

Fám Erika

Ismétlés. Kép. Képi differencia

Az ismétlés mint filozófiai kategória Kierkegaard óta számos kutatási területhez kapcsolódott, többek közt a képelmélethez, a képkutatáshoz is. Gilles Deleuze a *Différence et répétition* (Differenz und Wiederholung) c. munkájával alapozta meg az ismétléseleméletet. A differencia (nem a derridai „différance”) deleuze-i értelemben az ismétlés kontextusában definiálható. Gottfried Boehm a hetvenes évek végén bevezette a képi differencia (*ikonische Differenz*) fogalmát, ezzel majdnem párhuzamosan beszélt Deleuze–Guattari a *Mille plateaux*-ban a „machine abstraite” (*abstrakte Maschine*) fogalmáról, amelyet többek közt az arc mint kép meghatározásához kapcsoltak. Az alábbiakban az ismételt kép és a képi differencia összefüggésrendszeréről beszélek. A képi differencia nem nyelvi jellegű működésére, struktúrájára kívánok többek közt rávilágítani.

Az ismétlés mint filozófiai kategória

Az ismétlés elsőként Kierkegaard *Az ismétlés* c. művében válik önálló filozófiai kérdéssé. Az ismétlés mint az emlékezéshez kapcsolt fogalom az időbeliség megtapasztalásának elválaszthatatlan tartozéka. „Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás, csak ellenkező irányban, mert amire emlékezünk, az volt, vagyis visszafelé megismétlődik, a tulajdonképpeni ismétlés ezzel szemben előre.”¹

Az emlékezés mellett a ruha metaforával alkot konkrét képet Kierkegaard úgy az ismétlésről, hogy kapcsolatot épít a remény és az emlékezés fogalmai közt. „A remény új ruha, merev, feszes és tündöklő, mivel azonban még sosem hordták, nem tudni hogyan áll annak, aki viseli. Az emlékezés ezzel szemben levetett ruha, melyet – akármilyen szép is – már kinőttünk. Az ismétlés viszont elnyúhatetlen, feszesen, ámde gyengéden simul alakunkra, nem szorít és nem lötyög. Míg a remény bájos hajadon, aki kisiklik a kezünk közül, addig az emlékezés idős szép-asszony, akivel az adott pillanatban nem tudunk mit kezdeni. Az ismétlés azonban olyan, mint a szeretett feleség, sohasem ununk rá, hiszen megunni csak az újat lehet, a régit nem, ezt szem előtt tartva, elégedettek leszünk.”²

A költői metaforák sorát a nőiség különböző formáival hozza kapcsolatba Kierkegaard, így keres lehetséges definíciókat, az összevont hasonlatok révén az ismétlés fogalmára, miközben az ehhez kapcsolódó élményekre, tapasztalatokra épít asszociációkat. Az emlékezés-ismétlés-remény tengely konkrétan kapcsolódik a mindennapi valósághoz a kierkegaard-i értelmezésben. Az emlékezés, mint az ismétlés ellentétes mozgása jelenik meg, az időélmény sajátos

Fám Erika (1973) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár, fam_erika@yahoo.com

¹ S. A. Kierkegaard: *Az ismétlés*. Bp. 2008. 9.

² Uo. 10.

kivetüléseként. Az idő, a belső idő megtapasztalása a belső képek által valósul meg az emlékezés szintjén.

A filozófiai hagyomány az antikvitástól napjainkig, a memória, a reminiscentia, az emlékezés vizsgálata során folyamatosan implikálta az ismétlés fogalmát, miközben a megértésről, a tudatról, a szubjektivitásról, a személyről értekezett. Sok esetben a gondolat képeihez kötötték az ismétlést. Kierkegaard a mozgás révén jut el az emlékezés, illetve a remény fogalmaihoz, az előre, illetve a visszafelé tartó mozgás által. Nagyon erős képi tartalmakhoz kapcsolja a két fogalmat, és belső képek jelenlétét feltételezi: az emlékezés során belső képeket idézünk fel, míg a remény belső képeket vetít előre (a ruha és a nő metaforáiban teljesedik ki a konkrétum szintjén a képi dimenzió).

Paradox módon jelenik meg a múlt-jelen összefüggésében az ismétlés. Kierkegaard az ismétlés újszerűséget a múlthoz való csatlakozásában véli felismerni: az teszi újjá, hogy már volt.³ Egyik erős felismerés a Kierkegaard által megfogalmazott gondolatok közül arra vonatkozik, hogy „az ismétlés modern”,⁴ s ennek utólagos igazolása éppen az, hogy a posztmodern a modernből az ismétlést mentette át hatványozottan.

