

Győri Zsolt

Gilles Deleuze filmfilozófiájának kritikai és klinikai olvasata

Szerző

Győri Zsolt 1974-ben született Debrecenben, itt végezte egyetemi tanulmányait is. Stanley Kubrickról írta PhD disszertációját (2007), amelyben a rendező „antihumanista” portréjának megrajzolására tett kísérletet. Jelenleg az Esterházy Károly Főiskola Anglisztika tanszékének adjunktusa. Tanulmányait, recenzióit hazai folyóiratokban (Metropolis, Filmkultúra, Nagyvilág, Filológiai Szemle), konferenciaelőadásait hazai és külföldi antológiákban publikálta. Email: gyorizs@yahoo.co.uk

Gilles Deleuze filmfilozófiájának kritikai és klinikai olvasata

Bevezetés

Gilles Deleuze páratlan gazdagságú életművének filmes tárgyú írásai egyre jelentősebb szerepet kapnak a kortárs filmelméleti diskurzusban, de egyre nő azon szerzők száma is, akik filmelemzéseikhez használják a francia filozófus fogalmait, analitikai módszereit. A Deleuze-recepció meghatározó alakjai – többek között D. N. Rodowick, Gregory Flaxman, Jeffrey A. Bell, Raymond Bellour, Paul Cook, Donato Totaro és Micheal Hardt – egytől-egyig a kötetek gondolatvilágának megértésére, a filmfilozófia fogalmi gyökereinek a feltárására törekedtek. Az értelmezők egy másik csoportja az alkalmazást helyezte előtérbe és deleuze-iánus ihletésű filmelemzésekben tette reflektálttá a filmfilozófia eredményeit. A külföldi szerzők közül Peter Canning *Shoah* (1985, Claude Lanzmann), Roger Dawkins *Szerelemre hangolva* (2001, Wong Kar-Wai), Russel Potter *Ollókezű Edward* (1990, Tim Burton) című alkotását, Brian Massumi pedig Ridley Scott és David Cronenberg egy-egy filmjét vizsgálta deleuze-iánus alapon.^[1] A magyar nyelvű szakirodalomban Kovács András Bálint *A semmi eltűnése*, valamint *Az átmenet filmjei* című tanulmánya – azaz Antonioni és Greenaway egy-egy filmjének, valamint a *film noir* műfajának elemzése – a deleuze-iánus gondolatvilág alkalmazásának fontos példája. E szövegeknek bár számos teoretikus kérdést érintenek, jellegükből adódóan nem céljuk a deleuze-i filmelmélet átfogó ismertetése. Dolgozatom ez utóbbira vállalkozik, és reményeim szerint fokozza a filmkötetek iránti érdeklődést és a témát érintő hazai kutatásokra ösztönöz.

Daniel W. Smith az *Essays Critical and Clinical* című Deleuze-kötet bevezető tanulmányában^[2] amellet érvel, hogy Deleuze filozófiáját, művészetre és művészekre vonatkozó gondolatait a *critique et clinique* program kiteljesedéseként jellemezhetjük. Smith szerint Deleuze „megkérdőjelezi az irodalmi szövegek pszichiátriai fogalmakkal történő olvasásának helytállóságát, miközben arra bátorít, hogy még *nem létező* klinikai fogalmakat próbáljunk meg előhívni a szövegekből” (kiemelés tőlem, Smith: xix). Mindez összhangban áll azzal, amit a francia kiadáshoz írott előszavában Deleuze is hangsúlyoz:

az írók, mondja Proust, a nyelvben egy új, ha úgy tetszik, egy idegen nyelvet hoznak létre. Új nyelvtani és szintaktikai erőket tesznek láthatóvá [...] Ezek különféle utakat jelölnek ki. Az itt szereplő szövegek, az azokban vizsgált szerzők maguk ezek az utak [...] szavaik a

nyelv határán formát öltő események. Ha a delíriumot *klinikai állapotként* kezeljük, a szavak egyedül a semmibe nyílnak, nem láthatunk, vagy hallhatunk általuk semmi mást, mint azt az éjszakát, melynek történetei, színei és dalai végleg elvesztek. Márpedig az irodalom egészség. (Smith: lv-lvi)



Gilles Deleuze

A delírium-tapasztalat megragadásakor önmaga meghaladására, megújulására kényszerülő nyelvet egy olyan gondolkodás hozza létre, amely képes a delíriumot a valóság részének tekinteni, vagyis képes a delíriumot egy valóságtapasztalat alapjaként megragadni. Ez a saját határain túlrugaszkodó nyelv és a határtapasztalatban gyökerező gondolkodás Deleuze számára egymástól elválaszthatatlanok. A külső pont nyelvivé és gondolkodóvá válása azt a mozzanatot jelöli, amikor a művészet klinikai, a gondolkodás kritikai (filozófiai) mentalitása a legkézzelfoghatóbb. Ez a kritikai-klinikai lelkület a nyelv normatív horizontját és a gondolkodás hagyományos képét kirajzolja, ugyanakkor működésbe hoz egy ezeken kívül elhelyezkedő horizontot és képet. Smith idézetében a hangsúly szerintem a *nem létezőn*, vagyis a nyelv és gondolkodás olyasfajta intuitivitásán van, amelyet a delíriumot csak klinikai állapotként ismerő nyelv és a gondolkodás klasszikus képét uraló szubjektumfilozófia *nem képes* megszólítani.



Deleuzion



A jó, a rossz és a(ki) csúf(ot) úz belőlük

Deleuze *critique et clinique* programja nem korlátozódik az irodalom területére, a legtágabb értelemben vett művészetek és a filozófia között zajló párbeszédre helyezi a hangsúlyt. Ezekből

soha nem művészetfilozófiai értekezések születnek, legfeljebb alkotói filozófiák leírásai, alkalmanként művészeti ágak és művészek filozófusi portréi. A *critique et clinique* szemlélet csak abban az értelemben tekinthető a művészetre irányuló homogén vizsgálati módszernek, amennyiben annak a minden művészetben jelenlévő közös mozzanatnak a megragadására irányul, amikor valami új létrejön. Persze ez így meglehetősen pongyola megfogalmazás, ami ráadásul ellentmondani látszik annak, hogy Deleuze nem esztétikai vagy művészetfilozófiai rendszerekben gondolkodik. Másrészt semmit sem ragad meg a *critique et clinique* program egyediségéből és értékéből; tisztázatlanul hagyja azt, hogy Deleuze nem a művészi alkotófolyamat kulisszatitkairól, a művész teremtő énjének pszichológiájáról vagy a műveket körülölelő kvázi szakrális aura létrejöttéről értekezik. Deleuze-t nem a teremtő személye, hanem a teremtés logikája és az alkotás létmódja érdekli. Azt mondja, hogy teremtésről akkor van jogunk beszélni, ha mindenfajta misztifikálás nélkül, a filozófia kiforrott logikájával, egy fogalmi nyelven tudjuk megragadni a teremtés ökonómiáját és eredményét. Aki valami újnak ad létet, az Deleuze számára sohasem a semmiből teremt, a nem-létezésnek az a módja, amiről Smith szerintem beszél, a lét egy bizonyos értelemben és nézőpontból megtapasztalt hiánya, e lét megragadhatóságának egy bizonyos fogalmi mezőn mutatókozó lehetetlensége. Következésképpen a művészet azért tarthat igényt a filozófiai reflexióra, mert kísérleteivel és kreativitásával folyamatosan felülírja és kijátssza, megkérdőjelezi és megtagadja a megértés meglévő kereteit. Filozófia és művészetek egymásrautaltsága azért tekinthető természetesnek, mert a befogadás fogalmai nem állandóak, a megértés kerete folyamatosan változik: a művészet területén születő teremtő erők természetéről gyakran csak a filozófia segítségével tudunk fogalmat alkotni.

Míg az esztétika azokat az utakat kutatja, amelyek során a zene, a képzőművészet, a film, vagy az irodalom autonóm kifejezési formává válik, addig Deleuze *critique et clinique* programját legfőképpen a formalizációtól való menekülés stratégiái és technikái érdeklik. Magyarán az, hogy egy intuíció – a maga képlékenységeiben – mennyiben válhat formává és a gondolkodás molekuláris, szinguláris állapotaként mennyiben képes zeneiként, képzőművészetiként, filmesként és irodalmiként manifesztálni magát. Ennek értelmében a művészet nem megformáltságában, hanem alaktalanságában képes olyan dolgokról beszélni, amikről beszélni érdemes. A művészet számára igazi kihívást a szellemi értelemben vett keretek, vagyis a „panel-gondolkodás”, és a legyártott gondolatvilágok jelentik. A művész, akinek lelki szemei előtt még a munka megkezdése előtt feltárulkozik a kész mű, Deleuze szerint vak, az a médiumok anyagiságát csak egyféleképpen, élettelen klisékbe zárva viseli el. A művészet – kritikai-klinikai esztétika látóterét kitöltő – útjai járhatatlan kerülőutak, mellékvágányok, vagy éppenséggel holtágak, járatlanságuk mégis sokat elárul a formalizált terepviszonyokhoz szokott esztétikai értékrendről, az érték és értelem domináns kereteinek szerkezetiségéből és logikájából. A *critique et clinique* program a művészeti beszédmódokat tápláló megismerési és tapasztalati mező feltérképezésével kirajzolja az adott művészeti ág egyedi természetrajzát, ugyanakkor az alkotás(oka)t olyan tünetegyüttesnek tekinti, amelyből kiolvashatóak és diagnosztizálhatóak az egyes kulturális paradigmák keretei, a kulturális értelemteremtés ideológiai, politikai és morális összetevői.

A mozikötetek vizsgálatakor a *critique et clinique* program szellemét követem: egyfelől a mozgóképes gondolkodásnak Deleuze tulajdonította fogalmait, logikáját és két paradigmáját vizsgálom, másfelől azt, hogy ez a két paradigma és ábrázolás-felfogás milyen politikai és etikai felelősségtudatot közvetítve, vagyis milyen értékrendeket kinyilvánítva helyezi a valóságot és életet keretbe. Mint látni fogjuk a filmkészítő delíriuma – akárcsak az íróé vagy bármely más művészé – akkor szűnik meg klinikai állapot lenni, amikor a látomásai valóságosabbak, mint ami látható, amikor saját „betegségének” tünetei egy másfajta egészség jeleiként válnak olvashatóvá.

Tanulmányom első részében a deleuze-i képtipológia alapját jelentő bergsoni tartam fogalmát, valamint a mozgás, az idő és a változás kinematografikus eljárással megteremtett viszonyát vizsgálom. A filmkötetek magját jelentő bergsoniánus tézisekhez fűzött négy Deleuze-kommentárt tanulmányozom. Ezen belül különös figyelmet szentelek (1) a heterogén sokaságból (nyitott egészből) levezetett mozgás kvalitatív képe és a totalizált, határosság és kauzalitás uralta Egészből eredő mozgás kvantitatív képe közti megkülönböztetettségek; (2) tudat és tárgyi világ reflexió által létrehozott viszonyának, valamint a világ képként és tudatként (a külsőt és a belsőt, továbbá a testet és a tudatot képek viszonyaként) történő elgondolásának, tehát két összeegyeztethetetlen fenomenológia különbözőségének; (3) a habituális (avagy automatikus) emlékezet, tehát az emlékeket a percepcióban aktualizáló tudat, valamint a tiszta – tudattalan és virtuális síkokat megjeleníteni képes percepcióra utaló – emlékezet (intuitív emlékezet) megkülönböztettségének; (4) az idő statikus térbeli pillanatok összegeként konceptualizált kronologikus formájának, illetve a jelen-pillanat és a múlt egyidejűleg létező rétegei között zajló mozgásként megragadott, nem-kronologikus idő-fogalom különbségének. Az első két kommentár Charles Sanders Peirce szemiotikájának szellemében a térbeli mozgás leírására, a leírást lehetővé tevő jelek és logika feltérképezésére, míg a másik két kommentár – egy spinozai, leibnizi, de elsődlegesen mégis nietzschei ihletésű szemiotika segítségével – az időbeli mozgás jeleinek és logikájának a feltérképezésére vállalkozik. Ennek nyomán válik világossá az, hogy a filmkötetek egy összetett filozófiai gyakorlat és egy módszeres fogalomteremtési aktivitás eredményeként a mozgóképes elbeszélés és leírás két episztemo-ontológiáját – képek organikus és kristályos rendjét – dolgozzák ki. A mozgás-, valamint az idő-kép jeleinek és jelölőfolyamatainak tipizálása és leírása révén körvonalazom a filmes gondolkodás két nagy paradigmáját.

A filmkötetek kritikai olvasata egyértelművé teszi, hogy a deleuze-i életmű ismerős fogalmai, eljárásai és stratégiái nemcsak újra megjelennek, de új elemmel gazdagítják a metodológia általános céljait is. A szövegek klinikai olvasata többek között azt vizsgálja, ahogy a gondolkodás képének Deleuze által gyakran támadott történetiségét a filmkötetek indirekt módon utasítják el, merthogy Deleuze a film szimptomatikus vizsgálatakor minduntalan konfrontálódik a hagyományos filmtörténettel és elmélettel. Ez a lényegi különbség adhat választ arra a megkerülhetetlen kérdésre, hogy a hagyományos filozófiai diskurzusokban nagyobb hangsúlyt kapó művészeti ágak helyett Deleuze miért éppen a filmmel foglalkozik a legrészletesebben. Mi a deleuze-i filmtörténet? E kérdésre hiába várunk választ a klasszikus (és javarészt ma is uralkodó) történeti kutatások keretein belül, a válasznak magának kell a történetiség totalizáló, zárt és

teleologikus konstrukcióját feltörnie, azt a használat formájaként és folyamatként értelmeznie, illetve magyaráznia. [3] Metodológiai szempontból a következőképpen válaszolhatjuk meg az iménti kérdést: míg az első részben a tartamot egy nem-történeti, sokkal inkább logikai gondolkodás perspektívájából jellemzem (vagyis a mozgás-kép és az idő-kép jeleinek szemiotikai, „vízszintes” és szétterülő dimenziójára koncentrálok), addig a második részben a tartamot kronologikus („függőleges”) horizonttól nem függetleníthető fogalmi keretként vizsgálom. A filmes gondolkodás kettős terét, a két paradigma viszonyát a hagyományos történeti kutatások metodológiáján kívül határozom meg. Azt a módszert használom, amiről Foucault-monográfiájában Deleuze a következőképpen ír: „különböző sorozatokon haladunk át, különböző szinteket követünk végig és átlépjük az összes küszöböt; ahelyett, hogy a jelenségeket és kijelentéseket egyszerűen vízszintes, vagy függőleges kiterjedésükben láttassuk, egy rézsútos, avagy egy mozgékony keresztirányú vonal mentén haladunk: ez jelenti az archeológus-archivista útját” (Deleuze 1988: 22).

Deleuze filmtörténete tudás-archívumok és erő-diagramok viszonyának keresztmetszete, ahogy az összes többi művészeti ág deleuze-iánus története is az lenne. Hiányzik belőle a történetiség zárt horizontjára helyezett statikus elemekből kovácsolt egység. A történetiség deleuze-i horizontja nem birtokol semmit, egyedül a pillanatnyi megakasztás stratégiájával él, nem az intézményesítés erőit, hanem a különbség hatalmát szolgálja. Más szavakkal: Deleuze filmtörténet-konceptióját az teszi egyedivé, hogy elsőbbséget tulajdonít a zárt formákat széttördelő, a merev kereteket meghajlító erőnek, vagyis a transzformáció képességeként (a végtelen szemiozisztereként) azonosított idő-kép perspektívájából gondolja el a médium fejlődését. Ennek bizonyítékait a foucault-i módszer Deleuze kínálta leírásában tárom fel és ennek kapcsán érvelek amellett, hogy a filmtörténet a kritikai és klinikai (elválaszthatatlan) stratégiák konstruálta széttöredezett, szétágazó, hajtogatott tér. A film archeológusi története *egyszerre* beszél a képről és annak használatáról, a képet komponáló erőkről és az általuk létrehozott, majd hatalomra juttatott akaratról: ez jelenti a *clinique et critique* program és Foucault archeológus-archivista történelemvázlatának közös, a genealógia nietzscheánus gyakorlatáig visszanyúló alapját. [4] Ezen a ponton válaszolom meg korábbi kérdésem, amely Deleuze film iránti kiemelt érdeklődésére vonatkozott. A filmet alig több mint egy évszázados története különbözteti meg az építészettől, szobrászattól, festészettől, zenétől (és bizonyos értelemben a filozófiát is ide sorolhatjuk), mely történet még ésszerű terjedelmi korlátokon belül megírható a hagyományostól különböző formában. A film másik története ott van, ahol két alapvető kérdés közös válaszra vár, ahol a sokaság és a változás ábrázolttá válásának (kritikai) problémája elválaszthatatlan a reprezentációban berendezkedő tudás, vagyis a tudásért harcba szálló, azt bizonyos akaratként használó erők megnevezésének (klinikai) problémájától.

A dolgozat második részében az értelmezés teréről fogok beszélni, az értelem saját „fonákjáról” történő megközelíthetőségéről, tulajdonképpen arról az érzékről, melynek legáltalánosabb elméleti hátterét a *critique et clinique* program szempontjából kulcsszövegnek számító, *The Logic of Sense* című kötetében dolgozza ki Deleuze. Itt az ábrázolásról mint az élet egyfajta „örök

visszatartottságát” eredményező keretről beszél, arról a keretről, amely inkább elrejt és meghamisítja tárgyát, mint feltárja azt. Szükség van egy érzékre, amely a képből és a hangból (vagy éppenséggel a nyelvből, a színekből és az alakokból) képes kioldani egy tiszta érzetet, képes megragadni a megformáltság előtti tárgy alaktalanságát és virtualitását, azt, ami az evidenssel és kézzelfoghatóval szemben a nietzsche-i értelemben vett örök visszatérés extatikus valóságába ágyazott.

Véleményem szerint a filmkötetek az életmű összes többi írásánál világosabban beszélnek az élet folyamatáról, és ezzel szoros összefüggésben az etika dimenziójáról. A gondolkodás klasszikus képe elől filozófusi életútjának kezdetétől menekülő Deleuze a kép-univerzum bebarangolásakor mindenkit szövetségesének tart, aki a képet másfajta gondolkodásra kényszerítve szökési pályákat teremt. A mozirol írt kötetek bizonyos szempontból a kép nélküli gondolkodás, a szervek nélküli test, a „szervetlen élet” és a személytelen művészetakarás – az életmű korábbi szövegeiben már megjelenő problémáit – vizsgálja tovább. Véleményem szerint ennek során jut el művészet és etika összetett viszonyának meghatározásához, amelynek dolgozatomban csak egyetlen mozzanatával, a művészet ellenállásként történő meghatározásával foglalkozom. A következő, ritkán tárgyalt kérdést is ez alapján válaszolom meg. Vagyis: jogos-e az egyoldalúság vádjával illetni Deleuze-t, aki szinte kizárólag művészfilmek vizsgálatára támaszkodik, szerzői filmeket említ és kommentál? Más szavakkal: mennyiben tekinthető általános érvényűnek egy olyan filmelmélet, amely néhány tucat, az átlagnéző számára jobbra ismeretlen alkotó és művészfilm vizsgálatára támaszkodik? Nem titkolhatjuk el, hogy Deleuze marginalizált szerzőkre redukálja a mozit, mintegy kisajátítva számukra az elnevezést. A kérdés megválaszolásakor (a fentebb említett filmtörténet-koncepcióra is visszautalva) amellet érvelek, hogy Deleuze a filmes szakma kisebbségének történetét, pontosabban a kisebbségivé váló képi gondolkodás perspektíváját írta meg. Az ellenállás történetének nagy alakjai a kép nélküli gondolkodás pedagógiai szellemének művelői; ezt sejtetik a film-monográfia után évekkel, angolul *Having an Idea in Cinema* címen megjelent rövid esszében kifejtett, szövegemben részletesebben is elemzett gondolatok.

Végző soron tanulmányom a *critique et clinique* program során kidolgozott olvasati stratégiáikat egy Deleuze-szövegre alkalmazza. Vizsgálódásom a *Mozi*-kötetek egyetlen metszetére, annak a filmelméletnek a megértésére irányul, amely egy szigorú értelemben vett kép-rendszertanban reflektálni tudja a reprezentáció nyugati gondolkodás gyökeréig visszanyúló modelljének a kritikáját.

A filmkötetek kritikai olvasata

1. A tartam bergsoni filozófiája

1.1. A *Teremtő fejlődés* tartam-fogalma

A bergsoni filozófia gerincét jelentő tartam [*durée*] fogalma ösztönzi Deleuze-t a mozi-kötetek megírására. Miért egy filozófiai fogalom és miért nem egy filozófus ösztönző hatásáról beszélek? Azért, mert egy meglehetősen egyedi esetről van szó. Bergson ugyanis a filmszerű tartamról való beszéd lehetőségét a *Teremtő fejlődés* zárófejezetében mereven elutasította, a gondolkodás mozgófényképes gépezetét (a mozit) a filozófia hamis, illuzórikus szövetségesének tekintette. Ebben a kötetben a mozgókép egy hamis fejlődéstan eredményeként, a gépszerűség illúziójaként jelenik meg. Amikor Deleuze újraéleszti ezt a szövetséget és a bergsoni filozófiát – mely saját definíciója szerint „a tartamban a valóság alapszövetét látja” (Bergson 1987: 249) – a mozgóképes gyakorlat megalapozásának tekinti, az előd életfilozófiáját olyan gondolkodásként rekonstruálja, amely az illuzórikusság helyett a valószerűséget a materializmus és az idealizmus fejlődéstanán kívül teremti újra a képen. Deleuze gesztusa így Bergson egyedi koncepciójának továbbfejlesztéseként értelmezhető. A mozi iránti bergsoni kétségek eloszlatásához Deleuze-nek olyan kép-filozófiát kell konstruálnia, amely a filmben a dinamika, a teremtés és a többneműség minőségeit hangsúlyozza.

„Akár mint anyag, akár mint szellem, a valóság örökös alakulás gyanánt jelent meg előttünk. Készül vagy bomlik, de sohasem kész” (Bergson 1987: 249) – írja Bergson a tartamról. A *Teremtő fejlődés* metafizikai víziója a mechanikus világnézet felépítményének módszeres lebontására vállalkozik. Az élet fogalmának új alapokra helyezésével egy szabad, oszthatatlan, előreláthatatlan, abszolút és egyidejűségek jellemezte mozgás megragadására törekszik. A mozgás az érzéki észrevevésnek (percepció) azon elemét jelöli, amely a klasszikus fenomenológia számára értelmezhetetlen, vagyis determináltként, anyag és világ szemléleteként, egyfajta ránézésként *nem* kimondható. A bergsoni percepció tudniillik a teremtő rétegeken és alkotó mozgásokon át a világgal együtt haladó ész fogalma, valamint a tartam, vagyis „az élettal egykiterjedésű eszmélet” (Bergson 1987: 4) gondolata episztemológia és ontológia összefogásának eredménye. A szöveget magyarrá fordító és az előszót író Dienes Valéria szavait idézve, a *Teremtő fejlődés* azért lehet a tartam fogalmával „kigyúladt reflektor legtágasabb fényköre” (Bergson 1987: IX), azért járhatja be „az eszméleti lét legtágabb intervallumát” (Bergson 1987: XIV), mert az életlendület síkján határozza meg az észlelés és az értelem fogalmait.

A zárt, reszketeg – túlságosan szűk és túlságosan merev – kereteknek, a bezáródás momentumának ellenálló gondolkodóként Bergson igazi iránytű Deleuze számára. Nem csupán a

film elméletének kidolgozásakor, hanem már jóval korábban, pályájának legelején is. Az eszmék és magyarázó módszerek zárt struktúráiban mindketten kizárólag a valóság utánzatát és az élet szimbolikus képét látják. Mindketten úgy vélik, legelsőként világ és tudat viszonyának mechanisztikus, fenomenológiai felfogásán kell továbblépniük, a tartam olyan fogalmának vezérletével, amelyben a „lelki élet se nem egység, se nem sokszorosság, meghaladja a gépiest is, az értelmest is, mert a gépszerűségnek és a célszerűségnek csak ott van jelentése, ahol »szaggatott sokszorosság«, »tériség«, tehát már előzőleg is megvolt részek gyűjteménye van: »valóságos tartam« pedig annyit jelent, mint osztatlan folytonosság és egyúttal teremtés” (Bergson 1987: 6). A sokszorosság és a gépiesség fogalmai már a tiszta különbség fogalma (vagyis a hatvanas évek munkáiban kicsúcsosodó deleuze-i program) közvetlen előfutárának tekinthetők, de éppoly fontosak a filmkötetek számára is. A fiatal Deleuze – angolul „Bergson’s Conception of Difference” címen megjelent – rövid Bergson-tanulmányában éppenséggel a kvantitatív-kategorikus sokszorosság és a különbség tériesült felfogását állítja szembe a tartam fogalmával; ez utóbbit a temporalizált különbség, valamint a dinamikus sokszorosság és kauzalitás kifejeződésének tekinti. Deleuze tehát igen korán felismeri, és Nietzsche filozófiájának szentelt vizsgálódásaiban elmélyíti a sokszorosság reprezentacionalista felfogása (a sokszorost felaprózott Egy-ként kifejező gondolatiság), valamint annak autentikus szemlélete^[5] (a sokszorost tendenciaként, a dinamizmus és a teremtés egységeként értelmező nézet) közötti különbséget. Egyik előadásában a sokszorosság ezen utóbbi koncepcióját Deleuze a következőképpen fejezi ki: „a behatolás sokszorossága, kvalitatív sokszorosság, rendetlen sokszorosság, szervezett sokszorosság”.^[6] A sokszorosság eme fogalma nem vezethető vissza az Egygel való azonosságra, vagyis arra a feltételezésre, hogy a sokszoros egyszersmind Egy is. Deleuze életművének fejlődése szempontjából Bergson azért játszhat kiemelkedő szerepet, mert ő irányítja rá először a figyelmet a gondolkodás, valamint a nem-megformált, hanem formálódásában soha meg nem akasztható sokaság között meglévő szoros kapcsolatra. Ez a gondolat biztosítja Bergson és Nietzsche téziseinek szoros kapcsolatát, még ha ez utóbbi anyagi tendenciák helyett persze pszichológiai értelemben vett erőkről, a belső és a külső különbség fogalmi kettőssége helyett erők aktivitásáról és reaktivitásáról, az anyagi létezők virtualitása és dinamizmusa helyett pedig az afirmáló akarat kiválogató aktivitásáról beszél. Céljaik mégis azonosak, olyan filozófia megteremtésére irányulnak, amely – a *Teremtő fejlődés* előszavát idézve – képes „a valóságot származásában, születésében nyomon követni” (Bergson 1987: 5). Míg Bergsonnál a teremtő osztatlan folytonosság az ontológiai dimenzió leírásaként bír jelentőséggel, addig Nietzsche a társadalmi, pszichológiai és történelmi konstrukciók perspektívájaként értelmezi a tartamot.^[7]

Térjünk vissza az eredeti problémához, amelynek értelmében Bergson a mozgófényképes illúziót és a gépszerű filozófiát megkülönbözteti a tartam fogalmában megalapozódó filozófiától. A *Teremtő fejlődés* utolsó fejezetében a mechanikus gondolkodás és az antik filozófia álláspontja között fennálló, szinte láthatatlan szálakról olvashatunk. Bergson szerint az antik és a modern tudomány számára a fogalomrendszerek mindig valóságosabbak az érzéki valóságnál: „[a görög filozófia] minden egyes változást két elemmé bont széjjel, egyik állandó, minden esetben meghatározható t.i. a Forma, másik meghatározhatatlan, mindig ugyanaz, és ez volna a változás

általában” (Bergson 1987: 296). Hosszú elemzésében Bergson a platonizmust ama gondolkodás kifejeződéséként jellemzi, amely formákból és mozdíthatatlan elemekből felépíti a Fizikát uraló logikát és a tiszta fogalmakká „puhított” Formákat az érzéki tapasztalat fölébe helyezi. Ám Deleuze számára a mozdulatlan „szakasz + absztrakt” idő képlete nem igaz a mozira, ahogy az sem, amit Bergson a fizikusok időszemléletéről – de ettől elválaszthatatlanul a „gondolkodás mozgófényképes hajlamáról is – mond: „a fizikusnak a tartamegységek *száma* fontos, melyet a folyamat betölt: nem kell magukon az egységeken nyugtalankodnia” (Bergson 1987: 307). Az egységek számát, azaz a mozgás másodpercenként 24 filmkockaként létrejövő képét valójában a platonizmus Formájával kellene azonosítania Deleuze-nek ^[8], ő mégis a tartam fogalmához rendeli és már nem mennyiségi, hanem minőségi értelemben beszél az időről. A tartam fogalmát Bergson az eszmélő lények időtapasztalatának elvitathatatlan kereteként fogja fel, amelyben „az egységek a fontosak, mert nem időköz-végeket számolunk, hanem érezzük és éljük magukat az időközöket” (Bergson 1987: 307). Deleuze „eszmélő lénye”, vagyis a nyers empirizmus alanyának tekintett néző a filmszalagon nem lát állóképet, gyakorlatilag nem lát semmit a Formák világából, merthogy egy másfajta logika perspektívájából látja a fizikai világot. Ezt a logikát Deleuze – mint később látni fogjuk – a peirce-i szemiotika vonatkozásában jellemzi.

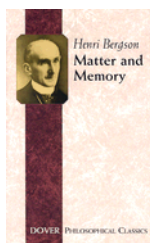


Amikor tehát Bergson a tartam illúziójaként felfogott mozgóképet vizsgálva megkérdezi, hogy az eszmélő lények számára „az idő miért nincs egy csapásra adva, mint a filmszalagon?” (Bergson 1987: 308), ezzel ki is jelölte Deleuze „házi feladatát”. A megoldáshoz persze át kell alakítani a kérdést és azt kell bizonyítani, ahogy ez a szüntelenül előreláthatatlan és mindig újat teremtő, az Élet-tartam folyását kifejező temporalitás jelen van a képen. Míg Bergson a mindennapi megismerés mozgófényképes gépezetéről beszél, addig utódja az alakulás dinamikáját követni képes keretként, egyszersmind a filozófiai intuíció létesítette valóság-perspektívaként értelmezi a filmképet. A filmes percepció Deleuze számára nem azonosítható a habituális, mindennapi megismeréssel, sokkal inkább azzal a feltalálás-idővel, amit Bergson a következő, hangvétellükben deklarációnak tűnő szavakkal jellemez: „az idő vagy feltalálás, vagy egyáltalán semmi.” (Bergson 1987: 310) ^[9]. Azt sem feledhetjük, hogy Bergson a mozgóképes kifejezést elsődlegesen módszernek tekinti (ezért használja folyamatosan a mozgóképes módszer metaforáját a metafizika és a fizika vonatkozásában). Ez a jellemzés gyakorlatilag megfeleltethető a film technikai leírásának. A mozi olyan gyakorlatként tárgyalja, amelynek során a filmkészítő – a kamera és a vágóasztal segítségével – apró mozaikdarabokból összeállítja azt a képet, ami tudatként nyerhet kifejezést. Bergson számára ez a teremtés hamis felfogása: „a rajzolás és a festés tényének semmi köze a már megrajzolt, már megfestett kép darabjainak összerakásához... Nem a fejlettnék felosztásával érjük el annak princípiumát, ami fejlődik. Nem a fejlettnék önmagából való

összerakásából állítjuk egybe a fejlődést, melynek amaz a végpontja volt” (Bergson 1987: 329-330). A finalizmust, vagyis a kauzális és teleologikus sémáknak alárendelt beállítódást megtestesítő mozgóképes módszer jelenti Bergson mozi iránti idegenkedésének valódi okát, és teszi lehetetlenné számára végleg film és tartam szövetségét.

Csak hogy Deleuze mindezek ellenére bergsoniánus alapokon nyugvó filmelméletet dolgoz ki. Teheti ezt azért, mert a *Teremtő fejlődés* előtt egy évtizeddel napvilágot látott *Matière et Mémoire* című kötetet az elsőtől az utolsó mondatig a film elméletét tartalmazó műnek tekinti. Bergson metafizikájában Deleuze itt talál rá arra az ontológiára, amely – Michael Hardt szavaival élve – „az időben gyökerező alakulás minden elemében pozitív logikája lehet” (Hardt: 1). A filmkép tartamként megragadott fogalma azért autentikus, minden elemében bergsoniánus, mert az értelmet olyan szerkezetként írja le „ahol származás van, nem pusztán részek összehordása” (Bergson 1987: 333).

1.2. Az *Anyag és emlékezet* tartam-fogalma



Az Anyag és emlékezet angol nyelvű kiadása

Az *Anyag és emlékezet* rövid, kivonatos áttekintésekor csak a deleuze-i gondolatmenet szempontjából fontos elemeket emelem ki. Bergson már a könyv legelején egyértelművé teszi, hogy a tudat, a percepció és az emlékezet problémája nem dualizmusokban (idealizmus-realizmus, ábrázoló-ábrázolt) gondolható el. Hasonlóképpen elveti a tartamnak egy tiszta tudás működéseként elképzelt fogalmát. Bergson testek vonatkozásában definiálja a tartamot; azt kéri, hogy a testet kizárólag érzékelő és cselekvő központnak tekintsük. Bizonyos értelemben a világ minden teste ilyen érzékelő és cselekvő test, fénylő anyag, kép. Az érzékelés mindig a tárgyakba helyeződés, egy test más testtel kialakított viszonya. A testek nem totalitásként helyeződnek egymásba; Bergson percepció-elméletének egyik fontos feltevése az, hogy a testek mindig csak bizonyos oldalukkal, anyagi létüknek bizonyos síkjával fordulnak más testek felé és kényszerítik azokat cselekvésre. Az érzékelés és cselekvés ontológiája és episztemológiája szempontjából ezek a – tárgy teljességéből, sokszorosságából és virtualitásából aktualitásként kiemelkedő – kapcsolódási síkok és meghatározatlansági pontok a döntő fontosságúak. A percepció mindig egy lehetséges cselekvés-választ készít elő: nem egy kitüntetett pont, a szubjektivitás, a külső-belső dichotómia megalapozásaként érthető. A tudat elválaszthatatlanul anyagi: az, ami a testek teljességéből részeket különböztet meg és választ le. A szelekció mozzanatában a kirekesztés azért alapvető,

mert a test mindazon vetületeit, perspektíváit eltávolítja, amelyeket a másik test (annak aktualizálható síkja) nem képes használni, cselekvésében meghosszabbítani. A testeket, vagyis az önmagukban fénylő képeket a szelektivitás teszi cselekvőképessé; a percepció egyedül lehetséges cselekvések előkészítéseként értendő a bergsoni gondolkodásban. A megragadások és testek egyazon anyagi világ részeként jelennek meg, így „a képek *léte és tudatos percepciója* tekintetében egyedül fokozati és nem jellegbeli különbség van” (Bergson 1994: 37). A tartam a *meghatározatlanság-központ teremtette cselekvési síknak felel meg*, amelyben a pont az aktualizálás mozzanatát – testek, képek viszonyát – rejt, két oldalán síkként pedig a testek saját virtuális kiterjedése található. Percepció és akció „között” helyezkedik el egy harmadik kép, az affekció: olyan „cselekvés”, amely egy test másik testtel kialakított viszonyában saját aktívvá válását megragadja. Bergson igen szemléletesen írja le az affekciót. A térben található testek sajátomhoz közelítő mozgásáról, a sajátként tételezett testre gyakorolt hatásképesség növekedéséről, egyre valóságosabbá válásáról beszél. A hatóképesség a cselekvésben válik aktuálissá, tehát abban a mozzanatban, amikor a testek távolsága nullává válik, egymást saját testükként érzékelik. A percepció mindig a más testekkel, míg az affekció a saját testtel kialakított viszonyban áll elő, abban tehát, ahogy ezek a testek változásra kényszerítik a sajátként megragadott testet, illetve ahogy ez a változás a sajátként megragadott testben előáll. Amikor Bergson szellemről beszél, a testek azon síkjáról szól, ahol egymással kapcsolatba lépnek, érzékelik egymást és saját magukat, cselekvővé válnak, virtualitásuk aktualizálódik.



