



English
 Articles in English
 Archive Current KeresésRólunk
 Issue

Sággy Miklós: Makacs realizmus, avagy | Nyomtatás | | Nyomtatás | miféle fikció a (képi) valóság?

Jól ismert a történet, miszerint két görög festő, Zeuxis és Parrhasius versenyre keltek egymással, hogy ki tud valószerűbb képet festeni. Előbbi olyan élethű szőlőszemeket ábrázolt vásznan, hogy a madarak rászálltak művére, és megpróbálták a szőlőszemeket megenni. Zeuxis a madarak ítéletétől eltelve biztatta Parrhasiust, hogy húzza el végre a függőnyt festménye elől, ám ekkor Parrhasius közölte Zeuxissal, hogy ezt nem tudja megtenni, hiszen a függöny maga a festmény. A Plinius által lejegyzett történet több szempontból is érdekes a valóság és a valóság reprezentációjának szempontjából.

Amennyiben a festőverseny történetét nem az érzékek megtévesztésének időtlen allegóriájaként tekintjük, hanem számításba vesszük, hogy a résztvevők a Krisztus előtti V. században éltek, akkor jó okkal feltételezhetjük, hogy a ma emberét egyikük sem tudta volna képeivel valószerűség tekintetében elbűvölni. Hiányoztak ugyanis festői eszközkészletükből mindazok a technikák, melyek az őket követő több mint két évezred festészeti újításainak tekinthetők, mint például a centrális perspektíva találmánya. Ennek belátása arra a feltételezésre indíthat bennünket, hogy a valószerűség kritériuma, a kép realitásillúziója nagyon is korhoz és reprezentációtechnikai ismeretekhez kötött kategória.

A két görög piktor viadalának története arra is rámutat, hogy már a korabeli festészetnek is egyik alapvető funkciója és egyúttal esztétikai fokmérője volt, hogy mennyire képes a valóságot utánozni. Legalábbis a fotográfia feltalálásának pillanatáig - állítja Bazin -, hiszen ezt követően a valóság tetten érésének módszereit először az új művészeti ág, a fotográfia, majd pedig néhány évtizeddel később a mozgó-kép hivatott tovább fejleszteni. Vagy még inkább beteljesíteni, hiszen a fényképezés születése az a momentum, amikor először történik meg, hogy - írja Bazin - semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. „Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.” Hiszen „valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképészetből hiányzik az ember.” (1) Látható, a francia filmesztéta a világ megismerésének új, és soha nem látott pontosságú eszközeiként interpretálja a mozgóképet - és annak elődjét: a fotográfiát, mely még leggyengébb formájában is „a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos”; avagy: a „fényképezett tárgy léte [...] éppúgy részese a modell létének, mint egy ujjlenyomat. Ezáltal magához a természethez kapcsolódik, és nem egy másik alkotással helyettesíti azt.” (2) Roland Barthes ugyancsak azt feltételezi, hogy az igazán jó fényképeknek van egy olyan ún. *punctum* komponense, mely a fotográfiát „örült, de a valósággal érintkező képpé” tudja tenni. (3) Mindazonáltal, ha igyekszünk belátni a realitásának nevezhető esztétikai elképzeléseket, akkor nem tekinthetünk el attól az ellentmondásosnak látszó gondolattól, hogy a fénykép és a mozgóképek alapvető tulajdonságából (és ontológiai státusából) következően, noha a valóságot jelenlétévé teszi, vagyis médiumként működik, egyúttal felszámolja saját közvetítőt, azaz médium voltát. Sőt, az idézett két elméletirő pontosan a médium önfelszámolásában látja a fénykép alapú megjelenítés fő érdemét: a jó fotográfia - írja Barthes - meghaladhatja saját fénykép voltát, „és talán éppen ekkor válik művészivé, ha médiumként megsemmisíti önmagát, ha már nem jel, hanem maga a dolog”. (4) De hasonlóan állít Bazin korábban idézett gondolata is, miszerint a fotográfia esetében semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé, és hogy a külső világ képe az emberi beavatkozás nélkül, automatikusan formálódik meg.