Az ismétlés Nietzschénél is tárgyalt fogalom, az örök visszatérés gondolatához szorosan kapcsolódva.⁵ Mircea Eliade *A szent és a profán* c. művében az örök visszatérés mítosza kapcsán, a rítusok és rituálék elemzése mentén foglalkozik az ismétlés kérdésével mint vallásfilozófiai problémával. Gilles Deleuze az első, aki külön foglalkozik az ismétlés problémájával, mind ez idáig legbehatóbban. A *Différence et répétition* c. műve az ismétlést a differencia kontextusában definiálja és értelmezi. Az idő és az ismétlés szoros összefonódása határozza meg Deleuze vizsgálódásait. „A jelen az ismétlendő, a múlt az ismétlés maga, a jövő azonban a megismételt. [...] A királyi ismétlés a jövő ismétlése, amely a másik kettőt felülmúlja és megszerzi autonómiáját.”⁶

Ismétlés. Művészet. Esztétika – Ismétlésesztétika?

„Mert ismétlés nélkül mi is lenne az élet?”⁷ – kérdezi Kierkegaard. Aligha van olyan műalkotás, amely nélkülözne az ismétlés valamely formáját. A zene, az irodalom, a vizuális művészetek, a film alapeszköze az ismételt motívum, a visszatérő refrén, mondat, szó, kép vagy montázsselem. Az ismétlés olyan esztétikai, művészetelméleti és művészetfilozófiai, filozófiai kategóriává vált a 20. századdal kezdődően, a kortárs művészet révén, amely ma már

³ „Az ismétlés dialektikája egyszerű, mert ami ismétlődik, már volt, különben nem ismétlődhetne, az ismétlést épp az teszi újjá, hogy már volt.” Uo. 28.

⁴ „Az emlékezés pogány életszemlélet, az ismétlés modern, az ismétlés egyszerre a metafizika érdeke és az az érdeke, amelyben a metafizika megfeneklik, az etikai szemléletek jelszava és minden dogmatikus probléma *conditio sine qua non*ja.” Uo. 29.

⁵ „Minden megy, minden visszatér, örökkön forog a lét kereke. Minden meghal, minden felvirul újra, örökkön pereg a lét éve. Széttörik minden, s minden összeilleszkedik újra. Örökkön épül a létnek ugyanaz a háza. Minden búcsúzik s minden újra köszönti egymást, a lét gyűrűje örökkön hú marad önmagához.” Friedrich Nietzsche: *Imígyen szóla Zarathustra*. [Reprint] Bp. 1988. 128.

⁶ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007. 127. (Saját fordítás.)

⁷ S. A. Kierkegaard: *i.m.* 11.

megkerülhetetlen. Az elméleti kutatások alig néhány évtizede kezdődtek el, részben irodalom-elméleti, illetve művészetelméleti téren. Egyre gyakrabban bukkannak fel olyan szakirányú publikációk, amelyek kizárólag az ismétlés jelenségével foglalkoznak. Az ismétlésestétika számos területre vonatkozóan vizsgálja a jelenséget, többek közt a színház, a performance, a képzőművészet, a vizuális művészetek, az irodalom is számos példát kínál újabb és újabb kérdések megfogalmazására, elemzésére.⁸ Az ismétlés mint kulturális, illetve mint tudományos jelenség is a kutatások tárgyát képezi, de kitüntetett helyet kap az ismétlés mint a mozgóképalkotás alapkategóriája is.⁹

Az ismétlés mint egy adott műalkotás vagy az általában vett műalkotás szerkezeti eleme megjelenhet mint belső ismétlés illetve integrált avagy kívülről építkező ismétlés. A belső ismétlés szabálya, hogy egy adott műalkotásban felbukkanó szerkezeti elemet ismétél egy későbbi időpontban. Ez a refrénszerű konstruktum a zenében, az irodalomban sokféleképpen jelenik meg, a vizuális művészetek esetében a szerialitás jelenségéhez kapcsolódik. Franz Hodjak *A kabát* c. novellája ugyanannak a történéshöz az ismétlésére épül: a börtöncella lakói, mielőtt elviszik őket, darabokat szakítanak le a kabátjukból, azokat pedig a bentmaradók felvarrják a saját kabátjukra. A belső ismétlés illusztris példája Andrej Tarkovszkij *Áldozathozatal* (1986) c. filmje, amelyben a filmalkotó egy japán legendát ismétél¹⁰ (itt külső ismétlésről is szó van), amelynek értelmében Alexander mindennap megöntözi a tengerparti kiszáradt fát. A napi rítus egy másik ismétléslehetőséggel is gyarapodhatna, de ez nem valósul meg, csupán verbálisan van jelen – állítja Alexander: ha minden reggel egy pohár tiszta vizet öntenék a vécékagylóba, anélkül, hogy hinnénk valamiben is, az ismételt gesztus valamiképpen mégis a hitünk megerősítéséhez vezetne.

