

Sólyom Sára:
A „kritikai kép” Lyotard-nál

A figura

A képiség problémájának egyik legkimerítőbb leírását Jean-François Lyotard adja *Discours, figure* (a továbbiakban: *DF*) című nagy esztétikai művében. Ugyan a *DF* tagadhatatlanul tárgyalja a trópusokat, beszél a figurális nyelvről, fő témáját mégsem ez képezi. A dekonstruktív olvasatok, így elsősorban Jacques Derrida és Paul de Man elemzései kimutatták, hogy a nyelv elsődleges funkciója – a strukturalista nyelvészek állításával ellentétben – nem *referenciális*, hanem *figurális*, azaz nem számúzhetők belőle maradéktalanul a képi elemek, trópusok. Ám a figura problémáját Lyotard nem ebből az irányból közelíti meg. A könyv címében szereplő „figura” szó bizonyos szempontból megtevesztő. Noha természetesen Lyotard is a strukturalista nyelvészekről (Saussure, Jakobson, Benveniste) kölcsönzi a fogalmat, mégsem abban az értelemben használja, ahogyan ők vagy nyomukban a dekonstruktőrök. A *DF*-ben hangsúlyos, hogy „egy szöveget nem csak a *jelentése* szerint kell tudni *olvasni* – ami a nyelvi tér kérdése –, hanem valójában a *konfigurációja* szerint kell *látni*”.¹ Ahogy műve elején Lyotard kijelenti, „ez a könyv a szem oldalára áll”.² A *DF* figura-konceptiója a szövegcentrikus francia filozófiai mező egyfajta kritikájaként is olvasható. Hiszen Lyotard hangsúlyosan képi gondolkodásmódon alapul és festészeti meglátásokat beépítő megközelítése – ahogy Mary Lydon, a *DF* angol fordítója is rámutat – kifejezetten szembehelyezkedik az úgynevezett „nyelvemberek” álláspontjával (Derrida, Lacan):

Ami [...] a *Discours, figure*-t megkülönbözteti a legtöbb, ha nem is az összes kortársától, az az a kritikai nyomás, amelyet a strukturalizmusra, a lacani pszichoanalízisre és – kevésbé nyilvánvalóan – a dekonstrukcióra gyakorolt anélkül, hogy egyidejűleg reakciós álláspontra helyezkedett volna. Így, bár a baloldali ortodoxiától és konzervatívizmustól egyaránt elkülönül, Lyotard kritikája az általa „a nyelv embereinek” (*les hommes du langage*) nevezettekkel szemben baloldali kritika marad.³

¹ Jean-François Lyotard: *Discourse, Figure*. Ford. Antony Hudek és Mary Lydon. Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2011, 60. Kiemelés tőlem.

² Uo., 5.

³ Mary Lydon: „Veduta on «Discourse, figure»”, *Yale French Studies*. 2001, 99. évf., 11.

A *figura* Lyotard-nál tehát jóval ambivalensebb jelentéssel bír. Lyotard azt a látszólagos evidenciát igyekszik esztétikája és nyelvelmélete alapjává tenni, hogy az *alakzat* egyszerre ír le nyelvi létezőt (mint átvitt értelemben vett, azaz figurális jelentést, amelynek megképződése alól semmilyen szóalak nem vonhatja ki magát), és utal egy nyelven kívüli, kvázi vizuális, noha empirikusan láthatatlan, éppen ezért: „kísérteties” entitásra, amely minden nyelvi artikulációt „árnyéként” kísér, akár mint szimpla referencia, akár mint a figuratív jelentés(ek) vizualizációja, akár mint – bonyolultabb textuális konstrukciók esetében – világszerűség. Ez a – mondhatni: „konstruktivista” – nyelv- és textusfelfogás magától értetődően nem tekinti eleve adottnak az érzéki valóságot, nem azzal korrelációban kívánja meghatározni a nyelv teljesítményét (akár úgy, mint megnevező, akár úgy, mint „megértelmesítő” médiumot), hanem eredendő produktivitásának bizonyítását célozza. Röviden, azt a régi tételt akarja újszerűen bizonyítani, hogy a nyelv világalakító.

A figurát Lyotard Maurice Merleau-Ponty érzékiség-, illetve Freud libidó-fogalma felől közelíti meg, elemzései során az előbbitől az utóbbi felé haladva. Merleau-Ponty-ra támaszkodva amellet érvel, hogy semmilyen nyelviesülés, semmilyen textuális felület nem kizárólag nyelvi jelek egysíkú szerveződése, hanem (legalább) két szinten működik, ezek stabilizálhatatlan összjátékaként: megnyit egy vertikális és egy horizontális tengelyt – az érzéki *referencia* a „vertikális” mélységet, vele szemben a figuratív nyelv a „horizontálisnak” nevezett metaforikus síkot –, és ezeket ütközteti egymással; ennél fogva a funkciója (a textusé) nem merül ki a jelölésben (szignifikáció), a kifejezésben (expresszió) és a megnevezésben (denotáció), hanem, *a referencializációt a figuráció mellékelésaként látva*, az alakzatok kvázi vizuális értelempotenciáljait állítja elő. Tehát a figurációt Lyotard nem nyelvi alakzatként, nem a jelentésátadás szóról szóra, jelölőről jelölőre haladó mozgásaként, hanem sajátosan vizuális produkcióként vázolja, *amely maga állítja elő referenciáit*; az olvasás (egyben az értelmezés) eseménye így olyan kiszámíthatatlanságként fogalmazódik meg, amely túlmutat a hermeneutika hasonló irányú vizsgálódásain, ugyanis Lyotard az olvasás fenomenológiai és lélektani dimenzióit is bevonja, nem redukálja az interpretációt a kognitív vagy szemantikai szintre, és (ezáltal) demonstrálja, hogyan állít elő a nyelv „visszája” világszerűséget. Tehát a figurában egy szövegen kívüli, de a szöveg előállította másik világ, az *érzéki* konfrontálódik a szövegek nyelvi *jelentéseivel* – és textuális közvetítés nélkül, empirikusan („szabad szemmel”) kivehetetlen módon, mint *esemény* válik megtapaszthatóvá.⁴

