geometrikus spirál, amelyből egy táguló spirál illúziója jön létre, a forgatás irányának megfelelően konvex, illetve konkáv alakban. Man Ray prizmát forgat körbe, Duchamp festett lemezeket, melyek a filmben, az egyszerűbb mozgás kedvéért, már kartonlemezre festett körök és spirálok, gramofonnal forgatva.

A *Mozi* mágikus illúzió, de nem úgy, ahogy a filmtörténet nagy mágusai, rendező-varázslói elképzelték. Duchamp a valóság reprezentációjának minden szintjét felszámolja. Leszámol a tárgyi referencialitással, a rögzített nézőpontokkal, képet teremtő és termelő perspektívákkal, a diegetikus utakkal, a teljes narratívával, az értelmezői intenciókkal, magával a képpel is. Ahogy a korábbi művek esetében, most is új megfigyelői pozíciókat javasol. A vizuális észlelés késleltetése, újra időzítése a befogadó kezébe adja a kép konstitúciójának lehetőségét. A film, ahogy a csokoládédaráló, folyamatos mozgásban van, de itt sem látjuk a mozgatót, és a hullámzó, lüktető spirálok távolítják, közelítik a nézőpontot, míg végül a kör bezárul, és állóképpé dermed. Mozgás és mozdulatlanság differenciájában születik újra.

Ezzel párhuzamosan, 1926-ban Man Ray egy másik filmen is dolgozik. Az *Emak Bakia* nyitó képsorában a kamera lencséje helyén egy szem van, mintha a látás mostantól önmagát szemlélné. A kamera-szem önreflexivitása abban az évben több alkotót is foglalkoztat Vertovtól Ruttmannig. Duchamp körben forgó optikai lemezei, mint igéző tekintetek, néznek velünk farkasszemet, és nem engednek szabadulni ebből a hipnotikus állapotból. Önmagunkat látjuk, ahogy kiszakadunk az egészből, mint a *Nagy Üveg* és előzményei esetében. A fenntartható differencia, amit Duchamp écart-nak hív, az eltérés az értelmező műveletben mint eltérítés, kikökkentés, felébresztés működik.

Az eltérés, difference, újra és újra kisiklatja az önmagába visszatérni igyekvő formát. A kép nem a retinán, hanem „késleltetve” a „szürkeállományban” jön létre. „A hermeneutikai kör ezért Duchamp-nál soha nem zárul be, újra és újra lendületet vevő spirálformává alakul, a végtelen felé nyitott, ám folyton körbejáró „hermeneutikai spirállá”; vagyis a rész-egész viszonyok felépítésére irányuló állandó, de a végtelen felé nyitott folyamattá.” (Házás 2009. 76)

A körben forgó spirálok absztrakt formáit feliratozott optikai lemezek váltogatják. A spirál alakjában felírt furcsa mondatok a forgatás következtében még jobban összezavarodnak. Már a cím is szójáték, ahol az anémic nem tükörszava a cinéma szónak, hanem a jelentésüket bontogató szótagok „tükröződő visszaverődése”. A már említett ane/sztézia szóra utalva, a mozi fogalmába „belekeveri”, „belelátja” az érzéstelenítést, (vizuális) érdektelenséget, semlegességet, neutralitást.

Az An-esthésie szóban benne rejlő an-esztétika a hagyományos esztétikai elvek, szabályok felfüggesztésére utal. Duchamp ezt a fajta alkotói nominalizmust, a szavak egymásba csengésének teremtő erejét, „patatautológiának” hívja: mely a patológiának és a tautológiának lehet egy sajátos keveréke. „...Mint jó nominalista, a szavakat patatautológiai értelemben állítom, melyek gyakori ismétlés után létrehozzák majd a gondolatot, melyet ezekkel az átkos alanyokkal, igékkal, tárgyakkal stb. próbálok elmagyarázni.”(Házás 2009. 40)

Az *Anémic Cinéma*-ban körben forgó mondatok valóságra vonatkozó kijelentésekként nem állják meg a helyüket. Néha, mintha a *Maldoror énekeiből* lépnének ki anélkül, hogy mélyen rejtett tudatalatti tartalmakra utalnának. A forgás következtében a szavak, szótagok mozgásba lendülnek, helyet változtatva újabb kontextusokba ágyazódnak, váratlan találkozások váratlan jelentéseket produkálnak.

A legtöbb asszociáció és „váratlan válasz” (Magritte) a szexualitás témaköréből adódik. Duchamp szerint tehát mi nézők keressük és találjuk meg az élvezetet és kielégülést, miközben tekintetünkkel ráhagyatkozunk a mágikus képre. A hipnózis hatására mély hitet teszünk az érzékiség mellett.

Utolsó, több évig titokban készült projektje, az *Adva lévén*, egy sajátos Camera obscura. Egy öreg kapu nyílásán át leselkedve olyan közvetlen érzéki világ tárul fel, ami már nem csupán a képet neutralizálja, de a gondolkodást és hitünket is mély álomba ringatja, és nem hagy meg mást, csak a nyers érzéki valóságot, a művészet illúziója nélkül.

### III. A strukturális kapcsolódás fenomenológiája: Andy Warhol némafilmjei

#### Bevezetés

Közel negyven évig hozzáférhetetlenek voltak Andy Warhol korai filmjei, azok a fekete-fehér, 16 mm-re forgatott kísérletek, melyek, láthatatlanul is, mitikussá növelték alakját a filmművészet világában is. Az utóbbi években néhány merész kiadó (pl. RARO) vállalkozott kiadásukra.

Hogyan keletkeztek és hová lettek ezek a tonnányi filmtekercsek, erről a kérdésről a legtöbbet az a két pop-szakértő filmtörténész tud, Adam P. Sitney és Stephen Koch, akik éveket éltek Warhol társaságában. A dolgozat többek között ezekre a kérdésekre is választ keres. De miért ezek a filmek az igazán érdekesek, és hol helyezkednek el Warhol életművében?

Ha Marcel Duchamp a történeti avantgárd nyitó korszakának programindító, meghatározó személyisége, akkor a neoavantgárdnak, mely virágkorát a pop alatt Amerikában élte, Andy Warhol. Mindkettő a művészet minden ágában tevékenykedett, mert felfogásuk szerint a művészet egy olyan gondolat kibontása, realizálása, amely önmaga létjogosultságára kérdez rá. „A művészet története a huszadik században a művészetfogalom forradalmi átalakulásának története, egy intenzív és végeérhetetlen konceptuális háborúé...” (Danto 1997. 131.) Hogy a 'koncept', a gondolat felhívja magára a figyelmet: botrányt csap. Warhol első filmjei botrányok között születtek, és botrányok közepette kerültek bemutatásra. Danto diszturbációnak hívja a zavarkeltésnek ezt a módját, amikor a médium megsokszorozódik annak érdekében, hogy a befogadást intenzívebbé tegye. A mű több szinten van jelen, az alkotó folyamat sokszor maga a mű. Hogy a létrehozás, az alkotás folyamata is lehet artefaktum, jól bizonyítják Warhol első filmjei: a Sleep, Kiss, Eat olyan transzparens művek, ahol a kész munka üvegfala mögött teljes szerkezetével jelen van a születés egész folyamata. Mondhatjuk azt is, hogy a kettő egybeesik. Látjuk a filmet és azt a botrányt, mely létrehozta. Warhol diszturbációjának célpontja nem csupán a művész szkopofiliája, hanem a művészet teljes intézményrendszerének perverzciója. „Az európai avantgárd mozgalmak a polgári társadalomban működő művészet státusza elleni támadásként határozhatók meg. Nem a művészet egy korábbi kifejezőmódját (egy stílusát) tagadják meg, hanem a művészet intézményét, mely elszakadt az emberek mindennapi életétől.” (Bürger 2010. 61.)

A művészet társadalmi rendszere így az önkritika és önszerveződés stádiumába lépett.

Az avantgárd gondolatban a művészet önkritikai stádiuma a mű(vészet) önszerveződését is transzparenssé teszi. A reneszánsz paradigma felfüggesztésével, valamint azzal, hogy a perceptuális ekvivalenciát egy olyan kognitív struktúra váltja fel, amely filozófiai módon kérdez arra rá, miképp tehet szert a művészi megismerés igaz ismeretre, Warhol olyan filmek készítésébe kezd, amely gyökeresen ellentmond a hivatalos filmgyártásnak. Mozdulatlanságba dermedt némafilmeket forgat oly módon, hogy szinte nullára redukálja a médiumot és a formát is. Husserl szerint az epokhé minden készen kapott ismeret felfüggesztésével kezdődik, hogy rátaláljunk az ősfenomének ősfelfakadási pontjára.

Warhol a látás-láthatóság ősfelfakadási pontját keresi, az első képet, amely azonos önmagával. Azáltal, hogy transzparenssé teszi a mozgókép önszerveződő struktúráját, láthatóvá válik a mozgóképi megismerés folyamata, amely visszautat remél a tárggyal, tárgyával azonoshoz. „A pop-art annak köszönhető a népszerűségét, hogy a műveiben megtestesülő jelentések a kor mindennapi kultúrájához tartoztak, így aztán a művészeti világ és a mindennapi világ határai mintha egybeestek volna. A filmsztárok, a szupermarketek polcainak sztárjai, a képregények sztárjai, vagy – Warhol esetében – magának a művészeti világnak a sztárjai tökéletesen felismerhetőek voltak bárki számára, aki abban a mindennapi kultúrában élt.” (Danto 1997. 157.)

Ezek a korai Warhol filmek készítik elő és indítják el az amerikai strukturalista filmet, melynek Mekas és Brakhage is jelentős képviselői lesznek.

Ahogy a pop kultúra ikonjai: a Coca-cola, vagy a Warhol által népszerűvé tett Campbell leveskonzerv, illetve a népszerűség 15 perce: maga a celluloid is romlékony és mulandó. Warhol nem sokat törődött sem a filmek előkészítésével, sem pedig utóéletével. Nem foglalkozott a kópia minőségével, archiválásával. A filmek egy adott (nagyszerű történelmi) pillanatban megszülettek, majd eltűntek a süllyesztőben. Senki sem törődött velük, ahogy maga Warhol sem.

Az utóbbi években kezdődött Warhol korai, autentikus filmjeinek megmentése, rendbehozatala.

## 1. A realitás

Luhmannak a művészet rendszeréről írott koncepciója az avantgárd műalkotásban talál leginkább önmagára. Ezen belül is a strukturalista vagy kognitív film látszik a legalkalmasabbnak az említett elmélet illusztrálására, illetve igazolására. Marcel Duchamp

kísérletei, de teoretikus előrelátása is, megalapozták a hatvanas években kibontakozó neoavantgárd, ezen belül is a strukturalista film megszületését. Andy Warhol, aki ennek a mozgalomnak egyik elindítója, maga is hivatkozik Duchampra, művészetkoncepcióját nagy elődje nyomán bontja ki. (Warhol 2004.)

Warhol korai némafilmjeivel kevesen foglalkoztak, hazánkban szinte senki. Az amerikai Stephen Koch Warhol filmjeiről írott könyve szinte az egyetlen, mely hiteles szemtanúként is nagy jelentőséget tulajdonít a korai filmeknek. A kiinduló helyzet művészet és valóság újraértelmezése. A megkettőzött realitás transzparenciájának kérdése az első pont, ahol Warhol kapcsolódik Luhmannhoz. A művészet, anyagának önszerveződése folytán, saját realitást képez, amit megkülönböztet attól a realitástól, amiben a képzés során létrejött. Luhmann szavaival egy episztemológiai hasadás jön létre a világ reális realitása és képzett imaginárius realitása között. Ez a megkülönböztetés teszi lehetővé, hogy a képzett imaginárius realitás új formái által megfigyelhetővé válik a realitás. (Luhmann 229-232) Az avantgárd művészet különösen érzékeny arra, hogy egy radikális forma felől a képzett saját realitást a megkülönböztetés határvonaláig csúsztassa, hogy a műalkotás ismeretelméleti genealógiáját feltérképezze.

A művészet lényeges aspektusa, hogy a létrehozott formák általi kommunikáció, a realitásviszonyok megfigyelése révén, valóság-kontingenciákat alakít ki. A létrehozott valóság-kontingenciák imitálják a realitást abban, amit az maga nem tud megmutatni, illetve, mint az avantgárd is, kritizálják azért, amit nem tud megmutatni. Így a műalkotás megfigyelhetővé teszi a reális realitást a kontingenciákon keresztül, saját imaginárius tere felől. (Luhmann 230)

Mielőtt Warhol korai némafilmjeinek luhmanni megközelítésű értelmezésébe kezdenék, nézzük meg, mi volt az a kultúrtörténeti kontextus, amelyben ezek a művek megszülettek. Ebben Koch könyve lesz segítségünkre.

Úgy kezdődött, hogy Warhol körül felszaporodnak a pop-kultúra ikonjai, az utcáról beesett prostituáltak, stricik, narkósok, művészjelöltek, tébolyultak. (Koch 2-5)

Warhol a reprezentáció minden módján rögzíti jelenlétüket. A Gyár /Factory/ alkotórészei lesznek, gép és alkatrész és termék egyszerre. Fotóra, filmre rögzített jelenlétük realitás és allegória egyszerre. Azt teszik, amit mindig is csináltak: semmit. Feksznek, narkóznak, szeretkeznek. Ami mégis más: hogy mindezt nyíltan csinálják, szinte közönyösen, a világ legtermészetesebb módján, előítélet nélkül kitarulkozva egymásnak, Warholnak, és ami számunkra fontos: Warhol kamerájának. (Koch 4)

Warhol első filmjei sajátos környezetben születnek, mintha a díszleteket letakarták

volna, alig felismerhető bármi a szereplők körül, akik viszont a maguk módján otthonosan mozognak ebben a kizsákmányolt, neutrális térben. Hol is történik mindez? A hatvanas évek elején, New Yorkban, nem messze a Jonas Mekas által koordinált Cinematique-tól, virágzásnak indul egy művészeti műhely, amelyik másképp gondolkodik az alkotás folyamatáról, mint a többi. A 47. utca szerencsésen kiválasztott épületének negyedik emeletén megnyitja kapuit Warhol sztár-termelő gyára, a Factory, hogy a műértők új nemzedékének minden tekintete rászegeződjék. Az ezüstpapírral bélelt fogadószoza csillogásában egy furcsa mozgású ember vezényli a gyár termelését. Első pillantásra férfi nőies mozdulatokkal, de jobban szemügyre véve, sem a férfi, sem a nő nem teljesen beazonosítható, inkább egy androgün ikont látunk, sokféle, bonyolult részekből összerakva. (Koch 3) A mélyen ülő szemek, távol a test többi részétől, de sok hajjal és szemüveggel takarva, mint jelzőlámpák irányítják a gyár forgalmát, szelektálják a belépőket, és gyorsítják végleg a távozókat. (Koch 3) A széles bejárati ajtón bárki beléphet, bárki szerencsét próbálhat, a szemöldökfán rögzített felirat szabad utat ígér: „Kopogj és jelentsd be magad!” (Koch 4) Ha a szabadon használt amfetamin és szexuális játékok elsőre sokkoló látványa nem taszít vissza a folyosóra, akkor megbirkóztál az első és legnehezebb próbatétellel, immár a Factory-közösség tagja vagy. Kikerülnöd ebből a vonzásból már nem a te hatásköröd, hanem a Nagy Karmesteré, akinek addig élvezted a bizalmát, amíg visszaköszön Neked. (Koch 4)

A Factory középponti területe a fogadószoza, a bejárati ajtóval szemben, ahol a lehetséges sztárok mindjárt pőrén állnak a fényképező gépek, kamerák és a gyár lakóinak vizsgáló szemei előtt. (Koch 4) A második próbatétel tehát, hogy akkor légy igazán önmagad, amikor ezer szemmel megállás nélkül figyelnek, hiszen azáltal vagy és leszel, hogy látva vagy. A fogadószoza mögött egy hosszú vetítőterem és vágószoza, ahol újranéznek, a rengeteg leforgatott celluloid szelektálásával másodsorra is terítékre kerülsz. (Koch 5)

Kicsit olyan mintha hippiket válogatnának a Big Brotherbe.

A közösség leginkább olyan fiatalokból állt, akiket vonzott a művészeti alkotó tevékenység, de nem találták a helyüket. A periférián élők, prostituáltak, stricik, alkoholisták és kábítószerfüggők éppúgy megfordultak itt, mint azok a csinos pásztorfiúk és lányok, akik híres modellekké szerettek volna válni. (Koch 5) Ennek a minitársadalmi univerzumnak a forgószínpadán, a koncentrikus körök közepén áll a Nap, Warhol, majd eggyel lejjebb Malanga, Warhol jobbkeze, akinek erőteljes testi megjelenése és öblös hangja tartotta kordában a hierarchiát. Talán ebbe a körbe tartozott egy darabig Bily Linich (Bily Name), aki a Factory dizájnere, az ezüstszoza és az óriáskanapé kitalálója, aki egész életét itt élte, ki sem mozdulva a gyár falai közül. A hierarchia második körét a női szupersztárok alkották: Baby



Jane Holzer, Eddy Sedwick, Taiger Morse, Susan Hofmann. Az ő csillogásuk még talmibb volt, mint a férfiaké. Hirtelen kerültek a csúcsra, de vakító fényük gyorsan kihunyt. (Koch 6) A harmadik körben ácsingóztak a lézengők, aki arra vártak, hogy közelebb férközzenek a Naphoz, vagy csak egyszerűen beleragadtak a perifériába, és amíg lehetett, élvezték az édes semmittevést. A hierarchiának a körei dinamikusan változtak, szinte naponta kerültek lézengők a Nap közelébe, vagy sodródtak szupersztárok a perifériára. Warhol kedvét és hangulatát nem lehetett kiszámítani, hiszen androgün ikonja Buddha szoborként állt közepén, szótlanul, rezzenéstelen arccal. Csak figyelme volt megszállott, nézte és rögzítette, ahogy cserélődnek a játékosok. (Koch 7)

Az igazi szupersztár persze Warhol volt, a Nap maradt a helyén, és igazán elrejtőzött személyisége, homályban maradó valódi lényé tette őt kultikus alakká. A passzív hatalom mestere volt, aki néma jelenlétével kavarta fel az állóvizet. Senki sem láthatott a szuperegő állóképe mögé, a mai napig rejtély, hogy Ki volt valójában, csak azt tudjuk, hogy Mi volt. Emberi szükségleteit felülírta ez az örökös néma jelenlét, olyan ikon volt, aki elbűvölt mindenkit ezzel a homályos, szabad lebegéssel. (Koch 7) „Nem akarok túl közel kerülni az emberekhez, bár szeretnék gondoskodni róluk.” (Koch 8) Nem hitt a szerelemben, de a túlzott szeretetben sem. Az érzelmeket neutralizálta, így néha csak a hódolat maradt a csillogó felszínen, ami sokszor halálos feszültséget szított közte és a leáldozó csillagok között.

A Factory a társadalom görbe tükréként minden megmutatott, amit a fogyasztói társadalom takargatni próbált. Ezen a különös társadalmi szintéren ugyanolyan nyíltan zajlott a művészi alkotó tevékenység, mint az ábrázolás által megcélzott erőszak, szexuális deviancia, kábítószer fogyasztás, a fogyasztói javak meggyalázása stb. A Factory lakóinak nyílt promiszkuitása, a kapcsolatok változatossága lett a legkedveltebb téma, ami az első némafilmekben megjelenik. A rögtönzött vetítések, ad hoc kiállítások sokszor torkolltak fergeteges szeánszokba, kicsapongó bulikba. Ilyenkor a spontán összeálló zenekarok hajnalig hangoskodtak, és a látogatók is egyre többen lettek. Éjfél után jelentek meg a hírességek, mint Judy Garland, Joseph von Sernberg, Tenessy Williams, Montgomery Clift stb. A társaság középpontja Andy Warhol volt, aki minden hónapban több mint 3000 dollárt költött ezekre az összejövetelekre. (Koch 10)

## 2. *Kiss*

1963 kulcsfontosságú év Warhol munkásságában.

Párhuzamosan több filmet kezd el forgatni, a *Kiss*, a *Sleep*, a *Blow Job* és az *Eat* témái a Factory mindennapi eseményei. Mit lát bennük Warhol, ami miatt filmtekercsek százait áldozza rájuk? (Koch 17-18)

Warholt a duchamp-i alapkérdés izgatja: hol van az a határ, ami elválasztja a művészetet a nem-művészettől? Milyen strukturális összetevők, formák szükségesek ahhoz, hogy valami önmagáról művészetként beszéljen, hogy magát művészetnek állítsa.

1963 márciusában a Mekas vezette Cinematéque éjszakánként maratoni filmvetítéseket rendez, néhány New York-i független filmes többórás nyersanyagait vetítik. Ezekre a vágatlan monstrumokra is óriási az érdeklődés, ilyenkor benépesítik és belakják a nagy vetítőtermet, esznek, isznak, szívnak, szeretkeznek a vetítések alatt./ (Koch 35)

Warhol éjszaka meglátogatja ezeket a performanszokat, majd egyszer csak megjelenik a 13 részből álló *Kiss*-szel. Mekas engedélyével epizódonként vetítik le a filmet, aminek hatalmas sikere és visszhangja lesz. (Koch 35-36)

Warhol egyszerre dolgozik a *Kiss*-en és a *Sleep*-en.

A tárba befűzött tekercsek 100 láb hosszúak, ami majdnem három perc. Minden csókjelenet egy teljes tekercs, befűző- és kifutószalaggal együtt. A kamera fix állásból veszi az eseményt, végig mozdulatlan, mint a filmezés őskorában. Egyetlen lámpa jobbról világítja meg a szereplőket, éles kontúrt adva a mozgásnak. Az erős élfény határozottan elvágja a világos részeket, és nyomatékosítja a sötét, árnyékos foltokat. (Koch 36)

Az események idejét a befűződő és kifutó filmek ideje szabja meg. A Bolex saját valóságos temporalitása, a képkockák váltásának ritmusa, a celluloid ezüstrétegének érzékenysége, a fények és árnyékok pulzálása, mind befolyásolja az eseményt. Csodálatos fúzió jön létre: anyag érint anyagot, a befűzött filmtekercs a maga működésében megérinti, letapogatja az egymást is érintő testeket.

Mi történik ezekkel a testekkel, hogy nem uralják a jelentést és a kép szerves egységei maradnak? Itt lép be a duchamp-i elv, miszerint a művészetnek távolságot kell tartania az explicit szexualitástól, úgy hogy eközben a nemiséget középpontba állítja. Warhol szereplői, a Factory szupersztárjai, ezt az utat követik: epizódonként két ismert szereplő öleli és csókolja egymást, úgy, hogy a testük a maga működésében érintkezik, de mentes marad az érzékiségtől.

A tekercsek mint időtárgyak kezdetüket veszik, villognak a perforációk, a befűzés

következtében megsérült anyag, az emulzió és ezüst hiánya, majd rétegekben, foltokban jelentkezése, a látható kép feltétele. A sérülések és hibák még jelenvalóbbá teszik a képet.

Majd mikor eljön az ideje, a kép felszakadozik, töredékeire esik, majd a fehér mindent elborít, és kifut a film.

A befűzött tekercs az esemény közepén találja a szereplőket, mintha mindig is ezt a műveletet végeznék, mintha mindig is testek közelednének és távolodnának egymástól. És úgy fut ki a tekercs, hogy a csók folytatódik, viszonylagos mozdulatlanságba dermesztve az érintkező anyagot. Az érintkező testnek azonban megvan a maga koreográfiája, ami a többi warhol-i némafilmet is meghatározta. A libidó vagy afirmáció a fedésbe kerülő testeknek sajátos ritmust ad, gyorsulások és lassulások, heves egymásba fonódások és szétválások követik egymást. Az egyesülési vagy azonosulási vágy egy bizonyos határ után elsimul, lelohad, hogy azután újra gerjessze önmagát.

A 16 mm-es filmszalag roncsolt szériái, a kifehéredések és perforációk, a sérülések, a lüktető fény, saját valóságába vonja az érintkező testek szériáit, a váltogatott csókokat, az egyesülési vágy afirmációját. A mozdulatlan kamera egyszer zoomol, amikor a távolodó képkivágás felfedi az egyik szereplő nemét. Egyébként az esemény mozgása visszakanyarodik a kiindulópontához, a csend mellett a mozdulatlanság a végső stáció. Ez a mozdulatlanság a kezdetet kutatja, azt az első pillanatot, aminek örök visszatérése megteremti a képet.

### 3. *Sleep*

A Kiss-szel párhuzamosan születik az öt és fél órás *Sleep*.

Az elkészült részleteket rögtön vetíti a Cinematéque, a maratoni filmnézés maga is kulturális eseménynek számít. Mekas elmondása szerint a második hosszabb rész vetítésénél lekötözte Warholt egy székre, de mire befejeződött a film, készítője már nem volt sehhol. Az első nekifutásra botránykőnek számító *Sleep*-et aztán évtizedekig nem vetítik, a 90-es években fedezik fel újra, ekkor kerül a Modern Művészetek Gyűjteményébe. Hivatalos kiadása és forgalmazása még várat magára. (Koch 35-36) Warhol itt is rögzített kamerával dolgozik, a fix beállításoknál a kamera mozdulatlan, nincs sem svenk, sem zoom. A

100 láb hosszú 16-mm-es szalag többször is kifut a tárból, mire új beállításba kerülünk. A filmek befűzése és kifutása tetten érhető, a szalag „élete” /és „halála”/ itt is a mű része. Az első beállítás hat tárat jelent, húsz percig látjuk John Giorno lélegző hasát. John Giorno avantgárd költő alszik a filmben öt és fél órán keresztül. (Koch 36)

A kép tárgyával együtt a mozdulatlanág felé közelít, amit nem csupán a téma és a rögzítés módja erősít, hanem a felvétel sebessége is, amely 24 képkocka per secundum helyett 16 képkocka per secundum.

Warhol ezekben a korai némafilmjeiben azokat a mozgás-toposzokat keresi, amikor a test a maga természetes mozgásában nyilvánul meg, semmiféle idegen erőnek nem engedelmeskedve. A test itt csak önmagának engedelmeskedik, az anyag törvénye a mozgást a légzéshez kapcsolja, a levegő ki- és beáramlása a fényt játékba hozza, és a felületek elmozdulása képet konstituál. A csendben úgy halljuk a filmszalag surrogását, a perforációk lefutását, mint a vér lüktetését. A két hullámzó felület egymásba ér. A celluloid rátalál saját anyagára, a képi anyagra, ezt érzük tetten a két lüktető felület érintkezésében.

Az esemény hosszabb mint a csók, hiszen a lélegzés ismétlése fenntartja a mozgást. A kép fenntartását az időben változó fény biztosítja, mely hol láthatóvá teszi, hol pedig eltünteti a formát. A hosszú vágás nélküli beállításban a természetes fény mozgása felfedi és megnevezi a láthatót. A sötét és világos felületek érintkezése jelentést ad a formának, illetve tanúi lehetünk a jelentéstulajdonításnak vagy jelentéskioltásnak.

A fény mozgása új formákat teremt, a régiakat is átnevezi, a testet is átalakítja egy másik testté. Újabb és újabb módokon ismerjük fel a testet, *Giorno teste* más férfiak testébe öltözik. A fény formát ad a testnek, amiből képek születnek. Mellette párhuzamosan a kép teste is változik, a pulzáló ezüst-anyag néhol kiszakad, felfeslik, a roncsolt felület folyamatos mozgásban integrálja, magába húzza az emberi testet. A filmszalag együtt lélegzik az alvó testtel.

A *Sleep* az időt több szempontból is újraértelmezi.

Azáltal, hogy kizár minden létezőre vonatkozó narratív időt, megteremti a saját belső temporalitását. A husserli ösfelfakadás a két testfelület találkozásának pillanata, amely már mindig is a fényben áll, az ósáramlás részeként. A retenciók felsorakoznak az ósbenyomás mellé, s mivel itt a mozgás a mozdulatlanág felé tart, a protenciók a kép önmegsemmisítő betöltődése felé mutatnak. (Husserl 2002. 45)

A filmnézés hagyományos időstruktúráját is felforgatja Warhol *Sleep* című filmje. A film saját idejébe a néző is bebocsájtást nyerhet, ha felhagy a türelmetlen várakozással, a „valami történni fog” intencionalitással, és belesimul a két testfelület találkozásának pillanatába, és hagyja, hogy az ósáramlás megtartsa a súlytalanság állapotában. Ha a néző ezt elfogadja és megérti, akkor nem tudja levenni a szemét a képről, ha nem fogadja el, akkor az első pillanattól fogva idegen lesz számára és érthetetlen.

Warhol korai némafilmjeiben elsősorban close-up-okat, közeli beállításokat választ.

Részben a test közelsége, absztrakciója miatt, részben, hogy kizárja vagy semlegesítse a háttérrel. A környezetből bármilyen entitás a test részeként jelenik meg. Az egyik legfontosabb szempont, hogy bármilyen közélről is látjuk *Giorno* testét, semmiféle érzéki hatást nem vált ki a kép. A narratívából a szexualitás is tökéletesen ki van húzva. Sok minden felsejlik a magyarázatok háttérében: Warhol orientációja, leskelődő kéjvágya, hatalmi perverzítése, polgárpukkasztása. (Koch 40) A test megmutatása valóban minden figyelemreméltó Warhol film központi témája. De ezek a filmek a testek vonatkozásában valami egészen más jelentésszinten kapcsolódnak össze. Az emberi test önműködése és a film önreferenciális rendszerének kapcsolata munkál ebben a jelentés-összefüggésben.

Warhol barátai és munkatársai, a Factory „sztárjai” állandó megfigyelés alatt voltak. Így magánéletük nem vált külön a munkától, sokszor a magánélet jelentette a munkát, amikor a legapróbb intim részlet is a kamera nagyítólencséje alá került. A gyár karmesterének megszállott szkopofiliája három csoportba sorolta az „áldozatokat”: az elsőbe azok tartoztak, akik bár engedték, de zavarban voltak a rájuk irányuló leskelődés miatt, a második csoportba tartoztak azok, akiket már nem érdekelt a kamera jelenléte, fásultan vagy közönyösen keresztül néztek az őket bámuló lencséken, és végül voltak azok az „áldozatok”, akik nem tudtak róla, hogy filmre kerülnek. (Koch 41) Warhol, mint seregének királynője, legalizálja a megfigyelések színterét. Rendes körülmények között a kukkolót, a voyert kivetette volna a közösség, az új művészet kommunikációjában a voyeré a főszerep, aki fanatikus alaposággal és éberséggel az eddig nem látható részleteket a kíváncsi tekintetek elé tárja.