Az integrált vagy külső ismétlés során egy új műalkotás már meglévő műalkotások eleméit vagy reprodukcióit használja szerkezeti elemeként, legtöbbször anélkül, hogy hivatkozási forrásokat megjelölne, mintegy a befogadó, az olvasó, a hallgatóság, a néző előzetes ismereteire alapozva. A kortárs irodalomban számos ilyen példával találkozunk: Parti Nagy Lajos: *Szódalovaglás* c. kötetének szabadversei közt találjuk az *Itt van az ősz, itt van újjé ...*¹¹ kezdetű

⁸ Lásd Joy Kristin Kalu: *Ästhetik der Wiederholung: Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances* (Theater, Band 52). Taschenbuch – 2013; Till Julian Huss – Elena Winkler: *Kunst & Wiederholung: Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff* (Kaleidogramme). Taschenbuch – 2018.

⁹ Lásd Svenja Flaßpöhler und Tobias Rausch: *Kippfiguren der Wiederholung: Interdisziplinäre Untersuchungen zur Figur der Wiederholung in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. 2007; Carola Hilmes: *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung* (Kulturwissenschaftliche Studien Zur Deutschen Literatur) 2013; Christa Blümlinger: *Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Taschenbuch – 2009.

¹⁰ A japán legenda: a kiszáradt fa megöntözése. „A középkori japán szerzetes azért öntözte a kiszáradt fát, éveken át, mindennap a hegy csúcsára cipelve a vízzel teli vödörket, mert hitt, és hite feltétlen volt. Számára az ismétlés: szent cselekedet. Az életadó isteni aktus, a teremtés örökös megismétlése, amely sohasem lehet értelmetlen, és amit ismételni mindaddig érdemes, amíg csak élünk. Ezért résztesül a csoda kegyelmében. Nyilvánvaló, hogy nem erre vár, nem a csoda bekövetkezése adja meg cselekedetének értelmét. Számára ez a cselekvés mit sem veszítene értelméből, ha a fa nem zöldülne ki.” Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij*. Bp. 1997. 300.

¹¹ „itt van az ősz itt van újjé
s szép mint mindig énelem
istentudja hogy mi okból
jövök haza a kioszkból
s húzgálom a zörgő avarban
mint kiskocsit az életem”.

Jelenkor, <http://www.jelenkor.net/versek/vers/78/szodalovaglas-reszletek>. (Megtekintés: 2018. aug. 28.)

verset, amely semmiféle utalás nélkül Petőfi Sándor versének tartalmára, rímképletére épít, és mindenekelőtt idéz belőle, átírja, átértelmezi azt.

Esterházy Péter vendégszövegnek nevezte azokat a szövegrészeket, amelyeket idegen szerzőktől megjelölés, kiemelés nélkül átvett. A legtöbb műalkotásban – legyen az irodalmi, verbális vagy vizuális vagy intermediális alkotás – a vendégelemek megjelölés nélkül vannak jelen és mégis legtöbb esetben kitűnnek, illetve felismerhetővé válnak még akkor is, ha pontos eredetere az olvasó, a befogadó nem mindig talál rá. Az ismétlés erkölcsi, illetve a szerzői jog felőli megközelítése nem része az ismétlésestétikai elemzéseknek, ezért nem térek ki a probléma megvizsgálására. Mégis ehhez kapcsolódva említem meg Helene Hegemann *Axolotl Roadkill* című irodalmi alkotását, amely számos vendégszöveget tartalmaz, amelyet ennek ellenére egy sajátos hangvétellő, jelentős alkotásként tart számon a kortárs irodalomkritika.¹² Woody Allen a *Játszd újra, Sam!* (1972) c. filmjében Michael Curtiz *Casablanca* (1942) c. filmjére tesz számos utalást, a filmből ragad ki részleteket, idézve azt és Humphrey Bogart filmbéli alakja (Rick) is belép a történetbe.

Az ismétlésestétika, ismétléselemlet mindkét ismétlésformát kutatási felületnek tekinti, azonban még nagyon kezdeti szakaszánál tartva nincs sajátos terminológiája, illetve nincsenek pontosan körvonalazott irányvonalai, a kísérletezés fázisában számos nyitott és meg nem vizsgált kérdés vár elemzésre.

