

Annona

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2002

A kötet megjelenését a Pécsi Tudományegyetem Rektori Hivatala, Kiadói Bizottsága, Bölcsészettudományi Kara, Jakabhegyi úti Kollégiuma, BTK Hallgatói Önkormányzata, a Kékkúti Ásványvíz Rt. Alapítvány, a British American Tobacco, a Magyar Soros Alapítvány, az Oktatási Minisztérium – korábban: Művelődési és Közoktatásügyi Minisztérium, a Miniszterelnöki Hivatal és a Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítvány támogatta.

Válogatta, szerkesztette, az előszót írta:
Jankovits László, Vankó Annamária, Somogyi Judit

A tanulmányokat lektorálta: Boros János, Erős Ferenc, Gál Béla, Heidl György, Hetesi István, Kálmán C. György, Kappanyos András, Nagy Ilona, Orbán Jolán, P. Müller Péter, Weiss János.
Lelkiismeretes munkájukért ezúton is köszönetet mondunk.

© A szerzők, 2002
© A szerkesztők, 2002
Minden jog fenntartva.

Tartalom

Részlet egy levélből	7
Előszó	9
Leiszter Attila: Nüsszai Szent Gergely időszemléletéről és Történelemfölfogásáról	11
Németh Csaba: „Mensa igitur, scriptura” Középkori egzegézis és izomorfia.	31
Lengvári István: A lussoniumi gabonavermek mint a késő-római gazdálkodás emlékei	49
Varga Szabolcs: Egy Mohács után felemelkedett nemesi család karrierjének kezdetei 1526–1541 között. A Devecseri Choronok.	58
Szommer Gábor: James Lancaster és az első angol utazások a Távols-Keletre	66
Varga Enikő: „A dolgok látképe” Polémiák a 17. századi németalföldi képi reprezentációról.	74
Somogyi Judit: Iratok a Somogy megyei vallási viszonyok történetéhez (1717–1723)	86
Kruzslicz Anita: A szintézis formái Schelling korai műveiben	105
Szívós Andrea: Magyarországi nőnevelés (1850–1888)	112
Vörös Andrea: A dualizmus kori Magyarország borkereskedelme, különös tekintettel az állami gazdaságpolitikára	124
Trombitás Judit: Transzformációk. Egy Turgenyev elbeszélés a gogoli és a puskini hagyományban.	133
Juhász Katalin: Szerkezeti és szemantikai párhuzamok Lev Tolsztoj: <i>Gazda és cseléd</i> és Puskin: <i>Ördögök</i> című művében	142
Györök Edina: Genealogikus vágy és reflexív transzformáció a koraromantikától Heideggerig	149

Katona Gábor: A heideggeri Sein zum Tode és Rorty metastabilitása	161
Danka István: A filozófia végeiről. Rorty és Habermas Hegel-fenoméjje.	170
Böhm Gábor. Dekonstrukció: irodalom(elmélet) és/vagy filozófia?	175
Stachó László: Pszichológia és interdiszciplinaritás: beváltak-e Piaget régi jóslatai a lélektan jövőjéről?	194
Szabó Tímea: Jóra vágyani? A pszichoanalízis etikai következményeiről.	200
Kiss Gábor Zoltán: A kritika feladata a legkülönbözőbb jelenkorokban. Az alkotó, és kritikus tevékenység megítélése Arnoldtól a formalizmus utánig.	205
Patonai Anikó Ágnes: Kaland a Formával: posztmodern, dráma, szintézis	216
Vankó Annamária: Erdély Miklós művészetelméletének néhány kulcsfogalma	223
Besze Barbara: A hős Pepin és társai, avagy a <i>hetvenkedő katona</i> toposza	236
Vári György: A kísértetről. Marxtól Mózesig.	254
Gábor Lívia. Gilles Deleuze – Film és filozófia.	266
Csekő Csilla: Vegetarianizmus – táplálkozásnéprajzi szempontból. Egy család vegetáriánus táplálkozása. (Esettanulmány)	273
Gergely Erzsébet: Válságban az egyház. Valóban válságos a római katolikus egyház helyzete?	287
Horváth Gergő: A Folklor folklórjának néhány vonása – kutatás szelet	296
A Szakkollégium tagjai (1993–2002)	305
A Szakkollégium meghívott előadóinak előadásai (1993–2002)	309
A Szakkollégium tagjainak előadásai (1993–2002)	314
A Szakkollégium tagjainak OTDK eredményei	321

