

Van-e a dolgoknak körvonala?

Absztrakt

Joachim Paech e szövegében a dolog, a forma és a médium egymáshoz való viszonyát járja körül. A tanulmány kiindulópontja, hogy a dolgok médiumokként tudatosulnak a formáikban, amit egy Robbe-Grillet novellával támaszt alá, majd Godard Passiójáték című filmjén keresztül azt vizsgálja, milyen hatással van a formákra azok mediális környezetének megváltozása. A szöveg második felében Rodin, Rilke, Lukács és Popper gondolataihoz visszanyúlva azt a vitát eleveníti fel, amely akörül forog, hogy mennyire befolyásolja a formát a dolgok anyagi meghatározottsága, illetve miként érzékeltetheti a forma a dolgok anyagi feltételeit, s végül Joris Ivens példáján keresztül arra is kitér, miként lehetséges ez utóbbi a film esetében.

Szerző

Prof. Dr. Joachim Paech (1942, Berlin) színháztudományt, germanisztikát és filozófiát tanult a berlini Freie Universitätén. Ugyanitt szerzett doktori fokozatot 1974-ben művészettudomány szakon, témája az orosz forradalom színháza volt. 1975 és 1988 között az Universität Osnabrück médiatudomány szakán tanított, itt írta habilitációját is 1978-ban. 1988-89-ben a belgiumi Université catholique de Louvain és a freiburgi Albrecht Ludwigs-Universität vendégprofesszora, 1989-től pedig egészen 2007-ig az Universität Konstanz professzora médiatudomány szakon. Kutatási területe a film elmélete és története, a filmi, az irodalmi, a hagyományos művészetekhez és az új médiához köthető intermedialitás.

Fontosabb munkái

- *PASSION oder Die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt, 1989.
- *Literatur und Film*. Második kiadás. Stuttgart, 1997.
- *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart - Weimar, 2000. (Anne Paech-hel közösen)
- *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin, 2002.

Van-e a dolgoknak körvonala?



A dolgok a formáikban médiumokként „tudatosulnak”

Egy egyszerű történet: „Három gyerek megy a fővenyen. [...] Nagyon szép idő van. A nap heves, függőleges fénnel világítja meg a sárga homokot. Egyetlen felhő sincs az égen. Szél sincsen. A víz kék, nyugodt, a legcsekélyebb hullámozás sincs a nyílt tenger felől, noha a strandot véges-végig a sík tenger határolja. [...] Előttük a homok teljesen érintetlen, sárga és sima, a sziklától a vízig. A gyerekek egyenes vonalban haladnak, egyenletes sebességgel [...]. Mögöttük a nyirkos homokon mezítelen talpuk nyoma, három vonalban, hasonló nyomok három szabályos sora, egymástól hasonló távolságra: meglehetősen bemélyedt, éles nyomok. [...] A nyomok mélysége állandó: körülbelül két centiméter. Nem torzítja el őket sem a körvonal beomlása, sem a sarok vagy a lábujjhegy túlzott bemélyedése. Olyanok, mintha ugyanazzal a mintával nyomták volna bele a talaj felső, lazább rétegébe. [Előttük tengeri madárraj lépdel a parton, éppen a hullámok határán.] A tenger lassanként eltörli lábuk csillag alakú nyomát. De a gyerekek [...] mély nyomokat hagynak maguk mögött, amelyeknek hármass vonala a parttal párhuzamosan húzódik a nagyon hosszú fővenyen át. [A beálló csendben nagyon távolról harangszó zeng a nyugodt levegőben. (...)] De a tengerbe görgő kavicsok zöreje elnyomja a túlságosan gyenge csengést. Meg kell várni (...), hogy újra észlelhessenek néhány hangot, amelyet a távolság eltorzít.” [1]

Alain Robbe-Grillet e rövid elbeszélésében, *A strandban* a nyomok három formája különböztethető meg. A három gyerek lábnyoma világosan kirajzolódik a homokban, lenyomataik a homok, a víz és a szél bizonyos körülményei között hosszabb időn keresztül megmaradhatnak. A madárlábnyomokat ezzel szemben nagyon gyorsan újra elmossák a hullámok, nem elég mélyek, és túl közel vannak a vízhez. A haranghangok is annak a ténynek a nyomai, hogy egy harangot megkongattak, terjedésük és időtartamuk a levegő állapotától, sűrűségétől és mozgásától függ, a távolsággal elillannak, kevésbé tartósak.

