

JOEL-PETER WITKIN ÉS A ROTHADÁS MŰVÉSZETE

Káosz és barokk viszonyához

Joel-Peter Witkin és az archiválás

A dolgok, információk rögzítődését a megsemmisülés, a lebomlás, a hiány materialitása kísértetként lengi körül. Jacques Derrida nézete szerint az előhívás, felidézés motívumaitól elválaszthatatlan a szorongás, a halál rettenetétől és az emlékezet elvesztésétől való félelem. Mint Derrida írja, a reprezentáció „soha nem szorongás nélkül való”.¹ Önnön ellentettjével kénytelen szembenézni a megőrzés. A visszaidézés a halottakat újra életre hívja, viszont ez a retroaktív emlékezet reflektálatlan módon visszakozik önnön-maga negativitásának elfogadásától. A megőrzés, az archiválás, a hagyatékok létrehozása egy olyan modernizációs projektként írható le, amely az idő múlásának és az organi-

kus testek lebomlásának tagadásából táplálkozik. A fényképeken megőrzött test látszólag ellentétes a valódi test halál utáni lebomlásával, az emberi materialitás felbomlásával. Azonban ez egyáltalán nincsen így, mivel a halottakat ábrázoló fényképek materialitása – bár más temporális síkon – ugyancsak a felbomlás, az elmúlás kísértetiessége által átfertőzött.

A megőrzés, archiválás kudarcosságára kívánunk reflektálni, felvillantva a festmények és fotográfiák idővel bekövetkező lebomlását, materialitásuk feloldódását. Bár az archiválás, a posztumusz megőrzés egy poszthumanisztikus szempontot vet fel, de a gesztus nem megy elég messze, hiszen feltételezi saját fennmaradásának lehetőségét. Ezért tanulmányunkban ezt a poszthumanisztikus aspektust egészen a végletekig terjesztjük ki, mikor amellet érvelünk, hogy minden archiválás végül a felbomlás útjára tér. A poszthumanizmus nem továbbfejlesztett humanizmus, hanem az ember utáni társadalmiság elgondolására hivatott irányzat.² Ennyiben az archiválás műveletét komplex és szituált dimenzióként kezeli. Az eltűnés sem feltétlenül teljes, ugyanis „az eltűnés egy nyilvános titok”.³ Az eltűnés ténye mindig nyomokat, megfeythetetlen kísérteteket hagy maga után. A fotográfiai technológiák a megszüntetésen keresztül igyekeznek megőrizni a valóság bizonyos aspektusait, miközben szellemeket, hiányos jelenléteket termelnek ki. Azonban a fotográfiákon szereplő szellemszerű maradványok – éppen a fényképészeti projekt anyagi voltából adódóan – szintén a lebontódás folyamatába ágyazódtak. Azaz, nem kezelhetjük a fényképészetet, az archiválást a valóságot átható hantológiai, hiányos jelenlétektől elkülönülten, hiszen a fényképek is a szellemmé levés kollektív színhelyei. Mint Avery F. Gordon szociológus rámutat, az eltűnés áthágja az élők és halottak közötti distinkciót is.⁴

¹ Derrida, Jacques (1995) *Archive Fever. A Freudian Impression*, ford. Eric Prenowitz (University of Chicago Press), 119.

² Nayar, Pramod K. (2014) *Posthumanism* (London és New York: Polity), Roden, David (2014) *Posthuman Life. Philosophy at the Edge of the Human* (London és New York: Routledge); Braidotti, Rosi (2014) *The Posthuman* (Cambridge: Polity).

³ Gordon, Avery F. (2008) *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 126.

⁴ Gordon 2008: 127.

Ennek az áthágásnak, az archívumok, hagyatékok önmegsemmisítő működésének egy konkrét, esztétikai példáját mutatjuk be, nevezetesen Joel-Peter Witkin szubverzív jellegű csendéletein keresztül. Witkin képein az anyag gazdagságát, a dolgok barokkos tobzódását az oda nem illő halott, amputált, rothadásban lévő testrészek jelenléte töri meg. Képei így egyértelműen utalnak az archiválás, a megőrzés kétértelműségének jellege mellett a műalkotások materiális felbomlására is. Witkin művészete olyan szellemeket, démonokat, kísérteteket ábrázol, amelyek megkérdőjelezik az élet és halál közötti differenciát.⁵ Ezek a fényképek bennünket is kiüresítenek, a halál előtt nyitják meg egzisztenciánkat. Peter Schwenger esztéta nyomán kijelenthető, hogy Witkin képein sajátos dialektika játszódik le, a megőrzést a kezdetektől fogva jellemző rendezettség, valamint a természetes helyeikről levált testrészek furcsa jelenléte, rendetlensége között. Mint Sade márki írja, „a természet rendetlensége magában hordoz valami pikantériát, ami alighanem sokkal erősebben hat az idegrendszerre, mint a legszabályosabb szépségek”.⁶ Ez a kettősség a káosz megértésének kulcsát adja: a rend mindig endogén a káoszhoz képest.

Archívumok és szendvicsek

A dolgok burjánzó mozgása, alakulása, esése, kimozdulása vagy felbomlása ellentmond a megőrzés, az archiválás gesztusainak, hiszen az archiválás szándéka meg kívánja szüntetni vagy áthidalná az entrópia szükségszerűségét. Minden rend tartalmaz valamilyen rendezetlen elemet. Ez utóbbit, a rendezetlenség apró entrópiikus darabjait nevezi a szakirodalom „káoszszendvicseknek”. Ilyen esetekben van egy nagyobb áram, amelyben zárványként megjelenik a meghatározatlanságnak egy darabja, ami „újra befecskenedett” ellenáramokból áll.⁷ Mivel köny-