A *Sleep* kamera-tekintete teljesen kivonja a maszkulin vagy feminin intencionalitást a megfigyelésből, kioltja saját izgalmi állapotát, a személyiség minden energiája ebben az éber-nzésbe koncentrálódik. Így egy személyiség nélküli megfigyelő az, aki lát. A *vertovi Filmszem* egy más kontextusban. Pontos tárgyi diagnózist közvetítő tekintetének legfontosabb tulajdonsága: a távolság. Egészen közeli képeit is ez a távolságtartás uralja. Vertov a társadalom rétegeit méri fel, Warhol a test legkisebb egységeit vizsgálja. Ez a távolság vajon a szkopofil perverz pozíciója, a szenvedély és az önfegyelem kényes egyensúlyi állapota? Vagy a kioltott izgalmi állapot egy filozófus-művészé, egy buddháé, aki rezzenéstelen tekintettel figyel az anyag legparányibb változásait? Warhol saját magát rekeszti ki a közösségből, hogy ráláthasson erre a közösségre. Hozzájuk is tartozik, de független is tőlük, úgy, hogy saját magát tartja távol, ami igazolja pozícióját és többnyire feloldja az ebből adódó feszültséget.

A voyer élete a distancia, ragaszkodik kirekesztettségéhez, nem tud az érzelmekben feloldódni, a szeretetet távol tartja, de a világot ő teremti maga körül. Azt a világot, amelyben meg tudja őrizni a figyelem távolságát, megmutatás és elrejtés paradoxonát.

A *Sleep* huszadik percétől egy új szerkezeti egység bontakozik ki: húsz másodperces szakaszok váltják egymást. A beállítások továbbra is statikusak, de a közeli plánokat félközeli vagy kistotálók váltják, az alvó test egészében is megmutatkozik. Egy új időzónába kerülünk, a fény és a lélegzetvétel lassú ritmusát a szétdarabolt „halott” test dramaturgiája veszi át. Az anyag-kép-születés dinamikája mozdulatlanságba fordul: a tekintetnek kiszolgáltatott tehetetlen test minden szabadságtól megfosztva, lemeztelenítve és meggyalázva fekszik halottas ágyában. Háromszor is visszavágja a láb homályából kinyúló, hanyatt fekvő testet, mely Mantegna *Halott Krisztusát* idézi. Majd hosszabban látjuk Giorno szépen ívelt mozdulatlan arcát. A halotti maszk rezzenéstelen, mintha márványból metszették volna. A sorozatot két szuperközeli felvétel egészíti ki, melyeken a testrészek felismerhetetlenek. A fények játéka furcsa alakok rajzába kezd, de az anyag, nehéz súlyánál fogva, visszahanyatlik a nem ismert tartományba. Többnyire a világosból a sötét irányába mozdul el. A film szinte mindegyik beállításában az idő önszerveződése a következőképpen alakul: a két egymáson elmozduló felület, a filmszalag fényérzékeny felülete és a testfelület közös felfakadási pontjában a retenciók a világos irányába módosulnak, a protenciók az elsötétülés irányába töltődnek be. Minden pillanat a teljes sötétség felé tart, mintha a fény által életre keltett test a haláltól nyerne életet. A mozdulatlanság, bármilyen hosszan is tartson, nem tudja legyőzni a teljes megsemmisülést.

Később nagyon hosszú ideig látjuk a lemeztelenített súlyos, széles csípőt: mozdulatlan monstrumként süllyed az anyagba. Percekig nézve a képet, gondolhatnánk a testrészt nekrofil kizsákmányolására is, de a torzó minden erotikát elpárologtat. A fehér izzás több oldalról is megcsonkítja, majd átfordítja a testet a sötétebb foltok irányába. Azon a ponton, ahol a legsötétebb, beszippantja, majd kifordítja a halálnak. A test eltűnik saját semmijében, ahogy a kép is felszámolja, felemészti önmagát.

A *Sleep* tehát a kezdeteket kutatja, a képpé válás első pillanatát. A kép az egymáson elmozduló felületek felfakadási pontja. Egy olyan esemény, amely saját idejét a test idejéhez méri, együtt alkotják azt, ami látható.

#### 4. *Marilyn és Empire*

Ahogy Duchamp esetében megfigyelhettük, hogyan kapcsolódik össze az önszerveződés folyamatában állókép és mozgókép: az *Empire*-nél hasonló műveleteket látunk. A luhmanni terminológia szerint Duchamp-nál a rendszer eleme az állókép, a

környezet pedig a mozgókép. A *Lépcsőn lemenő akt* esetében a rendszer és a környezet találkozási pontjában, vagyis abban a felfakadási pontban, amikor a retenciók maguk mögött hagyják az első lépést és felsorakoznak a zuhanó test mögé, és a protenciók betöltődnek a mozgás irányába, a mozdulatlanság mozgásba vált át, mielőtt az akt kiesne a képből. Duchamp a festészetet végső határáig vezeti, amikor is az állóképek strukturális komplexitását szétfeszíti, szétrobbantja a mozgás.

Az Empire esetében, hasonló rendszertani műveletekkel, de fordított irányban, a mozgás vált át mozdulatlanságba.

1963 fontos év Warhol életében: nyár elején elfoglalja és berendezzi Name és Malanga segítségével a Factoryt, majd párhuzamosan kezd el dolgozni a szerigrafia és a film eszközeivel. Nathan Gluck javasolja neki, hogy az ismétlődő képek előállításának fáradságos folyamatát leegyszerűsítendő használja inkább a szerigrafia /szitanyomás/ technikáját. A szerigrafia módszerével a fényképfelvétel keretre feszített szitaszövetre vihető át, a finom szövet átveszi a nyomófestéket a vászonra, papírra vagy más festőalapra, de csak ott, ahol előzőleg nem vonták be gumiarábikkal. (Shanes 2007. 32) Így bizonyos karakterek átkerülnek a fotóról a vászonra, azok a foltok, amelyek a valóságból nyomot hagynak a retinán. Nevezzük ezeket affordancia-jeleknek. A fogalmat J. J. Gibson percepcióelmélete (Gibson 1979) alapján Nánay Bence ülteti át kiváló tanulmányába (Nánay 2004. 461-473), azt állítva, hogy nem színeket és formákat, hanem kizárólag affordanciákat percipiálunk. (Nánay 463) Látjuk, hogy a képen megjelenő valóság milyen cselekvési lehetőséget kínál számunkra. Például az alma képében, ezt nevezzük perceptuális állapotnak, láthatjuk a vacsoránkat vagy éppen az elmúlást. De Gibson szerint az affordancia-jelek érzékelése nem függ szándékainktól, minden tárgyat minden pillanatban úgy érzékelünk, mint bármilyen potenciális cselekvésre alkalmas tárgyat. (Nánay 464)

Kép és tárgy egyensúlyában mennyire van jelen a kép, és mennyiben a tárgy?

Gibson szerint magát a tárgyat látva cselekszünk, és tagadja, hogy bármiféle érzékszervi reprezentáció szerepet játszana érzékelésünkben. Warhol kísérleteiben a kép uralkodik a tárgyon, hiszen azonos ingerület esetében, jelentéstulajdonító szándékainknak megfelelően az affordancia-jeleket perceptuálisan reprezentáljuk. (Nánay 470)

Jó példa kép és tárgy találkozásának analizésére a *Marilyn-diptichon*.

Marilyn Monroe 1962. augusztus 4-én lett öngyilkos, Warhol Los Angeles-i első kiállításának zárónapján. Nem utazott sehova, azonnal nekilátott, hogy szitanyomat-sorozatot készítsen a színésznőről. Több is készült, példánk szempontjából a 62-es Marilyn-diptichon az érdekesebb, melyet első New York-i kiállításán mutattak be. A fotót, amit Warhol felhasznált,

1953-ban készítette Gene Kornmann, a *Niagara* című film reklámanyagához. (Shanes 37-39)

A kép két oldalról építkezik: egyrészt a tárgy oldaláról beemeli a karakter-jegyeket, másrészt a kép oldaláról a következő színfelületeket adja hozzá: egységes sötét-arany háttér, szőke haj, rózsaszín arc, vörös száj, zöld szemhéj és zöld blúzgallér. A baloldali színes 5x5 kép mellé, jobb oldalra, 5x5 fekete-fehér kép kerül. Ha az affordancia-jeleket a fenomenológiai redukció segítségével leválasztjuk a képről, a tárgy felszívódik. Azt mondhatjuk, hogy nem a tárgy határozza meg a képet, hanem sokkal inkább a kép a tárgyat. A fotó-mintázat és a festett kép-mintázat találkozásakor, amikor a tárgy képe és a kép tárgya érinti egymást, a vizuális ingerület azonossága forog kockán.

Gibson tehát a tárgyból indul ki, hiszen csak akkor határozza meg a vizuális ingerület, hogy milyen affordanciát látunk, ha két vizuális ingerület lehet teljesen egyforma. (Nánay 464-465) Így a szándékváltással sem változik a vizuális ingerület, és két azonos ingerület esetében az affordanciák sem különbözőek. „Az antiperceptuális és a gibsoniánus magyarázat tagadja, hogy perceptuális állapotaink tartalma függ intencióinktól – feltéve, hogy ...a vizuális ingerület is azonos.” (Nánay. 465) Warhol szitanyomat-kísérleteiben azt látjuk, hogy nincs két teljesen egyforma vizuális ingerület. Hasonlók vannak, de azonosak nincsenek. A hasonlóság azt jelenti, hogy sohasem láthatom ugyanazt a tárgyat, vagy másképp: mindig más képet látok egy tárgyról, akkor is, ha a képek a megtévesztésig hasonlítanak egymásra. A vizuális ingerületet befolyásolják szándékaim, ha különböző cselekvést akarok véghez vinni. Például, ha felnyúlok egy ágért, hogy letörjem, vagy azért nyúlok az ág felé, hogy a gyümölcsöt leszakítsam. Intencióm befolyásolja a vizuális ingerületet, a vizuális ingerület pedig meghatározza perceptuális állapotom tartalmát.

A gibsoni felfogás tagadja, hogy a vizuális ingerület azonossága esetében perceptuális állapotunk tartalma függ az intencióinktól. Ha a vizuális ingerület jelöli ki az affordanciatulajdonságokat, akkor tényleg így van. De látjuk azt is, hogy nincs két teljesen azonos vizuális ingerület. A perceptuális állapotok tartalma akkor is különbözni fog, ha a vizuális ingerületek a megtévesztésig hasonlítanak egymásra, mert intencióink is különböznek.

Warhol Marilyn-diptichonja persze nem egy pszichológiai kísérlet, hanem a művészet keletkezésének és önmeghatározásának dekrétuma. Többek között. És mint ilyen, episztemológiai alapkérdéssel kezdődik: van e a képen kívül tárgy, vagy a kép saját tárgyát konstituálja? A fotó-mintázat és a színesre festett kép-mintázat találkozásából, méghozzá úgy, hogy a festett háttérre és testrészek sorozatára rányomta a portré alanyát ábrázoló, szitanyomással készült fényképfelvételt, 25 hasonló, mégis különböző Monroe arcképet



kapunk.

Ugyanaz a kép, vagy 25 különböző?

Az ismétlések során, az anyag elmozdulásának, relatív kilengéseinek következtében, az arcok szabálytalanul váltakoznak. Ahogy a festett mintázat érinti a fotó-mintázatot, az arc életet kap annak alapján, milyen jelentést tulajdonítunk az éppen aktuális konstrukciónak. A diptichon két oldala két irányba mozdíthatná el intenciókat, Monroe öngyilkosságát követően közvetlenül, a bal oldali az élet, a jobb oldali, fekete-fehér, a halál irányába. Ez a jelentéstulajdonítás indokolt a körülményeket figyelembe véve. Ha a pontos szemmozgás a vizuális ingerület egyik szükséges feltétele, akkor most láthatjuk, hogy nincsen két azonos vizuális ingerület. Ebben az esetben azt mondhatjuk, hogy nem a vizuális ingerület határozza meg az affordanciatulajdonságokat.

A példa mutatja, nem kell a vizuális ingerület azonosságát bizonyítanunk ahhoz, hogy igaz legyen: perceptuális állapotunk tartalma attól függ, milyen aktuális intenció húzódik meg vizuális figyelmünk mögött. Ellenkezőleg, az, hogy perceptuális állapotunk tartalma mindig függ az intenciókban rejlő vizuális figyelemtől, bizonyítja, hogy nincs azonos vizuális ingerület.

A diptichon két szárnyát figyelve, és összehasonlítva, mondhatom -e azt, hogy a gyász vagy a veszteség mélyes fájdalom eltorzítja Marilyn arcát, míg az aranyban ragyogó arc az örök boldogságot tükrözi. Valamilyen érintettségemben természetesen így is nekifuthatok a képnek, de jobban szemügyre véve azt tapasztalom, hogy nem gondolhatok bármit Marilyn arcáról. A perceptuális állapotaimat nem csalhatom el.

Warhol célja nem az, hogy a különböző irányokba elmozdult festékfoltokkal egy kijelölt útra terelje az értelmezést. Ezt is megtehetné volna, hiszen a látott képek az ismétlés következtében megmozdulnak, és mentálisan levetítjük a tragikus sorsú díva filmjét.

A film tényleg elindul, ha sokáig nézzük ezeket a hasonló képkockákat, de mozgóképünkben hiányzik a történet, nem tart semerre, mintha mindig ugyanazt a pillanatot ismételné. Egy Möbius-szalag arról a pillanatról, amikor megszületett ez a piros szájú mosoly, csábos zöld szem és aranyszőke haj. A fotó jól kiválasztott pillanatát tartja mozgásban, ezt a filmet látjuk újra és újra, ahányszor csak elindulunk egy éppen megragadott strukturális irányba. A kép mozgás és mozdulatlanság differenciájában tart bennünket, ahogy ezt Duchamp említett képein is megfigyelhettük.

A mozdulatlanságból a mozgásba, az *Empire*-nél a mozgásból a mozdulatlanságba lépünk. A festménynél és a filmnél is az átlépés pillanata az érdekes, a differencia, aminek lecsupaszítása a mű önszerveződését tárja fel. A kép születésének úgy vagyunk tanúi, hogy

alapelemeinek működése átláthatóvá válik a befogadás folyamatában. Ez a strukturális kapcsolódás hozza létre a művészet megújított kommunikációját. Az alapelemek között nem csak tárgy és kép, mozgás és mozdulatlanság, befogadó és alkotó differenciájában vagyunk, hanem a művészet-nem művészet diskurzusának kellős közepében is. Warhol arról is beszél, hogy mi lett a művészetből: az egyből sok, az egyediből sokszorosított, a nem megvásárolhatóból megvásárolható, a szépből fogyasztható, a kiállítóteréből raktár stb. (Warhol 2004) Mona Lisából arculati elem egy reklámfelületen. Warhol újradefiniálja a modernitás művészetfogalmát, Duchamp-ból kiindulva. A modernitás művészetfogalmának középpontjában a mű áll, és ebben a tárgyi intencionalitásban különbözteti meg magát attól, ami nem művészet. Duchamp-nál a tárgyat felváltja a diskurzus, középpontban azzal az önmagára mutató kérdéssel, hogy mi a művészet akkor, amikor valami önmagát művészetként jelenti ki. Úgy tűnik, hogy a tárgy helyett a kérdés inkább egy idői dimenzióban nyitható meg. A műtárgy már nem áll önmagában, a valósággal szemben, hanem mint kérdés a valóság részeként az időben bomlik ki.

A *Marilyn-díptichon* nyomvétel az időből, egy pillanat lenyomata, mely a fogyasztói magatartás szimbóluma lesz. A szépség fogyasztásának ikonja, vagy a fogyasztható szépség ikonja. Ez a pillanat sokszorozódik meg Warhol képén. Ennek a pillanatnak a felfakadási pontja tetten érhetetlen, mert a vizuális ingerületek különbözőek, nincs egyforma szemmozgás, retinális mintázat. A kép az időben él, mozdulatlanság és mozgás differenciájában nyitja meg azt a horizontális intencionalitást, mely lehetővé teszi a retenciók és protenciók változatos játékát.

Ha minden kép strukturális alapmozzanata az elmozdulás, amikor az érintkező felületek elmozdulnak és nyomot hagynak, akkor a folyamatos mozgás következtében nem keletkezhet két azonos vizuális ingerület. Ezt a mozgást jól érzékeljük Warhol 1963-64-ben készített festményein épp úgy, mint e korszakban született filmjeiben.

A mozgás következtében a tárgyiság helyett az idő dimenziójában létezik a kép, a pillanatot több irányú horizontban megnyitva, a keletkező mentális film előre, hátra és oldalirányban egyszerre működik. Így minden befogadói intenciónál újabb és újabb vetítés kezdődik. Hiába hatnak ismerősnek az egyes fázisok, mivel a retenciók nem tartanak sehová, protencióként kezdenek működni. Husserl az idő mozgását a következő metaforákkal érzékelteti: összefonódás, összeszövődés, egymásban lét. (Ullmann 206) Nyomon követve a fázisokat, tetten érhetjük az összefonódás egyes mozzanatait az éppen adott most szerkezetének átalakulásában, a betöltődések rendszerében.

„Minden konstituáló egész fázis egy betöltött protenció retenciója.” (Ullmann 206)

A Marilyn-diptichon autopoietikus rendszerében a retenciók és potenciók egymásba szövődésének dinamikája a befogadói intencionalitásban strukturálisan megismételhető. Vagyis a Luhmanni interpenetráció révén megismerhetem a mű önszerveződésének lépéseit, a képkonstitúció fázisait. A tárgy helyett eseményt tapasztalok. Az esemény olyan időbeli jelenség, melynek a létrejöttét, lefutását és értelmét nagymértékben befolyásolja az, hogy miként tapasztaljuk meg a retenciók és potenciók egymásban létét. Tehát, a folyamatos mozgás következtében minden fázis, vagyis perceptuális állapot tartalma attól függ, milyen cselekvést akarunk végrehajtani, mi lesz az intencionált, ami felkészíti a betöltődésre váró potenciót. A képen a potenciók legfőbb mozgatója a diptichon két oldalának feszültséggel terhes differenciája. Míg a színes képek oszcillációjában a betöltődésre váró intenciók a szépség örökké tartó mosolya felé irányulnak, és visszakanyarodnak minduntalan az első mosolyhoz, addig a fekete-fehér képek az utolsó mosoly sötét pillanatát vetítik elénk. Ha a diptichon két oldalát egyszerre próbáljuk meg nézni, betölthető potenciók sokasága merül fel. Ez nem csupán a szépség aktuális szimbólumával, a hiánytalan egészszel szembeállított megbomlott személyiség széttöredezettsége, hanem a vizuális ingerület elmozdulásainak különbözősége. Másképp érintkeznek a felületek a jobb oldalon.

Ahogy az *Empire* című filmben is megfigyelhetjük, a kép saját mozgásánál fogva, működésének törvényszerű mechanizmusait követve eltakarhatja a tárgy egészét is. A kifehéredések, illetve elsötétülések felfüggesztik a tárgy egzisztenciáját, és nyomatékosítják a perceptuális állapotok affordanciátulajdonságait. Azt, hogy perceptuális állapotaink nem csupán a percipiált tárgy színét vagy formáját reprezentálják, hiszen ezeknek a tulajdonságoknak az érzékelése nem függ attól, hogy a betöltődésre váró intenciók mire irányulnak. Ezeknek a tulajdonságoknak a percepciója nem változik intencióinkkal. A tárgy átadja helyét a képnek, ahol a perceptuális állapot, azaz az éppen látott kép, affordancia-jeleket reprezentál, tehát betöltődésre váró intencióként jelenik meg.

Warhol nem eliminálja a tárgyat, hanem felfüggeszti annak létezését a képpel szemben, amit a befogadói tapasztalat a fenomenológiai epoké és redukció során visszanyerhet. Abban az esetben beszélhetünk az affordancia-jelek reprezentációjáról, ha a tárgyat az esemény részeként úgy látjuk, mint egy cselekvés lehetséges előremozdítóját, egy betöltődésre váró intenciót. Tehát az affordancia-jeleket a kép részeként látjuk, azaz a látásra van bízva, hogy mit tegyünk, vagy milyen irányba kezdünk el gondolkodni.

Az egyes testrészek is, a Marilyn Monroe által sugárzott szexualitás rekvizitumaiként, valójában képi összetevők. A sokszorosítás és a csúsztatások általi dinamizálás, képi elemként, absztrahálja a szemet vagy a száját.

A diptichon után készített Monroe-sorozat egyik darabja, mely a *Marilyn Monroe ajka* címet viseli és 168 darab pirosra festett száját ábrázol, jól érzékelteti ezt a jelenséget. A „szép és csábító” ajkak, a kép részeként, illetve a képpé válás folyamatában, elveszítik bármely valóságra nyíló transzparens voltukat, és olyan mozgásba kezdenek, mely inkább hasonlít halálba vonagló, menetelő protézisekre. A címből tudjuk, hogy volt vagy lehetett egy felfakadási pont, de a képi fenomének mozgásba lendült eseményében, a retenciók és protenciók oszcillációja felül írta ezt. Az ajkak a kép által, a képben szaporodnak, és ebben a végtelen ismétlődésben absztrahálódnak. Mert tudjuk, hogy az ismétlődés nem két azonos vizuális ingerületet jelent, hanem a jelentéstulajdonítás konstitúcióját a befogadói oldalon. Az ajkak követik a diptichon szerkezetet, és a két fél közötti talán legfontosabb differenciát a piros és fehér szín megkülönböztetése jelenti. A piros szín átítatja az ajkakot pirossal, a fehér dominanciája elhalványítja a pirosat a másik oldalon, elvékonyodik a száj, mintha a fogak fehérje kioltaná az életet.

Warhol gyakran egészíti ki a diptichonokat egy harmadik szárnyal: erre a kép alapszínét festi, tisztán, homogén felületet alkotva. Vannak akik azt állítják, hogy a nagyobb képpel nagyobb bevételhez jutott, de valószínűbb, hogy a triptichon harmadik szárnya az autopoietikus mű fontos eleme, az a tiszta és „vak” képfelület, amely a képkonstitúció során megteremti saját valóságát. Az alkatrészek együtt vannak, a nézőre vár, hogy felépítse a saját festményét, hogy megalkossa a képet, mely belép a művészet diskurzusába.

1963 ezeknek a gondolatoknak a jegyében telt: a festményekkel párhuzamosan a filmek is készültek. Ez az év Warhol legtermékenyebb éve volt.

A *Sleep, Eat, Empire* című filmek csendbe és mozdulatlanságba forduló dramaturgiája mellett a halál-festmények is az eltűnés-eltüntetés, felszámolás, roncsolás, megsemmisítés koncepcióját követték. A halál nem csak a médiumok számára volt szenzáció, hiszen a technikai közvetítés tökéletesedése, a legabszurdabb pillanatok pontossága tette lehetővé, hogy tömegek szembesüljenek azzal, ami mindig csak rajtuk kívül, másokkal történik meg, hanem a művésznek is alkalmat adott, hogy szembesítse a médiát önmagával. Az *Öngyilkosság* című kép 1963-ból jól példázza ezt. Az Empire State Building-ről vetette magát a mélybe egy férfi, akinek a zuhanásából elcsípett egy pillanatot a fotós. Warholt nem a tragikus szenzáció, hanem az elkapott pillanat természete érdekli. Az élet röpké pillanata fénycsóva formájában nyomot hagy a fotópapíron. De van egy másik pillanat is, a képalkotó felületek találkozásának pillanata, amelyik felülírja az emberi mércével mért időt. Mielőtt nyomot hagynánk az időben, a kép eltüntet a nyomokat. A képfelületek találkozásának ösfelfakadási pontja, az a Husserl által is sokat emlegetett ősbennyomás, amit csak egy nagyon

aszkrétá fenomenológiai redukció fedezhet fel önmaga számára. Warhol vállalkozása ilyen. Az ősbnyomás minden időre vonatkozó tudat és idői konstitúció határa, kezdete és alapja. Az ősbnyomás valami olyan külső tényezőre is utal, ami nem az időtudat konstitúciós tevékenységére vezethető vissza. A rendszer eleme, de a környezetből érkezik, pontszerű és időtlen: ezeket a paradoxonokat feloldandó Husserl egy pontosabb fogalmat igyekszik bevezetni: az ősprezentációt. (Ullmann 203) Ebben a fogalomban aktívabban érvényre jut a tudat, és leszámol a pillanatnyi benyomás megfoghatatlan képével.

Ha elmerülünk Warhol festményében: az egymás felé forduló felületek mintha már mindig is érintették volna egymást, és ebből a spontán módon és az én részvétele nélkül zajló folyamatból, őszáramlásból, kiemelkedik a tudat. Azután ez az önmagát konstituáló tudat az ősmegjelenítésben képet ad az idő horizontjainak egymásba fonódó tapasztalatáról, ahol az ősbnyomás kialakításában is szerepe van a tudatnak. A képen, duchamp-i kifejezéssel: *eton donné*, a kép által adva van, illetve adottá lesz az a figuratív fényfolt, amit nevezhetünk Öngyilkosnak. Vagyis az ősbnyomás maga is egy ősprezentáció, azaz nem passzív adottság, hanem a konstitúció első lépése. Ha a tudat időtudatként áll elő, akkor a műtárgy helyett is, Duchamp nyomán ismét, inkább eseményről beszélhetünk. A mű az időben áll össze, az időben formálódik meg.

Az időtudat esetében is intencionalitásról van szó, de ez az intencionalitás más szerkezetet mutat, mint a tárgy tudat intencionalitása. A tárgy tudat keresztintencionalitásával szemben az időtudat hosszintencionalitása mutatja meg egyértelműen, hogy időkonstitúcióról, az időélmény megformálásáról van szó, hogy az idő észlelésének alapjául csak a tudat szolgál. (Ullmann 225-241) A mű mint esemény az interpenetráció révén konstruálódik az időtudatban.

Warhol képe egy olyan esemény, melyet előkészített a címben egy elvárás, egy előre irányuló intenció, hogy megindítsa a retenciókából módosult protenciók végtelen mozgású betöltődését. Az öngyilkosság eseményének váratlan, sokkoló mozzanata, a zuhanás mindig megtörténik, ahányszor a kép felismerhetővé teszi a kirajzolódó fényfoltot.

Amikor a kép, a ráfestés következtében, elfedi vagy kitakarja az alakot, a protenciók új irányt vesznek. A kép a feketét és a fehéret, mint a triptichon két szárnyát, felmutatja és magába olvasztja. A fekete és a fehér szelekciója, a megmutatás és elfedés differenciájának végső instanciája. A zuhanó alak hol a fekete, hol a fehér felületből szakad ki, része mindkettőnek. Olyannyira része, hogy helyenként a szakadozó felület foltjaként jelenik meg. Ha a felületek szétválnak, felvillantják a figurát a saját történetében, esésének drámai dramaturgiájában. De bizonyítva, hogy az ősbnyomás sem lehet független minden

intencionalitástól. Az ősprezentáció tehát betöltött elvárás, ami az említett művek esetében nem elsősorban a célzott tartalomra vonatkozik. Az *Alvás*, *Evés*, *Csók*, *Hajvágás*, *Öngyilkosság* vagy az *Empire* esetében is a címben jelölt tevékenység mögött az eseményt kell felfedeznünk.

Az ősprezentáció a befogadóban, strukturális kapcsolódások révén megképzett esemény, mely a kép konstitúciója során alapvető megkülönböztetéseket tesz: a képpé válás folyamatában mindenekelőtt megnevezi saját magát műtárgyként, kijelölve ezzel a művészet rendszerének új helyét a társadalmi rendszerek között.

Ugyanebben az időben Warhol nyolc órán át filmezte Bolexével az Empire State Building épületét. Csökkentett sebesség, mozdulatlanság, csend. Ahogy a festményt a filmhez, a filmet a festményhez közelíti. A kamera fix, vágás nélkül, csak a hárompercenként kicserélt tekercsek befűző és kifutó végei jelzik, hogy ember alkotta meg. A médium szinte sorsára hagyva, a maga módján üzemel. A festmények tudatosabb, megfontoltabb koncepciója mellett a film is átértékelődik. Kiegészítik egymást.

Warhol a képet egy kíméletlenül éles és pontos fenomenológiai redukcióval visszavezeti egy eredeti állapotba, ami a nézőben fokozatosan megszületik és felépül. Mindenekelőtt a képet leválasztja a tárgyról, végérvényesen megkülönböztetve őket. A nézőben megszülető ősprezentáció egy ismeretelméleti alaptételre épít: a kép nem azonos a dologgal. Az európai képtörténet a perspektívák társadalmi-politikai tudatosításával rákényszerítette a képet a dologra. Egyre közelebb hozta őket egymáshoz, mígnem a kép a dolog valóságaként kezdett működni.

Mekas, Warhol és Brakhage 1963-64-ben ezt az illúziót igyekszik lerombolni, azzal az eltökélt szándékkal, hogy a képet visszavezeti eredeti állapotába. Ezt csak úgy tudja megtenni, ha a radikális redukció nullpontjáig visszavezeti a befogadót, a tökéletes csend és mozdulatlanság ősmegjelenítéséig. Az ősprezentációban feltárul a határ, ami a képet elválasztja a dologtól. A médium, saját műveleteivel perceptuális állapotot teremt a néző számára, hogy ezt képként azonosítsa. A médium hibalehetőségeinek bizonyos százalékával, tehát viszonylag egyenletes ritmusban, a fény terjedéséhez optimálisan alkalmazkodva, a tárgy felé irányulva adott határok között lehetővé teszi, hogy az Empire képként jelenjen meg. Mondhatnánk úgy is, hogy Warhol filmje nyolc órán keresztül „rögzítette” a képkivágás közepére helyezve méretes és egyértelmű jelentéssel bíró tárgyát, ezzel minden lehetőséget megadva, hogy az Empire State Building képként jelenjen meg.

De Luhmannal szólva: a rendszer hibái növelik a rendszer komplexitását.

A film érzékeny anyaga minden környezeti hatást begyűjt magának és műveleteinek

részévé teszi. Az első felület, amivel érintkezik és megbirkózik, az ezüstréteg, amin saját mozgása hagy nyomot. A kémiai reakciók kiszámíthatatlan térképei alkotják a kép első rétegeit. Ujjlenyomatok, karcolások és egyéb környezeti tényezők lenyomatai, üzenetei a következőt. A perforációk beszakadnak, a tüskék mozgása nem egyenletes. A tekercek befűződnek, kifutnak. A fények kiszámíthatatlanok.