A gyereklábak, madárlábak és harangok által hátrahagyott nyomok olyan formák révén jelennek meg, melyek az eredetükre utalnak, különösen, hogy az, ami előidézte őket, már távollevő. A gyerekek vagy a madarak lábai sokféleképpen szemlélhetők, például testrészekként vagy a helyváltoztatás eszközeiként, de olyan dolgokként is, melyek a homokban többé vagy kevésbé tartósan lenyomatot hagytak, és ahol egy bizonyos formában megmutatkoznak, ahogy azt Robbe-Grillet leírta. A hangok is a harang megmutatkozásai – hogy a harang képes haranghangok formájában felcsendülni.

A gyerekeket és a madarakat nemigen érdeklik a homokban hátrahagyott nyomaik; csak a megfigyelő, aki bizonyos értelemben olvassa őket, és tudósít róluk, látja a homokban lévő nyomokat a gyerek- és madárlábak lenyomataiként, olyan dolgokként, amelyek a homokban „öltöttek formát”. A homok és a lábak többé nemcsak homok és lábak, hanem médiumok olyan formák számára, amelyek mind a homok, mind pedig a (különböző) lábak tulajdonságait reprezentálják. Azért jönnek létre, mert a homok a lenyomatban tömörebbé vált, mint az érintetlen környezetben. A madárnyomok esetében a víz ismét gyorsan visszafordítja a homok állagának ezen megváltozását, míg a gyereknyomok tovább megőrzik formájukat. A leggyorsabban a kevésbé sűrű levegőben oszlanak el a hangok. A dolgok mindhárom esetben „médiumokként tudatosulnak a formáikban”. Médium az, ami a formákban nyomként van jelen, dologként azonban távollevő. A nyom a dolgoknak a mediális megformálásukra vonatkozó emlékezete. A nyom a formából a dologra – mint megformálásának médiumára – utal vissza; emiatt a dolog a formáikban médiumként tudatosulnak. [2]

A következő kis történet azon formák konstitúciójának kérdését veti fel, amelyekben a dolgok médiumokként formálódnak meg. Robbe-Grillet, aki jó szemű megfigyelő, azt állította, hogy „a nyomok mélysége állandó: körülbelül két centiméter. Nem torzíja el őket sem a körvonal beomlása, sem a sarok vagy a lábujjhegy túlzott bemélyedése”, lenyomatuknak világos formája van, mert tisztán kivehető körvonallal rendelkezik. A nyomokból, a nyomok méretéből és a lenyomat mélységéből még akkor is lehet következtetni a gyerekek lábaira, amikor azok már régen elhagyták a strandot. A formákon keresztül nemcsak a dolgok tudatosulnak médiumokként, de mindazokkal is közlik ezt, akik olvasni tudják őket. A lenyomat körvonala a dolgok kontúrja, mindkettő a dologra mint a dolog formájára utal. Mielőtt azonban a médiumról beszélnénk, meg kell mondani, mit értünk forma alatt, ugyanis csak a formából kiindulva lehet következtetni a mediálisan megformálódó dologra: a gyerekláb formájú lábnyomokból a gyereklábak formájára, amelyek belenyomódtak a homokba.

Gregory Bateson 1972-es munkáját, *Az elme ökológiáját* egy sor, a még fiatal kislányával folytatott beszélgetéssel kezdi. E beszélgetések egyike a kislány azon kérdésével kezdődik, hogy „Apu, miért van a dolgoknak körvonala?” [3] A kislánynak feltűnt, hogy ahhoz, hogy tárgyakat ábrázoljon, kontúrokat rajzol, ami ahhoz a következő kérdéshez vezet, vajon van-e a dolgoknak körvonala, vagy csak akkor nyernek kontúrokat, amikor lerajzolják őket. Vagy az első rövid történetre vonatkoztatva ez azt jelenti, van-e a gyereklábaknak körvonala, vagy csak a benyomódásukkal