Az ismétlés és a kép. Az ismételt kép

Stephan Otto az emlékezés-tudat filozófiájának alapkérdéseit, a belső képeket vizsgálja, a filozófiatörténet ide vágó legfontosabb állításait és módszereit elemzi. Olyan fogalmak nyomán halad elemzése során Otto, mint a memória, *reminiscentia*, emlékezés, megértés, tudat, szubjektivitás, személy. Kierkegaardnál az emlékezés és az ismétlés kapcsolatát is elemzi. Már az antikvitásban különös figyelmet szenteltek a filozófusok az emléké és az emlékezés kérdésének. Kant és Husserl téziseit vizsgálva építi fel Otto a kép és az emlékezés egybekapcsolt elemzését, ezért az emlékképek, az emlékezés-képek fogalmát járja körül, ezzel a belső képek egy sajátos doméniumát definiálja, értelmezi, vizsgálja. „Elsőként az újkorban és különösképpen a modernitásban vált az emlékezés igazi kérdéssé – írja –, éppen a képek miatt, amelyek által megmutatkoznak emlékeink. Mégis Kant megfogalmazta azt a fatális kijelentést, feltételezést, hogy aki nem képes leválasztani fogalmait a képekről, az nem gondolkodhat hibamentesen. Ennek okán a filozófusok számára nehézséget jelentett képekről, illetve képekben gondolkodni, többek közt Edmund Husserl is száműzte volna a képeket az emlékezésből.”¹³

A filozófiai, képelemleti kutatás ritkán fordult az ismételt materiális kép, az ismételt vizuális artefaktum jelensége felé, amelynek során olyan műalkotások kerültek volna a vizsgálódás középpontjába, amelyek visszatérnek, viszontképekként jelennek meg más, új alkotásokban, új médiumokban, új formai keretek között.

¹² Helene Hegemann: *Axolotl Roadkill*. Berlin 2010.

¹³ Stephan Otto: *Wiederholung und die Bilder. Zur Philosophie des Erinnerungsbewußtseins*. Meiner Verlag 2007. (Saját fordítás.)

Ismétlés. Matriális kép. Vizuális művészetek

Az ismétlés kérdését tárgyalva a művészetfilozófiai kontextusban az idézet fogalmához jutunk el legelőbb. Minden ismételt elem egy műalkotásban, amennyiben az egy másik műalkotásból, kívülről, mint idegen jelenik meg az adott műben, az idézet fogalmát juttatja eszünkbe, amelyet elsősorban verbális közegben használunk előszeretettel. Az idézet felidéz, megmutat, áthelyez, rekontextualizál. Az idézet igazol vagy cáfol, mindenképp hivatkozási rendszerként működik. Jorge Louis Borges Pierre Menard fiktív kísérletéről számol be novellájában, nevezetesen, hogy miként szerette volna újraírni a Don Quijotét anélkül, hogy bármit is megváltoztatott volna benne. A paradox helyzet, amelyet a novella tárgyal, az azonosság és a differencia problémáját járja körül. „Nem más *Don Quijotét* akart papírra vetni – ami könnyű –, hanem a *Don Quijotét*. Szükségtelen hozzáfüzni, hogy sohasem tervezte az eredeti gépies átirását; nem állt szándékában lemásolni. Bámulatos becsvágya az volt, hogy olyan lapokat alkosson, amelyek – szóról szóra és sorról sorra – egybevágjanak a Miguel de Cervanteséivel.”¹⁴

A képidézet, a viszontkép olyan vizuális elem ismétlését jelölő fogalom, amely egy új műalkotásban egy már létező alkotásból kiemelt, kiragadott részlet vagy kópia felhasználásával jön létre. Pethő Ágnes joggal kérdez rá *A festészet filmszerződése* c. tanulmányában, hogy nevezhetjük-e idézetnek az ilyen kiemelt és újrafelhasznált képreprodukciókat. Többé-kevésbé szerencsés fogalomválasztás lehetne a képidézet, azonban az idézet elsődleges jelentéstartalmához hozzátartozik az idézet forrásának a megjelölése, megnevezése. A műalkotások ezt többnyire nem teszik meg, nem a plágium vádja elől menekülve, nem is kényelmi okokból, hanem sokszor a provokáció, illetve a konceptualizmus jegyében alkotva nincs helye a felhasznált idegen elemek forrása megnevezésének. A későbbiekben a viszontkép fogalmát használom a képidézet helyett, illetve az ismételt kép terminusát adott szövegekörnyezetben.

Számos példával találkozunk a vizuális művészetek területén az ismételt kép jelenségét vizsgálva: amikor egy fotón egy festményt látunk vagy egy másik fotót vagy egy filmképet, ha a filmben festményt, fotót vagy egy másik filmet látunk, ha egy festmény fotót ábrázol. A filozófiai, művészetelméleti, művészetfilozófiai kutatások csak érintőlegesen kapcsolódtak egybe az ismétlést és a matriális, a külső képet, az ismétlést valamint a vizuális művészetet.