A médium működése önmagára irányítja a figyelmet. Mielőtt azt hinnénk, hogy az Empire épületét látjuk, a fények mozgása kisajátítja a jelentést. Csak fényeket látunk a médiumon átszűrve, a fény pedig a mozgás viszonylatában jelenik meg. Felfedezhetjük, hogy a kép legalapvetőbb konstitúciós elemei a mozgás és a fény.

Ebben a visszafordított megismerési folyamatban az Empire a megvilágítottság, a fények játéka által létezik. Amikor létezik, mert a legtöbbször, az optimális körülmények ellenére, csak fényt és mozgást látunk. Mozgást is csak akkor, amikor a felületek érintkezése ezt lehetővé teszi. A film tehát képként állítja elénk az Empire-t, mozgásból és fényből összerakva, a hibák optimális mennyiségénél felismerhetően, a növekvő komplexitás esetében pedig felismerhetetlenül. A protenciók a rendszer felépítésének irányába töltődnek be, a befogadó intencionalitása a médiumon keresztül építi fel a mű konstrukcióját. Nem az lesz a kérdés, hogy mit látok, hanem, hogy minek, illetve miként látom.

## 5. *Blow job*

A *Blow Job* című film Warhol egyik legizgalmasabb kísérlete, melyben összegzi képi tapasztalatait, valamint új irányokat kezdeményez a továbblépés reményében, mint például a vágás-váltás lehetőségét. Szándéka szerint itt is a nézőben kell, hogy megszülessen a lehetséges mű, amit a tudati műveletek az első lépésektől kezdve, a strukturális kapcsolódások révén felépítenek. Az alkotó és a befogadó a múltól tisztos távolságban álló médiumok, akik közül az első provokálja, a második elfogadja a képi konstitúció kezdeményezését. Az így kialakult kommunikációban mindhárom elem részt vesz az autopoietikus struktúra megvalósításában.

A címből ítélve erotikus filmre, vagy szocio-erotikus tanulmányra számíthatnánk, ahol az összegyűjtött marginális fiatalok megmutatják magukat és kirekesztettségük rekvizitumait. Az erotikus tematika indokolt lehetne a későbbi filmek felől ítélve, mert azokban a narratíva szinte minden esetben a szexualitás körül forog. A *Flesh* vagy *Trash* a testi kiszolgáltatottságot egy társadalmilag aktuális történeten belül tárgyalja, mint például a szex-

üzlet részét. De a *Blow Job*-ban a létbizonytalanság és egzisztenciális határhelyzetek semmiféle szociális narratívája nem reprezentálódik, ezek leghalványabb nyomait, utalásait is felfüggeszti Warhol. Nem tudunk meg a szereplőről semmit, a fél óráig tartó változatlan szűk secondplan a testi jelenlétnek is csak a minimumát közli, nélkülözve bármiféle erotikát.

Ugyanakkor a szexualitásnak is meg kell valahol mutatkoznia, ha a szkopofília és felláció már csak a cím által is jelen van. Mit jelentett ez az adott korszakban készült hasonló tematikájú művek esetében?

A *Kiss*-ben a testfelületek találkozását, összefonódást és eltávolodást. A *Sleep*-ben a test a mozdulatlanság és elmozdulás, vagy a fény és a sötétség differenciájának helye, ahol a legmélyebb és legsötétebb pontok a halál felé mutatnak. Valamint a megfigyelő sajátos pozícióját, a közelségnek és a távolságnak egy kiszemelt helyét, ami a legapróbb részleteket is egy eddig soha nem tapasztalt nagyításban vetíti elénk, ugyanakkor egy olyan végtelen távolságból szemléli mindezt, ahol rejtve marad, de ura a helyzetnek.

A *Factory* alkotói porondján mindenki lát mindenkit, minden pillanat közös pillanat, az intimitás feloldódik a kamera rögzítő tekintetében. Test és a testet rögzítő kép: elfogadják egymás folyamatos jelenlétét, így válik ez a jelenlét Warhol médium-univerzumában kitüntetett pillanattá.

A *Blow Job* megfigyelői pozíciója hasonló, a szkopofil közelsége, hogy minden pillanatban minden részletet láthasson, semmit sem mulasztva el, ugyanakkor kioltja személyiségét ebben az izgalmi állapotban, azért hogy a személyiség minden energiája ebbe az éber figyelembe koncentrálódjon. Így marad a kamera a voyer tekintete, aminek következtében a test is képpé minősül. A kép pedig a maga módján mutat meg és rejt el.

A kamera pozíciója, működésének mechanizmusa a lencsétől a zárszerkezetig, a befűzött film minősége, futásának ritmusa és hossza, a fények adottságai mind-mind meghatározzák a képet, mely ennek következtében elrejti és megmutatja önmagát. Itt Warhol ismét a képkonstitúció kezdetéhez fordul, amikor a rögzítő médium mindenekelőtt saját valóságát tapasztalja meg, majd ezek után saját valóságába illeszti azt, ami a születő képen megjelenik.

A *Blow Job* azonban egy új művelettel is gazdagítja a struktúrát: megelőlegezi az első vágást.

Marcel Duchamp *Nagy üveg* című kompozíciója két alapvető részt különít el, az alsó a mechanizmus, mely nyit a felső absztrakció irányába, ahogy tágulnak a dimenziók. Valójában mindkét egység egy láthatatlan harmadikat nyit meg, a duchamp-i negyedik dimenziót, mely a befogadó gondolataiban képződik. Az „*Aggregényei vetkőztetik a menyasszonyt, sőt...*” címet viselő *Nagy Üveg* a szexualitást megjelenítő, láthatóvá tévő pornográfia alapvető paradoxonát



tárja elénk: a közvetlen érzékelésben eltűnik a tárgy, csak a megjelenítő médiumok maradnak. Mielőtt meglátnánk a vágyott formát, a formai elemből médium lesz, amely egy újabb utat mutat a formához, ami aztán ismét médiumként elodázza a formát. Ebben a strukturális felépítésben mindig a médiumok által közvetítődik az értelem, amit a forma egy újabb szinten jelenít meg. Luhmannál a médiumok teszik valószínűvé az egyébként valószínűtlen kommunikációt. A médiumok teszik lehetővé a formák megjelenését és felismerését. (Luhmann 168-169) A mediális formák önszerveződése a közvetlen érzékelés valósága helyett a bennünk konstituált kép valóságát hozza létre a kérdésekre adott válaszok aktiválása révén. Ahogy Duchamp fogalmaz, a mű élete a kihelyezett válaszokban van, amiket provokál.

Warhol a pornográf testkép kultuszát rombolja a maga módján, amikor az erotika legkisebb jelét is kirekeszti filmjéből. Amit az új szexszimbólumok ikonjai a kép által tesznek érzékszervi adottsággá, azt Warhol kivonja, kizárja a képből, ahogy festményein Marilyn Monroe vagy Liz Taylor esetében tette. Nem csak a nők, a férfi sztárok is sorra kerültek: Elvis Presley, Marlon Brando, James Dean.

A *Blow Job* a James Dean mítosz megidézése és lerombolása.

A fiatal farmer, a *Blow Job* szerplője, aki vonzónak látja magát, Hollywoodba megy szerencsét próbálni, majd New Yorkban árulja a testét, hogy ne haljon éhen, így köt ki Warhol társaságában. Így lesz az „Andy's People” tagja, az a travesztált Chelsea Girl, aki szupersztárként pár percre megidézheti James Deant.

Ha azonban kissé ijedt szemébe nézünk: egy ismeretlen és névtelen fiatal férfi áll erős és kontrasztos világításban, piszkos téglafalnak támaszkodva, közönyösen szemlélődve. A maskulin jegyek, széles váll, hanyag, felgyűrt gallérú bőrdzseki, keverednek a fiú lágy, tehetetlen mozdulataival, üres tekintetével. A szűk second plán többet nem enged látnunk. A film kezdet nélkül kezdődik, adva van a „képhiányos” befűző, tejfehér foltjaival, a fal a fiúval már mindig is összetartozva. A két felület találkozása, majd szétválása. Esemény, amely elkerüli a történet bármely irányú kibontakozását..

A férfi fejmozdulata, valószínűleg az élvezet ívének ritmusában ismétlődnek: lefelé néz, ilyenkor arca kívül kerül a megvilágításon, majd váratlanul, lehuny szemmel, felcsapja a fejét a fénybe, és ezek a mozdulatok nem túl nagy intenzitással megismétlődnek.

A fiú érzelemmentes mozdulatai és az erős fény-árnyék kontraszt miatt olyan, mintha egy félig élő- félig halott bábút rángatnának kötélén.

A *Blow Job* alapstruktúrája arra a nem látható oldalra épít, ami festményeinél a triptichon jobb szárnya. Sokszor ez sem jelenik meg explicit módon, csak utal arra, ami a képzeletünkben vagy gondolkodásunkban építkezik. Ha megjelenik, akkor pedig úgy, mint

üres vászon, gondolkodásunk tabula rasa-ja, amire a befogadó festi meg az aktuális művet. Ez az érzékszerveink számára közvetlenül meg nem jelenő kép, Marcel Duchamp negyedik dimenziója, a film alapvetően metonimikus szerkezetére hívja fel a figyelmet.

Warhol eddig képi monászokban gondolkodott, amikor a kiválasztott beállítás a csendben és mozdulatlanságban elégséges önmagának. Ilyen a *Sleep*, az *Empire*.

Ezekben a filmekben is már megfigyelhetjük, hogy az önszerveződés túlmutat a monáson, minden látható képi jel feltételezi az érzékszerveinkkel közvetlenül nem észlelt képi világ jelenlétét. Warhol tudja, hogy a vágás részben utat talál ehhez a képi világhoz, amennyiben térben és időben, valamint jelentésben folyamatosságot biztosít, ugyanakkor lerombolja a negyedik dimenziót. Minden diegetikus próbálkozás a társadalmi önelképzelés narratív konvencióit szajkózza, míg Duchamp és Warhol célja a befogadó autonóm alkotói szabadságának fenntartása.

Warhol ugyanúgy elgondolkodik a vágás genealógiáján, mint annak idején Eisenstein a haiku kapcsán. A haiku az egészet fogja át, de csak retorikus kihagyásai és tömörítései segítségével. Mikor, hol és mi kell, hogy indokolja a kép megszakítását, hogy hamis narratívák helyett egy transzcendens egész szülessen? A vágás összeköt vagy elszakít? Megérti, hogy mindkettőt jelenti egyszerre, és a képváltásnak mindkét alternatívát egyszerre kell hordoznia. Hogy a vágás-váltás genealógiájában megőrizze mindkét alternatívát, két úton haladt tovább. Az egyik az eseményeket megsokszorozza a kitüntetett beállításban. Sokan sokfélet csinálnak a képen, hogy a néző meglépje, illetve megszakítsa a kapcsolatok lehetőségeit.

A *Haircut* vagy a *Vinyl* című filmek kicsit olyanok, mint a figyelmetlenségi vakság kísérletek. Az intencionalitások váltásával más és más tűnik fel a képen, minden újranézésnél előkerülnek, illetve eltűnnek dolgok, események. Nem tudjuk kétszer ugyanazzal a vizuális ingerülettel végignézni a filmet, ami ismét azt a warholi állítást igazolja, hogy nincs két egyforma vizuális ingerület.

A másik vágás-váltás kísérlet a *Blow Job*, ahol a kitüntetett beállítás diegetikus folytatását a nézőre bízza Warhol. A kitüntetett perspektíva elfedi, eltakarja egy, a diegézis szempontjából dominánsabb perspektíva jelenlétét. Vagyis egy úgynevezett „off-screen” filmről van szó, ahol a meghatározó esemény a képernyőn kívül történik. Meghatározó, ha a cím diegézisét gondoljuk tovább, és a film középponti kérdését a felláció köré vonjuk.

De a felláció recipiense elbizonytalanít bennünket: ismétlődő, visszahanyatló mozdulatai, maximális passzivitása és közönyössége, az érzéki izgalom teljes felfüggesztése azt implikálja, hogy tettetésről, rossz játékról van szó. Ez az ambivalencia viszont megőrzi a

vágás-váltás alternatíváját, nem tudjuk eldönteni, hogy a hiányzó képpel összeköt vagy elszakít bennünket. Az élvezet hullámain a maszturbáció épp úgy okozhatja, mint a felláció. Vagy valami egészen más, valami szimbolikus, amit a mentális reprezentáció a metonimikus formának köszönhetően újra és újra felépít magának. Annak ellenére, hogy a felláció többnyire társas tevékenység, ebben az autopoietikus, önmagát létrehozó struktúrában autoerotikus marad.

#### IV. Az idő önszerveződése Jonas Mekas napló-filmjeiben

##### 1. A „Száműzetés” neve: Szabadság

Mekas neve Magyarországon sem ismeretlen, az avantgárd és független filmmozgalmak egyik szellemi vezetője, hazánkban is járt a kilencvenes évek közepén, amikor találkoztam vele.

Napló-filmjeinek szervező elvéről beszélt, a kiemelkedő pillanatok hálójáról, ahol az ismétlődő csomópontok a „száműzetés” és „otthonra találás” metszéspontjában ágaznak el.

Jonas és bátyja, Adolfas a litván zsidó-üldözés elől menekültek az Egyesült Államokba. Mindketten filmes pályára készültek, de más utakat jártak be. Jonasnak a „száműzetésben” a kommunikáció eszköze Szuper-nyolcas kis-kamerája, amivel folyamatosan rögzíti a körülötte zajló eseményeket.

A hatvanas évek elején a művészi ambíciók beteljesedése lehetségesnek látszott, különösen New Yorkban, különösen egy olyan közegben, ahol a Beat és a Pop-art nagyjai naponta találkoztak és beszéltek meg a világ eseményeit. Mekas a legjobbak és legszabadabbak közé került, ahol megtalálhatta saját kifejezési formáját. Nem kellett a hagyományos gondolkodású filmipart választania, mint Adolfasnak: a biztonságos megélhetésért. A filmkészítésnek egy olyan módját választotta, ami személyes és szabad, nincs kiszolgáltatva egyetlen stúdióknak sem, senkinek, aki megmondaná, hogy mit és hogyan kell csinálni. A független filmkészítést választotta, azon belül is a legfüggetlenebbet, az egyszemélyes stábot.

A felpörgött nagyvárosi lét, a szabadságmozgalmak felgyorsult eseményei, a kiforrott avantgárd, lehetővé tették a napló-film megszületését. A szuper-nyolcas kis-kamera Mekas öneszmélésének médiuma. A sovány, félénk fiatalember, aki épp tanulja a nyelvet, belekerül a „nagy szabadság” darálójába. Létfenntartásának és létmegértésének egyetlen eszköze: a napló, melynek idő-hálója lassítja a zuhanást, szelektálhatóvá teszi a szabadság káoszát. Ebben a furcsa szabadságban éppúgy rabnak érzi magát, mint a litván börtönben. A két világ kötött áll, a napló-film képei ezt a különbséget próbálják láthatóvá tenni.

1962-ben elsőként készített filmjét, a *Guns of the Trees*-t, radikálisan megtagadja, a narratív film minden hozadékát elutasítja. Közben megállás nélkül írja naplóját, melyből kisebb egységeket publikál, mint pl. a *Notes on a Circus*-t 65-ben, míg 1968-ban összeáll egy

hatszor harminc percből álló „napló-regény”, a *Diaries Notes and Sketches*, más néven *Walden* (Sitney 2008. 83)

Adam Sitney, aki Mekas és Brakhage személyes jó barátja is volt, két remek könyvet írt fejlődésükről, kapcsolatukról, a kibontakozó strukturalista filmről.

## 2. Walden

Tizenhat évvel korábban, a wiesbadeni koncentrációs tábornot követően, még Németországban kezébe kerül Henry David Thoreau *Walden* című könyve, ami számára azt az üzenetet közvetíti, hogy el kell hagyni a megromlott, velejéig bűnös európai civilizációt, ki kell vonulni ebből a pusztulásból, egy olyan helyre, ahol a dolgok visszakapják értelmüket és jelentésüket, újra megnevezhetővé és ábrázolhatóvá válnak. Ezt az idealizált paradicsomi állapotot nem a vallás, hanem a művészet segítségével szeretné megtalálni, így az úti cél sem Izrael, hanem New York. (84)

A Napló bejegyzései, töredékei idővonalak mentén kezdenek rendeződni. Visszatérő alapegység a jelen és a múlt feszültsége, vagy együttállása, úgyis mind a napló alapstruktúrája: a képek a jelenben születnek, és a jelen foglyai maradnak mindaddig, amíg a szerkesztés nem rakja őket sorba. Mekas szerkesztő elve azonban nem nagyon engedi a múltat szóhoz jutni.

A diegetikus elemeket is az idő szolgálatába állítja, a történések felcserélődnek, illetve felcserélhetővé válnak, a múlt kiszorul a jelenből: a Walden a jelenidő apoteózisa lesz. Mint később látni fogjuk, a jövőt idéző „előre-villanásokat” is a jelen felé fordítja, így a Walden az örökké tartó Van, ami nem múlhat el soha. Ez nem csupán a 68-as remény és szabadság, hanem a költészet jelene is, a varázslatos metaforák mágiája, mely nem ismeri az elmúlást.

Mekas az írott költészet remekműveit forgatja, első filmjét Shelley *Prometheus bukása* ihlette. Különösen William Blake költészete izgatja, mert Blake kép és szó kapcsolatát rendhagyó módon tanulmányozta: a haikun keresztül. (84) A japán haiku Eisenstein montázs-elméletének is ihletője, de foglalkozott vele Hans Richter és Jean Cocteau is, a költői film két nagy mestere, akik döbbenetes módon a Waldenban is felbukkannak. Maya Deren, Mekas barátja, az amerikai avantgárd film egyik úttörője, szintén haikuk hatására készítette kísérleti filmjeit. (85)

A haikut jellemzi az, ami az avantgárd műalkotás alapvető sajátossága: a megszakítottságok különbségeiből felépített totalitás. (Bürger 16) A haiku három sora három különböző pillanat

az időből kimetszve, de az idő által érvényesítve, az időből kiszakítva visszaadva az időnek, az örökkévalóságnak. Ezeket a kimetszett pillanatokat Mekas „single frame”-eknek nevezi, melyek a legautentikusabb pillanatai a jelennek. (Sitney 85-88) Az idő jelenpillanatok sokaságára bomlik, „single frame”-ekre, ezek kapcsolódásai révén konstituálódik a múlt és a jövő, melyek rögtön zárójelbe is kerülnek. A haiku kiszakított pillanatait az időtudat a maga szubjektív konstrukciójában összerakja és egésznek tekinti.

Mekas előtt ott hever tizenöt év időfolyama tüntető jelenével, és a kivonulás könyve, a *Walden*, égető mondataival a megtalált Édenről, a hazatalálás bizonyosságáról. Mekas napló-filmjének szekvenciái rendeződni kezdenek a fő elv, a száműzetés elvesztett és a hazatalálás megtalált időegységei alapján. A vibráló, izgatott és feszült tekintet megragadja a pillanatok legjavát, útra kel a képek sűrűjében, hogy végül nyugvó pontot találjon, hogy az út véget érjen. Távol Litvániától, az elhagyott otthontól, itt a szabadság városában, de mégis száműzetésben: hogyan lehet az út végére érni?

Ez a fő kérdés szervezi a filmet, mely spirálisan építkezik: nincs kezdet és nincs vég, utak vannak *Walden* felé, melyek hol megközelítik, hol eltávolítják a céltól. Mekas *Walden*-je a Central Park New York szívében.(85) Először magát Jonast látjuk, ahogy a Chelsa Hotel szobájában, magányosan játszik egy tradicionális zsidó harmonikán (boyan). A kép szürke, kissé elmosódott. Ebben az önmagát megjelenítő magányban megnyílik egy intim, belső tér: a napló-írás és napló-olvasás személyes tere. A következő képek a Central Parkba vezetnek: az érett nyár színeiben fiatal lány olvassa a *Walden* szövegét. A két különböző jelenet feszültsége hangolja és ellenpontozza a napló-film struktúráját.

### 3. Ami összeköti a két világot.

Mekas úton van, ez a lételeme, hol New York-tól távolodik, hol közeledik a metropolis felé, az új otthon irányába, mely reményt ad az újrakezdéshez. Az úton levés a mozgás terepe, a kis kézi-kamera felveszi a mozgás ritmusát, együtt lüktet a naplóíró vérével, aki a tekintetét kölcsönzi neki.

Többször is elhangzik az a két szó, ami az utazások során bábáskodik a képek születésénél, az a két dolog, ami összeköti a két világot: a mozgás és a fény. Mekas a *Waldent Lumière* emlékének ajánlotta, aki másokat is megihletett: Dziga Vertovot, például, aki agitkáiit mozgó vonatokon készítette. A vonat a szimbóluma annak a pillanatnak, amikor az állókép hirtelen mozgásba lendül, és ez az elmozdulás, a mozgó felületek nyomvétele: maga a mozgókép. Nem véletlen, hogy a vonat Vertovnál és Mekasnál is több mint a tekintet hordozó médium. A vonat jelen van a film születésénél, a horizontok a sínek mentén szélesednek, a bejárt utak összegyűjtik a láthatót és szériákba rendezik.

„Egy szép napon, 1918 tavaszán hazatértem az állomásról. A távozó vonat még ott zakatolt, fujtatott fülemben, ... még ott recsegett egy káromkodás,...hallottam egy búcsúsók nesztét,...még bennem zengett egy elhangzott kiáltás...Nevetés, fütty, különféle hangok, állomási gongütések, a mozdony pöfögése...Suttogás, kiáltás, búcsúszó...És peregtek gondolataim: végre is szereznem kell egy olyan készüléket, amely nem leírni fogja, hanem mintegy fotografálja ezeket a hangokat. Különben nem lehet őket egybefogni, montírozni. Szertefutnak, mint ahogy az idő is elúszik. A látható jelenségeket kellene feljegyezni. Tömörítsük tehát a látható világot. A felvevőgépnek mi lehet a funkciója a látható világgal kapcsolatos hadjáratomban?” (Vertov 53)

Az ember nem képes látásának mozgását irányítani, ezért úgy programozza a létezőt, hogy az egy másik létezővel „szemben állva” reprezentálja annak mozgását. Heidegger több helyütt is ír erről, például a „sich vorstellen”-t magyarázva. A képzet értelmezésénél kívül állunk a tudományon. „Helyette például egy virágzó fa előtt állunk, a fa pedig előttünk áll. Bemutatja magát nekünk. A fa és mi egymással szembe állítjuk magunkat /sich vorstellen/, amennyiben a fa ott áll, mi pedig szemben állunk vele. A fa és mi egymáshoz való viszonyunkban - egymás elé vagyunk állítva....De ki áll itt végül is a másikkal szemben? Talán a fa előzőleg már elénk állt, hogy azután mi szembeállhassunk vele?” (Heidegger - Vajda 2009. 61)

Hasonló, de kiegészített gondolatokkal találkozunk „Az alap tétele” című munkában, ahol a Leibniz -féle principium rationis-ban minden igaz állításnak meg lehet adni az alapját,

tehát a principium rationis szigorúan véve, valójában principium reddendae rationis. (Heidegger – Pongrácz 2009. 46-50) A „reddendae” azt jelenti, hogy az alap visszaadásra kerül. „Miért vissza és hová vissza? Mivel a bizonyításokban, általában szólva a megismerésben, a velünk szemben álló tárgyak elének állításáról (vorstellen) van szó, ezért jut szerephez ez a „vissza”.” (Heidegger – Pongrácz 2009. 46) Latinul az elének állítás: repraesentatio. „Az utunkba kerülő az előállító énré, arra vissza és vele szemben prezentálódik, valamilyen jelenbe állítódik. A principium reddendae rationis szerint a képzetalkotásnak, amennyiben megismerő, az utunkba kerülő alapját a képzetalkotás számára kell, hogy meg-, azaz visszaadja (reddere). A megismerő képzetalkotásban a megismerő énnel meg van adva (zu-gestellt) az alap.” (46)

Mekas, és Vertov, felszállnak a vonatra, és „keresik a maguk őseredeti ritmusát” (Vertov 8), amit a dolgok saját, önszerveződő mozgásában találnak meg. Vertov társadalmi-ideológiai lelkesedésében, a kommunizmus által megváltott emberiség nevében, kizárja a szubjektumot „mint forgatási objektumot ...a felvételekből, mert nem képes mozgását irányítani. Utunk a piszmogó embertől a gép költészetén át a százszázalékosan elektromos emberik vezet” (Vertov 10), akinek technikai médiuma, az atomkorszak küszöbén, semminek nem kerül el a figyelmét, minden, a legapróbb dolgok is, a megszervezett láthatóság rendszerébe kerülnek. Mekasnál már semmiféle megváltás nincs, a gép által szerveződő képek a jelent éltetik, a múlt és jövő hiánya a sivár, mélység nélküli horizontokat szaporítja, és fájdalmasan keresi az út végét, ami nincs sehol. A vonatút valóban a világ láthatóságát jelentheti, hogy hálót sző a perspektívák kereszteződéseiből, de úgy, és Mekas is Nietzsche-t idézi, hogy „a sivárság egyre nő...” (Nietzsche 22)

Heidegger a sivárság növekedését és rejtegetését a még-nem-gondolkodással, azaz a gondolkodás régóta uralkodó fajtájával, az elképzelés uralmával kapcsolja össze. (Heidegger – Vajda 66-68) Felszaporodnak a látszatok, a világ képekben mutatkozik meg érzékeinknek.

A XX. század elején, a forradalmi eszmék révén az új ember készült, hogy a föld egésze fölött átvegye az uralmat. Vertov arra is számított, ahogy a „*Világ egyhatoda*” című filmjében megfogalmazza, hogy a mozgó kamera világunk minden képét képes lesz rögzíteni és osztályozni.

Reprezentatív természeténél fogva ez az elrendezett elének állítás megtörténte teszi a meg nem történte, és a képzetben feltámad a valóság iránti szenvedély. (Badiou 89) Nietzsche jól látta ezt, és azt a kérdést tette fel a Zarathustrában, hogy vajon a mai ember a maga metafizikai lényegében felkészült -e arra, hogy a föld egésze fölött átvegye az uralmat? „Vajon ennek az embernek a lényegi fajtája alkalmas -e arra, hogy igazgassa azokat a



hatalmakat, és alkalmazza azokat a hatalmi eszközöket, melyeket a modern technika lényegének kibontakozása szabadít fel, és amelyek az embert eddig szokatlan döntésekre kényszerítik?” (Nietzsche 22)

Az elrendezett elénk állításokkal az ember egy sajátos valósággal szembesül.

„Az elrendezett elénk állításnak (Vorstellen) a maguk mechanizmusában egyre rafináltabbá váló fajtái eltorzítják (verstellen) azt, ami tulajdonképpen van. Ez az eltorzítás nem mellékesen történik, hanem az elénk állítás egy mindent uraló fajtájának elve szerint megy végbe.” (Heidegger -Vajda 100) Ez az elv, a reprezentáció elve. Mi a gondolkodást helyettesítő elképzelésnek az a reprezentatív módja, amelyben a század új embere tartózkodik? A „hunyorítás” (blinzeln). A „hunyorítani” összefügg a „felvillanni”-val (blinken), a „felfényleni”-vel”, a „látszani”-val. Hunyorítani annyit tesz: valamilyen látszást és látszatot közrebocsátani és odaállítani, mely látszatot az ember valamiként mint érvényeset és valóságosat kezel. (Heidegger – Vajda 102) A hunyorítás: az egyedül érvényesnek tekintett dolgok tárgyi és állapotszerű felszínének magunk elé állítása. Vertov „hunyorít” az állomáson, hogy az érzéki látszatok sokféleségét egybegyűjtse, összefogja. Mekas is vonatra száll, hogy otthont keressen a képek rengetegében.

A vonat elindul, a szemben álló létezők megtapadt felületei az elmozdulás hatására nyomokat hagynak, képeket generálnak. Ezek a képek a mozgásban élnek, a mozgás által léteznek. A mozgás anyaga, Vertov szerint, az intervallum, egyik mozgásból a másikba való átmenet, tehát nem maga a mozgás. „A mozgás szervezésén az intervallumoknak képbe történő szervezését értjük....A mű maga éppúgy képekből épül fel, mint ahogy a kép a mozgás intervallumaiból.” (Vertov 12) Az intervallum, a „közöttiség” (Mekas egyik filmjének címe is *In Between*), a rés, az űr vagy semmi, Mekasnál már nem csupán a mozgás szekvenciákat szegmentálja, hanem az egyes képegységeket is úgynevezett single frame-ekre bontja. A másodperc 24 képkockáját megritkítja, minden hatodik elemet eltüntet, így maga a „közöttiség” konstituálja a mozgást az idő számára.

A mozgás teszi lehetővé a területkezelést, de a fény által válik láthatóvá. Anyag érzékel anyagot, ahogy Deleuze is fogalmaz (Deleuze 105-107), anyag áll szemben anyaggal, és a nyomvétel képpé válik a fény által. A mozgás-részeket elválasztó intervallumok felragyognak, fehér villanással indulnak és fehér villanással végzőnek. Ez a fényvágás, mely a single frame-eknek életet ad, ez Warhol és Bódy montázs-módszerének is alapvető szervező elve. Az anyag felvillanásai olyanok, mintha a fény belobbantaná a mozgás-súrlódás következtében megszülető képet. Mekasnál, a single frame-k rövidségénél fogva, a gyújtó

láng szinte folyamatos felvillanásokban üzemelteti a képeket, ez a fény méri ki a keretek távolságát, ebben a sorozatos villogásban keresi a frame a legmegfelelőbb pillanatot.

Az első út egy idilli környezetbe vezet, az otthon idilli jellegével stilizált Central Parkba, ahol egy bájos kamaszlány színes virágokban gyönyörködik. A piros-sárga szirmok meg-megremegnek a szélben, szinte vibrálnak a napsütésben. Szívják és lehelik a fényt, pulzálnak a lét ütemére. A lány olvassa a *Waldent*, és néha rápillant a virágokra: a mozgásra és a fényre, melyek felröptetik a pillanatot, kitágítva az örökkévalóság jelenét.