Gilles Deleuze – Film és filozófia*

Gilles Deleuze, aki 1995-ben bekövetkezett halála óta egyre nagyobb szerepet tölt be a francia és a nemzetközi filozófiai életben, életművében szinte az egész filozófiatörténettel és az összes főbb művészeti ággal, irodalommal, képzőművészettel, zenével és a filmmel is foglalkozott, s munkásságát több területen is fordulatként tartják számon. A filmszemiotikában a peirce-i rendszeren alapuló jelelméletét¹, a pszichológiában a pszichológus Félix Guattarival közösen írt *Anti-Ödipusz* című művét², a művészetfilozófiában a Londoni Iskolához tartozó Francis Bacon festészete kapcsán kidolgozott sajátos esztétikáját³ jelentős váltásként kezeli és értékeli a szakirodalom. Filozófiatörténeti tárgyú szövegeiben pedig a filozófiatörténeti beállítódást voltaképpen felszámoló módszertant dolgozott ki: az ő felfogásában a filozófiának nincsen története, hiszen a filozófiatörténeti célzatú művek fő célja éppen az adott gondolkodó eszméinek aktualizálása, egyfajta együtt-gondolkodás kell legyen, nem pedig azok távolságtartó értelmezése. Deleuze a filozófiát magát fogalmakat teremtő tudományként határozta meg: ez az alkotófolyamat a végtelenre nyílik, nem lezárható, ami tételezi a filozófia egészévé teljesedésének és így teljes birtoklásának lehetetlenségét is.⁴

Deleuze szerint hasonló működés jellemzi a művészeteket is: a művészek maguk is gondolkodók, akárcsak a filozófusok, de nem a nyelv, hanem az érzékelés fogalmaiban gondolkodnak, a festők például vonalakban és színekben, a zenészek hangokban, a filmek képekben.⁵ Ezáltal a filozófia, mint fogalomalkotó nem rendelkezik semmiféle privilégiummal a többi tudománnyal és művészettel szemben. Így voltaképpen két fontos, a művészetfilozófiában régóta meggyökeresedett problémát próbál Deleuze feloldani: egyrészt azt a nézetet, miszerint az egyes művészetek bizonyos szempontból alárendelődnének azon tudományágaknak, amelyek speciálisan a bennük hordozott jelentések feltárására szerveződtek; valamint azt, hogy a vizuális és audiovizuális művészetek, elsősorban a festészet és a

* Elhangzott, a 2001. március 30. és április 1. között megrendezett, I. Kerényi Konferencián. (A szerk.)

¹ Lásd: Nánay Bence: Gilles Deleuze – A filmelmélet kopernikuszi fordulata; Kovács András Bálint: A gondolat filmje; James Morrison: Deleuze és a filmszemiotika (Fordította: Cseresnyés Dóra.) *Metro-polis* 1997. nyár.

² Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Anti-Oedipe*. Minuit, Paris, 1988.

³ Gilles Deleuze: *Logique de la sensation*. Éditions de la Différence, Paris, 1981. Részletek magyarul: Francis Bacon – Az érzékelés logikája. (Fordította: Babarczy Eszter és Vajdovich Györgyi) *Enigma* 1997/5.; a kötetből további részek jelentek meg az *Enigma* 2000/7. (23.) számában, Morvay Zsuzsa fordításában.

⁴ A kérdés összefoglalása megtalálható a *Qu'est-ce que la philosophie?* című, Felix Guattarival közösen írt könyv előszavában: Les Éditions de Minuit, Paris, 1991. Az előszó Takács Ádám és Pörzsi Zsuzsanna fordításában megjelent a *Nappali Ház* 1993/4. számában, Mi a filozófia? címmel.