Differencia. Ismétlés és differencia

A differencia mint filozófiai fogalom már Arisztotelésznál a *Metafizikában* megjelenik, később a skolasztikusok a *differentia specifica* problémájának vizsgálatakor beszélnek differenciáról, a definíciók¹⁵ nyelvi kontextusában. Aquinói Szent Tamás különbséget tesz a *differentia accidentalis communis* és a *differentia numerica* között. A német idealizmus az identitás kérdésének vizsgálatakor tér ki a differencia fogalmának a pontosítására. Heideggernél az ontológiai differencia a *Lét és*

¹⁴ Jorge Louis Borges: *Pierre Menard, a Don Quijote szerzője*.

ftp://staropramen.mokk.bme.hu/Language/Hungarian/Crawl/MEK/mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges11.htm#ii

¹⁵ „*Definitio fit(a)t per genus proximum et differentiam specificam.*”

idő kapcsán válik alapfogalommá. Heidegger külön tanulmányt is szentel a differencia vizsgálatának, *Identitás és differencia* címmel.¹⁶ Hegel identitásfilozófiája a differencia vizsgálatáig jutott el.

Derrida dekonstruktivizmusának alapterminususa a *différance* (németül *Differänz*, magyarul lehetne a *defferancia*), amely a francia *différence* (különbség) szótól éppen abban kíván elkülönöződni, hogy a franciában a kiejtésbeli különbség egyáltalán nem érezhető, azonban az írott terminus más; ez a különbség más nyelvekben nem érezhető, hiszen másként írjuk, és másként ejtjük a kreált, módosított fogalmat. A nyelvfilozófiai vizsgálatok egyik fontos állomáshelye ez a fogalomalkotás, illetve nyelvi kísérlet Derrida részéről, hiszen az identitás, az azonosság, a másság és a különbség egészen új értelmezést kap ebben a kontextusban.

Deleuze differenciafilozófiája – Derrida, Lyotard, Lévinas differenciafogalmával ellentétben – egy pozitív differenciaterminusra épít, amely szoros kapcsolatban áll a természet- és társadalomtudományi tartalmakkal. Harald Kerber differencialemzésében a következőket állapítja meg: „Még határozottabban, mint Derridánál, Deleuze-nél a differencia az identitás, a negáció, a reprezentáció, a szubjektum és az isten helyébe lép. Minden az ismétléstől és a differenciától indul. Az ismétlésnek nincs általános jellege. Létezik egy rendje a hasonlóságoknak és az ekvivalenciáknak (ezzel Adornót is kritizálja.) Az ismétlés teszi egyértelművé a differenciát arra vonatkozóan, ami ismételve lesz.”¹⁷

Deleuze definíciójában a differencia több mint különbözőség, a különbözőség a differencia által jelenhet meg, mintegy örök alapja a mindenkori változásnak, átalakulásnak. „A differencia nem a különbözőt jelenti. A különbözőség adva van. A differencia azonban az, amely által az adott adva van [...] a differencia nem a fenomén, hanem a noumenon, amelyet a fenomén követ.”¹⁸

A képi differencia

A képi differencia fogalmát mint képkritikai, képelméleti, filozófiai, esztétikai kategóriát Gottfried Boehm vezette be 1978-ban. A képi fordulat kapcsán a képek erejének a problémája is középpontba került, a hogyan működik a kép kérdése új perspektívát kívánt. „Továbbá a digitális technológiák arról is gondoskodtak, hogy a képet azzá tegyék, ami korábban sohasem volt: a kommunikáció mozgásban lévő és interaktív eszközévé.”¹⁹

A képinfláció korában a képhasználat is megnövekedett. Boehm kommunikációs eszköznek nevezi a képet. De a kép nemcsak a másikkal való kommunikáció eszköze, a képpel egyenként is kapcsolatba kerülünk. Itt egyértelműen megkérdeshetjük – sőt megkérdőjelezhetjük –, hogy vajon ebben a kontextusban kommunikációs eszköz-e a kép, vajon nem lép-e ki ebből a funkciójából, és nem kezd-e működni egy sokkal mélyebb mechanizmus.²⁰ „A képi differencia – írja Boehm – mint elméleti alakzat az ikonikust kísérli meg a logoszban, illetve logoszként érvényre juttatni.”²¹

¹⁶ Martin Heidegger: *Identität und Differenz*. Stuttgart 2008.

¹⁷ Harald Kerber: *Zum Begriff der Differenz bei Hegel, Derrida und Deleuze*. <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/colloquium/kerber.htm> (Megtekintés: 2018. szeptember 7.) (Saját fordítás.)

¹⁸ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 2007. 127. (Saját fordítás.)

¹⁹ Gottfried Boehm: *Képi differencia*. <http://www.cirkart.hu/2018/03/03/kepi-differencia/> Ford. Zámbo Kristóf.