nyen ábrázolható és formalizálható ez a jelenség, felvetődik a kérdés: esztétizálható-e? Azaz megalkotható-e olyan művészet, amely számol az entrópia apró formáinak megjelenésével a negentropikus makroszintű rendszeren belül? A káoszelmélet népszerűségének egyik titka rugalmas és interdiszciplináris voltában található. Felismerhetővé teszi továbbá a káoszelmélet azt is, hogy „minden írás egyben átírás is”.⁸ Vagyis nem létezik tiszta, archaikus szöveg. Az átírat éppúgy *arkhé* az utána következő elemekhez képest, mint az ő mintájául szolgáló szöveg, amelynek szintén egy korábbi másolat alkotta a közvetlen előzményét. Tézisünk alapján elgondolható az archiválásnak olyan formája, amely reflexív módon színre viszi a káoszszendvicsek operációit. Rend és rendezetlenség közötti áthidaló fogalomként a káoszszendvics feltételez egy hozzá tartozó térképet is, amely tetszőlegesen összehajtható akárhányféleképpen. Azért nevezzük „szendvicseknek” az ilyen rendszereket, mert nincsen felső határunk azoknak a változatoknak, amelyek elvégezhetők bennük. A keret véges, miközben mégsem egészen behatárolt, mert akárhogy görbíthető, deformálható, összehajtható.⁹ Nézetünk szerint Joel-Peter Witkin fényképészete analóg műveletként értelmezhető.

Az áthidalás egyszerre rásimulás és közel kerülés is a teresedés irányultságához, így a halál vagy a megszűnés kísértetei rátapadnak a megőrzés és a reprezentáció gesztusára is, amely „soha nem szorongás nélkül való”.¹⁰ Az archiválás a megszűnés áttetsző súlyával telítődve archívummá teresedik, megalkotva a kísértetiességnak való kitettség materialitását, amelyben a visszaidézésen keresztül a halottak újra életre kelnek. A térképként értelmezett káoszszendvics újra megnyitható, kibontható, de meglepetésekkel kell számolnunk. Vagyis a szemlélőnek bele kell kalkulálnia a műveleteibe a kalkulálhatatlanságot és előreláthatatlanságot is.

5 Schwenger, Peter (2006) *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 163.

6 Marquis de Sade (1986) *Szodoma százhusz napja*, ford. Vargyas Zoltán (Budapest: Athenaeum), 32.

7 Rössler, Otto E. (1976) „Different types of chaos in two simple differential equations”. *Zeitschrift für Naturforschung A* 31.12: 1664–

1670., 1665.

8 Slethaug, Gordon E. (2000) *Beautiful Chaos. Chaos Theory and Metachotics in Recent North American Fiction* (Albany: State University of New York Press), xv.

9 Rössler 1976: 1666.

10 Derrida 1995: 119.

Ez egy retroaktív mnemotechnológiát igényel, ami képes reflektálatlan és reflektált módon visszalépni önnönmaga negativitásának belátásától, a kísérteties reprodukció elfogadásától. Witkin képei olyan reprodukciók, amelyek az entrópiát reprodukálják, az energia kiapadását, az ábrázolt organizmus elfáradását, de úgy, hogy mégis terük nyílik az új eseményeknek. Sohasem végleges egyetlen összehajtás sem. Jól tudjuk, a káosz képes „szubextenzív” is lenni. Beépül a kiterjedések alá, beágyazódik a rendezett rétegződések látszata mögé.¹¹ Minél mélyebbre ásunk az archívumban, annál több meghatározatlanságot találunk. A szendvics felszíne lehet rendezett, de ettől még bővelkedik meglepetésekkel: minden azon múlik, milyen étvággal harapunk bele. Az archívumok kitettségének csupán felszíni kiterjedését tudja elérni a dolgok megsemmisülésétől, felbomlásától való félelemből táplálkozó nekromedialitás, a halál letagadásának vagy technikai kiszervezésének nem is oly rejtett szándéka. A nekromediális archiválás során minden kiterjedés a felbomlás és a rothadás alteritását állítja ki az archiválás felszíne alá.

A kibernetika, a szimulációs technológiák az élet egészét az archiválás felszíni kiterjedésével vonják be, olyan bebalzsamozás keretében, amely megállítja, erőszakosan lekötözi a jelent, és a mumifikálás során használt digitális kötőszövetre rögzítené annak minden aspektusát. A digitális archiválás minden életeseményt, testi kötődést magába olvasztva, valóban egyre kiterjedtebb megőrzési mechanizmusokat kitermelve őrzi meg a valóságot, de az alakíthatóvá, átformálhatóvá és radikálisan plasztikussá tett test nem minden aspektusát képes integrálni magába. A megőrzés, az archiválás, a hagyatékok létrehozása egy olyan modernizációs projekt-ként írható le, amely az idő múlásának és az organikus testek lebomlásának tagadása köré szerveződik. Azonban a testek a szimulációs, inorganikus rendszerek kiépülésének

felszínével bevonva rothadásnak és bomlásnak indulnak. Ez a feloldódás poszthumán lehetőséget rejt magában, hiszen a „mediális közvetítettségben megtestesülő eszményi testiség” helyébe „az emberi romokból-hulladékból összevarrt monstrumot” állítva az archiválás egész folyamatát megbonthatja, és ezzel végzetes sebet ejthet az archívumok záró és korlátozó felszíni kiterjedésén, megnyitva ezt a felszínt az archívum mély, kísérteties teresedésének, amelyből a halottak fantomként való előtörése a hantológia és az abszontológia nyitottságát teremtheti meg.¹² A technológiai komplexitás vagy a digitális és szimulációs technológiák archiválási felszínének megnyitása egy archiválási horizontot helyez kilátásba, ami a posztumusz megőrzésben mindig is jelen lévő poszthumanisztikus szempontot teszi azonosíthatóvá. Internetes korszakunkban a megőrzés egyre inkább összekapcsolódik a digitális médiumok, szerverek és hálózatok valóságával.¹³ Az archívum túléli a kultúra által megkonstruált archiválót, de ez az emberi tartalom entrópiájának árán megy végbe. Ezt az archiválásban ott rejtőző (vagy azt szellemként kísértő) poszthumán aspektust kívánjuk a végletekig kiterjeszteni, mikor esztétikai példánkban amellet érvelünk, hogy valójában minden archiválás a káoszszendvics összehajtásába torkollik szükségképpen.