⁵ Lásd Daniel W. Smith: Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. In: Paul Patton (ed.): *Deleuze: A Critical Reader*. Blackwell Publishers Ltd., Oxford, 1996, 40.

film, a saját jelrendszerükbe kódolva alapvetően nyelvi jelentéseket tartalmaznának, s hogy ezen nyelvi jelentések dekódolás révén lennének megfejthetőek.

Ezek a nézetek alapozzák meg tehát a módszertant, melynek segítségével Deleuze az egyes művészeti ágakhoz és művekhez közelít: például filmszemiotikáját a képi jeleknek a nyelvi jelekkel való egyenrangúságára építette. Hasonló eljárás jellemzi a Francis Bacon értelmezést is, amelyet a szakirodalom az egyik első, a festészet sajátos tulajdonságainak, működésének megfelelni képes esztétikaként határoz meg. Deleuze nem értelmezi Bacon képeit, hanem megpróbál azok képi elemeinek megfelelő filozófiai fogalmakat alkotni, és – amint azt Daniel W. Smith angol filozófus tanulmányában kifejti – a Bacon-könyv szövege maga is zenei módon van megszerkesztve s terminusai, mintegy zenei hangokként, „Bacon kompozícióival párhuzamos módon szerveződnek komplex struktúrákká”.⁶ Ez a fajta szerkesztésmód az oka annak, hogy Deleuze szövegei általában eléggé nehezen olvashatóak, hiszen nyelvezete, noha szigorú és koherens szerkezet mentén épül fel, nem törekszik elvontságra, hanem inkább nagyon is képszerű, s szövegeinek műfaja miatt erősen metaforikus hatást kelt.

Deleuze művészetfilozófiájának alapja, hogy a Művészetek új, egymás felé nyitott, az ő fogalmával élve „rizómatikus” rendszerét tételezi, melynek közös alapproblémája az érzékelésre ható, de számára nem megragadható, nem látható, nem hallható erők megjelenítése, s ezen keresztül direkt, a reprezentáción túli érzékelés létrehozása a befogadóban. David N. Rodowick angol filozófus szerint a deleuze-i rendszerelméleten belül három, egy inorganikus és két fajta organikus rendszerfajta különböztethető meg: az inorganikus rendszerben az elemek között nincsen összefüggés, s így az elemeinek pusztá összege; az egyik fajta organikus rendszerben az elemek összefüggésben vannak egymással, elrendeződnek, hierarchizálódnak, maga a halmaz pedig zárt, s így kijelölhetjük kitüntetett pontjait, meghatározhatjuk, leírhatjuk. A harmadik fajta rendszer is organikus, azonban legfőbb jellegzetessége a nyitottság: minden eleme összefüggésben áll az összes többivel, s nyitottsága miatt semmiféle rendeződés vagy hierarchizálás nem fedezhető fel benne.⁷ A művészetek rizómatikus rendszere ezen harmadik csoportba tartozik. Ez a rendszerfelfogás lehetetlenné teszi azokat a hagyományos művészettörténeti és művészetelméleti törekvéseket, hogy a művészeteket akár önmagukban, akár egymáshoz képest definiáljuk, s megvonjuk határaikat. Deleuze számára a művészetek ilyenfajta nyitott együttműködésére példa az, amelyet a *Le Pli – Leibniz et le baroque*⁸ című művében elemzett barokk kor úgynevezett „összművészete”, amikor is az egyes művészeti ágak átmennek egymásba, s úgymond egymásban realizálódnak.

Ezt az „erő-esztétikát” Deleuze egyaránt kidolgozza a festészet és az irodalom területén, mégpedig a Bacon-festményeken megjelenő emberi alakhoz és a Proust-regény narrátorához, Marcelhez kapcsolódó interpretációin keresztül. Azáltal, hogy a nem-érezkelhető erők játéktereként alapozza meg a művészetek rendszerét, Deleuze megkonstruál egy általam „alanyak” nevezett létezőt, akin/amin keresztül ezek az erők manifesztálódnak tudnak.

⁶ Smith: i.m. – uo.

⁷ David N. Rodowick: A film rövid története. *Metropolis* 1997. Nyár, 40. (Fordította: Schmal Alexandra.)