Anyag-emlékezet

Mindeddig térbeli konstellációkról, testek térbeli interakcióiról beszéltem. A tartam időbeli meghatározottsága és beágyazottsága felé fordítva figyelmünket, az emlékezetről és az emlékezésről kell szólnom. Az *Anyag és emlékezet* az emlékezet elméletébe kínál bevezetést, mégpedig két tézis tüzetes vizsgálatán keresztül. Az első tézis értelmében az emlékezet az agy egyik funkciója, így nem mutatkozik lényegi különbség percepció és emlékezés között. A második tézis – Bergson saját felfogása – értelmében az emlékezet nem agyi funkció és nem pusztán mennyiségi, de minőségi különbség áll fenn percepció és emlékezés közt. Az emlékezés nem meggyengült percepció, amint a percepció sem az emlékezet hevesége. A gyenge és a heves érzetek ellentéte (amely Berkeley püspök és az angol idealizmus képviselőinek gondolatait áthatja) Bergson szemében mennyiségi különbségre vezet vissza azt, ami valójában minőségi: tévedés az érzetet és az emlékezetet a tudat különböző fényben izzó tartalmaiként felfogni, az emlékeket

elnyomott, elhalványult percepcióként, a múltat pásztázó jelen mozzanataként értelmezni. Ellenkezőleg, az emlékezet és a percepció közös lánc, vagyis a virtuális sík aktuális állapotok irányába mutató mozgása, a síkokon átívelő haladás teremt tartamot és tudatot. A jelen kitüntetett helyzetét (és az erre épülő filozófiák mindegyikét) Bergson félreérthetetlenül kritizálja, amikor a test aktualitása és jelene (a jelenként értelmezett cselekvés automatizált, motorikus és habituális formája) mögött feltárja a tiszta emlékezet személytelen cselekvéseket formáló dimenzióját.

A motorikus megszokások és a virtualitásba ágyazott emlékezet viszonyában válik leginkább kézzelfoghatóvá a tartam fogalma. Bergson három állapotot ír le, amelyek meghatározzák a test szubjektivitásának időbeliségét. Tiszta emlékezetnek nevezi az anyag teljesen objektív, az emberi tudat számára hozzáférhetetlen dimenzióját, a testek közötti végtelen távolságot, a teljességében meghatározhatatlan múltat. Mindezzel a tiszta percepciót mint abszolút jelent állítja szembe. Mindvégig e két fogalom elvont jellegét hangsúlyozza, nem létezik az anyagnak, a képeknek vagy a mozgásnak sem tisztán abszolút, sem merőben relatív, azaz sem teljességében virtuális, sem tisztán aktuális állapota. A lényeg a kettő között konzisztenciát nyerő harmadik állapotban, az emlékezet-képek horizontján van. Ezt teszi láthatóvá a bergsoni attentív emlékezet (amelyet ő egyértelműen megkülönböztet az emlékezet hétköznapi/automatikus formájától ^[10]). Itt a tiszta emlékezet, illetve a tiszta percepció láthatatlan erői egyedi mozgást eredményeznek. Ezt Bergson az emlékezés gyakorlati mechanizmusaként a következőképpen jellemzi:

leválunk a jelenről, hogy először a múltba, mint általánosságba, majd a múlt egy bizonyos síkjára helyeződünk – ahhoz hasonló szabályozásról beszélhetünk, mint ahogy a kameraoptikán beállítjuk a megfelelő élességet. De az emlékünknél még mindig virtuális; egyszerűen csak felkészítjük magunkat a megfelelő beállítódásra. Az emlék lassanként válik láthatóvá, akárcsak a gyűjtőlencsében a kép; virtuális síkról lassan az aktuális síkra helyeződik; és ahogy körvonalai egyre tisztábbá válnak, ahogy felszínén látszani kezdenek a színek, a percepcióhoz válik hasonlóvá. Mégis a múlthoz kapcsolják legmélyebben fekvő gyökerei, mert ha a valóság eme szinte tökéletes állapotában nem lenne valami, ami megőrizné eredeti virtualitását, ha a jelen állapotában nem lenne valami, ami egyértelműen különbözik a jelentől, akkor egyáltalán nem tekinthetnénk emlékezetnek (Bergson 1994: 134).



„Nincs minden adva” (Bergson)

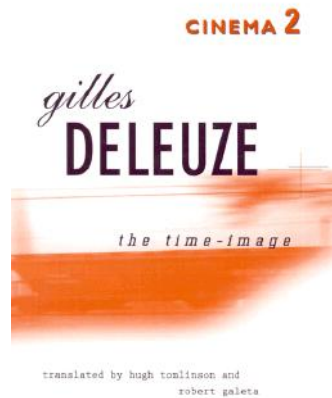
Az emlékezet-kép az aktuális és a virtuális által kialakított hálózatban, a tiszta emlékezet és a tiszta memória erőtereiben jön létre. Ez a mozgás szakítja át a test és a szellem hagyományos – a filozófiatörténet túlnyomó részében domináns – szembeállításából származó megannyi korlátot. Bergson a tudat ezer síkjáról beszél ^[11], így fejezve ki azt, hogy az emlékezetbe helyezett tudat soha nem egységes, s így érzékeltetve azt a megszakításokkal teli mozgást, amelyet a tudat a szelekció és a teremtés (vagyis a szomszédosság és a differenciálás) aktusával követ. A tartam fogalmát Bergson két egymástól végtelen távolságra lévő sík – a jelen motoros aktualitása (a cselekvés-sík) és a múlt virtualitása (az álom-sík) – közé helyezve határozza meg, amelyek azonban mégsem feleltethetők meg a kiterjedés nélküli szellem és a kiterjedéssel bíró anyag oppozíciójának. A percepció térbeliségének hangsúlyozásával ugyanis egyszerre nyomatékosítja az affekció elvont térbeliségét (a tér kvantitatív formáját kvalitatívá fordítva), és alapozza meg a cselekvést (vagyis hozza létre a kvalitatív képét). Ezzel párhuzamosan túllép a tudat minőségként való felfogásán és a mozgás mennyiségi alapokon történő értelmezésén is. Bergson nem a tartam heterogén minőségeit és a mozgás homogenitását hangsúlyozza: a tudatot mint valós mozgást tételezi, amikor a múlt tudat-síkokon keresztülhatoló jelenre-irányultságát emeli ki. Itt a mozgás alapvetően a haladás ritmikáját megteremtő feszültség. ^[12] A sokszoros térbeliségének, valamint feszültségének mértéke Bergson számára mindig meghatározható, hiszen a múlt (tiszta emlékezet) mindig bizonyos mértékű feszültséget teremt, feszültségként mutatkozik meg a jelenben (a tiszta észleletben).

A tartam az „élő anyag” mozgása: észleletet továbbít és cselekvést készít elő, a szellem térbeliségének, feszültségének mértékéről ad képet, valós mozgásként látja az időt, vagyis felismeri az idő valóságát. Az időről mint szabad teremtésről fest képet, midőn „a szellem kölcsönveszi az

anyagtól az őt tápláló észleletet és visszaáramoltatja az anyagba a mozgás egy olyan formájaként, amelyre rányomta szabadságának bélyegét” (Bergson 1994: 249).

2. Kép és mozgás: *A Mozgás-kép*

2.1. Deleuze első két kommentárja

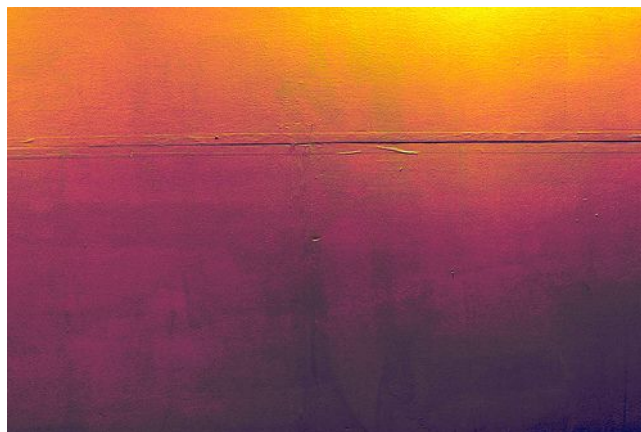


A Mozgás-kép angol nyelvű kiadása

Bergson – a fentebbieknél valójában jóval összetettebb – gondolatmenetéhez fűzött kommentárjaival Deleuze az *Anyag és emlékezet* legfontosabb és legtöbb vitát kiváltó elemeire mutat rá. Az első kommentár világossá teszi, hogy a mozgókép-rögzítési technika rossz kezekben van, ha egyedül a fizikusok demonstrációs anyagának, mozgás-tanulmányok előállítására szolgáló eljárásnak tekintjük. Ha a mozgókép bármit is bizonyít (vagy bizonyítani lehet vele), akkor Deleuze szerint ez épp a mozgás tudományos felfogásának elégtelensége. A mozgás nemértelmezhető egységes, elemeit totalizált módon megjelenítő Tér-egészként, mert bárkétségtelenül definiálható és kvantitatív módon mérhető az elemek szintjén, de ugyanez már nem mondható el az egész tekintetében, hacsak nem egy teljesen statikus, az elemek között zajló mozgás iránt merőben érdektelen, teleologikus módon konstruált zárt rendszerről beszélünk. Ebben az esetben ugyanis a mozgás alapvetően különbözik a bergsoni alapelvekben megfogalmazottaktól, melyek szerint a mozgás minőség, a folyamatos alakulás forrása. Világos és a fentiek alapján könnyen belátható, hogy azért kell mozgás-minőségről beszélnünk, mert így elvonatkoztatva idő helyett már valós időről beszélhetünk, és érvényesíthetjük a következő alapelvet, melynek értelmében csak a mozgás örök és szubsztanciális. Ekkor egy merőben új logika ésszemlélet előtt nyílik lehetőség a rész és az egész, a térbeli és az időbeli változás, a korlátolt és akorlátlan változás viszonyának a vizsgálatára. Ennek nyomán beszél Deleuze a rész korlátolt és térbeli mozgásáról, valamint az egész korlátlan és időbeli változásáról:

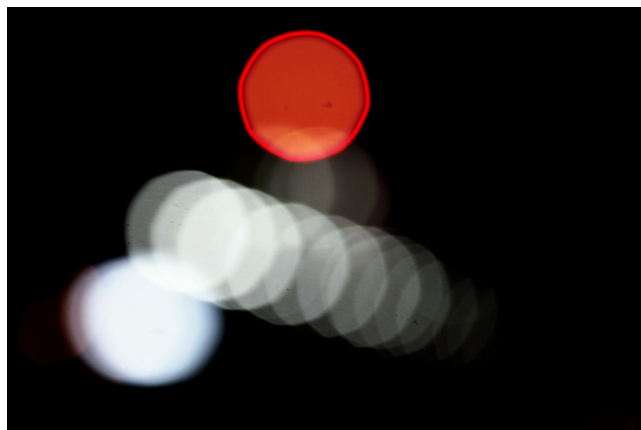
a mozgás tehát bizonyos értelemben kétarcú. Egyfelől mozgás az, ami a tárgyak vagy a részek között történik, másfelől az, ami kifejezi a tartamot vagy az egészet. A mozgás következtében a tartam – természetét megváltoztatva – a tárgyakban szétszóródik, az elmélyülő, körvonalait veszített tárgyak pedig egyesülnek a tartamban. Azt mondhatjuk tehát, hogy a mozgás valamely zárt rendszer tárgyait a nyitott időtartamhoz, a tartamot pedig a rendszer tárgyaihoz köti, ezáltal a rendszer arra kényszerül, hogy megnyíljon (Deleuze 2000: 20).

Bergson nyomán Deleuze a mozgást zárt rendszerré szervező, azt relatívvá alakító hatások lehetetlenségéről beszél. Ezek maguk is mozgássá válnak, hiszen az egész abszolút mozgása ezeket is mindig megnyílásra kényszeríti. Ennek nyomán a keret és a plán mozdulatlan szegmenseit, valamint a montázs mozgó szegmensét Deleuze a rész-egész viszonyban értelmezett mozgás kétarcúságaként írja le. A keretezésről és plánozásról mint alapvetően térbeli egységekről, míg a montázsról mint olyan az idő által létrehozott feszültségről beszél, amelyben a tárgyak elmélyülnek és kontúrjaikat veszítik. Ez utóbbiban, vagyis a tartam tárgyakat egyesítő és az egészre vonatkoztató képében – ha meglehetősen homályosan is, de – a mozgás- és idő-kép hozzávetőleges definícióját, első fogalmazványát látjuk. Első kommentárjában Deleuze annak a logikának a fő építőelemeit mutatja be, amely egyrészt létrehozza a kapcsolatot az intuitív filozófia és a mozgóképes formanyelv fogalmi síkjai között, másrészt e kapcsolatban az idő közvetlen képének megalapozását ismeri fel.



Tanulmány a metszetről

A második kommentár test és kép valamint mozgás és fény azonosságát vizsgálja. Deleuze itt talán az *Anyag és emlékezet* legradikálisabb, az egész bergsoni „onto-episztemológiát” megalapozó passzusaira utal. A Bergson-kötet első fejezetében a nyugati gondolkodás ontoteologikus irányzatának, elsődlegesen a realista és idealista tanoknak részletes és átfogó kritikáját olvashatjuk. Itt jelenik meg először anyag és tudat, illetve anyag és idő azonosságának a gondolata is, melynek értelmében a tárgy és annak észlelete közé Bergson egyenlőségjelet helyez. Bergson hasonlóan heves kritikával illeti test és tudat komoly filozófiatörténeti hagyományokkal rendelkező szembeállítását. Mindez persze csak az első kommentárban bemutatott minősített mozgás perspektívájából válik kifejtethetővé, mégpedig a következő formulával: a mozgás örök, az univerzum nem más, mint örökmozgó kép. Ebben a képben élünk, gondolkozunk, cselekszünk; élete, gondolkodása és cselekvése azoknak a testeknek van, amelyek ezen e képen „szerepelnek”. Egy térbeli és időbeli értelemben is végtelen képről beszél Bergson, a tartam fogalmának legmagasabb szintjéről, az egész intuíciójáról. Ez a mozgás-kép, a dolgokban lévő, immanens tudat, ami bár képes az egész intuíciójára, de soha nem képes annak percepciójára. Az a kép, amelyről Bergson ebben a vonatkozásban beszél, a (szubjektív) percepció számára egyszer és mindenkorra virtualitásában adott, és egyedül az képes maradéktalanul befogadni, amit Deleuze immanencia-síknak nevez.



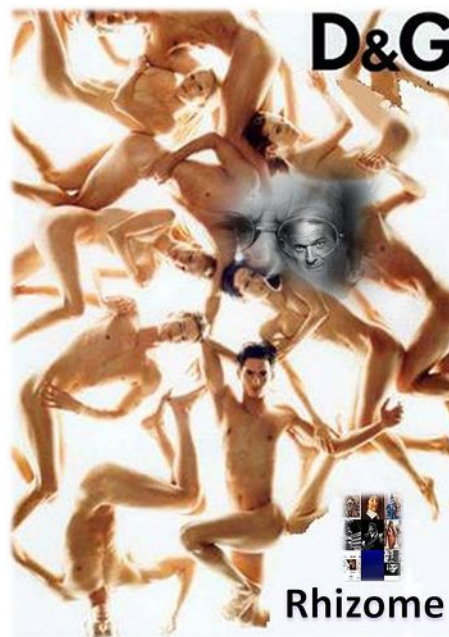
Molekuláris észlelés

Az immanencia-sík az anyag középpont nélküli mozgása, annak nem rendszerbe foglalható képe: egy nem-emberi és nem-szellemi kép. Deleuze metaforája – melynek értelmében „a szem a dolgokban van, az önmagukban fénylő képekben” (Deleuze 2000: 86) – az immanencia-sík, vagyis a „mozgó, időbeli szegmens vagy perspektíva” (Deleuze 2000: 84) legpontosabb, bár még így is nehezen érthető definíciója. Maradva a metaforáknál én az immanencia-síkot a tiszta virtualitást kirajzolni képes fényként, egyfajta „molekuláris látásként” jellemezném. ^[13] Itt az anyag minden eleme, minden oldala kölcsönhatásban van egymással. Ezt fejezi ki a „kép = mozgás” (Deleuze 2000: 58) deleuze-i formulája.

Érthető módon az univerzum eme képe az emberi agy, mint speciális kép számára javarészt virtualitásként adott. De mi is az agy? Bergson agyról, szenzomotoros mechanizmusról, perceptív-szelektív berendezésről beszél, már magával a szóhasználatból is a tudat anyagságát, a tér, az idő és a mozgás tartamként megélt valóságos egzisztenciáját hangsúlyozva. Agyunknak azokkal a mozgásokkal (a testek azon szemeivel) van dolga, melyek képesek cselekvőképességünkkel és szabadságunkkal kölcsönhatásba lépni. A válogatás és kivonás mozzanatában egy mozgó intervallum/metszet válik le az immanencia-síkról. Ez a percepció – következésképpen megragadható – fogalma: „a dolgok és a dolgok percepciói *megragadások*, a dolgok teljes és objektív megragadások, a dolgok percepciói részleges egyoldalú és tanult szubjektív megragadások” (Deleuze 2000: 90). A részlegesség, egyoldalúság, a szubjektív megragadások bizonyos mértékű elfogultsága inkább az anyag/kép fokozatbeli, semmint jellegbeli különbségei. Amikor Rodowick képek két „rendszeréről” beszél, akkor a mozgás-minőségek transzcendens és empirikus rajzolatát hasonlítja össze: „az egyik egyetemes és az anyagban rejlik (az immanencia-sík képe); a másik a testi és az emberi szükségletek fiziológiai korlátain szűrődik át (a kép evilági értelme)” (Rodowick: 28).

Az agyat a fény rajzolja meg, melyet „sötét ernyőként” ^[14] megakaszt, melynek kerete lehet, amelyben tehát képpé válhat. A szóban forgó képnek nincs köze a szubjektumfilozófiából ismerős rejtőzködő képhez, de a fenomenológia által tételezett TUDAT = VILÁGOSSÁG formulához sem. „Az agy a vászon” kijelentés kétségtelenül érzékletes metafora ^[15], de akár egy félreértésnek is

helyt adhat. Hiba lenne azt gondolni, hogy az agy sötét ernyőként felfogja, elnyeli a mozgást. Éppen ellenkezőleg: meghosszabbítja; saját cselekvésével megválaszolja azt. Ha az agy vászon, akkor mozgó, élő vászon, hiszen egy középpont nélküli, áradó mozgást kell keretbe helyeznie.



A keretezésként szolgáló pszichés gépezetre már csak ezért is ugyanazon (az első kommentárból megismert) mozgástörvények vonatkoznak, mint a testekre általában. A kép és reprezentáció klasszikus fogalma mindazonáltal megkérdőjeleződik egy olyan tudat vonatkozásában, amely maga is mozgás, valamint egy olyan világ vonatkozásában, ahol a reprezentációk végeláthatatlanul, mindenféle tudati reflexió nélkül burjánzanak. Ugyancsak értelmetlen szubjektumról beszélni ott, ahol a mozgás transzcendenciája láthatóvá teszi a percepció nyitotta intervallum esetleges jellegét. Az agy egyszerre intervallum és rendszerező gépezet, amennyiben az immanencia-sík kavargó, minden oldalukkal aktualizálódni képes képeit egy új síkra helyezi. Az esetlegesség-síkon – vagyis a természetes, szubjektív érzékelésben, a speciális képként felfogott tudat alakította elkeretezett zónában – az egyetemes mozgás és változás hiányos és részleges képként jelentkezik. A szubjektíváció fiziológiai korlátjai csakis a változás bizonyos képeit teszik hozzáférhetővé. Látni fogjuk, hogy a mozgás emberi dimenzióját Deleuze-nél három képfajta uralja. A lényeg itt az esetlegesség-sík akként történő jellemzése, ami, ha bizonyos korlátok között is, de megtartja a sokszorosság és a változás bergsoni alapelvét. A gondolkodást az aktualitások világába helyezi, de nem zárja be a virtuális világába nyíló kaput. Kijelöli azt a térbeli-időbeli metszetet, amelyet befolyásolni tudunk, egyszersmind nyomatékosítja a testek létének azon egyetemes horizontját, amelynek „befolyása” örök. Deleuze szavaival „a dolog és a kép érzéklete egy és ugyanaz a kép, de vagy az egyik, vagy a másik vonatkoztatási rendszerre vetítve [...] Amikor a mozgás-kép világát az egyik olyan különleges képre vonatkoztatjuk, amely önmagában centrumot alkot, a világ meggömbül, és e kép köré szerveződik” (Deleuze 2000: 89-90).

Anyag és mozgás három formában van jelen a meghatározatlanság-központként felfogott emberi dimenzióban: a világban lévő testek észlelésként; a sajátként/egyediként tételezett test, mint

világban lévő test érzékeléseként; és harmadszor ennek cselekvéseként. A virtuális aktuálissá alakítása az ember és világ közötti kontaktus síkjának e három csatornáján zajlik. Míg azonban Bergson a szellem és a szabadság gyakorlásához nélkülözhetetlen alapot, addig Deleuze a képeket (jelölőanyagot) szervező logika alapléteit látja bennük. Ez persze nem jelenti azt, hogy Deleuze elfordul Bergsontól, hiszen mindvégig a tartam elgondolásának logikáját kutatja. Azt, ahogy a mozgás befogadásának, meghosszabbításának és transzformációjának során az esetlegesség-sík két nagy paradigmája – a szenzomotoros metszet és a kristályos, oszcilláló metszet – viszonyt alakít ki a tartammal. Mivel a filmkép esetlegesség-síkot teremt, a képkivágást, a beállítást és a montázst, vagyis a filmes kifejezés három alapvető formáját a valóságot jelölőanyagiságában megragadó perspektívákként jellemezhetjük. A mozgás láthatóságát biztosító perspektívák mozgás-perspektívák. A bergsoni tanok filmelméletté alakítása akkor nyert megalapozást, amikor Deleuze a filmkép valóságát (ontológiai és episztemológiai értelemben egyaránt) és az immanencia-sík (a bergsoni mozgás-kép) valóságát identikusként, mozgásként tételezte.

Fontos itt bizonyos terminológiai kérdések rövid tisztázása. Mindössze annyiról van szó, hogy Bergson – amikor a mozgás-kép terminusát használja – mozgás, anyag, valamint kép abszolút és egyetemes voltát kifejező (fénnyel megrajzoló) síkról, továbbá az egésztől, mint időben zajló változásról beszél. Ezzel szemben Deleuze a vászonként tételezett agy által bekeretezett síkon történő relatív, korlátolt hatóképességű mozgásra, valamint az egész felaprózásával előállított konkrét, de még mindig anyagi természetű sorozatok egymáshoz való viszonyának megnevezésére használja a mozgás-kép, valamint az idő-kép kifejezéseit. Rövidebben fogalmazva, Deleuze a filmes jelek szemiotikájának/logikájának kettős perspektívájából olvassa Bergson onto-episztemológiáját. A tartam egészének mozgása és a tartam mozgó metszete között fennálló analógiát Deleuze egy olyan logika felhasználásával vonhatja meg, amely anélkül helyezi az anyagot és a mozgást keretbe, hogy azokra egy külső referenciakeretet, struktúrát terhelne rá. A Bergson jellemezte képek és mozgás nem értelmezhető nyelvként vagy bármiféle szemiológiai gyakorlat alapkategóriájaként, tudniillik ezek a jeleket elméleti és nem gyakorlati síkon értelmezik, a filmképet egy statikus rendszer elemének tekintik, következésképpen nem vehetik figyelembe azt a Bergson és Deleuze számára egyaránt megkérdőjelezhetetlen tényt, miszerint a filmkép a mozgásban lévő anyag képe, s amit rögzít, az a térben és időben egyszerre mozgó világ. Nélkülözhetetlen tehát egy olyan logika, amelyben – Rodowick szavaival – „a gondolkodás folyamatos mozgásként adott” (Rodowick: 39), vagyis olyan jelekre van szükség, amelyek „a valóság magvát alkotó képekből származnak” (Rodowick: 41). Ezt kínálja a pragmatista szemiotika, Charce Sanders Peirce inkább logikai, semmint nyelvészeti alapokon nyugvó jelfelfogása.

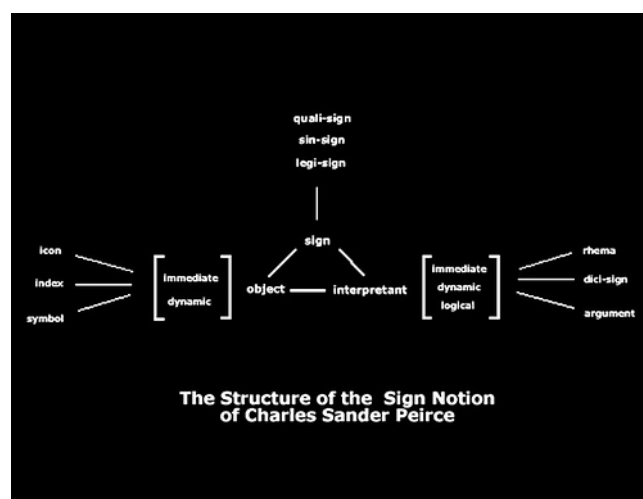
2.2. Deleuze első tiszta szemiotikája: a mozgás-kép és jeleinek tipizálása

A jelek és az anyag világának összefüggőségéből, egylényegűségéből kiinduló általános jelelmélet és annak igen részletes jelosztályozása természetes szövetségese lehet az anyag és tudat

egylényegűségéből kiinduló filozófiának. A tudat és a jelek teremtett, temporális volta fontos kapocs Bergson és Peirce gondolatvilága között. Amikor Deleuze arról beszél, hogy az idő nem bennünk van, hanem éppenséggel mi vagyunk az időben, már a peirce-i szemiotika terepén jár. Ezt ugyanis a gondolkodás azon képe érdekli, amely már nem bennünk van, hanem sokkal inkább mi vagyunk benne.

Peirce jeltipológiájának legszembevetőbb sajátja a hierarchizálatlanság és a nyelvi jelek kizárólagosságának eltűnése. Amikor Deleuze ezt a logikai szemiotikát, a gondolkodás és nem a nyelv logikáját helyezi előtérbe, nyíltan szembehelyezkedik a filmelmélet számos iskolájával, amelyek Ferdinand de Saussure nyelvészeti szemiotikáját alkalmazzák a filmmédium jellemzésére, így azt kimondatlanul is a nyelvi gondolkodás egy változatának tekintik. A filmet nyelvi kinyilatkoztatások sorozataként konceptualizáló elméletek a tudatot nyelvtudatként, pontosabban nyelvészeti értelemben vett jel-tudatként értelmezik. De vajon miért utasítja el Deleuze a mozi nyelvészeti értelmezését, miért tekinti inkább a gondolkodás immanens logikával rendelkező anyagának? Mert felettébb gyanús, a husserli fenomenológia bergsoni kritikájának ^[16] ismeretében pedig elfogadhatatlan számára a nyelv-tudat ahistorikus struktúrájába gyömöszölt világ gondolata. „Mi vagyunk a gondolkodásban, semmint az bennünk” (Peirce 1991: 71 o. jegyzet) – mondja Peirce. Ez a kijelentés megegyezik Deleuze saját felfogásával, miszerint az esetlegességsík historikus világa az, ami ránk kényszeríti magát. A mozgókép temporalitása, valamint a mozgás-kép fentebb kifejtett kettős, mozgás-anyag identikusságát megfogalmazó definíciója (immanencia-sík abszolút/ esetlegességsík, mint relatív oldal) „kötelezi” arra Deleuze-t, hogy elvesse a film-szemiológiának a saussure-i nyelvészeti analógiájára konstruált metodológiáját, a médium időn kívüli, univerzális struktúraként történő vizsgálatát. A film időben létrejövő ábrázoló-képessége – Deleuze szerint – „sohasem képek természetes velejárója, de nem is egy ezek alapját szolgáló struktúra megnyilvánulása; *maguknak* a látható képeknek, *maguknak* az érzékelhető képeknek a következménye” (Deleuze 1989: 27). Ennek értelmében az anyag mozgását és változását megkerülni képtelen percepcióból bontható ki a film jelelmélete. A film nyelvészeti felfogása iránt tanúsított deleuze-i érdektelenség ebből következik. Az univerzális nyelvtan kategóriái nem az érzékelés természetének megértésében, hanem a rendszeralkotó, statikus elemek világra-helyezésében érdekelték, amelynek a mozgás és az idő egyidejű eltüntetése az egyik következménye (amint az Metz „grande syntagmatique” elméletében is történik) ^[17]. A szemiológia fogalmi konkrét értelemmegragadásokat tesznek lehetővé, azokat egyedül a filmben egyértelműen megragadható gondolatok érdeklik. Elkerülhetetlen a megnevezés fogalmának (*utterance, enunciation*) elvetése, ehelyett Deleuze a megnevezhető (*utterable, énonçable*) terminusát használja. Megnevezni annyi, mint a megkülönböztetés és a meghatározás statikus és előirányzó értelmű logikáját alkalmazni az anyagra, a tudat kategóriáinak anyagra-olvasásaként meghatározni a jelek fogalmát, melyeket ekképpen a törvény és szabályszerűség ural. A megnevezhetőség ezzel szemben az a kategória, amely az immanencia-síkról a percepció bekeretezte intervallumba helyeződő anyagot, mozgást és időt jellemezhetővé teszi. A percepcióban egyfelől a különbség (abszolút és relatív mozgás különbsége) válik megnevezhetővé, másfelől a meghatározatlanság-központ (az agy) és a mozgó metszet kapcsolatának típusai válnak meghatározhatóvá. A képek a

percepció során hozzák létre a jeleket, mint azoknak a viszonyoknak és annak a logikának az összességét, amiben megnevezhetővé, érzékeltté válnak. A tudat a jelekkel együtt jön létre, a gondolkodást pedig ugyanaz a kettős mozgás – a megkülönböztetés és a meghatározás – hozza létre, ami a jeleket is megteremti ^[18]. Jól érzékelhető Deleuze felfogásának egyedisége: nem a tudat teremt jeleket, hanem az a mozgás és átalakulás, ami a percepció aktusában magát a tudatot is létrehozza. „A megnevezhető – érvel Deleuze – egyfajta *jelképző anyag* [*matière signalétique*], amely az érzékelhető (képi és hang), a kinetikus, az intenzív, az affektív, a ritmikus, a tonális és a nyelvi (beszélt vagy írott) árnyalatok sokaságából áll [...] Egy képlékeny, nem-jelölő és nem-szintaktikus, ugyanakkor nem nyelvészeti értelemben vett anyagról van szó” (Deleuze 1989: 29) ^[19].



A jel peirce-i fogalma

Deleuze képtipológiáját Peirce szellemében, de azt több ponton átértelmezve, saját gondolatvilágához alakítva fejti ki. Akárcsak az amerikai filozófus, ő is a jelek (képek) tulajdonságainak és viselkedésének leírását érti szemiotikán (*tiszta szemiotika*). Peirce számára jel minden – a fizikai valóság részeként észlelt vagy elképzelt, valamit helyettesítő és valaki által értelmezett – minőség. Peirce a szemiózist (tágabb értelemben a szemiotika tudományát) az alap, a tárgy és az értelmező hármas rendszereként definiálja ^[20]. Az alap – vagyis Peirce későbbi elnevezésében a reprezentáló jel – különbözőségével helyettesíti tárgyát. Ebben az esetben „kell lennie valamilyen magyarázatnak, érvnek vagy másféle kontextusnak, mely megmutatja, hogy milyen rendszer alapján, mi okból helyettesít a jel egy tárgyat” (Peirce 1977: 24). A szemiotika tudományának másik ága azt a logikát vizsgálja, amely a helyettesítések igazságának feltételeit kutatja. A jeltudomány harmadik szintjének az értelmező a tárgya, és abból a felismerésből táplálkozik, hogy a jel értelmezésre szorul, és értelmezőjével együtt újabb jelet hoz létre. Így már pontosabban fejezi ki a tárgyat, de további magyarázatot igényelve, további jeleket, jelek egész sorozatát teremti *ad infinitum*. A végtelen szemiózis során soha nem ragadhatjuk meg a tárgyat mint önmaga jelét, azaz a jel magán-valóságát, egyedül a magyarázati előírás, a jel jelentését meghatározó rendszer válik láthatóvá.

Az emberi megismerőképeséget Peirce a logikai lehetőségekből, a konkrét tényekből és a törvények természetéből adódó feltételezés, következtetés és alkalmazás viszonyaként jellemzi. A peirce-i *trichotómia* gyakorlatilag e kettős rendszer viszonyának a leírása, ami az egység, a kettő-ség és a hármasság fogalmaival jellemzi a jel-elemeket (a jel három aspektusát, vagyis a jelölőt, a jelöltet és az interpretánst). A megháromszorozott hármasság felosztást Peirce így jellemzi: „Az első felosztásnak az a kiindulópontja, hogy maga a jel pusztán minőség, ténylegesen fennáll vagy általános törvény-e? A második felosztást aszerint hajthatjuk végre, hogy a jelet tárgyhöz fűző kapcsolat magának a jelnek valamely tulajdonságából, a tárgyhöz képest fennálló viszonyból, vagy valamely értelmezővel szembeni viszonyából származik. Végül a harmadik felosztásnál abból indulunk ki, hogy az értelmező lehetőség, tény vagy érvelés jeleként fogja fel a jelet” (Peirce: 28). Az Egység az egyes felosztások első elemeit – a minőség jelet (*qualisign*), az ikont (*icon*) és a rémát (*rheme*) – jellemzi. A Kettő-ség a felosztások második elemét – az egyszeri jelet (*sinsign*), indexet (*index*) és a tételt (*dicisign*) – írja le. A Hármasság a harmadik tagot – a törvényjelet (*legisign*), szimbólumot (*symbol*) és az argumentumot (*argument*) – fejezi ki. Ennek alapján jellemzi Peirce az egységet egyszerre minőségként és lehetőségként: elsődleges benyomásként. Deleuze ezt a közvetetten megjelenő valóságos tudatban rejlő közvetlen, ám pillanatnyi tudat felbukkanásaként definiálja: „nem érzés, nem érzelem, nem gondolat, hanem egy lehetséges érzés, érzelem, vagy gondolat minősége. Az egység tehát a Lehetséges kategóriája: a lehetségesre jellemző konzisztenciát nyújtja, kifejezi a lehetségest anélkül, hogy aktualizálná, miközben tökéletes modalitássá változtatja” (Deleuze 2000: 134). A kettő-ség az egységben virtuálisként megjelenő érzeteket aktualizálja, az érzetnek tényleges formát ad, és kifejezi a jel elemeinek viszonyait, valamint egymásra gyakorolt hatását. Itt a viszony helyeződik a középpontba (az intervallum meghatározatlanság-központhoz kialakított viszonya): „minden, ami csak oppozícióban, párharcban vagy párharc által létezik, a kettő-séghez tartozik tehát: erő kifejtés-ellenállás, akció-reakció, inger-válasz, helyzet-viselkedés, egyén-környezet [...] A kettő-ség első alakzata pedig már az, ahol a »minőség-hatások« »erőkké« válnak” (Deleuze 2000: 133). A hármasság az egységben és kettő-ségben megjelenő minőségeket és hatásokat fogja össze és épít rájuk mentális relációkat, ugyanakkor meghatározza a jel törvényszerűségeit és általános természetét, így alapozva meg a konvencionális jelhasználatot. A hármasság kerül legközvetlenebb viszonyba a gondolkodással. Deleuze jellemzésében a „hármasság nem is az akcióból, hanem »tettek« táplálkozik, amelyek szükségképpen tartalmazzák bizonyos törvény szimbolikus elemét (adni, kicserélni); nem észleletek, hanem értelmezések, amelyek az értelem elemére utalnak; nem affekciók, hanem relációs, intellektuális érzelmek” (Deleuze 2000: 257). Egység, kettő-ség és hármasság minőségek virtualitását, a viszonyok aktualitását és a mentális relációkat helyezi keretbe, és még valamit. Rodowick hívja fel a figyelmet *trichotómia* és temporalitás közvetlen kapcsolatára, az időbeliség kategóriákban megjelenő hármasság olvasatára: „az egység a tiszta azonnalóság, a kettő-ség a jelen tartóssága, a hármasság a jövőbeli cselekvés jövődőlése, kihirdetése” (Deleuze 2000: 56).