A hiány mazochista archiválása

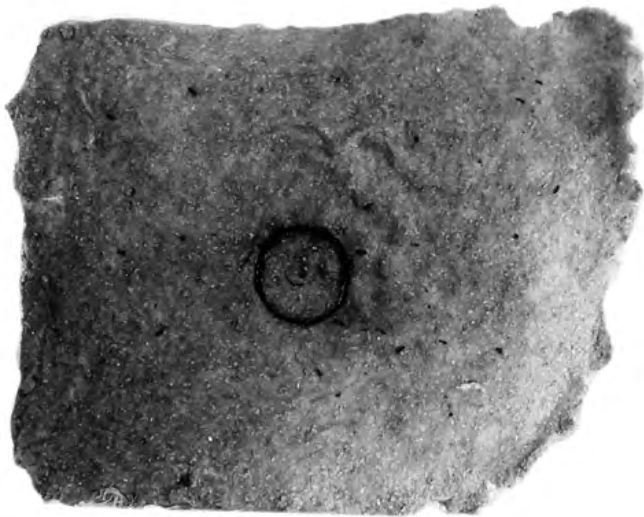
Az archiválás mindig saját kudarcosságával, saját eredendő tévességével, saját hiányaival volt terhes. Ennek alapján felvethetjük, hogy az archiválás mindig is mazochisztikus volt, amely saját kudarcosságában lelte élvezetét. Azonban ezzel a teoretikus elképzeléssel szemben megjegyezhetjük, hogy ha mazochisztikus vágy és szenvedély fűzte össze az archiválást vagy az archiválás felszí-

11 Takeuchi, Kaumasa A. – Chaté, Hugues – Ginelli, Francesco – Politi, Antonio – Torcini, Alessandro (2011) „Extensive and subextensive chaos in globally coupled dynamical systems”. *Physical Review Letters*. 107(12):124101.

12 Nemes Z. Mária (2014) „Antropológiai töredékek”. In Uő (2014) *A preparáció jegyében* (Budapest: PRAE.HU Kft.), 13.

13 Nansen, Bjorn – Arnold, Michael – Gibbs, Martin – Kohn, Tamara (2014) „The restless dead in the digital cemetery”. In Moreman, Christopher M. – Lewis, A. David (2014 szerk.) *Digital Death. Mortality and Beyond in the Online Age* (Santa Barbara: Praeger): 111–124.

nét és az archívum felbomlással, tönkre-
néssel telített testét, akkor miért nem került
előbb kimondásra az archiválás eredendő
bukott és kudarcos jellege? A mazochista va-
lójában az alárendelődést, a fájdalmat, az
ostromlottságot folyamatként vagy teátrális
szeánszként élvezzi. A fájdalom összecsomó-
sodását és perverz összeállításait – kötelek, os-
torok, szegecsek, bilincsek – különböző kel-
lékek színrevitele váltja ki. Ez a színrevitel
azonban mindig hosszadalmas, folyamat-



szerű és lényegileg nem ragadható meg a ha-
talom, az erő és a fájdalom fent jelzett ös-
szesűrűsödéseiben. Gilles Deleuze még ennél
is továbbmegy, mikor kijelenti, hogy *Sacher-
Masoch*-művének textualitására jellemző,
hogy „deszexualizálja a szerelmet, míg ezzel
párhuzamosan szexualizálja az emberiség
egész történetét”.¹⁴ A mazochizmus legfőbb
jellegzetessége a folytonosságban, a plasztikusságban és egy olyan kudarcos elnyújtó-
zásban ragadható meg, amely nem redukál-
ható kizárólag a kínzókamrák vagy elhagyat-
ott pincék mélyeire. A pervezio virtualitása
vagy potencialitása deterritorializálja a teljes
emberi történelmet: minden otthon alatt egy
kínzókamra rejtőzik, és minden kézszorítás-
ban a behódolás, az elnyomás szubverzív
megnyilvánulása bújhat meg. Ha visszatér-
ünk az archiválás mazochisztikus jellegére,
akkor láthatjuk, hogy az kiszervezi, elfedi az

14 Deleuze, Gilles (1991) *Masochism. Coldness and Cruelty & Venus in Furs*, ford. Jean McNeil (New York: Zone Books).

archiválási folyamat kudarcosságát, úgy, hogy
az emberiség egész történetét hiányos jelen-
létekké, abszontológiákká, fantomokkal és
kísértetekkel tölti meg. Nem lehet az elbu-
kást, a kudarcot vagy az elnyomást rögzíteni,
hiszen az a mazochisztikus élvezet játékos
kiterjedését korlátozná, és teljességgel tönk-
retenné a színrevitel plasztikusságát. Így az
archiválás is lágyan elsiklik saját kudarcos-
sága felett, mintha minden felületet egy bőr-
vagy latexruha sikamlós felszíne borítana.
Maguk az archívumok az archiválási folya-
mat mazochisztikus aktusa során letagadják,
elhallgatják a kudarcosságot, de ezzel az el-
tűnést és a felbomlást terjesztik ki az élet
minden területére: „az eltűnés egy olyan nyil-
vános titok”, amely az archívum önfelszá-
moló módon terhes testéből mikroszkopikus
repedéseken tör elő, és a lét minden aspektu-
sát halványan átszínezi.¹⁵ Szándékosan hasz-
náltuk a halvány kifejezést, hiszen ahogy a
kísérteteknek sincs valódi színük – ám nem
is teljesen színtelenek vagy láthatatlanok –,
úgy az eltűnés nyilvános titka sem színezi át
teljességgel a dolgok felszínét, csupán a szín-
telenség színeként is körülírható furcsa áttet-
szőséggel látja el őket. Az archiválás ma-
zochizmusa mindig nyomokat, kísérteteket
hagy maga után. A csuklón lévő bilincsnyo-
mok vagy a sebhelyek a háton olyan nem
nyilvános jegyek, amelyek mégis hozzátar-
toznak a mazochizmus teátrális színrevitelé-
hez. Azonban éppen ezek a fraktalizált, elke-
nődött nyomok azok, amelyek az élet egészen
szétterjesztik a mazochizmust. Minden seb-
hely felidézi az ostor kísértetszerű jelenlétét,
hiányzó abszontológiába vesző materialitá-
sát. A fájdalom ott marad a bőrfelület alatt a
csontokban, a csont mélyedései és rejtett zeg-
zugai ezzel a hiányos jelenléttel, fantomfáj-
dalommal terhesek.

