

Dialektikus kép a kultúratudományban

Sigrid Weigel: *Die Grammatologie der Bilder*
(Suhkamp, 2015)

Sigrid Weigel 2015-ös könyve címével sokat vállal; a *Grammatologie der Bilder* nemcsak egy általános képelmélet ígéretét hordozza, de Jacques Derridát is megidézi, ami a szellemtudományok iránt érdeklődő közönségben nagy elvárásokat ébreszthet. Talán azok sem csalódnak nagyot, akik Derrida fogalmáról akarnak valami újat megtudni, a fő hangsúly azonban kétségkívül a képelméletre, a képelmélet újrapozícionálására esik.

Az olvasói elvárásokat a szerző eddigi munkássága árnyalhatja. Sigrid Weigel kétségkívül az aktuális német (és nemzetközi) irodalom- és kultúratudomány meghatározó alakja, a berlini Technische Universität emeritált professzora, aki a közelmúltig vezette a szintén berlini Zentrum für Literatur- und Kulturforschungot, amely vezetése alatt vált nemzetközi hírű kultúratudományos műhellyé. Igen kiterjedt életművében azonban nem igazán találunk képelméleti munkákat, a *Grammatologie der Bilder* tehát némileg meglepetés a német képelmélet tekintélyes – tekintélyüket jórészt a képelméleti munkáikkal megalapozó – szerzők (mint a magyar nyelven is olvasható Gottfried Boehm, Hans Belting, Horst Bredekamp és sokan mások) által uralt piacán. Weigel munkássága voltaképpen az irodalomtudomány kultúratudományos fordulatának eminens példája: eleinte a nőirodalom és a kulturális emlékezet kérdései foglalkoztatták, amelyek hamar egy egységes kultúratudományos koncepcióvá értek – ennek az irodalomtudományos irányváltásnak mintegy összefoglalása a 2003-as *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte* c. kötet. A *Grammatologie der Bilder* megjelenése óta a professzor publikációinak új kérdései is e kultúratudomány episztemológiai és intézményi lokalizálásaként érthetőek, lett legyen szó a természet- és szellemtudományok metszéspontjairól (úgy mint érzelmekutatás és neurotudományok), vagy egy nemzetközi kultúrpolitika lehetőségeinek és feladatainak mérlegeléséről. Weigel kultúratudományos érdeklődését a 20. század német

A szerző a budapesti ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tan-
székének adjunktusa. Email: lenart.tamas@btk.elte.hu

Kulturgeschichte legfontosabb teoretikusai formálták: Sigmund Freud, Aby Warburg, Ernst Cassirer, Georg Simmel, Helmuth Plessner és különösképpen Walter Benjamin. Weigel 2008-as Benjamin-monográfiája az életmű talán legjelentősebb, nemzetközi elismertséget is hozó darabja. Ez utóbbiról elmondható, hogy a Benjaminsal foglalkozó, több hullámban is szinte kezelhetetlenné duzzadt diskurzusban, a teljes benjamini életművet filológiai igénygel áttekintő munkák között egy különösen a szakralitás és a művészettörténet, illetve ezek viszonyát elemző munkáról van szó, amely leginkább erre a szálra fűzi fel az hatalmas életművet, és, nem utolsósorban, sokat foglalkozik Benjamin „képi gondolkodásával” – amely aztán sűrített, problémaorientált változatban köszön vissza a *Grammatologie der Bilder* zárófejezetében. Mindezek tükrében alakítandóak az elvárásaink is: a kötet a képelmélet kultúratudományos integrációját hajtja végre, amely kevésbé a piktoriális fordulat teoretikusaitól ismert „kép” és „szöveg” ellentétén, mint inkább a képek kulturális szerepének tisztázásán, konkrétan pedig a benjamini „képgondolkodáson” alapul.

A *Grammatologie der Bilder* pontosan ezen elvárásoknak tesz eleget, méghozzá egy igen átlátható, mondhatni hagyományosan felépített kézikönyv formájában. A bevezetőben felvázolt hipotézist az egyes fejezetekben áttekintett kérdéskörök dolgozzák ki; exemplifikálják és bizonyítják. Minden fejezet külön világba vezet, jöllehet sok összefüggés, teoretikus átfedés össze is kapcsolja őket; az első fejezet még a tézis teoretikus kifejtéseként, elmélyítéseként olvasható, majd a következő fejezetek erre építkeznek, egyes részletkérdésekhez kultúrtörténeti példaanyagot társtítva, majd pedig a záró fejezet mintegy visszakanyarodik a bevezetéshez, újabb teoretikus távlatot ad – a záró tizedik fejezet Walter Benjamin már eddig is több alkalommal megidézett életművére fókuszál.