Ám a tudattalan fogalmával operáló pszichoanalitikus módszer végül radikálisabbnak bizonyul, mint a fenomenológiai vizsgálódás. Lyotard szerint

⁴ Vö. Bagi Zsolt: „Már megint a realizmusról van szó”, *Helikon*. 2021, 67. évf., 2. sz, 246–247.

a fenomenológia nem veszi figyelembe, hogy a *láthatatlan* több, mint a *látható* visszája, vagy egyszerűen a gondolkodás. Lyotard másképpen használja a fogalmat, mint Merleau-Ponty; a láthatatlanon inkább erőket, intenzitásokat ért,⁵ és ez az *energetika* lesz számára meghatározó a figura vonatkozásában. Megkülönbözteti a figura-képet, a figura-formát és a figura-mátrixot – amelyek közül csak az első jelent látható képet, a második a látható architektonikája, az utolsó pedig láthatatlan, maga a figura mélyén rejlő – deleuze-i értelemben vett – „különbség” (*différence*),⁶ egy eredet nélküli eredet, az őselfojtás tárgya. A *figura* – mint a tudattalan elsődleges folyamataihoz tartozó rendetlenség és különbség – betörésével dekonstruálja a jelentésörzés és -átvitel médiumaként értett *diskurzust*, amely a rend és a (nyelvi) opozíciók terepe, a tudat másodlagos folyamatai által uralt, totalizáló ismeret. Sőt, a figura képes saját magával is megtenni ugyanezt: egy tudatosan megkomponált festmény (mint figura-kép) is dekonstruálódhat a tudattalan erők (a figura-mátrix) által.

A kritikai kép

A következőkben amellet fogok röviden érvelni, hogy Lyotard esztétikáját, és különösen a *DF* azon passzusait, amelyekben Lyotard „kritikai versről”, „kritikai festészetről” vagy „kritikai funkcióról” és általában a műalkotás kritikai potenciájáról értekezik, a „kritikai kép” kifejezés felől érdemes olvasni. Ugyan a szókapcsolat mindössze kétszer fordul elő a több, mint ötszáz oldalas műben, mégis jelentős relevanciával bír; kulcsfogalomként fogok rá tekinteni. Mivel a képi gondolkodásmódról való kutatás során meghatározó szerepet szánok neki, s meglátásaim szorosan kapcsolódnak majd hozzá, előbb rekonstruálom felbukkanásának kontextusát, majd kibontom tartalmát.

A *DF*-ben a nyelv és képisége közötti átjárás a freudi tagadás (*Verneinung*) mechanizmusához hasonlóan működik (A *tagadás* című Freud-szöveget Lyotard a *DF* végén saját fordításában közli), a tagadott vágy a tagadás révén érvényesül. A vágy szoros kapcsolatban áll a figurával. Értelmezésében Lyotard Freud *Álomfejtésére* alapoz; fontos számára, hogy az álom – mivel Lacanéval ellentétes felfogásában a tudattalan nem nyelvszerűen, hanem *képszerűen* működik – nem fordítható, nem közvetíthető; az álommunkában tetten érhető

⁵ Lyotard elgondolása leginkább Deleuze-ével rokonítható; vö. Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest–Debrecen, Holnap Kiadó, 1999; Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz, 2014.

⁶ A „különbség” (*différence*) az érzéki kapcsán központi mind Lyotard, mind Deleuze gondolkodásában; vö. Kiff Bamford: „Desire, Absence and Art in Deleuze and Lyotard”, *Parrhesia*. 2013, 16. sz., 48–60.

vágyműködés *dolgokként* bánik a szavakkal, konkrétan „leképezi”, vizualizálja, amikor elrendezi őket. Lyotard a különféle műalkotások elemzése során is ezt a szemléletmódot érvényesíti. Ugyanakkor művészetfelfogása nem egyszerűen pszichoanalitikus, nem merül ki a műalkotások vágyteljesítő mivoltának hangsúlyozásában. Állítása szerint a művészet nem a vágyteljesítő *fantáziaképek* felől érthető meg; ő a vágyműködés *dolgokat elrendező* funkciójának erőszakos nyomaira (sűrítések, torzítások, eltolások) fókuszál, amelyekre kritikai eszközként tekint. Ezt a folyamatot „kettős megfordítás”-nak (*double reversal*) nevezi, és az így kapott kifordított képet – amely az álmodozásban történő beteljesüléssel konfrontálja magának a vágyműködésnek (a dolgok elrendezésének) az energetikai folyamatát – hívja „kritikai képnek”: „Így ugyanaz a kép, amely az álomban illuzionisztikus volt – amint a valóságban (a műalkotásban) átíródik – illúzióromboló képpé válik. Egy kritikai képpé.”⁷

A kritikai munka inkább abban áll, hogy magát a sűrítést mint *folyamatot* állítja ki. A térnek, amelyben a rendezett elemeknek meg kell lenniük, ezért többnek kell lennie, mint az illúzió terének (amelyben a vágyat a sűrítés beteljesíti): az igazság terének is, ahol az elsődleges műveletek – ahelyett, hogy a fantázia fenntartását szolgálnák – annak mutatják magukat, amik. Ezek a műveletek így elszigetelődnek libidinális céljuktól, és önmagukban válnak láthatóvá. Többé már nem vezetnek kizárólag a vágy hallucinatorikus beteljesüléséhez, amellyel Erősz még a szorult helyzetekben is teljesíti küldetését. Ezek a műveletek a tiszta különbség nyomaiként, a szorongás zónáiként mutatkoznak meg, amelyekben a halálösztrön (a különbség mozgása és a különbség felé irányuló mozgás) érvényesül, a gyönyör-, a valóság- és a diskurzusformációk köré tekeredve.⁸

Tehát, leegyszerűsítve, a látható figura-képben való feloldódás helyett bizonyos szempontból a figura-mátrixra, a libidinális műveletekre való reflexió a lényeges. A kritikai kép nemcsak valóságként, hanem művészetként is szemben áll az álommal. Ha az álomillúziót éberen próbáljuk megragadni, a művészetben nem kapunk többet egy „kiábrándító képnél”.