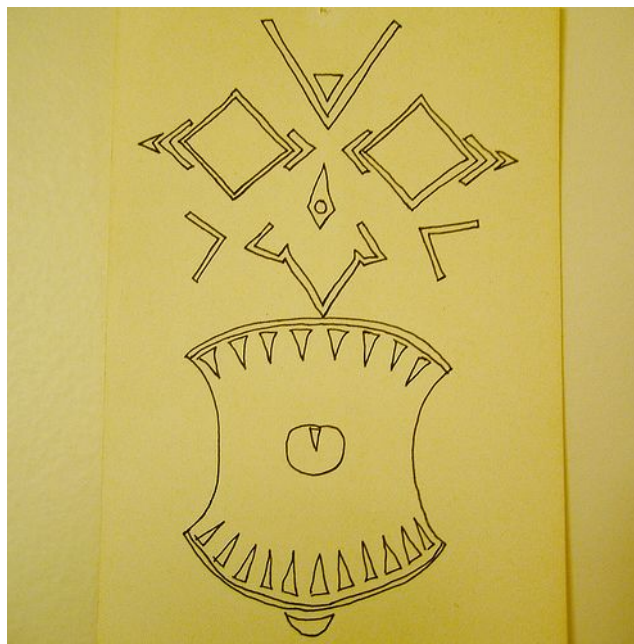
Mielőtt megvizsgálánánk, hogy a gondolkodás hármasság modalitása miként teszi láthatóvá a mozi képeit és lehetővé a képtípusok osztályozását, ki kell térnünk Peirce rendszerének deleuze-i

átdolgozására. A szerző két ponton egészíti ki a jelek peirce-i felosztását, így hozva azt összhangba a bergsoni gondolatokkal, valamint saját képtipológiájával. Egyrészt bevezeti Peirce rendszerébe a „zéróítás” (*nullmorféma*) fogalmát. Másrészt – és erről részletesebben a következő alfejezetben, az idő-kép kapcsán szólunk részletesebben – a hármasság kategóriáján továbblépve szakít a gondolkodás térbeli leírásával, és az idő jelekkel megragadott dimenzióját tárja fel. Rodowick ugyan közvetlen kapcsolatot tételez temporalitás, valamint a peirce-i tipológia és szemiózis között, mindez nem változtat azon a tényen, hogy a *trichotómia* a térbeli mozgásból eredezteti az időt: a jelenből, annak tartósságából és jövő felé történő meghosszabbíthatóságából. A hármasság, ekképpen a mozgás térbeliségét szervezi képpé, így csakis közvetett képet adhat az időről: a gondolkodásban mozgó időről beszél. Deleuze és Bergson törekvése más, ők az időben mozgó gondolkodásról, az időről, mint minden változás keretéről, az idő közvetlen képének jeleiről beszélnek. Alapvető különbségről van szó, melynek következtében *az idő-kép hármasságba nem illeszthető jelölőfolyamatait Deleuze már nem a peirce-i szemiotika alapján jellemzi*. Az első kritikai észrevétel a jel azon tiszta állapotára vonatkozik, amelyben azt még nem sajátították ki konkrét perspektívák és működési mechanizmusok. A második kiegészítés következményeként a kisajátítások mechanizmusai meggyengülnek, majd megszűnnek.

Az egységet megelőző zéróítás meglétét bizonyos értelemben – az *Objective Knowledge* című tanulmányában – már Peirce is felismerte: „A jelen pusztá zéróítása minden egységet megelőz... Ez maga a csíráállapotú semmi, melyben az egész univerzum benne foglaltatik és előrevetül. Mint ilyen, teljességében meghatározatlan és korlátlan lehetőség – végtelen lehetőség” (Peirce 1985: 148). Az egység előtti jelállapot lényegében nem más, mint az a tiszta potencialitás, amit Deleuze jelképző anyagnak definiál. Bergsonnál pedig a tiszta mozgás-kép percepciójának azon összetevője, ami az abszolút mozgást (az immanencia-sík anyagi kiterjedéseinek összességét leíró mozgást) relatívvá, az áramlásszerű, folyamatos mozgást megszakító metszet perspektívájává alakítja. Amit Deleuze percepció-képnek hív az nem más, mint a „percepció percepciója” (Deleuze 1989: 31). Ne feledjük, az immanencia-síkon percepció és kép megkülönböztethetetlenek: a bergsoni terminológia értelmében a mozgás-kép már maga is észlelő anyag. Percepciói viszont javarészt láthatatlanok, befogadatlanok és virtuálisak az élő test számára.



Ezért itt Deleuze-nek egy potenciális percepció aktuális percepcióvá alakulásáról kell beszélnie. A zéróításként definiált percepció-kép az abszolút mozgást megszakító rész egyik oldala, következésképpen nem az első kép, hanem az immanencia-síkról leváló mozgás első, azt meghosszabbító eleme. Szüksége van az affekció-, akció- és mentális képre, avagy az egységre, a kettő-ségre és a hármasságra, hogy a percepció keletkezési eleme láthatóvá válhasson. A keletkezési elemként definiált percepció-kép minden további képfajtában jelen van, az összes többi kép genetikai eleme. A percepció percepciójának felismerő és összekapcsoló funkciója van, „de nem abban az értelemben, miszerint egy jel ismertté teszi tárgyát. Sokkal inkább úgy, ahogy egy jel egy másik jelben feltételezi a tárgy megismerhetőségét” (Rodowick: 58). Deleuze az érzékelés objektivitása és szubjektivitása vonatkozásában határozza meg a percepció-kép jeleit, azt a módot tehát, ahogy a tárgyak percepciója a meghatározatlanság-központként értelmezett speciális képpel (az aggyal mint mozgó metszettel) viszonyt alakít ki. A percepció-kép genetikai eleme az engramme (fotogram), az objektív és gáznemű percepció, mégpedig a (vertovi) kamera-szem értelmében. Itt a képek (az anyag immanencia-síkra jellemző mozgását idézve) minden oldalukkal és elemükkel aktív kapcsolatot létesítenek egymással a montázs során, amely így egy emberi nézőponttól mentes percepciót eredményez. A dicent-jel egy percepció másik percepció általi bekeretezését jelöli (Pasolini szabad függő beszéde), ahol a szereplő szubjektív érzékelését a kamera-tudat újrafekszeti, átalakítja és értelmezi. Itt, akárcsak a reuma esetében már megjelenik a percepció-kép szubjektív oldala is. A reuma (a francia impresszionizmusból és a német expresszionizmusból megismert módokon) az anyag tiszta, cseppfolyós és molekuláris kölcsönhatásait a kitüntetett középpont vibrációjává teszi, ezáltal a szubjektív kép egyetemességét hangsúlyozza. A reuma a harmadik eleme a percepció-képnek. A filmes mozgás-kép azon „nulladik szintjéről” van szó, amely előkészíti, keretbe helyezi az anyag mozgását.



Affekció-kép

A zéróításban formálódott tárgytudat az egységben tulajdonsággá (ikon) és minőséggé (quali- vagy potis-jel) alakul, és kapcsolatok lehetőségeként további képeket és jeleket teremt. Az affektusokat Deleuze a konkrét tér-idő koordinátákkal nem rendelkező „saját eszmei szingularitással és *virtuális kapcsolataikkal* kifejezett” (Deleuze 2000: 140) minőség-hatásokként értelmezi. Az affektusok a dolgok egyediségével ugyan nem rendelkeznek, de „üres közömbösséggel” (uo.) sem jellemezhetjük őket. Az affekció-kép a komplex entitásokat, vagyis az elemek lehetséges kapcsolatait „lebegő térként” ^[21] fejezi ki. A lebegő tér az affektus kontextusa, az tehát, ami őt befogadja. Befogadja például olyan montázs-szekvenciák által (mint Joris Iven *Rain* és *The Bridge* című filmjei, valamint Carl T. Dreyer *Jeanne d'Arc*-jának bizonyos jelenetei), ahol rövid nagyközelik pásztázzák a tiszta affektív és érzelmi kapcsolatokat, miközben mentesítik a képeket a túlságosan valószínű és logikus – használatuk, individualitásuk vagy funkcióik által meghatározott – kapcsolatokról. Vizuális hatások és optikai variációk teremtenek kapcsolatot az affektív szingularitások halmazában, a lebegő tér által befogadott affektusok között. De mi az affektus (vagyis az ikon)? A filmkötetek talán legtöbbet idézett mondata, mely szerint „az affekció-kép egyenlő a nagyközelivel, és a nagyközel egyenlő az arccal” (Deleuze 2000: 120) ^[22] látszólag Balázs Béla a kép-arc fizignómiai tulajdonságaira, a természeti dimenzió emberi méretekhez közelítésre irányuló kutatásait látszik idézni, mégis másról van szó. Nevezetesen az affektus definíciójáról, mégpedig bergsoniánus konceptusáról van szó, amely az affektusban a kiterjedő mozgás elvesztését és egy kifejező mozgás (reflektív és reflektált egység) létrejöttét emeli ki. Ez válik láthatóvá az arc mozdulatlan tükröző egységének és az intenzív kifejező mozgásnak a viszonyában. „Az arc – írja Deleuze – ez a szervekkel ellátott idegfelület, amely feláldozta átfogó mozgásainak nagy részét, és amely szabadon összegyűjt vagy kifejez mindenféle kis helyi mozgásokat, amelyeket a test többi része rendszerint elrejt” (Deleuze 2000: 121). Az affekció-kép

lebegő tereiben a nagyközelik és az arc azért válhatnak uralkodóvá (különösképpen Bergmannál) mert a képen a térbeli perspektíva helyett emocionális, szellemi perspektívákat tesznek hangsúlyossá. Az ikon és a quali/potis-jelek az affektus ezen szellemi perspektívájából szervezik meg a képfelületet, következésképpen minden lehet arc, bármikor létrejöhetnek lebegő terek, ahol ez a perspektíva válik uralkodóvá. Ezért tekinthetjük a valódi térbeli perspektívával és kiterjedő mozgással, azaz képmélységgel nem rendelkező képeket (akár a totálpánt is) nagyközelinek.

Deleuze egység és kettő-ség között egy „degenerált” affektivitással és embrionális akcióval egyszerre rendelkező tudatról, az ösztön-képről beszél, amely autonóm és teljességében konzisztens kép (amint azt a naturalizmus iránt vonzódó Stroheim és Buñuel filmjei bizonyítják). Ősvilágokat és elemi ösztönöket tesz láthatóvá ott, ahol a lebegő tér még nem válik meghatározott környezetté, ahol az affektus még nem fejlődött viselkedéssé. Az ösztön-képben a minőségeket és erőket (az elsődleges tárgyakat, személyeket, cselekedeteket) a szimptóma jele vonatkoztatja az ősvilágra, míg a fétis a valóságos milióból kiszakított ősvilágot mint származékos környezetet fejezi ki.

Fentebb láttuk, hogy az affekció-kép és annak jelei a kapcsolatok lehetőségét, képek virtuális kapcsolatait és minőség-hatásait szervezik képpé. Az akció-kép az erő-minőségeket már egyénített helyzetekké és valóságos kapcsolatokká (konkrét tér-időkben, történelmi és földrajzi miliókban), egyéni vagy kollektív személyek között fennálló konfliktussá vagy cselekvéssé alakítja. A dolgok aktuális kapcsolatait a kettő-ségekben – úgymint hasonlítás-szembeállítás, akció-reakció, inger-válasz vagy erőfeszítés-ellenállás dualitások – kifejeződő valóságos kapcsolatok jelölik. Az akció-képben a syn-jel fejezi ki a mozgás-képet kitöltő tudat cselekvésének perspektíváját, azt a középpontot, amely a szituációt a szubjektumhoz tartozó valóságként ábrázolja. Itt válik a lebegő tér valóssá, egy cselekvés vagy konfliktus drámai terévé: lenyomattá, vagyis a szituáció és az akció belső kapcsolatának jelévé. Ezzel párhuzamosan alakulnak a nem egyénített affektusok és expresszív impulzussorozatok viselkedésmódokká. Deleuze olvasatában a valós (meghatározott földrajzi, történelmi, társadalmi) tér-idő konstellációk, valamint az érzelmeket és szenvedélyeket megtestesítő *mise-en-scène* jelentik a realizmus egyetemes szintézisének alapját. A realizmusban a hatások függetlenednek, önmagukban érvényesülnek, és hatóerővé válnak, ahogy azt az akció-képre leginkább jellemző montázsforma, az analitikus montázs esetében látjuk. Miliók és *mise-en-scène*, cselekvés és viselkedés „folytonosságát” az ok-okozatiság, a minden korábbinál erősebb szenzomotorosság, valamint képkeret és plán organikus megszerkesztettsége biztosítja.

Az akció-kép szerves ábrázolásmódot képviselő nagy formájában (SAS) az akció „erők párharca, párharcsorozat: párharc a milióval és a többiekkel, önmagával. Végül az új helyzet, amely az akció következtében kialakul, párt alkot a kiindulóhelyzettel” (Deleuze 2000: 190). Domináns jele a syn-jel, valamint a binóma. Az előbbi meghatározott milióban aktualizálódó minőség-erőket, szituációk organikus minőségeit, míg az utóbbi erőállapotok antagonizmusát és akciók funkcionalitását fejezi ki. Kapcsolatuk szoros, egymást erősítve a cselekmény spirális mozgását eredményezik. Deleuze a dokumentumfilmben (Flaherty), a lélektani-társadalmi drámában (Vidor), a *film noir*-ban (Hawks) és a western műfajában (Ford) vizsgálja egyén és környezet

viszonyát, a civilizáció, a közösség és az egyén egyetemes célszerűségének spirális ábrázolását, melynek alapján a klasszikus amerikai filmet az egyetemes, monumentális, antikvárius és etikai történelem-kép közvetítőjeként azonosítja (202). A szituációk ilyen és ehhez hasonló tematizálásával juthatunk olyan általánosításokhoz, melyek alapján egy műfajhoz konkrét gondolatvilágot, értelemmodellt kapcsolhatunk.

Az akció-kép kis formája másképpen juttatja kifejezésre a kettősséget: a miliótól az akció felé, majd onnan egy megváltozott szituáció felé halad (ASA), és a globális helyzeteket spirálisan ábrázoló nagy forma helyett az akciót lokálisan és elliptikusan ragadja meg. A nagy formával ellentétben, mondja Deleuze, a kis forma „már nem strukturális, hanem eseményyszerű [...] Az új mozgás-kép kompozíciós jele az index” (Deleuze 2000: 213). A cselekményben akció és szituáció viszonya nem mindig egyértelmű. Bizonyos információk visszatartottak, hiányosak, így nem teszik teljesen világossá a film összes vetületét. A hiányindex jelöli a nem minden elemükben adott, csupán kikövetkeztethető viszonyokat, míg a kétértelműségindex az akcióban eldönthetetlené vált eljövendő szituációk megjelölésére szolgál. Az akció-kép kis formájában meggyengül a mozgás-kép egysége, fellazul az ábrázolás organikusságát biztosító szenzomotorosság.

Az affekció-kép egységének lehetséges kapcsolatain, az akció-kép kettősségének valós kapcsolatain túl a hármasság mentális relációi találhatóak. A hármasság nemcsak „megidézi”, hanem egy új, totalizáló perspektívából szemléli az egység és a kettősség interakcióit, ezek egymást származtató minőségeit. A hármasság a törvény, illetve a jelentés logikai kapcsolatait fejezi ki. Jelentést és törvényszerűségeket persze már az akció-kép is kifejezett, de konkrét és szinguláris, semmint elvont és általános értelemben: „a hármasság nem is az akcióból, hanem a »tettekben« táplálkozik, amelyek szükségképpen tartalmazzák bizonyos törvény szimbolikus elemét (adni, kicserélni); nem észleletek, hanem értelmezések, amelyek az értelem elemére utalnak; nem affekciók, hanem relációs intellektuális érzelmek” (Deleuze 2000: 257).

A mentális-képben kétféle reláció jelenik meg, szoros összefüggésben azzal, ahogy jelentés és értelem a mozgás-kép paradigmáját uralja. Egyfelől a természetes viszonyok (a jelzés), amelyet az akció-képre (elsődlegesen annak nagy formájára) jellemző szokványos képsorozatok ok-okozati viszonyai példáznak. Itt a kép mindig láthatóvá teszi a rákövetkező kép értelmezéséhez elengedhetetlen viszonyokat: képek egymásnak teremtenek perspektívákat. Így a képsorozat jelentésének evidenciaszerű, lezárt jellege hangsúlyozódik. A vágás a beállításokat az összemérhetőség szabálya szerint kapcsolja egymáshoz, így biztosítva az ábrázolt világ térbeli organikusságát. A mentális kép második típusa az elvont viszonyokban (a szimbólumban) van jelen, ahol mint azt az akció-kép kis formájában már láttuk, az akció nem kijelentések, inkább kérdések sorozatává áll össze. Itt a képeket nem egymásból, hanem az egészből értelmezhetjük. Szimbólum az, amivel „össze tudunk hasonlítani két képet, amelyek nem kapcsolódnak össze természetes módon a gondolkodásban [...] Itt egész jön létre, nem pedig sorozat” (Deleuze 2000: 258).

Fontos megjegyezni, hogy a mentális kép elvont viszonyai nem egy belső képre utalnak, hanem a

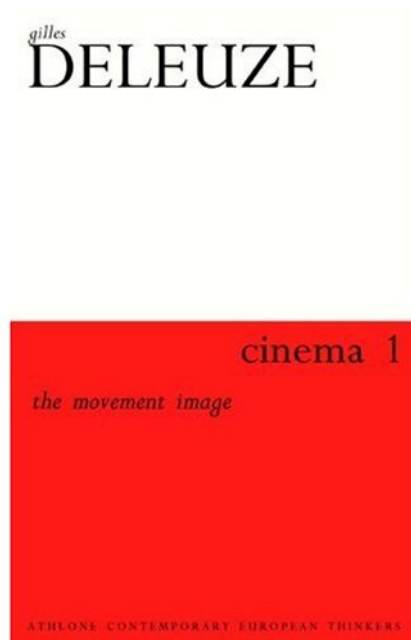
mozgás-kép legtelítettebb elemeként a valóságos, konkrét filmképre. Ezt azért nem lehet eléggé hangsúlyozni, mert ennek tudatában fogalmazódik meg a kép hármasságon túlmutató paradigmájának szükségszerűsége: „[a mentális-kép] olyan kép, amelynek gondolati tárgyai olyan tárgyak, amelyek léte kívül van a gondolkodáson, miként az észlelés tárgyai az észleléstől függetlenül léteznek [...] szükségképpen más, közvetlenebb a viszonya a gondolkodáshoz, mint a többi képnek” (Deleuze 2000: 259). A kép itt már nem tud szerves formát alkotni a szenzomotoros kapcsolatokban, vagyis nem folytathatja a percepció-, affekció- és akció-képek kijelölte mozgást, ehelyett ezt a mozgást az értelem és értelmezés tárgyává, a gondolkodás alakzatává alakítja. A mentális-kép elvont viszonyai az akció-kép természetes viszonyait megkérdőjelezi, és a filmes mozgás-kép egészét válságba taszítja. Rodowick emeli ki e válság természetes, elkerülhetetlen voltát: „a filmes mozgás-kép egész történetét egy paradoxon hatja át, nevezetesen annak vágya, hogy a kép szerves totalitását abból az erőből eredeztessük, ami az egész nyitottságát biztosítja, vagyis sorozatok részleges lezárását teszi lehetővé” (Rodowick: 73). Ez az erő a mozgás, amikor tehát Rodowick paradoxonról beszél egy térbeli és egy nem térbeli (hanem időbeli) mozgást, azaz a teret kitöltő sorozat létét és egy nem térben elhelyezkedő, hanem időben található láncolat változását direkt módon állítja szembe. Deleuze képtipológiájának filmtörténeti vonatkozásai itt nyernek konkrét formát, amikor az olasz neorealizmus, a francia újhullám, az új német és amerikai mozi szerzői-stratégiáit e paradoxon tudásaként jellemzi.

Az eddigiekben tárgyalt szemiotikai módszer a filmet jelekben aktualizálódó virtuális anyagként és az aktualizációért felelős mentális mechanizmusokként definiálja. Ennek értelmében Deleuze a mentális kép hármasságában talál rá arra a képességre, mely a narratíva-szerkesztés térbeli logikájának végső formáját megteremti és leírja, ugyanakkor annak a tiszta erőnek a jelenlétét is itt ismeri fel, amelynek hatására „a szituáció-akció, akció-reakció és az inger-válasz láncolatok, röviden a szenzomotoros szálak felbomlanak” (Deleuze 2000: 269). A széthullás nyomán tiszta optikai és hangképek, a mozgás kategóriáival már aligha kifejezhető, egyenesen az idővel kialakított viszonyban (op-jelként és son-jelként) értelmezhető ökonómiák jönnek létre. A diszperz szituációk, a „kiüresedett” akciók, valamint a képelemek általános motiválatlansága okán a mozgás-kép realizmusa már nem lehet egy organikus valóság bizonyítéka. Realizmus és mozgás-kép válsága egybeesik, romjaikat azok a filmes gyakorlatok teszik láthatóvá, amelyek a mentális viszonyokat, a gondolkodás jeleit és képeit nem egy önmagát totalizálni képes központként, hanem (Bergsonhoz hűen) meghatározhatatlanság-központként írják le. Az idő-képben, a kristályos elbeszélésben, az emlékezet mozijában a leírás, az elbeszélés és a gondolkodás egyszerre jut túl a hármasságon és alakít ki új viszonyt a tartammal.

{mospagebreak}

3. Kép és idő: Az *Idő-kép*

3.1. Deleuze harmadik és negyedik Bergson-kommentárja



Az Idő-kép angol nyelvű kiadása

Az *Idő-kép* Bergson-kommentárjai kép és emlékezet, tudat és idő viszonyának pontosabb megértését tűzik ki célul. Az *Anyag és emlékezet* szóban forgó passzusai percepció és emlékezet új ökonómiáját, a mozgó metszet új képét vázolják fel. Láthattuk, ahogy Bergson a percepciót alapvetően az anyag és a motorikus reakciók konstituálta tudat viszonyaként értelmezi, annak a távolságnak a nullává válásaként, amely a testeket és az intervallum egészét kitöltő sajátként értelmezett testet egymástól elválasztja. A percepció azonban nem alapozhat meg tudást a testről, térbeli egzisztenciaként egyedül testekkel kialakított térbeli relációkban létezik. A változás lelke, lényege független a tértől. A bergsoni életfilozófiában az idő transzcendenciájától függetleníthetetlen mozgás és változás alapozhatja meg úgy a szabadságot (*Time and Free Will*), mint a szellemi lét intuitív, teremtmő alkatát (*Teremtő fejlődés*) vagy akár az emberi ismeretet, mint anyaglátást (*Anyag és emlékezet*). Az idő problémáját Bergson azzal párhuzamosan vizsgálja, ahogy az emlékezet kitölti a tartamot. Azonnal pontosítani kell: nem a tartam belső ideje, az idő szubjektív formája a fontos, nem az az idő, amit egy szubjektum hatóképessége kijelöl, ami emlékeinkben él, azok által meghatározott. Bergson mindvégig meghatározatlanság-központként tételezi a tudatot, amire bár jellemző a motorikusság, az életet szervező ösztönös és habituális cselekvés – vagyis a percepcióval nyíló akció és annak meghatározásával, befogadásával lezáródó reakció -, de ez csupán az egyik oldal. A másik oldalon nyerhet kifejezést a meghatározatlanság

valódi jelentése. A tartam „belsősesített” felfogásán túllépve juthatunk el tudat és idő valós viszonyának megértéséhez, a valós tudat és a valós idő egylényegűségének problémájához.

Bergson az emlékezet két formáját különbözteti meg. Egyfelől a habituális, automatikus, másfelől az attentív (figyelő) emlékezetről beszél. Az első szenzomotoros és organikus, modelljének a percepciót tekinthetjük. Itt az automatizmusok uralkodnak, igények és az igények kielégítésének módozatai szerves egységgé kapcsolódnak össze annak mintájára, ahogy a világot a tárgyak térbeli integrációja és totalizálása alapján tekintjük egységesnek. A habituális emlékezet az időt a térbeliség koordinátarendszerében adaptálja, és a szubjektum szerves totalitásának alárendelve, mint valami belsősesítésre váró entitást kezeli. Az elemek meghatározottsága által közvetített egysége, a rend irányába ható ökonómia jellemzi az emlékeket tartalmazó emlékezetet és az idővel rendelkező tudatot. A jelen uralkodik a múlt felett, a múltnak egyedül a jelen szenzomotoros mechanizmusában van léte, aktualitása. Ám Bergson leírást ad az emlékezés másik formájáról, amelyet attentív emlékezésnek nevez. Itt már nem az emlékezet térbeliesítése a lényeg, a memória egyedül az idő széttöredezett sorozataiban adott. Mivel az idő már nem határozható meg a tér koordinátái által, értelmét veszti a percepció és az emlékezet pusztán mennyiségi meghatározása. Bergson ezért beszél minőségi különbségről, és veti el az emlék mint elnyomott, elhalványult percepcióként, a múltat pásztázó jelen mozzanataként történő meghatározását. Az attentív emlékezés ahelyett, hogy meghosszabbítódna a cselekvésben, újratерemti a percepció tárgyát, létrehozza a bergsoni értelemben vett mozgás-kép (immanencia-sík) virtualitását. A tárgyak percepció által aktualizált viszonyait virtualizálja, ugyanakkor folyamatosan a percepció felé tereli. Az elemek integrációjára irányuló erőt mindig kiegészíti a virtualitásba süppedést biztosító erő: a tárgy/kép eme kettős mozgásban, elágazások és redőződések formájában áramlik a jelen, a meghatározottság felé.



Flexió reflexió nélkül

A Bergson által jellemzett emlékezés igen hasonlóan szervezi anyagát, mint a végtelen szemiózis Peirce-féle jellemzése: virtuális és aktuális egymásban hálózatokat kialakító áramlása jel és interpretáns egymásra épülő szövetére emlékeztet. Az emlékezés ekképpen nem redukálható

virtuális és aktuális oppozíciójára, csakis ezek folyamatos összekapcsolódása, a kötések fellazulása, majd újabb kötések létrejötte során valósul meg. Az emlékezés bergsoni koncepciója az anyag térben kiteljesedő percepciójának és kizárólag időben meghatározható emlékezetének láncait vizsgálja. Az attentív emlékezésben az emlékezet-képek a különbségtevés, míg a percepció az ismételhetőség mozzanatait jelölik. Adott két sík (a szervetlen objektivitás és a szerves, integrációra törekvő szubjektivitás) és két mozgás (az abszolút és a relatív). Az emlékezet ezek vonatkozásában alakít ki új viszonyt az idővel, ezeken keresztül képes a tartam (immanencia-sík) meghatározatlan Egysége a tudatot, mint pre-individuális szingularitást, a teremtés és szabadság tiszta dimenzióját meghatározni.



Tavaly Marienbadban (A. Resnais, 1961)

Bergson emlékezet-képét Deleuze a tiszta optikai és hangí szituációk, a tükör, valamint a kristály fogalmi keretében ragadja meg és gondolja tovább. A mozgó metszet mozgó tükörré válik. A kép virtuális és aktuális síkok közötti folyamatos mozgását nevezi tükröződésnek. Ez biztosítja az állapotok megnevezhetőségét. Arról a tükörről beszélünk, ami egy virtuális és egy aktuális oldallal rendelkezik, ahol az oldalak (pólusok) csak abban vannak jelen, amit a másiktól megmutatnak. A tükröződés az elemeket minduntalan láncolatokká szervezi, konzisztenciája kristályszerű, mégpedig négy tengely körül (aktuális-virtuális, valós-képzelt, átlátható-homályos, csíra-milió) kristályosodik. A kristályosodás meghatározza a kép elemeit uraló ökonómiát, ugyanakkor megteremti azt a módot is, amelyen keresztül a kép leírása szerveződik. A négy tengely Deleuze értelmezésében minden olyan képen megjelenik, ahol az idő látható. Maga az idő viszont csak akként válhat láthatóvá a négy tengelyen, ami a pólusokat megkülönböztethetlenségüknél fogva meghatározza, és a bináris ellentétességet folyamatosan megkérdőjelezi. A tükröződés valami igen fontosat mond: csak olyan elemeket enged kristályosodni, amelyek határozatlanok, kifordíthatóak, vagyis amelyeknek nincsen stabil identitása, lévén a különbség az egyedüli identitása. A gondolkodás bizonyos tárgyai mindig csak láncolatként, alapvető kettősségben fejezhetők ki: „egy helynek és fonákjának teljes felcserélhetőségeként” (Deleuze 1989: 69). A tiszta különbség mindig megkülönböztethetlenségként nyerhet kifejezést, ezt a deleuze-i filozófia alapkérdésének tekinthetjük. A különbség ökonómiája az aktualizáció során a kép átláthatóságát, a virtualizáció mozzanatában pedig homályosságát teremti meg, miközben ezek felcserélhetőségét hangsúlyozza. A Bergson jellemezte attentív emlékezés Deleuze rendszerében az op- és son-jelekben nyer formát ^[23] és hozza létre a szervetlen, kristályos narrációt. Ez utóbbi nem reprezentál, sokkal inkább leír, majd folyamatosan kitörli, átírja, újradolgozza a leírást ^[24]. A leírást már közvetlenül az (identitást és a szubjektumot felforgató erőként értelmezett) idő szervezi meg. Az idő a

megkülönböztethetlenség ökonómiája, az a mozgás, amely leválaszt, kitöröl, átdolgoz és újraír. Az idő mint meghatározatlanság olyan erő, amely az organikus kép zárt rendszerében „meglátja” a nyitottságot, lévén bármi, ami az időbe zártként akar reflektálttá válni, azzal az erővel találja magát szembe, amit benne az idő, mint megnyílás létrehozott. A kristály négy tengelyén egyszerre halad át egy sík (a tartam, mint az Egész síkja, az immanencia-sík), ez polarizálja a tengelyeket és a két pólus viszonyát különbségként határozza meg. „Az idő vagy feltalálás, vagy egyáltalán semmi” – mondta Bergson, lehet azért, teszi hozzá Deleuze, mert az idő nem több vagy kevesebb, mint a különbség mindent átható mozgása.

Kétségtelenül magyarázatra szorul, hogy a megkülönböztethetlenséget a különbség hatalmából eredeztetem. Ennek részletes kifejtésére nem vállalkozok, hiszen bizonyos értelemben a deleuze-i életmű egésze sem volt elég minden kérdés maradéktalan tisztázására. A *Különbség és ismétlés*, valamint *Az érzék logikája* szinte összefüggőként olvasható szövegei jelentik azt a forrásvidéket, ahol Deleuze szembesíti a gondolkodást a különbség tiszta fogalmával, egyúttal az idő gondolkodás feletti hatalmával. A különbség filozófia(történet)i szerepének megismerésére irányuló deleuze-i program – a reprezentáció szokatlanul heves kritikáját kínálva – a kép nélküli gondolkodás megalapozására, a modelleknek való alávetettségtől megszabadult magánvaló különbség leírására tesz kísérletet. Ennek első lépéseként – a *Különbség és ismétlés* legfontosabb céljaként – a különbséget az Azonos, a Hasonló, az Analóg és az Ellentétes fogalmi horizontján kívül, mint „teremtő, tiszta, szintetizáló és magánvaló különbséget” (Deleuze 1994a: 125) kívánja elgondolhatóvá tenni. A „gondolkodás képe” eszerint mindig a metafizikai talapzat gravitációs terében, a meghatározás és kondicionálás eszközeként megjelenő ismétlés által rajzolódik ki; lényegét a modell és az annak megfeleltethető, azt ismétlő másolat dimenziója jelenti, teszi láthatóvá. Nem beszélhetünk megkülönböztethetlenségről, csakis azonosságról, nem a különbség szuverén formájából vezetjük le az azonosság formáját, hanem az azonosság, a modell transzcendenciáját írjuk vissza a különbség mozgásába. Igazi megkülönböztethetlenség tehát az eredeti és a másolat paradigmáján, az identitás világán kívül, a szimulakrumok világában van jelen^[25]. Az *Idő-kép* sokat merít ebből a gondolatból, csak ennek nyomán mondhatjuk, hogy a megkülönböztethetlenség nem szubjektív, hanem teljes mértékben objektív, továbbá, hogy az idő közvetlen képének szimulakrumokkal van dolga. A motorikus funkcióknak alárendelt temporalitás a reflexivitáshoz igazított idő képe. Deleuze akkor jut túl ezen a képen (jut el a fonákjára), amikor a nietzschei „örök visszatérés” fogalma nyomán az időt az ismétlés és különbség azon mozgás-feltételeként azonosítja, ami minden reflexiót megelőz. Az idő – ebben a felfogásban – csak szimulakrumokat hordoz^[26], identitása maga is szimulált. *Az érzék logikája* a különbség azonos leírását kínálja^[27]. Deleuze itt különös hangsúlyt helyez a meghatározatlanság és összemérhetőség problémájára. Leibniz monadológiája nyomán pozitív, objektív meghatározatlanságról beszél, amely minden világban (minden pre-individuális szingularitások képezte sorozatban), függetlenül azok összeegyeztethetlenségétől, azonos. Leibniz nyomán Deleuze individuálásról, objektív transzcendenciáról, valamint mozgó, expresszív alakzatokról beszél, vagyis azokról a sorozatokról, arról a logikáról és ökonómiáról, amely az azonos és az Egy világán kívül megszervezi azt az értelmet, ami (a leibnizi program nietzschei beteljesítésének

mozzanatában) a dolgokat különbözőségükben, a bennük nyíló távolságokat meghatározva, mint szimulakrumokat affirmálja [28].

Mindennek igen komoly következményei vannak az *Idő-kép*, általában Bergson téziseinek a vonatkozásában: láthatóvá válik az a logika, amelynek irányából Leibnizet újra lehet olvasni, elgondolhatóvá lehet tenni az időt, mint ami már nem egy identitás „belsőiségeként”, hanem az identitás különbségeként, individuált sorozatokként adott. Elbeszélhetővé válik a mozgás-kép hangsúlyosan pszichologizáló mozijától alapjaiban különböző idő-kép gondolkodó mozija, kidolgozásra kerülhet a második tiszta szemiotika.

3.2. Deleuze második tiszta szemiotikája: a kép genealógiai olvasata



Szerelmem Hiroshima (A. Resnais, 1959)

A kristályos-kép és leírás tehát a szimulakrum nézőpontjait, perspektivizmusát ragadja meg. Ennek során a jelentés mentesül a totalizáló perspektíva, az idő mentesül a mozgás fennhatósága alól. A filmkép „olyan mozgásokat teremt, amelyek szükségképpen »rendellenesek«, alapvetően »félrevezetőek«” (Deleuze 1989: 129) [29]. A mozgás-kép kinetikus és organikus paradigmájában a karakter, a helyszín és a cselekmény viszonya, a jelenetek kapcsolata, valamint a vágás „értelme” előzetesen adott, és a film összemérhető elemeit feltáró perspektíva uralkodik [30]. Az idő-kép paradigmájában a valós és mentális tárgy képei összekeverednek, többarcúságukat felhasználva a tiszta optikai és hangszituációk gyakran összeegyeztethetetlen, alapjaikban különböző világokból építenek egységet és elbeszélést. A szenzomotorosság megszűntével esetlegessé válik a narratív logika, meggyengül az ítéletek világába vetett hit [31]. Megerősödik viszont a megítélhetetlen, a változás koegzisztens világaiba vetett hit. Ezek a világok a különbség uralta gondolkodás megtestesülései. A mozgás „tériesültségét” kifejező jelkapcsolatok meggyengülnek, helyüket az „időszerű tér” viszonyai (mint topográfia, láncolat-variáció) veszik át. Bár Deleuze többnyire az idő közvetlen képéről beszél, valójában a következő probléma kifejtésére vállalkozik: hogy lehet a

teremtő agy vetítővászon, hogyan teremtet továbbá a nem szubjektív emlékezet a nem kronologikus idővel közvetlen kapcsolatot.



Szerelmem Hiroshima (A. Resnais, 1959)

Ezek viszonyát – ámár bizonyos korlátokon belül – Leibniz veti fel először. A *Theodicea* Isten meghatározott és végtelen hatalma, valamint az ember meghatározatlan szabadsága közötti ellentmondást a lehetséges-összeegyeztethetetlen világok gondolatával oldja fel. Leibniznél a jelen az isteni akarat szerinti legtökéletesebb világ síkja, amely mögött végtelen számú lehetséges, de tökéletlen világok húzódnak. Ezek egyedül Istenben vannak jelen. Nincs tehát közvetlen kapcsolat a tökéletlen (szimulakrumok és rossz másolatok benépesítette) világ és az aktuálisként az emberiség számára egyedül hozzáférhető világ között. Deleuze a szimulakrumok mélységben meghúzódó világát akarja felszínné, azzá a jelenné tenni, ahol az összemérhetetlenség már nem világok között, hanem az emberi világon belül, az idő perspektivizmusában jelenhet meg. Bergson az, aki a valóság értelmezésekor megkérdőjelezi a jelen kitüntetett helyzetét: heurisztikus absztrakcióként felfogott tiszta múltból és tiszta jelenről, valamint az emlékezet-képről mint az emberi cselekvés és szabadság intervallumáról beszél. Ez az intervallum konkrét (objektív), az aktuális-virtuális láncolatokban adott. Idézzük fel, hogy Bergson az attentív emlékezést ezen láncok véletlenszerű (meghatározatlan) pásztázásaként írja le. Nem adott semmilyen előzetes logika, ami ezeket a sorozatokat meghatározott rendbe szervezné. Egy gondolat soha nem járja be kétszer ugyanazt az utat, soha nem ugyanazokból az elemekből teremtünk emlékeket, „a múlt láncolatai megannyi kifeszített és összehúzódt terület, réteg és zóna: mindegyiknek megvan a saját jellegzetessége, »színezete«, »fekvése«, »egyedisége«, »fénylő pontjai« és »uralkodó« motívuma” (Deleuze 1989: 99). Ezek kétségtelenül elképzelhetőek egymásutániségükben is, csak hogy ezt a sorozatokhoz utolsóként kapcsolódó („az összevontság legmagasabb fokán álló”) elem, vagyis az aktuális, a jelen perspektívájából mondhatnánk. Az emlékezés a múlt előidejűségében, mint síkok, rétegek és zónák pásztázásának meghatározatlan rendjeként értendő.