A könyv tézise a képelmélet „entuziazmusával” kíván szakítani, amely a képeket *per se* vizsgálja; ehelyett a képek derridai értelemben vett „nyomára” kérdez, arra kíváncsi, hogyan válik valami képpé, valami, ami alapvetően nem képszerű, látható entitás, mint például az érzések, absztrakciók, a szakralitás. A képpé-válás, a *Bildgebung* fogalma itt központi jelentőségű; Weigel hangsúlyozza, hogy nem a képi-technikai médiumok 20. század eleji ígéretéről van szó (amely egyébiránt Benjamin írásaiban is fontos szerepet játszik), miszerint az új apparátussal „új világokat” fedezhetünk fel és láthatóvá válik, ami eddig rejtve maradt a szemünk előtt, a mikroszkópikus, a gigantikus, a távoli. Nem a láthatóság spektrumának kiterjesztéséről, hanem a képpé-válásról, a nem-képszerű, metafizikai entitások képpé alakításáról, ennek az alakításnak a mikéntjéről, kérdéseiről, kultúrtörténetéről, következményeiről van tehát szó. E szemléletbeli újrapozicionáláson – persze Benjamin írásaiban túl, amelyekről később lesz szó – éppúgy érezhető a képtudományos gondolkodás egyik főáramának

tekinthető „szakrális kép”- vagy ikonkutató, mint Aby Warburg pátozformula-fogalmának hatása, valamint, nem utolsósorban a digitális (kép-)korszak tapasztalata, amikor nemcsak a természettudomány világában, de a mindennapokban is a képkészítés a főszerep. Egyre kevésbé a reprezentáció, a világról készített másolat – és a másolaton keresztüli megismerés –, sokkal inkább a világ, a tapasztalataink képpé alakítása, újraalkotása és ezáltal megragadása a cél.

A bevezető okfejtés egy igen széles távlatot nyit egy átfogó kultúr-tudományos vizsgálódás számára – amely távlat talán kissé túl szélesnek, elnagyoltnak is tűnhet, ezért fontos a második fejezet, amely Derrida képekkel kapcsolatos írásai, pontosabban a derridai „nyom” fogalmának segítségével mélyíti el a felvetést. A nyom lenyomat, bizonyíték és jel, amely a kép eredetének megelőzöttségét írja bele a reprezentáció egyidejűségébe, amolyan „elkülönböztettségként”, *différence*-ként. Weigel itt rámutat a teorema rokonságára, de lényegi különbségére is Gottfried Boehm „ikonikus differencia”-konceptiójával (amelyben éppenséggel a nyomszerűség temporális indexe kevésbé artikulálódik). Illusztrációképpen Georges Didi-Huberman *Images malgré tout* c. könyvének érvelése szolgál; az Auschwitzban készült fotók életlensége, azonosíthatatlansága a képkészítés akadályoztatottságát, a láger botrányának titkát jeleníti meg a képen – a képeredet eltörölhetetlen, ugyanakkor felfejthetetlen nyomaként. Az ezután következőket a koncepció „diszkurzív beágyazásának” nevezhetnénk; továbbra is Derrida nyomán Freudhoz vezet a gondolatmenet, hogy a tudatalatti és az emlékezet működésében a képkészítés nyomszerűségének mintázatait ismerje fel. Ezt egy kompakt „vonalelmélet” követi; a meghúzott vonal e perspektívából nyilván a képpé válás egy lehetséges kiindulópontja. A széles látószögű, különösen a tudománytörténeti vonatkozásokra, itt konkrétan Étienne-Jules Marey 1878-as *La méthode graphique* c. munkájára fókuszáló áttekintés újfent Derridához, ezúttal a *Mémoires d'aveugle* című írásához tér vissza, ahol a rajz, a vonalat húzó kéz jelenti az átmenetet a nyom és a vonal, az amimetikus és a látható világ között, ismételve vagy inkább a képekre alkalmazva a *Grammatológia* nyomfogalmát. A következő lépésben egy művészet(elméleti-)történeti gyorstalpaló segítségével a vonal és a kéz kiegészül a képet azonosító szemmel, hogy ezáltal egy triász dinamikájában jelölje ki a „kép” megszületésének egy modelljét; mindezt egy amolyan szellemi-történeti „nyalánság”, Ch. S. Peirce rajzainak elemzése zárja, ami lehetővé teszi, hogy a kézzel rajzolt diagrammokat és ábrákat a képi gondolkodás és a kalkulus egy olyan ütközőzónájának tekinthessük, amely végeredményben a tudományos ábrázolás sikertörténetének és aktuális kérdéseinek is forrásvidéke.