A vágy csak azért találhat beteljesülést az álmok képi világában, mert az alany alszik. Ha a tudatos alany számára ugyanazokat a jeleneteket mutatnánk be, amelyekkel az álmokban találkozunk, a vágya nyilvánvalóan nem találna semmi olyat, ami méltó lenne a beteljesülésre. Az a tér, amelyben az alvó vágya színre kerül és beteljesedik, a legsúlyosabb áthá-

⁷ Lyotard: *Discourse, Figure*, 323.

⁸ Uo., 385–386.

gásokat szenved el, akár a nyelv, akár az érzékelés (valóság) szabályaihoz viszonyítva. [...] Bővelkedik a külső és a belső, az előtte és az utána következő, az én és a másik, a beszéd és a csend közötti kifordításokban. Az így megrendezett dráma összefüggéstelennek, irritálónak tűnne a nem alvó alany számára. Ez az irritáció azt jelzi, hogy éppen azok a műveletek, amelyek lehetővé teszik a vágy beteljesülését, és így lehetővé teszik, hogy a vágy alvás közben elkerülje a tudatelőttés felügyeletét, az ébrenlét során, épp ellenkezőleg, magukra vonják a figyelmet. Ekkor ugyanis az alany átáll a tudatelőttés (vagy az ego) oldalára, a vágya másik oldalára. A dekonstrukció funkciójának megfordulása [*reversal*] megfelel a szubjektum pozíciója megfordulásának [*reversal*].⁹

A kritikai kép konstruálása során Lyotard azért beszél tehát „kettős” megfordításról, mert egyrészt a szubjektum átfordul a tudattalan (álom) oldaláról a tudatelőttés (ego) oldalára, másrészt a dekonstrukció iránya is megfordul: a sűrítések, torzítások, amelyek eddig (az álmodás során) a vágyteljesítés szolgálatában álltak, ébren, mint a vágyműködés erőszakos nyomai, zavaró és gátló tényezők lesznek, amelyekből kifolyólag rombolódik és csikorog a tudatos kép totalitása. Ezért írhatja Lyotard később, hogy a dekonstruáló energiák negatívan és fenyegetően nyilvánulnak meg a műben.

Megjegyzendő, hogy Lyotard a dekonstrukció kifejezést nem abban az értelemben használja, mint Derrida¹⁰ – nála ugyanis a fogalom nem a nyelv határain belül értelmezendő, és a diskurzust megtámadó, egyszersmind dekonstruáló figura kifejezetten *kritikai* funkcióval bír. A dekonstrukció a *DF*-ben így definiálódik:

A dekonstrukció (vagy recesszus) [...] olyan nyelven kívüli műveleteket vezet be a nyelvbe, amelyek lassítják a kommunikációt. A klasszikus alexandrin is ilyen dekonstrukciót mutat a hétköznapi nyelvvel szemben, és ennek a dekonstrukciónak az elve csak abban különbözik a dada által elkövetett „túlkapásoktól”, hogy kevesebb nyelvi szintet érint, és a használatát korlátozó szigorú szabályok által a konnotált írásba záródik be.¹¹

Már itt is megnyilvánulni látszik az a jól ismert kommunikáció-ellenes, Habermas-szal vitában álló Lyotard, aki a nem-kommunikatív nyelvet részesíti előnyben, s aki a művészetnek is azért tulajdonít kritikai funkciót, mert képes folyamatosan megtörni, megkérdőjelezni a kommunikatív nyelv lehetőségébe vetett

⁹ Uo., 322.

¹⁰ Vö. Jacques Derrida: „Levél egy japán barátához”. Ford. Pöröcz Zsuzsanna és Takács Ádám, *Nappali ház*. 1992, 4. sz., 3–7.

¹¹ Lyotard: *Discourse, Figure*, 319.

hitet a benne megnyilvánuló dekonstruáló energiák által – amelyeket, ha mégoly felismerhetetlen módon is, mint figurákat, mégis folyamatosan érzékelünk.

Hogyne éreznénk őket? Visszatükröződnek a tudattalan anyagon, egyszerre olyanok, mint a tükörben tükröződő alakok és mint a hullámok, amelyek a hullámtörőnek csapódnak. Egy teljesen más energia bukkan fel, amely azonban nyilvánvalóan felismerhetetlen marad, hiszen a felismerés már a tudatelőttés rendjéhez, a diskurzus és a valóság rendjéhez tartozik. Ez az energia negatívan, fenyegetően és gyötrelmesen nyilvánul meg – egyszerűen: rendetlenül. Miközben eltörli a rendet, egy új, másfajta „rendet” is hirdet azáltal, hogy leleplezi a jó formát, a jó tárgyat és a tiszta diskurzust.¹²

A kommunikatív nyelvet (a tiszta diskurzust) leleplező aktushoz köti Lyotard az úgynevezett „Mallarmé-funkciót”, amely a figura kritikai potenciálját biztosítja.

Léteznek tehát kritikai képek. Az álom és a műalkotás közötti ellentét nem a képek jelenlétén vagy hiányán múlik. Ez nem releváns kritérium. Vannak „képektől” hemzsegó versek, amelyek kritikaiak, és vannak, amelyek nem; „kép nélküli” műalkotások, amelyek nem kritikaiak, vagy épp ellenkezőleg, amelyek igen. Ami lényeges, az a Mallarmé által kritikainak nevezett funkció jelenléte, amely funkció a nyelvészek által a költői nyelv [*langage*] és a hétköznapi nyelv [*langue*] között azonosított intervallumtól függ. Ez az intervallum sokkal több, mint intervallum: benne a diskurzus rendje nyitva marad a másik, nevezetesen a tudattalan folyamat rendje előtt, amely az első rendben mint figura jelenik meg. A figurák jelenléte (minden szintről) a diskurzusban nemcsak a diskurzus dekonstrukciója; ez a diskurzusnak mint cenzúrának, mint a vágy elfojtásának a kritikája is.¹³

A képiségnek olyan potenciális kritikai működésmódot tulajdonít Lyotard, amelynek nem feltétlenül kell, hogy része legyen az érzéki látható kép (figura-kép); a kritikai funkció sokkal inkább a figura-mátrixon alapul. Ebből a szempontból Lyotard számára Michel Butor költészete, azon belül is az *Illustrations* című kötethez vezető út szolgál megvilágító példaként. Butor a *Réalités*-magazinban közölt *L'Appel des Rocheuses* című versében fotókat kommentál. Ez a vers olyan erősen töredékes szó-elrendeződés, amely ugyan kiegészíthető lehetne úgy, hogy helyes mondatokat kapjunk, ezek a szavak azonban nem egy hiányzó szövegegység fragmentumai – hiszen amire a vers (vissza)utal, az – a

¹² Uo., 323.