nyernek kontúrokat. Másként feltéve a kérdést, vajon csak a mediális ábrázolásuk révén nyernek formát a dolgok, amikor is médiumokként tudatosulnak, vagy dologiságuk lényegéhez tartozik hozzá a forma? Erre a kérdésre a harmadik történetben fogok visszatérni, amit érdemes lesz majd elmesélni. A további beszélgetés apa és lánya között mindenesetre kerüli, hogy így vagy úgy döntsön, mert egész pontosan nem magukról a dolgokról, a körvonalairól mint tulajdonságaikról van szó, hanem elkülönülésük vagy elhatárolásuk megfigyeléséről beszélnek, amit az ábrázolásuk számára az alakjuk többé vagy kevésbé világos körvonalazása biztosít. A dolgok észleléséből adódik a különbségük, amely a dolgok ábrázolásában ismét formáik különbségéhez vezet, amelyek által más dolgoktól különböznek. A dolgok rendje körvonalaik és formáik elrendezése által jön létre, tehát a körvonalak és kontúrok a maguk részéről azon rendekhez tartoznak, melyek által dolgok elrendezhetők. A beszélgetés váratlanul diskurzusetikai fordulatot kap, ha a beszéd számára is megköveteljük a világos kontúrokat, ami miatt Bateson „metalógusokról” [Metalog/metialogue] beszél, melyekben a diszkurzív struktúrának összhangban kell lennie a beszéd tárgyával; ez esetben tehát szintén „világos kontúrokkal” kell bírnia. A kislánynak köszönhető, hogy a rendetlenség is megengedetté válik, ha ezzel elhárítható az előreláthatóság általi kontroll. Csak az életlen formák, a homályosság és a meghatározatlanság nem megengedett, mert a megfigyelés számára a formáknak el kell határolniuk a dolgokat a többi dologtól, amelyek nem ők. Maguk a dolgok az ábrázolásaikban (illetve itt: „rajzaikban”) távollevők, miközben körvonalaik által formákként körvonalazódnak, amennyiben e formák más dolgoktól megkülönböztetik őket. Másként mondva, a dolgok az ábrázolásuk során formájuk/megformálódásuk [Form(ulierung)] médiumaivá válnak, formáikban pedig ábrázolhatóságuk medialitására utalnak.

Jean-Luc Godard tíz évvel Bateson után a *Passiójáték* (1982) című filmjében szinte szó szerint megismétli az apa és a kislány közötti beszélgetést. A filmkészítés káoszának kellős közepén az apa és a kislány a konyhaasztalnál ülnek, s ezúttal az apa diktálja kislányának Bateson szövegét. „A kislány és az apa. A kislány: »Tulajdonképpen miért van a dolgoknak körvonala?« Kérdőjelet nem elfelejteni. Az apa, idézőjel, »Van nekik? Ebben nem vagyok biztos; és milyen dolgokról beszélsz?«”



Passiójáték (Passion. Jean-Luc Godard, 1982)