A második fejezet tehát fontos pillér a kötet elméleti architektúrájában, az ezt követő fejezetek az ebben megnyíló utakat járják végig, azzal

a látványos és lefegyverző anyaggazdagsággal, amely már itt is meghatározta az érvelés menetét. Weigel korántsem csak az aktuális képelméleti diskussziók eredményeit használja fel, járatos a középkori esztétikákban és művészettörténetben, a 19. századi kísérletezgető tudományosság kultúratudományos útvesztőiben, a modern természettudományos kutatás kérdéseiben és előszeretettel példálózik a kortárs képzőművészet és – úgymond visszatérően eredeti szakmájához – a 20. századi irodalom egyes alkotásaival. Mint azt a második fejezet részletesebb bemutatása érzékeltetni próbálta, a nagyobb fejezetek egységes alfejezetekre bomlanak, amelyek jellegzetesen egy-egy viszonylag elkülöníthető tématerületre, kérdéskörre kalauzolják az olvasót, amelyek bemutatására ehelyütt nincs mód. Ugyanakkor pusztán elméleti szempontból ez az eljárás kevésbé analízál, mint inkább rámutat bizonyos kultúrtörténeti tényekre, illetve az ezekre épülő diskurzus (klasszikus) eredményeire (Aby Warburg a középkori művészetről, Hans Belting az ikonfestészetéről stb.). A bevezetőben felvázolt teoretikus koncepció a kötet előrehaladtával inkább gazdagodik, terebélyesedik, nem rétegződik, nem válik árnyaltabbá.

A harmadik fejezet témája az emberi arc; a vonatkozó, igen szép számban hozzáférhető szakmunkák mellett a szerző itt elsősorban azokra a (kvázi-)tudományos vizsgálódásokra figyel, amelyek az arctól különféle nem látható mozzanatok (érzelmek, lelki folyamatok, a „belső”) detektálását remélték. Ennek folytatása lesz később az ötödik fejezet, amely a könny kultúrtörténeti karrierjét rajzolja fel, ugyanezen kérdés mentén, jóllehet sokkal inkább – de nem kizárólag – a művészettörténet területén vizsgálódva (nem meglepő módon a könny, a sírás mint warburgi pátoszformula a kiindulópont). A negyedik fejezet felveszi a Peirce-féle szemiotika fonalát, és az indexikalitás képtudományi és tudománytörténeti diskurzusát, dilemmáit járja körül, amely az itt bemutatott koncepció felől sokkal inkább szóba jöhet a képiség kritériumaként, mint a hasonlóságon alapuló ikonicitás. A hatodik fejezet mintha csak az öt megelőző háromból lenne összegyűrve: az *effigies*, vagyis a képben megmutatkozó hasonmás jelenségével foglalkozik – az immár megszokott módon széles kultúrtörténeti panoráma ezúttal Kantorowicz klasszikus tanulmányával, a *The King's Two Bodies*-szal és az abban megfogalmazott reprezentációelméleti kérdéssel indít, hogy végül a képi hasonmások működésében megintcsak Derrida egy, a *Grammatológiában* bevezetett fogalmát használva, a szupplementaritás logikájára ismerjen. Ezt a logikát követi a hetedik fejezet okfejtése is, amely a karikatúrákról, a karikatúra „két testéről” (vagyis kettős hatásmechanizmusáról, mint másolat és túlzó fantázia, politikai pragmatika és komédia) értekezik – itt új elem az aktualitások kiemelt szerepe; Weigel a közelmúltban a karikatúrák körül fellángolt vitákból indítja a gondolatmenetét. Teszi ezt úgy,