De bátran léphetünk majd egy évszázadot visszafelé az időben, hogy a fotográfia rokon értelmezéseire bukkanjunk. A 19. század második felében ugyanis a fotó alapú kép - mivel azt a természet hozza létre az ember beavatkozása nélkül - a tudományos objektivitás szimbólumává vált. A mikroszkopikus fotózás kifejlesztése ugyanis azt a reményt sugallta

Melyik hiányzik a polcadról?
 Rendeld meg a kiadótól KEDVEZMÉNY



Ez tetszik neked. Az ismerőseid közül t
 lehetsz az első, akinek ez tetszik.

[Apertúra](#)
 2,8 E kedvelés
[Tetszik az oldal](#)[Kedveled](#)

Partnerünk



alkalmazóinak, hogy „a megfigyelő szubjektivitása helyébe a fotográfia révén a tárgy önreprezentációja lép.” (5) Sőt, „egy mikroszkopikus tárgy fényképe bizonyos körülmények közt magánál e tárgynál is fontosabb lehet” - állítja a tudományos fényképezés úttörője, Robert Koch 1882-ben. (6) E megközelítés szerint a fotó még a szemet - mint ellenőrző szervet is - maga mögé utasítja, hiszen „a fotografikus lap - írja Koch - jobban, vagy még inkább csupaszabban adja vissza a mikroszkopikus képet [...], mint ahogy azt a retina érzékelni képes.” (7) A fotográfia illetően tudományos megközelítéséből az az elképzelés olvasható ki, hogy a gép „technikai pillantását” magasabb rendűnek tekinti, mint az emberi szemet, és így azt alkalmasabbnak gondolja arra a feladatra, hogy a jelenségvilág felszíne mögé pillantson, és a tudományos felfedezések számára információt szolgáltatson. (8)

A fényképezés realista elképzeléseinek nagyon fontos előfeltévése az imént vázolt gondolat, miszerint a kamera elválasztható az emberi szemtől, és annál sokkal megbízhatóbb képet tud rögzíteni, közvetíteni. Egyszóval úgy működik, mint valami abszolút, minden szubjektivitást kiiktató objektív szem, mely az emberi érzékelés világán kívülről tekint az emberi világra. Ez az előfeltétel azonban implicit módon magában foglal további elméleti alapvetéseket is. Jelestül, hogy a valóság elválasztható az érzékeléstől és a valós világgal szemben úgy áll az érzékelő ember, mint egy változatlan és tőle teljes mértékben független létezővel szemben, azaz a világ a maga egészlegességében mindig ott van, mielőtt még az ember felé fordulna. És éppen ez az odafordulás nélküli világ az, amit a fényképezőgép rögzíteni, *tetten érni* képes. Valamint az abszolút tekintet ideája azt is (elő)feltételezi, hogy a való világtól az érzékelő távolságot tud tartani, azaz, szükségképpen feltételezi, hogy volna az érzékelésnek egy ártatlan pillanata, melyet az értelmezés *követne*, és hogy ez a két művelet (érezékelés, értelmezés) elválasztható egymástól. A fotó-eljárás pedig éppen az előbbit, vagyis az „ártatlan”, semleges érzékelés pillanatát képes *tetten érni* és rögzíteni a fényérzékeny papíron, mielőtt még az értelmezés torzító munkája a kezdetét venné.

Jean Mitry 1963-ban megjelent, *A film esztétikája és pszichológiája* című művében élesen kritizálja azt a - Bazin nevével fémjelvezhető - realista elképzelést, mely azt feltételezi, hogy létezik olyan kamera, amely a „világ nyomán” felfedezi a világot, a lényegek világát; egyszóval egy kamera, amely valahogyan „felfedezi az istenit”. Vagy hogy a tudományos fotózásra is visszautaljunk: a jelenségvilág mögé képes hatolni, ahol az objektív kutatás számára a valóban fontos dolgok zajlanak. E tévedés - állítja Mitry - abból ered, hogy Bazin a képet olyan objektív adottságnak tekinti, amely független az ember tekintetétől. Viszont ha a filmképet az objektív világ megnyilatkozásának fogjuk fel, ha objektivitása miatt abszolútnak tekintjük, akkor „magánvalónak» tétéleznénk fel a világot, és úgy vélénk, hogy az a magánvaló szükségszerűen hasonlít az általunk megismert tárgyhoz (sőt tisztább nála), anélkül, hogy számot vetnénk azzal: az adott tárgy csupán érzékelésünk révén létezik. Ez transzcendentális realizmus volna, amelyet megcáfol egész jelenkori fizikai tudományunk.” (9)