Heidegger „Az alap tételében” a racionális újkor bázisát ebben a leibniz-i tételben látja: nincs helyes állítás a számára szükségképp megadandó alap nélkül. „Ha képzetalkotásunk úgy látja, arra van utalva, hogy képzetének mindenkor megadja az alapot, hogy azon és abban a képzet mint szemben álló tárgy biztosan álljon, akkor a képzetalkotás a megadandó alap után kutat.” (Heidegger Pongrácz 2009. 69) Ez Heidegger szerint azzal a rákérdéssel megy végbe, amit a képzetalkotás önmagától kérdez: mit hívunk kép-zet-nek (miért van a képzet), és miért úgy van, ahogy van? A „miért?”-ben az alapra kérdezünk, semmi sincs miért nélkül. Ezzel szemben egy másik alternatíva is felmerül. Heidegger közvetlenül a képzet önmagára kérdezése után Angelus Silesius Kerubi vándor című versikéjét idézi, mely sok szempontból egy haikura emlékeztet:

„Miért a rózsa? Csak. Virágzik, mert virágzik,

Nem kérdi, hogy van-e

s hogy látszik vagy nem látszik.” (Heidegger Pongrácz 2009. 69)

A nietzsche-i hunyorításban a szilárd tárgyi alapok meginogni látszanak. A XX. század valóság iránti szenvedélye, minden erőszakossága ellenére, szilárd tárgyak helyett csak erős képzeteket talál. Ez is egy, a századot jellemző diszjunktív szintézisek közül. Mint Celan *Anabázis* című költeményében: a nyelv tehetetlen a valóság megragadására, ezért időszilánkokra törik. „A versnek az idő igazságát az öröklött nyelv járhatatlanságában kell elhelyeznie.” (Badiou 158)

Heidegger a diszjunktív szintézist az atomkorszakban látja: egyrésztől csak a leibnizi alapokra visszapillantva „tudjuk a jelen korszakot, melyet atomkorszaknak neveznek” úgy jellemezni, mint amit a principium reddendae rationis sufficientis (Leibniz: Monadológia 32.§) hatalma határoz meg. „Az elégséges alap megadására vonatkozó igény, mely minden elképzeltet érint, abban szólal meg, ami ma atom és atomenergia elnevezés alatt tárgyasult.” (Heidegger Pongrácz 2009. 67)

Másrésztől, és ez a diszjunktív szintézis másik arca, „már alig beszélhetünk tárgyokról. Alaposabb szemügyre vételkor kiderül, hogy már egy olyan világban mozgunk,

ahol velünk szemben álló tárgyak (Gegen-stande) többé nincsenek.” (67) A tárgyak helyett inkább egy új „fennállás (Standigkeit)”(67)kerül előtérbe. De attól, és ez a diszjunktív szintézis lényege, hogy a tárgy-világ a kép-világnak adja át a helyét, az alap tétele még nem veszíti el a hatalmát. Heidegger szerint az alap hatalma inkább csak most kezd a „legvégsőig menően” kibontakozni. (68) A művészetben a tárgy helyére az a kérdés lép, hogy mit jelent a tárgy a képzet számára, azaz hogyan gondolkodunk arról a tárgyról, amely műtárgyként értelmezi önmagát a képzet számára.

„Hogy egy ilyen korszakban a művészet tárgynélkülivé válik, az épp történeti jogosultságát bizonyítja, és ezt mindenekelőtt akkor teszi, ha maga a művészet megérti, hogy az általa létrehozottak többé nem lehetnek művek, hanem valami olyasmik, amire még hiányzik a megfelelő kifejezés” (67) Az egyik megfelelő kifejezés, Luhmann szerint mindenképpen, a kommunikáció lehet. A művészet valósága egy társadalmi konstrukció, aminek tárgya az az önmagáról tett kijelentés, hogy ő most így művészet. Luhmann a következő ismeretelméleti paradoxonban látja a gondolkodási fordulatot leíró diszjunktív szintézist: „Hogyan képes a megismerés egy önmagán kívül lévő tárgyat megismerni?... Hogyan képes a megismerés megállapítani, hogy valami tőle függetlenül létezik, ha mindaz aminek megállapítására képes, csak megismerés által állapítható meg.” (Luhmann 2009. 18) Leibniznél a tárgy szembeállása visszaadja az alap biztonságát, Luhmannnál a tárgy hiánya önmagával szembesíti a szembeállót. Így a kérdés még élesebben vetődik fel: „Hogyan lehetséges megismerés annak ellenére, hogy kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal?” (Luhmann 2009. 18)

Luhmann válasza, mely a radikális konstruktivizmus válasza is: „A megismerés csakis azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal.” (Luhmann 2009. 18) Ebből látszik, hogy a szubjektum és objektum megkülönböztetését felváltotta a rendszer és környezet megkülönböztetése. Rendszer és környezet megkülönböztetése az egyetlen módja, hogy megválaszolja a bezáródás okozta „elválást”, és ennek mikéntjét rendszerek kialakulásának, illetve elkülönülésének problémájaként vesse fel. Nem az lesz a kérdés, hogy a rendszerek hogyan képesek környezetükben ismereteket szerezni, hanem hogyan képesek környezetüktől „elválni”. Azáltal, hogy egy megismerőrendszer, mint például a művészet kommunikációs rendszere, elszigeteli önmagát környezetétől, lehetővé teszi a megfigyelők számára az ismeretszerzést.

Térjünk vissza a Walden leányára, aki simogatja a rózsákat a vibráló fényben, és Angelus Silesius versikéjéhez a rózsáról, mely azért virágzik, mert virágzik. A vers először 1657-ben jelent meg. Az idézett verssorok a 289-es számot viselik, a következő felirattal:

„miért nélkül”. A rózsza „miért nélkül” van, de mégsem „mert nélkül”. A „miért” keresi az alapot, a „mert” felmutatja az alapot. Az alap egyidejű igenlése és tagadása elbizonytalanít a nietzschei hunyorítás értelmében, de a második sor egyfajta válasz a kérdésre: „Nem kérde, hogy van -e s hogy látszik vagy nem látszik.” A rózsza az rózsza anélkül, hogy önmagára kellene figyelnie. A rózsza virágzása és a virágzás alapjai közé nem tolakszik be az alapokra fordított figyelem, ezzel szemben az embernek, hogy jelenvalóléte lényegi lehetőségeiben lehessen, figyelmet kell fordítania arra, hogy számára mik a meghatározó alapok, és hogyan azok. (Heidegger Pongrácz 2009. 74)

A pszichikai rendszer, Luhmann szavaival, beiktatja a másodrendbéli megfigyelést, amitől a megfigyelő megfigyelhetővé válik. A rózsza önmagából-felfakadásától eltérően az ember figyeli a világot, és azt, ahogy a világ figyeli őt. Heidegger pedig: nem vagyunk képesek lemondani arról, „hogy ne figyeljünk a bennünket meghatározó világra, mely figyelemben egyúttal önmagunkra is figyelünk.” (Heidegger Pongrácz 2009. 75)

A rózsának önmagából-felfakadása elképzeléséhez, képpé válásához, nincs szüksége azon alapok megadására, melyeken virágzása alapul. Az alap megadása /principium reddendae rationis/ akkor érvényes a rózsára /rózsáról/, ha a rózsza képzetalkotásunk tárgyává válik, és magyarázatot követelünk a magunk számára arról, hogy milyen módon, azaz milyen alapok és okok révén, mely feltételek mellett tud a rózsza az lenni, ami. Heidegger kérdései releváns módon világítják át a helyzetet: „Ki vagy mi támasztja az alapok megadására vonatkozó igényt minden képzetalkotásban, és annak számára? Mi, emberek vagyunk azok, akik saját képzetalkotásukkal szemben azt az igényt támasztják, hogy az alap mindenkor meg legyen adva? Vagy maga az alap, önmagától, mint alap támaszt igényt a képzetalkotásunkkal szemben?” (Heidegger Pongrácz 2009. 77) A leibnizi gondolkodás maga is odáig megy, hogy az élettelen anyagot képzetalkotónak tekinti: minden teremtett dolog, minden létező képzetalkotó-törekvő. Mekas otthon-kereső vonatútjai során tehát azzal szembesül, hogy a kitáruló világ önmagából-felfakadása megmutatja és megismétli önmagát a keletkező kép számára, úgy, hogy elé áll és adja magát annak, ami rögzíti. Mekas szubjektuma az a másodrendű megfigyelő, aki konstatálja, rögzíti és szelektálja ezt a folyamatot.

#### 4. Film és élet

A bejárt, „belakott” élet, a megtett út: végtelen képözön. Minden lépésnél, villanásnál, az idő horizontok kereszteződéseiben képek keresik a helyüket, hogy beékelődjenek és lerakódjanak, hogy élni annyit tegyen, mint látva lenni. Mindenkinél ott forog saját filmje, a valóság képei egy saját lencsén keresztül, és a hozzá kapcsolódó, mások által forgatott képek, melyeken ő is szerepel. Több film készül tehát párhuzamosan mindenkiről, jelesül Mekasról, aki párhuzamos filmfolyamok megfigyelője és megfigyeltje. Kis szuper-nyolcas kézi-kamerája harminc éven keresztül rögzítette az élet dolgait. Nem eseményeket, de eseményekké válhattak egy újabb összefüggésben, kontextusban. Mekas ugyanis újra és újra elővette és összerakta a felvételeket, újabb és újabb érvényességet szerezve „az élet dolgainak”.

Mit csinál a film, amikor az élet mellé áll? Milyen képeket készít a „filmszem”? Vertov szerint megtalálja „a mozgáskáoszban saját mozgása számára az eredőt”, így jutva el „az öntételezésig”. (Vertov 25)

Pasolini szerint „a film nem idézi fel a valóságot, mint az irodalmi nyelv, nem másolja a valóságot, mint a festészet, és nem utánozza a valóságot, mint a színház. A film reprodukálja a valóságot, úgy hogy a valóságot a valóság által fejezi ki.” (Pasolini 171) A valóság minden pillanatban „természetben alkotott film”: csak egy felvevőgép kell hozzá, rögzíteni azt, ami eleve adott. Mekas rögzíti azt ami adott, az élet dolgait. A kamera médium és ő is médium ebben a játékban, amikor a valóság a hasonlóság legtökéletesebb módján megismétli önmagát. A visszánézett anyagban azonban nem csak a valóság van jelen, hanem minden ami látható: megfigyelő és megfigyelt differenciáját nyitja meg. Mekas így találja magát szembe azzal a kettősséggel, hogy egyszerre van jelen személyes és tárgyilagos, intim és társadalmi, időhöz kötött és végtelen. „A film tehát virtuálisan egy végtelen szekvenciaplán: végtelen, mint a valóság, amelyet egy láthatatlan felvevőgéppel reprodukálni lehet.” (Pasolini 172) Ez a jelenlét, állítja Pasolini, a valóság nyelve, a valóság szemiológiája.

A megfigyelő, a napló-író, a médium, a valóság nyelvének idői szervezésével jelentéstulajdonításokat hoz létre. Ezeket a jelentéseket módosítja az évek során. A szekvencia-összeállítások a hatvanas évektől napjainkig: *Walden, Lost, lost, lost, In between, The stands in a desert, As I was moving..., Letters*. A felismert és megerősített személyes jelenlét önéletírói narratívák alapján újracsomagolja a filmeket, nyomatékosítja a napló-film írójának intim, bensőséges világát, vastagítja a szerzőiség kézjegyét. Végül is a magányos napló-író és a világ, a megfigyelő és a megfigyelt küzdelméről van szó. Film és élet

azonosságában Mekas felismeri, hogy a világ láthatóságát differenciáló megfigyelő és megfigyelt nem feltétlenül ellenségei egymásnak, megfigyelő felismerheti a megfigyeltben a kezdet harmóniáját, amikor a képek még a dolgokhoz tartoztak, amikor a kép önszerveződő mozgás és fény játékában a paradicsomot idézi. Ez Walden. Amikor a világ láthatóságában megfigyelő és megfigyelt összetartozott, és csak ezek megkülönböztető elmozdulása nyitja meg a reflexió útját.

Az önszerveződésnek azt a folyamatát, amikor a filmszem megtalálja a mozgáskáoszban saját mozgása számára az eredőt. A magányos megfigyelő a paradicsomi Walden láttán, kicsit melankolikusán, de dalra fakad, amit harmonikán kísér:

„Élek, ezért filmeket készítek:

Filmeket készítek, ezért élek.

Fény. Mozcás.

Én otthon-filmeket készítek, ezért élek.

Én élek, ezért otthon-filmeket készítek.” (Sitney 2008. 85)

A „home movies”-t azért fordítottam otthon-filmnek, mert a házi- vagy amatőr jelző nem érzékeltette volna az „otthon” szó itt igénybe vett mélyebb jelentéseit. Az otthon-film nem csupán házilag barkácsolt, költségek nélküli családi felvételeket jelent, hanem emblematikussá tett személyességet, alkotói szabadságot és függetlenséget, állandó jelenlétet és az otthon-keresés és otthon-teremtés szándékát.

## 5. Rabbitshit haiku

Az otthonra-találás fáradságos útjain, távol Litvániától, Mekas útítársakat keres, barátokat, akikkel jó együtt lenni, akiknek társaságában és biztatására felfedezheti Waldent. Részben a kor hírességeinek köreiben mozog, barátja lesz Ginsberg, Lennon, Warhol, de az egyszerűbb emberek társaságát jobban szereti. Kirándulásokat tesznek New Yorkból, meglátogatják Carl Theodor Dreyert, a filmtörténet legendás alakját. Mekas kamerája Dreyert is ugyanúgy körbe-tapogatja, mint minden mást, nem tesz különbséget híres és nem híres között. Elidőz a *Jean D'Arc* rendezőjének sokat tapasztalt arcán, a szaporodó single frame-k keresik a legmegfelelőbb pillanatot. A szép fehér arc beleolvad a fénybe, majd kiemelkedve formát kap. Így lüktet a fényből mindig a különböző kontúrok felé, pillanatokba sűrítve nyolcvan évet.

1970 novemberében Jonas Mekast felkéri Jacqueline Kennedy Onassis, hogy tanítsa

gyermekait filmezni. Mekas rövid feladatokból álló munkafüzetet ír, melyet Home Movie Textbook-ra keresztel. Íme az első lecke:

„Vedd fel a fát a szélben, tíz másodpercig, folyamatosan.

Vedd fel a fát a szélben, felgyorsítva, egy perc valóságos időt összesűrítve tíz másodpercbe.

Nézd meg mi történik.

Második lecke:

Vedd fel egy ember arcát, tíz másodpercig, folyamatosan.

Vedd fel ugyanazt az arcot, felgyorsítva, majd tíz másodpercbe sűrítve az időt.

Nézd meg mi történik.” (Sitney 2008. 92)

Az utasítás elképesztő és pontos, nézd meg mi történik: mi történik az idővel az időben az idő által. A szélben táncoló faágak, ahogy a sok évet megélt hullámzó arc, különálló, de mégis összetartozó képekre esik szét: az időintervallumok strukturálódnak, kiemelik és megkülönböztetik a jellemző kereteket a kevésbé jellemzőektől, egyáltalán a megkülönböztetést emelve a rendszerképződés elvévé. Dreyer arca másodpercek alatt évtizedeket jár be, az idősűrítés paradigmája működik, és az arc jelenideje magán hordozza a „már megtörtént” és a „még nem történt meg” differenciájában a végtelen „most” lehetőségeit. Jean D'Arc arca és Dreyer arca találkoznak egy pillanatra.

A kirándulások egyik legszebb, legidillibb esete, a Hans Richternél tett látogatás. A csodálatos kertben, hatalmas platánfák árnyékában ott ül az avantgárd első nemzedékének legendás alakja. Mekas kamerája nem hagyja ki egyetlen percet sem. Zakatol a gép, kattognak a fogaskerekek a perforációk között, sistereg a celluloid, mint a gőzgép. Richtert népes családja veszi körül, a gyermekek, unokák, dédunokák. Futkároznak, játszanak, nevetgélnek a szabadban, mindenki mást csinál. Minden létező a saját létében nyilvánul meg. A sokszínűség, gondolhatnánk, próbára teszi az egyszemélyes stábot, az önmagát lángholva utolérni igyekvő filmszalagot, de az idősűrítés paradigmája itt is működik. Mint egy Brueghel festményen: a legapróbb részleteket ugyanúgy pontosan szemlélhetjük, ahogy a nyüzsgő egész. Mindenki jelen van, egyszerre és külön-külön is, a másodperc tört részében felvillanó gesztusok, mozdulatok, pillantások, mosolyok kipányvássák a jelent, és az örök nyugalom és boldogság fényes játékát végtelenítik.

Ez a jelenet, a fényben születő örök jelen, igazán méltó arra, hogy Lumière-t idézze és neki állítson emléket. Richter belenéz a S8-asba és ártatlanul mosolyog, mint a „Kisbaba reggelijében” Lumière, a gyermek tiszta és ártatlan tekintetével. Az első pillantás ez, a dolgok megtörténnek és a láthatóság elé állnak, a kép felfedezi saját természetét és nyomot hagy az érzékeny felületen.

Három alkotó nagy találkozása ez, az avantgárd három generációja összeér, a Walden a közös menedék. Mekasnak sikerül hazatalálnia ebben a pillanatban, Walden a megtalált Édenkert. A háttérből gügyögő-nyöszörgő dalocska, a hátrahagyott magány rövid eufóriája:

„Megmondták, mit kellene keresnem.

De én csak azt ünneplem, amit látok.

Semmit sem keresek.

Boldog vagyok.” (Sitney 2008. 112)

Vándorlásainak egyik meghatározó állomása, a New York-i avantgárd jelentős alkotója, Stan Brakhage-ék otthona. Itt, szintén idilli körülmények között, de némiképp szorongva a rivális pályatárs miatt, fogalmazza meg legexplicittebb formában alkotói ars poétikáját. Mekas nem csupán a hollywood-i sémákat, de az avantgárd film normáit is elutasítja. Szerinte a filmezés az ismeretelmélet magányos útja, a valóság felfedezése és értelmezése részben személyes intencionalitás, részben a képrögzítés és szelekció önszerveződése révén. A nyomvétel és képpé válás önszerveződése mellett a napló-író közvetítő, aki egy lehetséges látásmódot ad hozzá a megjelenítés folyamatához. Brakhage, vele ellentétben, nem Lumière, hanem Méliés örököse. Méliés az alkotói beavatkozásra helyezi a hangsúlyt: a varázslat, a nyúl kiemelése a kalapból, csak az anyag mindenek feletti uralása révén lehetséges.

Brakhage és Mekas ennek ellenére jó barátok, közös kirándulásokat tesznek a házhoz közeli erdőbe, oda, ahol Brakhage híres filmjeit forgatta. Például a Dog Star Man-t. Kutya és nyúl: a kutya támad, a nyúl megadja magát. Tudjuk mit jelent a kutya a harcos avantgárdnak: Bunuel, Brakhage, Bódy. Mekas a nyulat választja: a nyúl elrejtőzik, eltűnik, de nyomot hagy maga után.

Ez a nyom Mekas védjegye: rabbitshit haiku. Itt az út ironikus vége: a befejezhetetlen befejezés, a három „pont” a mondat végén. (Sitney 87) Három nyúl bogyó a hóban, a haiku három sora. Három fekete lyuk, a visszafordítható idő jelképei. Itt befejeződni látszik egy hosszú utazás, a Colorado hegy sűrűjében, Brakhage gyermekeinek életvidám zsidongásában, az emersoni természetfilozófia szellemében, kirajzolódik Walden. De ebben a „shaggy dog story”-ban, Mekas film-naplójában, a végtelenül késleltetett befejezés a három fekete lyukban sem történik meg. Az ironikus vég újraindítja önmagát. A három fekete lyuk elnyeli a valóságos időt, és visszaadja a képek idejét, a végtelen jelen időt, a fény és mozgás szikrázó jelenét, a Walden örökkévalóságát.

„ És most kedves néző, ahogy ott ülsz és nézel, és ahogy kint az utcán az élet zajlik....a képek jönnek-mennek, nincs tragédia, nincs dráma, nincs feszültség. Csak képek, nekem és



másoknak, de ezek a képek, melyeket úgy jelenítek meg, ahogy az élet zajlik, már nem lesznek sokáig...Ez Walden, ez Walden, amit látsz.” (Sitney 88)

## 6. Single frame

Mekas, az ütések és csapások sorozatos offenzívájában kameráját védekezésésképpen az arca elé emeli. A támadások a külvilágból képek áradataként érkeznek, a nyüzsgő élet sokfélesége fojtogat. Annyi bizonyos, hogy a létezés sokszínűségét a lineáris időben nem lehet sem reprodukálni, sem rekonstruálni. A most-pontok sorozata a másodpercenkénti huszonnégy keretben diegetikus kezdeményezések szekvenciáit hozza létre, a megtörténő pillanatok történetté alakítja. Ebben a formában a kép követné az eseményeket, ami a napló-film írójának szubjektív története. Mekas azonban nem akarja ezt, a napló-író magányának rejtekéből aláveti narratív szándékait egy eredendőbb keletkezésnek, az idő önszerveződésének.

Módszerét három lépésben határozza meg: megfigyelés, vágás/szerkesztés, felismerés /observation, fragmentation, revelation – (Sitney 92). Sokat tanul John Cage-től, aki a zenei hangok vizsgálatánál a véletlen egymásmellettiesség struktúraképző szerepét fedezi fel, korábban nem látható jelentések hálóját. A mozgó képek készítésénél hasonló a helyzet, az események valósága által diktált tempóban a váratlan helyzetek látszólag meglepetésszerű képeket produkálnak. A megfigyelő váratlan válaszok esetleges képeivel szembesül. A vágásnál/szerkesztésnél azonban kiderül, hogy ami a felvételnél esetlegesnek, véletlenszerűnek tűnt, az valójában törvényszerű: „bármit felveszel, döntéseket hozol” (Sitney 92). A döntések akkor válnak transzparenssé, „amikor végül összerakod, láncra fűzöd, és felfedezed a kapcsolatokat.” (92)

A kapcsolatok felfedezését segítette a „single-frame”, amit Mekas a médium időt strukturáló „fogaskerekei” között talált. Ahogy Luhmann felismerte: a rendszerben található hibák növelik a rendszer komplexitását, úgy Mekas is megtalálta azt a hiányosságot, ami a képköltés önszerveződő működését még átláthatóbbá tette. Szuper-nyolcas kamerájában, a zárszelvény fogyatékoságának következtében, a filmszalag minden harmadik és ötödik képkockája túlexponált lett. Ettől a folyamatos látvány szaggatottá vált, kivetődtek olyan keretek, melyek felszabdalták, de pontosították is a látványt, azáltal, hogy módosították a film időiségét. A most-pontok darabokra estek, a dolgok diegetikus folytonosságát felváltotta egy eredendőbb időiség élménye, az idő struktúrájának nem lineáris szerveződése. Mekas

felismerte ezt a hatás-változást, és a túlexponált kockákat kimetszette a filmből, hogy a hatás még egyértelműbb legyen. Ezt a módszert azután következetesen az egész napló-film-folyamra alkalmazta (fragmentary style).

## 7. Single frame és az idő fenomenológiája

### a/ Az intencionalitás működése, a kép tárgyra irányultsága

Az intencionalitás husserli paradigmája segítheti annak megértését, hogy a mekasi napló-film-folyam temporális strukturája hogyan működik. Ha elfogadjuk a luhmanni alapelvet, miszerint az autopoietikus rendszerek strukturális kapcsolódás, interpenetráció révén kommunikálnak, akkor azt is megérthetjük, hogy a Walden a tudat élményeinek filmje. A fenomenológia talán képes az önszerveződő rendszert átvilágítani, hiszen a fenomenológia a tudat élményeinek vizsgálata.

Husserl már a Logikai vizsgálódások bevezetőjében beszél az intencionalitás korrelációs téziséről. „Vissza akarunk térni 'magukhoz a dolgokhoz!'” (Husserl 2009. 21) De a dolog nem a hagyományos metafizikák tárgya, hanem a tudat része. Az intencionalitás korrelációs apriorija a tapasztalati tárgy és az adottságmód összetartozása, tudat és tárgy elválaszthatatlansága. Az intencionalitás korrelációs tézise az újkori tudatfilozófiák reprezentációfogalmát is megkérdőjelezi. Ez így működött: a tudat az önmaga számára adott evidens bizonyosságok immanens szférája, melyhez képest a tárgyak transzcendens létezők. A külső világ nem közvetlenül adódik a tudat számára, hanem közvetve, a képzeteken keresztül. A tudat belső szférájában található reprezentációk leképezik a valóságos tárgyakat. A megismerés során a megismerő tudat és a magánvaló lét, szubjektum és tárgy lép kapcsolatra egymással. E kapcsolat a transzcendens tárgy reprezentációja, vagyis egy képszerű entitáson keresztüli megjelenítése a tudatban.

Husserl szerint a tudat soha sincs tárgy nélkül, ahogy a tárgy sem értelmezhető a ráirányuló tudataktustól függetlenül. Ez az intencionális közvetlen viszony viszont értelemadás, nem leképezés, hanem értelemtulajdonítás. Az értelemtulajdonítás az intencionális tudat műve.

Husserl is, hogy megragadja az intencionális tudat lényegét, strukturális kapcsolatot keres külső és belső észlelés között. A reflexió ugyanolyan szerkezetű tudati aktus, mint a külső tárgyra irányuló érzéki észlelés. A belső észlelés irányában és tárgyában különbözik a

külső észleléstől, szerkezetében és lényegi vonásaiban azonban nem. Ez a lényegi szint érdekes, amiből a külső észlelés és a belső észlelés közös szerkezete eredeztethető.

Az intencionális struktúra egy mélyebb összetartozást feltételez tudat és tárgy, vagy filmünk esetében kép és tárgy között. Először is a tárgyakra irányuló aktusokat nem egy önmagára irányuló tudat hordozza. Ez a felismerés szakít az újkor egészét uraló elképzeléssel, amely a reprezentáció alapját az öntudatban vélte megtalálni. Másrészt a tudat feltárulása nem feltétlenül köthető a reflexió mozgásához, mivel a reflexió eltárgyasítást rejt magában. Az önmagában létező, objektív tárgy fogalmát elveti Husserl. Felismerte, hogy a tudat tárgyhoz való viszonyát nem a tárgy léte vagy nem léte felől értjük meg. Az intencionális viszony nem egy meglévő, vagy valamilyen módon létező tárgyhoz igazodik. Az intencionális tárgy nem objektum, hanem fenomén. A dolog akkor fenomén egy tudat számára, ha a ráirányuló tudataktus felől tudjuk kikérdezni. Ez nem látszattá fokozza le az objektív létezését, hanem a fenomén 'maga a dolog'. Mögötte nincsen semmi.

A Central Parkot úgy látom fenoménként, mint megjelenések meghatározott rendszerét. Más szóval a Central Parkot úgy látom, ahogy egy tudat számára megjelenik.

Ahhoz, hogy az értelem önszerveződése világossá váljon, és megértsük a tudat rendszerének és a művészet rendszerének strukturális vonatkozásait, tisztázni kell az intencionális viszonyt.

A fenomenológiai beállítódás felfüggeszti azt a természetes beállítódást, miszerint a megismerésben két önmagában is létező entitás lépne valóságos kapcsolatra. Ez nagyon hasonlít Luhmann ismeretelméleti alaptézisére. Valamint a fenomenológiai beállítódás visszavezet az én saját élményeim itt és most történő vizsgálatához. Ez szorosan kapcsolódik a léttételezés felfüggesztéséhez. Egy harmadik személyű nézőpont felől tűnik fel a tudat és a tárgy viszonya úgy, mint két önálló létezőnek valamilyen reális kapcsolata, vagyis mintha mind a tudat, mind a tárgy önállóan, önmagukban is kezelhetően léteznének a viszonytól függetlenül.

A fenomenológia mindenkor a megismerő saját tudatának nézőpontjába helyezkedik, saját elemeiből építkezik, hasonlóan Luhmann pszichikai rendszeréhez. Az „öneszmélés” mint a fenomenológiai redukció első fontos lépése éppen azt jelenti, hogy képes vagyok rögzíteni legsajátabb nézőpontomat és abban következetesen megmaradni. A luhmanni „megfigyelők megfigyelése” terminus nem egy külső nézőpontot konstituál, hanem arra nyújt módszert, hogy elkerüljük a saját tudatunk nézőpontjából való kibillenést.

A saját tudatom saját élményeim árama és összefüggésrendszere. Saját élményeim tudataktusaihoz pedig bizonyos tárgyak tartoznak, melyek nem objektív entitások, hanem az élmények tárgyai. Ezen intencionális élményeknek éppúgy szerves tartozéka a tárgyi oldal,

mint a tudati oldal. Ezt az egységes tudati élményt csak az utólagos reflexió osztja fel részekre és választja el benne a vonatkoztatási pontokat. Hogy ez az „öneszmélés” hogyan lép vissza a tárgyiasító reflexió előtti közvetlenségbe, az egyéni munka kérdése, mert a szemlélet szintjén történik meg, és nem logikai művelet.

Egy fontos paradigmaváltást meg kell említenünk, aminek hatása a magyar avantgárdot is érintette, különösen Bódy Gábor képfelfogását. A rendszeren belüli önszerveződés fenomenológiai vizsgálatát nagymértékben befolyásolja a reprezentáció és jelentéstulajdonítás, értelemadás megkülönböztetése. A reprezentáció újkori elmélete a belső kép metaforája és a közvetítés gondolata körül bontakozik ki. Az intencionalitás a leképezés helyett az értelemadás fogalmára épül. A descartes-i, kanti hagyomány arra az alapvetően megkérdőjelezhető feltevésre támaszkodik, hogy a tudaton belül bizonyos közvetítő elem biztosítja a tárgyra irányulást. Ehhez a közvetítő elemhez egy közvetlen tudati viszonyulás kapcsolódik, egyfajta belső észlelés, a valóságos tárgyhoz pedig egy közvetett. Ha a leképezést valamiféle képi viszonyként gondoljuk el, miszerint a belső tárgy hasonlít a külső tárgyra, akkor a reprezentáció alapszerkezete egy végtelen regresszus centrifugájába kerül. A tudat önmaga felé fordulása, a reflexió ugyanis mindig időbeli eltolódásban áll ahhoz a konkrét tudati aktushoz képest, amelyet megfigyel. Ha a tudati aktus egy szélben mozgó fát észlel, Mekas kedves témájánál maradva, akkor ebben a fára irányuló megfigyelésben teljesen feloldódik.