⁸ Minuit, Paris, 1977. A könyvből részletek jelentek meg magyarul: *Mi a Barokk?* In: *A lehetséges barokk*. (a Komárom-Esztergom megyei Tudományos Szemle különszáma), Tatabánya, Limes, 1996. (Fordította: Símón Vanda.); *Az új harmónia*. In: Házás Nikolettta (szerk.): *Változó művészetfogalom*. Kijárat, Budapest, 2001. (Fordította: Gábor Lívia.)

Ez egyrészt lehet egy műalkotás, (például egy zenedarab, amely nem hangzó erőket hoz felszínre), másrészt mindennek egyfajta reflexív szintjeként a műalkotás tárgya, például az emberi test Baconnál, vagy a Proust regény narrátora. Ezt nevezi Deleuze „szervek nélküli testnek”, amely, mint az érzékelés alanya, Deleuze fenomenológiai eredetű meghatározása szerint igazán sem szubjektumnak, sem objektumnak nem tekinthető. Ezen a ponton természetesen felvetődik az a kérdés, hogy ez a fogalom mit mond el Deleuze személyiség- és identitás-felfogásáról? Elemzései révén és más, kapcsolható szövegeiből egy olyan identitáskép bontakoztatható ki, amely szembeállítható a mára egyre nagyobb területet meghódító, a „narratív identitás” fogalmát megalkotó macintyre-i és ricoeuri elméletekkel. Előadásomnak azonban nem célja ezen elméletek opponálása, inkább arra szeretnék rámutatni, hogy ez az alapvetően érzékelésközpontú, az érzékelés-alanyt középpontba helyező esztétikai szemlélet a művészetben sajátos gondolati tartalmakat, filozófiai súlyú, de nem nyelvi mondanivalót tár fel, mégpedig nem az egyes művészetek számára idegen, más tudományágakból átvett fogalomkészletek és módszertani eljárások használata révén, hanem egy olyan nyelvezeten keresztül, amely az illető művészetek működését és azok tapasztalatát igyekszik megvilágítani. Ez a fajta felfogás véleményem szerint Deleuze filmes könyvében éri el legérettebb formáját, amely a már említett szemiotikai fordulatot kiváltotta, és amelyben Deleuze érzékelés-elmélete is kiteljesedik.⁹ A deleuze-i identitás, az általa elképzelt tudat működése a film működésmechanizmusával azonos: ez magyarázza azt, hogy a film, mint a legfiatalabb vizuális művészet az érzékelésünkben és a tudatunkban végbement változások letéteményesévé és hordozójává válhat, s benne sokkal közvetlenebbül és ezáltal mélyebben ragadhatjuk meg világunk történéseit, mint az azokat leírni kívánó tudományos szövegeken keresztül. Ahhoz azonban, hogy eljuthassunk a film deleuze-i felfogásához, érdemes először megvizsgálni az érzékelés-elmélet korábbi fázisait.

Deleuze a Proust regényről írott, *Proust és a jelek*¹⁰ című 1964-es művében kezdte el kidolgozni a „szervek nélküli test” elméletét. A regény elemzésében az egyik fő tétele az volt, hogy Proust műve „rivalizál a filozófiával”¹¹: véleményem szerint ez a regényben három szinten valósul meg. Egyrészt a műben polemizáló szándékot lehet kimutatni a platonizmus és Bergson elméleteivel; másrészt a címben szereplő keresés célja nem az elveszett idő visszanyerése, vagy az emlékezet felderítése, hanem az igazság felfedezése, s mint ilyen, a filozófia területéhez tartozik. Harmadrészt pedig a regényszervező elvek működése révén, melyeknek központi mozgatórugója, Marcel Deleuze érzékelés-elméletének részeként filozófiai jelentőségre tesz szert. Marcel, akit Deleuze pók-narrátornak nevez, a szervek nélküli test egyik példája. A pók hasonlat Marcel sajátos regénybeli szerepét hivatott jelezni: azt, ahogyan pókként várakozik egy hatalmas hálóban, miközben magában hordozza és kibocsátja a regény szövedékét alkotó szálakat. Teste rendkívüli érzékenységgel bír, s egy olyan mechanikus gépezetként írható le, amely képtelen a látásra, érzékelésre, emlékezésre, mert nincsenek megfelelő szervei. Deleuze tehát szervek nélküli testen nem egy homogén testet ért,