Valamint már csak azért sem lehet érzékelésünktől független vagy azon túli, transzcendens helyzete a kamerának - folytatja Mitry -, hiszen annak működési *programját* az ember hozta létre: végeredményben a „nélkülem való dolog” akkor volna érzékelhető, „ha a kamera tekintete transzcendens volna az emberi tekintethez képest. Azonban ez a tekintet nem csak, hogy »irányított«, hanem egy optikai rendszer eredménye is, amelyet az ember csinált abból a célból, hogy amit rögzít, az érzékelhetően ugyanaz legyen, mint amit az emberi szem lát.” (10) Mitry láthatóan visszahelyezi a kamerát az emberi érzékelés hatókörébe, és ezzel ki is szolgáltatja a humán test instabilitásának és értelmező tevékenységének. Ennek megfelelően (és durván leegyszerűsítve): realista kép az, amit a szem annak vél. A kép ugyanis csak annyiban tekinthető reálisnak, amennyiben a róla alkotott látásélményem hasonlít a való érzékeléshez. És Mitry szerint éppen ez a hasonlóság az alapja a filmkép érzékelésének: „a látásom számára feltárulkozó világ úgy jelenik meg előttem, mint egy kétdimenziós kép, noha egy háromdimenziós realitás képe. Ha úgy tetszik, üveglapot állítok önmagam és a világ közé; s akkor az üvegen keresztül úgy fog megjelenni számomra, mintha erre volna vetítve, miként a filmkép a vászonra.” (11) Továbbá az újra látóvá tett vakok példájára hivatkozva azt állítja Mitry, hogy a pszichológiai plaszticitás, vagyis a binokuláris látásból eredő térérezékelés valójában szerzett, tanult tulajdonság és nem anatómiai jellemvonás. (12) Ugyanezt az élményt a filmkép a mozgás ábrázolása révén képes létrehozni, hiszen annak hatására „a kép, úgy tetszik, csakhamar elválik hordozójától, s valóban el is válik tőle: nem síkra vetített fénykép többé, hanem »tér«, amelyet érzékelek. A filmkép »térbeli képnek» tűnik tekintetem számára, hasonlóan a reális térhez, amely a szemem előtt terül el.” (13) Mitry azért állítja, hogy a filmkép realitás érzetét az érzékszervek olyan tulajdonságaihoz kapcsolta, melyek a való érzékelést is meghatározzák, a kamera objektivitásáról az érzékelés fiziológiájára és tanult voltára helyezte a hangsúlyt, és mindebből azt a következtetést vonta le, „hogy a moziban pontosan úgy percipiálok a tárgy

képét, mint magát a tárgyat." (14) Nem olyan érzékfelettien - tehetjük hozzá -, mint Bazin elképzelte, hanem olyan szubjektíven, mint ahogy azt a valós érzékeléskor a látás fiziológiai és tanult feltételei meghatározzák. (15)