A reflexió azonban ezt az irányulását megszakítja, és önmaga felé fordítja, mert a reflektált tudatnak van az a képessége, hogy önmagára is képes irányulni. Ekkor a tudat önmagát, mint a „fát észlelő tudatot” ragadja meg. Ez a „fát észlelés” mozzanat a reflexióban különálló elemmé válik, olyan elemmé, amely különbözik a tudattól, de ugyanúgy különbözik a tényleges tárgytól is. Ez lesz az immanens tárgyiaság, a fa képzete vagy ideája. A reflexióban megtörténő „tárgytételezés” visszamenőleges érvénnyel bír: a reflexió által létrehozott különálló elemet úgy vesszük, mintha már mindig is létezett volna. „... a természetes beállítódásban az utólagos reflexióban föllelhetőt minden további nélkül belevetítjük az eredeti állapotba.” (Ullmann 159) A „fát észlelés” képzetében a tudat és a tárgya közé beilleszkedik egy feltételezett harmadik, a tudat belső terében működő immanens tárgyiaság. A természetes beállítódásban a reflektált irányultság tárgyának léteznie kell, különben nem lenne megragadható. A reprezentációelméletben a tudat aktusának irányulása a megcélzott tárgyiaságtól függ. Nem az aktus határozza meg a viszonyt, hanem a tárgy. Ekkor pedig a reflexió is úgy működik, hogy csak arra irányulhat, ami valamilyen módon van. Az intencionális aktus azonban nem függ a tárgytól, amire irányul, ugyanis akkor is irányulhat

valamire, ha az a valami egyáltalán nem létezik. Az intencionalitás egy tárgyiség valamilyen értelemben vett irányultsága, ami nem a tárgy lététől, hanem az intencionális aktusban rejlő értelemtől függ. Tárgy és tudat, valamint esetünkben, így most Mekasnál: kép és tárgy, eredendőbb összetartozását, Husserl az időtudat fenomenológiai leírásában tárja elénk.

Az 1905-ös *Előadások a belső időtudat fenomenológiájáról* című szövegben tisztázza a fogalmakat. A jelen fogalmának retenciók és protenciók általi kitágítása, illetve a kitágított jelen fenomenológiai leírása biztosít egy olyan fogalmi keretet, amely világossá teszi a tárgyiasító reflexiónál eredendőbb tudati hozzáférést. Szakít azzal a pontszerű időfelfogással, amely szerint a jelen egy kiterjedés nélküli szukcesszív sor. A kiterjedt jelen felfogása arra is rámutat, hogy a pontszerű jelen és a természetes reflexió mozgása szorosan összefügg. A természetes beállítódás reflexiójában nem is tapasztalhatjuk a jelent másként, mint elkülönült pontok sorozataként, a reflexió ugyanis megszakítja a tapasztalat lefolyását. A retenció egy eredendőbb hozzáférést biztosít az időtapasztalathoz, mert megmarad a közvetlen élmény lefolyásának evidenciájában.

Az *Előadások az időről* című későbbi munkájában pontosítja álláspontját: „Amennyiben egy új ősadat, új fázis bukkan fel, az éppen megelőző nem tűnik el, hanem még 'megragadásban van', vagyis retencionálisan vissza van tartva, és ennek a retenciónak köszönhetően lehetséges a lezajlottra való visszapillantás, a retenció maga azonban nem visszapillantás, ami a lezajlott fázist tárgygyá teszi. Ám mivel a lezajlott fázist még megragadásban tartom, a tekintetemet új aktusban ráirányíthatom, amit reflexiónak vagy visszaemlékezésnek nevezünk.” (Husserl 2002. 144) Azaz a retenció megelőzi a reflexiót, csakis a retenció alapján lehetséges a reflexió. A retencionális önvonatkkozás nem visszapillantás, ugyanis nem tárgygyá teszi a lezajlott fázist, hanem csupán hozzáveszi az aktuálisan adódó fázishoz. „A retenció maga nem 'aktus', hanem a lezajlott fázis pillanatnyi tudata.” (Husserl 2002. 144)

Luhmann ismeretelméleti generáltézise, mi szerint a valóság a rendszer immanens része, kapcsolatba hozható az intencionalitás tárgynélküli képzetekről alkotott tézisével, a világ létének tételezésével. Mindkét esetben radikális irányváltás következik be a tudat működésének vizsgálatában. Az egyik minden műveletet a rendszer felől értelmez, a másik mindent a tudataktusok fenomenológiai jellege felől értelmez. Luhmannnál a megfigyelés értelmes irányulás, ahogy az intencionalitás is értelemadás. És ahogy Luhmannnál sincsen közvetítő elem, amely a rendszer számára reprezentálná a környezetet, így megkettőzve a világot, úgy Husserlnél sincs közvetítő elem, mely képként vagy immanens tárgyként magában a tudatban lenne jelen. A világ vagy valóság megkettőzése mindkettőjük számára

elfogadhatatlan.

A fenomenológiai vizsgálódás lehetőséget teremt, hogy a tudatélményeken belül vizsgálódjunk. Nem kell az immanencia és transzcendencia szakadékát átugrálunk, mert nincs is ilyen szakadék. Az intencionalitás közvetlen irányulás, nem két létező közvetett, külsődleges kapcsolata, hanem olyan egység, amelyen belül válik valóságossá tárgy és tudat elkülönítése. Ez az egység elsősorban élményként van jelen, vagyis nem szándékos és tudatos tett, hanem közvetlen és élményszerű. Ebben a tudati aktusban vagy élményben tudat és tárgy, vagy más vonatkozásban kép és tárgy összefonódik, de a fenomenológiai redukció segítségével elválasztható.

Luhmannál ez médium és forma differenciájában nyilvánul meg, Husserlnél az élmény tárgyát lehetővé tévő „reell” elemek mozgásában.

Fenomenológiai megközelítésben különbséget kell tennünk intencionális és reell között. Az aktusban szükség van olyan elemekre, amelyeken keresztül vagy amelyek révén irányulunk a tárgyra. Ilyenek például a színérzetek vagy hangérzetek. Az intencionális tárgyra vonatkozás tehát az érzeteken keresztül történik, de nem az érzetek válnak tárggyá az élményben. A tárgy az a valami, ami az adott módon és értelemben megjelenik. A kép esetében a kép tárgya. A nem intencionális tartalmak jelen vannak, de nem jelennek meg. Nem a vásznat látom, hanem a megjelenő képet. A reell tartalmak jelenléte egy sajátos értelemben vett jelenlét, de nem az érzetadatok vagy az immanens tárgyiség értelmében. A valós, reell összetevő nem reális része a tudatnak mint reális létezőnek, hanem csakis a fenomenológiai beállítódás felől feltáruló intencionális élmény valós része.

„Az érzetek átlelkesítő felfogásának fenomenológiai karakterében rejlik az, amit egy tárgy megjelenésének nevezünk.” (Ullmann 171) A reell tartalmak átélése nem más mint e tartalmak valamilyen formába öntése, elevenné tétele, átlelkesítése. Ezek a tartalmak formához jutnak és az értelemadás alapját képezik. Az intencionális élmény közvetlen felismerésében az érzetek megformálása spontán módon, szándékos irányítás nélkül következik be. A valamiként való felfogás jelentéstulajdonításában már mindig is jelentés teli eseményeket látunk, nem pedig absztrakt dolgokat, amiket aztán tudatosan jelentéssel ruházunk fel. Az élmény közvetlenségében felfogott érzetek, reell tartalmak és az intencionális felfogás összetartoznak és egymásra utalnak.

Mekasnál a fényben szétszórt színes szikrák, a fák és virágok, futkosó gyerekek és nevetgélő lányok mind a Central Parkhoz tartoznak, a Park elszakíthatatlan részei, mégis el lehet őket különíteni. A *Walden*ben sokszor megtörténő spontán képtörés vagy képszakadás, a képi szilánkokból való újbóli építkezés láthatóvá teszi a hártyák vékonyságát, az érzetek

mögött kirajzolódó jelentést. A fragmentáció és szegmentáció együttesen teszi lehetővé értelem és érzet rétegzett együtt látását. Ez az, amit Husserl imaginatív variációnak hív, amikor az érzetek összetételét anélkül változtathatjuk, hogy az értelemmel megcélzott tárgy megváltozna. Ezt látjuk, amikor Walden a maga sokszínű létlehetőségeiben újra és újra felbukkan.

De fordítva is igaz: az érzetek hasonló felállásban ismétlődhetnek, miközben az értelemmel megcélzott dolog megváltozik, vagy csak új arcot, alakot ölt. Például akkor, amikor a fény játékában hasonló érzetek felidéznek Waldent, de egészen más a tárgy, mondjuk New York forgalmas utcái, vagy egy kiállítás, vagy Lennonék partija. Ebben az esetben ugyanaz az érzéki tartalom különböző, akár egymásnak ellentmondó, vagy egymást kizáró tárgyi értelmek, illetve aspektusok megjelenését teszi lehetővé. Husserl az appercepció szóban együttlátja ezt a kettősséget: az élményben megjelenő tudástöbblet az az aktuskarakter, mely áttelekesíti a nyers érzetet, és jelentéssel ruházza fel. Az appercepcióban átélt érzetek nem jelennek meg tárgyi módon, ugyanakkor mégis a tárgyhoz tartoznak. (Ullmann 173)

Mekas filmjében a képtárgyi élmény közvetlensége strukturális kapcsolatba hozható a fenomenológiai tudatélmény közvetlenségével. A dolgot bizonyos érzeteken keresztül látom. Ez nem azt jelenti, hogy ezek az érzettartalmak közvetítenének a dolog felé, hanem azt, hogy a felfogás alapját képezik. Nincs a felfogástól különválasztható létezésük, ahogy a felfogás sem létezik az általa megcélzott tárgy nélkül. A Central Parkot nem láthatom a fénynek és a mozgásnak azon reell összetevői nélkül, melyek minden észlelésnél jellemzik a Parkot, ezek teszik lehetővé az intencionális felfogást. És ezek együttese alkotja azt az elképzelést, amikor Central Park-ként látom a fények és mozgások hasonló konstrukcióját, kitágítva az intencionális jelentéstulajdonítást a struktúra mélyebb szintjeire. A napló-(tudat)-film komplex élményében tehát intencionális módon jelenik meg a képtárgy, majd ezután önmagán elvégezve az analízist, az együttes élményben elkülöníti az érzetek komplexumát és a valamiként való felfogást.

Az érzetek és a tárgy között nincs kauzális viszony. Mivel az érzetek nem önmagukban megálló létezők, hanem az intencionális élmény nem intencionális mozzanatai, nem érvényes velük kapcsolatban a kauzalitás törvénye. Látjuk, hogy nem csak Husserlnél, de Luhmannál is, az ismeretelmélet vagy tapasztalat szerzés új paradigmájában, az érzet és a tárgy is elveszíti magától értetődő ontológiai különállását. Mindkettő a tudaton belül nyer új értelmet. Ha a napló-filmet a tudat-élmény fenomenológiai jelenségeként fogjuk fel, kibontakozik az az összetartozás, ami a tárgyat és a tárgyat megjelenítő képet szétszakíthatatlanul összeköti. Összetartozásukból látszik, hogy bármiféle látszat ellenére nem

a lencsevégre kapott tárgyi világnak vannak törvényei, amelyek determinálnák a kép megjelenését, de fordítva is igaz: nem a tudat vagy a médium törvényszerűségei írják elő a tárgy létezését. Annak a folyamatnak lehetnek törvényei, amelyben tudat és tárgy, kép és tárgy szorosan összetartoznak. Tárgy és tudat, kép és tárgy csak az intencionális élmény evidenciájában különíthető el, de szét nem választható. Nincs olyan valóság sem a tárgyi, sem az ideális létezés értelmében, amely függetleníthető lenne a tudattól.

#### b/ A *Walden* és az időtudat fenomenológiája

A kép-tárgy összetartozás analizisét az idői struktúra alapozza meg. A tudat konstitúciós szintjei közül az időtudat a legalapvetőbb, de nem beszélhetnénk az idő tudatáról, ha az idő élménye nem tárgyi tapasztalatokon keresztül öltene formát. Husserl szerint a tudatot időként kell elgondolnunk, nem pedig időbeli létezőként. Ez a mozgóképi-gondolkodás számára releváns, hiszen így a film ideje és a jelentéstulajdonítás működése egybeesik.

A tudat élményekben és aktusokban működik, mint a film, és az élményeknek és aktusoknak csak az idő vonatkozásában van értelme. Mindkettő az idő egy sajátos szerveződési formája.

Ha a mekasi napló-filmet tudat-élményként fogjuk fel, a tudat-élmény vizuális fenomenológiája a tudat immanens idejére irányítja figyelmünket, amikor is az észlelést már nem az előttünk levő tárgy felől tekintjük, hanem kialakulásában és időbeli lefolyásában. A mozgóképi észleléssel érzékelt tárgyak időtárgyakká válnak, mint a dallam, melynek azonossága nem eleve adott, hanem az időben jön létre egymáshoz kapcsolódó hangok sorozatán keresztül. Husserl szerint a dallam nem az emlékezet segítségével áll össze, mert ekkor a dallam észlelése az aktuális hang jelenére szűkülne és a többi hang utólag adódna ehhez a konkrét hanghoz az emlékezet segítségével. A dallam ekkor különálló hangok sorozata volna. A fenomenológiai következtetés tehát annyi, hogy az intencionális tudat nem szűkíthető az éppen adott pontszerű jelenre. A mostok egymásba olvadó sorozata a dallamnál mint időtárgynál plasztikusan érezhető, de mi van a vizuális észlelés esetében. A tudat-film úgy tárja elénk a vizuális észlelés tárgyait mint időtárgyakat, ahol az időben kiterjedt képeknek (képtárgyaknak) tartama van. Az időtudat fenomenológiája ennek az időbeli kiterjedésnek, tartamnak a feltérképezése.

Hogyan tehető jelenlévővé az, ami elmúlt. Egy sajátos változáson megy keresztül, de



új formájában mégis a jelenhez kapcsolódik. Ezt a különös formát Husserl retenciónak nevezi. Milyen módosuláson megy keresztül az „ősbnyomás”, amikor a múltba lép? Részben elválaszt, hiszen meg tudjuk különböztetni az „ősbnyomást” és a retenciót. Az ősbnyomás az immanens időtárgy lefolyásának aktuális „felfakadási pontja”. Mellette, vele egy időben, a közvetlen múlt pillanatai sem vesznek el, hanem felsorakoznak és hozzá adódnak a felfakadási ponthoz. Husserl érzékletesen írja le ezt: „...ez a mostfelfogás mintegy a mag abban az üstökös csóvában, amelyet a retenciók képeznek, és amelyre a mozgás korábbi mostpontjai vonatkoznak.” (Husserl 2002. 40)

Az időészlelés alapvető mozgása az a folyamatos módosulás, amikor elkülönül ősbnyomás és retenció. Az elkülönülés azonban nem elválasztás. A felfakadási pont most-jai kiszorítják, de nem az emlékezés reflexív aktusába utalják. Az éppen elmúlt pillanat sajátos jelenléte nem felidézés, hanem visszatartás eredménye. Nem reprodukció, hanem retenció. A felidézés elválasztja a múltat a jelentől, míg a visszatartás a jelen részévé teszi a közvetlen múltat. Erre nagyon jó példa a *Walden* cirkusz-jelenete. A retenciók transzformációinak egész arzenálját felfedezhetjük itt. A vizuális időtudat a drámai pillanatokot szegmentálja, szinte az egész cirkusz-epizód single frame-ekre tagolódik. A múltba forduló mostok nem szakadnak le a jelen felfakadási pontjában megjelenő ősbnyomástól, hanem egy perspektivikus átalakítás révén a kettőt egyszerre jelenítik meg.

A módosulás törvényének alávetett ősjelen nem csupán az elmúlt pillanatok sorakoztatja fel maga mellé, hanem a lehetséges pillanatok sorozatát is. A cirkusz drámai struktúrája a potenciális horizontokat is jelenvalóvá teszi, hiszen a halálos veszély alternatív kimenetelei az ősjelenben gyökereznek. A protenciók tehát ugyanúgy a jelen részei, mint a retenciók. Ha a „tudat minden egyes aktuális mostja a módosulás törvényének van alávetve: ...a retenciók állandó kontinuumra adódik, oly módon, hogy minden egyes későbbi pont minden egyes korábbinak a retenciója.” (Husserl 2002. 41)

Az időtudat fenomenológiájának egyik legfontosabb belátása, amit a *Walden* tökéletesen illusztrál, hogy a retenciók és protenciók az észlelés köréhez tartoznak, tulajdonképpen az észlelés részei. A cirkusz-epizódban jól látjuk, hogy a retenciók és protenciók cirkuláló single frame-jei addig tartanak, amíg az észlelés tart. A teljes megszűnés végső határát Husserl evidens adottságnak veszi, ami kijelöli az eredeti időmezőt. A valódi különbség tehát nem a felfakadási pont és az elmúlt pillanatok között húzódik, hanem az eredeti időmező és a már csak reprodukcióval felidézhető múlt között. Az észlelés addig tart, ameddig az eredeti időmező. Az emlékezet reflexiójával szemben nem reprodukálja, hanem ténylegesen megjeleníti a tárgyat. Az idő múlását nem elképzeljük vagy elgondoljuk, hanem

tapasztaljuk. Ha az észlelés addig tart, ameddig az eredeti időmező, akkor feltételezhetően maga a tudat is tartamos, azaz idői konstitúció. A tudat idői megnyilvánulásait Husserl többször is hangsúlyozza.

Ha a *Waldent* a tudat-film időfenomenológiai kísérletének tekintjük, felfedezhetjük azt is, hogy az érzékelés tartama és a tartam érzékelése nem esik maradéktalanul egybe. A filmet irányító időtudat önészlelését az időtudat öntudatának leírása adja. „Természetesen nyilvánvaló, hogy egy idői tárgy észlelésének magának is időisége van, hogy a tartam észlelése maga is az észlelés idői tartamát előfeltételezi, hogy egy tetszőleges időalakzat észlelésének magának is megvan a maga időalakzata.” (Husserl 2002. 34)

Ha az időt konstituáló tudat ugyanakkora időbeli kiterjedéssel rendelkezik, mint az eredeti időmezőben egzisztáló időtárgy, akkor az időtudat időbeli kiterjedését mi konstituálja? Husserl, aki az „*Előadások...*”-ban többnyire a dallamot veszi az időtárgy precedensének, itt még azt feltételezi, hogy az észlelés ideje és az észlelt időtárgy ideje párhuzamosan fut, tehát az időkonstituáló tudat maga is az időben van. Ebben az esetben egy újabb tudatra van szükség, ami az előzőt konstituálja, de kívül áll az időn, különben végtelenül ismételné önmagát. A későbbi idő-előadások elutasítják ezt a végtelen regressziót, és előrevetítik egy olyan tudat létezését, amely maga nem az időben van. Az időt konstituáló időtudat összefüggésben áll a megjelenő idővel, de maga nem helyezhető el a megjelenő időben. „A mosttudat maga nem most van” (Ullmann 192) ott válik bizonyossá, amikor felfedezem az időtárgy temporális párhuzamosságát az őt konstituáló időtudattal. Ezt egy külső, reflektált, összehasonlító nézőpontból tudom csak megtenni. A reflexióval átkerültem a mosttudatból egy utólagos tudatba.

Az időn kívül álló, de időt konstituáló abszolút tudat metaforája Husserlnél a folyam. A folyam szemben áll a folyamattal, benne semmi sincs ami változik, és ezért semmi olyasmi sincs, ami változatlan maradna. A tudat-folyam működése az önkonstitúció és az önmegjelenítés.

A folyam metaforája a film-folyam felől is beláthatóvá teszi, hogy a konstituáló és a konstituált, a megjelenítő és a megjelenő egybeesik. „A folyam megjelenésének nincs szüksége egy második folyamra, hanem a folyam mint fenomén magában a folyamában konstituálódik.” (Husserl 2002. 100) A fenomenológiai megközelítés prioritása abban keresendő, amit a szemlélet nyújt a reflexió számára. A *Walden* cirkusz-epizódja láthatóvá teheti ezt a modellt. Az önkonstituáló idő-tudat-folyam fogalmilag nehezen tetten érhető, viszont az önmegjelenítés szemlélete biztosít egyfajta hozzáférést. „...ez az abszolút szubjektivitás, és rendelkezik annak az abszolút tulajdonságaival, amit képletesen

'folyamként' jelölünk, s ami az aktualitáspontról, az ősfelfakadás pontjából, a 'most'-ból ered." (Husserl 2002. 91) Majd később: „Semmi mást nem mondhatunk már, csak azt, hogy 'nézz'." (Husserl 2002. 94) Azzal a tiszta szubjektivitással, ahogy Mekas 'nézi' a cirkusz idegtépő időjátékát, amikor a szemléletre csupaszított képi érzékelés láthatóvá teszi a belső időtudat időben szétterülő fázisait, amikor a fázisokon úgy nyúlik keresztül és úgy tartja össze őket, hogy maga kívül marad az időn. A tiszta 'fenomenológiai nézés' világossá teszi az időkonstituáló tudat időn kívüli valóságát.

Immáron a szemléletben tetten ért időtudat retencionális mozgása is bizonyíték a tudat intencionalitására. Az időtudat intencionalitása azonban más szerkezetet mutat, mint a tárgy tudat intencionalitása. Az időtudat hosszintencionalitását megkülönbözteti a tárgyra irányuló keresztintencionalitástól. A hosszintencionalitásban az időben szétterülő időfázisokat a tudat egy egységes folyamat szakaszaiként fogja fel, a retenciók és protenciók intencionalis módosulásainak. A keresztintencionalitásban pedig az aktuális fázis tárgyát célozza meg. (Ullmann 197) Ez a kettős mozgás teszi lehetővé, hogy az időélmény fenomenológiai leírásának alapjául nem az objektív idő érzékelése szolgál, hanem kizárólag a folyamatos módosulás intencionalis tudata.

A cirkusz-epizód a cirkuszt mint időtárgyat rajzolja elénk, melyben az idő nem szukcesszív és statikus elemekkel dolgozik, hanem dinamikus egységben láttatja a konstituáló időt és a konstituált időtárgyat. Ebben a hosszintencionalitásban a dinamikus módosulások újabb módosulásokat hoznak létre, a retenciók újabb retenciókat, és bele is bonyolódhatnánk a retenciók szövvényes hálójába, ha nem villanna újra és újra elő a szemlélet legfőbb strukturális eleme, az ősbnyomás. Az ősbnyomás leginkább a retenciók és protenciók differenciájában mutatkozik meg. Az elmúlt pillanatok minduntalan felülírják a betöltésre váró jövőbeli pillanatok. A cirkusz halálosan feszült pillanataiban ez különösen így van, hiszen az „életért” folyik a küzdelem, rövid drámai eseményekbe sűrítve. Az előrehozott, megelőlegezett pillanatok sokkal inkább rákérdeznek az ősbnyomás létezésére, mint a felszabadultabb retenciók. „Az ősbnyomás...a módosulások ... abszolút kezdete, az ősforrása, amiből minden más folytonosan létrejön. Ez maga azonban nem jön létre, nem mint létrejött jön létre, hanem genesis spontanae révén keletkezik, ez az őslétrehozás. Az ősbnyomás nem kifejlődik (nincsen csírája), hanem ősteremtés....Csak azt mondhatjuk: a tudat bnyomás nélkül semmi. ...Ez az őslétrehozott, az 'új', a tudatidegenné vált, a befogadott, szemben a tulajdonképpeni tudatspontaneitás által létrehozottal.” (Husserl 2002. 118-119)

Ebben a gondolatban felismerhetjük a luhmanni ismeretelméleti differencia kezdeti

lépését. Ez az alapvető strukturális differencia választja szét a folyamat kezdetét jelentő pontot, az ősbnyomást a módosulások kontinuumától. Az ősbnyomás a strukturális differenciának az a határeleme, ahonnét az idő átbillen a múltba. Az ősbnyomást sohasem érzékelem közvetlenül, mert a tiszta szubjektivitás már mindig a rendszeren belül van, a környezettel szemben definiálva önmagát. Sohasem észlelem, hogy mikor kezdődik el valami, mindig utólag tudom, hogy már elkezdődött. Az ősbnyomás az a határ, amelyik elválasztja a rendszert a környezetétől. Olyan abszolút kezdet, ősforrás, amelyik nem lehet megjelenő módon létrejött, mert akkor időtárgyként utalna egy időbeli folyamatra. Így lesz idegen a tudattól, amin a tudat még semmiféle módosítást nem hajtott végre, ami a tudat motorját beindítja, de maga nem függ a tudattól. A környezet tudatidegen adottsága adott, hiszen ez teszi lehetővé a tudat önreferenciális módosulásait.

Később Husserl az ősbnyomás helyett bevezeti az Urpräsentation fogalmát, ahol inkább érvényre juttatja a tudat aktivitását. Az őspräsentációban már nem atomi érzet található a pillanatnyi felfogással, hanem magának az ősbnyomásnak a kialakításában is szerepe van a tudatnak. Az ősbnyomás maga is egy őspräsentáció, vagyis nem passzív adottság, hanem a konstitúció első lépése. (Ullmann 203-205)

A cirkusz-epizód időben vibráló eseményeit nézve megértjük, hogy az ősbnyomás szemléletileg tetten érhetetlen. A felfakadási pont egy egységes, de elvi adottság, amely elválasztja a múltba süllyedőt a jövő felől érkezőtől. Az absztrakt kezdőpont statikus képzete helyett a folyamat dinamikus lefolyását kell megragadni. „Nem rendelkezünk a lefutó és pusztán retencionálisan változó ősadatok kezdetével...A kezdet csak a szemlélet kezdete, már mindig is egy végtelen folyamat közepén állunk...az ősadat csupán az intencionalitás kitüntetett mozzanata...” (Ullmann 205) Az őspräsentáció az időt konstituáló tudat hatásköre alá vonja a felfakadási pontot, hogy működésbe hozza az intencionalitást. „Az őspräsentáció tehát betöltött elvárás.” (Ullmann 205)

Az őspräsentáció egy olyan esemény, amelyet már előkészített egy elvárás, egy előre irányuló intenció. Az időtárgyak, illetve események minden egyes mostpontjában nem csak a retencionális módosulások sorozata van jelen, hanem ezzel párhuzamosan az előre irányuló intenciók is, azok az elvárások, amelyek az esemény további lefolyását vetítik előre. Ez a cirkusz esetében jól működik.

Így az elvárások nem csak a mostban vannak, hanem már minden egyes múlttá vált mostban is voltak. Így a jelen pillanat formálódása nem csak az aktuális benyomástól függ, hanem az elmúlt mostok elvárásaitól is. Nem csak a jövőre gondolhatunk úgy, mint ami betölti a jelenben érvényesülő elvárásokat, hanem a jelent is tekinthetjük egykori elvárások

betöltődéseként. Ekkor pedig a jelen sem úgy jelenik meg, mint amit az éppen adott benyomás határoz meg, hanem úgy, mint amit a korábbi elvárások legalább annyira meghatároznak, mint az aktuális benyomás. A retenciók és protenciók szinte minden fázisban látványosan egymásba fonódnak, elhomályosítva a felfakadási pontot. Husserl az összefonódás, összeszövődés, egymásban lét metaforáit alkalmazza.

A cirkusz-epizód jelenetei megerősítik azt, hogy képi időtárgyak helyett eseményekről beszéljünk. Az esemény fázisai között nem lineáris lefolyás áll fenn, hanem cirkuláló egymásba fonódás, oszcilláció. A protenció előreutal, a betöltött protenció azonban retencionálisan visszahat és egy adott fázis protenciói közül kijelöli a lehetségeseket. A retenciók és protenciók mint betöltődésre váró intenciók már nem egy jelenbeli felfogás módosult formái, hanem olyan sajátos intencionális vissza és előre nyúlás, amelyhez lehetséges betöltődések tartoznak.

Mekas-nál a single frame-k aprólékosan kidolgozott rendszere lebontja és felépíti az időt, mint a képi esemény vagy időtárgy belső struktúráját. Itt az idő saját autopoietikus rendszere kezd kiépülni, amikor a módosult retenciók és a betöltődésre váró protenciók az önkonstitutív időtűdat önmegjelenítő részeivé válnak. Az idő autopoietikus rendszerének belső dinamizmusát az intencionalitás adja, az az alakulóban levő értelem, amelyik állandó betöltődésre vár. A protenció a retencióval szemben nem egy adott átformálása, hanem egy még nem adott megelőlegezése. Ebben a felállásban egyre kevésbé világosan látszik az ősbnyomás tudatidegen volta, mert ami első pillantásra ősbnyomásnak tűnik, kiderülhet, hogy már retenciók és protenciók szövődékének konstituált eredménye. Főleg ha ezt az ősbnyomást statikusan, pontszerűen fogjuk fel.

Az esemény folyamat jellege nem csak a protenciók sikeres betöltődéséről szól, hanem a nem várt pillanatok meglepetéseiről is. Az eseményben az újdonság az, amire nem vonatkozik előrejelzés vagy elvárás, vagy hibás elvárásainkat felülírja, cáfolja. Nem csak nem tölti be ezeket az elvárásokat, de egyszersmind érvényteleníti vagy át is húzza őket. Vagy észrevesszük, hogy az, amit éppen észlelünk és átélünk, nem az, aminek hittük. Hogy az, amit a megszokott tapasztalatok alapján szinte automatikusan fogtunk volna fel, nem illeszkedik a hallgatóságos elvárások kereteibe.

Az eseményben rejlő „váratlan válasz”, amivel már a Duchamp-fejezetben is részletesen foglalkoztam, visszafelé is képes hatni. Ha megváltozik az, amit észlelünk, akkor megváltoznak elvárásaink is, és az új mozzanat újraszervezi a protenciók és retenciók szövődékét.

A retroaktivitás a jelenben lép fel, de úgy változtatja meg a múltat, hogy a retenciókat

új értelemmel ruházza fel. „...minden új visszahat a régre, az előrefutó intenció betöltődik és meghatározást nyer, ez pedig a reprodukciót egy meghatározott színezettel látja el. ...Ekkor a visszaható erő visszafelé végighalad a láncon.” (Husserl 2002. 68)

Tehát, ha az ősbnyomást az esemény fent megfogalmazott dinamikájában keressük, nem tudjuk megragadni, csak akkor, ha az ősbnyomás helyett az ősprezentáció rendszerbe illeszkedő fogalmán keresztül próbálkozunk. Az ősprezentáció a retenció és protenció kiterjedő dimenzióinak határpontja. És mivel az ősprezentáció a tudat és a tudatidegen környezet határpontja is, a jelen nem csak az időtapasztalat tárgyának jelene, hanem az idő tapasztaló tudat jelen is. A tudat sem időn kívüli abszolútum, hanem lehetséges aktusok sokaságának strukturális határpontja.