⁹ Gilles Deleuze: *Cinéma I. – L'image-mouvement; Cinéma II. – L'image-temps*. Gallimard, Paris, 1983, 1985. Az első kötet megjelent magyarul: *A mozgás-kép*. Osiris, Budapest, 2001. (Fordította: Kovács András Bálint.)

¹⁰ Gilles Deleuze: *Proust et les signes*. Presses Universitaires de France, Paris, 1964. Részlet magyarul: Proust és a jelek. *Jelenkor* 2000/2. (Fordította: Gábor Lívია.)

¹¹ Uo.: 115.

hanem olyan testet, amely nem szervezet, nem organizmus: szerveit az őt érő ideiglenes erők, hatások hozzák létre, s ezek csupán addig működnek, amíg az adott hatás tart. Ezért nem képes például Marcel – annak elmúltával – megragadni a madeleine sütemény ízéből felbukkanó érzetet. Innen nézve a megtalált idő tehát a Marcelt az egyes világokban érő, értelmezhetetlen benyomások idejének egyszerre történő visszanyerése, egy lehetséges műalkotásban való megragadásuk által; a megvilágosodás pedig az egész regényt elhivatásként, a regény terét pedig a pók-narrátor testeként szervezi újra.

A szervek nélküli test elméletének húsz évvel későbbi, festményekre alkalmazott példája Deleuze *Az érzékelés logikája* című, Francis Bacon festészetével foglalkozó kötete. Deleuze a modern festészet történetében három fő irányvonalat különböztet meg: az egyik az absztrakt festészet (példái Kandinszkij és Mondrian), amely a tiszta optikai utat követi, s tisztán geometrikus formákat helyez el egy optikai térben. A másik irányzat az absztrakt expresszionizmus (más néven action painting, legismertebb képviselője Jackson Pollock): ez a manuális eljárás, amely felszámolja az optikai geometriát, hogy helyet adjon a tisztán manuális vonalnak, amely nem jelöl ki semmilyen formát: a mű teljességgel önmagát alakítja. A harmadik út viszont speciálisan Francis Baconé, s a festészet mindkét előző módszeréből átvesz valamit: nem rombolja le teljesen a figurativitást, megtartja a kontúr, az action paintinget jellemző káoszt pedig a már említett alakba szorítja vissza, amely egy újfajta figurativitást képvisel. Baconnál a festészet aktuosa a vásznon jelenlévő, a szemléletünket meghatározó figuratív adottságok eltörléséből, deformálásából áll. Ezt a módszert nevezi Bacon „diagram”-nak, működése a figuratív adottságokat érő katasztrófához hasonlít: a figurativitás kényszere alól felszabaduló kéz átadja magát az érzetek irányításának.¹²

Bacon festői módszere Deleuze szerint Cézanne művészetéből ered, s ahhoz hasonlóan az egyik fő célja magának az érzékelésnek, a világ láthatóvá válásának a megfestése. Eszerint a képeken megjelenő alak nem más, mint „az érzékeléshez rendelt érzéki forma”, amely „ellentéte az olyan formának, amelyet az ábrázolni vélt tárgyhoz rendelünk (figurativitás)”¹³, s amelynek szörnyűségén keresztül a festmény hatását közvetlenül az idegrendszerre, és nem a tudatunkra fejti ki. Az érzékelés megmutatásán keresztül a kép felszámolja az ún. „elsőleges figurativitást”: Bacon tehát közvetlenül ezt a látvány-érzetet próbálta megragadni, s a nyelv és az értelmezés megkerülésével közvetíteni. Ezért törekedett arra, állítja Deleuze, hogy a képei kapcsán mindenfajta narráció és történetkonstrukció lehetőségét eleve kizárja, s ezáltal megmutassa a festészet, konkrétan a festék, mint kifejezőeszköz önmagából adódó lehetőségeit.¹⁴