Ezek a megnyíló, a hiánytól feltárulkozó
kudarcos sebek azonban egy olyan szeretet
középpontjában sajognak, amelyre egy radi-
kális poszthumanitás lesz jellemző. Valójá-
ban a fotográfiai vagy digitális technológiák
a megszüntetésen keresztül igyekeznek meg-

15 Gordon 2008: 126.

őrizni a valóság bizonyos aspektusait, miközben szellemeket, hiányos jelenléteket termelnek ki. Azaz nem kezelhetjük a fényképészetet, az archiválást elkülönülő, szeparált szféraként a valóságot átható hantológiai, hiányos jelenlétektől, hiszen a fényképek vagy digitális archívumok is a szellemmé válás kollektív színhelyei. Mint Avery F. Gordon írja, az eltűnés áthágja az élők és a halottak közötti distinkciót.¹⁶ Az archiválás mazochizmusa éppen abban nyilvánul meg, hogy a kudarcosságot és a fájdalmat kiterjesztve hajt végre olyan aktust, amely termeli ezt a kísérteties jelleget. A dolgok nyilvános és nem nyilvános jegyekkel rendelkeznek, éppen ezért a dolgoknak fontos aspektusa a megközelíthetlenség, egy olyan lét, amely specifikus módon kizárólag arra a dologra jellemző. Éppen ezért egy archiválási mechanizmus sem lehet teljes, hiszen nem lehetséges teljességgel áthidalni ezt az alapvető megközelíthetlenséget. Azzal, hogy mazochisztikus módon újra és újra reaktiválódik az archiválás mechanizmusa, csak tovább fokozódik a dolgokat átható kísérteties zóna megközelíthetlensége. A tárgyak zónákat bocsátanak ki magukból, szigorú értelemben nem lokalizálhatók: „ahol éppen találok magam, ott már folyamatban van egy zóna, egy autonóm zóna”.¹⁷ Ez a zóna azonban az archiválás során az oszlás, a felbomlás és a rothadás plaszticitásával telítődik, és kísérteteket, nyomokat hagy maga mögött. Deleuze alapján megállapíthatjuk, hogy a mazochisztikus élmény meghatározó jellegzetességei a „várákoszás és a félbeszakítás”.¹⁸ Ha elfogadjuk, hogy az archiválás egy mazochisztikus gesztus, akkor éppen ezen zónák kiterjesztéséhez járul hozzá a bizonytalanság, a halasztás és a megszakítás fokozásával.

Minden felszínes látszat ellenére az archiválás sohasem kizárólag a megragadható, egymástól elkülöníthető dolgokra volt kíváncsi, hanem a dolgokból sugárzó kísérteties zónák összejátszásai érdekelték. Sohasem volt

tisztán antropocentrikus a hagyatékok, az archívumok árnyékos világa, mindig ott rejtőzött a rendezettnék tűnő örökség vagy adathalmaz alatt egy oszlásban lévő hulla vagy egy rég elfelejtett múmia, amely horrorfilmszerűen életre kelve riasztja meg az archiválókat. Egymásra visszahajtva válnak hozzáférhetővé az archívum tartalmaiban rejlő iránymozzanatok. Az archiválás egy olyan értelem, „amelyet megbolondított valami, egy természeti mechanizmus”.¹⁹ Mindig tartalmaz egy csomósodást, ami megzavarja az egészet. Ez a megbolondító, megzavaró, felkavaró mechanizmus azonban a mazochizmus alapvető sajátossága, amely saját színreviteléből vagy aktusából kiszervezi a szexualitás mellett a kudarcosságot is, és a világ egészét ezzel párhuzamosan szexualizálja és felbomlasztja. Mindenkor tökéletes a mazochista művelet. Szeretjük látni a saját vesztünket, élvezetes számunkra a witkíni világ. Azonban maga a bolondság is, a maga biológiai vagy az orvosi racionalitáson alapuló meghatározásával és összegyűjtött tünetgyűjtésével nem más, mint egy mentális betegségéggé összeállított mesterséges archívum, a mazochisztikus archiválási folyamat egy sajátos megnyilvánulása, egy olyan áttörési kísérlet, amelyre a pszichoanalízis nem, de a skizoanalízis rábukkanhat.²⁰

Ahhoz, hogy elképzelhessük ezt a megbolondítási vagy skizo-archiválási folyamatot, keresnünk kell egy esztétikai példát, amelyen érzékeltetni tudjuk az archiválásban meglévő antropocentrikus halál-felfüggesztést – amely nem más, mint egy nekromediális gesztus – és a valóság kísérteties, felbomlasztó zónákkal való telítődését, amely a mazochizmus letagadhatatlan felbukkanása. Deleuze *A bundás Vénuszt* elemezve megjegyzi, hogy a mazochista morózussága összefonódik a várákoszás és a késleltetés, tehát a felfüggesztettség állapotával.²¹ Az adatokat gyűjtő személy, az archiváló pontossága megfeleltethető a mazochistára jellemző