Vilém Flusser jóval radikálisabb nézeteket vall Mitrynél, mégis legalább két ponton kapcsolódik elméleti munkásságuk. Egyfelől, hogy a fényképek realitását mindketten az optikai fogalmak technikai realizálásában és nem a valóságreferenciában látják tetten érhetőnek, másfelől pedig, hogy a fényképezőgépet (kamerát) olyan tudománytörténeti folyamatok eredményének tekintik, melyek a valóság reprodukálásának *programját* írják elő és fejlesztik tovább. A *fotográfia filozófiája* című írásában Flusser főként az utóbbi elképzelés kifejtésére helyezi a hangsúlyt, és célja azt bizonyítani, hogy a realitás illúziója nem valós referencialitásban gyökerezik, hanem a fényképezőgép „programjában” van előírva. Véleménye szerint a fényképezőgép mint apparátus szimbólumokat állít elő, szimbolikus felületeket, úgy „ahogy ezeket neki egy bizonyos értelemben előírták. A fényképezőgép arra van beprogramozva, hogy fényképeket állítson elő, és minden egyes fénykép az apparátus programja által tartalmazott lehetőségek egyikének megvalósulása. Ezeknek a lehetőségeknek a száma nagy, de véges: azoknak a fényképeknek az összessége, amelyeket egy készülékkel el lehet készíteni.” (16) Flusser e tekintetben a sakkjáráshoz hasonlítja a fényképezőgépet, mondván, nem a sakkjárási és a sakkfigurák teszik lehetővé a játékot, hanem a játékszabályok, a sakkprogram. „Amit egy fényképezőgép vásárlásakor kifizetünk, az nem annyira a fém vagy a műanyag, hanem az a program, amely a készüléket képessé teszi képek előállítására.” (17) E program a felhasználó számára nem átlátható, ún. „fekete doboz”, mely éppen a program átláthatatlanságával uralkodik felhasználóján. Az utóbbi tulajdonság eredményezi, hogy a gép megtéveszti a felhasználót, mikor realitásnak mutatja a kötött és beprogramozott eljárás által létrehozott képeket. Pedig a fényképezőgép programja nem más tesz, mint optikai fogalmakat kódol faktumokká. Optikai fogalom például a „fekete” és a „fehér”. A világban azonban „nem léteznek fekete-fehér faktumok, mert a fekete és a fehér határesetek, »ideális esetek«: a fekete a fényben jelenlévő valamennyi hullám teljes hiánya, a fehér az összes hullámhossz teljes jelenléte. [...] Mivel a fekete-fehér faktumok elméletiek, nem létezhetnek ténylegesen a világban. Fekete-fehér fotók viszont ténylegesen léteznek. Mert ezek az optikaelmélet fogalmainak a képei, azaz ebből az elméletből keletkeztek.” (18) Lényegében a centrális perspektíva is tekinthető olyan elméleti fogalomnak vagy programnak, mely a pszichofizikai teret matematikai térré változtatja, ugyanis az általa létrehozott homogén, egynemű tér nem valóságosan adott, hanem mesterségesen létrehozott konstruktum. (19) A technikai képek, melyeket a program állít elő, mindebből következően korántsem ablakok, melyek az objektív világra nyílnak, hanem „képek, felületek, amelyek mindent faktummá alakítanak.” (20)

Mint fentebb utaltam rá, Mitry realizmus cáfolatánál Flusser gondolatai sokkal radikálisabb és átfogóbb kritikai nézőpontot képviselnek. Mindazonáltal Mitry munkáinak értékelésekor nem tekinthetünk el attól a filmelmélet-történeti ténytől, hogy '63-as könyve egy évvel Bazin *Mi a film?* című munkájának publikálása után látott napvilágot. Hiszen 21. századi perspektívából nézve valóban lehet kritikaelméleti közhelynek tekinteni - amiképpen W. J. Thomas Mitchell állítja -, hogy a képi ábrázolások „többé nem tökéletes, átlátszó közvetítők, amelyeknek keresztül a valóság az értelem számára reprezentálódik”; valamint, hogy „a képek nem a világra nyíló átlátszó ablakokat jelentik többé”. (21) Fontos azonban hangsúlyozni, hogy - a kritikai elméleti „közhelyek” ellenére - a fotó alapú mozgókép értelmezésének alapvetően két különböző módját figyelhetjük meg a 20. században: az egyik (továbbra is) feltételezi, hogy a film kiteljesíti mindazokat az objektív és elfogulatlan ábrázolásra vonatkozó szándékokat, melyek már a festészetben is megjelentek, és amelyek elvezettek a fotóeljárás megszületéséig. Sőt, a fotóeljárás nagyító, kimerevítő stb. eljárásaitól a valóság sokkal mélyebb és igazabb megragadását remélték az ide sorolható elméletírók. A másik értelmezési irányvonalnak az alap gondolatát pedig így foglalja össze Eifert Anna *A kép az eltűnés esztétikájában* című munkájában: az „érzérendszerünkbe vetett bizalmunk megingását először az optikai érzékelés terén éltük meg a fényképezés elterjedése kapcsán. Ez a technológia annak az igénynek a hatására fejlődött ki, hogy a valóságot olyan élethűen képezzük le, mint ahogy azt magunk körül látjuk. Az eredmény azonban azt mutatta, hogy a valóság egyáltalán nem olyan, mint amilyenek mi látjuk. Így a fotó önmagunkba vetett bizalmunkban rázkódtatott meg. A teleprezencia nyomán ez az érzetünk csak fokozódott - végképp nem hiszünk a szemünknek.” (22) Ha a „médiumpont mint áttetsző üveg” metafora segítségével próbálnánk megvilágítani az Eifert-idézetből kiolvasható megközelítésmódot, akkor azt lehetne mondani, hogy ez esetben nem az „akadálymentes kilátás”, hanem az „ablak” maga kerül előtérbe, vagyis a médium önfelszámolásának *illúziója*, és egyben megtévesztő volta áll az értelmezések középpontjában.