Ez a strukturális határpont egy olyan él, mint egy félbehajtott papírlap két síkja, amelyek egy vonalon érintkeznek és az időtudat két kontinuumát kötik össze. Ez az él-vonal az aktuális mosttudat lefolyásának vonala, ahol betöltődnek a protenciók. (Ullmann 213-218)

Mekas *Walden*jében a single frame-k húzzák meg ezt a vonalat, ami a kitüntetett eseményfázisok kontinuumára, ahol a retenciók és protenciók által alkotott szövődék a lehető legteljesebb betöltődéshez jut. Néhány jelenetben, különösen a cirkusz-epizódban jól látszik, hogy a retenciók és protenciók hálójában a sokféle lehetséges intencionális vonatkozás csak bizonyos pontokon töltődik be, és fenomenálisan megjelenővé csak ezek a betöltött pontok válnak. A tudat ezeknek a betöltött pontoknak a kontinuum tudata, és az idő tapasztalata ezekből a betöltött pontokból áll össze. Az ami nem lett része az élnek, ami nem jutott betöltődéshez, az visszasüllyed a láthatatlanba, vagyis anélkül múlik el, hogy egy tudat képes lett volna kiemelni a homályból. Nem jelenik meg, nem válik tárgyivá és észlelhetővé, nem ölt formát.

A konklúzió tehát, hogy a felfakadási pontot mint ősprezentációt a struktúra integrálja, az észlelés aktuális fázisát nem a tudatidegen ősbnyomás jelöli ki, nem eleve adott, hanem a maximális betöltődés élpontja. „Az idő konstitúcióját az áramlásban állandóan betöltődésként kitüntetett éltudat hajtja végre.” (Ullmann 216)

## V. A strukturális kapcsolódás fenomenológiája: Stan Brakhage

### 1. A kezdetek

Adam Sitney szerint Stan Brakhage az amerikai strukturalista experimentális film legnagyobb alakja. 2003-ban bekövetkező haláláig közel 400 filmet készített, 50 év alatt.

Az ötvenes évek elején azzal kísérletezik, hogy lebontsa a hagyományos narratív szerkezetet. Ez alatt azt érti, hogy egy film egy külső történetnek engedelmessé a képi elbeszélés elemeit a történet szolgálatába állítja. (Brakhage 13) A történet másodlagos lesz az 1952-ben készült *Interim* című filmjében, mely a legelső próbálkozás arra, hogy a születő kép szerepét pozicionálja. A fiú, a film főszereplője, egy új világot sejt meg a vasúti töltések alatt, melyre fent a hídon figyel fel. Hogy pontosan mire számít, azt nem tudjuk, mert a diegetikus szálakat sorban felfüggeszti Brakhage, hogy az éppen alakuló, bontakozó képek birodalmába vezesse nézőjét. Korai filmjeiben a szereplők lelki állapotán keresztül talál utat a fény-mozgás-kép jelenséghez, a kamera mögöttük áll és a szereplőkön méri le a képek hatását. Az *Interim*-ben a fiú találkozik a töltések alatt egy lánnyal, akivel bejárják ezt a belső világot. Az egy évvel később készült *Unglased Windows* című filmben egy csapat fiatal érkezik a városból egy elhagyatott településre, majd kényszerűségből egy üres házban találnak menedéket. Egyikük eltéved a ház padlásán, majd ketten a segítségére sietnek. A két fiú megmenti a lányt, de összevesznek, és mindkettő a „ház áldozata” lesz. Brakhage a pszichodráma módszerével irányítja szereplőit: felkínálja a szerepeket, de ezek után magukra hagyja őket. Jobban izgatja a ház, a váratlan felületek, a fénynek és mozgásnak egyre önállóbb játéka. A bontakozó képek a pszichodráma szereplőinek lelki világát tükrözik, egyre dinamikusabb ritmusban haladva egy belső képvilág felé. A ház, ahogy az előző kisfilm esetében a vasúti töltés, két világ határát jelzi. A külső látás és a belső látás határát. Célja, hogy újradefiniálja az észlelést, a társadalmi önelképzelés hivatalosan elfogadott perspektívájával szemben újra felfedezze képességünket a látáshoz. 1954-ben a *The Way to Shadow Garden* az utolsó olyan filmje, ahol a szereplő médiumán keresztül látjuk a kép módosulásait. A kétféle kamerakezelés a két világot, a házon kívüli és belüli világot választja szét. A házba érkezés diegetikus, stabil topokronologikus lépésekben történik, a kamera a szereplőn keresztül egyes szám harmadik személyű távolságtartással figyeli az eseményeket. A házban a fiú látása azonban megsérül, a hagyományos perspektívák felborulnak, a kamera a szereplőktől függetlenül, szubjektív szemként kezd működni, ahogy fokozatosan felfedezi

saját magában és környezetében a látás képességét.

Az 1955-ös *Wonder Ring* felsorakoztatja azokat a filmtechnikai eljárásokat, kamerakezelési módokat, melyek elmélyült szerepeltetése végigvonul az életművön. A kamera pozíciója nem marad meg többet a harmadik személyű megfigyelőnél, hanem egyes szám első személyben a film készítőjének tekintetét kölcsönzi. A Kamera Brakhage szemé lesz, és Brakhage átadja megismerő tekintetét a Kamerának, mert mindkettő, a kiazmus szellemében (Merleau-Ponty 240), közös anyagból vétetik. Kifejezés és észlelés, vagy luhmanni fogalmakkal, médium és forma, érzékelő és érzékelt felület soha nem esik maradéktalanul egybe, az érzékelés irányának változtatása nem jut végső nyugvópontra valamely önmagával azonos érzetadatban. Esetünkben a látásról van szó, és a képi konstitúció a tét. Nem mindegy, hogy a képi konstitúcióban keletkező képek milyen folyamatot írnak le. Érzékelő és érzékelt között a strukturális kapcsolódás létrejöhet, ha a Kamera átveszi használójának megismerő tekintetét. A képek önszerveződése és az érzékelő-észlelő értelem önszerveződése közötti strukturális kapcsolatok feltárják a médium szerkezetét, amikor a celluloid médiuma forma lesz, majd a reverzibilitás következtében újra médium.

A *Wonder Ring*ben különböző felületek találkoznak, és a Kamera úgy mozog, mintha visszanézne arra, ami őt nézi. Ehhez fel kellett vennie egy sajátos mozgást, amit nevezhetünk kinetikus vagy szomatikus kameramozgásnak egyik oldalról, vehikuláris kameramozgásnak a másik oldalról. Ahogy Jonas Mekas, Brakhage is Marie Menkentől tanulta ezt a mozgást, aki S8-as kamerájával kísérletezett, hogy megtanulja és megértse a tárgyak saját mozgását. A szomatikus kameramozgásnál a Kamera saját testének az életét éli, látó testként felveszi a látott testek mozgását, úgy látja azokat, mint ami belőlük származik. A *Wonder Ring*ben nem csak tárgyak és emberek, hanem ember alkotta gépek mozgását is látjuk. Ezek ún. vehikuláris mozgását is imitálja a Kamera, hogy ezáltal megértse saját mozgását is, és az észlelés önszerveződésének mozgását is.

A tükröződő felületek mozgásai révén Brakhage rátalál a vizuális megismerés egyik kulcsformájára, amit superimposition-nak nevez (Brakhage 6), és ami az észlelés fenomenológiájának alaplételemé lesz. Az érintkező felületek ugyanis részben takarják vagy kitakarják egymást, részben áttetsző rétegeket alkotnak. A superimposition az áttetsző rétegek struktúrája, amikor a képek alatt újabb képeket látunk, egyszerre a fedő rétegekkel. Ez nem csupán az áttetsző felületeknek vagy tükröződéseknek köszönhető, mint ebben az opusban, hanem egyéb episztemológiai következményei lesznek a későbbi filmjeiben, amikor többszörösen egymásra filmezett rétegeket épít fel vagy bont le. Menken vizuális retorikájának újragondolása a film médiumát a vizuális észlelés reverzibilitásában ragadja



meg: az érzékelő az érzékelttől kölcsönzi azt a képet, amit aztán visszajuttat neki, a médiumból formát, a formából azután újra médiumot teremtve.

## 2. A kiazmus

Mit jelent a heideggeri alapbizonyosság: a gondolkodás tiszta önvonatkozásának öneszmélése? Ha az öntudat felismerte saját műveleteinek tiszta önvonatkozását, az értelem önszerveződése hogyan érinti a tárgyi konstitúciót, illetve esetünkben a képi konstitúciót? A modern filozófia mindig megpróbálja „az öntudat eme bizonyosságának fundamentumán a lehetséges tárgytapasztalat egészének ellentmondásmentes és teljes tudati reprezentációját felépíteni. Minden ilyen vállalkozás az öntudat belső adekvációjának, önmagával való azonosságának (Én=Én) eltárgyasításából indul ki. Elkülöníti egymástól a gondolkodó ént, mint a bizonyosság, a megkérdőjelezhetetlen igazság végső forrását (Én=Én), és a gondolkodó én által konstituált tárgy azonosságát (A=A), valamint az ebből az azonosságból ellentmondásmentesen felépíthető tárgyiságok univerzumát.”(Szabó 2007. 170) A megismerés a tárgyi valóság egészére irányul, minden lehetséges predikatív megkülönböztetés foglatára. Ami súlyos antinómiát rejt, az objektiváció által megelőlegezett feltétlen totalitás antinómiáját. A tárgyi valóság egésze mint feltétlen totalitás vajon tartalmazhatja -e ennek az egésznek a gondolatát? Ez az a pont, ahol a modern gondolkodás objektiváló lendülete újra és újra megtörik és visszafordul. (Szabó 2007. 171)

Brakhage filmjeiben, mindenekelőtt a *Dog Star Man*-ben, nyomon követhetjük önvonatkozás és tárgyvonatkozás viszonyát. Kifejezés és észlelés, médium és forma visszafordítható felcserélődései révén látjuk, hogy a megismerés nem a tapasztalás érzéki adottságainak az öntudat eredeti adekvációjára vonatkoztatott ellentmondásmentes osztályozásában áll, nem egy hierarchikusan felépített fogalmi rendszernek egyedi esetekre történő alkalmazásában. „Éppen fordítva, a reflektáló ítélőerő révén olyan egyediségeknek, szingularitásoknak az észlelésére vagyunk képesek, amelyeket nem egy eleve rendelkezésre álló általános szabály, egy fogalom alkalmazásának eseteiként ismerünk fel.” (Szabó 2007. 171) Ezek a szingularitások mégsem maradnak esetleges kivételek a tapasztalat rendszerében. A reflektáló ítélőerő ugyanis ezt az egyszeri, megismételhetetlen tapasztalatot egy új általánosság eseteiként ismeri fel, amelyet a kérdéses tapasztalat kényszerít ki, amelyet a kérdéses tapasztalatra irányuló reflexióban hozunk létre. „Ez a reflexió nem a tiszta tudat önreflexiója, hanem magának a tapasztalási folyamatnak a reflexiója, hiszen az általa képződő

új általánosság, a tiszta konstituáló tudat eredeti adekvációjára ráépülő bináris megkülönböztetések rendszerében nem felépíthető. E reflexiót tehát nem a tiszta konstituáló tudat irányítja. Az új általánosság visszatáplálódik a tapasztalási folyamatba és előreláthatatlan irányokban téríti ki annak további menetét. Ezenközben e folyamat az öntudat tiszta adekvációját, mint rögzített vonatkozási pontot is magával sodorja, belerántja azt az értelemalakulás áramába.” (Szabó 2007. 171)

Szabó Zsigmond három fontos következményét sorolja fel a kanti reflektáló ítélőerőnek. (Szabó 2007. 172) Mindhárom rendkívüli kapcsolódást mutat a luhmanni rendszerelmélet alapfogalmaival, ismeretelméleti struktúrájával.

„Először is, szubjektív oldalról nyilvánvalóvá vált, hogy tárgy-tapasztalatunk szubjektív, tudati reprezentációi nem csak e reprezentációk a priori struktúrájától függetlennek gondolt tárgyi adottságokra, hanem más reprezentációkra és magukra is vonatkozhatnak...Ezáltal azonban a reprezentációk rendszere sokszorosán ön-referálóvá, és egyesíthetetlené válik. Az öntudat egységéből, a reflexivitás következtében megszámlálhatatlanul nagy számosságú lehetséges predikatív megkülönböztetés léphet ki.” (Szabó 2007. 172) Másodszor a tudat tárgyai nem tárgyiasíthatók maradéktalanul, mert öntudatunktól független önvonatkozást, „auto-poetikus” jelleget hordoznak. „Egy galaxis, egy fa, egy erdő, egy számítógéphálózat bonyolult visszacsatolások segítségével szervezi meg és tartja fenn önmagát. A komplex fizikai rendszerek, az élő organizmusok, az élő organizmusokat egybefogó ökoszisztémák, végül a nyelv, a zene, a látvány-tér, az emberi társadalom információs rendszerei nem tekinthetők a megismerés számára adekvát módon adott tárgyakká. Viselkedésük csak részben modellezhető, és ezért működésüket csak korlátozott mértékben lehet előrelátni és irányítani.” (Szabó 2007. 172) Harmadszor, a tiszta öntudat önadekvációja interszubjektív kölcsönösséggé változik. „Az objektiváció folyamata a transzcendentális ideál /a feltétlen tárgy-totalitás/ antinómiájában saját belső határaiba ütközött. Ettől a törésponttól visszafordulva a megismerés eltárgyasító mozgása visszatáplálódik saját kialakulásának irreverzibilis folyamatába....Az eltárgyasítás transzcendentális feltételül szolgáló öntudat pedig, maga is kénytelen lesz önmagát egyszerre kívülről és belülről is megfigyelni. A tiszta öntudat adekvációján alapuló feltétlen tárgy-totalitás szétnyílik és az önvonatkozás a tapasztalat minden porcikáját elárasztja.” (Szabó 2007. 172) Az idő divergens szériái egymásba visszatáplálódó és egymásból kölcsönösen újabb és újabb virtualitásokat kibontakoztató szériákat indítanak útjukra.

Brakhage fő műve, a *Dog Star Man* ezt a tapasztalatot összegzi, és bontja ki ismétlődő nekifutásokkal. Ha ez a tapasztalat az egymásból keletkező, egymásba visszatáplálódó

perspektívák, egymást kölcsönösen tükröző, egyesíthetetlen sokszorossága, akkor ennek megfelelően a tapasztalás alanya sem lehet a minden perspektívát potenciálisan önmagában egyesítő én, a minden individuális tudatban azonos anonim öntudat. Ennek az öntudatnak a tapasztalási folyamatban ki kell lépnie önmagából, és az interszjektív kölcsönösség irreverzibilis keletkezésében kell magára ismernie.

### 3. *Dog Star Man*

Brakhage 1959-ben szakít a figuratív, narratív film minden formájával. Kiiktatja szereplőit, úgy is mint a látás médiumait, akik közvetítették vagy eljátszották az észlelés, illetve vizuális megismerés változatait, változásait.

A *The Way to Shadow Garden* a leszámolás metaforája. Bunuel-Dali *Andalúziai kutya* című filmjének szem-metsző képsorához hasonlóan, Brakhage állandó szereplőjének megvakulása is radikális váltást jelez. Átadja látásának képességét a kamerának, ami ettől a perctől minden reprezentációt felfüggeszt, zárójelbe teszi a társadalmi önelképzelés minden formáját, ami ismeretelméleti szempontból azt jelenti, hogy kiüti az ünnevelt tárgyat a centrális perspektíva középpontjából. A látómezők perifériáira kalandozik, majd befordul a csukott szem világába, hogy a látóideg végződésein át, az agyi szinapszisokon keresztül az észlelés eredetéhez jusson. Brakhage szerint minden képi reprezentáció az emberekre kényszerített jelentés, a hatalom manipulációja, hogy elvegye a látás eredeti, elemi képességét. A látás ártatlanságát, ami a kisgyermekben még működik, aztán egyre inkább torzul, elsötétedik a társadalmi életformák elsajátításával.

A *Wonder Ring* felsorakoztatja azokat az eszközöket, melyeket a *Dog Star Man* kiteljesít. Brakhage korai fő műve 5 részből áll: egy 25 perces Prelude-ből, majd négy fő részből, 30 perc, 5 perc, 7 perc, 6 perc terjedelemben. A Prelude azt a kérdést teszi fel, ami a képi önszerveződés alapkérdése: hogyan keletkezik a kép, mi az ősmegjelenítés nyitó differenciája? Brakhage nem egy misztikus vagy transzcendens választ tesz le az asztalra, hanem egy folyamatot mutat be, amit megőriz folyamatként, az utolsó filmjében is. A folyamat két részre osztható: mi történik velünk akkor, amikor szemünkkel érzékeljük a világot, másrészt mi történik a világgal, amikor képként szemünk elé kerül. A folyamat két oldala összeér, ahol találkoznak, az a differenciális pont, ahol két zárt rendszer, a gondolkodás rendszere és a művészet rendszere, az értelem önszerveződése és a képek önszerveződése strukturálisan kapcsolódik. Ez a differenciális pont a celluloid, a kép médiuma és formája,

majd formája és médiuma, mely egyszerre nyomot hagy és nyomot vesz, jelölő és jelölt, észlelő és észlelt. Brakhage felismeri, hogy a celluloid a folyamat azon helye, ahol mindkét oldal jelen van, bonyolult rétegekben, takarásokban és fedésekben, de jelen van, és lassú, kitartó munkával, elmélyült fenomenológiai munkával feltárhatóak a rétegek, kibontható a kép saját műveletei segítségével. Felfüggeszti a valóság ábrázolhatóságának valamennyi illúzióját, kiiktatja a reprezentációt, eltörli az állóképet és vele együtt a statikus, illetve szukcesszív időt. Egy új idő-formát vezet be, Warholhoz hasonlóan, de éppen ellentétes irányban, mely azt az ismeretelméleti illúziót is felfüggeszti, hogy létezik két azonos vizuális inger. A két azonos vizuális inger ismételtetősége azt jelentette a képi reprezentációban, hogy az ábrázolt tárgy identitása megragadható, hogy egyáltalán a kép állíthatja a tárgyi entitás létezését. Duchamp-nál, Mekas-nál, Warholnál és most Brakhage-nél is láthatjuk, hogy azonos vizuális ingerület hiányában a kép nem tehet állításokat a valóságról, nem bizonyítható egy képpel egy entitás létezése. Brakhage szerint a centrális perspektíva fejlődése kiszakította a képet valódi szerepéből és a valóság hatalmi bizonyításának szolgálatába állította, amit Hollywood is jól példáz.

Ha a film igazi valójában „időben mozgó fény” (Hedges 177), akkor minden képkocka, a másodperc mind a tizenhat vagy huszonnégy expozíciója más és más rajzolatát hívja elő a fénynek. Brakhage ezt a *Dog Star Man*-ben fejleszti tökéletes és megbízható módszerré, és élete végéig elkíséri. Minden egyes frame vagy keret egy új képet tartalmaz, a fraktálokhoz hasonlóan, nem tudni előre, hogy érintő és érintett jeleinek találkozásából milyen kép fog megszületni. Mindkét oldal ragaszkodik a saját törvényeihez, ennek megfelelően alakítja a folyamatot.

De nem pszichológiai oktatófilmekről beszélünk, hanem műalkotásokról. Brakhage a képek tartalmát tekintve egy mítoszt épít fel, a képek keletkezésének mítoszáat az egyik oldalról, a keletkezés képeinek mítoszáat a másik oldalról. A látás reverzibilitása a képek keletkezésének és a keletkezés képeinek kiazmusa. A kettő adekvációja, azonossága nem jöhet létre.

Első szinten a négy arkhé mutatja meg magát. Mindenekelőtt a tűz, és a tűzhez köthető tulajdonságok, járulékos elemek: a lángok és az izzás lüktetése, a parázs, a vörös szín és árnyalatai, a napkitörések, a fény forrásai. Majd a megvilágított föld, a fehér és fekete, a föld adta kövek, fák. A víz fénymozgásai, tükröződések, áttetsző felületek, a mozgás etalonja. Végül a tükröződő égbolt, a felhők, az áttetszőség, a ritmus, a szivárvány színei. Az őselemek találkozása fényt és mozgást hív elő. A fény átvilágítja az anyagot, az anyagok fényszerkezetei visszaverődnek egymáson. Az érintett lüktet, majd pulzálni kezd az érintő is.

A celluloid anyagában megjelennek és egyre nagyobb jelentőséget kapnak a foltok, karcok, repedések, szakadások. Ezeket a ráfestések, megvilágítások még hangsúlyosabbá teszik. A festék kitágul, összehúzódik, keveredik, megszárad, felreped. Színeit megmutatja, elrejti, összemossa. Ezek is a kép eseményei, melyek saját törvényeiknek engedelmessé válnak. A celluloidon megszáradt festék repedéseinek fénymintázata találkozik a fák megvilágító Hold vetített képével. Ezek után Brakhage kimélyíti a repedéseket, kimetsz egységeket a festékből, celluloidból egyaránt. A látóideg végződésének korábbi képek beleégetett, bevésődött emlékeit hordozzák. A „nyitott szem vízióját” a csukott szem keresztül felváltja a Brakhage által „hypnagogic vízió” nevezett mozgó vizuális gondolkodás. (Hedges 176)

„A formák a filmen csak egymásnak válaszolnak.” (Hedges 165) Brakhage szerint is a film önreferenciális, zárt struktúra, mely rétegeinek visszabontásával, az érintő és érintett felület strukturális kapcsolódásával, eljuthat az ösprezentáció aktusához, a vizuális észlelés és gondolkodás forrásához. A következő sorrendben: az ősanyag, mint a négy arkhé, sűrű, zárt felületeit átvilágítja a fény. A superimposition lehetővé teszi, hogy a felületek egymáson elmozduló érintkezésében átláthatóvá váljanak a rétegek, egymásra rakódott takarásokat visszabontja az időben elmozduló fény. A rétegek többnyire négyzettrácsos, illetve hálós szerkezetekben villantják fel tárgyukat, amik azután kapcsolódnak a celluloidon megjelenő, „hypnagogic vízió” formáihoz. A nyitott szem látványából hátrálunk, pislogások, perifériális jeleken keresztül a csukott szem „hypnagogic víziójába”. (Hedges 166) A rétegek által „felvillantott” tárgyak vagy események: a tűz és a napkitörések, a hó és vízmolekulák szabályos szerkezetei, az élővilág, elsősorban a fák rajzolatai.

A fenomenológiai redukció, a médium-forma reverzibilitásával, a csukott szem és látóideg végződésén keresztül, az agyi szinapszisokba, az önszerveződő értelem műveleteibe vezet. A folyamat azt mutatja be, hogyan vált át a médium formává, az érintő érintetté, az érzékelő érzékeltté, akkor, amikor visszahátrálunk a születő értelem és észlelés őspillantába. Önvonatkozás és tárgyvonatkozás nem választhatóak el egymástól, de a két reverzibilitás sem eshet maradéktalanul egybe, mindig csak kereszteződnek, de soha nem érik utol egymást.

A fenomenológiában Merleau-Ponty volt az, aki arra a kérdésre kereste a választ, „hogyan vagyunk képesek egy érzéki egyediséget egy olyan általánosság (általános értelem, vagy jelentés) példájának látni, amely általánosság még nem is létezik, még csak éppen most van születőben.” (Merleau-Ponty 63-95) Hogyan lehetségesek érzéki idealitások? Olyan idealitások tehát, amelyek nem tiszta tárgyak, amelyeket nem valamilyen szemléleti (érzet-) adat és egy teljesen egyértelmű fogalom adekvációjában ragadunk meg, hanem az

érezkszervek által „közvetített” szemléleti anyag átalakulásában és az átalakulás által kikényszerített reflexióban hozunk létre. Ezt a termékeny, mert nem valamilyen eredeti, adott adekváció azonosságához visszatérő reflexiót nevezte Merleau-Ponty reverzibilitásnak, vagy kiazmusnak. (Szabó 2007. 173)

Brakhage filmjében tetten érhető ez a kiazmus, a vizuális tapasztalás folyamatának produktív önvonatkozása, Merleau-Ponty kifejezésével „önmagára göngyölődése”. Az érzékszervi észlelés során, a *Dog Star Man*-ben a vizuális észlelés folyamatában, a látható tárgy észlelése és a látó test önészlelése egyetlen észlelésben találkozik és kereszteződik. A kamerában futó celluloid érzékeli a mozgó fény játékának kitett tárgyat, de a médium nem a tárgyra fókuszál, hanem a tárgyat megjelenítő mozgásra és fényre. Ez a jelenség a kép perifériájára húzódik, egyre távolabb a nyitott szem stratégiájától. A médium lassan átfordul a látó test önészlelésének formájává. Itt már önvonatkozás és tárgyvonatkozás éppen úgy elválaszthatatlanok, mint Merleau-Ponty híres példájában, amikor mutatóujjammal a hüvelykemhez érek és megpróbálom érzékelni a két ujjbegy között létesülő taktilis minőséget. (Szabó 2007. 174) Ilyenkor az észlelés iránya befolyásolható, szándéktól függően változtható. Úgy igyekszem az érzetet pontosítani, hogy a két felület egymáson elmozdítom. Brakhage, ahogy Mekas, Menken vagy Warhol is, ezt az érzetet pontosítja, amikor a látó és látott felületeket egymáson elmozdítja, a fény mozgása által láthatóvá teszi a különbséget, a médium és forma különbségét, önvonatkozás és tárgyvonatkozás különbségét. De Brakhage különös hangsúlyt fektet a különbség nyilvánvalóvá tétele mellett az összetartozásra, a kiazmusra. Egy dupla falú felületen olyan érzetet alakít ki, ahol a keletkező kép nem tartozik egyértelműen sem az érintő, sem az érintett felülethez, egybe is mosódhatnak, de maradéktalanul soha nem eshetnek egybe, soha nem érik utol egymást, a látás mindig tovább finomítható, pontosítható. A kamera kifejező mozgásának és a nyomvétel érzékelésének eme kölcsönössége csak úgy jöhetett létre, hogy a kamera felvette a tárgyak mozgását, amit szomatikus vagy vehikuláris mozgásnak nevezünk. Brakhage hangsúlyozza, hogy ez nem a kamera-töltőtoll életszerű, szubjektív mozgása, amikor a látás-stratégiák leleplezik a szerzőt. Itt Brakhage azért kölcsönzi tekintetét a kamerának, hogy azt visszavezesse saját világába, mozgásában visszanezzen arra, ami őt nézi. A látás visszatáplálódik, reverzibilis hurokba rendeződik.

Önvonatkozás és tárgyvonatkozás strukturális kapcsolatát, különállásukat és összetartozásukat jól érzékelteti Szabó Zsigmond megfogalmazása: „Kifejezés és észlelés reverzibilitása nem jelenti a kettő azonosságát: a kifejező mozgás itt is csak az érzékelhető minőség kiküszöbölhetetlen önvonatkozásának közvetítésével, és fordítva, a megjelenő érzéki

minőség csakis a kifejező mozgás önvonatkozásának közvetítésével jöhet létre. E két reverzibilitás nem eshet maradéktalanul egybe, mindig csak kereszteződnek, de soha nem érik utol egymást.” (Szabó 2007. 174-175) Brakhage kamerája tehát, sajátos mozgásának köszönhetően, visszanéz arra, ami őt nézi. De nem csak a látást és a látás tárgyát fűzi egymásba kifejezés és észlelés reverzibilitása. Minden érzékszervünk működésében megfigyelhető kifejező mozgás és érzékelés kölcsönössége. „Sőt, a különböző érzékszervekhez tartozó érzetek egymásba is visszatáplálódnak, reverzibilis hurkokba rendeződnek.” (Szabó 2007. 175)

Brakhage nem tett képei alá sem zenét, sem zörejeket. Teljesen néma filmeket látunk, de szinte halljuk a képek ritmusának muzsikáját. Brakhage több filmjét Song-nak, dalnak hív. A képek zenei szerveződése élesíti és pontosítja a szem munkáját. Ebben a szinergikus egységben a látás a hallással és tapintással együtt nem csak felmutatja saját helyzetét, a látó test láthatóságát, hanem kapukat nyit a többi érzékszerv számára is.

Merleau-Ponty kiazmusának egyik fő gondolata, ami Brakhage filmjében a fenomenológiai fordulópontot jelenti, hogy amikor a kamera felveszi a tárgyak és események mozgását, csak annyiban látja a dolgokat, amennyiben a dolgok őt látják. Csak azért látja a láthatót, mert látó teste maga is a látható testek közé tartozik. „Csakis azért láthatok ...bármit is, mert én magam is látható....érzéki test vagyok önmagam számára. A testem reverzibilitása pedig ennek alapján magának az érzéki/érzékelhető valóságnak a megcsavarodása, önmagára-göngyölődése.” (Szabó 2007. 175) A látó test, a kamera, ugyanabból a látható elemből származik, mint a látásban magát feltáró látható világ. A látható világ önmagát érzékeli a kamera látásán keresztül, ahogy a kamera is saját képeinek tükröződéseit látja a látható világban. „A testem és a világ húsa közötti kiazmust a testem egyszerre akaratlanul észlelő és ugyanakkor akaratlagos mozgása hozza létre.” (Szabó 2007. 175) Ez történik Brakhage kamerájával is: a képrögzítés szabályainak megfelelően vizuális ingerek hagynak akaratlanul nyomot a médiumon, ugyanakkor az intencionált mozgás afirmációja felveszi a tárgyak, események mozgását. A látónak ez az intencionált mozgása nem más: a láthatónak megcsavarodása, reverziója, ön-észlelése. „Ám ez a reverzibilitás soha nem jelenti észlelő és észlelt tárgyi azonosságát. Az észlelő nem válhat maradéktalanul észlelletté.” (Szabó 2007. 175) Ez a végső megkülönböztetés az ősdifferenciális pont, ahol a zárt rendszerek elkülönülnek környezetüktől, megkülönböztetve önmagukat minden mástól. Ahol az értelem önszerveződése megkülönbözteti önmagát a képek önszerveződésétől, és fordítva. Az akaratlagos figyelem nem olvadhat össze maradéktalanul az önkéntelenül adódó tárggyal, a megfigyelés akaratlan mozgásával. Ezt a differenciát járja körbe Brakhage újra és újra,

minden szintjét részletesen analizálva, a struktúrát visszafejtve az ösfelfakadás vagy ősprezentáció pontjáig.