16 Gordon 2008: 127.

17 Morton, Timothy (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 125.

18 Deleuze 1991: 70.

19 Foucault, Michel (2015) *A rendellenesek* (Budapest: L'Harmattan), 95.

20 Kiss Kata Dóra (2016) „Testtelenné válás. Az anorexia skizoanalitikus elemzése”, *Kellék* 55., 177–193.

21 Deleuze 1991: 71.

mogorvaságnak, míg a késleltetés, a várakozás zónája az archiválás pontossága elől megszökő kudarcos vagy felbomló aktorokkal telített. Ez a bizonytalan zóna a maga furcsaságával fedi fel az archiválás eredendő kudarcosságát és mazochisztikus jellegét. Mark Fisher szerint a furcsa az, ami nem tartozik sehová, és olyan jellegzetességet ad egy dolog vagy egy táj ismerőségéhez, amit nem lehet összebekíteni az otthonosság érzésével.²² A mazochizmusban az erotikus aktus deszexualizációja az a furcsaság, amely megbolygatja és szexualizálja a valóság otthonosságát. Az archiválás folyamatában a kudarc fellépése lesz az a furcsa jellegzetesség, amely megteszi ezt az excesszust. A furcsa feltűnését követően nem vagyunk képesek ugyanúgy nézni a valóságra. Azonban ami a legfelkavaróbb aspektusa ennek a torz megvilágosodásnak, az az, hogy lehet, hogy a valóság mindig is idegen vagy inhumán volt. Witkin műalkotásaiban az archiválás a felbomlás rögzítésében, a rothadás megőrzésében átfordul egy depresszív, erőszakos ürességbe, amelynek során az archívum a Jelölhetetlen Dologról, a puszta Semmiről, a Halálról beszél nekünk, de úgy, hogy mindeközben az élet pazar látványaiba van ágyazódva. A lakomákat ábrázoló jelenetek az archiválás eredendő mazochisztikus jellegéről árulkodik. Felvetik a saját jövőnk elkerülhetetlenségét, méghozzá barokkos környezetben. A mazochizmus hirtelen, nyílt felbukkanásának oka a művészeti praxis szerteágazó, heterogén logikája, amely lyukat üt az archiválás racionális, távolságtartó, hűvös mechanizmusán. Kétségtelenül van valami furcsa abban, ahogyan a rendezetlenség képes befurakodni a rend álcája mögé. Fisher összeköti a furcsa fogalmával a kísérteties, amely alapvetően nem belülről halad kifelé, nem teszi furcsává a külső világ addig otthonos territorialitását, hanem egy eleve romos, félelmetes és embertelenített közeget kínál fel.²³ A furcsa és a kísérteties azért kölcsönösen elválaszthatatlan fogalmak, mert az egyikből

következik a másik: a furcsa fordulata vagy valamely rejtélyes entitás fellépése véglegesen összezavarja az addig kiismerhetőnek, felfedezhetőnek feltételezett valóságot. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a barokk tulajdonképpen a hipernormalitás esztétikája, a rétegzett káosz esztétikai regisztere. Hipernormális a felületeknek bármely gyűjteménye, amely tetszőlegesen összehajtható, rojtozható.²⁴ Enyhe túlzással ugyan, de kijelenthető: a barokk volt a maga korának punkja. Amikor Witkin halott emberi testrészeket fényképez, és tesz kultúrfogyasztás tárgyává, kiaknázza a barokkban eredendően rejlő lehetőségeket. Minden finom kidolgozottsága dacára a barokk művészet háttérében, az aprólékosan összehajtott, fodrozott felszínekkel való játékosság alatt az önkény és kontingencia található. Henri Poincaré matematikus fektette le a káoszszendvics alapjait, amikor megalkotta a folyamatosan ismétlődő dinamikus rendszerek ábrázolásmódját. Amennyiben összehajtott, rojtozott felületként gondolunk a térképre, meghaladhatóvá válik dimenzionális korlátoltsága. Akárhány dimenziót halmozhatunk egymásra.²⁵ A furcsaság is ennél fogva elkülöníthetetlen a kísérteties-től, hiszen a két fogalom összeolvad, egymásba vérzik, legalábbis a Poincaré-térképhez hasonlatos barokk esztétikai szemléletben. A witkini barokkos archiválás során nem történik más, mint furcsa aktorok és dolgok kiemelése és elkülönítése a rendszerhez feltételezett megismerhető dolgok világából. A furcsa, nem odailló dolgok sokszor csak rátapadnak az archiválás felszínére, azonban ezzel a kísérteties, inhumán világ felé lökik el az egész archiválási mechanizmust. Ez a találkozás valójában egy kísérteties zóna találkozása egy hétköznapi bútorral, azonban a két jelenség félelmetesen, elválaszthatatlanul összeolvad. Milyen filozófiai fogalmat használhatunk erre a kísérteties zónára, amely kívülről fertőzi át a heverőt?

22 Fisher, Mark (2017) *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books), 10.

23 Fisher 2017: 11.

24 Li, J. – Guo, Z. – Quan, Y. (2018) „Nonlinear dynamic analysis and hypernormal form of truss core sandwich plates”. *Journal of Applied Biomaterials & Functional Materials*, 16(1_suppl): 37–45.

25 García, Isaac – Giacomini, Héctor – Grau, Maite (2010) „The inverse integrating factor and the Poincaré map”. *Transactions of the American Mathematical Society* 362.7: 3591–3612.