A mozgókép imént vázolt két értelmezése közül az egyik - mint látható volt - a szóban forgó médium valóságmegragadó képességét, azaz magas realitás-fokát hangsúlyozza. Az e megközelítést példázó elméletek indoklásában, érvrendszerében nagy szerepet játszik, hogy a filmre elsősorban mint analóg képkészítő technikákra hivatkoznak, azaz egy olyan eljárásmodorra, mely *valós* modelljének *valós* fényeffektusait égeti a fotópapírra. Peirce terminusával szólva: a reprezentáció (jelölő) indexikus kapcsolatban áll a jelöllettel, a kép ábrázolta valós tárggyal. Az új elektronikus és digitális képkészítő médiumok megjelenésével azonban az analógiás, vagy ha tetszik, indexikus viszony alapvetően megkérdőjeleződik, és jóllehet fikció és valóság tekintetében radikálisan új problémákat nem is vezetnek be ezek a képkészítő eljárások, mégiscsak rávilágítanak a technikai képek megjelenése óta mindig is fennálló, ám sokszor az elméletírók látómezején kívülre helyezett kérdéskörökre.

Talán főlöszleges nevek hosszas listájára hivatkozni annak a másik médiaelméleti közhelynek az idézésekor, mely szerint a 20. század végén és a 21. század elején a realitás és fikció határainak radikális elmosódását tapasztalhatjuk a legtöbb képi médium esetében. Jean Baudrillard terminusát használva: a digitális és elektronikus eszközök hiperrealitásának lényege éppen a valós és valótlan egybeolvasztása és a szimuláció örök jelenidejének megeremtése. A televízió kultúrájának esszenciája pedig - hogy mégiscsak idézzünk egy példát -, hogy valós és valótlan határait felszámolja, és a realizmus fogalmát végképp elmosza. (23) A mozgóképekre vonatkozó kettős szólam tehát - miszerint e médium a valóság reprezentálásának legtokéletesebb eszköze, illetve, hogy ugyanez a médium minden ilyen törekvés leleplezője is egyben - a 21. századra mintha egyszólamúvá kezdene válni, hiszen a valóság tetten érését (akár a tények, akár a valóság igazságának tekintetében) már senki nem várja el a mozgóképtől - legalábbis bazini vagy kracaueri értelemben. Mégpedig azért nem, mert lehetetlenné teszi az új képi médiumok elemzésének elméleti tanulsága, miszerint: „a realitás és fikció közti különbség maga is fikcionális természetű, amely tartósan megszilárdult a modernitás alapjaiban”, ám végül, az alapok romjain újra napvilágra került. (24)

Mindezeket számításba véve hogyan beszélhetünk mégis a realitás, a valóság kategóriáiról, melyek maguk is fikcionális természetűek? Illetve: ha a realizmus fogalma a jelölő/jelölt relációjában többé nem határozható meg, akkor milyen módon írható le egyáltalán?