¹³ Uo.

fotó-referencia miatt – nem valami textuális, hanem *képi*. Ebben a versben a fotók még megfeleltethetők a vágyteljesítő fantáziaképekkel. Azonban Butor *Illustrations* című kötetében már eleve hiányoznak a látható képek, így a versek *önmagukat illusztrálják*, a figura eseményyszerű megjelenése csupán magának az elrendező munkafolyamatnak köszönhető. Ennek megfelelően Butor bírálattal is illeti Apollinaire képverseit, mondván, a betű nem keverendő össze az érzéki-grafikai jellel.¹⁴

A kritikai alkotásra a képzőművészet felől a „fantázia-festő” Paul Klee a példa, aki nem riad vissza a vágy ábrázolásától. Lyotard Klee naplóját interpretálja. Klee eleinte elégedetlenül reflektál arra, hogy fantázia-képei megrekednek a pusztá vágyteljesítés szintjén, később azonban eljut a „kritikai kép”-hez: az érzéki képben való feloldódás és vágyteljesítés helyett a vágy és működése *folyamatában* való, dekonstruktív ábrázolásához. A korábban rendkívül absztrakt szinten megfogalmazott „kettős megfordítás”-t Lyotard Klee e naplóbejegyzését pimaszul felhasználva meglehetősen prózai módon illusztrálja.

Plasztikai szinten egy olyan műveletre van szükség, amelyet Klee a *Nap-lói*[ban] [...] fejt ki, és amelynek egyszerűsége [...] felhívja a figyelmet a fantasztikus ábrázolásból a kritikai alkotássá válás titkára [...]: „Egy műalkotás genezise. / 1. Rajzolj aprólékosan a természetről, ha kell, távcső segítségével. / 2. Fordítsd meg az 1. rajzot fejjel lefelé, a fő vonalakat érzés szerint kiemelve. / 3. Fordítsd vissza a lapot a kiindulási helyzetbe, és harmonizáld az 1. rajzot (természet) és a 2. rajzot (kép).” Másképp fogalmazva: a természetet az érzésnek megfelelően kell felforgatni, de az érzést is fel kell forgatni, hogy elérjük a kép és a tárgy együtt-konstruálását. Ha megállunk a 2. számú rajznál, akkor csak a képzelet marad, nem a festészet, és a vonal szolgál. Az 1. számú a láthatóhoz, a 2. számú pedig a fantasztikus bensőség láthatatlanságához ad hozzáférést, de a 3. kombináció egy másik láthatatlant épít, amelyben a fantázia mesterkélttség által felborított, nem pedig leleplezett fantázia. „A művészet átmegy a dolgokon, túl a valóságoson és az imagináriuson egyaránt.” Ez a passzus a kettős megfordítás.¹⁵

Úgy tűnik, Lyotard „kettős megfordítása” olyan művelet, amely a felébredés során szükségszerűen megtörténik, az alkotótevékenység során pedig erőfeszítések árán jön létre. Antony Hudek így definiálja:

A különbség szabad anyagába való bevonása a komolynak, a diszkurzívnak és a kötöttnek lehetővé teszi, hogy a műalkotás, mely maga is egy

¹⁴ A Michel Butorról szóló passzusokat lásd *uo.*, 361–370.

¹⁵ *Uo.*, 226.

konstrukció, ismét visszatérjen a különbséghez. Lyotard ezt a három felvonásból álló játékot – a különbségből az ellentétbe és abból vissza a különbségbe – kettős megfordításnak nevezi, amely a műalkotás kiüresedett, oszcilláló világközöttiségét alkotja.¹⁶

A képi dimenzió, a figura mint különbség önmagában még nem kritikai – csupán a kettősen megfordított figuralitás állíthat elő kritikai képet. Lyotard ennek a „kettős megfordításnak” a nyomait találja meg Freudnál is.

Ezáltal az ember egy újabb módon aktualizálja ezt a tanítást. A tudásról szóló diskurzusának kidolgozásában Freudra nem a közvetlen figuralitás – vagyis saját fantasztikum-kifejezéseinek *egyszerű megfordításai* –, hanem *a kétszeresen megfordított figuralitás* hatott. Jean Starobinski kimutatta, hogy az *Oedipus király* és a *Hamlet* című színművek hogyan működtek Freud episztemológiai tudattalanjának operátoraiként. Starobinski tehát nemcsak ezeknek a konkrét daraboknak, hanem általában a műalkotásnak tulajdonít megfelelő helyet a maga túlértékeltségében [*en tant que renversante*]. Ezek a tragédiák azért játszhattak ilyen szerepet a pszichoanalízis fejlődésében, mert többek voltak, mint pusztá tünetek vagy a vágy *megfordított* kifejeződései: olyan entitások voltak, amelyekben *a megfordítás maga is megfordult*, amelyekben a vágy műveletei már megpillanthatók (bár még nem hallhatók vagy artikulálhatók). Ezek a tragédiák nem a vágy beteljesülései voltak, amelyek eltömítik az elsődleges teret a tárgy illúziójával, hanem a vágy ürességét megőrző beteljesületlenségek. Ez a *kettős fordulat* állította Freudot a kritikai fordulat útjára.¹⁷

Azonban mintha Lyotard azt sugallná, hogy Freud – legalábbis a művészetelmélete vonatkozásában – nem járta következetesen végig ezt az utat.

Cézanne – Merleau-Ponty és Lyotard szerint

A kritikai kép működésmódjának szemléltetéséhez, a *DF*-ben előforduló példák bemutatásán túl, mintegy kitérőként szeretnék elvégezni egy összehasonlító elemzést, amely explicit módon a képelméletre vonatkozóan, a festészet területén demonstrálja Lyotard képi gondolkodásmódját. E rövid exkurzus haszna, hogy jól példázza Lyotard fenomenológia felől a pszichoanalízis felé történő elmozdulását is a *DF*-ben.