Bacon szerint az érzékelés legfőbb jellemzője az, hogy szintről-szintre, egyik érzékszféra terepétől (azaz egyik érzékszervtől) a másikig halad: „minden szint vagy szféra egy-egy specifikus érzetnek felel meg”.¹⁵ Deleuze ezt veszi alapul, amikor előáll egy számára érdekesebb, erősebben fenomenológikus hipotézissel: eszerint Bacon képein maga az ábrázolt mozgás lenne az, amely egy mélyebb lényegiséget közvetít. A mozgásban a különböző mozgásfázisok a már említett érzékelési szinteknek feleltethetők meg, s ezáltal ezek az érzékelésszintek „szintetikusán újrakomponálják a mozgást a maga folyamatosságában, gyorsra-

¹² Lásd: Gilles Deleuze: Francis Bacon – *Az érzékelés logikája*. *Enigma* 1997/5, és *Enigma* 2000/7, 50.

¹³ Uő: *Enigma* 1997/5, 31.

¹⁴ Uő: *Francis Bacon – Logique de la sensation*. 10.

¹⁵ Uő.: Francis Bacon – *Az érzékelés logikája*. *Enigma* 1997/5, 31.

ságában, erőszakosságában [...]”. Ehhez járul az a tény, hogy a jellegzetesen baconi mozgás helyben mozgásnak minősül, lévén egy „görcs”, „deformálódás”, amely a „láthatatlan erők” a testre gyakorolt hatását jelzi, s létrehozza a „szervek nélküli test” valóságát.

A mozgásban az érzékszervek között egy olyan egység, „egzisztenciális kommunikáció” jön létre, amely az érzékelés „pathikus (nem-ábrázoló) momentumát” alkotja. Az érzékszervek eme egységét, vagy ahogy Bacon mondja, „az érzékek nem-rationális logikáját” egy erő járja át és fogja egységbe: ez a „Ritmus”, amely mélyebb, mint a látás és a hallás.¹⁶ Deleuze szerint ez a ritmus képviseli a legmélyebb szintet, ami az én és a világ kapcsolatát is meghatározza, ez az egység azonban csak az organizmus lebomlásával, a „szervek nélküli test” kialakulásával párhuzamosan jön létre. Deleuze ezen a fogalmon keresztül haladja meg a fenomenológia test-elképzelését, amely nem juthat el a Ritmusig, az érzékelés végső fokának feltárulásáig, mert a megélt testet veszi alapul. A „szervek nélküli test” túl van az organizmuson: ez a megélt test határa, túl van a szervezeten, amelyet Deleuze az élet bőrtönének nevez. A végsőkéig deformált baconi alak a maga intenzív tényében létezik, az organikusságától megfosztott test megszűnik ábrázolt lenni, nem valaminek a reprezentációja többé: valóságossá válik.

A szervezet lerombolásának folyamata a Bacon portrékon az arc dekomponálásában rejlik, a nem-organikus hús-fej feltárásában. A portrék, mintha igazolványképeket „figuráznának ki”, az arcot annak külső azonosíthatóságától fosztják meg, ami a személy tárgyi azonossággá változtatásának alapja.¹⁷ A Bacon festményeken látható Alakok bezártsága, izolációja kiiktat minden külső nézőpontot, a test geometriai formákba való beszorítása, a narráció elutasítása megszünteti mind az Alak egy történet szereplőjeként felfogott narratív identitásának, mind a többi testhez, vagy az aktuális világegészhez képest meghatározódó komparatív identifikációjának az esélyét. Deleuze a nyelv differenciákat létrehozó működésének következményeként látja az identitás fogalmának működését, ő maga azonban az „esemény” területéhez tartozónak képzelel el a személyiséget: „egy áramlat, ami csak egy tulajdonnevet visel”.¹⁸ A személyes bebörtönzi az életet, megfosztja szabad variálódásának lehetőségétől: a művészet célját Deleuze éppen abban látja, hogy „az életből valami olyat alkosson, ami több mint személyes”, az élet „vitalizmusát” jelenítse meg,¹⁹ amely a jelek és az események állandó meghatározatlan mozgása által adódik, de soha nem adott. Valaminek a meghatározása, értelmezése mindig a mozgás, alakulás folyamatának megakasztását, önkényes felfüggesztését jelenti, és így nem jelenthet adekvát viszonyulást az egész lehetőségsziszteméhez képest. Bacon Alakjai a személyiség ilyen negatív meghatározásának elutasításaként is felfoghatóak: az én megragadása csakis legintenzívebb létének felmutatásával lehetséges. Az ebben az értelemben vett Alak léte mindenfajta transzcendens viszonyulás