²⁰ „Die ikonische Differenz macht als theoretische Figur den Versuch, das Ikonische im Logos bzw. als Logos zur Geltung zu bringen.” – Gottfried Boehm: *Ikonische Differenz*. <https://www.rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-01/glossar/ikonische-differenz.html> (Utolsó megtekintés 2018.04.26.)

²¹ Gottfried Boehm: *Képi differencia*.

Ugyanis „az ember egy megfelelőbb, vagyis komplexebb meghatározásának szándékával, mely szerint az ember képi megjelenítésre és így képek befogadására alkalmas [*bildbefähigt*] lényként állandóan abban érdekelt, hogy az imaginációt és az imágót összekapcsolja”.²²

Az ember mint képalkotó, képhasználó, képértő lény – a boehmi meghatározásban – arra törekszik, hogy összekapcsolja a külső és a belső képeket (az imaginációt és az imágót). Ha az ember képek alkotására és képek befogadására képes lény, akkor minden bizonnyal működik egy olyan mechanizmus, amely segítségére van abban, hogy a képeket megértse, de mindenekelőtt kapcsolatba lépjen velük, kölcsönhatás jöjjön létre közöttük.

Boehm a *Jenseits der Sprache* c. tanulmányában beszél a képek logikájáról, ami egy olyan rendszert, rendet feltételez, amely semmiképp nem hasonlít a nyelvi struktúrákra, nincs mondatjellege. Éppen ezért a képek logikáját aligha lehet megfogalmazni. A képek rendelkeznek – mondja Boehm *A nyelven túl* c. tanulmányában – „egy saját, csak rájuk jellemző logikával. Logika alatt értem a kifejezetten képi eszközökkel létrejövő tömör értelemképződést. És hozzáteszem, hogy ez a logika nem predikatív, vagyis nem a mondat mintájára vagy más nyelvformák alapján működik. Ez a logika nem kimondható, hanem megtapasztalva létrejövő.”²³

A képek logikája mentén tevődik fel a kérdés, hogy milyen sajátossággal rendelkeznek a képek, amelynek köszönhetően hatnak ránk, és milyen mechanizmus eredményeként vagyunk képesek a képekkel kapcsolatba kerülni. A képi differencia gondolata egyszerre mindkét oldalról próbálja megválaszolni a kérdést: a képi differencia egyrészt a képek attribútuma, de ugyanakkor a képek befogadásának sajátossága is. Ehhez az érveléshez egészen konkrétan kapcsolja hozzá Boehm a képi differenciát: „A képi differencia a láthatóság rendjében fejt ki erejét, és épp emiatt különleges. Nemcsak hogy nem képez verbális predikátumot (»van«), de megnyit egy jelentőségében felbecsülhetetlen aszimmetriát.”²⁴ A képi differencia pedig az aszimmetriában nyilvánul meg, amely a kontinuos alap által lép működésbe. Ez a kontinuos alap a felhalmozott képi információ, élmény, tapasztalatanyag, amely minden bizonnyal nemcsak az individuumra vonatkozik, hanem egy kulturális, társadalmi, kollektív adottság.

Ismétlés és képi differencia

Az aszimmetria a képek világának egységét feltételezi, egy kapcsolatban lévő elemek halmozát tekinti axiómának, nem különálló részek sokaságát jelenti, amelyek elkülönülnek egymástól: „Éppen ezt jelenti az aszimmetria: annak a vizuálisan megszervezett vonatkozását, ami sohasem hagyja magát helyettesíteni. A folytatólagos és szimultán kontinuum sohasem hagyja magát maradéktalanul elkülönült és egymásból következő elemekre redukálni.”²⁵

A képi differencia kritikájához Ulrich Richtmeyer hozzáfűzi, hogy a boehmi kontextusban a művészi képekhez, a vizuális műalkotásokra vonatkozik, ez azonban nem lehet kitév, hiszen ha képekről beszélünk, akkor egy sokkal általánosabb keretben kellene gondolkodni. „A képi differencia

²² Uo.

²³ Gottfried Boehm: *Jenseits der Sprache. = Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder.* Hrsg. Hubert Burda, Christa Maar. Köln 2004. 28. (Saját fordítás.)