¹⁶ Antony Hudek: „Seeing Through *Discourse*, *Figure*”, *Parrhesia*. 2011, 12. sz., 53.

¹⁷ Lyotard: *Discourse*, *Figure*, 387. Kiemelés tőlem.

Lyotard a *DF*-rel párhuzamosan, '71-ben publikálta *Freud selon Cézanne* című tanulmányát, amelyre Merleau-Ponty Cézanne-tanulmányának¹⁸ egyfajta továbbgondolásaként is lehet tekinteni. Lyotard gondolatmenete nem egyszerű pszichoanalitikus fordulatot rajzol ki: nem pusztán Freud tanainak összegzése, túlmutat azokon. Írása tulajdonképpen egy Freud-kritika is egyben, melyet már a tanulmány címe („Freud – Cézanne szerint”) is jelez: Lyotard nem „Freud szerint” analizálja Cézanne festését, hanem – mintegy a kettős megfordítás jegyében – fordított irányban értelmez és von le következtetéseket.

Lyotard Freud szemére veti, hogy a pszichoanalitikus forradalom vak volt a vele egyidőben zajló festészeti forradalomra. Ugyanis a freudi művészetfelfogásból körvonalazódó esztétika „központi intuíciója az, hogy a kép – az álombeli »jelenethez« hasonlóan – egy hiányzó tárgyat, egy hiányzó helyzetet reprezentál”.¹⁹ Így Freud számára mindig az ábrázoló festészethez köthető motívum lesz érdekes. „Ugyanezzel a csapással minden nem-reprezentatív festészet kiesik a pszichoanalízis látóköréből [...]”.²⁰ Azonban Cézanne festését Lyotard továbbra is a tudattalan tereként szeretné felfogni – csak másképpen:

És mégsem túlzás azt gondolni, hogy mindaz, ami Cézanne-tól kezdve a festészetben fontos, távolról sem a tudatosság elalvását és a művészetkedvelő tudattalan vágynak beteljesülését szolgálja, hanem éppen ellenkezőleg, a tudattalan terének egyfajta analógiáját kívánja létrehozni, ami csak szorongás és lázadást válthat ki.²¹

Lyotard a szemiotikai megközelítést veti el, a reprezentációt, a megfeleltethetőséget, a nyelvi megközelítés túlértékelését kritizálja, és azt állítja, hogy műértelmezéseiben Freud túl nagy jelentőséget tulajdonít a szimbolikusnak. Lyotard szerint „a mű alapvetően derealizálja a valóságot, és nem arra törekszik, hogy egy képzeletbeli térben realizálja [azaz: reprezentálja] a fantázia irrealitásait/valótlanságait”.²²

Ebből a néhány megjegyzésből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy ha Freudnak a plasztikával kapcsolatos elemzése ma már alkalmazhatatlannak tűnnek, az végső soron azért van, mert a festészet alapvetően megvál-

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty: „Cézanne kételye”. Ford. Szabó Zsigmond, *Enigma*. 1996, 10. évf., 3. sz., 76–90. Ugyan Lyotard nem hivatkozza, de összevetésembe bevonom Merleau-Ponty másik Cézanne-tanulmányát is, lásd Maurice Merleau-Ponty: „A szem és a szellem”. Ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomen és mű*. Budapest, Kijárat, 2002, 53–77.

¹⁹ Jean-François Lyotard: „Freud According to Cézanne”. Ford. Ashley Woodward és Jon Roffe, *Parrhesia*. 2015, 23. sz., 27.

²⁰ Uo., 28.

²¹ Uo., 28–29.

²² Uo., 29.

tozott. Végül is, mondhatnánk, a pszichoanalitikus forradalom elindítóinak küldetése nem az volt, hogy megelőlegezzék a festészeti forradalmat. [...] Hogy Freudnak nem volt szeme a festői tevékenységnek erre a „kritikai” megfordítására, a festészet vágyának erre a valóságos elmozdulására, s hogy annyira ragaszkodott a vágy egy kizárólagos pozíciójához – a 15. századi olasz scenográfiahoz –, csak meglepő lehet.²³

Bár ebben a tanulmányában Lyotard nem használja az előző részben tárgyalt „kritikai kép” és „kettős megfordítás” fogalmait, az idézetben szereplő „kritikai megfordítás” egyértelműen összefügg azokkal. A mű nem az irreális fantáziát valósítja meg egy képzeletbeli térben – ez volna a látható érzéki fantázia- vagy figura-kép reprezentációja, a Freud számára érdekes motívum. A megfordítás itt is az energetikai műveletekre való reflexiót veszi célba. „[T]ehát már nem arról van szó, hogy a vágyat annak káprázatán keresztül teljesítsük, hanem arról, hogy megragadjuk és módszeresen kiábrándítsuk a gépezetének leleplezésével.”²⁴ Valamint a vágygépezet működése során létrejövő torzítások, sűrítések, a vágműködés erőszakos nyomai – amelyeket a festmények esetében behelyettesíthetünk a perspektivikus torzulásokkal, az ecsetvonások nyomaival – lesznek azok az eszközök Cézanne esetében, amelyekre Lyotard a *DF*-ben is kritikaként tekintett. Röviden, a tárgy nem egy titkot rejtő, valamit reprezentáló tárgy többé, hanem a libidinális műveletek helyévé válik. „Nem igaz, hogy az utolsó Sainte Victoires-ok beszélnek, de még csak nem is jeleznek, ott vannak, mint egy *kritikus* libidinális test, teljesen némák, valóban áthatolhatatlanok, mert semmit sem rejtenek el.”²⁵

Lyotard Cézanne-tanulmányát elsősorban a reprezentáció-kritika köti össze Merleau-Ponty Cézanne-értelmezéseivel. Lyotard utal rá, hogy – mivel Cézanne-t egész életében a tér ábrázolásának kérdése foglalkoztatja – az, amit Merleau-Ponty Cézanne „kételyének” nevez, az egységes perspektíva lehetőségének hiányával függ össze. Ez a hiányosság Lyotard szerint „potenciálisan magába foglalja a reprezentáció teljes kritikáját”.²⁶ Merleau-Ponty *A szem és a szellem*ben egy egész fejezetet szentel Descartes-kritikájának, amely szintén reprezentáció-kritika a látás és a festészet vonatkozásában. Merleau-Ponty szerint Descartes *Dioptrikájában* a „festmény egész hatóereje nem több egy olvasásra szánt szövegénél, anélkül, hogy a látó és a látható a legcsekélyebb mértékben is beleártaná magát a másik dolgába”.²⁷ Ez azért van így, mert Descartes a rajzot

²³ Uo.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 38. Kiemelés tőlem.