A film olyan szenvedélyekről szól, melyek a festészet nagy műveiben találnak kifejezésre, és a film iránti szenvedélyről, melynek mégsem sikerül megtalálnia az érvényes formát (a helyes megvilágítást, mondja Jerzy, a rendező) többek között Rembrandt, El Greco, Velázquez festményeinek filmi ábrázolásához. A festményeket szcenikusan megismétlik, de mindebből egyre inkább hiányzik a festmények belső rendje, amiben megint csak a filmkészítés rendetlensége és „összevisszasága” manifesztálódik. A film a „filmbe” végül azon fut zátonyra, hogy nem képes munkatársai különböző érdekeit egységesen „körvonalazni”; a szerelem, a pénz, az ipar, a művészet, a vallás nem tudnak egy új rendben esztétikai alakot ölteni. A művészettörténet színpadi idézetei között egyszer csak mellékesen felbukkan Bateson metalógusa, és a festményekhez hasonlóan a szöveg is szcenikusan megismétlődik. Ahogy a festészet önnön sikertelen színpadi ábrázolásának példaképévé, úgy válik az apa és a kislány közötti dialógus az apai diktátum törvényévé a kislányával szemben. A film átfogó problémájává annak a kérdésnek a megválaszolása válik, hogy miért van a dolgoknak körvonaluk – s ha van, akkor milyen –, ha a festészet formáit filmi módon formálják újra, amennyiben szcenikusan rendezik el. A festett képek kontúrjai a színrevitel során és részben narratív módon oldódnak fel. A dolgok formái, melyek a festészet mediális feltételeire utaltak, a film mozgásképeben kinematografikusan térnek vissza, anélkül, hogy továbbra is a festészet feltételeihez lennének kötve. A dolgok körvonala, melyet mediálisan formálnak meg, nemcsak más dolgoktól különbözteti meg a dolgokat, hanem a kontúr által a mediális előfeltételek szempontjából is – amelyek most „mozgásba” jöttek. Bateson szövege a dolgok kontúrjai révén a dolgok rendjének/elrendezésének [(An)Ordnung] és egyben kalkulálhatóságának lehetőségét is tárgyalja, amely kiszámíthatósággal szemben ismét csak a gyümölcsöző rendetlenség segíthet. Bateson a dolgok körvonalában ismeri fel a dolgok megfigyelésének feltételét – ez olyan megkülönböztetés, mely lényegi különbséggel jár az ábrázolásukra nézve. A mediális különbség környezetében, mint Godard *Passiójáték* című filmjében, a dolgok körvonala kettős, festészetként és filmként való strukturálódásuk jelölésévé válik. A körvonalak olyan formákat különböztetnek meg/különítenek el, amelyekben a dolgokat egyszerre festészetként ismerjük, és a filmbe újra felismerjük. Godard filmje arról szól, hogy az

ábrázolt dolgokról való mediális tudás a formáikban különbséggé marad fenn, és nem harmonizál, aminek következtében a formák ezentúl heterogén mediális konstitúciójukra utalnak.

Formáikban vagy körvonalaikban tehát a dolgok tudnak mediális előfeltevéseikről, ami azt jelenti – ha lehet így fogalmazni –, hogy megformálódásukban médiumokként tudatosulnak. A dolgok csak formáik révén nyilvánulnak meg megformálásuk médiumaiként. Még akkor is, ha Bateson metalógusa magukra a dolgokra kérdez rá („Milyen dolgokra gondolsz?”; Godard-nál ez így hangzik: „Milyen dolgokról beszélsz?”), a dolgok csak diszkurzív vagy esztétikai rendjük által megfigyelhetők, illetve a megfigyelésük a dolgokat diszkurzív vagy esztétikai reprezentációjuk rendjeinek egyikébe illeszti be – teljesen a Foucault-i értelemben, ahol szintén *A dolgok rendjéről* [4] van szó. [5]

A dolgok nyomai és körvonalai után, melyekben a dolgok médiumokként tudatosulnak, most harmadjára magukra a dolgokra térek rá, abban a formában, ahogy megfigyelhetők és ábrázolhatók. A 19-20. század fordulóján játszódik „a dolgok” harmadik „története”, amely a dolgok tulajdonságainak észleléséről és ábrázolásáról szól. A kérdés az, hogy a forma, amelyben a dolgok médiumként tudatosulnak, nem csak a többi formával szembeni különbség révén hozza mediálisan létre a dolgot, hanem mindenkor jellegzetes (anyagi) tulajdonságai révén is. Így tehát a homok és a gyereklábak eltérő szilárdságának köszönhető, hogy a lábak a homokban lenyomatokat hagynak hátra (és nem fordítva). A homok előbb vagy utóbb ismét a „strand” egyetlen nagy formájában oldja fel a formákat, amelyeket ily módon rögzített. A változások a homok mediális tulajdonságaival függenek össze, viszonylag alacsony tömörségével és formálhatóságával. Egy olyan köre viszont, mint a márvány, az ellenállás jellemző, amellyel a megformálásának szegül szembe, valamint a súlyosság, melyben jellegzetes anyagisága fejeződik ki. Egy márványtömb körvonalai, nagysága, struktúrája és formája kétfélre utal: az ábrázolt formájára, egy megmunkálatlan köre vagy egy emberi alakra, valamint a kő mediális tulajdonságaira, melyek az ábrázoláshoz hozzájárultak, az anyag sajátos tömörségére és súlyára. Amennyiben a dolgok a formában médiumokként tudatosulnak, azon dolgok mediális tulajdonságait is megformálják, melyek formáit ábrázolják. Pontosan itt kezdődik a harmadik történet, melynek főszereplői többek között Auguste Rodin, a szobrász, Rainer Maria Rilke, Lukács György és Popper Leó. A számukra előállt és általuk részletesen megvitatott úgynevezett „médiaprobléma”, nagyon röviden így foglalható össze: a követ mint a szobrászat anyagát a súlya határozza meg. Rodin, de Degas vagy Maillol szobrai is mindent megtettek, ami művészetük hatalmában állt, hogy ezt a súlyosságot az ábrázolt mozgalmasság látszólagos könnyedsége által feloldják. E mozgalmasság formája éppen hogy nem anyaguk mediális tulajdonságát fogalmazza meg, melyet el kell felejtetniük, hogy mozgalmasságként legyenek képesek megmutatkozni.