Hogyan értelmezhetjük ezek alapján jelen és múlt viszonyát? A jelen, hacsak nem teljességében

statikusnak, az idő összességének tekintjük (ahogy ezt a deleuze-i mozgás-kép teszi), alá van rendelve ennek a pásztázó mozgásnak. Nem a jelenben van az idő, hanem az időben a jelen; a jelen tehát mozgásban van, azzal egyidejűleg jelen, hogy múlttá válik. A jelen elmúlása, az elmúlásban lévő jelen helyett azt is mondhatjuk, hogy az aktuális virtualizálódik. A jelenben „nyíló” múlt a virtuális, tiszta múlt. Mivel ez táplálja az idő állandó mozgását, egyáltalában nem aktualizálható, így nem tekinthető kronologikusnak sem. Az elmúló jelen mozgása sohasem relatív, azt mindig egy tiszta, virtuális és abszolút mozgás meghosszabbításaként érthetjük. A jelent ezért nevezheti Deleuze a tiszta múlt leginkább összesűrűsödő és kicsúcsosodó pontjának, és ugyanezért beszélhet a jelen „de-aktualizált” pontjairól. Ez utóbbira vonatkozóan megállapíthatjuk, hogy bár az idő összessége a jelenben van, de csakis mozgásként: „Szent Ágoston híres formuláját idézve azt mondhatjuk, hogy létezik a *jövő jelene*, a *jelen jelene* és a *múlt jelene*, melyek megfoghatatlan egyidejűségként mind benne foglaltatnak, egymásra tekerednek egy eseményben” (Deleuze 1989: 100). Ami a jelent mozgatja nem más, mint az őt megelőző és forrásának tekinthető múlt, az abszolút múlt. Csak az idő relatív mozgása ismeri a kronológiát, az abszolút mozgásban minden egyidejű.

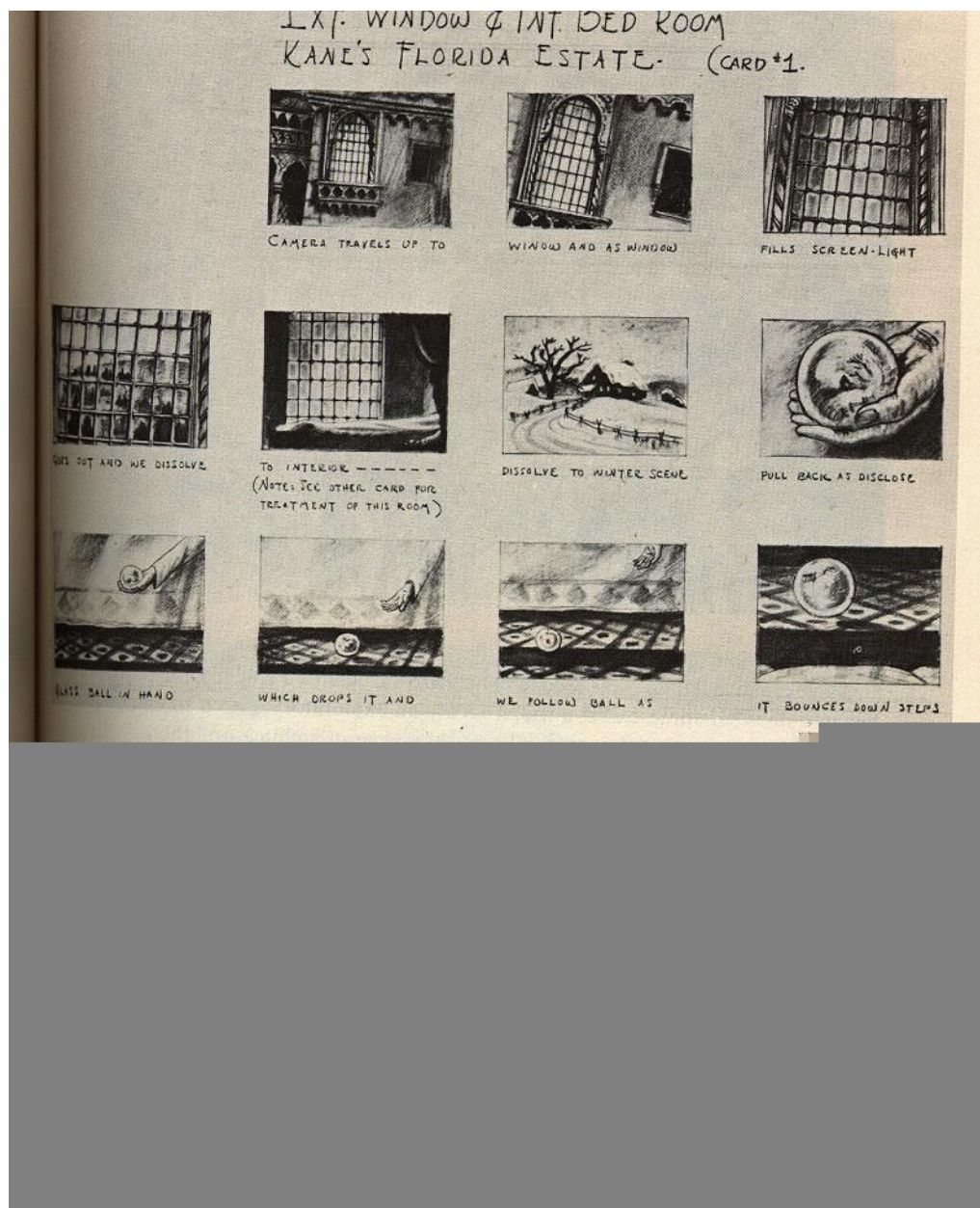


Szerelmem Hiroshima (A. Resnais, 1959)

Mindezek alapján Deleuze a nem szubjektív emlékezet és a nem-kronologikus idő viszonyában két alapvető narratíva-típust különböztet meg, és Resnais két filmjét ezek példájaként elemzi. A Robbe-Grillet-vel közösen elkészített *Tavalý Marienbadban* (1961) Deleuze szerint a film feltételes és esetleges cselekményszálai a múlt és a jövő eseményeit a jelen variánsaiként bontják ki, vagyis a narratív logika szempontjából a szereplőkhöz rendelt világok összemérhetetlenek. A *Szeretem, szeretem* (1968) főszereplőjének utazásai nem egy szubjektív emlékezet különböző szintjei között zajlanak, a perspektivizmus objektivitása az emlékezetet epizodikus történetként láttatja, ahol a habituális emlékezésre kondicionált szubjektum feloldódik, sorozatokká hullik szét. Resnais, aki Deleuze szerint a filmművészet leginkább filozofikus alkotója, az elsők között ismerte fel, hogy „a képi és hangyi elemek belső viszonyokba lépnek egymással, ami azt jelenti, hogy a képet »olvasni«, nemcsak látni kell, képeink láthatóak, ám ezenfelül olvashatóak is [...] a mozi a kép analízisévé

válik” (Deleuze 1989: 22). Deleuze második tiszta szemiotikája a nemcsak látható, de olvasható kép, a nem szubjektív emlékezet és a nem kronologikus idő hármasságát a leírásjel, az időjel és a tudatjel (leírás, elbeszélés, gondolkodás) által jellemzett ökonómia alapján bontja ki. A második tiszta szemiotika tehát az időkép logikai terét egyedi koordináta-rendszerben, három tengely mentén teszi láthatóvá. Ezt a fogalmi hármast a tartam bergsoni gondolatának filmelméleti kifuttatásaként értelmezem.

A leírásjel [*lectosign*] Deleuze fogalomrendszerében tiszta optikai és hangképekből áll, kitapinthatóvá pedig a habituális percepciót felváltó attentív percepcióban válik. A kép ahelyett, hogy az affekció-képen illetve az akció-képen áthaladva „narratív tudással” töltődne fel, visszatér a tárgyhoz, és annak egyre több jellemzőjét ragadja meg, „ahelyett, hogy különböző tárgyakat kapcsolna egymáshoz egyazon síkon, ugyanazon tárgy különböző síkokon történő áthaladását látjuk” (Deleuze 1989: 44). Míg a mozgás-kép organikus leírásai megteremtik a filmképi realizmust, az idő-kép kristályos leírásai egy elképzelt, virtuális tárgy különböző, de megkülönböztethetetlen zónáira vonatkoznak. A leírás megsemmisíti a valós tárgyat, kipreparálja, a számára használható mentális viszonyokra redukálja, absztrahálja azt. Peirce nyomán azt mondhatjuk, hogy a jelölő a jelöltet csak interpretánsként – ideiglenesen konkretizálható jelentésként, egy végleges jelentés megalapozása nélkül – ragadja meg. Deleuze a kristályos leírás négy szerzőjét és típusát különbözteti meg. Ezek mindegyikében a jelenetet és nem a beállítást tekinthetjük a leírás alapvető egységének, következésképpen a tiszta optikai és hangszituációt a színházszerűség életet kimerévítő ábrázolása uralja. Ennek egyik típusaként beszél Deleuze Ophüls tökéletes kristályairól, amelyekben a múlt és a jelen a végtelen szemiozsis mintájára örvénylik. Renoir összetört kristályára ezzel szemben a tükrözések végtelennek tűnő leírásai jellemzőek. Habár úgy tűnik virtuális és aktuális képtelen egymástól szabadulni, a lánc mégis megtörik, a kép folyamatosan a képkivágás mélyére „menekül”. A képmélység jelentette résben a leírás az élet terelőútjára, a jövőbe, a tükrön túlra lép. Deleuze a kristályosodás művészeként tárgyalja Fellinit, akinél a leírás egy folyamatosan bővülő képként, a földrajzi, pszichés, történelmi és archeológiai leírásmagokban szerveződik látvánnyá. A leírás tehát az idő magzati állapota, a kristályosodás az élet fellobbanásainak, nekilendüléseinek, majd ezt követő kimerülésének felel meg, mintha „egy örökkévaló múlt a kezdet és az újrakezdhetőség minden tulajdonságával rendelkezne: ennek a múltnak a mélyén vagy oldalain az új valóság fellobbanása, az élet előretörése eleve adott” (Deleuze 1989: 92). Visconti felbomló kristálya – Deleuze értelmezésében – a nosztalgia-mentes elmúlásnak, az arisztokratikus világ széthullásának, az óvilág jelenét jellemző történelmi korszerűtlenségnek a leírása, az idő-tudat azon formája, amely egyedül elmúlásként érzékelheti a világ időbeliségét ^[32]. A kristályos leírás mind a négy formája abban a mozzanatban teremti újra a valóságot, hogy létrehozza a képkivágás negyedik dimenzióját, és a nem-kronologikus, szüntelen metamorfózis jellemezte időt teszi a képkivágás keretévé. A leírásjel teszi egyértelművé, hogy az idő közvetlen képe ott lehet, ahol a kamera már nem térben, hanem az időben van. Nem kevésbé igaz ez a tiszta optikai és hangszituációk időrendjére, a vágásra (mint az elbeszélés szemiotikai jelére). Ez biztosíthatja az elbeszélt idő elbeszélő idővé válását.



Az aranypolgár (Orson Welles, 1941) storyboard-jának első

A vágás új funkciójának elemzésekor Deleuze az optikai és hangképekből eredeztetni az elbeszélés új formáját megszervező időjelet [*chronosign*]. Itt a vágás az idő közvetlen perspektívájává válik, megszűnik térszerűsége, az idő kronologizált képét biztosító narráció háttérbe szorul. A filmes mozgás-kép paradigmájában a flash-back, az álomszekvenciák, a fantáziaképek, valamint a szubjektív tudat jelölését biztosító más alakzatok a racionalitás organikus rendjébe helyezik az idő kifejezhetőségének problematikáját. Ennek nyomán értelmezi Deleuze az emlékezet-képet (flash-back) az attentív emlékezet ama torz formájaként, amelyet a szenzomotoros és teleologikus horizont, avagy a jelennek a múltban történő meghosszabbítása jellemez. A szenzomotorosságot elvesztő – a múltba nem meghosszabbítható – jelen az elbeszélések egészen új formáiban érhető tetten. Ezek közül Deleuze kettőt vizsgál, Welles esetében a képmélység elbeszélői szerepét, míg

Resnais-nél az áttűnések és a kocsizások kapcsolatát. Világossá válik, hogy a kép mélységben történő szerkesztése és az időváltás montázs-eljárásai nem pusztán technikai kérdések. Mindkét rendezőnél az idő közvetlen képe válik láthatóvá. *Az Aranypolgár* (1941) kompozícióiban a múlt síkjainak meghosszabbításaként, kicsúcsosodásaként megjelenő jelen (az idő rétegződő mozgása) teszi lehetővé a karakter életútjának nem kronologikus bemutatását, továbbá azt, hogy a rejtély megoldására vállalkozó elbeszélés hajótörést szenvedjen, és a lehetséges válaszok hullámzásában ne legyen képes igaz megoldást találni a rejtélyre (és rámutathasson az identitás rekonstruálhatatlanságára). Resnais esetében az idősíkokat kétféleképpen – egyetlen emlék különböző szintjeként (világ- emlékezetként), valamint különböző emlékek közös síkjaként (a világ életszakaszaiként) – értelmezi Deleuze. A vágás egyik esetben sem teremt egységet, a vágás mindig a különbséget teszi láthatóvá: a kocsizás ^[33] a múlt síkjait nem összekapcsolja, hanem a változás síkjaként „rézsűtos folyamatosságot, avagy a különböző szintek közötti átjárhatóságot termeti meg, miközben létrehozza ezek viszonyainak szabad hálózatát” (Deleuze 1989: 123).

A kristályos leírás és elbeszélés szoros kapcsolatban állnak egymással. Az a tér, amelyben létrejönnek, ahol láthatóvá válik kapcsolódásuk mikéntje és ökonómiájuk, már nem hodologikus tér (út-tér, az úton lét tere) ^[34]. Az idő euklidészi tér segítségével, metrikus mozgásként történő leírása helyett erők és az azok között fennálló feszültségek jelentik a temporalitás új terét. Amint megszűnik a cselekmény ok-okozatiságát kifejtő elbeszélés, a mozgás (mint erők hatóképessége) felszabadul, többirányúvá, megsokszorozottá válik. Ehhez szorosan kapcsolódva a montázs új formái a képeket nem összekapcsolják, épphogy szétválasztottságukat teszik olvashatóvá. A vágás nem engedi a sorozat elemeinek racionális összekapcsolódását, igazságként való kimondását, disznarratív effektusaiban pedig a kapcsolat megbízhatóságát (az igazság kapcsolatait, konstellációit) problematizálja: „az elbeszélés már nem a valós (szenzomotoros) leírásokat kiegészítő, hiteles narráció. A leírás önmaga tárgya lesz, míg az elbeszélés egyszerre válik időbelivé és hamissá” (Deleuze 1989: 132). A kristályos leírásból tehát közvetlen módon következik a kristályos elbeszélés, a beszédnek egy új képessége, amely sajátos ökonómiává szervezi a hitelességet és az igazságot megkérdőjelező mozgásokat.



Az idő archeológiája

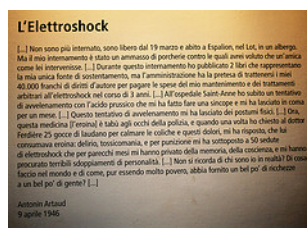
Az abnormalis, hamis, „csaló” vágásokkal létrehozott elbeszélés gyakran a csaló karakterét, annak hatalmát helyezi előtérbe. Míg az igaz, morális érzékkel rendelkező ember az élet megítélésére törekszik, és maga is egy megítélhető életet él, addig az új szereplőtípus nem tud, nem akar igazodni egy társadalmilag elfogadott morális rendhez, azt saját érdekeinek megfelelően értelmezi és használja. A csaló nem vágyik morális tisztánlátásra, mely életét irányítaná, szüntelen metamorfózisokon keresztül sodródik az élet veszélyei között, egy irányíthatatlan sorsban. A csaló ereje – „mely a hatásgyakorlás és a hatásbefogadás ereje, erők közötti viszony” (Deleuze 1989: 139) – egyben a mássá változás ereje is. Például Welles jellemeit Deleuze tiszta hatóerővel bíró testeknek, a megítélhetetlenség dimenzióját benépesítő figuráknak tekinti, és részletesen vizsgálja az amerikai rendező nietzscheánus gondolkodását. Deleuze szerint Welles karakterei és a nietzschei hatalomakarás homológ, egylényegű fogalmak, egyként az ítéletek rendszerén túl válnak értelmezhetővé. Az elbeszélés az életet metamorfózisként – Falstaffot és Don Quixotét a történelmi értelemben mindig korszerűtlen önfeltalálás technikáiként – rajzolja meg. Amikor tehát Deleuze Welles karakterei kapcsán azt mondja, hogy hatóképességük aktívvá, avagy reaktívvá válása a lényeg, akkor a Nietzsche genealógiai gyakorlatából kibontakozó karaktertípológia tengelyén értelmezi az idő-képes elbeszélést és karakterformálást. Amint a megítélhetetlen életet affirmálni képes csaló az egyetlen nietzschei igazságot, a teremtés transzcendenciáját kimondja, az idő közvetlen képe is félreérthetetlen lesz. Az idő mint a preskriptív igazsághoz vezető utak rendszere elveszíti értelmét, helyette az idő átalakulások és tükröződések sorozataként, bolyongásként lép elő. Resnais-nél, Buñuelnél és Tarkovszkijnál (akárcsak Proustnál vagy Robbe-Grillet-nél) minden bolyongás és tükröződés; nincs történet, mely ne veszne el az időben, vagy ami pontosan ezért, ne a tiszta időben találna magára. A képi narratíva az időben barangol, a képfolyam „az idő libidinális természetét” (Canning: 343) fejezi ki.

A díszletek és a helyszínek az időkristályban semleges, nem konkrét narratív entitások, ugyanakkor bármilyen távol legyenek is egymástól, egyazon térben és időben vannak. Amint az idő, a cselekvés és az élet megszűnik a tér, az elbeszélés pedig az igazság otthona lenni, a karakterek végtelen bolyongásai, otthontalansága válik hangsúlyossá [35].



Akció-kép

A valóság és a fikció, az objektív és a szubjektív kép viszonya hasonló változáson megy keresztül. Míg korábban a szubjektív és objektív képek egyértelmű megkülönböztetésével biztosítani lehetett a történet igazmondását, a *cinéma vérité* (Pierre Perrault és Jean Rouch képviselte) irányzatában ez lehetetlenné válik. Deleuze a szimulációként megjelenő történetmesélés kapcsán a valóságot uraló fikciókról, a valóság fikcióiról beszélő Nietzsche és Rimbaud mondatát – „*Ēn: ez valaki más*” [*Je est un entre*] – idézi. Ekképpen, a szerző feladatát egy olyan, magától különböző történetmesélő létrehozásában látja, aki már nem fikciós, hanem saját életének valós történetét mondja el. Az identitásvesztésnek az a legközvetlenebb mozzanata érdekli Deleuze-t, amikor a történetmesélő fikcionális és valós terei egyszerre jönnek létre a történetben: „*Ēn: ez valaki más* a szimulációként felfogott történetnek, a történet szimulációjának, avagy a szimuláció történetének a megteremtése, az igazság formáinak a történetből való eltávolítása” (Deleuze 1989: 153). Amint valós és fiktív már nem egymás alternatívái, sokkal inkább egymásban folytatódó képek egy láncolaton belül, az igazság mozija a mozi igazságává (az igazságteremtés mozijává) válik. Itt az igazság formái helyett már a gondolkodás formáival van dolgunk.



Esztétika a villamosszékekben

A kristályos leírás és elbeszélés akkor szabadult ki végleg a mentális kép szenzomotoros gondolkodásából, amint leírás és elbeszélés belső azonossága a gondolkodással félreérthetetlenné vált. A második tiszta szemiotika harmadik eleme – a tudatjel [*noosign*] – ennek a viszonynak a félreérthetetlensége. A mozgás automatizmusát kifejező mozi és a szellemi gépezetként értelmezett agy viszonyáról van szó. A tudatjel és a tudat-szféra (elsődleges meghatározásában

tudat-sokk) a képek kapcsolatát jellemző disszonancia jelölője. Eizenstein a képek tudatra gyakorolt dinamikus hatását nevezi sokknak, a montázst pedig annak a formának, amely három szinten fejezi ki a sokkhatást. Elsődlegesen akkor, amikor a montázs két kép ütköztetéséből egy intellektuális folyamatot, fogalmi tudatosságot hív elő. Másodlagosan abban a mozzanatban, amikor a fogalmi tudatosság az érzelmi intelligencia tudatalatti alakzataiban (a metafora, metonímia, szinekdoché trópusaiból összeálló belső monológjában) visszatér a képekhez. Harmadlagosan pedig a szenzoros sokk és az érzelmi sokk láncá szerveződésében. Ez utóbbiban válik kifejezhetővé kép és fogalom azonossága, az ember és a világ, az emberiség és a természet között létesülő szenzomotoros viszony. Deleuze a dialektikus filmi gépezet megalkotójának nevezi Eizensteint, a montázs klasszikus konvencióját az ellentétesség és asszociáció viszonyából eredeztető szerzőt. Ám itt a sokk csak azért nyerhet feloldást, mert egy teleologikus gondolkodás uralja: „a *végleges, általános egész* nemcsak, hogy előre meg van tervezve, hanem eleve az határozza meg mind az elemeket, mind pedig egymás mellé helyezésük feltételeit” (Deleuze 1989: 164). Ez a leírás egyben a mozgás-kép (pontosabban a Peirce hármasságának megfelelő mentális kép) jellemzése is. Eizenstein egyesítő elvében a szenzomotoros séma organikusságot biztosító mechanizmusa egyedül normatív és általános fogalmak teremtését teszi lehetővé. A hegelianus Eizenstein „organikus igazságakarással”, avagy a mozgás kép „elsődleges művészetakarásával” Deleuze a képi automatizmus és a szellemi gépezet (a sokk által kifejezett) viszonyának artaud-i felfogását állítja szembe. Artaud – addig a rövid ideig, amíg a mozi lehetséges szövetségeseinek tekinti – az automatizált látás és gondolkodás képességét tulajdonítja a vászonnak. Míg Eizenstein felfogására minden probléma nélkül használhatjuk „az agy a vászon” kijelentést, Artaud esetében ennek pont az ellenkezője igaz: a vászon az agy, a néző helyett gondolkodik, abba a pozícióba tolja ki a nézőt, ahol a gondolkodás lehetetlenné (gondolat-múmiává) válik. A filmes gondolkodás léte a megfosztás aktusával fejezhető ki. Ráadásul testtől és szellemtől egyszerre fosztja meg a film a nézőt. Deleuze szerint Artaud-ot az elválasztás erő-ökonómiája érdekli, ellentétben az asszociációs tevékenységet hangsúlyozó eizensteini felfogással. A tökéletesen automatizált vászon azért bír oly jelentőséggel Artaud számára, mert deautomatizálja a gondolkodást, megfosztja azt eredendő, organikus totalitásától ^[36]. A kulcs Nietzsche, aki a szubjektum deautomatizálását, a szubjektum erő-szingularitásokra hullását egy radikálisan új perspektívából szemléli. A gondolkodás lehetetlensége, avagy a szellem csődje számára nem a lét végső elnémulását, egy mindent túlharsogó tagadást eredményez, hanem az afirmáció szükségességét hívja elő. Itt válik a mozgókép igazi filozófiai problémává: a vászon-agy automatizált ökonómiájának a fonákján (a szubjektum halálát afirmálni képes perspektíva által) létrejön egy másik ökonómia, a deautomatizált élet, az önmagától különböző test és gondolkodás ökonómiája. Ezt mondja Deleuze, amikor Jean-Louis Schefert idézi: „a moziban a gondolkodás saját lehetetlenségével szembesül, és mégis, ebből nyeri a teremtés magasabb hatalmát” (Deleuze 1989: 168).

Amint a gondolkodást eleve felaprózó résekben és hasadásokban a szubjektum totalizált képe hatalmát veszti, amint tehát a mozi automatizmusa a deautomatizálás momentumával láncot képez, a filmes gondolkodás egész szerkezete megváltozik. Ennek kulcselemeként jellemzi Deleuze a kép kivágáson kívüli tér mozgás- és idő-kép által meghatározott értelmét. A mozgás-kép

paradigmájában – írja Deleuze – „az Egész a vonzások kettős mozgásában állandóan jelen volt: egyrészt magába helyezte a képeket, másrészt a képekbe helyeződött. A montázs, vagyis a gondolkodás ereje így biztosíthatta a totalizálás folyamatának nyitottságát.” (Deleuze 1989: 179). A képkivágáson kívüli tér a kép elgondoltjaként, feltételes jeleneként, a képet körülölelő világgént létezik, és csakis a képben nyerhet értelmet. Az idő-kép elveti a kívülség eme relatív értelmét. A vágás többé már nem a képek racionális összeillesztésének logikája, megszűnik kontinuitásként, hasonlósággént, szembenállásként és asszociációként megrajzolt Egység lenni. A szenzomotoros kapcsolatot a különbségek logikája váltja fel, ahol az abszolút értelemmel bíró kívülség a vágás irracionális természetét hangsúlyozza. A vágás minden egyes alkalmazása a kívülség sokkját engedi a képbe, a filmkészítő felbontja a kép-láncot és a képet a világra, mint preindividuális sorozatok ökonómiájára „csatlakoztatja rá”. Az abszolút kívülség terében kiteljesedő kép „az önmagán-kívüli gondolat létrejötte és a nem elgondolt gondolatként való megjelenése” (Deleuze 1989: 278). A sokk Artaud kínálta értelmét ekképpen a dezautomatizált élet afirmációjának képessége egészíti ki. Deleuze számára ez a sokk helyezi vissza a testet és a tudatot a láthatatlanságba, abba a helyzetbe, ahol egyedül teremtként, a kívülséggel kialakított viszony átértelmezésével jelenhet meg. Egyszerre kell a testnek a gondolkodás szenzomotoros sémáján kívül elgondolhatóvá válnia és a gondolkodásnak a test mélyére hatolva, elgondolhatóvá tenni az életet. Ennek nyomán jellemezhetjük a test új képét az organikus szervezet láthatatlanná válásaként, amikor egyedül a testrészek és testtartások, hangok, beszédrítmusok adottak, amikor a de-individualizáció és a fragmentáltság karakterizál ^[37]. Az agy új képe nem kevésbé töredezett: „Az agy – mondja Artaud – idézve Deleuze – problémánk, betegségünk, szenvedélyünk, semmint hatalmunk és titkaink nyitja vagy határozottságunk” (Deleuze 1989: 212). Az idő-kép mindenekelőtt membránná, a külső és belső topológiai fogalmaival leírható, teret átszelő határrá, míg a kép határhelyzetek és határáthágások gondolkodásává válik.

Nem tekinthetjük véletlennek, hogy Artaud, akár csak Bergson, elfordul a mozitól, csak rövid ideig tartja azt szövetségesének. De amitől elfordulnak az a mozgás-kép és nem a mozi, ami történetének egy adott pillanatában maga is elfordul önmagától, hogy a leírás, az elbeszélés és a gondolkodás megújult eljárásaival intuitív módon vesse fel az idő, teremtés és élet problémáját. Bergson és Artaud egyaránt a szenzomotoros tartományba kényszerített mozgóképes gyakorlatban csalódik, amit az idő általánosított képe ural és, amely – a *Teremtő fejlődés* itt következő passzusában foglaltakkal összhangban – a teremtést csak közvetlenül érinti:

mikor a gyermek azzal mulat, hogy valamely türelemjáték darabjaiból képet állítgat össze, egyre gyorsabban és gyorsabban sikert arat, amint jobban és jobban gyakorolja magát. Az összeállítás egyébként pillanatnyi volt, s a gyermek készen találta, mikor a boltból kijövet felnyitotta dobozát. A művelet tehát nem kívánt sok időt, sőt elméletileg nem kívánt semmiféle időt. Mert eredménye adva van. Mert a kép már meg van alkotva, s hogy megkapjuk, csak újrailleszteni kell (Bergson 1987: 308).

Az idő általánosított képe egy üres forma, Bergson a teremtés *itt-és-most*-ját hiányolja belőle, ami ugyanakkor a jelen instanciájának radikális megtagadásával fejezi ki az élet-tartamot. Ha a művész ezzel a halott formával szövetkezik, olyan gyermekké válik, aki minden játékát megunta. Ám Bergson egy új szövetségről is beszél:

A művész vászna előtt áll, a színek a palettán, a modell pózban; mindezt látjuk s ismerjük a festő modorát is: előrelátjuk-e mi fog a vásznon megjelenni? Kezünkben van a probléma minden eleme; elvont megismeréssel tudjuk, hogyan oldódik meg, mert az arckép bizonyosan hasonlítani fog a modellhez is, a művészhez is; de a konkrét megoldás magával hozza azt az előreláthatatlan semmit, ami a műalkotásnak mindene. Erre a semmire kell az idő. Ez az anyag-semmi magamagát teremti formává. E forma csírázása és virágzása nyúlik megszoríthatatlanul tartammá, mely vele egy testté válik...^[38] (Bergson 1987: 309).

A szóban forgó idő megegyezik azzal, amit az idő-kép deleuze-i fogalma tesz kifejezhetővé. A vászna előtt, a kamerája mögött álló művészt elnyeli az idő résekké táguló feszültsége, és személytelen, dezautomatizált cselekvésekre kényszeríti. Ezek a művész szökési pályái. A teremtés végső soron annak a „lehetetlenségnek” és abszolút kívülségnek a megteremtése, amely a szubjektum idő-tudatát elnyeli, és pre-individuális szingularitásként, nem-személyes individuációként (Deleuze 1994b: 230) nyilvánul meg.

A Filmkötetek klinikai olvasata

1. A mozi etikai dimenziója



Hitler és Hollywood – a mozi bürokratái

Bergson elveszíti hitét a mozi iránt, amint a teremtés legfőbb alkotóelemét, az időt halottnak látja^{39]}. Artaud ugyancsak elfordul a filmtől és nem mellékes módon abban az időszakban, amikor az elgondolhatatlan vitalitásként, tudatalatti energiaként üdvözölt sokk elhal a pszichológiai-szellemi gépezetben. Hitler és Hollywood hatalomra jutásának az időszakáról van szó. Kulcsfontosságú, a mozi társadalmi-ideológiai dimenziói iránt is érzékeny filmelmélet alaptéziseiként olvashatjuk az alábbi passzusokat:

amikor az erőszak már nem a képből, annak vibrációiból, hanem az ábrázoltból áramlik, vérvörös önkény vesz körül mindent. Amint a pompa nem a kompozíció, hanem az ábrázolt nyers és hamisítatlan inflálódásának a sajátja, eltűnnek az agyi ingerek, nincs hely a gondolkodásra [...] A mozi saját közepszerűségétől fuldoklik. A fő ok a következő: a tömegművészet, a tömegek megmunkálása, aminek soha nem lett volna szabad elfordulnia a tömegek hatalomra jutásának témájától, állampropagandává, a manipuláció eszközévé degradálja magát, a fasizmus kiszolgálójává válik és egyszerre lépteti hivatalba Hitlert és Hollywoodot, emeli trónra Hollywoodot és Hitlert. A lelki gépezet megszűli a fasizált embert (Deleuze 1989: 164).

Deleuze nem hagy semmi kétséget afelől, hogy a náci propaganda Hollywood élet- és világidegenségét viszi tőkélyre és viszont. A nihilizmus alá rendelnek minden beszédet, a szinguláris erőt affirmálhatatlanná teszik, a virtuálisból mindenhol saját aktualitását erőszakolják ki. A közepszerűség, a halál hatalomakarása mindkét esetben terméketlenné teszi a gondolkodást, hiányzó néppé a tömeget, ellenséggé az életet. Hitler és Hollywood annak az akaratnak a diadala, amely végleg és mindörökké felszámolni igyekszik a valóságot és a tömegművészetek mindenkori audiovizuális karakterét a szenzomotorosságában kiüresedett kép variánsaiként teszi kimondhatóvá. Az ábrázolás diadala egybeesik a teremtés teljes devalvációjával, „a politikával mint »művészettel«” (Deleuze 1989: 264).



A bálványok syberberg-i alkonya

Míg Siegfried Kracauer *Caligaritól Hitlerig* című könyvében ezt a diadalmenetet részletesen vizsgálja, addig Deleuze a politika mint „művészet” hatalomrajutásának a következményeiről beszél. A gondolkodás (gyakran Hollywood gyakorolta) tompultságáról, annak a képnek a tehetetlenségéről beszél, amely ítélni akar Hitler felett, az igazság nevében indított szent háborúban akarja legyőzni a náciizmust. Ebben a harcban azért válik tehetetlenné a mozi, mert figyelmen kívül hagyja a náciizmus természetének megváltozását, azt, ahogy folyamatosan beszivárog a hétköznapiakba és egy torz értékrendként interiorizálódik, a napi érintkezés formájává, beszédmóddá alakul. Ameddig a náciizmusról egy transzcendens morális horizontot magáénak tudó művészi ítélőszék (például Hollywood) beszél – hangsúlyozza Deleuze – kiszolgáltatottak vagyunk; újra a fasiszta, az ítékezés adta hatalomból táplálkozó ember születésénél bábáskodunk. Az igazságosság nevében indított háborúban Hitler legyőzhetetlen: az igazság hatástalan, erejét vesztt. Be kell hatolni a képbe és saját ürességének kimondására kényszeríteni:

[e]zt mondja Syberberg, amikor Leni Riefenstahl a mozgás-kép végtermékének nevezi. Ha Hitlert a mozi valaha is ítélőszék elé idézheti, ennek a mozin belül kell megtörténnie, Hitlert, a filmkészítőt kell bíróság elé állítani, »mozgóképes módszerekkel saját fegyvereivel legyőzni«. Mintha Syberberg szükségét érezte volna új kötetel kiegészíteni Kracauer könyvét. Ez a második kötet egy film: de már nem *Caligaritól* (avagy egy német filmtől) *Hitlerig*, hanem *Hitlertől az egy film Németországból-ig*, az utat magán a mozin belül, Hitlerrel, de Hollywooddal, az ábrázolt erőszakkal, a pornográfiával és az üzlettel is leszámolva járja végig (Deleuze 1989: 264).

Keresztes hadjárat helyett Deleuze harcról, arról a tökéletes ateizmusként értendő stratégiáról

beszél, amely a kép belsejében a megszállt és nihilistává alakított pszichológiai-szellemi gépezet asszociációit újradolgozza, kép és hang új konstellációit teremti meg. ^[40] A harc a leigázott, meghódított erők oldalára áll, azokat éleszti újjá. A harc a hosszú kábulat utáni virradatként ^[41] mindig kívül helyezkedik az ítélkezés logikáján. Az ítélet nem csupán a meghatározottság, a létezők bizonyos rendjének, értékek rögzítettségének a kommunikációja, de annak a létfeltételek megőrzésére irányuló akarat is lényegi eleme. Sőt, Nietzsche és Deleuze nyomán úgy érezhetjük, hogy az ítéletek doktrínáját ez az akarat szervezi a felügyelet mindenhol megkapaszkodni képes rácsozatává. A *To Have Done With Judgement* című tanulmányában Deleuze erre a kapcsolatra kérdez rá: „helytelenül gondoljuk-e, hogy az ítélkezés előzetes ismérveket (magasabb rendű értékeket) és mindenkor érvényes (az idő végtelenségéig nyúló) ismérveket feltételez, következésképpen egyaránt képtelen felfogni azt, ami új egy létezőben vagy érzékelni azt, ami új létmódként jön létre?” (Deleuze 1998b: 134-135). Csak a felügyelet diskurzusai, az ítéletek mechanizmusai kommunikálnak, a teremtés harcol, ellenáll.



A felügyelet nagytotálból

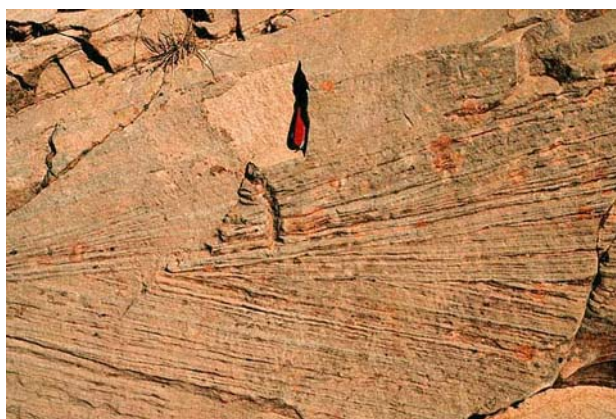
A náciizmus leleplezésére tett minden hollywoodi kísérlet hiábavaló, amíg a mozgás-kép kommunikál, a filmes apparátus képről-képre ellenőrzi a nézőt. Ameddig a szenzomotorosság, vagyis az ítéletek és a felügyelet egymást tápláló/kiszolgáló mechanizmusa uralkodik a filmen értelmetlen ellenállásról beszélni. Deleuze számára Syberberg (továbbá Jean-Marie Straub, illetve Danièle Huillet) egyszerre mutat menekülési pályát és teszi világossá az ellenállás tétjét ^[42]. Hitler megszólításának (problematizálásának) általuk megteremtett és Deleuze által jellemzett technikája ugyanakkor lehetőséget kínál számomra, hogy Hollywood és Hitler rokonságából kiindulva mozgás-kép és idő-kép összefüggéseit a *critique et clinique* etikai programjának homlokterébe helyezzem és e viszonyt a felügyelet rendszerének logikája, valamint az ellenállás teremtő ökonómiája között fennálló viszonyként vizsgáljam. A filmkötetetek újólagos olvasására vállalkozom, ezúttal viszont azokra a szövegkapcsolatokra helyezem a hangsúlyt, amelyekről úgy gondolom, hogy szorosan kapcsolódnak Deleuze mozira vonatkozó korábbi téziseihez, de azokat mégis új nézőpontba helyezik. Az elemzésre váró szöveghelyek és kapcsolatok mégsem aknázzák alá a kötetek film-természetrájként (jel-taxonómiaként), valamint szerzői stílustörténet-elméleteként való olvasását, éppen hogy ezek alapjává válnak. Mi jelenti azt az alapot, amelyen a filmfilozófia célja, értelme és értéke egy tágabb kontextusba helyeződik? Erre a kérdésre keresem a választ.