hogy a Mohamed-karikatúrák 2005-ben kirobbant ügye még úgymond a levegőben van, a Charlie Hebdo szerkesztősége ellen elkövetett 2015. januári merénylet azonban minden bizonnyal már a kézirat lezárása után történt. A karikatúrák ebben a megvilágításban leginkább a szakrális képi ábrázolás egyfajta szekularizációjaként, funkcióváltásaként érthetőek; ezt fejtí mintegy vissza a nyolcadik fejezet, amely immár kifejezetten a vallásos-metafizikai tartalmak képi megragadásában kiteljesedő művészeti, ábrázolástechnikai hagyománnyal foglalkozik. Nem könnyű újat mondani e tárgykörben, hiszen, mint már volt róla szó, ez az aktuális képtudomány egyik legalaposabban kutatott területe; a fejezet nagyban épít is az ikonkutatás és az általános képelmélet egyik legismertebb képviselőjének, Hans Beltingnek a munkáira. A vizsgálódás tengelyét azonban nem Belting, hanem Walter Benjamin szolgáltatja, Weigel igen elegánsan tisztázza a reprodukció-tanulmány nevezetes, mégis gyakran félreértett fogalompárjának, a képek kultikus, ill. kiállítási értékének különbségeit és összefüggéseit. Szakralitás és képtörténet viszonyát Benjamin nyomán történeti perspektívába állítja, amikor – egy újabb bravúrral Hegel átlényegüléssel kapcsolatos eszempfattatásait elemezve – a szekularizációhoz, a szakrális kép fokozatos funkcióvesztéséhez kapcsolja az új, a modern reprodukciós technikák által kiszolgált képek iránti vágy megjelenését. A kilencedik fejezet megint az előzőekből építkezik, amennyiben a szakralitás megjeleníthetőségének kérdése mintegy testet ölt az angyalábrázolásokban. Itt is, mint korábban, voltaképpen a képelméleti felvetés tematikusabb, művészettörténeti vetületéről van szó; a metafizikai, mégis emberi testekkel megjelenített lényként értett angyalok jó alkalmat adnak, hogy az elméleti felvetéseket mintegy a „gyakorlatban”, a gazdag és igen alaposan feldolgozott művészettörténeti példaanyagon vizsgálhasunk. A főszerepet, korántsem meglepő, inkább elkerülhetetlen módon, az angyalok kapcsán is Aby Warburg és Walter Benjamin vonatkozó tézisei játsszák.

Az utolsó fejezet, mint már szó esett róla, amolyan zárókő a kötet gondolati architektúrájában; a fejezet, bár Benjaminról szól teljes egészében, akivel a korábbiakban is találkoztunk, nem folytatja az eddigieket, és nem is összegzés, inkább a bevezetőben kidolgozott koncepció kitekintése és egyben Benjamin képelméletének, „képi gondolkodásának” átfogó vázlata, valamint bevallottan a 2008-as Benjamin-könyvben található kép-fejezet továbbgondolása. Adott a Benjamin-féle „dialektikus kép”: a *Passzázsok* két nevezetes töredéke, amely szerint a megismerés „villámcsapásszerűen” következik be (a szöveg pedig az ezt követő mennydörgés), illetve a dialektikus kép, amelyben a múlt a mosttal villámcsapásszerű konstellációba áll össze, vagyis *Dialektik im Stillstand*. Világos, hogy ez a koncepció jól illeszkedik a kötet felvetéséhez, amely a képiséget a