A mozgalmas szobrok számára ennyiben különösen konkrétan mutatkozik meg ez a probléma, mert itt, másként mint a festészetben, az ábrázolt anyagban maga az ábrázolás anyaga van jelen, még ha az (hegeliánus módon) megszüntetve-megőrzött [aufgehoben] is. René Magritte például *Kastély a Pireneusokban* címmel egy óriási szikladarabot festett meg egy képen, amely egy strand felett látszik lebegni.



René Magritte: Kastély a Pireneusokban,
1959

Nem így Rodin szobrai. Ezekben az ábrázolt test és annak anyagi megtestesülése képezi azt a lényegi egységet, amelyben a kő vagy bronz ábrázolások mediális tulajdonságai közvetlenül állítják elő a formát, amely révén egy test jelenik meg, ha nem sikerül pontosan e kapcsolatot megszüntetve-megőrizni, és a szobor mediális (itt: materiális) feltételezettségét elfeledtetni. Pontosán erről van szó például Rodin 1910-es *Táncmozdulat* (*Esquisse de danse*) című kislasztikájában (Musée Rodin).



Rodin: Táncmozdulat,
1910

A táncosnő lábujjhegyre állított teste, hegyesszögben felhúzott másik lába és a jobb kar, mely lendületet vesz egy piruett forgó mozgásához, tagadni látszik a gravitációt, amelyet ezzel ellentétben az ábrázolás anyaga megőriz.

Rodin hangsúlyozta, hogy számára a statikusból a dinamikus képre történő átmenetről van szó. „Nagyjában ilyen metamorfózist valósít meg a festő vagy szobrász, midőn alakjait mozgásba hozza. Az egyik állásból a másikba történő átmenetet ábrázolja, megjelöli, hogy észrevehetetlenül mint siklik át az első a másodikba. Alkotásában meg lehet különböztetni annak egy részét, ami volt, és részben már azt is fel lehet fedezni, ami keletkezésében van megragadva.” [6] Miként a filmben, két állapot követi egymást, melyek között a különbség az átmenetet jelöli, amit Rodin mozgásként szeretne értelmezni. A *Táncmozdulat* ezt a különbséget a materiális súlyosságtól – mint az ábrázolás mediális tulajdonságától – a könnyedségig – mint az ábrázoltnak, a táncosnő testének a formájáig – történő eljutásként fejezi ki. Cáfolhatatlan, hogy ez az előadás rögvest felidéz egy kinematografikus formát, melynek ismeretére a mozgásban lévő mozdulatlanság eme formája révén emlékeztetnek. Rilke, aki 1908-ig Rodinnél élt a titkáráként, ebben az eljárásban a kő anyagiségének – mint a forma médiumának – elfojtását pillantja meg. „Ha Rodinnak az volt a törekvése, hogy a levegőt olyan közel vonzza tárgyai felületéhez, amennyire csak lehetséges, akkor itt úgy tetszik, mintha egyenesen feloldaná a levegőben a követ: a márvány csak szilárd, termékeny magnak látszik, s legvégső, leglágyabb kontúrja már illó levegő. A fény, ehhez a kőhöz érve, elveszti akaratát; nem suhan át fölötte, más dolgok felé; hozzásimul, tétovázik, ott időzik, benne lakozik.” [7] Rilke a szobrászat általi ábrázolás dologszerűségének feloldódását ünnepli a levegő és a fény vibrálásában. A szobortestnek az ábrázolt mozgékony testbe történő metamorfózisa (azaz a formáé önnön mozgásban lévő megformálódásába) egyben a film mozgó

fényképeibe történő mediális átváltozás is, melynek formái egy új mediális tudáson keresztül találkoznak a dolgokkal.