²⁶ Uo., 31.

²⁷ Merleau-Ponty: „A szem és a szellem”, 62.

tekinti elsődlegesnek,²⁸ amely egy külső nézőpont lehetőségén és a perspektíva szabályain alapul. Ezzel szemben Merleau-Ponty olyan festészeti meglátásokra épít és alapozza tulajdonképpen egész filozófiáját, amelyek szerint a látó és a látható összefonódik (kiazmus), ezért nem lehetséges a külső nézőpont sem. „A teret nem külső burka szerint látom, hanem belülről élem meg, magába foglal engem. Elvégre a világ körülöttem van, s nem előttem”²⁹ – írja a fentiekkel szoros összefüggésben, már kifejezetten a filozófia feladata kapcsán.

Merleau-Ponty nem a grafikai vonal és a rajz jelentőségét szeretné leértékelni, nem állítja, hogy ne létezne „olyan rajz, olyan vonal, amely a festészet minden merészségét magába zárja”.³⁰ Hiszen

a prózai vonal megkérdőjelezése egyáltalán nem zár ki minden vonalat a festészetből, ahogy azt talán az impresszionisták hitték. Csupán arról van szó, hogy fel kell szabadítani, új életre kell kelteni alkotóerejét, és semmilyen ellentmondást nem jelent, hogy a vonalat olyan festőknél látjuk újra megjelenni és győzedelmeskedni, mint Klee vagy Matisse, akik mindenkinél jobban hittek a színben. Mivel a vonal Klee kifejezése szerint nem utánozza már a láthatót, hanem „láthatóvá tesz”, a dolgok keletkezésének modelljévé vált. Klee előtt talán sohasem „hagytak egy vonalat álmodni”.³¹

Figuratív-e vagy sem, a vonal mindenesetre már nem a dolgok utánzása, és nem is dolog. Inkább a fehér papír közömbösségébe helyezett valami-féle bizonytalanság, egyfajta behatolás a magánvalóba [...].³²

A grafikai jelek kapcsán Lyotard is hosszan ír a *DF*-ben a jelentést hordozó *szöveg* és az érzéki *kép* (például egy grafikai vonal) működésmódjának különbségeiről, illetve a kettő keveredéseiről. Mint már említettem, számára evidencia, hogy a diskurzusból is lehetnek figurák, azaz tetten érhető a szövegekben is egyfajta képi működésmód, amennyiben minden diskurzus mélyén egy forma, egy energia hat. A diskurzus nemcsak racionalitás és jelentés, hanem kifejezés és affektus is egyben, illetve fordítva, egy kép is funkcionálhat szöveggé, amennyiben értelmünkkel ikonográfiai jeleket azonosítunk be rajta, vagy a tanulható perspektíva előírt szabályai szerint dekódoljuk azt, mondhatni – Merleau-Ponty nyomán – „olvasásra szánt szöveggé” degradáljuk.

²⁸ „Descartes számára magától érteendő, hogy a szín díszítés, kiszínezés, hogy a festmény erőssége a rajz erősségén múlik, a rajz erőssége pedig azon a szabályszerű kapcsolaton, ami közte és a magánvaló tér között fennáll, ahogyan azt a perspektivikus projekció tanítja.” Uo., 63.

²⁹ Uo., 67.

³⁰ Uo., 62.

³¹ Uo., 71–72.

³² Uo., 72.

Van valami a térben, ami kicsúszik azon próbálkozásaink alól, hogy kívülről szemléljük. Az igazság az, hogy egyetlen fellelt kifejezőmód sem oldja meg a festészet problémáit, nem alakítja át technikává, mert egyetlen szimbolikus forma sem funkcionál soha ingerként: amikor egy adott forma működött és hatott, azt az egész mű kontextusával tette, és egyáltalán nem a szemfényvesztés eszközeivel.³³

Ez a szemléletmód tehát azt várja el a festészettől, hogy jeleit ne a szemiotika paradigmájának keretrendszerén belül használja (mint például az ikonológia), és ne is technicizálja rögzített értelemegységekké (például a perspektíva szabályai szerint). A jel attól, mert látható, még nem válik olyan értelemben érzékivé, hogy az értelmező (szignifikációs) hozzáállás dekonstrukciójával járna.

A *DF*-ben Lyotard is kitér Cézanne-ra a figura kritikai potenciájával összefüggésben.

Ha a *Madame Cézanne a sárga széken* vagy a *Nagy fürdőzők Philadelphiában* nézőjének nem lett volna szeme előtt a látómező virtuális szerveződése, amelyet Alberti és követői szabtak meg, a Cézanne életművében rejlő fordulat észrevétlen maradt volna. A figurális kritikai funkciója, igazságműve egy „írás” [*écriture*] mentén teljesedik ki, és mindenekelőtt ennek az írásnak a dekonstrukciójában áll.³⁴

Cézanne „kételye” Merleau-Ponty-nál szintén a karteziánus reprezentációs sémának mint *írásnak* a dekonstruálhatóságához kapcsolódik: az „eredendő érzékelésben ugyanis tapintás és látás még nem válnak szét”,³⁵ így „a spontán percepcióban megélt perspektíva nem azonos a geometriai vagy fotografikus perspektívával”.³⁶ Lyotard helyesli, hogy Merleau-Ponty a cézanne-i életmű művészettörténeti korszakolása helyett a dereprezentációra helyezi a hangsúlyt; viszont az érzetek dekonstruáló hatásáról való gondolkodás az a döntő pont, amely mentén koncepciójuk szétválik.