Mindez egy mozgó pont, hiszen ez a mozgás sohasem juthat tökéletes nyugvópontra, éppen a reverzibilitás miatt nem. A látás a gondolkodás számára, a fogalmi beazonosítás számára nem véglegesen rögzített érzetadatokat közvetít. „Az érzékelés reverzibilis, 'tetszőlegesen megfordítható irányú' mozgás: az érzékelt valóság megcsavarodása, önmaga felé fordulása. Miután azonban az érzékelt az érzékelőben soha nem éri el önmagát tárgyként, és az érzékelő az érzékeltben soha nem ragadhatja meg önmagát, mint az érzékelés változatlanul maradó alanyát, az érzékelés éppen e tökéletlen reverzibilitás miatt egy állandó érzéki többletet létrehozó irreverzibilis mozgás. Mindig többet és mást érzékelünk annál, mint amit tetszőleges fogalmi megkülönböztetések segítségével 'érzetadatokként' azonosíthatnánk.” (Szabó 2007. 176)

A *Dog Star Man* ezt a beazonosítást kerüli el a képi struktúrák folyamatos lebontásával és felépítésével. A superimposition jelentések lehetőségeit vetíti egymásra, ahogy az aspektusok sokasodnak, illetve jelentéseket olt ki hasonló affirmációval. A jelentést mindig a megújult érzet többletének könyveli el, mozgó jelentésnek, ami a megújuló értelmet is felülírja. (Sitney 71) Ez az érzékelésben megmutatkozó inadekváció, érzéki többlet motiválja a képi kifejezést, és fordítva, a látás értelmének képi kifejezése visszahat az őt elindító szemléleti adottságokra. Ez a többlet alakítja ki a filmnyelvi struktúrát. A nyelvi szimbolikus struktúra önreferencialitásának infrastruktúráját az érzékiség reverzibilitása képezi. „Az érzékiségben mindig feltűnő érzéki többlet és inadekváció azonban mindig egy meghatározott kategorialitáshoz képest jelent csak többletet. Ez a többlet motiválja másodlagos reprezentációk közvetítésével az érzékelést eleve meghatározó kategorialitás módosulását. Ugyanakkor a beszéd szimbolikus környezetét képező másodlagos reprezentációk rendszere is totalizálhatatlan, egyesíthetetlen rendszer. Benne minden hiba, módosítás, eltérés többletértelemmé válhat. ...Az érzékiség reverzibilitását ismétli és hosszabbítja meg a beszéd önreferencialitása. Az érzéki és szimbolikus környezet a beszéd önreferencialitásán keresztül kapcsolódik egymáshoz. A beszéd reverzibilitásában tehát kiazmus létesül az érzéki észlelés/kifejezés reverzibilitása és a nyelvi kategorialitás reverzibilitása, önvonatkozása között.” (Szabó 2007. 176-177) Merleau-Ponty kiazmus fogalma nagyon hasonlít a Luhmann által meghatározott kommunikáció fogalomra, amikor is a kommunikáció zárt rendszerek közötti strukturális kapcsolat.

Brakhage filmjében a képek önszerveződése és az értelem önszerveződése között a leírt módon megvalósulhat ez a strukturális kapcsolat: megteremtve a kommunikációt



művészet és befogadó között. Ebben a kommunikációban, teremtő párbeszédben olyan többletértelem keletkezik, „amely képes többet mondani, mint az általa felhasznált szavak, jelek összessége... E beszéd maga kell, hogy kinyilvánítsa a saját értelmét mind a beszélő, mind a beszéd hallgatója számára, nem elég utalnia valamilyen, mind a két fél által már eleve birtokolt értelemre, hanem ezt az értelmet magának kell megteremtenie, vagyis önmagát meghaladó gesztussá kell válnia, olyan mozdulattá, mely az értelem felé történő mozgása során önmagát szünteti meg.” (Szabó 2007. 179)

Az interpenetráció során látás és filmnyelvi kifejezés kölcsönösen egymásba visszacsatolódó reverzibilitása révén „értelem-többlet vagy többletértelem” keletkezik, mely valós idejű, itt és most átélhető realitássá teszi a kommunikációt. „Amennyiben észleljük a születő értelmet, annyiban utána is nyúlunk, önkéntelenül próbáljuk megragadni: reflektálunk rá. Megpróbáljuk adekvációba hozni önmagával, és egész addigi tudásunk rendszerével. Ez a szinte önkéntelenül fellépő reflexió, az érzékelés és a nyelvi kifejezés reverzibilitásának meghosszabbításaként, létrehozza a tudat reverzibilitását, a cogito sum öneszmélését. A test reverzibilitásának és a beszéd reverzibilitásának közvetítésén keresztül megjelenik egy még nagyobb, a két előbbit is egybefogó és egymásba csatlakoztató kör: a tudat reverzibilitásának a köre.” (Szabó 2007. 180)

A *Dog Star Man* a képek önszerveződését az interpenetráció segítségével összekapcsolja az értelem önszerveződésével. A folyamatot oda-vissza, újra és újra bejárja, hogy a fenomenológiai redukció segítségével a megkülönböztetések ősfelfakadási pontját világosan feltárja. Brakhage bostoni egyetemi előadásaiban gyakran hivatkozik Walter Pater zenefilozófiai nézeteire, miszerint minden művészet alapvetően zenei struktúrák felé közelít, így a film is, amikor levetkőzi a valóság reprezentációjának szerepét, és saját formáira saját műveleteivel válaszol. A zenében, Pater szerint, médium és forma, folyamatos és szoros irreverzibilitásuk következtében, összeolvad és egységesül.

Brakhage ezt a zenei struktúrát igyekszik mozgóképeiben feltárni, a képek zenéjét megragadni, ahogy tette ezt a példakép-elődök serege, Méliés-től Eisensteinen keresztül Man Ray, Duchamp, Bunuel, Maya Deren, Marie Menken és a többiek. A reprezentációt, mint a társadalom szolgálatában álló üres formát fel kell függeszteni, és a képet vissza kell állítani saját szerepébe: a „szem zenéjén” (music of the eyes) keresztül a „mozgó vizuális gondolkodásba” (Moving Visual Thinking). A „mind-eye” kifejezés jól érzékelteti a két világ együttes jelenlétét, hasonlóan Dziga Vertov „kino-glaz” fogalmához. (Sitney 73)

A művészet Brakhage számára, hasonlóan a husserli fenomenológiai módszerhez, személyes, egyes szám első személyű ismeretelmélet, egyszeri és megismételhetetlen, mely a

fenntartható jelen vizuális képletein keresztül vezet el az agysejtek adott konstellációjához. Itt az értelem soha nem zárul önmagára. Az értelem mindig többletértelem, és e többletértelem soha nem lehet egy tiszta, önmagával teljesen azonos öntudat konstitúciója. „...hiszen egy tiszta tudat csak azt találhatja meg a dolgokban, amit korábban ő maga helyezett beléjük. Arra viszont, hogy mit is helyezett beléjük, csak akkor derülhet fény, ha elkezd kiismerkedni onnan, amit oda helyezett, és látnivalóvá lesz, hogy kimeríthetetlenül sok forma lép elő az első megkülönböztetés /önvonatkozás/tárgyvonatkozás/önreferens totalitásából.” (Szabó 2007. 182)

A *Dog Star Man* örvénylő, véget nem érő képfolyama az újonnan felmerülő gondolatokat mindig visszatáplálja az észlelés termékeny folyamatába. A gondolkodás irreverzibilis folyamata soha nem érheti utol magát, mindig többet fogunk gondolni annál, mint amit gondolni vélünk, és ezt mindig csak utólag fogjuk felfedezni.

A „mind-eye”, ész és tárgy reverzibilitása csak egy lezárhatatlan irreverzibilis folyamatban bontakozhat ki. „A tudat reverzibilitásában képződő többletértelem maga is visszatáplálódik az érzéki szemléletbe és a beszéd alapját képező nyelv grammatikájába és pragmatikájába. Merleau-Ponty szerint minden értelem egyszerre testi, nyelvi és tudati értelem. Test, nyelv és tudat reverzibilitása egymásba kapcsolódik és egyetlen önmagába visszatáplálódó reverzibilitást alkot.” (Szabó 2007. 183)

A *Dog Star Man* felfedezi ezt a lehetőséget, a megismerésnek ezt a különös útját, és kijelöli az elsődleges feladatot a művészet számára. A nyitott szem víziójával szembeállított hypnagogic vízió az alkotói szubjektivitás egyszeri, megismételhetetlen tablója, ugyanakkor a megismerés módszerének egy életre szóló útja, ami Brakhage soha többet nem hagy figyelmen kívül. (Hedges 166) A *Dog Star Man* a négy arkhé mellé felsorakoztatja a keletkezés mitológiájának négy nagy témáját is: a születést, a halált, a szexualitást és Istent. Ezek kultúrtörténeti, mitológiai összefüggéseiről egy másik tanulmánynak kell szólnia. A négy részből álló szerkezetet később, életművének vízvonalzó csomópontjaiban megismétli, legfőképpen az életművet lezáró Faust-tetralógiában.

#### 4. *Dog Star Man*, második rész

A *Dog Star Man* második epizódja talán a mű legnyilvánvalóbb, legletisztultabb része. Fenomenológiai vizsgálódás arról, hogy a csecsemőben hogyan alakul ki a látás folyamata, mi különbözteti meg a belső látást a külsőtől, hogyan állnak össze a formai elemek felismerhető tárgyakká, hogyan kapcsolódnak vissza (feedback) a tanult formák az anyag önlátásának forrásához.

Ennek a folyamatnak a pontosabb leírására Husserl genetikus fenomenológiáját hívjuk segítségül. A statikus fenomenológia nem képes megmagyarázni egy adott fenomén létrejöttének körülményeit, annak ellenére, hogy mindkét módszer a tudat konstitutív működésének feltárását célozza meg. A statikus, leíró fenomenológia a kész tárgyból indul ki, a tárgyra vonatkozó appercepció és intencionalitás szerkezetét tárja fel, míg a genetikus fenomenológia ugyanezeknek a tárgyaknak a genezisére kérdez rá az eredendő időtudatban.

Brakhage filmjében az érzékszervi érzetek önálló életet élnek, a hületikus, immanens tárgyiség preformáiként. Felismerte azt, amit Husserl a húszas évek elején fogalmaz meg, hogy a korábban elhanyagolt és élettelennek tartott „hülé” valójában sajátos elevenséggel és fenomenológiailag feltárható önmozgással, önszerveződéssel rendelkezik. Brakhage több előadásában is elmondja, hogy a természetes képi beállítódásban a kép állításokat tesz a tárgyak létezésére, és ezzel elveszíti eredeti funkcióját. „A természetes beállítódás úgy véli, hogy azért látok tárgyakat, mert ezek a tárgyak alkotják a valóságot, mert a valóság voltaképpen tárgyakkól áll össze, létüket és így-létüket ezért nem is érdemes és nem is lehet megkérdőjelezni.” (Brakhage 42) A genetikus fenomenológia szférájába ezzel szemben akkor tudunk behatolni, ha lemondunk a készen konstituált tárgyi világ meghatározó mozzanatairól, vagyis zárójelezzük a tárgy fogalmát.

Brakhage is felfüggeszti a tárgy fogalmát, és nem csupán a konkrét tárgy konkrét létezését, hanem a tárgyként adódás formáját is. Husserl is különbséget tesz a kettő között, szerinte az sem eleve adott, hogy valamit egyáltalán tárgyként tudjak felismerni. „Valamit 'tárgynak' látni azt jelenti, hogy mindenekelőtt a környezetétől különböző, önmagában megálló, önmagával azonos és az időben tartamos létezéssel bíró létezőnek tekintem.” (Ullmann 228) Vagyis a kép konstitutív teljesítménye, ha azt állítja tárgyáról, hogy létezik. Brakhage filmjében ezt a konstitúciót bontja vissza, rétegről rétege, míg a genezisére nem bukkan a csecsemő belső víziójában. „Jó okkal tartják, hogy a dolgok látását a kisgyermeknek először is meg kell tanulnia, miként azt is, hogy genetikusan hasonló tanulási folyamat előzi meg a dolgokra vonatkozó összes tudati mód kialakulását. A kora gyermekkor észlelési

mezője tehát nem tartalmaz még semmit, ami pusztán ránézésre dologként bontakozhatna ki.” (Ullmann 229) Brakhage tehát zárójelezi a tárgyi valóságra vonatkozó valamennyi meggyőződésünket, nem csak a léttételezéseket, hanem az egyáltalában vett tárgyi létre vonatkozó minden konvencionális feltevésünket. A genetikus fenomenológia a létben felfüggesztett tárgyat még tovább bontja és a tárgy tárgyiségétől is eltekint.

Brakhage filmjében a csecsemő hypnagogic látásában még nincsen tárgyi azonosítás, amit a rendező úgy ér el, hogy a kamerával megjeleníthető bármilyen reprezentációt felfüggeszt, vagyis magát a kamerát is félreteszi, és így dolgozik a celluloidra. „Egy ilyen lépés vajon a teljes valóságvesztéshez, vagy egy új valóságszféra feltárásához vezet?” (Ullmann 229) Brakhage a genetikus redukció lépéseit a képek saját valóságában találja meg, akkor is, amikor a strukturális kapcsolódás révén már a tiszta tudat szférájában mozog. Ezt úgy tudja megtenni, hogy a születő kép önreferenciális rendszerében modellálja azt a működési elvet, amely minden passzív genezist jellemez: az asszociációt.

„Az asszociáció a passzív genezis elve.” (Husserl 2000. 95) Amit látunk, ahogy a képet alkotó motívumok szerveződnek, egymásra utalva kiépülnek, azok nem kauzális kapcsolatok, hanem olyan motivációs összefüggések, melyet csak egy fenomenológiai vizsgálat tárhat fel. Az intencionális tudatot keresztül-kasul meghatározzák ezek a motivációs összefüggések. „Ezeknek a motivációknak két lehetséges megközelítésük van, egy statikus és egy genetikus: a kész, megvalósult intencionális élmény statikus vizsgálata a motivációs összefüggéseket appercepcióként jeleníti meg és például a tárgy megjelenő és meg nem jelenő aspektusainak összefüggését tárja fel, míg a születőben lévő motivációs összefüggés genetikus elemzése asszociációs kapcsolódásokat mutat.” (Ullmann 231)

A *Dog Star Man* második részében a két megközelítés közötti átjárásokat jól láthatóvá teszi a film készítője: például az apa vagy az anya alakjából mit tesz láthatóvá az appercepció során, majd milyen belső motívumok asszociációjából építi fel az „anya-konstellációt”. Brakhage tudatosítja, hogy a statikus appercepció és a genetikus asszociáció között lényegi összefüggés van. A tudat intencionális aktusainak médium/forma struktúrájában az appercepció a formai oldalhoz tartozik. Nem azt mutatja meg, hogy az anya vagy az apa miért így jelenik meg, hanem, hogy a megjelenők mint anya vagy apa jelennek meg. Az appercepciók elemzésében valami mint valami jelenik meg. A mindenkori tárgyészlelésben fellelhető többletszerkezet azt mutatja meg, hogy sohasem nyers érzetekkel van dolgom, hanem felismert, értelemmel ellátott létezőkkel. A többlet azt jelenti, hogy a konkrét adottsághoz képest valami olyan is megjelenik a tapasztalatban, ami nem észlelhető, a képben például a kép által megjelenített. Az asszociáció pedig az időbe kivetített appercepció, olyan

motivációs összefüggés, amely magyarázattal szolgál az apperceptív kapcsolódások létrejöttére a tapasztalat immanens genezisében. Husserl Hume asszociációtanát gondolja újra, megtisztítja a pszichofizikai kauzalitás eseteitől, a reprodukciótól és emlékezéstől. Felfogásában az asszociáció nem is a képzelőerő teljesítménye, hanem a tudat önszerveződésének univerzális törvényszerűsége.

Hussernél az asszociációnak két típusa van. Az induktív asszociációban az asszociatív kapcsolat már kialakult képzetek között jön létre. A második típusban az egységképződés elve érzéki, hületikus egységek geneziséjét jelenti. Brakhage filmje ezt a mélyebben fekvő szintet tárja fel. Míg az induktív asszociációban az élő jelen időhatárainak átlépésével már kialakult értelemalakzatok lépnek egymással kapcsolatra, addig az egységképződés szintjén nem beszélhetünk önálló, értelmes alakzatokról, és a jelen határait sem lépjük át. „Olyan szintézisekről van itt szó, amelyek az 'előzetes passzivitásban' zajlanak, vagyis azoknak a hületikus egységeknek és összefüggéseknek a létrejöttéről, amelyek azután egy megformált, intencionális tapasztalat építőanyagaként léphetnek fel. Husserl ezt a fajta asszociációt 'ősasszociációnak' is nevezi, kifejezve ezzel, hogy itt a passzivitás olyan szférájában mozgunk, amely minden magasabb tevékenység eredetét és kiindulópontját jelenti.” (Ullmann 233) A *Dog Star Man* második epizódjában Brakhage megpróbálja a teljes noézist felszámolni, kiiktatja a tapasztalatból a tárgyi apperceptiókat és a megszokott tapasztalati világ összefüggéseit. A hületikus szintézisnek ezen az alapvetőbb, mélyebb szintjén az asszociáció új értelmet nyer „az együttlét és egymásra következés érzéki konfigurációjában”. (Husserl 2000. 95) Ezek az együttállások időben zajló folyamatok, és a hületikus szintézis eredménye is időbeli lefutást mutat. Ezt az időbeli lefutást jól érzékelteti a képkockáról képkockára lépegető változás, a szukcesszió és koegzisztencia.

Az ősasszociáció érzéki szintézise olyan összintézis, mely a mindenkori eleven jelen körén belül zajlik, még nem kész értelemalakzatok között hoz létre hasonlóságon alapuló „értelemátvitelt”. Ez a hasonlóság nem felidézésként működik, ahol a két elem között egyértelmű irány határozható meg az ébresztőtől az ébresztett felé, hanem két vagy több érzéki elem összeolvadásaként. Ezt a mélyebb szinten zajló hasonlósági szintézist a „homogenitás szintézisének” nevezi Husserl.

A Hume-i hármasszociációból, hasonlóság, érintkezés, ok-okozati kapcsolat, Husserl csak a hasonlóságot emeli ki, mert így megteremthető a szoros analógia az induktív asszociáció működése és az egységképződés ősasszociációjának működése között, valamint megmagyarázza a médium/forma struktúrák terjeszkedését. Olyan hületikus egységek jönnek létre a hasonló elemek kapcsolódásaiból, mint a celluloidról lekapart ezüst foltjai, hasadékai.

A sejtek egyszerű formáiból összeálló testmetszetek, a mozgó nedves felületekből kialakuló testnedvek, vagy más folyások.

„A homogenitás szintézise és a vele szorosan összefüggő, sőt komplementer párt alkotó heterogenitás szintézise az érzéki elemek sajátos kapcsolatát hozza létre. Ez a kapcsolat nem az utalás vagy a felidézés szerkezetét mutatja, hanem a hasonlóságok összeolvadását.” (Ullmann 235) Például a vonalak hasonló csoportját érezetnek látjuk, a növények vagy vízfelület érzetei kapcsolódnak az emberi test érezetéhez. A különböző színbenyomások egy egységes felület észlelésévé állnak össze. Brakhage többször áthalad a még nem és a már nem felismert formák kereszteződésének differenciális pontján. „A homogenitás szintézisein belül a rokonság, a hasonlóság, a párképződés és a teljes összeolvadás szintéziseit különböztetjük meg.” (Ullmann 236)

De mik ezek az egyszerű elemek, melyek egységgé szerveződnek? Brakhage itt Husserl segítségére siethetett volna, mert a filozófus szerint „még ha el is fogadjuk, hogy a hületikus ósassocziáció a homogenitás elve alapján szervezi egységgé a szintézisben részt vevő elemeket, valójában azt nem tudjuk sohasem megmondani, hogy egy ilyen szintézis milyen típusú összetevőt, elemet, létezőt szervez egységgé.” (Ullmann 236) Brakhage az interpenetráció révén elénk tárja a teljes folyamatot: ezek az egyszerű elemek az anyag önlátásának sötétségéből kiválnak, a fény felé fordulnak, és a leírt hületikus szintézisek révén a tudatosabb folyamatok felé áramlanak. Merleau-Ponty fogalmaival: a látás a látható valóságnak a látó test mozgása által közvetített reverzibilitásaként fogható fel. A látható a látásban visszafordul önmaga felé, ahogy a látó test is a látható valóság részeként, a látásban a látott tartalom közvetítésén keresztül, önmagát érinti, önnönmagát afficiálja. Husserl feltételezi a funkcionális analógiát az asszociáció két szintje között, így sokszor „hületikus tárgyakat” említ, melyek a tárgyészlelés érzéki összetevőinél magasabb összetevők, noha még a kész tárgy tudatát megelőzően. Brakhage is megmutatja a tárgy fázisszintjeit, fázistartalmait, de továbbmerészkedik Hussernél, és a hületikus szintézis ósassocziációinak elemeit, összetevőit is láthatóvá teszi.

Brakhage számára is az jelenti a legnagyobb problémát, hogy a hasonlóságok és különbözőségek által szerveződő érzéki adottságokból hogyan válik beazonosítható, konkrét tárgy? A celluloidra kapart fényrajzolatból hogyan lesz a kutya szőre, a színes felületet hogyan azonosítom egy sapka színeként, a vibráló foltot a hullámzó víz felületeként? Sokan Brakhage szemére vetik, hogy a tárgyi reprezentáció nagy ugrását ő sem járhatja be lépésenként, és a látszólag kizárt valóságtartalom visszaszivárog és szétszórja jelentéseit a filmben.

„Kettős rejtéllyel állunk szemben: a hületikus szintézis, az érzéki egységesülés rejtélyével és az appercepció, a valamiként való felismerés genezisének rejtélyével.” (Ullmann 236) És a két probléma külön-külön még bejárható, de egymáshoz kapcsolódva titoknak bizonyul. Milyen fenomenológiai fogalmakkal tudjuk ezt a különbséget áthidalni, csökkenteni a távolságot a megjelenítés és az azt lehetővé tévő elemek között? Úgy tűnik, hogy az 'affekció' fenoménje összekötő kapocs lehet a Husserl-i és a Merleau-Ponty-i fenomenológia és a Luhmann-i rendszerelmélet között. Brakhage gyakran emlegeti az eleven jelen dinamizmusát, azt a vonzást, amit a tiszta figyelem képi erővonalai jelentenek. Husserl is azt javasolja, hogy az eleven érzéki jelen vizsgálatánál tekintsünk el mindenfajta noézistól: csak azt figyeljük, ami most, ebben a pillanatban zajlik. „Ne csak a visszaemlékezéseket és az elvárásokat kapcsoljuk ki, hanem mindenféle fantáziát, gondolati aktust, értékelő és akaró aktivitást hagyjunk játékon kívül.” (Ullmann 237) Így juthatunk el a hületikus formálódás szintjére, ahol nincsenek tárgyak és tárgyi összefüggések, csak az érzéki dimenzió hasonlósági asszociációkon alapuló elemi szerveződése.

Minden eleven, éber pillanatban érzékszervi kapcsolatban vagyok a környezetemmel, Merleau-Ponty megfogalmazásában: az észlelésben önvonatkozás és tárgyvonatkozás elválaszthatatlanul összekapcsolódik. Minden tudati aktus hordozza magában ezt a kapcsolatot. Ez az állandó érzéki háttér hületikus tartalommal sűrűsödik össze, és ez a 'hületikus mag' afficiálja a tudatot. Az affektív erő viszont nem származhat kizárólag a homogenitás szintézisének hasonlósági asszociációiból. „Egy homogén háttérből csak az tud kiemelkedni, egységgé válni és végül affektív hatást gyakorolni, ami kontrasztban áll a környezetével.” (Ullmann 237) A heterogenitás szintézise azt jelenti a 'hületikus mag' számára, hogy a hasonlóság kizárólag a rendszert a környezetétől megkülönböztető affektív erő hatására működik. „Ez a vonzás azonban az én odafordulásával kialszik, és onnan kiindulva továbbhalad az önmagát adó, a tárgyiságot egyre inkább felfedő szemléletre való törekvéssé – vagyis az ismeretszerzésre, a tárgy közelebbi szemléletére való törekvéssé.” (Ullmann 237)

Ezt a dinamikus folyamatot jól érzékeljük Brakhage filmjében, hiszen az affekció nem a tárgyról pattan vissza, nem valamilyen testi szervünket érintő anyagi természetű behatás, hanem a figyelem terjedése, állandó mozgása olyan erővonalak mentén, melyet a rendszer saját műveletei során fedez fel. Affekció és figyelem között a dinamikus viszony azt jelenti, hogy a figyelem odafordul az őt afficiáló jelenséghez, és az újabb affekciók hatására kiterjed, belebonyolódik, vagy elfordul tőle, mivel az affektív erő kialszik, az afficiáló tárgy nem tudja tovább fenntartani a figyelmet. Brakhage-nél minden affekció a fény irányába húz, a fény erővonalainak rendel alá minden jelenséget, még az olyan, más filmes diskurzusokban

közkedvelt jelenséget is, mint a szexualitás vagy erőszak. Ez az ismeretelméleti vonzás a figyelmet önmaga felé irányítja, az affekció forrása önmagában található. Természetesen nem csak a megismerési érdek hat az affektív erő fellépésekor. Husserl az érzelmi szférát és az ösztönöket említi, mint az affektív erő sajátos, a megismerési érdeknél fontosabb és meghatározóbb összetevőit.

Az affekció erő jellegét mi sem bizonyítja jobban, minthogy kapcsolatban áll az érzelmi és az ösztönszférával. A fény vonzása nem csak megismerési érdek, hanem a láthatóság fenntartásának fizikai feszültsége is, egyfajta vibráló elektromosság, mely a testnek életet és halált egyformán juttat. „Ennek a feszültségnek a tudati oldalán azt a dinamikus viszonyt találjuk, ahogy a tudat figyelme felébred és odafordul az afficiáló tárgyiség felé, vagy éppen elveszíti érdeklődését és elfordul tőle. Tárgyi oldalon pedig a feszültség mint az erő sajátos terjedése jelenik meg.” (Ullmann 238)

### 5. *Mothlight*

Ahogy a *Dog Star Man* második epizódjában a sűrű anyag sötétségéből az első elmozdulások által kibújik a fény és megteremti a távolságot a dolgok között, a *Mothlight* is a tárgyak közepéből indít. A dolgok fekete színű együttállása az a végtelen közelség, amikor a szem olyan közel kerül a tárgyhoz, hogy azt már nem képes látni. „A totálisan meghatározott tér nem az üres, hanem a teljes, totálisan sűrű, totálisan zárt tér.” (Földényi 19) Ez az anyag önlátásának felfakadási pontja, a végtelen közelség sűrűségéből az intenzitás maximumán felragyog a távolság, előkerülnek a sűrű hálók, felparcellázott és felosztott szárnyak, levelek ereizei, és láthatóvá válik a mozgás, mely egyre sebesebben zuhan a legnagyobb fénybe.

Brakhage 1963-ban készíti ezt a háromperces kisfilmet, a *Dog Star Man* forgatása alatt. Rendkívüli szegénységben éltek feleségével és négy gyermekével, a Colorado hegység lábainál. Brakhage egy kis műhelyet rendezett be a gerendaház melléképületében, ott végezte kísérleteit, ott hívta elő a filmeket, vágta meg őket, és itt „munkálta meg” azokat kézi festéssel, ragasztással és karcolással, napi tíz-tizenkét órán keresztül. (Sitney 76) A *Mothlight* kamera nélkül készült film. A rendező növényi részeket és lepkeszárny darabokat ragasztott a celluloidra, mint Man Ray a *Visszatérés az értelemhez* című munkájában, majd így került levetítésre. Az ötletet az adta, amit esténként látott a verandán: molylepkék és éjszakai pillangók ezrei indulnak el a fény irányába, és addig repkednek a fényforrásnak, amíg el nem pusztulnak. (Sitney 76) A filmszalagra ragasztott szárnyak két módon jelennek meg, vagy



kockánként váltakozva, vagy több kockára átnyúlva. A horizontális és vertikális kiterjedés szimultaneitása összekapcsolja az időtudat retencionális és protencionális kereszteződését a képi konstitúcióval. A sűrű ismétlések és a látszólagos reprodukciók ellenére nincs két azonos vizuális ingerület. A lepke röpte a sötétségből a fény felé tart, ami aztán halálát okozza. Ahogy ezt az utat megteszi, ahogy ezt az utat megteesszük vele együtt, feltárul a fénynek és mozgásnak a közös története, kitekintve a részletekre is. A film mint csak-vetített film a képi konstitúciót a tudat számlájára írja. Bejárjuk ezt az utat, kezdve a noézi és a tárgyi világ teljes felfüggesztésén át, a hasonlósági asszociációk homogén szintézisein keresztül az induktív asszociációk apperpepciójáig.

A fény kimélyíti, kitágítja a járatokat, egyre áttetszőbb felületeket helyez egymásra, finomodnak a struktúrák. A superimposition fedésbe hozza a levél erezetét a hártvás szárnyakkal. Az elágazások végül kifordulnak, szétszakadnak, a hímper millióit szabályos rendbe szórva szét. A csupasz fény végül mindent szétszabdalt, és persze újraegyesít, mert kezdődik minden előről, megállíthatatlanul.

Majdnem húsz évvel később, jobb körülmények között, Brakhage megismétli a kísérletet. 35 mm-es filmre, azaz szélesebb felületre ragaszt virágokat, növényi darabokat. A film Hieronimus Bosch festménye nyomán a *The Garden of Earthly Delights* címet kapta. A technika, a képi konstitúciós folyamat hasonló. A nagyobb felület miatt erőteljesebb, vizuálisabb kompozíciókat látunk, a részletek gazdagabb mintázatával. A tárgyi lét sötét sűrűsége átvált a növényi lét finomabb tágasságába, majd állati formák asszociációin keresztül antropomorf tulajdonságokat vesz fel. A szétszabdalt, szabálytalan világ azután a beazonosított apperpepcióból visszavágyik az ősi harmóniába.

## VI. Összegzés és távlatok

A dolgozat a luhmanni életmű differenciaelméleti és rendszerelméleti alapfogalmaiból indul ki, és nem érinti a társadalom egészét. Az ismeretelméleti alapvetés egy funkcionális részrendszer bevonásával azt vizsgálja, hogyan működhet művészet és befogadó viszonyában a kommunikáció.

Vajon kisajátíthatóak -e a fogalmak az egymástól távol levő elemek összekötése céljából? Maga Luhmann teoretikus törekvése a bizonyíték arra, hogy egyazon fogalmiság, egyazon elmélet keretében kíván meg leírni egymástól igen távol eső, és rendszerint eltérő területeket. Ez az elméleti keret nem csupán a társadalmi részrendszerek között hoz létre analógiákat, hanem a társadalomstruktúra és szemantika között is kapcsolatot teremt. A szemantika egy szimbolikus hálót sző a társadalmi önértelmezés és önmegjelenítés diskurzusaiból, ami a metafizika megcsontosodott szövedékébe zárta a szociológiát is. Így Luhmann, ahogy Husserl és Heidegger is, visszavezeti a fogalmakat keletkezésük és jelentésük alapjaihoz. A fogalmak tehát alkalmasak egy fenomenológiai vizsgálatra, egy folyamatanalízisre, de arra nem, hogy a világot komplexitásában megragadják.