Amennyiben Zeuxis és Parrhasius vetélkedését ismételten felidézzük, és gondolatban hozzárendeljük azt a festészeti technikát, mely a korabeli görög művészetet jellemezte, akkor azt mondhatnánk, hogy a valóságghűség megítélése nagymértékben szokás kérdése. Mai szemmel nézve ugyanis e munkák nem tűnnek oly megtévesztően valószerűnek, mint amilyennek a Plinius által lejegyzett történet leírja őket. Hiányzik belőlük az a konceptuális tudás, mely a mai befogadónak már a rendelkezésére áll, és képérzékelését nagyban befolyásolja. A kép realizmusa, valószerűsége tehát nem attól függ, hogy van-e a kép és modellje között valamilyen állandó vagy abszolút összefüggés, hanem sokkal inkább attól, hogy mi a viszony képen alkalmazott reprezentációs rendszer és szokványos, valóságghűnek elfogadott ábrázolási rendszer között. A realiztikus reprezentáció ebből következően nem utánpótlás, hanem észbevesésen múlik. Vagy amiképpen Nelson Goodman fogalmaz: „Az, hogy egy kép olyan, mint a természet, nem jelent többet, mint hogy olyannak látszik, amilyennek a természetet szokás szerint lefestik. Az pedig, ami abba a megtévesztő feltételezésbe sodorhat, hogy egy adott típusú tárgy van előttem, attól függ, hogy mit figyeltem meg az efféle tárgyról, ezt pedig az a mód befolyásolja, ahogyan ábrázolva látni szoktam őket.” (25) Amikor Goodman a realiztikus ábrázolást egyfajta szokásban lévő reprezentációs eljáráshoz köti, akkor azt is mondja ezzel, hogy az uralkodó reprezentációs eljárás a valóságérzékelésemet is befolyásolja, azaz: nem látom *külön* a képet és annak (valós) tárgyát - melyeket módomban áll akkurátusan összehasonlítani -, hanem a valóságot mintegy a kép ábrázolási technikáin keresztül (is) látom. Ugyanis, hogy milyennek néz ki egy tárgy, nemcsak nézőpontunktól, „távolságtól és megvilágítástól függ, hanem mindattól, amit tudunk róla, valamint képzettségünkől, szokásainktól és érdekeinktől.” (26)

Amennyiben elfogadjuk azt a vélekedést, miszerint a realizmus viszonylagos, valamint hogy azt a reprezentációnak olyan rendszere határozza meg, amely szokványosnak számít egy adott kultúra vagy egy személy számára egy adott időpontban, akkor felmerül a kérdés, miért és mi végre egyeznek meg egy szokványos és ezért mennyiségében mindent leuraló reprezentációs rendszerben az emberek?

A valószerűség az ellenőrizhetőség és ebből következően az igazság megítélésének a kérdésében is fontos szerepet játszik. A nyelvi állítások igaz vagy hamis volta a valóság tényeivel összevetésben nyer igazolást vagy cáfolatot. A valóságghűnek elfogadott (vagy Goodman szavával: szokványos) reprezentáció éppen valósághelyettesítő szerepéből fakadóan az igazság ellenőrzésének eszközévé válhat. (Gondoljunk például a fotó alapú

reprezentációs eszközök bírósági eljárásokban betöltött szerepére, vagy, a már korábban említett, tudományos fotózásra, melynek során a kép a szabad szemmel nem látható valóság helyébe lép, és tudományos állítások igazságtartalmának bizonyítására vagy cáfolására képes.) Ebből következően a valószerű reprezentációs eljárás kijelölése, vagy ha tetszik, szokványossá válása az emberi igazságok (látszólagos) megszilárdulását is magával vonja. Friedrich Nietzsche szerint az emberek az együttélést szabályozó első igazságokat a nyelvben jelölik ki, mégpedig úgy, hogy a dolgokat általánosan és kötelezően érvényes jelölésekkel, nevekkel látják el. (27) Mert mi az igazság, teszi a fel a kérdést a német filozófus. Válasza pedig: „Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poetikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyek utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tűntek föl egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók”. Vagyis igaznak lenni annyit tesz, mint szokásos elfogadott metaforákat használni, vagy morálisan kifejezve: az igazság kötelezettség, hogy mindenki egy szilárd konvenció szerint, egy általánosan kötelező stílusban hazudjon. (28) Nagyon rokon gondolat ez azzal, amit Goodman állít a valószerű, reális (azaz igazságmegalapozó) képi reprezentációról. Korábban már idézett elképzelése szerint ugyanis a realizmus gyakran a reprezentáció egy sajátos stílusának, avagy rendszerének nevéként kerül forgalomba. (29) Nietzsche idejében még a nyelv volt fontosabb, a 20. század végén pedig a képi médiumok szerepe a meghatározó. Ám a valóság-referenciára alapozott igazság mindkét esetben a reprezentáció egy sajátos és önkényesen kijelölt formájától, médiumától (is jelentősen) függ. A nyelv valóság és igazságmegalapozó szerepét (a mediális/képi fordulattal egy időben) fokozatosan a technikai képek vették át. Ezek a médiumok azok, melyek korunkban az igazság tiszteletre méltó, bizalmat érdemlő és hasznos voltát a hazugsággal szembeni ellentétével demonstrálják az ember számára. Hiszen „a hazugnak senki nem hisz, kizárja a közösség. Az ember tehát, mint eszes lény, az absztrakciók uralma alá rendeli cselekvéseit; nem engedi többé, hogy pillanatnyi benyomások, érzékletek ragadják magukkal, mindezeket a benyomásokat színtelenebb és személytelenebb fogalmakká általánosítja, hogy ezekhez kösse életének és munkálkodásának szekerét.” (30)