A rothadás vonzereje

Perverzül hívogatóan szólítanak fel bennünket Witkin képei arra, hogy a bizonytalan, rothadó mélységébe végtelenül belemerüljünk. Ahhoz, hogy megértsük a sötét ökológia és a mazochisztikus archiválás kapcsolatát, érdemes kitérnünk Joel-Peter Witkin művészetére. Witkin szubverzív csendéletei, például a *Feast of Fools*, az áthágásnak, az archívumok, hagyatékok önmegsemmisítő működésének olyan konkrét esztétikai példái, ahol az archiválás rendszerében a mazochisztikus kudarcosság furcsa túlműködésbe kezd. Witkin képein az anyag gazdagságát, a dolgok barokkos tobzódását az oda nem illő halott, amputált, rothadásban lévő testrészek jelenléte töri meg. Azonban ez a rothadás szétterjed a többi természeti létezőre is, amelyek nem egy tiszta, idealisztikus állapotban rögzülnek a fotografiákon, hanem maguk is széteső, széttartó jelleget öltenek. A sötét ökológiai szemlélet megkérdőjelezi a természeti létezők eredendő tisztaságát, és azokkal nem mint ártatlan alteritásokkal foglalkozik, hanem mint a felbomlás és az összeomlás tüneteivel. Mindez egy olyan etikai és esztétikai álláspontot jelöl, amely nem kívánja letagadni a negativitást, hanem éppen ellenkezőleg, prezerválja és konzerválja a melankóliát. A rothadás zónája és az esztétikai díszítőelemként bemutatott gyümölcsök jelenléte elválaszthatatlan. Witkin képei így egyértelműen utalnak – az archiválás, a megőrzés kudarcos jellege mellett – a műalkotások materiális felbomlására is. Witkin művészetete olyan szellemeket, démonokat, kísérteteket ábrázol, amelyek megkérdőjelezik az élet és halál közötti differenciát.²⁶ Ezek a fényképek bennünket is kiüresítenek, a halál előtt nyitják meg egzisztenciánkat. Witkin képein sajátos dialektikát fedezhetünk fel az archiválást, a megőrzést alapvetően is jellemző rendezettség és a természetes helyeikről elvándorolt testrészek furcsa jelenléte, rendetlensége között. Mint Sade márki írja: „A természet rendetlensége ma-

26 Scwenger 2006: 163.

gában hordoz valami pikantériát, ami alighanem sokkal erősebben hat az idegrendszerre, mint a legszabályosabb szépségek.”²⁷

Witkin fényképein sajátosan keveredik a szépség, a megőrzés szabályossága és a természet eredendő, elsötétült ragályos rendetlensége. Ha ez a melankolikus pusztulás jellemző a rothadó barokkra, akkor ennek a felbomlásnak az archiválásban is fel kell tűnnie, hiszen a rothasztás kaotikusan rétegzett zónája beszivárog a megőrzés folyamatába is. Maurice Blanchot így ír *Az irodalmi tér* című művében a megszűnés és a territorialitás kapcsolatáról: „A halál felfüggeszti a helyhez fűződő viszonyt, bár a halott rátamaszkodik teljes súlyával, mint az egyedüli alapra, ami megmaradt számára. Ez az alap valójában nincs többé, a hely hiányzik, a holttest nincs a helyén. Hol van? Nincs itt, ugyanakkor máshol sincs, talán sehol? Akkor viszont a sehol van itt.”²⁸ A halál helye egy nem-hely, egy felfüggesztett lehetetlen kiterjedés helye, ami sokkal inkább egy ködfelhő vagy páraszerű plasztikus entitás, tehát a megszűnés zónája. Susan Sontag is felfigyelt a fényképezés és a táj hiányának, a territorialitás megszüntetésének lehetőségére *A szenvedés képei* című könyvében. Sontag egy halott katonáról szóló képet elemez: „a felvétel egy temetetlen hullákkal teli hosszú, sekély verembe enged nyugtalanító bepillantást. [...] A gödörben egymásra dobált tetemek töltik ki az egész képmezőt”.²⁹ A fénykép képes a holttestek felforgató látványának előtérbe helyezésével összekapcsolni a halált és a tér megszűnését. Az eltűnt táj helyébe a holttestek törtek be. Witkin művein a háborús fényképezéssel szemben a hullák, boncolás utáni csecsemők és az amputált testrészek csendéletszerűen vannak elrendezve. A táj megszűnése és a halál de-territorializált zónájának kiterjedése azonban aktuálissá teszi Sontag felvetését Witkin művészetével kapcsolatban is. Witkin képein az amputált testrészek nehezdednek a halál

27 Marquis de Sade 1986: 32.

28 Blanchot, Maurice (2005) *Az irodalmi tér*, ford. Németh Marcell, Horváth Györgyi és Lőrinszky Ildikó (Budapest: Kijárat), 213.

29 Sontag, Susan (2004) *A szenvedés képei*, ford. Komáromy Rudolf (Budapest: Európa), 69.

által felfüggesztett térre. Lábak, lábfejek és egyéb lemetszett, halott testrészek támaszkodnak rá a halál nem-helyére, a sötét ökológia zónájára. De ha egészen pontosak akarunk lenni, akkor differenciálnunk kell a nem-hely és a zóna fogalmát. Nem-hely alatt a halál által felfüggesztett tér maradékát értjük, olyan helyet, amit a felbomlás nyomai pecsételnek meg. Witkin *Feast of Fools* című képét a nem-helyek összeolvadása jellemzi a sötét ökológia vagy a halál zónájával. A rothadó testrészek a halál által felfüggesztett nem-helyre nehézkedve sötét zónát termelnek, olyan bizonytalan általános ökológiát, amely túl van a konkrét dolog térbeli kiterjedésén. Peter Schwenger szerint Witkin képeire nem a csendéleteket meghatározó precíz és kifinomult elhelyezés lesz jellemző, hanem egyfajta „összekeverés”, egy perverz „bőségszaru” megalkotása, ahol ez a tobzódás és bőség nem elkülöníthető a felbomlás burjánzásától.³⁰ Ez a zóna a ragacsos anyaghoz hasonlóan teljességgel birtokba veszi a szubjektumot. Nem elválasztható a kíváncsi művészi tekintet, a halott gyermek letakart, lehunytt szemétől. Ez már nem egy látható nem-hely, hanem a sötét ökológia nem-nem-helye, valami olyan érzékelhetetlenség, amely a látás helyett sokkal inkább sötét olajként von körbe bennünket.