A mozgás látszatának illuzionizmusával szemben, amely a dolgok anyagságának feloldódásával fenyeget, Popper Leó kitart a szobrok formájának alapul szolgáló mediális tulajdonságok realizmusa mellett. Vitatkozik barátjával, Lukács Györggyel, aki a művészi teremtésben a művész lelkét a szobor formáiban, pl. Rodinéiben látja megvalósulni. Lukács a lelket mint ergont érti, mely azáltal lelkesíti át a halott anyagot, hogy olyan formát ad neki, amely a művészi-energetikus princípiumot fejezi ki. A pillanat, amiről szó van, „a formába-növés pillanata, az a pillanat, amikor a formákon innen is, túl is levő érzések és élmények formát kapnak, formává olvadnak és tömörülnek. A belső és a külső, a lélek és a forma egyesülésének misztikus pillanata ez.” [8] Egy olyan mediális tudásra történő hivatkozást lehet ebben látni, mint amilyent a 20. század elején még széles körben elterjedt okkultista gyakorlatok hagyományoztak át a szellemekkel való foglalkozás során, és amelyből Friedrich Kittler szerint a modern médiafogalom fejlődött ki, miután a tudomány elsajátította a technikai észet.

Popper Leó ezzel szemben azt állítja, hogy a „szobrászat számára azonban öröktől fogva nincs más, mint az anyaga és meztelen figurái; és hogy e kettő hogyan bánt egymással, azt inkább a súly szabályozza, mintsem az alkotó. [...] Egyedül a súly határoz meg mindent.” Nem engedi meg a műnek, „hogy tovább bontakozzon, és hogy felvegye a mozgást, mint minden körös-körül.” Mindenek előtt „a szobrászatnak egyáltalán nincs lelke. [...] Mert csak ott érti meg a lélek a formát, és csak ott akar benne lakozni, ahol a forma megértette az anyagot.” [9] Ha átfordítjuk ezt a beszédet a médiadiskurzusba, akkor Popper materializmusa arra vonatkozik, hogy a dolgok (anyagi) tulajdonságai azok, az anyag az, ami a formáról való tudásban lecsapódik; egy szobor megvalósíthatóságának mediális feltétele a kő vagy a fém, amelyek formái ellenállnak az átlelkesítésüknek. Viszont pontosan ez a művészi sajátosságuk és identitásuk. Rodinne felrója, hogy „anyagtalanította» az anyagot, megszüntette az ellentétet, és ezáltal önmagát is.” [10] Popper a szobor súlyát olyan mediális tulajdonságként tételezi, mely osztozik a formával, és benne formálódik meg. A formában, mely az alak súlyát átveszi, és azt kifejezi, emlékeztet mediális feltételeire. A formában, a súlyukban a szobrok művészi megformálásuk médiumaiként tudatosulnak.

Ez a fajta médiamaterializmus, mely a formákat lényegüket tekintve megformálásuk anyagi feltételeire vezeti vissza, ismét terjedőben van a kortárs művészetelméletekben, amelyek anyagi különbségeik alapján kezdték el megkülönböztetni a művészeteket. A film, amely mindig is jobban el tudta rejteni mechanikus-apparátusbeli feltételeit, szintén eltörölt minden materiális nyomot a figurális mozgás pusztá fényjátéka javára. Hogyan tudja a film mégis a bemutatott „súlyát” mint mediális tudást megformálni? Popper e kérdést nem a film összefüggésében közelíti meg, hanem a repülőgépek fotográfiáinak példáján, amelyek éppen abban az időben emelkedtek a levegőbe (Blériot 1909-ben repülte át először a Csatornát), amikor a „súlyosságról és az absztrakcióról” zajlott a vita.