Az előző fejezetet annak a képnek a vizsgálatával fejeztem be, amely sohasem a jelenben van. Most

ugyanerről a képről akként kell beszélnem, mint amely mindig is a jelenre irányul, ezzel kialakított viszonyán kívül értelmezhetetlen. Egyszerre fogok általánosabb értelemben beszélni, ugyanakkor arról az alapról szólni, ahol a film etikai elmélete és története kiolvashatóvá válik ^[43]. Talán pontosabb, ha ezt az ellenállás, a kép-kifordítás elméletének, valamint a filmes szuverenitás történetének nevezem. Egy militáns elméletről van szó, de semmi jogunk azt feltételezni, hogy Deleuze önkényesen kényszeríti rá a gondolkodást a következőképpen megfogalmazott aktivitásra: „[t]úszul kell ejteni a beszédet. A teremtés egyfolytában megkülönbözteti magát a kommunikációtól. A felügyelet kijátszásakor elsőként a nem-kommunikáció üregeit, a láncolatok megszakításának helyeit kell megteremtenünk” (Deleuze 1995a: 176). Ellenkezőleg, Spinoza, de különösképpen Nietzsche után ezt a szellemet a különbség filozófiájának, az identitás metafizikai struktúrájától különböző gondolkodás alapjának tekinthetjük, míg Althussernek és Foucault-nak az ideológiai apparátusok felépítésére és működésére irányuló kutatásai fényében a szubjektumkritika katalizátoraként értelmezhetjük.

2. Az archeológusi filmtörténet

2.1. A Foucault-monográfia és a filmkötetek közös problémái



A rétegek archeológiája

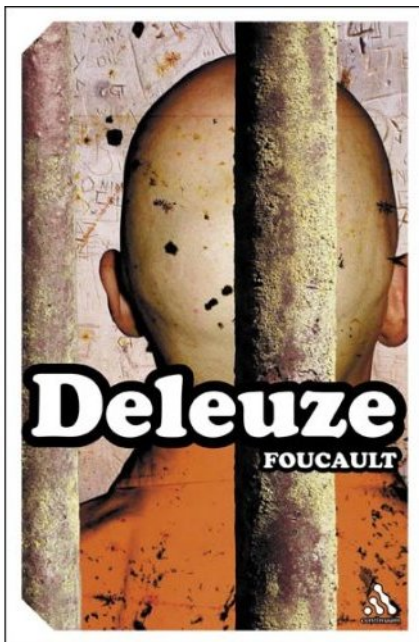
Deleuze 1990-ben publikált rövid, film és gondolkodás viszonyáról szóló tanulmányát ezekkel a szavakkal kezdi: „Szeretnék én is kérdezni valamit tőletek, de magamtól is. Mégpedig a következőket: pontosan mit csináltok mint filmesek? Pontosan mit tesztek, amikor reményeim szerint filozófálok?” (Deleuze 1998b: 14). A kérdés itt Jean-Marie Straub, illetve Danièle Huillet rendezőknek szól, akiket a *Cinema 2* zárófejezetében Deleuze a syberbergi program teljes értékű szövetségeseiként jellemez. A hang és a kép elkülönítésének a technikája információ-csonkokká és kommunikáció-töredékekké bontja a filmképet, fragmentálja a világot. Ebben Deleuze a nagy pszichológiai gépezet lehetetlenségét, kép és hang szenzomotoros kapcsolatra való képtelenségét látja. Adott egy hang, ami úgy beszél valamiről, hogy eközben valami mást látunk. A kép tehát a

hang „alá” csúszik, és miközben a szavak egyre magasabbra törnek, az elbeszélte folyamatosan a föld mélyére süllyed. Az optikai és az akusztikus gondolat között nyíló rés elnyeli a kommunikációt és az ideologikus természetű szubjektumot; az egység kizárólag ebbe a résbe alászállva gondolható el. Természetesen a rés a mozgás-kép paradigmájában is jelen volt, hiszen ez biztosította az egész nyitottságát, de ott még az egység elemeként, az akció-reakció séma által feltölthető, a mozgás kontinuitását felügyelő és kommunikáló kötőanyag lehetett. Amikor Eisenstein kapcsán a belső monológrol, mint a montázs-sokk intellektuális, mentális válaszokat megalapozó szintjéről beszéltem, valójában a filmes gondolkodás felügyeletének egyik kanonizált mechanizmusát jellemeztem. Az intellektuális montázsban a rés nem válhat a gondolkodás mindenhol szabadon ható képességének kifejezőjévé, hiszen a vágás nem lát túl a (jelen értelemben kimondottan pavlovinak tűnő) motorosságon, és bár mindig a cselekvésnek teremt perspektívát, a cselekvés itt relatív, korlátozott és felügyelt. Szemben az idő-kép paradigmájával, amelyben a vágás ténylegesen szuverén erőként kerül kifejezésre, a mozgás-kép az Egész transzcendenciáját belső korláttá alakítva egyedül az események cselekvés-láncolatára fűzésének képességeként (erejeként) definiálja a vágást ^[44]. A hatóképességének teljességétől megfosztott erő az a gondolat-csíra, amit szabadon megszálhat egy szellemi automata (ideologikus apparátus) és sajátjaként, saját szerkezeti geometriájához (az organizmushoz) igazítva neveli kifejlett gondolatát. Deleuze bár gyakran beszél a vágásról, mint nem pusztán formanyelvi eljárásról, csakis a film etikai elméletén belül válik megnevezhetővé másik jelentése, miszerint a vágás elsődlegesen egy felügyeleti technika. A kötetek kapcsán Richard Smith a filmelméleti fogalmak politikaelméleti használatára hívja fel a figyelmet: „Deleuze a politikai szerveződések organikus fogalmak mentén vizsgálja. Így beszél az amerikai mozi empirikus organizmusáról, ami különbözik a szovjet film dialektikus organizmusától, ami viszont nem azonosítható a német expresszionizmus szervetlenségével, amint a francia film kartézianus organizmusával sem”. De nem Deleuze az, kérdezhetjük, aki a nagy, organikus filozófiáknak minduntalan a gondolkodás csíra-állapotúvá csökevényesítését rója fel? Amennyiben a német expresszionizmus – a maga szervetlen rendjével – kakukktójásnak tűnik ebben a felsorolásban, elég csak némely modernista művészeti iskola politikai hatalom iránti rajongására gondolni, vagy éppen Kracauerre, aki a húszas évek német filmjének a náci propaganda-mozihoz (a dogmatikus empirizmushoz mint a valóság nyilvánvaló meghamisításhoz) vezető nyílegyenes útját részletesen elemzi.

Az idő-kép a vágás (és általában a mozi esztétikai eszköztárának) új értelmét az etikai horizonton teremti meg. Az organikus montázs paradigmájában a rés csupán kötőanyag, nem láthat tovább az őt megelőző illetve követő képnél, tehát annál a cselekvéshorizontnál, amelynek folyamatosságát maga biztosítja. Ez a horizont az idő tériesült, közvetett képét fejezi ki. Ahhoz, hogy a kép az időbe „léphessen”, és kifejezhesse közvetlen viszonyát a réssel, ez utóbbinak a cselekvéshorizont síkjára állított merőleges tengelyként az akció-reakció láncolaton túlra kell kaput nyitnia. A látás „belső monológja” a vágás képviselte új funkció nyomán alakulhat egy szabad függő látássá, a kívülség sémákra nem redukálható terében meghosszabbított gondolkodássá. Rodowick az idő-kép hatalomakarását Deleuze *Foucault* című monográfiájának a kívülségre vonatkozó egyik

kulcsgondolatával világítja meg: „a kívülség bármely külvilág vagy a külsőség bármely formáján túl található, ám éppen ezért határtalanul közel van” (Deleuze 1988a: 86). Syberberg, Huillet és Straub munkáiban a kívülség szuverén filmes tér, ahol a tériesült gondolkodás önmagán kívülre lép, midőn saját legbelsőbb alapjához – a teremtető időhöz – „visszatér”. A vágás ekkor vonja ki a filmes mozgást az összemérhetőség viszonyából (és innentől már maga sem tekinthető a kötések alakzatának). Amint a térbeli kép-logika hatalmát a vágás jelentette rés lassan lepassztja, elpattan a pszichológiai mechanizmusok és az organikus gondolkodás egymást kiszolgáló rétegeibe vezető vezérfonal is. Amit a vágás meghosszabbít (aminek a vágás a meghosszabbítása), az egy tiszta, hatóképességének teljében lévő erő, egy új, az audiovizualitás korábban elbarikádozott „tájaira”, az idő kartográfiájába és redőibe vezető fonál ^[45]. A különbség fonalaról van szó, arról, ami Nietzsche, Foucault és Deleuze programját összeköti.

2.2 Az archeológusi módszer



Deleuze Foucault-monográfiájának angol nyelvű kiadása

A fentebb idézett passzus a Foucault-monográfia talán legfontosabb, „Stratégiák, avagy a nem-rétegzett: A kívülség gondolata (Hatalom)” címen magyarítható fejezetéből származik. Deleuze itt teszi nyilvánvalóvá Foucault és Blanchot kapcsolatát, ugyanakkor a syberbergi idő-kép, a nem-rétegzett kép, avagy a kívülség gondolkodását stratégiává szervező ökonómia meglepően pontos definíciójára is itt akadunk rá: „[a] nem-rétegzett elérése: ezt jelenti a gondolkodás. A látás már gondolkodás, a beszéd ugyancsak az, de a gondolkodás a látás és a beszéd között, a kettejük elválasztó részben jelenik meg” (Deleuze 1988a: 87). Deleuze előszeretettel hangsúlyozza a látás és a történelem viszonyát taglaló foucault-i tézis „audiovizuális” természetét, azt az egyedi topológiát, amelyen belül láthatóság és kimondhatóság struktúráit a pályatárs elhelyezi és értelmezi ^[46].

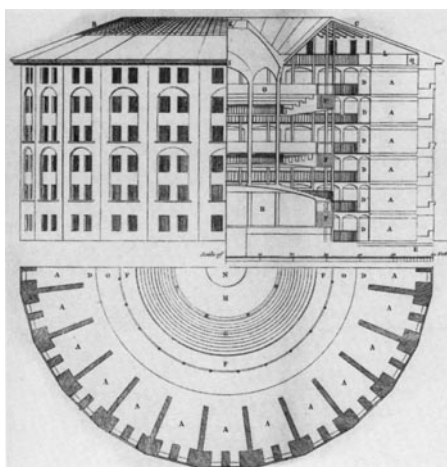
Valójában a mozi etikai elmélete egy sor hasonlóságra derít fényt a filmkötetek és a Foucault-nak szentelt írás, illetve a két gondolkodó között. Mindketten hasonló metodológiai készlettel dolgoznak: a történeti kutatások célját egyaránt a hatalom természetrajzának (mikrofizikájának), valamint azoknak a módoknak a leírásában határozzák meg, ahogy a különböző történeti formációk a tudásról, a szubjektumról (önmagunkról), valamint a hatalomról beszélnek. Ezzel párhuzamosan vonják vizsgálat alá az erők történeti eredetét, stratégiáit és formáit, tehát azon erőműködések történetiségét, amelyek – lévén a mindenkori tudás képességei és határai – kimondhatók és megmutathatók. Az archeológus a diskurzus elemeiből rekonstruálja a történelmi folyamatokat, abból, ahogy és amilyen céllal az egyéni és társadalmi lét rácsozatát a diskurzusok kijelölik, és az élet egy bizonyos felfogását megjelenítik, pontosabban fogalmazva kikényszerítik. Az itt következő rövid kommentárban ezeket a párhuzamokat említem meg. Célom azoknak a hasonlóságoknak a kiemelése, ami Foucault történelem-programjának és Deleuze film-programjának lehetséges közös nevezője, etikaelméleti alapja lehet.



FoucaultPticon

Foucault legáltalánosabb terve az, hogy a történész által látott és kimondott társadalmi konstellációkon túl láthatóvá és kimondhatóvá tegye azokat a stratégiákat, amelyekkel egy történelmi formáció intézményrendje hatalmat teremt magának. Számára az evidenciaként adott tudások archeológia leletek, amelyekben mindig szóra lehet bírni, és láthatóvá lehet tenni az adott tudást működtető látás- és beszéd-stratégiákat. A tudás Foucault számára soha nem evidens, inkább olyan szubsztancia, amelyet funkciók szerveznek meg, vagyis egy használati mód: folyamatosan átalakuló (történeti) meghatározása annak, ami a kijelentés rendje által kimondható illetve a tudás fényénél látható. A hatalom antropológiai vizsgálata a tudást a látás és beszéd társadalmi diskurzusait megszervező eszközként jellemzi, amely így hatalomként válik birtokolttá. A filmkötetek Deleuze-ének kísértetiesen hasonló elképzelése van az előtte álló feladatról. Elsőként azt teszi világossá, hogy a filmkép láthatósága nem fenomenológiai, illetve nyelvészeti, sokkal inkább logikai és történeti irányultságú ^[47]. Amikor Foucault a láthatóság nagy struktúráit felrajzolja, arról a fényről (tudásról) beszél, amelyben a börtön és a klinika, vagyis a tudás felügyeleti rendszerként válik láthatóvá. A fény itt nem egy mindent megvilágítani képes tudás

(fenomenológia), hanem rendszer, megszervezett tudás (episztemológia és funkcionalizmus). Anyag, de funkcióval bíró anyag. Deleuze azonos irányt követ: a képtipológiát a fény rendszereként bontja ki. Korábban így fogalmaztam: az immanencia-sík mozgó metszetté válik a percepcióban. Ezt a folyamatot most a következőképpen írom le: a minden oldalával és minden irányba szabad hatóképességgel bíró fény diagrammatikus formában, fény-rendszerként válik láthatóvá. Vagyis a kitüntetett test (az agy-vászon) attól elválaszthatatlanul lép kapcsolatba a fénnel (anyaggal és mozgással), hogy képességeit, akaratát és hatalmát fény-rendszerként, a láthatóságot megszervező struktúráként fejezi ki. A diagram úgy fogadja be a fényt, hogy eközben funkciót rendel hozzá, alapvetően tehát fény-funkciót fogad be. Ezt a következőképp is kifejezhetjük: a mozgó metszet, mint receptivitás (vagyis a láthatóság alapvető természete) az anyagot funkcionális értelemben szervezi meg, szervezi tudássá, archívummá. A mozgás-kép jelei abban a tudásarchívumban válnak láthatóvá, ahol őket egy bizonyos funkció láthatóvá teszi. Tudniillik a mozgás-kép maga a tudásarchívum, a fénylő forma: a fény formája és rendszere, a funkciók absztrakt géppé szerveződésének tervrajza és térképe. Amit Deleuze Foucault (a láthatóság történelmi változataira vonatkozó tézise) kapcsán mond – „a látó szubjektum maga is egy hely a láthatóságon belül, a láthatóságból levezetett pozíció” (Deleuze 1988a: 57) – a mozgás-kép mindenkori nézőjére, annak tudására is érvényes. Mégpedig történelmi és földrajzi változataitól függetlenül. A mozgás-kép egy tudás-diagram, a befogadást biztosító térkép, a néző-szubjektum ilyesforma meghatározottsága viszont elválaszthatatlan attól a módtól, ahogy befogadásának felügyelete megszerveződik. Az absztrakt filmes gép egyben egy absztrakt társadalmi gép.



Fénycsapda I

A filmkötetek alapvető kérdése az idő láthatóságának mozi általi megszervezését érinti, annak mikéntjét, ahogy két nagy paradigma eltérő módokon teszi lehetővé az időről való beszédet. A mozgás-kép a „Panoptikon” mintájára szervezi meg az idő látottságát: azt mindig is a montázs klasszikus felfogása felügyeli és fegyelmezi. A mozgás-kép mozijának a nézője bárhol és bármilyen filmet néz, mindenhol a felügyelet apparátusai és technikái által megszervezett folyamatba lép. Itt az idő teremtménye egy mechanikus aktivitásban merül ki: a tudás minden rétegét a

felügyelet ökonómiájába „csatlakoztatja”. Az idő fogságba kerül, egyedül azon a mechanizmuson belül válhat láthatóvá, ami minden tudáshoz a felügyelet funkcióját rendeli. A lényeg tehát a következő: a vágás nem az üvegtoronyban őrködő, a láthatóság rendszeréből kiemelkedő foglár. Nem, ő ugyanúgy rab, a felügyelet ökonómiájának egy eleme. Amikor – és itt a következő szavaknak különös jelentősége van – Deleuze egy történetileg jellemzett átalakulás során bevezeti az idő-kép fogalmát, akkor először a foglár „felszabadulását” hangsúlyozza, és azt mondja, hogy kívül kerültünk az önmagát felügyeletként megszervező tudás történeti képződményén. Az előző fejezetben, az ott vázolt gondolatmenet természetéből adódóan úgy tűnhetett, mintha a mozgás-kép elrejtette, hozzáférhetetlenné tette volna a temporalitás teremtő horizontját. Erről szó sincs. A mozgás-kép nemhogy elrejtette, de tudásához képest teljességében jelenítette meg az időt [48]. Csakhogy Deleuze azt is világossá teszi, hogy ez a tudás alapvetően reaktív, hiszen egy olyan helyzetben kerül egyensúlyi állapotba, és nevezi magát igaznak, amikor (például a náci propagandafilmek esetében) a kép egy gyilkos és öngyilkos társadalmi gépezet tudását hivatott kommunikálni. Mindent a szürkület homálya nyel el, a teremtés képessége a pusztítás hatalmává válik. Mit csinál valójában Syberberg? Megöli Hitlert, Hitlert mint képet, mint láthatóság-rendszert és tudás-diagramot, de mindezt a képen teszi: megöli a szenzomotorosság moziját, szétszaggatja kép és hang organizmusát, a vágást a kívülség hatalmává alakítja.

Fentebb már utaltam az archívumhoz szorosan kapcsolódó, azt mintegy megalapozó diagram fogalmára. Míg a diagram erő-stratégiákat, az archívum tudás-technikákat jelenít meg. Deleuze egy több tekintetben nietzscheánus erőelméletre vezet vissza az archeológusi történelem-képet. Ennek talán legfontosabb eleme az erő tiszta viszonyfogalomként történő meghatározása: „az erőnek nincs más tárgya, mint egy másik erő, léte pedig a viszony” (Deleuze 1988a: 70). Ám a nietzschei természetfilozófia Deleuze számára azt is egyértelművé teszi, hogy „a tárgy maga is erő, illetve erők megnyilvánulása [...] az erő uralkodás, de ugyanakkor az a tárgy is, amelyre az uralom kiterjed [...] Nietzschénél az erő-fogalmon tehát olyan erőt kell értenünk, amely egy másik erőre vonatkozik: ebből a szempontból nevezhető akaratnak” (Deleuze 1999b: 20-21). Az elnyomó és az elnyomott szintjén egyaránt jelenlévő erőt nevezi Foucault diagramnak, térképnek, tervrajznak, vagyis erők bizonyos tudásarchívumokra vonatkozó működésének. A diagram ugyan nem több az elvont cselekvés és az üres anyag fizikájánál, a kifejletlen funkciók és az alaktalan anyag mindig meghatározásra kerül, az erő-stratégia lokálissá, alkalmazássá válik. Az uralkodó erők akaratukat csakis azáltal tudják érvényesíteni, hogy az uralt erők működését megszervezik. A hatalom itt válik mechanizmussá, de így válik tarthatatlanná az a politikaelméleti koncepció, melynek értelmében a hatalom esszencialista, egy centrumból koncentrikus körökben sugárzik. Az erőtlől persze nem idegen a koncentrikusság, de a homogenitás mindenképpen. Az erő tehát bizonyos pontokat hoz létre, mindazonáltal hatóképessége funkcionálissá válik, a központok kommunikációjaként kimerül. [49]



Fénycsapda II

Ezekon a pontokon az erő anonim stratégiái megnevezhetővé válnak, láthatóvá teszik, és hatalomra segítik a tudás rétegzett archívumait. Nietzsche, Foucault és Deleuze olvasatában hatalmat, dominanciát és felügyeletet kizárólag erők hozhatnak létre, vagyis hatalmat csakis az erőt bizonyos módon integráló és használó pontoknak (egyénnek, intézménynek) adhatnak. A fegyelmzés társadalmait épp ezeknek a pontoknak a megsokszorozódása, a pontok rácsozattá szerveződése, az erőviszonyok tudássá alakulása jellemzi. A tudás erők formalizálásának a képessége, de Nietzschénél itt lelhető fel a reakció fogalmának kiindulópontja is, amennyiben a „mechanikus és hasznos alkalmazkodások, a szabályozások teljes egészében az alacsonyabb nivójú és uralt erők hatalmát fejezik ki” (Deleuze 1999b: 71). A keresztény papot és a hozzá szorosan kapcsolódó rabszolgamorált egyaránt az erő és a tudás egy bizonyos egysége segíti hatalomra. A reaktív hatalomakarat sokat köszönhet az adott tudásarchívumnak, melynek megcsontosodott struktúráiban az erő normalizálódik, és különféle apparátusok és szabályok (mégoly elvont) tudásformáiban szerveződik hatalommá. A reaktív erők a domesztikáció erői, vagyis a domesztikáció tudását hatalomra juttató erők. A mechanikai és teleológiai sémákban kiteljesedő nagy történelmi korszakok Nietzsche szavaival „szem elől tévesztették a spontán, agresszív, hódító erők elvi elsőbbségét, amelyek új interpretációkat, új irányt és új formákat képesek létrehozni, amelyek hatása elsődleges az alkalmazkodáshoz képest; félreismerték a szervezet legnemesebb funkcióinak legmagasabb hatalmát” (72). [50]

Vajon nem ez az elvi elsőbbség és elsődlegesség kap abszolút hangsúlyt, amikor erőknek a tudáshoz képest meglévő elsőbbségéről, erőkonstellációk, tudásarchívumok feletti primátusáról beszél Foucault? Vagy éppen azt mondja, hogy az integrációt mindig megelőzi az ellenállás? A lényeg az ellenállásban, mint az aktív erők magasabb hatalmában van, amely nem az alkalmazkodás és integráció (tudásához képest külsőként már nem meghatározható) erő-aktivitásban gyökerezik, hanem a tudás kívülségének az aktivitásában. Ahogy Deleuze írja, a kívülség azért lehet „bármely külvilág vagy a külsőség bármely formáján túl, ám éppen ezért határtalan közel” (Deleuze 1988a: 86), mert „a változó, elmosódott és szórványos erő relációi nem a rétegeken kívül vannak, hanem azok külsejét képi” (uo.: 84). Erők elemi viszonyain, vagyis a hatásgyakorlás és a hatások elszenvetésének képességén túl a diagram tartalmaz egy harmadik elemet: saját külsejét, fonákját. A diagram embrióállapotú, ingtag és virtuális „helyének” (helynélküliségének) aktivitása új irányok és interpretációk, a láthatóság és kimondhatóság új

tudás-archívumainak előtűnését sejteti. Formák és funkciók konkrét történelmi képződményeit, tudásarchívumok hatalmának megteremtését majd létfeltételeinek visszavonását – ezt jelenti a kívülség aktivitása. A foucault-i történelem kettőssége a berendezkedés/homogenizáció ellenálláshoz/divergenciához képest mutakozó másodlagosságát, vagyis az aktualizáció formáinak a virtualitás erőtereiben való folyamatos feloldódását és mutációját állítja. A kívülség egyszerre old fel, és kényszerít behódolásra, lévén a távolság azon perspektívája, amit a diagram nem „küszöbölhet ki”, amit mindig magán, magában hordoz. A kívülség a diagram fonákja, egyszerre a tudás kikényszerítésének és felbomlasztásának képessége, olyan erő tehát, ami a tudásnak való behódolást és a tudás behódolását egyaránt képes biztosítani. ^[51] A kívülség e meghatározása a gondolkodásról a teremtés és a változás (tehát az idővel közvetlen viszonyt kialakító tudat, az idő-kép) aktivitásaként beszél.

A kívülség ereje a tudás-archívumokkal, valamint az azokat megalapozó erő-diagramokkal kialakított viszonyban az etikai gondolkodás talapzata. Deleuze egyedi filmtörténetének második kötete nem egy újabb archívum képződését, illetve működését mutatja be, hanem a kívülség differenciális elemként értendő tiszta erejét. Minden változás, mindenfajta teremtés forrását és életterét: az időt. ^[52] Foucault archeológusi programjának perspektívájából mondhatjuk azt, hogy az idő-kép a mozi történetiségét megalapozó erő-aktivitást teszi láthatóvá. Mielőtt ezt részletesebben kifejteném, szót kell ejtenem Deleuze film iránt mutatott érdeklődésére is. A szerző ugyan több tucat tanulmányt írt az irodalom és a festészet tárgykörében, egyedül a filmművészet kapcsán vállalkozik átfogó, történeti és elméleti értelemben egyaránt koherens rendszer kibontására. A mozgókép önmagáról alkotott történelmi tudatának fogalmi megragadására azért vállalkozhat, mert (a kötetek megírásakor) egy alig több mint kilencven éves művészettel van dolga, egy relatíve jól körülírható és megírható kánonnal. Mindazonáltal Deleuze a film autonóm történeti folyamatának leírásakor a hagyományos elemzésmódokat és szintézisformákat önkényesen használja fel. Távolságtartással él a történeti diskurzus terét mindig zárt fogalmi építménnyé alakító metodológiával; a linearizált történetiségen túli összefüggések feltárására vállalkozik. Metodológiájának persze részét képezi a periodizáció és a csoportosítás, néhol a filmtörténet klasszikus szerzői által kijelölt korszakhatárolást is átveszi, ám Deleuze-nél a hagyomány nem normaadó, elemzői módszere nem teleologikus. Deleuze filmtörténetiprogramja nem esztétikai, műfaji, szociológiai, vagy technika-, politika-, gyártás- és gazdaságtörténeti szempontból, vagyis nem ezek reflexív kategóriái, normatív szabályai, intézményesített típusai, illetve osztályozóelvi alapján tárgyalja a mozi történeti képződményét. Nem törekszik a mozgókép archívumának összes jellegadó relációjának a vizsgálatára, mégisképes felrajzolni a képtermetés és elosztás azon metadiszkurzív terét, amelyben a részdiskurzusok kifejtetik saját analízisüket, kibonthatják és bizonyíthatják megállapításaikat. Egy ilyen téráttalában egyetemes értékű formális struktúrák vizsgálatára, egy transzcendentális kritikamegalapozására szolgál. A „foucault-iánus” Deleuze számára mindez egy etikai-ökonómiai probléma kifejtetheőségét szolgálja. Nem a mozi története, hanem a történetiség formái és erőirdeklik. A mozi archeológusi víziója nem eredményez kanonizált filmtörténetet, soha nem eredményez egységes képet, inkább fragmentál, mint összehangol.

Kovács András Bálint (a továbbiak KAB) sajátos esztétikai dialektikaként értelmezi Deleuze „filmtörténetietlen” filmtörténetét. Tézise szerint az alapkategóriák evolutív rendszerére épülő filmelmélet értelmezhetetlen a gondolatvilág filmtörténeti beágyazottságának tudomásulvétele nélkül. Ezzel párhuzamosan mozgókép és idő-kép viszonyát egy Egész alkotó átalakulás mozgásaként értelmezi. Így ír: „Deleuze nem határozza meg ennek a mozgásnak a végső célját, nem mondja azt, hogy a filmtörténet »célja« a modern film létrejötte volna, viszont egész kategóriarendszerét mégis a modern film szempontjából alkotja meg.” (KAB 2002: 134) ^[53] KAB a filmkötetek történeti dimenzióját helyezi előtérbe, és a műben kibontásra kerülő történeti logikára, annak koncepciójára vonatkozó deleuze-i meglátásokat idézve Wilhelm Worringer *Absztrakció és beleézés*

című munkájára utal. Worringer klasszikus (primitív) és anorganikus (realista) rendszerek történelmi szembenállásából és váltakozásából vezeti le a művészet történeti horizontját, és ez alapján dolgozza ki művészettörténet-konceptióját. KAB a Worringer-Deleuze párhuzamot mégis kétségbe vonja, mivel szerinte a filmkötetekben felvázolt „kettősséget a legjobb jóindulattal sem nevezhetjük váltakozásnak, legfeljebb egy korszakváltásnak (hisz még egyszer nem lesz klasszikus filmművészet), s így a rendszer egy lineáris történelmi modellé válik, akár tetszik, akár nem” (KAB 2002: 136). Nos a következőkben az a feladatom, hogy az archeológusi történelem-felfogás horizontján szempontokat kínáljak Deleuze filmtörténet-konceptiójának nem-lineáris megértésére, továbbá az ahhoz kapcsolódó etikai dimenziók további vizsgálatára.

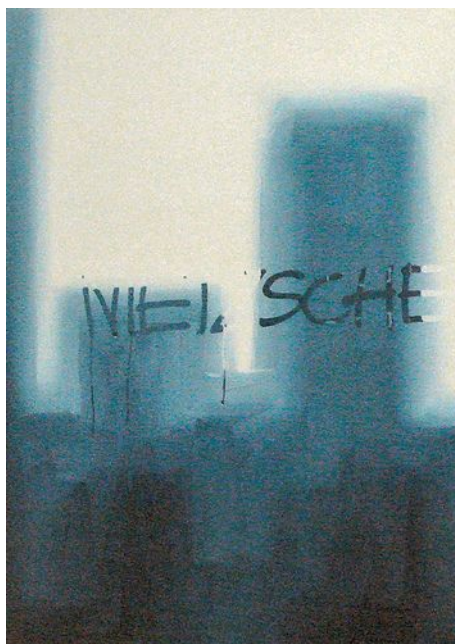
2.3. Az ellenállás története

Az idő-kép a mozi történetiségét megalapozó erő, a változás és teremtés képe, az ellenállás horizontja. A mozgás-kép ezt az erőt és horizontot nem tudja magába integrálni anélkül, hogy maga ne bomlana fel. Az idő-képben a mozgás-kép, annak hatalomakarása eljut önnön végső határaihoz: Hitlerhez és Hollywoodhoz, ezekben pedig a kép domesztikálásának leghatékonyabb technikáihoz, a morál tökéletesen zárt univerzumához ^[54]. Naivitás lenne azt gondolni, hogy az idő-kép egyszer és mindenkorra leszámolt a filmben a klasszikus film pszichologizáló mechanizmusával és felszabadította a mozgás-képet ennek esztétikai-etikai nyomása alól. Szó sincs forradalomról, de még aprócska puccsról sem, amellyel a valahai elnyomottak hatalmi helyzetbe hozzák magukat. Az idő-kép a mindenkori ellenállók szövetsége, az ellenállás logikája és ökonómiája. Deleuze az idő-kép látóhatárán az audiovizuális forma újabb paradigmáinak megjelenéséről beszél: a videotechnika demokratizálásával a szubjektivitás önkifejezésének új stratégiáiról, a digitális-kép és a virtuális valóság megszületésével a szimuláció kommunikációt új alapokra helyező eljárásáról. Napjainkra ezek a képgyakorlatok karnyújtásnyira kerültek, és ha a korábbiaktól eltérő módokon is, de hatalmat gyakorolnak rajtunk, vagy éppen hatalmat gyakorlunk általuk. Valóságukban a világ újra illúzióvá válik. Globális sémáik a felügyelet technikájává, hatalmi viszonyok szabályozásává, tudásarchívummá merevednek. Ám nem szabadulhatnak meg tudásuk fonákjától, a stabilitásukat mindig is problematizálni képes kívülség szinguláris erejétől: az ellenállástól.

Amikor Deleuze azt mondja, hogy az idő-képet kizárólag a kívülség teréből gondolhatjuk el, a kettévágott képről, a fonákjáról láthatóvá váló képről beszél. A vágás sokáig az akció-reakció sémáját, a gondolkodás szervességét hangsúlyozta, képek kapcsolatteremtési logikáját, a racionalitás mikroökonómiáját volt hivatott szemléltetni. Amikor a vágás már nem két kép között, hanem a képen belül kap helyet, megszűnik a kép eredeti identitásába vetett hit ^[55]. A világ ábrázolhatatlanná válik, de legalábbis problémaként jelenik meg. A vágás a reprezentáció problematizálásának eszközeként a képsík episztemologikus egységét a rés, vagyis a különbség perspektívájából jeleníti meg. A nem-identikus identitást, a különbség identitását a vágás a reprezentáció logikáján kívül a szimuláció, a szimulált identitás formájává teszi. De itt már nem

csupán a problematizálás sybergbergi módszeréről (a kép-hang elválasztás technikájáról) van szó, hanem a vágás szimulációként teret nyerő általános stratégiájáról. A vágás már nem a mozgás alárendeltje, az idő közvetlen képét teszi láthatóvá; vagyis a rés felfüggeszti a morális világ ábrázolását, és különbség-identitásokat kezd szimulálni. „A reprezentáció és moralitás elválaszthatatlanok” (Canning: 328) – írja Peter Canning a szenzomotoros séma alapvetően morális-ideologikus természetéről szólva, miközben az értékek domesztikációját, a nyájszellem világtapasztalatát vizsgálja. De emlékezzünk a *Teremtő fejlődés* negyedik fejezetének címére, az abban szereplő kulcsszavakra: *illuzórikus gépszerűség, hamis fejlődéstan*. Bergson mindvégig a reprezentációról és a morálról, a morális lény önreprezentációjáról beszél. Az emberi káprázat iránti szenvedélyes ragaszkodásáról, arról a „szenzo-morális” lényről, aki a reprezentációban véli szabad-gondolkodását kiteljesíteni, abban szeretne megszabadulni a káosz rettenetétől. Ez az ön-kép a világtól elszakított szubjektum tér-ideje, a bezáródás terébe és a domesztikáció idejébe menekülő rossz közérzet pszichológiája. Az idő-kép a lét morális-reprezentációs metafizikájának problematizálásakor az alap újragondolásának lehetőségét teremti meg. Mert bár az alap nem tűnik el teljesen, de mindig csak egy mentális folyamat, a kívülség gondolkodása által lesz megjeleníthető. A vágás a globalizált szituációk helyett a képeket teszi újra láthatóvá, megmutatva belőlük azt, ami nem identikus, ami tehát nem reprezentálható. A rés, a különbség eredendő helyeként maga válik az archeológusi látássá, kettéhasítja a dolgokat, és saját fonákjukról láttatja őket. A rés persze nem válik vakká/némává, de cselekvésképtelenné igen (ilyenformán a mechanikus determináció jelzéseit tényleg nem látja/hallja). Az agy sem szűnik meg érzékelő (látó/halló) ideghálózat lenni, de a „mozgásközpont” paralízise nyomán képtelen a cselekvésre. Az ábrázolást ellehetetlenítő kép, a cselekvésre képtelen agy a tudásarchívum dezorganizációjához vezet. Ez – a kép kifordításaként megszervezett érzékelés – az ellenállás alapképlete, bár pontosabb, ha alapképlet helyett egy minden axiomatikusságnak ellenálló aktivitásként jellemezzük. A Foucault-monográfiában Deleuze ezt „központi archeológiai törésnek” nevezi, és következményeiről így ír: „amint kettéhasítjuk a szavakat és a dolgokat, amint felfedjük a kijelentéseket és láthatóságokat, a szavak és a látás egy magasabb, *a priori* aktivitássá válnak, vagyis eljutnak az őket elválasztó legvégső határra, ahol a látható elemet csak látni, a kimondható elemet csak kimondani lehet. Ám az őket elválasztó végső határ, amely kapcsolatukat is biztosítja, két aszimmetrikus oldallal rendelkezik: a vak szóval és néma látással” (Deleuze 1988a: 69). Az idő-kép tiszta optikai és akusztikus szituációi a szenzomotoros séma kettéhasítottsága nyomán a képek láthatóságát, a beszéd hallhatóságát biztosítják. Közös határuk a vágás. A vágás akkor válik teremtmő erővé, amikor a reprezentációs logika fonákján lehetővé teszi a különbség aktivitásának testet öltését, továbbá amikor felfedi az ellenállás elsőbbségében az identitás válságát, és ezekkel egy időben a morális struktúrákat elgondolni képtelen agyban az érzékelés másfajta képességére talál rá. Az identitás válságának következtében – a fentebb vizsgált foucault-i problémakörre visszautalva – az archívumok nem tudják az erődiagram fonákján elhelyezkedő erőket integrálni, és saját hatalomakarásuk stratégiájává tenni. Ezt a vitális erőminőséget, a tudásban rejlő nem-tudást később részletesen is vizsgálom. A mozi deleuze-i történetének fókuszában azért a vágás (sohasem pusztán technikai kérdése) áll, mert a látható és a láthatatlan, az aktuális és a virtuális, a

valós és a lehetséges világok, valamint az archivikus tudás és a diagrammatikus erő fogalmait egyedülálló módon képes tematizálni. Képes rákérdezni az erő azon elemére, ami Foucault-t a morális ember „vereségének” és „halálának” a beismerésére kényszeríti, és ami a moziban felfedi a Canning által „pszicho-morális, patetikus automata” (Canning:331), valamint a „senzo-morális értelem” (uo.: 336) felügyelte ember halálát. ^[56]



„kis írás/nagy hadüzenet”

A mozgás-kép montázsának mennyiségsszintézise a globalizáció irányába mutató stratégiával biztosította a láthatóságot. Ez elválaszthatatlan volt a moralitás perspektívájának, illetve a képek, a történetmesélés és a gondolkodás életterének kijelölésétől. Ez a láthatóság, az alapjaiban totalizált élettér akkor bomlik fel, amikor az idő-kép rése láthatóvá teszi a különbséget (mint minden rendszer minőségi elemét), és maga is láthatóvá válik. Ám a láthatóság ilyen formája sohasem jelent aktualizációt, hiszen az idő-kép sem egy temporális szegmessel, hanem az idő egészével alakít ki viszonyt. Amíg a kép az aktualizáció stratégiáját követi, a virtuális egyedül a reprezentációban, a reprodukció tárgyaként jelenhet meg. Az idő-kép összemérhetetlen szituációkat működtet, a létében autonóm virtualitás fontosabb számára az aktuálisnál. A virtuális terminusa elsődlegesen egy tiszta állapot, egy nem empirikus, nem metafizikai, egyedül transzcendens forma ^[57] megjelölésére szolgál. A cselekvésképtelen agy a tiszta virtualitás érzékelésében, az idő-látás képességében válik fontossá. Ez a képesség az új elem a mozgás-kép gondolkodásához/agyához képest, ahol az aktualizáció mechanizmusa a cselekvőképességből vezette le az időt. Ennek felismerése Deleuze számára annyit jelent, hogy a gondolkodás új képére van szükség, a mozi kantiánus forradalmára, kopernikuszi fordulatra ^[58].