Részben a nyelv igazságmegalapozó funkciójáról vallott nietzschei nézetekkel rokoníthatóak azok a képelméleti magyarázatok, melyek annak a kérdésnek a megválaszolását célozzák, hogy vajon milyen okokra vezethető vissza a valóságpótló, azaz magas realitásfokra törekvő képek roppant mértékű elburjánzása, elszaporodása korunkban. Susan Sontag szerint a 20. század végén az emberek nem „perverzitásból helyezik a képet a valóság elébe, hanem részint azoknak a gondolati irányzatoknak reakciójaként, amelyekben a valóság fogalma mind bonyolultabb és bizonytalanabb lett.” (31) Némiképpen hasonló okokra vezet vissza Barthes a huszadik századi (populáris) mítoszok népszerűségét - beleértve a filmek mitikus történeteit is. Azok ugyanis elrendezhetőnek láttatják a világ dolgait, és felkínálják annak örömét, hogy tökéletesen érthetővé váljon a valóság, „amelyben a jelek - minden akadály, jelentésvesztés és ellentmondás nélkül - végre-valahára összhangban vannak az okokkal.” (32) A sokértelmű és sokértékű valóság(fogalom) helyett a technikai képek mint valóság-pótlékok olyan világ-koncepciót körvonalaznak, melyben az emberi együttélés igazság-törvényei megtalálhatják referencia bázisukat, és ebből következően, ahogy Barthes írja: lehetővé teszik, hogy tökéletesen érthetővé váljon a valóság. Mindazonáltal a valóságmegértés ilyen öröme és nyugalma csak azon „vakság” révén valósulhat meg, amely a hagyományos kauzális szemlélet problematikussá válásával nem vet számot, vagyis az oknak és következménynek, a modellnek és eredetinek a felcserélésével. Más szóval azzal a gondolattal, miszerint a reális és fiktív közötti különbségtétel lényegében egy fiktív aktus; mely az adott korban szokásos reprezentációs rendszer kijelölésén alapul. Mert ne feledjük - amiképpen erre a Pascalt idéző Nietzsche figyelmeztet - „ha éjre éjre ugyanaz az álom látogatna meg, úgy az szakasztott annyira foglalkoztatna bennünket, mint a minden nap látott dolgok.” (33) És tehetjük hozzá, ez esetben az *álom reprezentációja* jelentené a valóságghű leképezés szokványos modelljét.

Összefoglalásképpen talán elmondható, hogy a digitális képek korában a reális és fiktív megkülönböztetésének illúzió volta egyre szembeötlőbbé válik. A legújabb képalkotó médiumok abban érdekeltek, hogy elmosdák a realitás határait, látszólag megsemmisítve ezáltal magát a fogalmat is. A realitás azonban makacs fogalom, mely valójában nem megsemmisül - bármilyen jól hangozzék is ez a félelmetes jóslat -, hanem átalakul, mégpedig úgy, ahogyan a valós reprezentálásának és megismerhetőségének a feltételei is átalakulnak a képi médiumok tevékenysége által. És ebben a helyzetben talán nem is az a fő kérdés, hogy mi a különbség valós, reális és fiktív között, hanem hogy miért van egyáltalán szükségünk ilyen fogalmakra, vagy ha tetszik, *képtulajdonság*-meghatározásokra; valamint, hogy milyen szerepe van a realitás fogalom átalakulásának

vagy makacs visszatérésének az emberi együttélés, az emberi kultúra vonatkozásában.