A Wright fivérek első repülése 1903-ban

Míg egy madár röpte számunkra még egy fotográfián is mozgást sugall, mert képesnek tartjuk a repülésre, illetve a test- és légmozgás ábrázolt formáját mediálisan megvalósultnak látjuk, a repülőgép esetében hiányoznak e mozgásforma lehetőségfeltételei. Egy fotográfián a repülőgép mozdulatlanul hat. „És ez a valami mégis röpül. De nem, mégsem röpül, és a mi érzékünk számára sohasem fog igazán röpülni azzal a szuggesztív erővel, amely még akkor is megvan, ha a mozgástól mint olyantól elvonatkoztatunk, és amely a képben [a madarak röpténél] még csorbitatlanul hat.” Popper a repülőgép ábrázolt mozgását a marionett-figuráéval hasonlíttja össze, mely ugyan végtagjaival mozog, „de nem ezek révén.”^[11] A mozgás mint ábrázolt forma nem aránylik a mechanikus testhez és annak mediális tulajdonságaihoz, a mozgás és a technikai apparátus Popper számára még nem vezet egy új esztétikához, és – miként Kleist marionett-figurájának – előbb neki is szert kell tennie sajátos mechanikai feltételei tudatára vagy ismeretére, még ha elvileg a technikai apparátusok is médiumokként tudatosulnak a formáikban.

A fotográfia és különösen a film a maguk részéről olyan dolgok, melyek arra predesztináltak, hogy az önmagukról mint médiumokról való tudást azokban a formákban formálják meg, melyeket generálnak. Ezért itt most utoljára szeretnék visszatérni egy rövid történetre, melyet Joris Ivens mesélt a *Zuiderzee* egyik 1929-es, moszkvai munkások számára történő bemutatójáról. A nézők egyike oly tökéletes egyezést állapított meg a filmben ábrázolt munka és saját tapasztalatai között, mint ami csak az ugyanahhoz a munkásosztályhoz tartozó emberek között fejezhető ki. Ivens a megjegyzés ideológiai részébe nem ment bele, hanem rögtön rátért a filmre. Hogy hol állapította meg ezt az egyezést? „Különböző helyeken, mondta, különösen azonban a nehéz kövekkel való munkáknál a gáton. Már én magam is végeztem olyan munkát.”^[12] Ivens erre elmagyarázta, hogyan találta meg a helyes kameraállást, hogy a kövek súlyát az azokat mozgatni szándékozó testi erőfeszítés által tegye érezhetővé. „Azt figyeltem meg, hogy ennél a munkánál a legnagyobb erőfeszítés a vállizmokat és az állvonalat terheli. Ezért ezeket a részeket kellett hangsúlyozni a munka filmezésénél, mert ezek jellemzik azt eredetileg. Attól a pillanattól kezdve a kamerát – annak szögét és a képkompozíciót – teljes mértékben ezek az izmok és az áll határozta meg.

Mindkettő az akció gyűjtőpontjává vált.”^[13] Ivens mint a kövek mozgását filmező „(film)munkás” válaszol a köveket mozgató munkásnak. Mindeközben talált egy formát, mely által a filmben oly módon formálható meg a kövek súlya és az azokat megmozgatni szándékozó erőfeszítés, hogy az összhangban van egy munkás tapasztalataival. Ebbe a formába a dolgokról való azon mediális tudás is bekerült, amely a megformálásban egy másik médium, a film által jut kifejezésre. A súlyosságot mint a kövek tulajdonságát nem tudja magával vinni az ábrázolásába; ehelyett kétszeresen mediálisan lefordítja: egyrészt az azokat megmozgatni szándékozó erőfeszítésbe, másrészt a kamera tekintetébe, mely ezt a mozgást nemcsak láthatóvá, hanem az erőfeszítésében érezhetővé is teszi. Mindkét transzformáció együttműködik, mindkettőnek egy mediális tudás szolgál alapul, mely lehetővé teszi egy filmes forma számára a súlyosság visszaadását. Ebben a formában a dolgok médiumokként tudatosulnak.

Fordította Faluhelyi Krisztián

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

Elhangzott a Médiatudományi Társaság *Das Wissen der Medien* címmel rendezett ülésén (Bochum, 2008. október).