A kopernikuszi fordulat a filozófiatörténet egyik legizgalmasabb pillanata, amennyiben a megismerésre és az igazságra, mint magánvalóra, egy immanens kritikai konstrukción belül

kérdez rá. Ám Deleuze felfogásában Kant nem jut tovább a tervezésnél, egy protestáns ízlés szerinti teológiánál; a valódi kopernikuszi fordulat Nietzschehez kötődik: a mozi „kantiánus forradalmára” Nietzsche.



„Derűnket megőrizni...”

A nietzscheánus kritika-felfogásban Deleuze öt tartópillért, kulcsmozzanatot különíti el, amelyek az ellenállás idő-képes ökonómiájára is érvényesek. Ezek a következők: 1. *a hiedelmek, az értelmezések, az értékelések értelmére és értékére vonatkozó keletkezési elvek* (melyekre az idő-kép akkor kérdez rá, amikor megmutatja, hogy a mozgás-kép az idő meghamisításával a valóság illúzióját működteti); 2. *az irracionális, vagyis az ész ellenében való gondolkodás* (amit a gondolatot a nem elgondolttal viszonyba helyező irracionális vágás képvisel); 3. *a genealógus, az igazi törvényhozó, aki értékeket teremt* (és megvalósítja az archeológusi látást); 4. *az ésszerű lét elvetése, az ember felülmúlása* (abban a mozzanatban jelenik meg, ahogy az idő-kép a „szenzo-morális” ember lehetetlenségét bejelenti, és az identitáson kívül megalapozza egy nem-szerves élet vitalitását); 5. *a másként-érzékelés: egy másfajta érzékenység* (amit a tiszta optikai-akusztikus szituációk cselekvéskényszerszerű megszabadított szeme és füle, ugyanakkor a „vak szó” és a „néma látás” fejez ki).^[59] Nietzsche „kopernikuszi fordulata” nem lineárisan illeszkedik a filozófiatörténetbe, a kritikai filozófia maga az a perspektíva, amely a történetiség alapjának, kulcskategóriáinak értékére és értelmére rákérdez, vagyis a történelmet magát is mint megértésre és értékelésre várót artikulálja. Nem tesz magáévá semmit a történeti horizontból, annak reflexív elsajátítása során nem semlegesíti radikalizmusát. Nietzsche „méltóságteljesebb, semhogy beérné valamely kikalkulálható hellyel a reflexió leckefüzetében – írja Sutyák Tibor – egy lehetetlen helyre pályázik, a korszerűtlenség virtuális örökkévalóságára” (Sutyák: 326). Az idő-kép úgyszintén a korszerűtlenség terét hozza létre, és alapvetően az idő elkorcsosulásának történetével áll szemben. Korszerűtlen, vagyis virtuális, a mozgás-kép szenzomotorossága számára áthatolhatatlan. A láncok megszakításának

helyeként a cselekvőkéességében szabad, autonóm szubjektum illúzióját (mindenkori korszerűségét) teszi láthatóvá. A mozgás-kép történeti alapját a cselekvéskéesség illúziója, s ennek az illúzióknak a reprezentáció általi szétszórása jelentette. Az aktualizáció mindenre kiterjedő képessége maga a történetiség. Az idő-kép a mozi „kopernikuszi fordulataként” a mindenkori egyensúlyi állapotra, az aktualizáció alapjának hamisságára kérdez rá, a történetiség relatíve zárt horizontjait mindenkor egy türelmetlen, erőszakos, vitális és virtuális erő által nyitja meg. A kép-köz az összeegyeztethetlenség kategóriájává, az idő azonosságára nem redukálható különbségének láthatóságává válik. Mindezek nyomán az idő-kép korszerűtlensége a benne kiteljesedő aktivitás nem-történeti mivoltából gondolható el.

Az idő-kép a szimulakrum – a hamis, a kaotikus, az értelem tisztaságának ellenálló kép – „története”, a vágás által a platonizmustól és hegelianizmustól egyaránt eltávolodó kép, a távolság és különbség végtelenségig való ismételtsége ^[60]. A vágás ekképpen mindig a világ születését, a világ két képkocka közötti létrejöttét, a teremtés és feltalálás idejét fejezi ki. Két kép közé egy harmadik ékelődik, mely (akárcsak a gondolkodás mítoszainak alkonyát bejelentő lucretiusi naturalizmus ^[61]) véget vet a reprezentáció hierarchikus építkezésének. A vágás láthatóvá, képpé válik, de nem másolatként, egy újabb képként, hanem mint látszat, szimuláció, mint a képek látható különbsége. Ilyenformán a különbség szüli meg a képet, mely így azok eredete, forrása lesz, de melyek annak már nem másolatai, pusztán szimulációi, sorozatai és permutáció lehetnek, a differenciálódás örökkévaló polifóniája. ^[62]

Amikor KAB azt mondja, hogy még egyszer nem lesz klasszikus filmművészet, akkor kétségtelenül igaza van. A film archeológusi története mindazonáltal az idő-kép megjelenésében mást lát, mint egy új akciódramaturgiai variáns megjelenését, egy formai alapokon konceptualizálható paradigmaváltást. Véleményem szerint az idő-kép egy filmtörténet-koncepciót, a film etikai történetét körvonalazza. Az idő-kép a mozi történeti aktivitását a téves mozgás, vagyis az abnormalis vágás perspektívájából rekonstruálja. Többek között arra kínál lehetőséget, hogy a képtaxonómia legfontosabb tagjának egy virtuális elemet tartsunk, a történeti jellemzés kulcselemének pedig a jövő meghatározatlanságát tekintsük. A jövő felé tartó mozgás csak a mozgás-kép perspektívájából lineáris, az idő-kép – azaz a kívülség nem-hierarchikus, nem-rétegezett, nem-történeti – nézőpontjából nem az. A klasszikus filmtörténet kétségtelenül nem tér vissza soha többé, mert el sem múlt: azok a mechanizmusok és ökonómia, ami hatalmassá, az audiovizuális tudás uralkodó archívumává tették, mit sem vesztek erejükből. A film stílustörténete mögött Deleuze feltárja a „mozgóképes gondolkodás történetét”, amelyben a domináns mozgás-képi paradigma a gondolkodás klasszikus képének analógiájára épül fel. Ezen csak egy kopernikuszi fordulat változtathat, a tudás új funkcióval és aktivitással bír (kép-nélküli gondolkodás) képe. Az alábbi deleuze-i gondolat pontosan a kép nélküli gondolkodás nietzscheánus felfogását hangsúlyozza: „a mozi új korszaka, a kép ezen új funkciója a percepció pedagógiájában azután jöhetett létre, miután a világ enciklopédiája szétesett: ez a víziók mozija, ami a természet kozmetikázása helyett annak intenzív átszellemítésére törekszik” (Deleuze 1995a: 70). Újra ki kell hangsúlyozni, hogy ha valaminek, akkor egyedül a mozgás-képnek van lineáris

története.

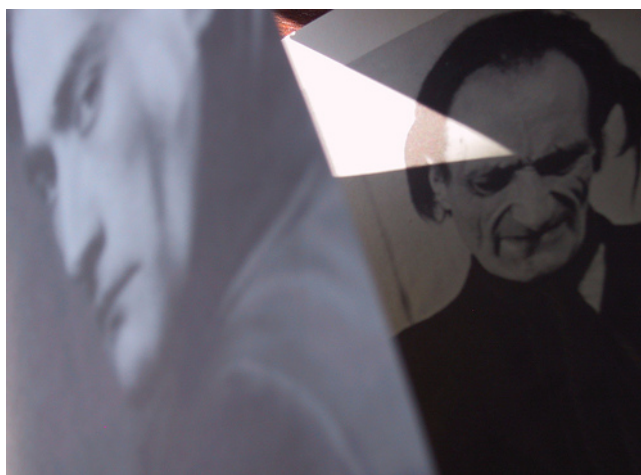
A történelmi formációk evolúciójának leírására Deleuze és Guattari a deterritorizálás és a reterritorizálás fogalompárt használják. A mozgás-kép reterritorizálást hajt végre minden olyan esetben, amikor és ahol az idő-kép deterritorizáló erői formalizálttá és funkcionálissá tehetők. Miről is van szó? Például a videotechnika, valamint a televízió „házasságának” gyümölcseről, az elektronikus képről. De mi is látszik az audiovizuális kultúra új nagy paradigmájából? A világ több pontján különböző időszakokban megannyi videoművészeti műhely létesült. Filmszerűtlen kép-típusok és műfajok jöttek létre, ezek készítőit és közönségét már nem a kommunikáció, hanem egy intenzívebb és gondolatgazdagabb képiség kidolgozása, az ellenállás új pozícióinak megteremtése köti össze. A zenei video-klippek kapcsán Deleuze akár új gondolat-asszociációk, az átstrukturálódó szinapszisok révén kialakuló új idegi hálózatok nyújtotta lehetőségekről is beszélhetne, ehelyett a következők konstatálására kényszerül: „[a video-klipp] szinte megszületése után azonnal marketinges hírveréssé, a szellemi demencia steril sablonjaivá és tekervényesen felügyelt epilepsziás rohamokká vált (haszonlóan ahhoz az időszakhoz, amikor a mozi a nagyipari propaganda »hiszterizált látványossága« volt)” (Deleuze 1995a: 76) ^[63]. A Deleuze által is megvont párhuzam alapján érvelek amellett, hogy a mozi története az archívum-képzés stratégiájának, valamint az ellenállás mozgóképes erőinek kettős, ám szorosan összekapcsolódó ökonómiájaként került megírásra a filmkötetekben. A deterritorizálás és a reterritorizálás logikája bár nem zárja ki a történelmi folyamatok lineáris felfogását, elsődlegesen mégsem ezt hivatott láthatóvá tenni. Erők megkötését és felszabadítását már sokkal inkább, és ennek bár vitathatatlanul része az erők linearizálása, hierarchizálása, de ez mindig kiegészül a dezorganizáció mozzanatával. A virtuális deterritorizál, az aktualizáció az újra meghódított territórium. A felügyelt tudása mint a tudásrétegek kötőanyagát képző „senzo-morális hatalomakarás” egyszerre a mozgás-kép felejthetetlen múltja és a mindenkori audiovizuális kultúra sablonná merevedő végállapota. Ezen a horizonton a kép csak óvatosságról, száncmasságáról és gyengeségéről számot adva aktualizálódhat. Jogos-e jövőről beszélni egy ilyen képződmény kapcsán? Az általam Deleuze-nek tulajdonított etika-felfogás alapján nem, ám ha a mozgás-képnek nincs is jövője, van fonákja, ami a kívülség virtuális helyeként, a virtualitás autonóm jellegét a jövőben is megőrizni látszik. Az idő-kép mindennél közelebbi és közvetlenebb viszonyt alakít ki az erő differenciális elemével, a teremtmő idővel.

Elgondolni a hiányzó népet! – mindenfajta művészi tevékenységnek, beleértve az audiovizuális alkotást is, ez teremti jövőt. A hiányzó nép kigondolása olyan feladat elé állítja a művészt, mint egy fogalom új funkciójának megalkotása a filozófust, és hasonló eredményre vezet: lehetővé teszi a továbblépést, az előrehaladást. Ez jelenti Deleuze filmtörténeti koncepciójának azon elemét, ami örök körforgásával mozgásba hozza a statikus struktúrákat, és kipréseli magából az instruktív szellemet. A cél tehát létrehozni a művészet tiszta pedagógiai funkcióját. Az új képfajták megszületése elképzelhetetlen ezen funkció nélkül: ezt ismeri fel Godard, amikor televíziós munkákat készít a hetvenes évek közepén ^[64], de Bódy Gábor és Erdély Miklós is ezt tartotta a

videós műhelymunka legfontosabb elemének. Különösen érvényes ez a foucault-iánus/archivista történelem-kép szempontjából, ahol a tudás szinte mindig a felügyelés hatalmának negatív feltételeiben jön létre. A továbbiakban egyik fő feladatom a kép-pedagógusi aktivitás vizsgálata lesz. Minden aktivitáshoz szükség van egy aktorra, egy „átviteli médiumra”, ami a filmkötetekben több egy érzéki, gondolati valóságnál, de ugyanakkor kevesebb egy valós személynél. A szerző klasszikus felfogásába nem illeszkedő fogalmi személyről és esztétikai alakról van szó, amit Deleuze nyomán diagramnak fogok nevezni. Ha az előzőekben amellet érveltem, hogy a mozi deleuze-iánus története a két kép közötti rés tudásából, formájából, funkciójából és stratégiájából, valamint ezek viszonyából vezethető le, akkor az elkövetkező részben a szerzőt azonosítom ezzel a résszel, és azt vizsgálom, ahogy ezt kitöltve, avagy maga is réssé válva miként helyez világokat a gondolkodásba, vagy éppen gondolkodást a világba. Deleuze nem sok kétséget hagy afelől, hogy amikor szerzőkről szól, nem sokkal többre, mint egy köteg membránra és idegpályára, nem sokkal kevesebbre, mint egy gépies szellemre, az agyra gondol.

3. A szerző alászállása

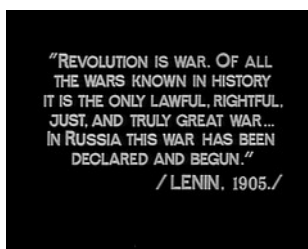
3.1. Artaud „lehetetlenség”-élményének művészettörténeti kibontása



Víziók, revíziók nélkül

Elsőként mégsem az agyról, hanem a testről, pontosabban a test-vesztettség egy bizonyos tapasztalatáról kell beszélnem. Artaud kiáltása – „Ellopták a testemet!” (Deleuze & Guattari 1987: 159) – nem csupán az *Ezer fennsík* oldalain visszhangzik, vészjósló szavai Deleuze szinte minden munkájába betüremkednek. Mintha Artaud az a szerző lenne Deleuze számára, aki csakis ebben a test-vesztettségben lehetne jelen, akinek beszéde a test (nem szimbolikus, megálmodott vagy elképzelt, hanem nagyon is valóságos) lehetetlenségének kimondásával születne meg. Artaud skizofrén, de éppen ezért bír kiemelt jelentőséggel minden szava és kiáltása, és nyíltan mondjuk ki, ezért tarthatja Deleuze a film egyik legfontosabb teoretikusának. Artaud nem egy minden hájjal

megkent, elméleti és gyakorlati kérdésekben egyaránt jártas filmtudós, hanem – akárcsak Bergson – a mozi intuitív értelmezője, szimptomatológusa. Az előző fejezetben már volt szó Eizenstein pszichológiai organizmusának és Artaud gépies szellemének a különbségéről, ugyanakkor ezek közös gyökeréről is. A mozinak minden más művészethez képest mutatott egyediségét mindketten a technikai apparátus természetéből, tehát abból a képességéből vezetik le, amellyel a néző testét, érzelmeit és gondolkodását folyamatos aktivitásra (fiziológia reakciókra, emocionális válaszokra, mentális tevékenységekre) kényszeríti.



Eizenstein, 1925

Eizenstein a filmtechnika szubjektummal kialakított organikus-mechanikus egységét hangsúlyozza, a montázst az agyi mechanizmusok és asszociációk tükrének, míg az agyat a mozgó valóság teljességét reflektálni képes szellemi berendezésnek tartja. Ahogy az apparátus átítatódik az érzelmek és a gondolkodás dimenzióival, az ember magába szívja a mozgó világot: a gépszerűség illúziójában így létrejön ember és világ organikus, ám mégoly illuzórikus egysége. Artaud mechanikus jellemzőktől mentes gépiességért kiállt, azért a sokkért, amely az ember és a világ közötti rést nem kitölti, inkább elmélyíti, arra kényszerítve ezáltal a gondolkodást, hogy szembenézzen valóság és szubjektum egységének virtualizálódásával, vagyis a viszonyt egyedül a teremtés tárgyaként és folyamatként affirmálja [65].

De vajon az „ellopták a testemet” kiáltása nem fejezi-e ki a gondolkodás-vesztettség egy bizonyos tapasztalatát is? Gregg Lambert válasza egyértelműnek tűnik, amikor a test öntapasztalatának a lehetetlenségét kiegészíti a gondolkodáson elkövetett erőszak hármas élményével. A „nem-gondolkodás lehetetlensége, a gondolkodás lehetetlensége és a másként-gondolkodás lehetetlensége” (Lambert: 276) ébresztik rá Artaud-ot a moziba vetett hit fenntartásának a lehetetlenségéhez. A nem-gondolkodás lehetetlenségét az agy teljességét inger-hatásokkal „bombázó” apparátusi automata biztosítja.



*„Az agy problémánk, betegségünk, szenvedélyünk, semmint hatalmunk és titkaink nyitja vagy határozottságunk”
(Artaud)*

Ezzel Eisenstein, Artaud és Deleuze gyakorlatilag azonos véleményt fogalmaz meg. A gondolkodás lehetetlensége már összetettebb probléma. Eisenstein intellektuális montázs a retorikusságon túl a mozi tiszta analitikus funkcióját, az érzéki gondolkodásnak (azaz a kép tudatalatti dimenziójának) a szimbolikus logikával (vagyis a mozi legabsztraktabb dimenziójával) kialakított magasabb egységét volt hivatott megalapozni. Deleuze ugyan egyértelművé teszi a dialektika lapos automatizmusa iránt táplált ellenszenvét, a gondolkodás ellenségének mégis a dialektika dinamikus alapelvét teljességében félreértő és eltorzító ideologikus mozit tartja, ami Hollywood vulgarizált szenzualizmusában és a náci Németország filmjeinek propaganda-apparátussá alakított képiségében fejeződik ki. A gondolkodást a klisék teszik lehetetlenné, amíg a mozi forradalmi potenciálját a tömegek kliséknek való alárendelése köti le. „Mindenholt csak klisék – írja Deleuze – ezek a lebegő, anonim, a világban minduntalan forgó képek, amelyek beszivárognak mindannyiunkba, létrehozva a gondolkodás és az érzékelés, az elgondoltság és az érzékeltség pszichés klisékre alapozott belső világait, amelyekben az ember maga is az őt körülvevő világ kliséinek egyikévé válik” (Deleuze 1989: 208-209) ^[66]. Az átideologizált szellemi gépezetben, a visszafejlődésben és elsatnyulásban, a mumifikálódott imbecilitás mozijában Artaud többet lát mint a gondolkodás eseti lehetetlenségét. Ahol a mozit a kultúripar irányítja és felügyeli, vagy éppenséggel az állam egyik kiemelt intézménye, ott ez a lehetetlenség a priori: a gondolkodás sohasem kérdőjelezheti meg a klisék transzcendenciáját és elsőbbségét, az *Urdoxa* gondolkodik, lehetetlen a másként-gondolkodás. Kiáltásával Artaud annak a monstrumnak támad, amely a gondolkodás lehetetlenségében látja a világot, a gondolkodás lehetetlensége okán képes hinni a világban: ez az ideologikus kép nihilista fundamentuma.

A fentebbiekből világosan kiderül, hogy Deleuze meghallja, és az idő-képes beszédmód

jellemzésekor kulcselemmé teszi a sokk lehetetlenségét konstatáló artaud-i kiáltást. Egyértelművé teszi továbbá, hogy a modern film egy szerzője sem maradhat süket eme kiáltás és vak eme lehetetlenség iránt. Amikor az idő-kép kapcsán úgy fogalmaz, hogy „a képek kiválasztása nincs a véletlenre bízva, de a képek kapcsolódásának alárendelt vágások helyett immár csak a vágásnak alárendelt újra-kapcsolásokkal találkozunk” (Deleuze 1989: 213-214), akkor a szenzomotoros kapcsolatok hiányához szorosan kötődő ember-világ kapcsolat megszűnéséről, lehetetlenségéről beszél, ám ezt a lehetetlenséget (a magukat nem a véletlenre bízó) narrációs-fabulációs eljárások lehetővé válásának oldaláról mondja ki. A lehetetlenség artaud-i élménye egy új testet, agyat és világot, a test, az agy és a világ új konstellációját hozza érzékelhető közelségbe, végső soron pedig a filmkötetek bergsoniánus alapproblémájához talál vissza. Ezt Peter Hallward szerint Deleuze a *Mozgás-kép* következő soraiban, Beckett *Film* című „forgatókönyvéről” beszélve fogalmazza meg: „arról van szó, hogy [a kép] visszataláljon az ember előtti világba, saját hajnalunk elé, oda, ahol a mozgás még az egyetemes változás rendszerében volt, és ahol a fénynek, mivel folyamatosan terjedt, még nem volt szüksége arra, hogy felfedjék.” (Hallward: 95)

Mondatok szavak nélkül

megteremthető élet. Daniel W. Smith ezt nevezi a „test intenzív valóságának” (Smith: xxxvii), Hallward pedig a következőképpen írja le: „az identitás és a tiszta teremtes eme síkján »minden valóságos« és minden valóság egyazon formában van jelen.” (Hallward: 73) Az ember előtti világ szervek nélküli teste nem a vizionárius utópizmus vagy a retrográd erózió erejét teszi kifejezhetővé, hanem azt, amit a mindennapok szenzomotoros tartományba kényszerített létében – Hallward szavait idézve – „homályos téveszmékkel, úgymint a szellemi és testi, a valós és a testi, a szubjektív és tárgyilagos fogalompárokkal” (uo.) fojtunk el. Ellentétpárokról, a habituális és domesztikált gondolkodás kliséiről, a valóság elfojtás általi megjelenítettségéről, a fikciókkal helyettesített élet színteréről mondja Deleuze a következőt: „az organizmus nem az élet, az organizmus az élet börtöne” (Deleuze 1995c: 36). A klisékben hatalomra jutó fikciók a lehetetlenségek egész rendszerét működtetik, és amíg a test ebben a világban van, addig a paralízis és a túlzott funkcionalitás élménye uralja. Artaud a test a priori lehetetlenségével párhuzamosan valami mást is konstatál ^[68] : felfedez egy nem-organikus és mégis teljességében eleven testet, felfedezi a testben saját el nem gondoltját, a szervek nélküli testet. Egyedül az idegpályákká bomlott agy, egy kaotikus ritmikában feloldódó gondolkodás képes egy ilyen testet érzékelni.

3.2. A fabuláció két értelme



Műterem – 7 Reece Mews

A szervek nélküli test által – amelyet tehát egy bizonyos fajta művészi aktivitás ökonómiájának tekintek – Deleuze a fabuláció két értelmét különbözteti meg. Ezek különbségét a fentebb már említett *To Have Done Away With Judgement* című tanulmányban fejti ki: a fabulációt mint álmokort a mámoros álmatlanság történeteivel állítja szembe. Miként határozható meg a fabuláció kettős jelentése azokon a támpontokon túl, amelyeket ezidáig említettem és vizsgáltam?

Kérdésfelvetésem nem narratológiai, mivel a fabuláció problémájára alapvetően nem a szöveg szintjén kívül kérdez rá, nem a képen létrejövő világ természete, konstruáltságának mikéntje az érdekes. Deleuze számára sohasem volt kérdéses: a keretbe helyezés mozzanata nem tér és idő deformációját eredményezi; a kép tér- és időbeli koordinátái nem a fabuláció során válnak egy organikus és egy kristályos rend, egy szenzomotoros illetve egy „anarchikus” test, valamint egy teleologikus és egy „acentrált” agy kifejezőjévé. Az aktív és reaktív erők mindig a valóságához tartoznak, a reaktív erők itt alapozzák meg a fikciók uralmát, de test és az agy is itt válhat egy személytelen teremtmény aktív alanyává. A fikciók harmonikus totalitását biztosító reaktív és az elbeszélés bomlasztásaként ennek ellenálló aktív erők ^[69] különbsége a világban ered. Ezt a különbséget a fabuláció általam vizsgált fogalmi kettőssége abban a mozzanatban ragadhatja meg, amikor az etikai program részeként az önnön képévé vált világ érzékelésére rákérdez.

Artaud és Deleuze két választ ad erre a kérdésre. Egyfelől a lehetetlenség élményét, az apátia érzését hangsúlyozzák: „nem hiszünk a minket érintő eseményekben, a szerelmet, a halált félvállról vesszük. Nem mi készítjük a filmeket, a világ tűnik egy rossz filmnek.” (Deleuze 1989: 171). Ka-Fai Yau tovább pontosítja ezt a kijelentést: „a világ nem a nézői szubjektum számára válik filmmé, hanem a néző válik karakterré, aki a filmet belülről látja” (Yau: 67).



“A káosz már maga a kép” (Bacon)

Bár sohasem esszenciális értelemben, de a klasszikus mozi organikus karakterei, vagy a modern film kristályos karakterei vagyunk: olyan karakterek, akik cselekvőképességének határai egybeesnek a világ határaival, avagy olyanok, akik távolabb látnak, mint ameddig hatóképességük terjed. A második típusú karakter az akció-reakció láncolatban funkcionálni képtelen agy és gondolkodás új élményét érleli magában. Emlékezzünk, hogyan jellemzi Deleuze ezt az agyat: „mindenütt parányi hasadások voltak, nagyobbak egyszerűen átívelhető hézagoknál; olyan véletlenszerűen létrejövő mechanizmusoknak, melyek egy asszociációs üzenet küldésekor és fogadásakor természetesen jöttek létre: így fedezték fel a valószínűségelvű vagy félig kiszámíthatatlan agyi tér »bizonytalan rendszerét«” (Deleuze 1989: 211). John Johnston szerint ebben a leírásban az agyra nem egy tárgyiasított, mentális objektumként, sokkal inkább a deterritorializáció erővektoraként ismerünk rá.

A fabuláció kettős értelméről van szó. Egyikük az álomba szenderült passzív test és a sötét vetítőterembe szendergő kép képezte láncolatként nevezhető meg, ez hovatovább a teremtés lehetetlenségeként adott fikció valóságát, a valóság helyébe lépett fikció uralmát mondja ki. A szerző itt nem több „álom-mesternél”, a percepció, az affekció, valamint az akció horizontjai közötti információáramlás logisztikusánál. Ő a percepció racionalizálásának az aktora. Johnston a fabuláció másik értelmét látógépként ^[70], deterritorializált szemként, káosz-látásként határozza meg. A mámoros álmatlanságként meghatározott fabulációban a szerző klasszikus felfogása azzal párhuzamosan válik lehetetlenné, ahogy a káosz-látás feloldja a szerves ábrázolás racionalitásába ágyazódó keretét. A Francis Baconnek szentelt monográfiájában Deleuze az angol festőről mint diagramról beszél, a szem azon erő általi „kiképzéséről”, amely a reprezentációs mező elemeit (az Alak figurativitását és narrativitását) alaktalanná és deformálttá teszi. A figuratív adottságok felügyelete alól káoszba menekülő, ám így felszabaduló érzet-dimenziók megfestésének, illetve egy életadó erőt megjelenítő ritmika káoszból történő kihallásának, kivonásának képessége és technikája: ez Francis Bacon. Bacon erőszakos és érzelemmentes, az artaud-i értelemben vett kegyetlen festő: nem az ábrázolt tárgyban materializálódó érzetet, a tárgy természetének feltűnő és mindig klisékbe torkolló figurativitását, hanem az érzékelés ábrázolhatóságon túlmutató momentumát festi meg ^[71]:

a festészet tehát *meglátatja* az érzékszervek eredendő egységét, vizuálisan jelenít meg egy sokszorosán érzékelhető Alakot. Ez azonban csak akkor lehetséges, ha az ilyen vagy olyan szféra érzékelése (itt a látás) közvetlenül hat valamilyen eleven erőre, amely bejárja az összes szférát. Ez az erő a Ritmus, amely mélyebb, mint a látás, a hallás, stb. A ritmus zeneként jelenik meg, amikor a hallási szintre hat, de festészetként, amikor a vizuális szinten jelentkezik. »Az érzékelés logikája«, mondja Cézanne, egy nem-rationális, nem agyi logika. A végső dolog a ritmus és az érzékelés kapcsolata, amely beleviszi az érzékelésbe az összes szintet és szférát, amelyeken áthaladt [...] A ritmus egységét voltaképpen csak ott találhatjuk meg, ahol a ritmus a káoszba merül, ahol a szintkülönbségeket erőszakosan összekeverik. (Deleuze 1995c: 35).

A nonfiguratív káosz tapasztalata az érzékszervek lokális dezorganizációjának felel meg. Állni a káosz előtt és remegni – ez a ritmus, ami az organizmust idegpályákra csupaszítja, a test összes zónáját, tengelyét és vektorát egyazon hullám által kinetizálja. Ez a kegyetlen ritmika kényszeríti a festőt a figurativitáson túlra, és tesz ugyanakkor érzékelhetővé egy nem-figuratív Alakot. Az érzékelés logikája az uralkodó optikai szerveződések lebontásának, a klisék kifordításának a technikája, a „festészet idő-képe”. Ugyanakkor a ritmus megőrzésének, érzékelhetővé tételének is a technikája, a káosz-csira ritmikájának a foltokban, vonalakban és színekben feloldódó és kiteljesedő test általi fenntartása ^[72]. A Ritmus vibrációjában megszülető Alak kontúrjai az élet vitalitását biztosító erő testbe-helyezésével a figuráció alapját a formalizálás és a meghatározás mechanizmusa helyett előállásként, a káoszból való felbukkanásként értelmezi: akként az érzetként (figurativitásként), amely világossá és pontossá teszi a felbukkanás körülményeit. [BACON3.JPEG] A fabuláció célja a vibrálás és a behatárolatlanság, a káosz és a ritmus megőrzése médiumtól és teremtő eszközöktől függetlenül. Egyedi logikáról, az érzet gerincét jelentő

kegyetlen hatás megragadásának a képességéről van szó: így válik a vászon, a képkeret és a szó világgá. A világteremtést szervező logikát hívja Deleuze diagramnak és kutatja annak formáit Kafka, Lawrence, Artaud, Nietzsche és Beckett prózájában, a nekik tulajdonított „mámoros álmatlanság” fabulációja kapcsán. Bacon az optikai geometria kódrendszerét felépítő absztrakt-festészet (Kandinszkij), illetve a spirituális-leki kódból táplálkozó manuális festészet (Pollock) mellett egy speciális diagramként, az Alak-festészet reprezentánsaként van jelen a modern művészetben. „Klinikai esztétikát”^[73] alkot, és akárcsak idő-képes alkotótársai esetében, az általa kidolgozott diagram is a filozófiai reflexió során nyeri el valós értelmét, és tesz szert pedagógiai jellegre.

Bizonyos értelemben Bacon egyszerre bergsoniánus, hiszen az élet intellektus általi megértésének természetes képtelenségét dramatizálja (amikor a szenzáció és a klisék figurativitásából levezetett alakot szembeesíti a káosszal), és nietzscheánus, amikor a figurativitás értelmét egy közös alap meghatározásának mozzanatán kívül, épphogy minden morális alap felszámolásán túl (a szervek nélküli testben, a káoszban meghatározott alapként) ragadja meg. A szervek nélküli test a fabuláció aktivitása (és ökonómiája) ott, ahol a fikciók hatalmukat veszítették; a nyelv és a látás ereje abban a világban, ahol nincs látható és elbeszélhető alap, ahol tehát a klisék által már nem teremthető világ, ugyanakkor a személytelen teremtés mégis a világ alapját gondolja el.



Festő hentesbárddal

Az *Idő-kép* és a Bacon-monográfia a mindennemű művészeti aktivitás kiépítését és működését biztosító alapot, az erő etikai horizontját festi meg. Bacon a szervek nélküli testben újra képes lesz hinni az Alakban, a gondolkodás lehetetlenségének artaud-i tapasztalatában a mozi újra képes lesz hinni a világban. A hit mindkét formája a ritmusból nyeri erejét és alakul az érzékelés logikájává, az ellenállás művészeti aktivitásává. A fabuláció, mint e logika és aktivitás fogalmi megragadása,

ezen a ponton politikai színezetet nyer, mindenhol a magukat elbarikádózó, az ítéletek, a morál rendszerét működtető alapok mögé kerül, felforgatja azokat. A filmkötetek kapcsán fentebb a képek és jelek osztályozásaként jellemzett logikának egy új dimenziójáról beszéltem. Ez a taxonómia viszont nem szerzői életműveket, hanem az egyes szerző-diagramok által kidolgozott gondolat- és értékrendszereket osztályoz, esztétikai-etikai technikák és stratégiák között válogat, a gondolkodás betegségének, avagy egészségének, az álom, avagy a mámoros ébrenlét fabulációjának a szimptomáit csoportosítja. Ebben az értelemben a jel-tipológiát egy szimptomatológiai módszer részének tekinthetjük. A filmkészítők tulajdonnevei összeolvadnak egyes képtípusokkal, amelyek viszont bizonyos tudás-technikák és erő-stratégiák neveivé válnak. A nevek sorozatában a szerző megnevezhetetlen, de ami ennél is fontosabb, személytelen lesz. A káosz előtt állva a nevek amúgy sem jelentenek sokat, másrészt a nevek hiányában a remegés, a sokk természete úgyis mindent elmond. Újra Artaud-hoz, a film „elszámú teoretikusához” jutottunk, akinek a filmes sokk természetére, valamint a szervek nélküli testre vonatkozó gondolataiból kiindulva (nem kizárólag) a filmművészet etikai-klinikai dimenzióját, ha maradéktalanul feltárni nem is tudtam, de jelentőségére rámutathattam. Úgy érzem továbbá, hogy a szokási pályák teremtésének, azaz a kliséken és az értékítéleteken nyugvó felügyeleti rendszereknek való ellenállás természetébe is bepillantottam. Amikor azt mondom, hogy a filmes a káosz előtt állva az időt látja, akkor elsődlegesen a vitalitás idejéről, érzetként történő láthatóvá tételéről beszélek. A káosz Deleuze filozófiájában mindenekelőtt a tiszta vitalitás semleges erejének, az abszolút deterritorializációnak a képzete. Amikor a szerző klasszikus koncepciója helyett a szimptomatológusról beszélünk, akkor azon a deterritorializáló erők kiképzőjét értjük; aki egy módszer, egy stílus, a teremtés egy bizonyos logikájának működtetésével (a Nyelv, a Látás és a Hallás dezorganizációjának mozzanataiban) újra olvashatóvá teszi az élet jeleit: nem máshol, mint a káoszban. A lényeg a következő: fabulációnak nem egy megélt tapasztalat elmesélését, közvetíthetővé tételét nevezzük. Itt az elbeszélés, az emlékezet és az ítékezés fakultásaiban az élet embrionális marad. A fabuláció ezzel szemben a születés és a teremtés szinonimája. A tapasztalatnak és a fabulációnak az élet állhatatosságához és állagváltozásaihoz, mozgásához és moráljához idomuló térré kell válnia. Nem az életet kell a szimptomákhoz igazítani, ellenkezőleg, a szimptomákból kell életet építeni. A szerző tehát azzá a szimptomatológussá alakul, akinek a világot és saját magát időről-időre el kell pusztítania ahhoz, hogy érezhesse egészségét, aki a halál apró epizódjaiban az élet lehetőségét teremti meg. Nem a maga, hanem egy hiányzó nép számára: „az irodalom végső célja a delíriumban egy egészség megteremtése, egy nép, vagyis az élet lehetőségének a feltalálása” (Deleuze 1997: 4).