Az ismeretelméleti fordulatból következik, hogy a világ komplexitása miatt annak megfigyelése sohasem lehet teljes, hanem mindig a komplexitás redukciójára, tehát a lehetőségek szelekciójára kényszerülünk. Ennek következtében a világnak mindig csak némely aspektusát vagyunk képesek megfigyelni, s mindig maradnak olyanok, melyeket megfigyeléseink rejtve hagynak. E kimaradt aspektusok megfigyeléséhez másik megfigyelési séma, másik elmélet szükséges, amely viszont megint csak elfed egyes jellemzőket. Ha ez így van, akkor Luhmann rendszerelmélete is csak a világ egy lehetséges megfigyelését jelenti, s nem mutatja meg annak minden aspektusát.

A fogalmak fenomenológiai tisztázása lehetővé teszi, hogy az előfeltevéseket a minimumra szorítsuk. A kommunikáció fogalmánál például ki kell zárunk az információ objektív létezését, ami által minden átviteli modell megkérdőjeleződik. Ez el is vezet a zárt rendszerek elméletéhez.

Miért van szükségünk erre az elméletre, mit magyaráz meg az autopoietikus rendszerek elmélete?

Nem *erre* az elméletre van szükségünk, hanem ez az elmélet létezik, ha egyszer megtörtént az ismeretelméleti alapvetés. Innentől kezdve minden más szigorúan következik önmagából. Az elmélet részeként működő dekonstruktív fogalmiság a legabsztraktabb szinten produkál önleírásokat, ugyanakkor gátolhatja a pozitív gyakorlati konzekvenciák kialakulását.

Ha a zárt rendszerek adottak, akkor a komplexitás redukciójával jellemzett funkcionálisan differenciált társadalomstruktúrák nem tudják önmagukat funkcionálisan ekvivalens jelenségekkel helyettesíteni. Így a demokrácia éppúgy elérhetetlen marad a társadalom számára, mint az esztétikai szép a befogadás számára.

A dolgozat azt mutatja meg, hogy a Luhmann-féle kommunikáció-modell hogyan működik a gyakorlatban, jelesül akkor, amikor a művészet kommunikációjáról van szó, amikor műalkotásokkal „kommunikálunk”. Nehezíti a dolgunkat, hogy Luhmann számtalan alapfogalom mellett a kommunikáció megszokott fogalmát is felfüggeszti, így a megértés folyamatába a fenomenológia módszerét hívtuk segítségül. A pszichikai rendszer és a művészet rendszere között a strukturális kapcsolat lehetővé teszi, hogy mindkét rendszer kölcsönösen a másik rendelkezésére bocsássa komplex struktúráit. Ennek transzparens példáit láthatjuk a New York-i Underground Filmiskola vagy experimentális film három kiemelkedő alakjánál. Ők a hatvanas években meginduló strukturalista vagy kognitív filmkészítés első jeles alkotói. Közülük Brakhage teoretikusan is publikálta a pszichikai rendszer és a film rendszerének strukturális átfedéseit, összefüggéseit.

Valójában működésük nem előzmény nélküli, hiszen az avantgárd első korszakának vezető alkotója, Marcel Duchamp is beszél arról, hogy a művészet legfontosabb funkciója, hogy művészetként jelentse ki önmagát. És nem is az utolsók, hiszen az amerikai avantgárd film számos alkotója követte és alkalmazta ezeket a módszereket: Hollis Frampton, Ian Hugo, Marie Menken, Michael Snow.

Magyarországon a strukturalista vagy kognitív film gyökerei szintén a húszas évekig, a Bauhaus művészeti mozgalmáig vezethetők vissza. Moholy-Nagy László filmjeiben, filmterveiben jelentkezik először az a törekvés, hogy a belülről áttetszővé tett filmformai elemek rendszerszerűen építkezzenek. Hosszú szünet után, negyven évvel később, a kísérleti törekvéseket befogadó Balázs Béla Stúdió jóvoltából bontakoznak ki a neoavantgárd elméleti és gyakorlati diskurzusai.

A luhmanni autopoietikus művészetkonceptiót jól illusztráló New York-i strukturalista vagy kognitív film Magyarországon is követőkre talál: Erdély Miklós, Bódy Gábor, Szentjóby Tamás, Hajas Tibor, Tarr Béla és mások személyében.

Ez a dolgozat nem vállalkozik a magyar neoavantgárd diskurzus részletes elemzésére, de egy korai és egy későbbi alkotó, Erdély Miklós és Tarr Béla műveit az adott koncepció tükrében jellemző fogalmat felmutat, hogy kiindulási pontját adja egy újabb kutatásnak.

Erdély Miklós sokrétű, több médiumot és szerteágazó művészetkonceptiót

felvonultató életművének azért vannak olyan határkövei, melyek újra és újra felbukkannak megnyilvánulásaiban. Hatalmas műveltsége és tudásvágya olyan gondolatokat is beemel az életműbe, mint a zsidó-keresztény kultúrát érintő mágikus-hermetikus diskurzus, a hasszid és luriánus kabbala szimbólumrendszere. Mindezek a gondolkodásmódok, valamint a társadalmi önelképzelést a hatalom szolgálatába állító hivatalos filmgyártással szembeforduló magatartás, a filmmel és a filmben gondolkodó attitűd ugyanarra az ismeretelméleti oldalra állítja, mint Luhmann. Erdély holisztikus világképe jól illeszkedik Luhmann zárt rendszerekről alkotott elképzelésébe. A rendszerközpontú gondolkodást azonban Erdély és Bódy is Zsilka Jánostól tanulja. (Havasréti 2000)

A hermetikus és holisztikus zárt rendszerek ismeretelméleti felütése Erdélynél is az, hogy a megfigyelő nem egy külső, kitüntetett perspektívából cserkészi be tárgyát, hanem mindig is maga áll a valóságmegkülönböztetés differenciális pontján. A kép az anyag részeként, az elmozdulások belső hozadéka, annak a jele, ahogy a valóság megkülönbözteti magát önmagától. Az anyag visszafordul, visszacsavarodik önmagába, ahogy ezt a korábbi elemzésekben részleteztem, és a pszichikai rendszer is ezt az utat járja be, amikor visszatalál az ösmegkülönböztetés forrásához. A film így lesz a megismerő tudat része, kikerülhetetlen állomása. Erdély hihetetlen megvilágító erejű megfogalmazásában: „A valóság önvizsgálatának – ami az emberi tudatban mehet csak végbe – nélkülözhetetlen – nem eszköze – fázisa a film.” (Erdély 1995. 183.) Nem véletlen, hogy a Möbius szalag vagy a Klein kancsó szimbóluma szinte minden megmutatkozásának alkotóeleme. Az anyag a képek mentén megnyitja önmagát, és a megkülönböztetett valóságot egyszerre látjuk, de belülről. Ez történik az Álommásolatokban és a Verzióban is, amikor pontatlan képek pontosításával rekonstruálják a valóságot. A képek korrekciója két hasonló kép azonosításában, illetve megkülönböztetésében nyeri el értelmét. A „differenciában tartás” a Hibák mentén jelöli ki a Montázs /vágó/pontjait.

A Hiba központi jelentőségű fogalom Erdély művészetében, ezért írom nagybetűvel. A Hiba elsősorban azt jelenti, hogy az önmagától megkülönböztetett valóság mindig másolat, verzió marad. A két réteg mindig elcsúszik egymáson, sohasem hozható fedésbe, mindig korrekcióra szorul. Ebből következik, másodsorban, a megfigyelés korlátoltsága, a látási hibák: életlenség, a látó felület sérülékenysége, a mélység korlátoltsága, a keretezés intencionáltsága. A hang és a kép diszfunkcionalitása, a vertikális elmozdulások. Valamint az időbeli folyamatosságok megszakításai.

Erdélynél tehát a hangsúlyos Montázs a két réteg hibák mentén történő differenciában tartása. Ez a folyamat kioltja a jelentést, mert a kép által felmutatott valóságot, luhmanni

terminológiával: a kép saját valóságát, újabb differenciák mentén újabb valóságegységekre bontja. A művészet mint üres jel a befogadóban a filmforma teljes transzparenciáját jelenti. „A valóság átrendezett vizuális képe” nem hagyja a jelentést nyugvó pontra jutni, „a montáznak különleges lehetősége van a végsőkig fokozni a szellemi hatást azáltal, hogy a világban egyszerre jelenlévő dolgokat elválasztó távolságot kiiktatva azokat egymás mellé préseli.” (Erdély 1995. 146) Ez a holisztikus szemlélet lehetővé teszi, hogy a strukturalista vagy kognitív filmről, mint autopoietikus rendszerről beszéljünk. „A kísérleti vagy kognitív film önmagát kutatja mint a valóság egy olyan reprodukciója, amely átrendezhető, elfogulatlanul permutálható és következésképpen a világ analízise is elvégezhető rajta.” (Erdély 1995. 184) A jelentéskioltság művelete, ahogy Bódynál a jelentéstulajdonítás, a zárt rendszerben komplexitásredukcióval jár, ami komplexitásnövekedést is jelent. A jelentéskioltság fenntartható közös alkotói és befogadói folyamata létezésforma, megismerésforma és gondolkodásforma is. Célja a közös gondolkodás kialakítása és fenntartása. Erdély állapotkommunikációról beszél.

A pszichikai rendszerben megnyitott közös perspektívák, közös korrekciók a jelentéskioltságban az értelmezői, illetve jelentéstulajdonító sémák felfüggesztését jelentik. Erdély tudja, hogy az állapotkommunikáció tagadja az információátvitel modelljét, a zárt rendszerek nem kommunikálhatnak hagyományosan környezetükkel. A kommunikáció azt jelenti, hogy a művészet rendszere és a befogadói pszichikai rendszer strukturálisan összekapcsolódnak, a megismerő gondolkodás rendszerképző elemeit egymás rendelkezésére bocsátják. „Ha valamely művet 'gondolatébresztőnek' neveznek, helyesen mutatnak rá, hogy a mű nem közölte a gondolatot, hanem olyan állapotba hozta a közönséget, amelyben megszületett az a gondolat, melyet az alkotó sugalmazni kívánt. Nem a felismerését kívánta közölni, hanem azt az állapotot, melyben a felismerés vagy felismerések létrejöhetnek. A művészi kifejezést a fentiek szerint nyugodtan nevezhetjük állapotkommunikációnak.” (Erdély 1995. 149)

Ez pontos leírása annak, amit Luhmann interpenetrációnak hív.

Tarr Béla, a Balázs Béla Stúdió következő nemzedékének kísérletező alkotója, sokat tanul Erdélytől és Bódytól. Mindenekelőtt azt, hogy a film az alkotók és a befogadók közös gondolkodásában születik meg. Utolsónak titulált filmje, a *Torinói ló* után, a teljes életmű átértékelődik: a gondolkodás gyújtózsínórját az első lépések felé irányítja. Ha bezáródott a Tarr-ciklus, akkor az utolsó film tükrében kirajzolódnak visszafelé is azok a megfigyelések, melyek létrehozták és megalkották a kört.

Akik azt gondolták, hogy a *Családi tűzfészek* vagy a *Panelkapcsolat* a magyarországi szegénységet, lakáshelyzetet és egyéb szociális problémát feszegetett, azoknak most felül kell vizsgálniuk álláspontjukat, ha végigtekintenek az életművön. A látszólagos éles váltások arra engednek következtetni, hogy nem elsősorban szociális problémák állnak a Tarr-világ középpontjában. Ahogy Eisenstein, Vertov vagy Dovzsenko filmjei sem elsősorban a létesülő kommunizmus társadalmi-politikai kérdéseivel foglalkoztak. Hanem, hogy a művészet, jelesül a filmművészet, a maga valóságos eszközeivel, hogyan tudja önmagát a szocialitás részeként megjeleníteni.

A *Családi tűzfészek*ben a szegénység kényszerhelyzete az anyagi kiszolgáltatottság viszonyait hozza létre az együtt élők között. Ez egy olyan életmódot jelent, amikor, lakás híján, egy szűk, zárt térben együtt élők érdekeiket a maguk módján érvényesítik. A szociológiai attitűd mögött a Szociológiai filmcsoportot! kiáltvány áll 1969-ből, melyet a BBS második nemzedékének dokumentumfilmesei adtak közre azzal a céllal, hogy a filmet a tudományos megismerés irányából fordítsák a valóság felé. A film úgy legyen önkifejezés, hogy mindenekelőtt gondolkodás és megismerési mód legyen. Bódy Gábor így fogalmaz: „... a film egy módja a gondolkodásnak, amely különböző társadalmi funkciókban jelenhet meg.”(Bódy 1998. 25)

Ezzel szinte párhuzamosan, Németországban, a szociológiai gondolkodás megújítója, Niklas Luhmann is megtette a társadalomtudományi megismerés kopernikuszi fordulatát. A megismerő, nevezzük most filmrendezőnek, nem láthatja kívülről, a valóság egy kitüntetett helyéről jól a dolgokat, mert ezzel feltételezi, hogy a megismerés annak ellenére lehetséges, hogy kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal. Luhmann abból indul ki, „hogy a megismerés csakis azért lehetséges, mert kizárólag önmagán keresztül képes kapcsolatba lépni a valósággal.”(Luhmann 2009A. 18)

A társadalomban zárt rendszerek jönnek létre, melyek a megfigyelések önreferenciális műveleteiből komplex struktúrákat alkotnak. Az anyagi érdekviszonyok zárt rendszerében szereplők óhatatlanul látják egymást, és a megfigyelések hálójában mentén kommunikálnak. Amit Tarr megtalál a szocialitás zárt világában, az a megfigyelések sűrű hálójában, amit kívülről, a rálátás pozíciójából nem lehet felfedni. Megérti, hogy kamerájának tekintete csak a rendszeren belül működik, ha ő lesz az egyik megfigyelő ebben az érdekérvényesítő játékban. Az anyag pontos szerkezete csak belülről mutatja meg magát, azzal a kitételrel együtt, hogy a megfigyelő önmagát nem láthatja. Ezt hívja Luhmann a tekintet vakfoltjának. A sötét, sűrű anyag elmozdul, a mozgás következtében bizonyos megfigyelések bejárhatóak, mások láthatatlanok maradnak. A kamera, az anyag törvényszerű mozgásából fokozatosan megérti,

hogy milyen módon lehet becserkészni mások megfigyeléseit, hogy közeledve filmről filmre végül saját pozícióját is a lehető legprecízebben feltérképezze.

Ehhez azt kell mindenekelőtt megértenie, hogy nem láthat mindent, de ha hosszú időt hagy a maga módján működő megfigyelőrendszernek, akkor a dolgok lassan kezdenek a maguk valóságában kibontakozni. Ez a Tarr filmek dramaturgiája: a zárt rendszerben, belülről lassan kifakadó, kibontakozó anyagi törvények strukturálódni kezdenek.

A rendező tehát nem parancsol az anyagnak, hagyja, hogy az anyag a maga szabályai szerint működjön. Hasonló gondolkodású barátokat, „munkatársakat” gyűjt maga mellé, hogy egy közös világot építsenek fel, ahol minden egyes ágens rátalálhat a saját szabályszerűségére. Azért ágens, mert ebben a rendszerben a zene, vagy a fény, vagy a szöveg ugyanolyan önálló szereplő, mint az emberi tényezőként beléptetett és idomított barátok kvázi-színész csoportja.

Már az első film beépülő (résztvevő) megfigyelései szituációkat szakítanak ki a kényszerű együttélésekből. A szituációk a *Családi tűzfészekben* erősen kötődnek a társadalmi funkciókhoz. A televízióban elhangzott szövegek és dallamok például az életmód valóságát az adott kultúra valóságához kötik. De a luhmanni értelemben vett komplexitás szelekciója már itt is működik, hiszen a televízió ágense egy önálló rendszert képez. Külön életet él mint a többi tényező.

Tarr megfigyelései kimerítik a szituációkat, a jelenlét drámai örökkévalósága minden ágens saját funkciójához csatol. Ha beindul a zárt szituációk szelekciós működése, kialakul az érdekviszonyok hálójá, és a kígyótojás vékony héja mögött felsejlik a kifejtett hulló, az anyag mindent átható, végső mozgatórugója. Az ember is és a kép is ebből a sűrű, sötét anyagból kerül elő, hogy megvívja a láthatóság rövid drámáját. Életet kapunk az anyagtól, és képbe is kerülhetünk, ha képesek vagyunk érdekeinket megfelelően érvényesíteni. De az érdekek keresztezik egymást, és csak akkor maradunk láthatóak, ha megindulunk a hazugságok, árulások, hűtlenségek és csalások „emelkedőjén”. A szituációk, melyeket inkább hívnék eseményeknek, hiszen az anyag eróziós munkájának idejéről van szó, kitartanak, amíg a lebomlás vagy leépülés minden tőle telhetőt meg nem tett. Akik elmarasztalják Tarrt ezért az örökös kárhozatért, azok nem látják, hogy ez nem egy kibérelt borulátás, gyógyíthatatlan pesszimizmus, hanem az anyag mozgását átható érdekviszonyok törvényszerű működése.

Tarr filmről filmre építkezik, a megfigyelések táguló eseményei újabb színtereket vonnak be a rendszerbe. A valós társadalmi-kulturális környezetet már az első filmben megkülönbözteti a pszichikai rendszerektől. A szereplők környezetükre reagáló realista vagy naturalista megnyilvánulásait, a szituációk vagy események folyamán, felváltja egy mindentől

elhatárolódó pszichikai struktúra, ami a teatralitás vizuális formáját ölti magára. Bár a megfigyelés egyre pontosabb perspektívája a differenciában mindkét oldalt látni engedi, a naturálisat is és a teatralisat is, a zárt rendszer belső önszerveződése fokozatosan kizárja a környezetet, elhatárolódik, hogy létrehozza a pszichikai rendszer saját környezetét. Luhmann úgy fogalmaz, hogy a komplexitásredukció komplexitásnövekedéssel jár. A szereplők által átélt szerep lélektani mozzanatai materiális értéket kapnak, és saját valóságukat teremtik meg. A lélektani struktúra önálló saját valósága létrehozza, kivetíti saját környezetét, amitől azután újra elhatárolódik.

Ez a folyamat tehát már a Családi tűzfészekben elkezdődik: az alapvető differenciák mellett kikristályosodó „személyiségfedezet”, amit maga a rendező is oly sokszor emleget szereplőváltásaival kapcsolatban, létrehozza a pszichikai rendszer valóságát a kultúra tárgyi valóságával szemben. Bár a megfigyelések megkülönböztetik a hangokat, a zenét, a fényt, a lakás tárgyait, az apát, az anyát, a romát, a férfit, a nőt stb., tehát a kamera megfigyeléseinek van egy ontológiai oldala is, de az anyag mozgása által koreografált lélektani struktúra, a pszichikai rendszer, összekapcsolja a szereplőket az alkotókon keresztül a befogadóval. A film alkotóinak és a befogadóknak egy közös pszichikai rendszere jön létre. Ez is kommunikáció. A „közös” alkotásban a befogadó, aki szintén megfigyelő egy pozícióból, nem láthat bármit, a megnyitott közös tér és közös idő feltárja azokat a megfigyeléseket, melyek a filmet létrehozták.

De nem csupán a megalkotás folyamatába von be bennünket Tarr, az együtt látás közös gondolkodást is jelent, és ezek a filmek adnak gondolkodni valót. A kitágult pszichikai rendszer egyre komplexebb idődimenziója hív és bevon minket a gondolkodni valóba. Ez a gondolkodás felelőssége, az alkotó és a befogadó közös ügye. Ezzel Tarr Béla olyan rendezők mellett kap helyet, mint Dreyer, Bresson, Pasolini, Tarkovszkij.



Felhasznált szakirodalom:

- Bacsó Béla: A válogatás elé. *Az esztétika vége*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Ikon, 1995.
- Badiou, Alain: *A század*. Budapest, Typotex, 2010.
- Balogh István – Karácsony András: *Német társadalomelméletek*. Budapest, Balassi, 2000.
- Balogh István: Rendszerdifferenciálódás és interpenetráció. *Luhmann – könyv*. Szerk. Bangó Jenő, Karácsony András. Budapest, Rejtjel, 2002.
- Bangó Jenő: *A luhmanni életmű panorámája*. Budapest, Rejtjel, 2004.
- Belting, Hans: *Képanthropológia*. Budapest, Kijárat, 2003.
- Bódy Gábor: *Filmiskola*. Budapest, Palatinus, 1998.
- Brakhage, Stan: *Metaphors on Vision*. New York, Filmculture, 1964.
- Bürger, Peter: Az avantgárd műalkotás. *Szép Literatúrai Ajándék*, 1997/3-4. 5-29.
- Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Budapest, UNIV, 2010.
- Clair, Jean: *Marcel Duchamp, avagy a nagy fikció*. Budapest, Corvina, 1975.
- Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, Atlantisz, 1997.
- Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Budapest, Enciklopédia, 1996.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Budapest, Palatinus, 2008.
- Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Budapest, Palatinus, 2008.
- Duchamp, Marcel: *Az eltűnt idő mérnöke*. Budapest, Képzőművészeti, 1991.
- Duchamp, Marcel: Magamról. *Enigma*, 2004/39. 11-25.
- Duchamp, Marcel: *Notes*. Paris, Flammarion, 1999.
- Duve, de Thierry: Artefaktum. *Enigma*, 2004/39. 65-90.
- Erdély Miklós: *A filmről*. Budapest, Balassi, 1995.
- Földényi F. László: *Képek előtt állni*. Pozsony, Kalligram, 2010.
- Gehlen, Arnold: *Kor-képek*. Budapest, Gondolat, 1987.
- Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat, 1982.
- Házás Nikoletta: *A dobozba zárt gondolat*. Budapest, L'Harmattan, 2009.
- Hedges, Inez: Stan Brakhage's Film Testament: The Four Faust Films. Graf, Alexander, Scheunemann, Dietrich (eds.) *Avant-garde Film*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2007. 165- 180.
- Heidegger, Martin: *Az alap tétele*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- Heidegger, Martin: *Mit hívunk gondolkodásnak?* Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2009.
- Hockney, David: *Titkos tudás*. Budapest, Officina'96, 2003.
- Husserl, Edmund: *Előadások az időről*. Budapest, Atlantisz, 2002.

- Husserl, Edmund: *Karteziánus elmékedések*. Budapest, Atlantisz, 2000.
- Husserl, Edmund: Logikai vizsgálódások. V. vizsgálódás. *Husserl és a Logikai vizsgálódások*. Szerk. Varga Péter András és Zuh Deodáth. Budapest, L'Harmattan, 2009. 21-47.
- Husserl, Edmund: Az ismeretelmélet lehetőségéről az epokhé végrehajtását követően. *Az új Husserl*. Szerk. Varga Péter András és Zuh Deodáth. Budapest, L'Harmattan, 2011. 57-67.
- Koch, Stephen: *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*. New York, Marion Boyars, 1985.
- Karácsony András: *Jogfilozófia és társadalomelmélet*. Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor Kft. 2000.
- Karácsony András: *Bevezetés a tudásszociológiába*. Budapest, Osiris – Századvég, 1995.
- Karácsony András: Luhmann-recepció Magyarországon. *Luhmann – könyv*. Szerk. Bangó Jenő, Karácsony András. Budapest, Rejtjel, 2002.
- Karácsony András: Luhmann könyve a szenvedélyes szerelemről. *Luhmann – könyv*. Szerk. Bangó Jenő, Karácsony András. Budapest, Rejtjel, 2002.
- Karácsony András: Személyes és személytelen. *Gond*, 1992, I.évf.2.szám. 26-29.
- Karácsony András: A szociális világ mint kommunikatív cselekmény. *Gond*, 1998, 15-16. 245-266.
- Karácsony András: Rendszerelmélet és fenomenológia. *Jogelméleti Szemle*, 2003/1.
- Karácsony András: Az ember mint a hallgatás tárgya a luhmanni elméletben. *Replika*, 2009/66. 93- 101
- Luhmann, Niklas: Az ismeret: konstrukció. *Replika*, 2009/66. 17-33.
- Luhmann, Niklas: *Bevezetés a rendszerelméletbe*. Budapest, Gondolat, 2006.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Luhmann, Niklas: *Art as a Social System*. Stanford University Press, 2001.
- Luhmann, Niklas: *Szociális rendszerek*. Budapest, AKTI-Gondolat, 2009.
- Luhmann, Niklas: *A modernség megfigyelései*. Budapest, AKTI-Gondolat, 2010.
- Luhmann, Niklas: A műalkotás és a művészet önreprodukciója. *Testes könyv*. Szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged, Ictus és Jate, 1996.
- Luhmann, Niklas: *A tömegmédiá valósága*. Budapest, Gondolat, 2008.
- Luhmann, Niklas: *Szerelem – szenvedély*. Budapest, József Könyvek, 1997.
- Man Ray: Visszatérés az értelemhez. Beke László (szerk.) *Dadaizmus antológia*. Budapest, Balassi, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. Budapest, L'Harmattan, 2007.

- Nánay Bence: Percepció és intenció. Gerevin – Kovács – Lukács – Racsmány (szerk.) *Az ezerarcú elme: Tanulmányok Pléh Csaba 60. születésnapjára*. Budapest, Akadémia, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007.
- Shanes, Eric: *Andy Warhol élete és művészete*. Budapest, Gabo, 2007.
- Sitney, P. Adam: *Eyes Upside Down*. New York, Oxford University Press, 2008.
- Sitney, P. Adam: *Visionary Film*. New York, Oxford University Press, 2002.
- Szabó Zsigmond: *A keletkezés ontológiája*. Budapest, L'Harmattan, 2005.
- Szabó Zsigmond: Az értelem önszerveződése: Merleau-Ponty a test, a beszéd és a tudat reverzibilitásáról. *Helikon*, 2007/1-2. 170-183.
- Tóth Benedek: A művészet rendszere Niklas Luhmann szociológiájában. *Luhmann-könyv*. Szerk. Bangó Jenő és Karácsony András. Budapest, Rejtjel, 2002. 131-154.
- Ullmann Tamás: *A láthatatlan forma: sematizmus és intencionalitás*. Budapest, L'Harmattan, 2010.
- Vattimo, Gianni: A művészet halála vagy alkonya. *Az esztétika vége*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Ikon, 1995.
- Vertov, Dziga: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Budapest, 1973.
- Warhol, Andy: *Andy Warhol filozófiája*. Budapest, Konkrét Könyvek Kiadó, 2004.
- Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*. Budapest, Akadémia, 1995.
- Wessely Anna: Egy autopoietikus művészetszociológia. *Replika*, 2009/66. 101-111.

## Hivatkozott filmek listája

Marcel Duchamp: Anémic cinema

Franciaország, 1926, 6 perc

(Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s, KinoVideo, USA 2005)

Man Ray: Le retour á la raison (Return to Reason)

Franciaország, 1923, 2 perc

(Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s, KinoVideo, USA 2005)

Man Ray: Emak-bakia (Leave me Alone)

Franciaország, 1926, 16 perc

(Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s, KinoVideo, USA 2005)

Dziga Vertov: Cselovek sz kino-apparatom (Man with the movie camera)

Szovjetunió, 1929, 68 perc

(Image Entertainment, USA, 2002)

Andy Warhol: Kiss

USA, 1963, 55 perc

(Andy Warhol: Four Silent Film, Raro Video / Minerva Pictures, Olaszország, 2004)

Andy Warhol: Blow Job

USA, 1963, 35 perc

(Andy Warhol: Four Silent Film, Raro Video / Minerva Pictures, Olaszország, 2004)

Andy Warhol: Eat

USA, 1963, 45 perc

(VHS-felvétel, Farkas György magángyűjteményéből)

Andy Warhol: Sleep

USA, 1963, 321 perc

(VHS-felvétel, Farkas György magángyűjteményéből)

Andy Warhol: Haircut

USA, 1963, 8 perc

(VHS-felvétel, Farkas György magángyűjteményéből)

Andy Warhol: Empire (részletek)

USA, 1964, 485 perc

(Andy Warhol: Four Silent Film, Raro Video / Minerva Pictures, Olaszország, 2004)

Andy Warhol: Flesh (rendező: Paul Morrissey)

USA, 1968, 86 perc

(Raro Video / Minerva Pictures, Olaszország, 2006)

Andy Warhol: Trash (rendező: Paul Morrissey)

USA, 1970, 110 perc

(Raro Video / Minerva Pictures, Olaszország, 2006)

Jonas Mekas: Walden  
USA, 1969, 180 perc  
(Microcinema, USA, 2009)

Jonas Mekas: Lost, lost, lost  
USA, 1976, 180 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Jonas Mekas: In between  
USA, 1978, 52 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Jonas Mekas: He Stands in the Desert Counting the Seconds of His Life  
USA, 1986, 124 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Jonas Mekas: As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty  
USA, 2000, 288 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Jonas Mekas: A Letter from Greenpoint  
USA, 2005, 80 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Stan Brakhage: Interim  
USA, 1952, 24 perc  
(Avant-Garde 2.: Experimental Cinema 1928-1957, KinoVideo, USA, 2007)

Stan Brakhage: Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection  
USA, 1953, 29 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Stan Brakhage: The Way to Shadow Garden  
USA, 1954, 11 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Stan Brakhage: Wonder Ring  
USA, 1955, 5,34 perc  
(By Brakhage: An Anthology, Volume Two, Criterion Collection, USA, 2010)

Stan Brakhage: Dog Star Man  
USA, 1961-64, 74,34 perc  
(By Brakhage: An Anthology, Volume One, Criterion Collection, USA, 2001)

Stan Brakhage: Mothlight  
USA, 1963, 3,13 perc  
(By Brakhage: An Anthology, Volume One, Criterion Collection, USA, 2001)

Stan Brakhage: The Garden of Earthly Delights

USA, 1981, 1,43 perc  
(By Brakhage: An Anthology, Volume One, Criterion Collection, USA, 2001)

Luis Bunuel-Salvador Dali: Un Chien Andalou  
Franciaország, 1929, 16 perc  
(Transflux Films, Nagy-Britannia, 2004)

Erdély Miklós: Álommásolatok  
Magyarország, 1977, 98 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Erdély Miklós: Verzió  
Magyarország, 1979, 51 perc  
(Farkas György magángyűjteményéből)

Tarr Béla: Családi tűzfészek  
Magyarország, 1979, 108 perc  
(Films of Bela Tarr 3-pack set, Facets Video, USA, 2005)

Tarr Béla: Panelkapcsolat  
Magyarország, 1982, 102 perc  
(Films of Bela Tarr 3-pack set, Facets Video, USA, 2005)

Tarr Béla: A torinói ló  
Magyarország – Franciaország – Németország – Svájc – USA, 2011, 146 perc  
(Mozi bemutató: Magyarország, 2011. március 31. Forgalmazó: Cirkó Film)