Ez a kölcsönös megfertőzöttség, olajos befeketedés azonban transzgresszív lehetőségeket is tartogathat számunkra. Timothy Morton esztéta nyomán beszélhetünk egy sötét ökológiáról, amely a művészeti érzékelést is telíti. A sötét ökológiai felfogás értelmében nem a tisztaságra vagy a természet megmentésére kell törekednünk, hanem a koszos és a szennyességben való megmaradásra. Felvethető, hogy Witkin alkotásán a felbomló, amputált testrészek vagy testfragmentumok a halott számára még teljes nem-hely helyett a nem-hely maradékain, feldarabolódott területein pihennek meg. Nincs már teljesen halott test, ahogy nincs teljesen nem-hely sem. A nem-hely konkrétságával szemben a sötét ökológiában a sehol tárulkozik fel

a különböző heterogén beomlásokban és résekben. Ezek a rések értelmezhetők a bevezetőnkben említett „poszthumán szeretet” kietlen, sajgó középponti territóriumaként. A sehol van ott ebben a nem-helyen túli sötét ökológiai zónában, amely mégis egy hiányon túli, betölthetetlen sebben sűrűsödik össze. Az idő poszthumanisztikus uralma bomlasztja fel az archívumokat, azokat egy kikerülhetetlen rendezetlenségbe lökve. A hiányon túli poszthumán szeretet megnyitásához szükséges az antropocentrizmusról való lemondás gesztusa. A sötét ökológiában általánosságban meghúzódik egy, a halálra általánosságban jellemző feladás és feloldódás, hiszen a sötét ökológia furcsa célja az, hogy „meghagyja a dolgokat úgy, ahogy vannak”.³¹ A válságban és a pusztulásban lévő természetnek több köze van a halálhoz, az élő halottsághoz, mint az élethez. Morton szerint a sötétbe merülő természet a beszenyvezett antropocén korszakában – minden problematikussága és ellentmondásossága ellenére – redukálhatatlanul közel áll hozzánk.³² A sötét ökológia legfőbb jellemzője az, hogy „helyben marad”, még ha ez a hely groteszkül deformálódott, kísértetiesen félelmetes, sőt egyenesen lakhatatlan is. Morton szerint a megbetegedett természet folyamatosan visszatér, de ez az örök visszatérés „élettelen, rettentő és mechanikus jelenlétként” adódik.³³ Ebből a roncsoltságból egy poszthumán közösségiség lehetősége merül fel, amely „excentrikusságával” leépíti az antropocentrizmus megmaradt aspektusait.³⁴ Witkin képei az amputáció, a csonkítás mechanikusságával egészítik ki az archiválás mazochizmusát. Borbély Szilárd witkini ihletésű, *Az anatómiához* című versében is megjelenik a mazochizmus szétterjedő színrevitele, de úgy, hogy a test darabjai leválasztásának és összeillesztésének mechanikussága is előtérbe kerül: „miként a részek, úgy vagyunk a vágy szálára fűzve. A test színháza

31 Morton, Timothy (2007) *Ecology Without Nature* (Cambridge: Harvard University Press) 196.

32 Morton 2007: 200.

33 Morton 2007: 201.

34 Morton 2007: 202.

30 Schwenger 2006: 160.

összerak és szétszed minden este”.³⁵ Az este ciklikusságát vagy megszokott eljöveteletét megtöri az összerakás és szétszedés sokrétűsége és bizonytalansága. Sőt, ha az estét összekapcsoljuk a sötét ökológiával, akkor egy olyan általános széteséssel van dolgunk, amelyből nincs lehetőség a menekülésre. Borbély is felfigyelt az emberi test eredendő archívumjellegére, ahogy a test darabjaiban különböző információk és azok rögzítésére alkalmas organikus és inorganikus eszközök keveregnek bizonytalanul: „adat adatra festve. Mágnesszalag, memória tart össze, mint a lepke két szárnya közti részletet, és verdes könnyű teste”.³⁶ Az emberi test felbomlik az archiválás bizonytalanságának és esendőségének felfedezését követően. Inhumán adatrétegek, elromlott mágnesszalag és hiányos memória: Borbély embere már-már egy Donna Haraway-i kiborg, egy poszthumán inorganikus monstrum, Frankenstein hullák helyett információrögzítő eszközökből összefércelt szörnye. Morton sötét ökológiájában azonban megvan egy torz közösségiség kifordult lehetősége. Ennek az excentrikus poszthumán közösségiség alapja a hasadásban vagy sebben feltárulkozó poszthumán szeretet. Morton pesszimista megközelítése egy tárgynélküli nosztalgia, olyan vágy, amely a negativitás feketeségének ürességére vonatkozik.³⁷ Furcsa és kísérteties tájon találjuk magunkat, a katasztrófa által beárnyékolt térbeliség alyptalanságában.³⁸ Morton posztmodern teoretikus megközelítése szerint a temporalitást többé nem lineáris módon kell értelmeznünk: linearitás helyett összegabalyodottság, a különböző rétegződések differenciálatlan kiazmusa tapasztalható „temporális homályként”.³⁹ Homogén esszenciák helyett „furcsa esszenciák” telítik a sötét ökológiai módon felfogott létezőket: „színes lapokra írt nevek, csupasz izomzatokra, mint tűzbe hulló lepke az, hogy meta-

forává legyen, s a nyelv burkát levesse.”⁴⁰ Az emberi test csupasz izomzatába a mozdulatok, az erő kifejtések hagynak nyomokat: nem kizárólag az emberi aktor tekinthető archiválónak vagy nyomhagyónak. A sötét ökológia által beárnyékolt poszthumán közösségiségben összegabalyodik az archívum és az archiváló szerepe.