Jegyzetek

1. Alain Robbe-Grillet: A strand. Ford. Bajomi Lázár Endre. In *Huszádik századi francia novellák*. Szerk. Réz Pál. Budapest, Noran, 2005. 393-398.
2. A strandon található nyomoktól az ezekről a nyomokról tudósító könyvoldal nyomaihoz vezető lépés nagyon kicsi: csak az „l”-t kell áthúzni a „le plage”-ban [strand], s máris a „page”-on, a könyv oldalán találjuk magunkat.
3. Gregory Bateson: Metalog „Warum haben Dinge Konturen?” In Uő: *Ökologie des Geistes*. *Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt/M. (stw 571), [Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology] 1972. 60-66.
4. Foucault *A szavak és a dolgok* című munkája német fordításban *A dolgok rendje* (Die Ordnung der Dinge) címet kapta. [A ford.]
5. Reinhold Göring az előadás után utalt egy Gary Hill videoszalagra, mely a kérdést éppen ellenkezőleg teszi fel: a cím ennek megfelelően így hangzik: „Why do things get in a muddle?” (Miért kuszálódnak össze a dolgok?) Benne egy beszélgetés játszódik apa és lánya között, mely „metalógusként” ugyancsak egyértelműen Gregory Bateson *Az elme ökológiájára* vonatkozik. Why Do Things Get In a Muddle? (Come on Petunia), 1984, 32'. Vö. Gary Hill: Arbeit am Video. Ostfildern, 1995. 125. és Gary Hill: Katalog Centre Pompidu, Paris, 1992. 58-59. „Metalogue”
6. Auguste Rodin: *Beszélgetések a művészetről*. Ford. Farkas Zoltán. [Budapest], Franklin-Társulat, [1943]. 38. [A fordítást módosítottam – a ford.]
7. Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*. Ford. Szabó Ede. [Budapest], Helikon, 1984. 52.
8. Lukács György: Levél a „kísérlet”-ről. In Uő: *A lélek és a formák*. Budapest, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, 1997. 11-33. (itt: 20.), illetve a szöveg eredeti változata in Uő: *Ifjúkori művek*. Budapest, Magvető,

1977. 304-321. (itt: 312.)
9. Popper Leó id. mű 97-101.
10. Uo. 101.
11. Popper Leó: A repülőgép esztétikájáról. Ford. Tímár Árpád. In Uő: *Esszék és kritikák*. Budapest, Magvető, 1983. 67-72. (itt: 71.)
12. Joris Ivens: *Die Kamera und Ich. Autobiographie eines Filmers*. Hamburg/Reinbek (Rowohlt) 1974. 45.
13. Uo. 45-46.

Irodalomjegyzék

- Bateson, Gregory: 'Warum haben Dinge Konturen?' In Uő: *'Ökologie des Geistes'. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt/M. (stw 571), 1972.
- Hill, Gary: Katalog Centre Pompidu, Paris, 1992.
- Hill, Gary: Arbeit am Video. Ostfildern, 1995.
- Lukács György: Levél a „kísérlet”-ről. In Uő: *A lélek és a formák*. Budapest, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, 1997. 11-33. illetve a szöveg eredeti változata in Uő: *Ifjúkori művek*. Budapest, Magvető, 1977. 304-321.
- Popper Leó: A repülőgép esztétikájáról. Ford. Tímár Árpád. In Uő: *Esszék és kritikák*. Budapest, Magvető, 1983. 67-72.
- Popper Leó: A szobrászat, Rodin és Maillol. Ford. Tímár Árpád. In Uő: *Esszék és kritikák*. Budapest, Magvető, 1983. 96-106.
- Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin*. Ford. Szabó Ede. [Budapest], Helikon, 1984.
- Robbe-Grillet, Alain: A strand. Ford. Bajomi Lázár Endre. In *Huszedik századi francia novellák*. Szerk. Réz Pál. [Budapest], Noran, 2005. 393-398.
- Rodin, Auguste: *Beszélgetések a művészetről*. Ford. Farkas Zoltán. [Budapest], Franklin-Társulat, [1943]

© Apertúra, 2013. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/tel/paech-van-e-a-dolgoknak-korvonala/>