²⁴ Gottfried Boehm: *Képi differencia.*

²⁵ Uo.

fogalma a kifejezetten képi értelem eredetét kutatja, amely a kép nyelvi jellegének ellenében körvonalazódik, a kép médiaspecifikus sajátosságát követi. Ideális környezetét a kivételesen értékes műalkotások jelentik, holott a képi differencia korábbi koncepcióban²⁶ képkritikai és alkotásesztétikai (optimalizálási elv) vonatkozásaiban jelent meg.²⁷

Boehm valóban hangsúlyozza, hogy a képi differencia képi művekre²⁸ (*Bildwerk*) érvényes fogalom, azonban a *Bildwerk* nem azonos a *Kunstwerk* = műalkotás terminusával, nem *Bild-Kunstwerk*ről beszél, hanem egyszerűen *Bildwerk*ről, vagyis képi alkotásról, amelynek nem kell kizárólag művészi alkotásnak lennie. Talán a „megalkotott kép” kifejezés lehetne a legjobb magyar megközelítése a boehmi *Kunstwerk* fogalomnak. A következő mondatban azonban artefaktumról beszél Boehm, tehát nyilvánvaló, hogy szűkítette a kört, „A képi differenciával egy olyan hipotézist fogalmazunk meg, amely érvényességét minden egyes képi mű esetében megőrzi. Ez pedig így szól, minden ikonikus artefaktum egy vizuális, intelligens, valamint deiktikus, vagyis nem nyelvi differencia formájában szerveződik meg.”²⁹

Többször is hangsúlyozza Boehm, hogy nincs szó nyelvi konstruktumról,³⁰ amikor a képi differenciáról beszélünk. A képi differencia mozgásba hozza, lehetővé teszi a kép és a befogadó találkozás, ez csak a találkozás pillanatában lép működésbe, de mint lehetőség egyszerre van jelen úgy a képben, mint a befogadóban, a látóban, bár erre külön nem tér ki. Nem kapcsolja egyikhez sem a képi differenciát, de a képesemény általa válik megtapasztalható valósággá az ember számára.

„A képek azt fordítják felénk, amit megmutatnak. Nemcsak egyszerűen meghosszabbítják valóságunkat, amelynek részesei vagyunk, hanem képesek kapcsolatba kerülni a befogadóval és dialógust, párbeszédet alakítani ki vele, miközben rácsodálkoznak, megfigyelik a befogadót. Tehát kijelenthetjük, hogy minden rés, repedés, amelyet a képi differencia létrehoz és a (kép)eseményt hagyja megtörténni, alkotó módon a befogadó szemén, érzékszervein keresztül teremt kapcsolatot vele. A befogadó – szokványos nyelvi fordulattal élve – képben van, de nem azért mert képbe kényyszerült, hanem mert a képi differencia helyet teremtett számára.”³¹

A képi differencia egy kölcsönhatás, amelyet Boehm az *Umkehrung*, a „megfordítás” szóval ír le, hogy a kép éppen úgy viszonyul a befogadóhoz, mint fordítva, irányítja azt, és ebben a kölcsönhatásban jön működésbe a kép ereje, a képek felé fordulás, illetve a képek felénk való fordulása által. Ha feltételezzük, hogy a képek világa – itt elsősorban a materiális artefaktumokra utal Boehm, de kiterjeszhetjük az általában vett kép fogalmára a világ terminust – egy olyan halmazt jelent, ahol az emberiség történetében létrejött látható képek sokaságát matematikailag egy csoportba sorolva

²⁶ A képi differencia fogalmát 1978-ban használja először, majd egy bővített definícióval 2011-ben jelentkezik Boehm.

²⁷ Ulrich Richtmeyer: *Ikonische Differenz*.

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/134ba1fb41fbb8f7f1384bbb83091194.pdf>. (Saját fordítás.)

²⁸ Vö. Gottfried Boehm: *Ikonische Differenz*.

²⁹ Gottfried Boehm: *Képi differencia*.

³⁰ Vö. Gottfried Boehm: *Ikonische Differenz*. „Sok múlik azonban a fogalmak és a megalapozás alakzatainak bevezetésén, hogy valóban megfeleljenek a képi differenciának, és ne olvasszák azt azonnal a nyelvbe vagy egy általánosabb szimbolizációs eseménybe.” – Gottfried Boehm: *Képi differencia*.

³¹ Gottfried Boehm: *Ikonische Differenz*. (Saját fordítás.); „Az aszimmetriához kapcsolódik továbbá az átfordítás jelensége. A képek afelé fordítanak bennünket, amit mutatnak. Nem egyszerűen megtoldják a realitások sorát, amelyben tevékenykedünk, hanem képesek a befogadóval szemben felmutatni azokat, képesek dialógusba lépni velük, szemügyre venni őket. Ezzel azt is mondjuk, hogy minden »rés« vagy minden »hasadás«, amelyet a képi differencia hasít fel és változtat eseménnyé, konstitutív módon lép interakcióba a befogadó szemével, érzékszerveivel. A befogadó – a megszokott nyelvi fordulattal élve – »képben van«, és nem azért, mert bele kell magát helyezni a képbe, hanem azért, mert a képi differencia már ezt megelőzően kijelöli a helyét.” Gottfried Boehm: *Képi differencia*.