3.3. A szerző mint az Élet akarása

Mit jelent gondolkodni a moziban? – kérdezi Deleuze a már említett *Having an Idea in Cinema* című tanulmányában. Miként, milyen érzetként, a fabuláció milyen lehetőségeként éljük meg a világot? Ez a kérdés nyilván más válaszokat eredményez Artaud előtt és után. Mégis, vagy éppen ezért, Deleuze szerző-diagramokat szembesít ezzel a kérdéssel, és az idő érzékelésének összetett

műveleteit feltárva ad válaszokat, épít belőlük nem hierarchikus rendszert, nem organikus, „szervetlen logikát”. Ez a rendszer semmi kétséget nem hagy afelől, hogy egy filmes nem pusztán képeket készít, de a gondolkodás egy bizonyos tapasztalatát (ritmikáját, egészségét) is kifejezi. A moziban a gondolkodás képeket használ alantas és magasztos célokból egyaránt. Tévedünk, ha a képtipológiát pusztán ikonografikus-akusztikus jelek és narratív jelcsoportosulások deskriptív osztályozásának tekintjük. Deleuze leíró jellegű rendszertana, a kötetek ilyenén való olvasata mögött valódi dráma, egyfajta detektívtörténet bontakozik ki. Az igazi kérdés a következő: ki és mire használja a képeket, vajon mit akar velük? ^[74] A kérdés nyomán egy akarattipológia körvonalazódik, amelyből kiolvasható lesz, hogy milyen erők juttatják akarataikat hatalomra a moziban, milyen „szórendet” érvényesítenek, a „felügyelet milyen rendjét” hívják életre a képek. A „mit jelent a gondolat a moziban?” kérdést csak azután válaszolhatjuk meg, miután kiismertük a filmmédiumot sajátjuknak tekintő erők természetét, és el tudtuk különíteni a mozit a gondolkodás klasszikus képére formáló – kommunikációs csatornaként, információs eszközként használó – akaratot, a gondolkodás lehetetlenségét minduntalan megteremtő erő-stratégiát. A gondolkodáshoz alkotók és „autonóm és másokkal nem helyettesíthető” (*Mozgás-kép* 6) mesterművek szükségesek, de ezeken túl a fentebb feltett kérdés megválaszolásához nélkülözhetetlen káosz-tapasztalat is. Részben ezért nevezi Deleuze a film történetét „hosszú szenvedéstörténetnek”. Az alkotó nem egyszerűen szenvedésre kényszeríti magát, de kiszolgáltatottságát és sebezhetőségét szinte kierőszakolja, amikor egyértelműsíti, hogy „a műalkotás nem kommunikációs eszköz. Semmi dolga nincs a kommunikációval, semmilyen információt nem tartalmaz. Éppen ellenkezőleg, a műalkotás alapvetően az ellenállással van szoros rokonságban” (1998b: 18).

Mindebből egy megkerülhetetlen, Deleuze-zel szemben az egyoldalúság és méltánytalanság vádját megfogalmazó kérdés következik. Azaz: mennyiben tekinthető általános érvényűnek egy olyan „filmtörténet”, amely néhány tucat, az átlagnéző számára jobbára ismeretlen alkotó és művészfilm vizsgálatára támaszkodik, és ezeknek a – bizonyos értelemben – marginalizált szerzőknek sajátítja ki a mozi elnevezését? A szűklátókörűség vádját nem érzem jogosnak, ehelyett egy tudatos programról beszélhetünk: a filmkötetek pontosan a kisebbségivé váló képi gondolkodás perspektíváját rajzolják ki. És mi van a „többségi mozival”, annak képviselőivel? Abban a módban, ahogy a „többségi mozi” alkotásai látványelemeket és narratív kliséket egymás között adják és veszik, teljesen megkülönböztethetetlené válnak egymástól, nem tesznek lehetővé egy taxonomikus megközelítésmódot, a deleuze-i kérdésfelvetések nem különbséget, hanem az azonosság végtelenségig ismételtségét találja meg bennük: a normát, a homogenitást, a törvényhűséget. Ekképpen nem bontakozhat ki a hatvanas évek munkáira jellemző nyomozói módszertan, mivel a „többségi mozi”, Deleuze szavait idézve Hitler és Hollywood, soha nem tagadta, hogy az Azonos, az Egy, a Kép gravitációs erőterében működik. Egy Nép, egy Cél, egy Akarat, egy Eszme – kiáltja Hitler; egy Piac, egy Vallás, egy Jövő, egy Álom – ismétli Hollywood. Ám a legnagyobb ellenség nem Hitler, de nem is a klasszikus amerikai film, hanem az a mélyrepülés, amit a filmművészetben először talán Hollywood mutatott be: a szabad világ, amely minden szabadsága ellenére feltámasztotta Hitlert a mindennapok számára, a mindennapi

fasizmus útjára kényszerítette a nézőt... a népet^[75]. Deleuze filmelméletének középpontjába a gyakran járhatatlan kerülőutakra, mellékvágányokra, holtágakra kényszerülő filmek és filmesek állnak, akik egymás „lehetetlenségeit”, „ritmusait” elmélyítve, egymás szökési pályáit továbbszöve ellenállnak a sodrásnak, a Képnek és a Népnek... a kép és a nép elárulásának.

Az ellenállók az akarat egy magasabb formáját (másfajta minőségét) képesek érvényesíteni filmjeikben, amikor következetes munkával rákényszerítik a képet az ellenállásra. Az ellenállás képe nem ábrázol, nem az a „dolog”, amelyen megkapaszkodhat egy őt használni kívánó akarat: minduntalan kifordítja, leleplezi, színvallásra kényszeríti ezt az akaratot. Minduntalan ellenáll a rajta megkapaszkodni kívánó (a benne hatalomra törő) reaktív erőnek; az ellenállás képe ez a minduntalan zajló különbség. Teremtő gondolkodássá, világgá válik, ám gyakran csak akként az őrült gondolatként és „ellenvilágként” tudja kifejezni magát, amit a reaktív erők nem akarnak/tudnak használni. Az ellenállás képe az őt megszálló erők erélyes elutasítása: ebben és csak ebben a tekintetben jelenik meg negativitásként. Amikor fentebb úgy fogalmaztam, hogy a filmkötetekben a kisebbségivé váló, a tömegek számára láthatatlan és néma képi gondolkodás perspektívája kerül megírásra, talán nem tettem eléggé világossá az ebben rejlő erőteljes pedagógiai intenciót. Deleuze annyit mond, hogy a némaság/láthatatlanság mindig valaki által megtapasztalt némaság/ láthatatlanság: a hiány nemcsak valaki/valami hiánya, hanem valaki/valami által megélt hiány. A *Mozi* két kötete válik azzá a valakivé/valamivé, azzá a másikká (füllé, szemmé, aggyá és idegrendszerre), ami hallja, látja, érti ezt a „hiányt”.

Az első kötet előszavában Deleuze a mesterművek, az egyedi alkotói diagramokat kifejező képek és jelek hierarchizálhatatlanságáról, a hierarchia helyébe lépő taxonómiáról, egy bizonyos fejlődésről, utak megsokszorozódásáról beszél. Minden megvan ebben a deleuze-i kijelentések mélységéből. A hierarchia lágerképződmény: határokat szab, keretekbe kényszerít, a mindenki által ismert és elfogadott szabályok elsőbbségét állítja. Az igazat megvallva (Foucault ez irányú kutatásaira talán utalni sem kell) a szerző klasszikus fogalma maga is láger, láthatatlanná teszi, legalábbis nagymértékben elfojtja annak az aktivitásnak az impulzivitását, ami sem a szerző és a mű abszolút jellegéhez, sem a szubjektum világaként és annak megnyilvánulásaként lehatárolt térhez, hanem csakis a kettő feloldását jelölő mezőhöz, az ott lehetővé váló ritmikához kötődik. A Deleuze által említett összes rendező erővektor, amely a mesterművekhez kötődő archeológusi-genealógusi logikát működteti – kettéhasítja a képet, és a hasadékot annak oldalai felől értelmezi. Azt a módot, ahogy a hasadék értelmezi a két oldalt, a sokk (a filmes gondolat) legáltalánosabb leírásának tekinthetjük. A mozgás-kép mesterműveiben a sokk korlátozott, lokalizált, szenzomotoros és pszichologizáló pályára állítja az erővektort, gondolkodást kényszerítve rá a képre. Az idő-kép mesterművei, erővektorai közvetlen viszonyba kerülnek a sokkal, ami „távolabb lát, mint hatni képes”, ami a képet gondolkodásra, akár saját lehetetlenségének az elgondolására kényszeríti. Az erő idő-képes vektorát azonban nem nyeli el ez a lehetetlenség, a mozgás-kép betegségének szimptomáit képes az élet jeleiként értelmezni, affirmálni, átalakítani (logikai értelemben is kifordítani) annak reaktivitását. A mesterművek soha nem tagadják, hanem felszabadítják egymást, a modern film szerzői a klasszikusok lehetetlenségeiben ezért láthatják

meg saját lehetőségeik körvonalait. Ez jelenti a filmkötetek szerzőre vonatkozó tézisének nietzscheánus alapját. Az idő-kép szerzői felszabadítják a mozgás-képes erővektorok kötött pályáit, mégpedig úgy, hogy a gondolkodást a nem-elgondolttal (a kívülséggel) hozzák viszonyba. Ezt neveztem a kép és fonákja között létesülő viszonynak, itt találhatunk rá az affirmatív logika és ökonómia alapjára, és ebben látja Deleuze a filmes gondolkodás egyedi evolúcióját.



Itt-valahol

A kötött erők felszabadítása, szökési pályák létesítése a vitalitás ökonómiájához tartozik. Ezzel szemben nem a halál (hiszen a lehetetlenségben/káoszban, mint „kis-halálban” válhatott affirmatívvá az ökonómia), hanem a halál ökonómiája – Hitler és Hollywood – áll. A mesterműveknek és alkotóiknak eleve számolniuk kell a képtermelést szervező militarista-kapitalista logika világméretű hatalomakaráásával. Számolniuk vele és önmagukban felszámolniuk azt. A filmkötetek nietzscheánus olvasatának egyik lényegi szintjét pontosan az ismerteti fel, hogy a negativitás és nihilizmus erői, az aktív akarat megbénítására szövetkező erők mindig és mindenhol (már ökonómiává szerveződve) jelen vannak. Övék a hatalom, az aktualizáció és a jelen mindent kisajátító valósága. Velük szemben nem kevesebb, mint a vitalitás virtualitása áll, pontosabban ellenáll. Ez valójában „kevesebb” lenne? „A hatalom és ez ellenállás az erő két oldala, a belső és a külső kölcsönösséggént kifejezett viszonya” írja Rodowick (198). Tehát a hatalom virtuálisan maga is tartalmazza az ellenállást, az ellenállás pedig a hatalmat. Hiba lenne a hatalmat kizárólag erő-aktualitásból levezetni, és az ellenállást a virtuális erőkre korlátozni. Blanchot, Klossowski, Foucault és Deleuze, de mindenekelőtt Nietzsche épphogy az erőnek az adott konstellációban nem aktivizált, de mégsem eredendően passzív, hanem lefojtott aktivitására és oldalára kérdez rá. Több ez rákérdezésénél, programjuk kulcselemévé teszik. És ez a program azért lehet minden esetben etikai, mert az értékek radikális átértékelésének folyamata végén leleplezi az aktuális mélyén megbúvó, annak alapját jelentő tökéletes passzivitást (a halál ökonómiáját), miközben a nem-aktivált másfajta aktualitását, nyelvét és létét, röviden a vitalitás ökonómiáját megalapozza. Deleuze számára a film elsődlegesen azért lehet egy filozófiai program része, a „gondolkodó barátja”, mert az idő közvetlen képében láthatóvá teszi a vitalitás – halált kijátszó, a passzivitás hatalmát kifordítani képes – aktivitását. Így ír minderről Rodowick: „Az ellenállást a jelenünkhöz képest aktívabb, affirmációra inkább képes és lehetőségeiben gazdagabb élet létrejöttéként értelmezhetjük” (Rodowick: 201). A mesterművekről, a szerző-diagramokról, a szökési pályákról minden utópikus felhang nélkül kell beszélnünk. Nem is tehetnénk másképpen, hiszen a szóban forgó élet a könyvlelapon, a festő és a filmes vásznán mindennél valóságosabb már nem is lehetne. Persze az utópia sem a valóság tagadása. Deleuze egyik kedvenc olvasmányát,

Samuel Butler *Erewhon* című regényét (regénycímét) idézve: az ellenállás aktivitása a kép fonákján a „sehol és semmikor világában” képes felidézni „az itt és most jelenét”. [76]

Jegyzetek

1. Szót érdemel továbbá Barbara M. Kennedy *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation* című kötete, amelyben mások mellett olyan posztmodern szövegstratégiákat előszeretettel alkalmazó filmek, mint az *Orlando* (Sally Potter, 1992) vagy *Az angol beteg* (Anthony Minghella, 1996) kerülnek elemzésre.
2. A dolgozat teljes címe “A Life of Pure Immanence”: Deleuze’s “Critique et Clinique” Project.
3. Nyilvánvalóan Foucault tett a legtöbbet ennek a kutatási területnek a megalapozásáért, akiről Deleuze a kortárs gondolkodók és barátok közül először ír monográfiát, éppenséggel a filmkötetek írása közben, alatt, azzal párhuzamosan készíti elő az „új archivistáról” szóló művét. Értelmezésemben a Foucault-monográfia gondolatmenetének kiindulási pontja (melynek értelmében Foucault archívumokkal, kijelentés-családokkal, valamint ezek viszonyával dolgozik) és a filmkötetek töredezett történeti síkba ágyazott szerzői filozófiai talán szorosabb kapcsolatban vannak, mint azt a recepció korábban feltételezte.
4. A filmkötetekben ezért beszélhetünk a mozgás-kép peirce-i szemiotikája mellett az idő-kép nietzscheánus szemiotikájáról: azzal egy időben, hogy a tartam jelek viszonyfogalma, az értelem és az érték viszonyfogalma is. A tartam fogalmának peirce-i-nietzscheánus olvasatát egyben Bergson kritikai-klinikai olvasatának is tekintjük.
5. Giovanna Borradori használja az autentikus különbség kifejezését (amit Deleuze maga a fentebb idézett korai Bergson-tanulmányban belső különbségnek nevez) és állítja szembe úgy a dialektikával, mint a 19. századi francia pozitívizmussal. Lásd: Giovanna Borradori “The Temporalization of Difference: Reflections on Deleuze’s Interpretation of Bergson” című tanulmányát.
6. Deleuze, Gilles: *Theory of Multiplicities in Bergson: Conference Presentation*
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=111&groupe=Conférences&langue=2; 2003.7.23>.
7. Bergson és Nietzsche Deleuze-re gyakorolt hatását kétségtelenül sokan vizsgálták, de a két filozófus deleuze-i *oeuvre*-ben létrejövő viszonyáról csak kevesen írtak. Ezen kivételek egyike Michael Hardt, aki az *An Apprenticeship in Philosophy: Gilles Deleuze* című könyvében Deleuze anti-hegelianizmusát a két említett filozófuson túl, a Spinozáról írott monográfiában követi végig, a köteteket az idealizmus és a dialektika elleni vitairatokként olvasva. Mindenképpen fontos megemlíteni Keith Ansell Pearson háromkötetes munkáját is, mely Nietzschét, Deleuze-t és Bergsont egy lehetséges bio-filozófia társszerzőinek tekinti, és eközben a három filozófus legfontosabb fogalmait megannyi konstellációban teszi olvashatóvá. Lásd: *Viroid Life; Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition; Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze; Philosophy and the Adventure of the Virtual: Bergson and the Time of Life*.
8. Több példát is hozhatnánk annak bizonyítására, hogy Deleuze a *Teremtő fejlődés* engedetlen, ám éles szemű olvasója. Két monográfiát is ír (és nem mellékes módon a filmkötetekben a tartam gondolkodóiként szól) arról a két gondolkodóról, akiről Bergson a következőket mondja: „Spinoza és Leibniz beleöntötték lángelméjük találékonyságában s a modern elézéseiben gazdag lelkük tartalmát. Ennél is, annál is, de kivált Spinozánál, vannak olyan intuíció-lökések, melyektől a rendszer recseg. Ha azonban kiküszöböljük e két tanításból azt, ami nekik lelkeséget, életet ad, ha csakis a csontvázát tartjuk meg belőlük, oly képet nyerünk, mintha a platonizmust és aristotelizmust néznők a karteziánus gépezeten át” (Bergson 1987: 315). Nyilvánvaló módon Deleuze az „intuíció lökések” Spinozáját és a rendszereket recsegtető Leibniz-cet tekinti mérvadónak és aprólékos munkával „kiküszöböli” belőlük úgy a platonizmust, mind a karteziánus mellékhatásokat, hogy szellemi hagyatékukban a Kant által megvalósulatlanul maradt kritikai fordulat előkészítésének tekinthesse.

9. Közismert, több tekintetben túldimenzionált és mesterségen szított a Bergson és Einstein között meglévő ellentét. A francia filozófus nem a relativitáselmélet alaptéziseit kérdőjelezte meg, csupán azt tette szóvá, hogy ezek időre vonatkozó megállapításai nem jelenthetik egy temporalitás életfilozófiai fogalmának alapját.
10. Ennek részletes elemzését lásd 78-107 oldalakon.
11. Deleuze és Guattari: *Ezer fennsík (Capitalism and Schizophrenia 2: A Thousand Plateaus)* című könyve, a gondolkodás polarizáló fogalmainak és áramlatainak radikális kritikájának részeként az Esemény rizomatikus ontológiájának kidolgozására tesz kísérletet és ennyiben sokat köszönhet Bergsonnak.
12. Tarkovszkij a tartam autentikus, bergsoniánus gondolatát fogalmazza meg, amikor a beállítást az idő képben létrejövő feszültségeként határozza meg.
13. A *Mi a filozófia?* zárszavából talán érthetőbbé válik, hogy mit is jelent a tudásban megbúvó nem tudás immanencia-síkon kirajzolódó képe, a káosz „illékony fénycsóvjája”. Filozófiának, tudományoknak és művészeteknek egyaránt a dologban lévő szemekkel van dolguk. A szerzők, miközben bemutatják, ahogy filozófus, tudós és művész lát ezekkel a szemekkel, mindvégig tudják, hogy a szemek túlnyomó többségével még mindig a káosz lát. A „látás” három nagy rendszerének akkor lehet közös jövője, ha képesek pozitív, affirmáló viszonyt kialakítani a káosszal, meglátni saját jövőjüket a káoszban. Igent mondani a káoszra, a nem-tudásra annyi, mint igent mondani arra a látásra, amit egyszer elhódítunk a káosztól, amit tudássá alakítunk benne.
14. Deleuze ezt az ernyőt olyanként jellemzi, amely „megakadályozza, hogy a kép a többi képpel mozogjon minden irányba, hogy a fény szétterüljön és minden irányba elterjedjen, és amely megtöri és visszatükrözi a fénysugarakat... A szem nem kamera, hanem vetítővászon” (Bonitzer: 31).
15. Ezt bizonyítja a deleuze-i filmelméletnek szentelt antológia is, mely a *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* címet viseli. (Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).
16. Husserl meghatározása, miszerint *minden tudat valaminek a tudata*, az anyagi világról való tapasztalatot a tudat intencionáló képességéhez köti. Husserl a *tudat, mint a valóságot megvilágító fény* metaforájában Deleuze a kanti reflektáló ítélet második típusát, a teleologikus ítéletet véli felfedezni, melynek értelmében „[a]z értelem a jelenségeken törvénykezik, ám csakis amennyiben a jelenségeket a szemlélet *formáiban* vesszük: törvénykező aktusai (a kategóriák) tehát *általános* törvényeket alkotnak, és a természetre mint a *lehetséges* tapasztalat tárgyára vonatkoznak” (Deleuze 1998a: 287). Míg Kantnál az értelem a jelenségek anyagát nem határozza meg *a priori*, addig Husserl esetében az üres formák tartalommal töltődnek fel, de a husserli fenomenológia ezen kiegészítés ellenére is a kanti kritika által kijelölt paradigmában marad. A tudat intencionálja az anyagi valóságot, de megtagadja az intencionalitás képességét a dolgoktól: a tiszta megismerést kizárólag a transzcendentális én gyakorolhatja. Bergson felfogásában a tudat nincs elválasztva az anyagtól vagy az időtől (ellenkezőleg, az anyag már maga is tudat és időbeli) és teljesen szakítva a platonista idealizmus doktrínájával a *tudatot mint valamit* tételezi. Bergson számára „a tárgyat már önmagában mint képszerűt érzékeljük; a dolog egy kép, de egy önmagában lévő kép” (Bergson 1994: 10).
17. Hasonló problémafelvetést vélek felfedezni Peter Greenaway médiumkritikájában is, mely szerint hibát követünk el, ha a filmet nyelvi kinyilatkoztatásnak tekintjük, és nem vizuális anyagnak. A kép anyagosságára hívja fel figyelmünket, és azt mondja: „legyen vizuális a mozgókép, semmint textuális, irodalmi, vagy szövegeket szemléltető, díszítő művészet... Láttunk-e már valamit is a mozgóképből – vagy az elmúlt száz év csak a képpel díszített szöveg korszaka lett volna?” (Woods: 133).
18. Az a kettős mozgás, amelyben a gondolkodás kimondhatóvá válik a genealógia nietzschei felfogását

tükrözi, a kritikai filozófiának két egymástól elválaszthatatlan mozzanatában válik kimondhatóvá: „minden dolgot, illetve bármely érték teljes eredetét értékekre vonatkoztatni; ugyanakkor ezeket az értékeket ismét csak vonatkozásba hozni azzal a valamivel, ami mintegy eredetüket képezi, és értékük felől dönt” (Deleuze 1999: 14).

19. Pier Paolo Pasolini sokat vitatott írásában valami nagyon hasonlóra, a nyelvészettől független szemiotika, az Általános Szemiotika kidolgozására tesz kísérletet. Pasolini a valóságot olyan nyelvként jellemzi, amely egyben a mozi leírását is lehetővé teszi. Lásd Pier P. Pasolini: *Heretical Empiricism* című kötetét.
20. A szemiózis elemeit C. W. Morris helyenként *jelölő-deszignátum-interpretáns*, máshol *jelölő-jelölt-értelmezés* hármas rendszereként fogalmazza meg. Lásd C. W. Morris. „A jelelmélet megalapozása”, valamint „A jelelmélet alapfogalmai” című tanulmányokat.
21. Kovács András Bálint *lebegő térnek* fordítja Deleuze Pascal Augé francia antropológustól átvett terminusát. *A espace quelconque* elnevezést Augé olyan anonim terek megjelölésére használja, mint metróállomások, orvosi várók, repülőtéri terminálok, melyek ‘fontos’ helyeket (otthont, munkahelyet, stb.) kapcsolnak össze. Az ilyen tereken az egyén deperszonalizálódik, mozgása bizonytalanná válik, nemcsak áthalad, hanem ténfereg, vagy lődörög. Az ismertet felváltja az ismeretlen, a ‘fontos’ tereken elsajátított ismeretek elértéktelenednek, a feltérképezés aktusát nem befolyásolja előzetes tudás. A *lebegő tereket* ebből a perspektívából ‘kiüresedett terekként’, vagy ‘láthatatlan térként’ is konceptualizálhatjuk, mely nem a szubjektív jelleg eltűnését, hanem a tér-értelmezés szenzomotoros mechanizmusainak megszűnését jelenti: a szubjektum a teret szingulárisnak és újrateheremthetőnek látja. Erről lásd Jeffrey Bell „Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory” című tanulmányát.
22. Ugyanezt fogalmazza meg Deleuze másképpen, amikor a következőket írja: „nem létezik arcnagyközeli, az arc maga a nagyközeli, a nagyközeli eleve arc és mind a kettő affektus, affekció-kép” (Deleuze 2000: 121).
23. Ezek Bergson emlékezet-képének felelnek meg.
24. Az *Idő-képben* Robbe-Grillet nyomán kerül először szóba a kristályos leírás, amelyet Deleuze közvetlenül az emlékezéssel azonosít: „az emlékezés az a leírás, amely egyedül a szétaprózódott és sokaságként adott tárgyra vonatkozik” (Deleuze 1989: 126).
25. Ott, ahol – a *Mi a filozófia?* idevonatkozó sorait idézem – „az időben meghatározhatóvá válik, ami a létben meghatározatlan. De csak mint passzív és fenomenális, a hatásoknak állandóan kitett, változó, transzformálható én” (Deleuze & Guattari 1994: 31).
26. „Az örök visszatérés csak szimulakrumokra vonatkozik” (Deleuze 1994: 126) – írja Deleuze a *Különbség és ismétlés* lapjain.
27. Vessünk egy pillantást két képletre: »csak ami hasonló, különbözik«, valamint »csak a különbségek hasonlítanak egymásra«. A világ kétfajta értelmezésével van dolgunk: az egyik arra kér, hogy a különbséget a korábbi hasonlóság, az identitás nézőpontjából szemléljük; a másik azt állítja, hogy a hasonlóság, de még az identitás is egy mélyen gyökerező különbség terméke. Az első olvasat a másolatok vagy a reprezentáció világának a meghatározása; a világot képként olvassa. A másik, ezzel ellentétben a szimulakrumok világára vonatkozik; a világot, mint illúziót olvassa” (Deleuze 1994: 261-262).
28. „Leibniztől megtanulhattuk, hogy nincsenek a dolgokra irányuló nézőpontok, mert a dolgok már önmagukban is nézőpontok. Leibniz mindazonáltal a nézőpontokat olyan egymást kizáró szabályoknak rendelte alá, melyek következtében azok csakis azonos cél követésében nyílhattak meg egymás számára... Ezzel ellentétben Nietzschénél a nézőpont az általa affirmált szétágazásokra nyílik... Nietzsche perspektívája – perspektivizmusa – sokkal magasabb rendű művészet, mint Leibniz nézőpontja; a szétágazás nem a kizárás, a szétválasztás pedig nem az elkülönítés alapelve. Az összeegyeztethetlenség a

kommunikáció egy formája” (Deleuze 1989: 173-174).

29. Ezen hamis mozgások magját a különbség magánvaló fogalma jelöli, amelyet Deleuze már nem a gondolkodás klasszikus képével, az Azonos, a Hasonló, az Analóg és az Ellentétes fogalmi horizontján értelmez.
30. A *mozgás-képet* alkotó elemek egy mechanikus én- és világszemléletben szintetizálódnak. Igazságokat, majd ezek általánosításával leírásokat adnak az elemeket konstituáló erőkről. Ezen leírások az erő mennyiségi – egy erő egy másikkal való kapcsolatának – jellemzései. Deleuze szerint a „mennyiség mint elvont fogalom lényege szerint mindig identifikációra törekszik, vagyis annak az egységnek az egyenlővé tételére és a benne rejlő különbség megsemmisítésére, amelyből ő maga felépül” (Deleuze 1999: 75), ezért a különbség tiszta eleme elvész bennük.
31. A kortárs moziban David Cronenberg *eXistenZ* (1999) című filmje ennek kiváló példája. A film megválaszolatlanul hagyja, hogy az aktuális-virtuális láncolat melyik eleménél lépünk be a cselekménybe. A narráció ebből a megkülönböztethetlenségből épül fel, ahogy Deleuze mondaná: „A valós és a képzeletbeli, avagy a jelen és a múlt, az aktuális és a virtuális kétségtelenül nem a néző fejében, tudata által válik megkülönböztethetlenné. Ez bizonyos valós képek objektív tulajdonsága, amelyek természetüknél fogva kettősek.” (*Cinema 2* 69).
32. Pasolini *Csóró* (1961) című filmjében a külvárosi nyomornegyed romos senkiföldjén lakó munkanélküli selyemfiú aligha hasonlítható Visconti „arisztokratikus” karaktereihez, mégis egyazon „időben” vannak. A csalásokból élő főhős vitathatatlanul a kor szülötte, akinek sorsát mégis a korszerűtlenség írja. A halál a külvárosból „kilépve” az óváros utcáin éri. Utolsó szavaival – „most már jól vagyok” – kevésbé a halál elfogadását fejezi ki, hanem inkább azt a szinte magasztos felismerést, hogy az élet elől menekülve élt, az idő olyan dimenziójában, ahol a másik – barátnője, akit életében először tényleg szeret – mindig elérhetetlen, mindig túl későn érkezik.
33. Resnais igen érdekes párhuzamot von montázs és kocsizás között. A mozgás-képet uraló analitikus montázs a cselekmény folytonosságának hangsúlyozásához a kocsizás dinamizmusából merít: a vágást egyfajta kocsizásként éli meg a néző. Resnais kocsizásai viszont a térbeli folytonosságból aligha mutatnak meg valamit. Azt érezzük, hogy a fahrt a térből kifelé, az idő irányába halad.
34. A lebegő tér megannyi változata jellemzi az idő-képet. Deleuze Bresson, a neorealizmus és az új hullám rieman-i tereiről, Robbe-Grillet kvantum tereiről, Resnais probabilista és topologikus tereiről, Herzog és Tarkovszkij kristályos tereiről, valamint Antonioni és Ozu üres és alaktalan tereiről beszél.
35. A bergsoni program esszenciájaként olvasható deleuze-i kijelentés – „Az idő nem a belsőnkben van, ellenkezőleg, az a belsőség, melyben mi vagyunk, melyben mozgunk, élünk és változunk” (Deleuze 1989: 82) – Tarkovszkij művészetének kiindulópontja. Szereplőinek egyedül az idő techtonikája lehet otthona. Sztalker „bolyongása” nem az Én-nek a metafizikai totalitás utáni vágyából nyeri erejét. A Zóna nem természetfeletti hely, semmit sem szimbolizál, Tarkovszkij megfogalmazásában „maga az élet, melyen áthaladva vagy megtörik, vagy helytáll az ember” (Tarkovszkij 1992). A Zónában Sztalker önnön hitének, identitásának és az igazságnak a kiüresedésével szembesül: hamisítással, az Én csapdáival. Otthona az lehet, ami hitehagyottságában is affirmálni tudja, ami nihilizmusának legmélyebb tragikumában is igent mond rá. A hit Tarkovszkijnál egy másik metafizika, az örök visszatérés ökonómiája. Sztalker felesége, az afirmáció transzcendens hatalmának képviselője az igazi csoda. Azzal, hogy affirmálja férje – e szerencsétlen, időben sodródó ember – otthontalanságát, egy másik Zónaként, a Zóna másikjaként öleli körül férjét, válik annak otthonává. Két gyereke van, két gyereket tart életben: az egyik mindent látott, azt is, ahogy minden elpusztul; a másik a pusztulásban (a test pusztulásának perspektívájában) meglátja a világot, amely „otthonná tehető”. És ha a nő számára Sztalker és a kislány gyakran megkülönböztethetetlen, ez azért van, mert egyszerre tud pusztulás és teremtés otthona lenni: az idő élete

mint örök körforgás.

36. A „szervek nélküli test” artaud-i koncepciója a deautomatizált egész legáltalánosabb leírásaként értendő. A szervek testté, a szellem belső monológgá szervezését relatív mozgások, hatóképességük teljességétől megfosztott, (a nietzschei értelemben vett) reaktív erők végzik. A különbség és az ismétlés relatív mozgása, a reaktív erők hatalomakarásának automatizálása a testet mindig a szervezetnek, a racionalitás rendszerének rendeli alá. A „szervek nélküli test” egy lehetetlen test, egyedül elképzelni, kigondolni lehet. Ugyanakkor az a test is, amely a gondolkodásban valami önmagán kívülit nevez meg tárgyaként. Valamit, amit meg kell teremteni. Ez teljesen megegyezik azzal, amit Deleuze az idő-képről mond. Az idő közvetlen képe nem fogja megmutatni (reprezentálni) az időt, de a képet meghosszabbítja abba a nem-kronologikus, nem-totalizáló, deautomatizált erőkonstellációba, ahol az világként, abszolút mozgásként alakít ki viszonyt a gondolkodással: kifejezhetővé teszi a tartamot mint a világegyetem immanens minőségét.
37. A test fragmentáltsága szorosan kötődik a tudat kríziséhez: nincs identitás csakis identitáskeresés. Roman Polanski *A bérlő* (1976) című filmjében a testet például identitások közötti sodródásként ábrázolja, ahol nincs férfi és nő között határ, ahol a bérlő teste a meghasadt tudatot bérlő. Ugyanakkor egy nem ön-azonos Én válik a test bérlőjévé. Polanskit kevésbé a patológiás viselkedés pszichiátriai körképe érdekli, inkább az a láthatatlan erő, amely a testet forradalmárrá teszi, felláztatja a racionalitás és a társadalmi test-szerepek ellen. De ahhoz, hogy ez a lázadás megszüntesse elszigeteltségét, rá kell csatlakoznia arra az örvényre, amely a mélyben, a nővé-válás forradalmi mozzanataként teszi láthatóvá. A filmben a haldoklóhoz látogató főszereplőből a történet végén ugyancsak haldokló lesz, akihez saját maga érkezik látogatóként (vagyis az események szemléelője a saját maga által szemlélt eseménnyé válik). A mássá-válás abszolút mozgásának végpontján Trelkovsky az öngyilkosságot elkövetett előző bérlőnő tragikus sorsát éli újra.
38. Mintha Deleuze ezt a gondolatot fejezné be, amikor így ír: „függetlenül a művészi médium tartósságától, az általa létrejövő érzet az *élettartam idejével egyidejű örökkévalóságban* magánvalóként létezik és őrződik meg” (Deleuze & Guattari 1994:166).
39. Akár azt is mondhatnánk, hogy a moziban Bergson az intuíció fölé kerekedő értelem kifejeződésének újabb példájára talál és nem az élet egyszerű és oszthatatlan mozzanatban történő megragadására, vagyis a térbeli szemléletű időfogalom megkérdőjelezésének a lehetőségére. A mozgás-kép (a percepció mindennapokra jellemző, szokványos formája) nem válhat az élet, a tartam gondolkodásává, amíg kimerül a tudományos gondolkodás másolásában és a természetet tudományos állítások sorozataként, mint egy mindig is adott és változatlan entitásként rekonstruálja. A Bergson által hiányolt filmművészt - Darlene Pursley szavaival – „az élet céljának, az időbeli különbség legmélyebb szintjének megragadására tett erőfeszítés teszi intuitívvá. A tárgyba helyezett tudat kitárulkozása által a művész képessé válik a tudás értelem jelentette korlátainak a felszámolására” (Pursley: 164).
40. Antonio Negrivel folytatott beszélgetésében találunk rá a Syberbergnek tulajdonított programnak az ítéletmentes etikához visszanyúló gyökereire: „A világban való hit hiányzik a leginkább, egészen egyszerűen elvesztettük a világot, azt elragadták tőlünk. Aki hisz a világban, az a felügyeletet kijátszó ám mégoly jelentéktelennek tűnő eseményeket, aprócska tér-idő metszeteket hoz létre [...] Az ellenállás illetve a behódolás képességét minden cselekedetünknek reflektálnia kell. Kreativitásra és egy népre egyaránt szükség van” (Deleuze 1995b: 176).
41. Nietzsche-nél az ateizmusnak kijózanító szerepe van. Ez teszi láthatóvá az ítéletek doktrínájában a szellem múlni nem akaró kábulatát: „A kereszténység igazsága mellett szól a keresztények erényes életmódja, állhatatosságuk a szenvedésben, a szilárd hit és mindenekelőtt a sokasodás és a fejlődés minden baj ellenére -, így beszéltek ti még ma is! Szánalmas ez! Tanuljátok hát meg, hogy mindez nem szól az igazság mellett és az igazság ellen sem, hogy az igazságot másként bizonyítják, mint a szavahihetőséget és az

- utóbbi egyáltalán nem érv az előbbi mellett!” (Nietzsche 2000: 36). Syberberg pontosan ismeri fel, hogy a náciizmus képei a megszállás és a kiűrésítés ördögi ökonómiájában törnek hatalomra, Nietzsche szavaival „vakságot akarnak, mámort és örök énekszót ama habok fölött, amelyekben az ész megfulladt!” (uo.: 108).
42. Az a tény, hogy ezeket a filmkészítőket és filmjeiket csak mozibarátok maroknyi csoportja ismeri, már önmagában érzékelteti az audiovizuális kultúra mindenkori erőviszonyait. Ám, ami ennél is fontosabb, láthatóvá teszi a filmművészet ereje (*puissance*) és a mozi hatalma (*pouvoir*) között tátongó szakadékot. A helyzet Deleuze szerint egyértelmű: „az ítélkezést nem azért tartjuk undorítósnak, mert minden egyaránt értékes, hanem mert, aminek értéke van, csak azáltal jön létre és ismerszik meg, ami elutasítja az ítélkezést” (Deleuze 1997: 135).
43. Aligha akad ember, aki a mozi-köteteket olvasva, az abban felvázolt kép-tipológiát, valamint az igen érzékletesen megrajzolt paradigmaváltást megismerve ne érezne bizonyos kételyt a leírtakkal kapcsolatban. Deleuze taxonomikus definíciói túl tiszták, tökéletesek, valószerűtlenek: gondolatmenete tökéletesen pörög, mégis kietlen. Képtelenségnek tűnik például a szenzomotoros kapcsolatoktól mentes játékfilmről beszélni. És az is, egészen addig, amíg meg nem értjük, hogy Deleuze erővektorként és nem fenomenológiai egységként beszél képekről.
44. A mozgás-képet az Egész – a szubjektum és a szubjektivitás analógiájára konceptualizált – kategóriája a vágás jelölte ideologikus apparátus „munkájának” köszönhetően uralja. Mindez Althusser arra vonatkozó tézisét idézi, mely szerint az ideológia a szubjektum megalapozásának mozzanatában, a szubjektumon keresztül vizsgálható. Althusser idézem: „a szubjektum kategóriája minden ideológia építőköve, de ugyanakkor és azonnal hozzátesszük: *a szubjektum kategóriája csak annyiban minden ideológia építőköve, amennyiben minden ideológiának az a feladata (mely meghatározza), hogy a konkrét egyéneket szubjektumokká »alakítsa«*” (Althusser: 402). Az Eisensteinnek tulajdonított ideologikus moziban a vágás akként az „építőköként” nyer funkciót, amely minden képet az Egész elemi szinten történő megalapozásává alakít (ezek Egészre-irányultságát előkészíti), vagyis funkciójában determinált.
45. Deleuze Nietzsche-monográfiája ezt az átalakulást a következőképpen írja le: „amíg Ariadné Thészeuszt látogatta, a labirintus az ellenkező irányba vezetett, a magasabb értékekre nyílt, a fonál, a tagadás a neheztelés fonala, morális fonál volt. Dionüszosz azonban elmondja titkát Ariadnének: az igazi labirintus maga Dionüszosz, az igazi fonál az afirmáció fonala.” (Deleuze 1999b: 288)
46. ohn Rachman „Foucault’s Art of Seeing” című tanulmányában hasonló álláspontra jut. A szerző a látás-láthatóság struktúráit nem pusztán Foucault egyedi „történelem-víziójában” vizsgálja, de az egész életművét átható metodológiát a magunkon kívül látás, a kívülség láthatóvá válásának művészetére vezet vissza. Ám Rachmannak láthatólag kevés mondandója van Foucault archeológiai eljárásának és Deleuze filmfilozófiai programjának viszonyáról. Azon túl, hogy Deleuze-t idézi – „Foucault páratlan közelségben áll a kortárs filmhez” (Deleuze 1988a:65) – nem vezet elő érdemi tézist.
47. A kiindulási pont világos: a mozi inkább annak a gondolkodásnak technikai apparátusban való testet öltése, kifejeződése, mellyel a 19. század embere a világra vonatkozó tudását megszervezte. Deleuze számára a mozgókép előtörténete nem technikai, hanem inkább filozófiai. A film gyökereit Bergson tartam és tudat kapcsolatára koncentráló tézisei jelentik. A *Mozgás-kép* lapjain ezek helyettesítik a film születésének eseménytörténetét. De a társadalmi tényezőt sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Hogy is írja Foucault kapcsán Deleuze? „A gépek már társadalmiak még mielőtt technikaiak lennének. Más szavakkal létezik egy emberi technológia még az anyagi technológia megszületése előtt” (Deleuze 1988a: 39). Később az orosz montázsiskola, a német expresszionizmus, a francia naturalizmus és a klasszikus hollywoodi mozi jellemzésekor Deleuze a képről mint adott történelmi, földrajzi és társadalmi konstellációk térre, időre és mozgásra vonatkozó tudásáról, tehát egy bizonyos tudás bizonyos módokon történő használatáról beszél: tudásformák és funkciók termeléséről, elsajátításáról és elosztásáról.