Ahelyett, hogy tagadnánk, hogy valami történt az első és az utolsó művek között, inkább arról van szó, hogy elutasítjuk azt a kissé pedagógiai olvasatot, amely a korszakok dialektikus artikulációjára helyezi a hangsúlyt a felszín diakroniájában, de homályban hagyja a dereprezentáció földalatti elvét, amely állandóan működik Cézanne tárgyhoz való hozzáállásában. Merleau-Ponty teljesen helyesen állította ezt az elvet

³³ Uo., 65.

³⁴ Lyotard: *Discourse, Figure*, 160.

³⁵ Merleau-Ponty: „Cézanne kételye”, 82.

³⁶ Uo., 80.

Cézanne munkássága egészének középpontjába, de elemzése alárendelve maradt egy olyan érzékelésfilozófiának, amely lehetővé tette számára, hogy a cézanne-i rendtelenségben újra felfedezze az érzékelhető valódi rendjét, és felemelje a fátylat, amelyet a karteziánus és a Galilei-féle racionalizmus vetett a tapasztalat világára.³⁷

Tehát Lyotard azt kifogásolja, hogy Merleau-Ponty a reprezentáció-kritikát a saját fenomenológiai vizsgálódásaihoz kapcsolja; tapasztalatfilozófiáját a test problémája felől elgondolva és a festészetre támaszkodva az érzékelés egy új rendjét építi fel a descartes-i helyett. E rend felbomlásának Lyotard azonban nem pusztán fenomenológiai aspektusait kívánja megragadni, hanem energetikai (és pszichoanalitikus) vetületeit is figyelembe veszi. Nála nem jön létre az érzékelésnek egy új, valódibb rendje, a perspektíva felbomlását nem csupán az érzetek kaotikusságából (vagy éppen az eddigtől eltérő rendjéből) vezeti le. Szerinte a kép az abból fakadó mutációknak van kitéve, hogy a vágyműködés testekre ható erőinek alávetett. Ez eredményezi azokat a torzulásokat és sűrítéseket, kibogozhatatlan ecsetvonásokat, amelyekről Merleau-Ponty is beszél.³⁸ Tulajdonképpen Lyotard-nál is egy meghatározott logika alapján változik meg a festészetnek a tárgyhoz való hozzáállása, csak ez a változás nem a külvilág, az érzetek újragondolt érzékelésfilozófiájának köszönhető, hanem a mélyben munkáló figura-mátrix törvényeinek. A tudattalan terének analógiájára felállított lyotard-i modell egy immanens energetikai ökonómián alapul.

A keresés arra irányul, amit a pszichikus rendszer egyfajta ökonómiájának nevezhetünk, vagyis nem a szemiológiának alávetett reprezentánsok vagy szignifikánsok, hanem az energiamennyiségek szerveződésére, amely Freudnál ösztön eredetű, de a cézanne-i plasztikus karakter (vonalak, értékek és a Pissarro által tanított kromatikus energiák) értelmében, amely a nézőben nem a szignifikációk, még kevésbé az információk, hanem az affektusok keringését indukálja.³⁹

³⁷ Lyotard: „Freud According to Cézanne”, 33.

³⁸ Merleau-Ponty Balzac *Ismeretlen remekmű* című novelláját hozza példának. „Cézanne-t könnyekig meghatotta az *Ismeretlen remekmű* és egyenesen kijelentette, hogy ő maga Frenhofer.” Lásd Merleau-Ponty: „Cézanne kételye”, 85. Az öreg festő, Frenhofer elvéti a hagyományos értelemben vett reprezentáció feladatának teljesítését, mert addig fest, amíg képen a női alak felismerhetlenné nem válik. Ám ez talán nem csak annak köszönhető, hogy a festő mindig egyre másképp érzékelve a teret és a világot, ecsetvonások sűrű hálójával borítja be a vásznat a totális hatás elérése érdekében (ez Merleau-Ponty-nál Cézanne kételyének következménye), hanem Lyotard felől elgondolva azért történhet így, mert a festészet során az átdolgozott vágy válik a festészet tárgyává, amely tárgyat libidinális műveletek gesztusai torzítják el. Lyotard arról ír az öreg Cézanne kapcsán, hogy képeiről ugyan eltűnik a női alak, de csak azért, mert maga a kép lesz a tárgy-nő, a par excellence libidinális test.

³⁹ Lyotard: „Freud According to Cézanne”, 32–33.

A plasztikus karakterek és a kromatikus energiák a saját jogukon, mint érzetek válnak meghatározóvá. Francis Baconról írt könyvében Deleuze is Lyotard nyomvonalán halad, amikor az „érzet logikáját” úgyszintén zárt ökonómiában gondolja el, és a képen belül vektorokról, rezgésekről, érzetek kölcsönhatásairól beszél.⁴⁰

Összegzés

Mary Lydon szerint a *DF*-ben kétféle látást különböztethetünk meg. Ahogyan Lyotard érvelése során „Freud tanai végül felülírják Husserléit”,⁴¹ úgy válik el egymástól a tanulható sémákon alapuló látás (*vision, vision*) és a látás látása, a láthatatlanra vonatkozó látás (*vue, seeing*). Az előbbi koronként változó szabályrendszereken alapul (ilyen ábrázolási rendszer volt például a reneszánsz perspektíva), az utóbbi pedig az energetikai szintet érinti, amely a tudattalan elsődleges teréhez tartozik. Az első látás emiatt még represszívnek tekinthető, és az olvasáshoz hasonlít. Lyotard a második, „vak” látásnak tulajdonítja a felforgató erőt.⁴² Ez a látás nem a „látható képre” vonatkozik, és éppen ezért képes a diskurzus figuráit (is) detektálni.

Lyotard tézise az, hogy nemcsak egy képet lehet (a rajta található jelek és motívumok beazonosítása révén – például az ikonológiai módszer segítségével) szöveggként olvasni, hanem fordítva, a szöveget is meg lehet ragadni a benne rejtetten működő, fenti értelemben vett figuralitása felől. Ezért szolgálhat a festészet Lyotard számára alapvető kiindulási pontként a *DF*-ben kifejtett elmélet filozófiai megalapozásához.