Konklúzió: Witkin szendvicsei

Witkin alkotásaiban a territorialitással szemben a temporális homály kísértetiességére bukkanhatunk. A linearitás megbomlik, és furcsa összeállások, kísértetek és félelmetes fantomok járják be a képet. Az amputált kar mintha megállítaná az éjfélhez közelítő órát, azonban könnyen lehet, hogy az óra sem működik, hiszen a csendéletre és a fotográfiákra jellemző rögzültség eleve lehetővé teszi a folyamatban lévő tárgyak megállítását. Witkin fényképén azonban ennél jóval többről van szó. A fénykép megállító, rögzítő effektusa karcolásokat, sérüléseket okoz a kép felületén, mintha a leállítás nem egy teljes passzivitást, hanem furcsa esszenciák szubverzív mozgását jelentené. A rögzített pillanatot megsebzí, feltépi a rögzítés aktusa, míg az órát látgy, mégis kifejező mozdulattal egy amputált kéz állítja meg, amely fragmentumszerű, nem csatlakozik egy testhez, csupán húscsapatok és növények tűnnek fel a csonk belsejében. Itt egy olyan archívummal van dolgunk, ahol az archiválás egyik alapvető szándéka, a rögzítés perverzül erőszakosan tör elő. Nem beszélhetünk kizárólag az archiválás mazochizmusáról, hiszen itt a kép szadisztikus megrongálásával van dolgunk: az archiválás kudarcosságát az idő megállítása ellenére ezen rögzítés szadisztikus jellege árulja el. Ha visszautalunk Deleuze-re, akkor felidézhetjük, hogy nála a mazochizmus plasztikus és folyamatszerű, szemben a szadizmus azonnaliságával és hirtelenségével. Ezek szerint az archiválásban a gyűjtés kudarcos folyamata vagy szenvedélye a mazochizmus megnyilvánulása, míg az idő erő-

35 Borbély Szilárd (2011) „Az anatómiához” link: <http://kulter.hu/2011/02/borbely-szilard-ferenc-az-anatomiahoz-versek/>

36 Uo.

37 Morton 2007: 203.

38 Uo.

39 Morton, Timothy (2016) *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press), 71.

40 Borbély 2011.

szakos megállításának aktusa a szadizmus jellegzetességeit veti fel. A rögzítés a korai fotográfiákon – amiknek szimulákroma vagy mimikrije Witkin alkotása – sebeket, sérüléseket, elsötétedő megtört beomlásokat okoz. Az archiválásban a rögzítés a megragadás, a leláncolás, a leállítás erőszakossága tovább rongálja a gyűjtés, a rendszerezés mindig kudarcos gyakorlatát. De fontos felfigyelnünk arra, hogy ezek a törések, elcsúszások, karcok nem rögzítettek, nem szigorúan körülhatároltak. A szadizmus finom kis sérüléseken sejlík fel az archiválás mazochizmusában, tehát beleveszik, elmerül abban. A szadizmus felvetésével nem cáfolni kívántuk a megőrzés mazochizmusáról szóló felvetésünket, csupán árnyalni kívántuk ezt a teoretikus kiindulópontot. Witkin alkotásain a megragadás felfokozottsága, a megállítás erőszakja kiegészíti a gyűjtés bukott jellegét. Az időt rögzíteni képes amputált kar szinte kifordul belülről: a temporális homályt a külsődlegesség és a bensőségesség megbolydult, megzavart furcsa esszenciája, lényeg nélküli lényegessége egészíti ki. Kezek, lábak és lábfejek nyílnak szélesre „felfedve bőr alatti anatómiájukat”.⁴¹ Olyan anyagbőség és heterogén összecsomósodás omlík ki ezekből a tátongó lyukakból, amely akár „rémálmaink reprezentációja” is lehetne.⁴² Azonban itt az anyag bataille-i bázikus materializmusával van dolgunk, ahol az alantasság, a mocskosság a valódi heterológia és szentség hordozója. Mit lehet kezdeni egy olyan amputált karral, amiben virágok, gyümölcsök és egyéb furcsa esszenciák keverednek? A levágott kar nem dokumentálható, nem rendszerezhető, hiszen belsejében bőr alatti alantas burjánzás vette kezdetét. Látványosabbak ezek a beomlások, nyílt vágások és furcsa összevarrások, mint a testrészek halott rögzültsége. Witkin alkotásain a csendélet hagyományos anyagai összekeverednek az alantas anyag „horror anatómiájával”.⁴³ Beleharapunk Witkin szendvicsébe, és egy szemgolyóval érintkezik a nyelvünk.

41 Schwenger 2006: 160.

42 Uo.

43 Schwenger 2006: 161.

Beck Tamás

AZ AKARAT BÖLCSŐJE

Mit bizonyít a Libet-kísérlet?

„Az az elgondolás, hogy a tudatos életünk egy erős ontológiai kötéssel függne agyi állapotokon – ami erős jóindulattal alapot is adhatna, hogy az előbbit teljes egészében redukáljuk az utóbbira –, újabb dimenzióval bővítette a szabad akarat eleve szerteágazó évezredes kérdéskörét. Bizonyos neurológiai eredményeket szokás a »naiv« szabadságintuíciónkkal szembeni kihívásnak tekinteni.”¹ Boros Bianka német nyelvű könyvének hazai recenziósa mindenekelőtt a Benjamin Libet által 1979-ben elvégzett, azóta sokak által sokféleképpen interpretált kísérletre utal, mely egyesek szerint hiteles cáfolata lehet az akarat szabadság meglétét valló elmefilozófiai teóriáknak. De szabadságintuíciónkhoz hasonlóan nem naiv-e vajon az a vélekedés, miszerint kellően kifinomult természettudományos módszerek révén előbb-utóbb megválaszolható egy végső soron ontológiai jellegű kérdés? Az agyi elektromos folyamatok, konkrétan az úgynevezett „készenléti potenciál” (*Bereitschaftspotenzial*) időbeli primátusának kísérleti igazolása az akarat elhatározás szubjektív érzetével szemben tényleg megalapozhatja a szabad akarat negációját? A szóban forgó kísérlet eredményeinek adekvát értelmezésére törekvők mindenesetre szembesülnek az elmefilozófia objektumainak úgy mond kétarcúságával: „[A] lelki, szellemi je-

1 Földes 2016, 180. p.