létrejövés, az előállítás mozzanatában keresi. Weigel több lépésben mélyíti el és kontextualizálja a benjamini gondolatot. Először is, felöltve a Benjamin-kutató nehézfegyverzetét, filológiai keretezi a képkérdést (mint azt egyébiránt a Benjamin-kutatás az aurafogalommal is tette): az ifjúkori írások alapján feltérképezi azokat a képi, művészettörténeti inspirációkat, amelyek alakíthatták Benjamin képi gondolkodását; alaposan, Benjamin életművén túl is nyomába ered a villámmetaforikának, és kijelöli a helyét az életmű más területeihez képest, különös tekintettel a nyelv-filozófiai és teológiai eszmefuttatásokra. Ezután, vagyis inkább emellett elemzi a „kostelláció” időbeliségét; a „hirtelenség”, a pillanatnyiság felértékelődésében a modernség fontos szellemtörténeti alakzatát ismeri fel (érdekes módon nem hivatkozik Karl Heinz Bohrer mára klasszikussá vált *Plötzlichkeit* című kötetére, amely részben Benjamin kapcsán állított hasonlókat, de nem kerül elő Heidegger *A világkép korszaka* című, voltaképpen Benjammal egyidős szövege, noha figyelemre méltó összefüggések adódnának a modernség e „képcentrikus” felfogásával). Vizsgálja a reprodukció-tanulmányban és másutt előkerülő sokkhatás jelentőségét Benjamin szövegeiben; rokonítja a sokkhatást a dialektikus kép működésével és elválasztja Freud traumaelméletétől, majd, a pszichológiai vonal mentén továbbhaladva (és visszautalva a második fejezetben taglaltakra), a képszerűség alakzatát és jelentőségét a benjamini emlékezésfolyamatban azonosítja. Benjamin emlékezéselméletének vázlata pedig egyenes úton vezet el történelemfelfogásához és a nevezetes *Über den Begriff der Geschichte* tételeihez. Weigel itt ismételten áttekinti azt, hogy hogyan válnak a képek inspirálta művészettörténeti megfontolások fokozatosan episztemológiává, majd történelemfilozófiává, hogyan alakul Benjammal a képekről való gondolkodás „képi gondolkodás”-sá. A dialektikus kép körül tehát valóban kirajzolódik egy olyan képtudományi paradigma, amely a képeket kevésbé a reprezentáció és a jelszerűség klasszikus problémái felől faggatja, mint inkább – episztemológiai és ontológiai státuszát megkérdőjelezve (a kép nem megismerendő, hanem a megismerés médiuma; a kép nem létező, mint inkább megalkotandó „konstelláció”) –, a történelem és a temporalitás hatásmechanizmusai és az ezekről alkotott képzetek körébe helyezi.

Egy rövid recenzió persze csak utalni tud a kötetben megmozgott műveltséganyagra, amelynek taglalása helyett inkább a teoretikus kulcsmozzanatokra próbál ügyelni, jöllehet Sigrid Weigel könyvének súlypontja éppen az előbbiben keresendő. A könyv a kultúratudomány új „vidám pozitívizmusának” vagy „materializmusának” kiváló példája: a filozófia-, a művészet- és tudománytörténet határterületein kalauzolja végig az olvasót, lefegyverző tájékozottsággal eddig nem nagyon ismert kultúrtörténeti tényeket és eseményeket és elő, a klasszikus szerzőket és

ismereteket pedig új megvilágításba helyezi. Mint arról már szó esett, előszeretettel merül el az aktuális kultúratudomány kedvelt témaköreiben; a középkor és a kora újkor művészet- és filozófiatörténetében (ehhez persze gyakran a már említett, a 20. század első felének akadémiai tudományosságán kívül álló, „korai kultúratudományos” szerzőket hívja segítségül), a tudományosság 18–19. századi kialakulásának kuriózumaiban, valamint hivatkozik a korai és aktuális populáris kultúrára éppúgy, mint a kortárs képzőművészetek figyelemreméltó alkotásaira. Ez a széles kultúratudományos tabló nemcsak ezer felé irányítja, szinte szétszórja az olvasói figyelmet (az igen pedánsan szerkesztett fejezetstruktúra dacára), de némiképp az elméleti analízis kárára is megy. A Derrida megidézése miatt érdeklődőkben például némi csalódást hagyhat hátra, hogy egy-néhány óvatos párhuzam említésén túl nem nagyon fordul elő a nyelvvel való reflexió a könyvben, se a saját nyelv elkerülhetetlen képisége, se a képek részleges, mégis megfontolásra méltó szövegszerűsége kapcsán, holott nemcsak Derridánál, de a nyelvről (is) értekező Benjaminnál sem látszik könnyen megkerülhetőnek ez a kérdés. A *Grammatologie der Bilder* mindazonáltal mégis képes lehet arra, amit az első, ujjongó németországi ismertetések is pedzegettek: hogy egy szélesebb látószögű, a kultúratudomány összefüggésrendszerébe ágyazott képtudomány koncepcionális alapjait rakja le.