¹⁶ Uo.: 35.

¹⁷ „A kitisztított vagy felvázolt tagok Baconnál egy semlegesített organizmus részei, amelyeket visszahelyez a zóna vagy szint állapotába: »az emberi arc nem találta még meg az arcát.«” Uo.: 36. Ez a rész magyarrá áttűtetve nem tudja visszaadni az eredeti szavak többértelműségét: én úgy értelmezem, hogy az előbbi arc-fogalom a francia „visage” értelmében az ember személyiségének kifejezéséként fogható fel; míg a második, a „face” értelmében vett arc a felszín, arculatot hivatott jelölni, tehát az előbbi arc külső, felismerhető és azonosítható „látottságát”.

¹⁸ Gilles Deleuze: A filozófiáról. *Pompeji* 1994/5, 160. (Fordította: Chazár Keresztély.)

¹⁹ Uo.: 165.

kizárásával egy sajátos „immanenciamezőt” hoz létre. Deleuze szerint a tudatot, amelynek mozgása végtelen sebességüként képzelhető el, „semmi sem képes kinyilvánítani”.²⁰ Így a tudat hiányában az érzékelés (empirikus) transzcendenciamezejét tisztán immanens sikként lehet definiálni: „szubjektum nélküli tiszta tudatfolyam”.²¹

A tudat fogalma révén juthatunk el Deleuze filmelméletéhez, amely vizualitással foglalkozó szövegeinek összegzéseként is felfogható. A filmelméletet hasonló módszertan jellemzi, mint a Bacon-kötetet: Deleuze itt is az adott művészeti ág sajátos eszközeinek megfelelő fogalomrendszert igyekszik kidolgozni. Azokkal a filmelméleti irányzatokkal szemben kínál alternatívát, amelyek a filmet más tudományágak szempontjai szerint vizsgálják: gondolkodom itt a különböző narratív irányzatokra, vagy a nyelvészetből átvett szemiotikai rendszerekre. Deleuze szerint a filmelméleteknek már André Bazin óta az a közös hibájuk, hogy eleve elkülönítik egymástól a filmképet, mint a valóság mechanikus reprodukciójának szintjét, és az ahhoz járuló jelentést, amely mindig nyelvi: itt elég példaként csupán Metz és Pasolini filmnyelvtanaira utalni. Ezekkel szemben Deleuze tagadja azt, hogy a film a nyelvhez hasonlóan kettős szerveződésű lenne, s elméletét Pierce szemiotikájára alapozza, amelynek lényegi vonása, hogy a jelek rendszerében a nyelvi jeleket nem tekinti kiemeltnek. A filmkép egyáltalán nem tekinthető lezárt egésznek – hangsúlyozza Deleuze – hiszen állandóan alakulásban, mozgásban van: a kép komponensei egy nemjelölő, aszintaktikus anyag-halmazt alkotnak, amely nélkülöz mindenfajta nyelvi megformáltságot.²² Mint azt Kovács András Bálint is kiemeli egyik tanulmányában, Deleuze számára a film a gondolkodás nem-nyelvi, nyelv-előtti mechanizmusainak közvetítő közege, egyfajta „gondolkodás-gép”,²³ s mint ilyen, képes a világban bekövetkező szemléleti és gondolati változások érzékeny tükrözésére. Ilyen szemléleti változáshoz köti Deleuze azt a tény, hogy a filmtörténetben két nagy korszakot lehet elkülöníteni: a két korszakot kétfajta képtípus fémjelzi, amelyek egyszersmind kétfajta rendszer jelenlétét is implikálják. A két képtípust, a mozgás-képet és az idő-képet Deleuze külön kötetben tárgyalja: a képek jelölte rendszereket Deleuze Wilhelm Worringer-től veszi át, aki *Absztrakció és beleérzés* című művében ebben a két fajta rendszerben értelmezte a kultúrák és világuk közötti lehetséges kapcsolatokat. Ezek a rendszerek Worringer-nél a művészettörténet stílusállapotok szerinti felosztásának is alapegységei. A klasszikus, organikus rendszerek a világgal harmonikus kapcsolatban álló kultúrákhoz köthetők, amikor a művészet is a természetes formákból merít. Ez a rendszer jellemzi a mozgás-kép korszakát, amely Deleuze felosztásában kb. az 1940-es évekig, a neorealizmus megjelenéséig tartott. A mozgás-kép a Deleuze számára központi jelentőségű időábrázolást tekintve közvetett jellegű: az intervallumokra tagolt időt a mozgások és azok vágás révén történő, a természetes kronológiát követő összekapcsolásai határozzák meg. A filmképek illesztése racionális logika mentén történik, a montázs egy nagyobb halmaz, egy harmonikus totalitás részeként forrasztja őket össze. Ez a fajta rendszer mindenképpen zárt, rendezett és hierarchizált, és megfeleltethető az előadás elején említett első fajta organikus rendszernek.