A festményt nem olvasni kell, ahogy a kortárs szemiológusok mondanák. Inkább, ahogy Klee fogalmazott, legeltetni kell rajta a szemet, mert láthatóvá teszi magát, átadja magát a szemnek, mint az a példamutató dolog, ami, mint a természetet természetté tevő természet (hogy ismét Klee szavait vegyem kölcsön), hiszen magát a látást teszi láthatóvá. Mi több, láthatóvá teszi, hogy a látás: tánc. Egy festményt nézni annyi, mint utakat rajzolni rajta, vagy legalábbis utakat rajzolni közösen, hiszen a festő a kivitelezés során imperatív módon (bár érintőlegesen) lefektette a követendő utakat, és a műve ez a négy faléc közé zárt remegés, amit egy szem újra mozgásba hoz, újra életre kelt. Az örült szerelem által világosan megkövetelt „rögzített-kirobbanó” szépség. Mit gondolsz tehát, mi a diskurzus? Hideg próza aligha létezik, kivéve a kommunikáció legalsó fokain. A diskurzus mindig

⁴⁰ Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*.

⁴¹ Lyotard: *Discourse, Figure*, 15.

⁴² A kétféle látásról lásd Mary Lydon: „Veduta on »Discourse, figure«”, 20.

sűrű. Nem pusztán jelez, hanem kifejez. És ha kifejez, akkor azért, mert benne is rejtőzik valami, ami remeg benne, elég mozgás és erő ahhoz, hogy a jelentést előidéző remegéssel felborítsa a jelentések asztalát. A diskurzus is megnyílik a legelesnek, és nemcsak a megértésnek. Ez is a szemnek szól; ez is energikus.⁴³

Szembeszökő, hogy különböző gondolkodók, a képi működésmód leírására keresve szavakat, hasonló megfogalmazással éltek: míg Boehm „képi logikáról”⁴⁴, addig Deleuze az „érzet logikájáról”⁴⁵ beszél, Lyotard pedig egy „második logikát” emleget Paul Claudel nyomán a *DF* legelejen. A „második logika” az „összeillesztés művészete, amelyet maga a természet gyakorol a szemünk előtt”.⁴⁶ Ez a második, képi logika olyan működésmód, amely eltér a szignifikációs logikától, és olyan aktusok jellemzik, mint az összeillesztés, az ütköztetés, a rezgésbe-hozás, az elrendezés, a montázs, a sűrítés, a torzítás, az eltolás, az elemekkel (akár képi elemekkel, akár szavakkal) mint dolgokkal való bánásmód, és az erővel (taszítással, vonzással) való játék. „Az erő sohasem más, mint az az energia, amely hajtogatja, gyűrögeti a szöveget, és egy műalkotást csinál belőle – egy különbséget, egy formát.”⁴⁷

Ez a tanulmány arra kívánt rámutatni, hogy egy szöveg képisége nem kizárólag a benne fellelhető trópusoknak köszönhető, és nem is a szöveget esetlegesen vizualizáló grafikai munkának. Lyotard nyomán amellett érveltem, hogy a szövegek képi működését mint azok belső logikáját érdemes elgondolni. „[A]z adottnak van egy eredendő vastagsága, vagy inkább különbsége, amelyet nem olvasni, hanem látni kell; és ez a különbség, valamint az azt feltáró mozdulatlan mozgás az, ami a szignifikáció folyamatában állandóan feledésbe merül.”⁴⁸ Amikor Lyotard figuráról beszél, akkor e mozgásból fakadó nem-nyelvi, dekonstruáló „belső diskurzus” logikáját kutatja a különböző diskurzusokban.

Nem lesz többé kérdés annak *tudása*, hogy mit „jelentenek” a szavaid, hiszen ez a tudás szavakból áll – az enyémeiből és a tiedből –, hanem szükségessé válik, hogy ítéletet mondjunk róluk, azért, hogy azt feltételezhessük, létezik a kifejezésnek egy racionalitása, a jelöletlen okoknak egy rendje, egy másik diskurzus, amely a te diskurzusodon belül beszél, és amelyet én megismerhetek, vagy legalább valaki megismerheti.⁴⁹

⁴³ Lyotard: *Discourse, Figure*, 9.

⁴⁴ Gottfried Boehm: „Képi differencia”. Ford. Zámbo Kristóf, *Cirka*. 2018, 3. évf., 1. sz.

⁴⁵ Lásd Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*.

⁴⁶ Lyotard: *Discourse, Figure*, 3. Lyotard idézi Paul Claudelt.

⁴⁷ Uo., 9.

⁴⁸ Uo., 3.

⁴⁹ Uo., 10.

Irodalom

Bagi Zsolt: „Már megint a realizmusról van szó”, *Helikon*. 2021, 67. évf., 2. sz., 242–259.

Bamford, Kiff: „Desire, Absence and Art in Deleuze and Lyotard”, *Parrhesia*. 2013, 16. sz., 48–60.

Boehm, Gottfried: „Képi differencia”. Ford. Zámbó Kristóf, *Cirka*. 2018, 3. évf., 1. sz.

Deleuze, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest–Debrecen, Holnap Kiadó, 1999.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz, 2014.

Derrida, Jacques: „Levél egy japán baráthoz”. Ford. Pörcki Zsuzsanna és Takács Ádám, *Nappali ház*. 1992, 4. sz., 3–7.

Hudek, Antony: „Seeing Through *Discourse, Figure*”, *Parrhesia*. 2011, 12. sz., 52–56.

Lydon, Mary: „Veduta on »Discourse, figure«”, *Yale French Studies*. 2001, 99. évf., 10–26.

Lyotard, Jean-François: *Discourse, Figure*. Ford. Antony Hudek és Mary Lydon. Minneapolis –London, University of Minnesota Press, 2011.

Lyotard, Jean-François: „Freud According to Cézanne”. Ford. Ashley Woodward és Jon Roffe, *Parrhesia*. 2015, 23. sz., 26–42.

Merleau-Ponty, Maurice: „A szem és a szellem”. Ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat, 2002, 53–77.

Merleau-Ponty, Maurice: „Cézanne kételye”. Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma*. 1996, 10. évf., 3. sz., 76–90.