48. Ebben a tekintetben is jól láthatóak a *Mozgás-kép* és a Foucault-monográfia közös metodológiai terei. A láthatóság struktúrái mindkét esetben a tériesítés stratégiáival vannak kapcsolatban. Munkássága során Foucault kiemelt figyelmet szentelt annak a módnak, ahogy a kórházak, elmegyógyintézetek és fegyintézetek 18. századi tudása betegségekről, örületről és bűnről a láthatóság és kimondhatóság előre meghatározott terében bontakozik ki. A látás és a beszéd terének ilyenén kijelölése az adott tudásarchívum maximális hatékonyságát és hatalmát biztosító stratégia részét képezi. Deleuze-nél a felügyelet hasonló módon tériesült, ez a mozgás-kép, ami csak mennyiségi alapon (térbeli szerializációként) meghatározott időt tud kifejezni. De az első repedések is a lebegő-terek megjelenésével, vagyis a narratív tér kezdődő kiüresedésével válnak láthatóvá. Az episztemológiai természetű vizsgálódások egyedi metodológiai térben nyerhetnek kibontást. A hatalom foucault-i mikrofizikájának és a mozi deleuze-i természetrajzának (természettörténetének) közös alapja a funkcionális mikroanalízis: amikor Deleuze a mozgás-kép jeleit egy tériesült tudásként – a taxonómia többszörösen rétegzett terében – bontja ki, mintegy saját metodológiájában reflektálja a mozi klasszikus paradigmájának „mikrofizikáját”.
49. Deleuze igen érzékletesen fogalmazza meg a diagram (erők) illetve az archívum (tudás) Foucault anticipálta különbségét. Így ír: „nem cserélhetjük össze a hatalom affektív kategóriáit (az »ösztönöz«, valamint a »előidéz« mintájú kifejezéseket) és a tudás formális kategóriáit (vagyis a »nevel«, »felügyel«, »büntet«, stb. típusú megnyilvánulásokat), mivel az utóbbiak a látás és a beszéd által aktualizálhatják az előbbieket” (Deleuze 1988a: 77).
50. Nietzsche-t Deleuze által idéztem.
51. A történelem foucault-i értelemben vett megkettőződése a kultúra Nietzsche által feltárt kettős értelmére vezethető vissza Deleuze-nél, aki a prehisztórikus értelemben vett kultúra nietzschei fogalmáról így ír: „a genealógus szeme két elkülönülő elemre figyel fel. 1. Aminek egy népen, fajon vagy osztályon belül az emberek behódolnak, az mindig történeti, önkényes, groteszk, ostoba, szűk látókörű; valami olyan, ami többnyire a reaktív erők közül is a legrosszabbat képviseli. 2. Ám abban a tényben, hogy az emberek behódolnak valaminek – mindegy, hogy minek -, egy olyan elv tűnik elő, amely túlmutat a népeken, a fajokon és az osztályokon [...] Minden történelmi törvény önkényes, de ami nem önkényes, ami prehisztórikus és nembeli, az a törvényeknek való behódolás törvénye.” (Deleuze 1999b:207-208) Ez a behódolás a kultúra hisztórikus és poszthisztórikus értelmében is elsődleges aktivitást jelent: a jövővel kötött szövetség formája. Az ígérettevés fakultását, avagy az ember reaktív erőinek a kiképzését, dresszírozását Deleuze pontról pontra a rossz lelkiismeret állapotával és a reaktív jellegű közösségekkel állítja szembe. Hosszadalmasan vizsgálja azt a módot is, ahogy az autonóm (szabad, könnyű és felelőtlen) élet alapját jelentő kultúra saját lényegétől teljesen különböző értelmet kap, domesztikálódik és a denaturált élet formájává korcsosul a történelemben.
52. A kötetek filmtörténetként ugyanabban a mozzanatban válnak olvashatóvá, ami Rodowick számára a szöveg filmelméleti kulcskérdése: „Deleuze alapvetően azt vizsgálja, ahogy a gondolkodás mozgásban tartható, mégpedig nem egy predesztinált végpont, hanem az új és ismeretlen felé [...] Ekképpen az organikus, valamint a kristályos rendet minőségi különbség jellemzi [...] az utóbbiban a különbség és a nem-identitás *teremt* fogalmakat az állandóan nyitott Alakulás [terében]” (KAB 2002: 166). A szövegrészt Kovács András Bálint „A film új filozófiája – és az »átmenet« filmjei” című tanulmánya alapján idéztem. Eredeti helye: *Gilles Deleuze's Time-machine*, 85.
53. KAB Hasonlóképpen fogalmaz a fenti tanulmány téziseit kivonatolva tartalmazó „The Film History of Thought” című tanulmányában: „A filmkötetetek a téma természetéből adódóan a modern film szemszögéből vannak megírva” (KAB 2000: 156).
54. Peter Canning „The Imagination of Immanence” című tanulmányában Claude Lanzmann *Shoah* című filmjéből kiindulva teszi világossá azt, ahogy a mozgás-kép a reprezentáció logikájára, valamint a morális

ember és törvény diskurzusára támaszkodva fegyelmező pozícióként kerül kifejezésre: „egy alapvető és eredeti elfojtás »alapozza meg« és »tartja életben« a szenzomotoros sémát és védi meg a tudatot saját csalóka árnyától”(Canning: 334).

55. Éric Alliez a következőképpen jellemzi a rés új értelmét: „mivel az »irracionális vágás« a két kép egyikéhez sem tartozik, a képek viszonyát összemérhetetlenségként határozza meg, és lehetővé teszi a Kívülség számára, hogy kiemelkedjen »a szabadjára engedett mélyből«. Ez a Kívülség az idő differenciális erejeként mutatkozik meg, és a gondolkodást megalkotó virtualitássá válik” (Alliez: 299).
56. Canning az erő ezen elemét nevezi Libidónak és Erosznak, a szervetlen, libidinális élet síkjának (Canning: 342), és valljuk be minden alapja megvan rá, mert mi más lett volna az *Anti-Ödipusz* igazi tétje, ha nem ennek az erőelemnek a pozitív kritikája, a pszichoanalízis igájából való kiszabadítása? A szöveghez írott előszavában Foucault ezért írhatja „az *Anti-Ödipusz* (és remélhetőleg a szerzők megbocsátanak nekem) egy etikai mű, hosszú idő óta az első ilyen könyv, ami Franciaországban napvilágot látott” (Deleuze & Guattari: xiii).
57. A filmkötet második részének zárófejezetében a következőket olvashatjuk: „az idő-kép nem empirikus, és nem is metafizikai, hanem transzcendentális, mégpedig a kanti értelemben: kizökkent az idő, és tiszta állapotában tárulkozik fel” (Deleuze 1989: 271).
58. A következőképpen fogalmaz: „Amikor a mozi átéli a »kantiánus« forradalmát, vagyis megszűnik az időt a mozgásnak alárendelni, és (az időviszonyokat kifejező hamis mozgások által) közvetlenül az időből vezeti le a mozgást, a filmkép idő-képpé válik, a kép magát helyezi az időbe” (Deleuze 1995a: 65).
59. Lásd *Nietzsche és a filozófia* 148-150 oldalait.
60. Tom Conley szavaival „az élet egy Joyce előtti és utáni »káozmosszá«, avagy egy *nyitott* világ aktivitásává alakul. Ezen világ eseményei – egy oszthatatlan és egységes, »tarkabarka« kontinuum elágazódásaiként, széttartásaiként és egyenlenségeiként – már nem az egyénben vagy egy expresszív egységekben találhatóak” (Conley: 315).
61. A szimulakrum platóni és lucretiusi felfogásáról bővebben lásd Deleuze „The Simulacrum and Ancient Philosophy” című tanulmányát a *The Logic of Sense* 253-279 oldalain.
62. Mindezek magyarázatot adhatnak a következő, látszólag jelentéktelen kérdésre is: miért kétkötetes művet írt Deleuze a moziról? Véleményem szerint azért, hogy így is reflektálttá tegye a film vizsgálatának a vágás perspektívájába helyezetségét. Ekképpen az a tér kerül előtérbe, melyet a két könyv valós, fizikai különbsége jelöl, az a hajszálnyi hézag, mely a könyvespolcon a kötetek között van, mely hézagban ugyanakkor helyet követelnek maguknak a korábbi, legfőképpen a hatvanas években született és a különbség fogalmának megteremtésén át a gondolkodás új képére koncentráló művek.
63. Egy másik helyen nem kevesebb pesszimizmussal nyilatkozik Deleuze: „ami a video-klippekkel történt, az több mint szívzaggató. A filmes tevékenység egy igazán termékeny területévé válhattak volna, ehelyett a szervezett agyatlanság vette át felettük az uralmat” (Deleuze 1995a: 60).
64. Godard televíziós tevékenységéről Deleuze a „Three Questions on *Six Times Two*” című tanulmányban emlékezik meg (Deleuze 1995a:37-45).
65. „A filmképnek – írja Deleuze – sokkhatást kell gyakorolni az agyra, arra kényszerítve a gondolkodást, hogy önmagát és az egészet elgondolja. Ez nem más, mint a fenséges fogalma” (Deleuze 1989: 158). Itt a kanti fenséges, pontosabban a reflektáló ítélőerő reflexió-fogalma bergsoniánus és nietzscheánus gondolatvilágon átszűrve jelenik meg. A Kant-monográfia egyik lényegi megállapítása szerint „a reflektáló ítélet azonban annál tisztább, minél kevésbé van fogalom arra a tárgyra, amelyre szabadon reflektál, illetve (bizonyos módon) minél inkább kitágul, határtalanná és meghatározatlanná válik a fogalom” (Deleuze 1998a: 285). Magyarán a fenséges úgy kényszeríti a gondolkodást önmaga és az egész

elgondolására, hogy egyben a transzcendentális, kondicionáló elvek feladására, ezáltal pedig a teremtés mozzanatának az elgondolására is kényszerít.

66. A gondolkodás eme lehetetlenségéből következik a film tömegkulturális szerepét, forradalmi aktivitását illető deleuze-i pesszimizmus. Így ír: „[a filmkultúra] a mozit mindig is annak a tömegművészetnek tekintette, amely a legmagasabb és a legdemokratikusabb műformaként a tömegekben találhat rá valódi témájára. Ezt a hitet számos tényező kényszerítette megalkuvásra: Hitler felemelkedése, ami a tömegek mozi általi felszabadítása helyett azok elnyomását eredményezte; a sztálinizmus, amely az emberek véleményazonosságát a párt tekintélyuralmi egységével helyettesítette; valamint az amerikai nép széthullása, annak a hitnek a beteljesíthetetlensége, hogy Amerika akár a nemzetek múltjának olvasztótégelye akár az eljövendő nép csírája lehet.” (Deleuze 1989:216)
67. Lehetetlen feladat felsorolni mindazokat a szöveghelyeket, ahol Deleuze (különböző hangsúlyokkal és értelemben) szerzői életművek egész sorát szembesíti ezekkel a formulákkal: Artaud, Bacon, Celine, Cézanne, Beckett, Burroughs, Joyce, Kafka, Melville, T. E. Lawrence, Van Gogh, Woolf. Kétségtelenül a *Mi a filozófia?* hetedik (Deleuze & Guattari: 163-199) és utolsó, összefoglaló (uo.: 201-218) fejezete fogalmazza meg legáltalánosabban a pre-individuális szingularitás problémakör művészeti beágyazottságát. Mintha Deleuze utolsó korszakában megszaporodó művészetfilozófiai tanulmányaiban (amelyek első darabja a Baconról írt monográfia) különös hangsúlyt nyerne az antropocentrikus illúzióban gyökerező gondolkodást szétzúzó művészeti aktivitások vizsgálata. François Châtelet filozófiai hagyatékáról írt tanulmányában (*Périclès et Verdi: la philosophie de François Châtelet*. Paris: Minuit, 1988.) a művészi és tudományos programok célját már nem az emberi szabadság megszilárdításában, hanem az emberitől való megszabadulásban látja, vagyis a szabadságot az ember saját szubjektivitása iránti következetes szkepszis képességeként határozza meg. A Foucault-monográfia „Az ember halála és az ember feletti ember” címet viselő zárszakában mindezt nietzschei keretekbe helyezve vizsgálja, és a végesség és a végtelenség erőinek terén kívül, a „határtalan végesség” (Deleuze 1988a: 131) erejével, mint az örök visszatérés ökonómiáját működtető afirmatív akarattal hozza viszonyba: „Nietzsche mondta azt, hogy az ember bebörtönözte az életet. De az ember feletti ember az életet *az emberen belül* szabadítja fel [...] Az ember erői a kívülség erőivel lépnek kapcsolatba, ilyenek a szén-alapú létforma helyére lépő szilícium-alapú élet, a szervezetet felváltó genetikai kódok, vagy a jelöltöt kiszorító agrammatikus nyelvi mintázatok [...] Mi az ember feletti ember? Az emberi és az új erők formális keveréke. Az a forma, amely erők új viszonyából következik. Az ember hajlandósága az élet, a munka és a nyelv *önmagában* történő felszabadítására.” (Deleuze 1988a: 130-132).
68. Ezt a lényegi mozzanatot Deleuze a következőképpen írja le: „Artaud a gondolkodás lehetetlenségét soha sem egyszerű alsóbbrendűségként, a gondolkodás kapcsán megélt kudarcként fogta fel. A lehetetlenség a gondolkodás eleme, arra kényszerít, hogy a mindenhatóság igényét megfogalmazni képtelen gondolkodást találjuk fel” (Deleuze 1989 170).
69. A mozgás-kép klasszikus filmművészetre jellemző fabulációs eljárásait leginkább az idő-kép Hármasságon túli jelölőfolyamatai, a Peirce által leírt végtelen szemiózis interpretáció aktivitásának felerősödése bomlasztja.
70. Johnston a látógép elnevezést Paul Virilio *The Vision Machine* című művéből kölcsönzi és az eredeti, kettős értelemben használja. A látógép egyfelől „a »szubsztanciális« látástól az »akcidentális« látás felé való eltolódást” (Johnston: 46), tehát a valóságelvet érintő válságot (a természetes látás deregulációját), másfelől a látás és emlékezés egyenlételmódokba, vagyis az érzékelés logisztikájának szolgálatába állítását jelöli. Johnston bár számos hasonlóságot talál a látás deregulációjának és az észlelés logisztikájának virilliói leírása, valamint a deterritorializáció és a reterritorializáció Deleuze és Guattari által jellemzett műveletei között, Virilliónál alapvetően azt hiányolja, hogy a valóságelv válságának konstatálásakor nem tér ki annak

a művészi aktivitásra gyakorolt pozitív hatásaira, esztétikai következményeire.

71. „Bacon mindig szervek nélküli testeket fest: a test intenzív tényét festi” (Deleuze 1995c:33) – írja Deleuze.
72. Russel Ford „Deleuze’s Dick” című tanulmányában a nyelvi kifejezés új formáit és stílusait a fabuláció fogalmából eredezteti, és különös figyelmet szentel az irodalmi nyelvben megjelenő – az aktuális és virtuális Bergson által jellemzett horizontjain egyaránt áthaladó – erőnek, amely „alámerülésekor” a nyelv valóságában láthatóvá teszi saját alapjának stabilizálhatatlanságát. Itt, a meghatározás-törlés (lebontás-teremtés) új szintézisében születik meg egy nem a világhoz tartózó nyelv, a fikciókon kívüli világ(teremtés) irányába mutató kifejezés-vektor, a nyelv új képessége. Ezt a képességet Ford Nietzsche *Zarathustrájában* vizsgálja részletesen és a következő konklúzióra jut: „a szerző a sors örült ereje [...] Klossowski tudta és Nietzsche kapcsán maradéktalanul bizonyított, hogy az író nem szerző. A szerző maradvány, az önmagán túlra hajszolt nyelv által az érzékelés határánál magára hagyott kifejezés. A nyelv eme túlhajszolása a különbség és ismétlés erejévé vált élet kifejezése, a véges kalandját megalapozó teremtés kifejezése.” (Ford: 65).
73. Akárcsak a *Critical and Clinical* kötetet, hat évvel később a Bacon-monográfiát is Daniel W. Smith fordította angolra és látta el előszóval, ám némiképp érthetetlen módon nem utal Baconre, mint a látás klinikusára. Ez már csak azért is meglepő, mert Deleuze egyértelmű párhuzamot tár fel a hisztéria és festészet között (sőt a kötet egyik fejezete „A hisztéria” címet viseli). Innen idézek: „Valóban azt akarom mondani, hogy sajátos kapcsolat áll fenn a festészet és a hisztéria között... A színek rendszere maga is közvetlenül hat az idegrendszerre. Ez nem a festő hisztériája, ez a festészet hisztériája. A festészetben a hisztéria művészetté válik. Vagy inkább a festőnél válik a hisztéria festészetté.” (Deleuze 1995c: 40)
74. Deleuze első nagy filozófiai művében, a *Különbség és ismétlés* előszavában veti fel, hogy a filozófiai szövegeket detektívregényként kellene olvasni. Miért is? Erre a kötetben előterjesztett, közvetlenül Nietzsche kritikai filozófiájából táplálkozó „transzcendentális empirizmus” ad választ, melynek felismeréseit egy páratlan stílusban megírt nyomozati anyagnak is tekinthetjük. Deleuze célja „dramatizálni a gondolkodást” (felderíteni a gondolkodás tragikus és komikus gyökereit) és kegyetlenül leleplezni a nyugati, identitás-központú filozófia meghitt közösségét az erőszakkal, a hamisítással, tehát módszeres módon leleplezni azt a „forgatókönyvet”, amely filozófiatörténetként egyedül az Igazság nevében, a teremtmő gondolkodás ellen fellépő ellenforradalomként válik olvashatóvá.
75. Jonathan L. Beller „Capital/Cinema” című tanulmánya izgalmas támpontokat kínál ehhez a kérdéshez, bár azt nem a „hiányzó nép” problémája felől tárgyalja. Beller dialektikus viszonyt vél felfedezni a mozi és a tőke marxi fogalma között. Alaptézise szerint a tőke és a mozi azonos módon beszélnek a világról, ugyanazt a kulturális logikát fejezi ki mindkettő. Marx politikai gazdaságtana helyett Deleuze a mozgás, az idő és a tudás ökonómiáiról, körforgásáról, a képről, mint feltartóztathatatlan termelési-folyamatról beszél. A szerző párhuzamot von továbbá azon módok között, ahogy a tőke fogalmának megjelenéséből (a *Grundrisse* lapjain) Marx bizonyos társadalmi keretek tarthatatlanná válására következtet (valamint arról beszél, ahogy a munka megváltozott értelme sokkélmenyként tette kifejezhetővé a test önmagáról és a világról alkotott képét), és ahogy Deleuze a mozi mesterműveiben a deterritorizálás folyamatáról, illetve (az idő-kép kapcsán) a test- és gondolkodás-vesztettség állapotáról (mint a skizofrénia-tünetéről) beszél. Beller egyik fő argumentuma szerint „a mozgás-kép körforgás, míg az idő-kép – termelés” (Beller: 85). Ez alapján veti Deleuze szemére, hogy nem hajlandó szembenézni az idő-kép valódi nem-elgondoltjával, a tőkével. Többször is hangsúlyozza a mozi és a tőke kapcsolatának hiányos megértését, amit Deleuze nem hajlandó másként, mint egyszerű formális viszonyként értelmezni: „a termelés a néző és a kép között zajló árucseré szintjén megy végbe” (uo.: 87). Beller „a kapitalizmus és skizofrénia” Deleuze-Guattari előterjesztette programjának érzékeny, de nem túl alapos olvasója. Az *Anti-Oedipus* lapjain a szerzőpáros ugyanis megragadja a kapitalista termelési folyamat központi elemét, amely „nem a termelésnek ellenálló,

azt korlátozó transzcendencia; éppen ellenkezőleg, beférkőzik a termelési folyamat minden láncszemébe, és szorosan rásimul, miközben a termelékenységét irányítani kezdi, az értéktöbbletét pedig mindenhol profitná alakítja” (Deleuze & Guattari 1983: 235). Ezt nevezik ellen-termelésnek, majd a kapitalista termelési rendszerekben betöltött szerepét a következőképpen írják le: „egyfelől kizárólag [az ellen-termelés] képes beteljesíteni a kapitalizmus végső célját, vagyis keresletet teremteni arra, amiből túltermelés van [...] másfelől kimagasló képességekkel bír annak vonatkozásában, hogy a tőke és a tudás-folyamait megkettőzze és létrehozza az ostobaság tőkét és folyamatait. Ezek teszik lehetővé a felesleg felszívását, valamint az értéktöbblet pénzzé váltását, ugyanakkor biztosítják a csoportok és egyének rendszerbeintegrálását.” (uo.: 236) A kapitalista logikában Deleuze-Guattari a katonaság és a bürokrácia intézményét tekinti az ellen-termelés hagyományos bástyáinak, majd utalást tesz az új tömegkommunikációs eszközökre (konkrétan a televíziókészülékekre), mint az emberek feletti felügyeletet termelő gépekre. Hogy is fogalmazta meg az *Idő-kép* lapjain kép és militarizmus kapcsolatát (Virilio téziseire hivatkozva)? „történeténél és természeténél fogva a mozgás-kép szoros kapcsolatban áll a háborúk megszervezésével, az állampropagandával és a hétköznapi fasizmussal” (Deleuze 1989: 165). Beller nem veszi észre, hogy a kapitalizmus deterritorializáló mozgását egy mindenre kiterjedő reterritorializálás irányítja. Ez köszönőviszonyban sincs az idő-kép abszolút deterritorializációként történő meghatározásával. Talán a kérdésfelvetésben van hiba. Bellernek a mozgás-képet kellett volna görcső alá venni, és akként a logikaként vizsgálni, ami a gyökerénél újratermeli a 19. század második felében létrejövő „szórakoztatóipar” tőkét: az illúziót és a látványosságot (cirkusz, bazár, vurstli, kabaré, varieté, bűvészszínház). Beller kritikája, mely szerint Deleuze hibásan a politikai gazdaságtan keretein kívül akarja megérteni a mozit, alaptalan, ennek ellenkezője ugyanis teljesíthetetlen: a film etikai dimenziója, az etika sajátos ökonómiája csakis a termelés kapitalista formáin kívül nyerhet értelmet. Deleuze a mesterművekben éri tetten azt a mozzanatot, amikor a termelés teremtként lesz kimondható, amikor tehát a termelés kilép az azonosság újratermelésének ördögi köréből. Ez utóbbiban Deleuze az áramlások organikus renddé alakításának mechanikáját látja, ezt a fajta teremtkést (vagyis az ellen-termelést) nevezi felügyeletnek. (lásd az autópálya-analógiát a *Having an Idea...* című tanulmány18. oldalán). Beller azt kéri számon Deleuze-nak a második kötetben kibontakozó gondolatmenetén, amit az, ha Beller saját elképzelésétől különböző formában is, de tartalmaz. A Deleuze-t vaksággal vádoló Beller egy kicsit maga is vak, de legalábbis rövidlátó, amikor etika, ökonómia és film viszonyát teljesen figyelmen kívül hagyja. A különbség minden termelés és ökonómia alapja: saját módszereivel, saját különbség-fogalmában (az elkülönöződésben) ezt mutatja ki Derrida (*Positions*). A mozgás-kép érett formája (Hollywood, Hitler) a termelés irányítottságát biztosító, az egész ökonómiát keretbe helyező elem: ellen-termelés. Az idő-kép ezzel szemben a tiszta áramlás, a skizofréniás ökonómia neve: ellenállás az áruformának. Deleuze az idő-kép kapcsán gyakran beszél a mozit átható filozofikus szellemről. Beller fenntartásait Philip Goodchild a filozófia (Deleuze és Derrida megalapozta) szelleméről írott gondolataival szeretnénk végképp eloszlatni: „A filozófia szelleme nem a gondolkodás árucikké válásának kísértete, nem egy feláldozott tárgy élete. De nem is a véleménycserét irányító, abból tőkét kovácsoló hatalom. A filozófia szelleme saját élete, ami az árucikk feláldozása, a kapitalizmus nihilizmusa után lélegezni kezd. A filozófia szelleme a tárgyiasításnak, árucikké, csereáruvá válásnak ellenállva halála után is életet ad a filozófiának” (Goodchild: 55).

76. Lásd a *Difference and Repetition* bevezetőjének xx-xxi oldalait.

Irodalomjegyzék

- Alliez, Éric: Midday, Midnight. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. 293-302.
- Althusser, Louis: Ideológia és ideologikus államapparátusok. Ford. László Kinga. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor és Odorics Ferenc. Szeged, Ictus, 1996. 373-412.
- Baxter, John: *Stanley Kubrick*. Ford. Simon Vanda. Budapest: Osiris, 2003.
- Bell, Jeffrey: *Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory*. (<http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n8bell>; 1999. 07. 21).
- Beller, Jonathan L: Capital/Cinema. In *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Szerk. Eleanor Kaufman és Kevin Jon Heller. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998. 77-95.
- Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.
- Bergson, Henri: *The Creative Mind*. Ford. Mabelle L. Andison. New York, The Citadel Press, 1992.
- Bergson, Henri: *Matter and Memory*. Ford. N.M. Paul és W.S. Palmer. New York, Zone Books, 1994.
- Bonitzer, Pascal és Narboni, Jean: A fénykép már a dolgokban elő van híva. Beszélgetés Gilles Deleuze-zel. Ford. Vajdovics Györgyi. *Metropolis*, 1997. Nyár. 26-32.
- Borradori, Giovanna: The Temporalization of Difference: Reflections on Deleuze's Interpretation of Bergson. *Continental Philosophy Review*, 2001/34.1. Március. 1-20.
- Canning, Peter: The Imagination of Immanence. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. 327-362.
- Conley, Tom: The Film Event. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. 303-325.
- Deleuze, Gilles: *Foucault*. Szerk. és ford. Seán Head. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988a.
- Deleuze, Gilles: *Bergsonism*. Ford. Hugh Tomlinson és Barbera Habberjam. New York, Zone Books, 1988b.
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2. The Time-Image*. Ford. Hugh Tomlinson és Robert Galeta. London, Athlone, 1989.
- Deleuze, Gilles: *The Logic of Sense*. Ford. Mark Lester and Charles Stivale. New York, Columbia University Press, 1990.
- Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*. Ford. Paul Patton. New York, Columbia University Press, 1994a.
- Deleuze, Gilles: Egy filozófiai fogalom. Ford. Farkas Anikó. *Pompeji* 5.1-2, 1994b. 229-231.
- Deleuze, Gilles: *Negotiations*. Ford. Martin Joughin. Columbia UP, New York. 1995a.
- Deleuze, Gilles: Control and Becoming. Gilles Deleuze in Conversation with Antonio Negri. In *Negotiations*. Ford. Martin Joughin. New York, Columbia University Press, 1995b. 169-176.
- Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Az érzékelés logikája (részletek). Ford. Babarczy Eszter, Vajdovich Györgyi és Morvay Zsuzsa. *Enigma* 1995/3, 1995c. 30-52.
- Deleuze, Gilles: *Essays Critical and Clinical*. Ford. Daniel W Smiths és Michael A. Greco. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Deleuze, Gilles: *Hume és Kant*. Ford. Ullmann Tamás. Budapest, Osiris, 1998a.

- Deleuze, Gilles: Having an Idea in Cinema. In *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Szerk. Eleanor Kaufman és Kevin Jon Heller. Ford. Eleanor Kaufman. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1998b. 14-19.
- Deleuze, Gilles: Bergson's Conception of Difference. In *The New Bergson*. Szerk. John Mullarkey. Ford. Melissa McMahon. Manchester, Manchester University Press, 1999a. 43-65.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Moldvay Tamás. Budapest, Gond-Holnap, 1999b.
- Deleuze, Gilles: *Mozi 1, a mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris, 2000a.
- Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Az érzékelés logikája (részletek). Ford. Babarczy Eszter, Vajdovich Györgyi és Morvay Zsuzsa. *Enigma* 7.23, 2000b. 49-83.
- Deleuze, Gilles: Nietzsche filozófiája. Ford. Sutyák Tibor. *Vulgo*, 2000/1-2, 2000c. 424-434.
- Deleuze, Gilles: Seminar Session on Scholasticism and Spinoza: Vincennes 14th January, 1974. Ford. Timothy S. Murphy. Webdeleuze. (<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=176&groupe=Anti%20Oedipe%20et%20Mille%20Plateaux&langue=2>); 2004. 02. 14.
- Deleuze, Gilles: Theory of Multiplicities in Bergson: Conference Presentation. (<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=111&groupe=Conférences&langue=2>); 2006 06. 04
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Robert Hurley, Mark Seem és Helen R. Lane. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Ford. Dana Polan. Minneapolis University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: *What is Philosophy?* Ford. Hugh Tomlinson és Graham Burchell. New York, Columbia University Press, 1994. Ford, Russel: Deleuze's Dick. *Philosophy and Rhetoric* 2005/38.1. 41-71.
- Foucault, Michel: Theatrum Philosophicum. *Critique* 1970/282. 885-908.
- Foucault, Michel: Előszó a határsértéshez. In *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. és ford. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 1999. 71-86.
- Goodchild, Philip: Spirit of Philosophy: Derrida and Deleuze. *Angelaki* 2000/5.2. Augusztus, 43-57.
- Hallward, Peter: "Everything is Real": Gilles Deleuze and Creative Univocity. *New Formations* 2003/49, Tavasz. 61-74.
- Hardt, Michael: *An Apprenticeship in Philosophy: Gilles Deleuze*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Johnston, John: Gépies látásmód. Ford. Simon Vanda. *Metropolis* 2001/5.2. 44-59.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002.
- Kovács András Bálint: The Film History of Thought. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. 153-170.
- Morris, Charles W.: A jelelmélet megalapozása; A jelelmélet alapfogalmai. In *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Ford. Antal László, et al. Budapest, Gondolat, 1977. 43-105.

- Nietzsche, Friedrich: *Bálványok alkonya*. Ford. Tandori Dezső. *Ex Symposion*. Nietzsche különszám, 1994. 1-34.
- Nietzsche, Friedrich: *Adalék a morál genealógiájához*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 1996.
- Nietzsche, Friedrich: *Vírradat: Gondolatok az erkölcsi előítéletekről*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap kiadó, 2000.
- Nietzsche, Friedrich: *A hatalom akarása*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2002.
- Pasolini, Pier P: *Heretical Empiricism*. Szerk. Louise K. Barnett. Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- Peirce, Charles Sanders: A jelek felosztása; A jel tudománya. In *A jel tudománya*. Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Ford. Antal László, et al. Budapest, Gondolat, 1977. 21-41.
- Peirce, Charles Sanders: *Objective Logic. Collected Papers, vol. 6*. Szerk. Charles Hartshorne, et al. Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- Peirce, Charles Sanders: Some Consequences of Four Incapabilities. In *Peirce on Sign: Writing on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. Szerk. James Hoopes. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991. 54-84.
- Peirce, Charles Sanders: *The Essential Peirce. Volume 1*. Szerk. Nathan Houser és Christin Kloesel. Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Pearson, Keith Ansell: *Viroid Life; Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*. London, Routledge, 1997.
- Pearson, Keith Ansell: *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*. London, Routledge, 1999.
- Pearson, Keith Ansell: *Philosophy and the Adventure of the Virtual: Bergson and the Time of Life*. London, Routledge, 2001.
- Pursley, Darlene: Review of Gilles Deleuze's Time Machine. *SubStance* 2000/91. 159-166.
- Rachman, John: Foucault's Art of Seeing. *October* 1988/44 Tavaszi. 88-117.
- Rodowick D. N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham és London, Duke University Press, 1997.
- Smith, Richard. The Brain is the Milieu: Speed, Politics and the Cosmopolitan Screen. *Theory and Event*. 2004. 73. (http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v007/7.3smith.html; 2006 06 23; 2005. 01 03)
- Smith, Daniel W.: "A Life of Pure Immanence": Deleuze's "Critique et Clinique" Project. In *Essays Critical and Clinical*. Ford. Daniel W Smiths és Michael A. Greco. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. XI-LIII.
- Sutyák Tibor: Képarc. *Vulgo* 2000/1-2. 322-331.
- Tarkovszkij, Alexander: *A megörökített idő*. Budapest, Osiris, 1998.
- Woods, Alan: *Arts of Painting - An Interview with Peter Greenaway*. In *Peter Greenaway: Artworks* 63-98. Szerk. Paul Melia és Alan Woods. Manchester, Manchester University Press, 1999. 129-141.
- Yau, Ka-Fai: Recon-figuration: Revisiting Modernity and Reality in Deleuze's Taxonomy of

Cinema." *Wide Angle* 1998. Október. 20.4. 51-74.

© Apertúra, 2007. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/osz/gyori-2/>