²⁰ Uő: Immanencia: Egy Élet... *Enigma* 1997/5, 26. (Fordította: Takács Ádáma) Az eredeti szöveg L'Immanence: Une vie címmel a *Philosophie* folyóirat 1995. szeptember elsejei számában jelent meg.

²¹ Uo.: 165.

²² Rodowick: *A film rövid története*. 36.

²³ Kovács András Bálint: A gondolat filmje. *Metropolis* 1997. Nyár, 48.

A neorealizmustól számítva kezdődik az idő-kép korszaka, amelyhez egy inorganikus, kristályos rendszertípus kapcsolható. Az idő-kép közvetlen időábrázolásra képes, mivel az időt leválasztja a cselekményről, s ezáltal elvont tér-idő szemléletet hoz létre. A képek illesztése irracionális logikával történik, s az illesztés nem része valamely egésznek, totalitásnak, hanem autonóm. A képek folyamata az egységbe komponálódás helyett szeriálisan fejlődik tovább, ami elbizonytalanítja a nézőt. Az idő észlelése széttartóvá és nem-identikussá válik. Ez a fajta idő csak egy szubjektivitás, egy tudat részeként ábrázolható reálisan: Deleuze szerint a neorealizmus utáni film egyik fő célja a szubjektivitás különböző képeinek megformálása.²⁴

Az a fajta váltás tehát, amelyet például Deleuze identitás elmélete képvisel az említett narratív elméletekkel szemben, vagy amelyet a kétfajta rendszer közötti szemléletváltozás jelent a gondolkodás terén, egyaránt jelen van és tükröződik a film világában. Úgy tűnik, hogy Deleuze művészetfelfogásában a film az, valószínűleg éppen a tudattal való működésbeli hasonlósága miatt, amely a változásokra a legérzékenyebben reagál.

A művészetek rizómatikus rendszerének megalapozása a filmelmélet számára lehetővé teheti a többi művészeti ággal való egyenrangú összehasonlítást, s ugyanakkor a többi ág elméletétől teljességgel független elmélet kialakítását is. Ami azonban Deleuze elméletét különösen fontosá teheti, az az esztétikájában rejlő etika lehetősége: a közvetlen érzékelést nyújtó, az erők érzékelhetővé tételén alapuló művészet az eddig központinak számító reprezentáció-problematikát haladja meg, s ezáltal közvetlen megszólíttóságot idéz elő. Ez a fajta moralitás, a művel való szembesülés új alapot és legitimitást adhat a művészet ingadozó fogalmának, pontosabban egy újfajta alapon szerveződő művészetfogalom alakulásának lehetünk itt tanúi.

²⁴ Lásd: Rodowick: *A film rövid története*.