Lábjegyzetek

- [1] Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Baróti Dezső. Budapest, Osiris, 2002. 20.
- [2] I. m. 21-22.
- [3] Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magdolna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985. 130.
- [4] I. m. 55.
- [5] Bredekamp, Horst - Brons, Franziska: A fotográfia mint tudományos médium. A művészettörténet, a biológia és az illusztráció nyomorúsága. Ford. Kékesi Zoltán. In *A kép a médiaművészet korában*. Szerk. Nagy Edina. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006. 155.
- [6] I. m. 156.
- [7] I. m. 158.
- [8] Hogy a láthatóság birodalmát mennyire tágította és szélesítette a fotográfia feltalálása, erről részletesebben írok *A film mediális üzenetének néhány sajátossága* című munkámban (www.apertura.hu/2007/tel/saghy, különösen: *A film kettős „üzenete”* alfejezetben).
- [9] Mitry, Jean: *A film esztétikája és pszichológiája*. Ford. Heszke Béla. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1968. 95.
- [10] I. m. 96.
- [11] I. m. 75-76.
- [12] Vö. „a született vakok, ha hirtelen látni kezdenek, valami sebészeti beavatkozás következtében, nem plasztikusan látják a dolgokat [...] A megszokás az alkalmazkodás lassanként tudatosítja bennük a plaszticitást, ez a képzet azonban nem közvetlenül adott.” I. m. 77-78.
- [13] I. m. 78-79.
- [14] I. m. 76.
- [15] Meg kell azonban jegyezni, hogy Mitry az utóbbi példában kizárólag a *mozgóképről* beszél, és az állóképeket „kisebb realitásfokú” reprodukcióknak tekinti, mert esetükben a mozgás hiánya élettelené teszi a képeket, és a mélységérzetet létrehozni hivatott perspektíva ellenére „nem válnak el hordozójuktól: ráragadnak a vászonra.” (Vö. I. m. 78.)
- [16] Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Ford. Veress Panka - Sebesi István. Budapest, Tartós Hullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990. 23.
- [17] I. m. 26.
- [18] I. m. 34-35.
- [19] Vö. Az „egzakt perspektivikus szerkesztés elvonatkoztat: nemcsak eredménye, de alapvető rendeltetése is, hogy ezt a bizonyos egyneműséget, amelyről a közvetlen térélmény mit sem tud, az élmény ábrázolásában létrehozza, azaz a pszichofiziológiai teret egyszersmind matematikai térére változtassa.” (Erwin Panofsky: *A perspektíva mint szimbolikus forma*. Ford. Tellér Gyula. In *Uő: Jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat, 1984. 172-173.)
- [20] Flusser: *A fotográfia filozófiája*. 15.
- [21] W. J. Thomas Mitchell: *Mi a kép?* Ford. Szécsényi Endre. In *Kép - Fenomén - Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Kijarat Kiadó, 1997. 339.
- [22] Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*. In *Kép - Fenomén - Valóság*. 395.
- [23] Vö. György Péter: *A metaforák vége*. (http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4055; 2008. 12. 29.)
- [24] Kamper, Dietmar: *Kép és idő: a médiumok gyorsulása*. In *A kép a médiaművészet korában*. 68.
- [25] Goodman, Nelson: *Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól*. Ford. Habermann M. Gusztáv. In *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, Typotex, 2003. 65.

[26] Goodman: i. m. 53.

[27] Nietzsche, Friedrich: A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. In *Athenaeum*, 1992. (I/3.) 5.

[28] Nietzsche: i. m. 7.

[29] Goodman: i. m. 64.

[30] Nietzsche: i. m. 8.

[31] Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest, Európa, 1999. 200.

[32] Barthes, Roland: *Mitológiák*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Európa Kiadó, 1983. 25.

[33] Nietzsche: i. m. 12-13.

rólunk | cikkek beküldése | szerzői jogok | impresszum

?>