egy sajátos territórium képződik, amelynek keretében az ismétlés, a képek, a képi minták ismétlése egy alapvető mozzanatot jelképez, akkor a differencia, voltaképpen ebben az ismétlésre épülő tapasztalatban, illetve általa jöhet létre. Az ismétlésben nyílhatnak meg azok a rések, amely a kép-értelem, a kép-élmény sajátos működését lehetővé teszik. Ezt nevezhetnénk egy sajátos kép-tanulási, kép-tapasztalási folyamatnak, amely kulturális meghatározottságai mellett természetes része az ember adottságainak, a képelemlek kialakulására, illetve a külső és a belső képek folyamatos együttműködésének, együtt létezésének és együtt alakulásának az eredményeképpen.³²

Amit Boehm képi differenciának nevez – és erre maga is utal –, azt Gilles Deleuze absztrakt gépezetként vizsgálta, az arc elemzése kapcsán, amelyet a *Milles plateaux*,³³ hetedik fejezetében tárgyal. Az *Année zéro*³⁴ fejezetben különös szerepet kap az arc-képződés, a visagíté problémája. Azt vizsgálták, hogy miképpen lesz felismerhető az arc, miként válik az arc arccá. Egy gépezet létezését feltételezte a Deleuze–Guattari szerzőpáros, amelyet *machine abstraite de visagité* terminussal nevezett meg. Pontosabban: az arcot akkor ismerjük fel, ha fehér vásznon/falon fekete lyukat látunk: „*systeme mur blanc-trou noir*”, „*System Weiße Wand-Schwarzes Loch*”, „*abstract machine of faciality*”³⁵

A lyuk fogalma inkább metafora, elsősorban két kiemelt, hangsúlyos pontot jelöl egy homogénebb felületen, amelyet vászonnak/falnak neveznek a szerzők. Deleuze a *Mozgás-kép* c. művében az arc filmes ábrázolásának elemzése kapcsán, az affekció-kép körvonalazásának kontextusában ugyancsak az arcképző absztrakt gépezet működéséről beszél, és számos filmes példával támasztja alá hipotézisét. A képi differencia, akárcsak az absztrakt gépezet, csak akkor működhet, ha létezik egy folytonosság a képi tapasztalásban, amely az ismétlésre úgy épül, hogy számos hasonló kép, képélmény, képtapasztalat, képesemény emléke halmozódik fel a befogadóban, a hasonlóság pedig a differencia létrejöttét alapozza meg. A képi differencia pedig a képi hasonlóságok rendszerében felismerhetővé és elkülönböződővé, így besorolhatóvá teszi az adott képélményt.

Repetition. Image. Iconic Difference

Keywords: repetition theory, image theory, iconic difference, Gottfried Boehm, Gilles Deleuze, machine abstrait

The repetition is a philosophical category, since Kierkegaard the term is present in the image theory. Gilles Deleuze in his work *Différence et répétition* (Difference and repetition) constructed the fundamentals of repetition theory. The difference at Deleuze (this is not the same term as the *différance* at Derrida) is defined in the context of the repetition. Gottfried Boehm in the seventies introduced the term of iconic difference (ikonische Differenz), parallel was Deleuze and Guattari who in their common work *Mille plateaux* talk about the term *machine abstraite* (abstrakte Maschine), in the context of definition of the face, as an image. In my study I analyse the relationship between the repeated images and the iconic difference and I talk about the nonverbal structure of the iconic difference.

³² Az előbbiek során fontosnak tartottam, hogy a saját fordításomat is használjam az idézett szövegek esetében, azzal az indoklással, hogy egy egészen más jelentésréteget véltem felfedezni a Boehm által megfogalmazottaknak, és ennek nyomán haladtam érvelésemben az ismétlés és a képi differencia összekapcsolásában.

³³ Gilles Deleuze–Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Mille plateaux; Tausend plateaus*. <http://www.kareneliot.de/downloads/Deleuze%20Guattari%20A%20Thousand%20Plateaus.pdf>

³⁴ Nulladik év, a kereszténység kezdete, Jézus születése.

³⁵ „Mindez a képalkotó absztrakt gépezet által jön létre, amelyben a signifikáns szerepét a fehér fal, a szubjektivitását pedig a fekete lyuk tölti be. A fehér fal/fekete lyuk rendszer nem egy arc, az absztrakt gépezet teremti az arcot, a fogaskerekei változó kombinációinak köszönhetően. Ne várjuk el, hogy az absztrakt gépezet hasonlítson ahhoz, amit létrehoz.” Deleuze–Guattari: *Tausend plateaus*. (Saját fordítás.)