

-
- [Előszó](#) - I. [A kép](#) - II. [A technikai kép](#) - III. [A fényképezőgép](#) -
IV. [A fényképezés gesztusa](#) - V. **A fénykép** - VI. [A fényképek terjesztése](#) -
VII. [A fényképek befogadása](#) - VIII. [A fotográfia univerzuma](#) -
IX. [A fotográfia filozófiájának szükségessége](#) - [Fogalmak jegyzéke](#)
-

V. A fénykép

A fényképek mindenütt jelen vannak: albumokban, folyóiratokban, könyvekben, kirakatokban, plakátokon, reklámszatyrokon, konzervdobozokon. Mit jelent ez? A fenti fejtegetésekben azt a még megvizsgálandó tézist vetettük fel, hogy ezek a képek fogalmakat jelentenek egy programban, és a társadalmat mágikus magatartásra programozzák. Annak számára azonban, aki a fényképet naivan nézi, valami mást jelentenek: mégpedig faktumokat, amelyek a világból kiemelkedve, felületeken ábrázolódnak. Számára a fényképek magát a világot mutatják meg. Bár a naiv szemlélő is elismeri, hogy a faktumok speciális szemszögből jelennek meg a felületen, de ezen nem sokat tör a fejét. A fotográfia filozófiáját ezért ő fölösleges agytornának fogja tartani.

Az ilyen szemlélő hallgatólagosan fölteszi, hogy a fényképen át a kinti világot látja meg, és hogy a fotográfiai univerzum egybevág a kinti világgal (ami végül is tekinthető egy csökevényes fotófilozófiának). De igaz-e ez? A naiv szemlélő azt látja, hogy a fotóuniverzumban fekete-fehér és színes faktumok találhatók. De vannak-e fekete-fehér és színes tények a külső világban is? És ha nincsenek, hogyan viszonyul a fotóuniverzum a külső világhoz? A naiv szemlélő már ezzel a kérdéssel a kellős közepén találja magát a fotófilozófiának, amelyet el akart kerülni.

A világban nem létezhetnek fekete-fehér faktumok, mert a fekete és a fehér határesetek, "ideális esetek": a fekete a fényben jelenlévő valamennyi hullám teljes hiánya, a fehér az összes hullámhossz teljes jelenléte. A fekete és a fehér: fogalmak, például az optika elméleti fogalmai. Mivel a fekete-fehér faktumok elméletiek, nem létezhetnek ténylegesen a világban. Fekete-fehér fotók viszont ténylegesen léteznek. Mert ezek az optikaelmélet fogalmainak a képei, azaz ebből az elméletből keletkeztek.

Fekete és fehér nincs, de kellene lenniük, mert ha a világot fekete-fehérben láthatnánk, akkor logikusan elemezhető lenne. Egy ilyen világban minden vagy fekete lenne, vagy fehér, vagy a kettőnek valamilyen keveréke. Egy ilyen fekete-fehér világlátás hátránya lenne természetesen, hogy ez a keverék nem színes lenne, hanem szürke. A szürke az elmélet színe: ami azt mutatja, hogy egy elméleti analízisből nem tudjuk a világot újra szintetizálni. A fekete-fehér fotók ezt a körülményt mutatják: szürkék, teóriák képei.

Már jóval a fényképezés felfedezése előtt megpróbálkoztak azzal, hogy a világot fekete-fehérben képzeljék el. Két példa erre a fotográfia előtti mechanizmusra: az ítéletek világából absztrahálták az "igazakat" és a "hamisakat", és ezekből az absztrakciókból felépítették az arisztotelészi logikát, az azonosság, a különbség és a harmadik kizárásának tételével. Az erre a logikára alapuló modern tudományok ténylegesen működnek, holott soha, egyetlen ítélet sem tökéletesen igaz vagy hamis, és logikus elemzéssel végül minden ítélet nullára redukálódik. A második példa: a cselekedetek világában absztrahálták a "jókat" és a "rosszakat", és ezekből az absztrakciókból vallási és politikai ideológiákat építettek fel. Az ezeken alapuló társadalmi rendszerek ténylegesen működnek, holott soha, egyetlen cselekedet sem tökéletesen jó vagy rossz, és ideológiai analízis során minden cselekedet marionett-mozgássá redukálódik. A fekete-fehér fotókat is ugyanez a manicheizmus jellemzi, csak számukra ott vannak a fényképezőgépek. És ezek is ténylegesen működnek.

Egy optikai elméletet képbe tesznek át, ezáltal ezt az elméletet mágiával töltik fel, és a "fekete" és "fehér" teoretikus fogalmát átkódolják faktumokká. A fekete-fehér fotók az elméleti gondolkodás mágiáját hordozzák, mert felületté változtatják az elméleti, lineáris diszkurzust. Ebben rejlik sajátos szépségük, mert ez a fogalmi univerzum szépsége. Sok fényképész jobban is kedveli a fekete-fehér fotókat a színeseknél, mert az előbbieken tisztábban nyilatkozik meg a fotográfia tulajdonképpeni jelentése: a fogalmak világa.

Az első fényképek fekete-fehérek voltak és még nyilvánvalóan tanúskodtak arról, hogy az optika elméletéből erednek. De egy másik kémiai elmélet fejlődése révén végül a színes fotók is lehetségessé váltak. Látszólag tehát a fotók először elvonatkoztatták a színeket a világból, hogy aztán újra visszacsempésszék őket. Valójában azonban a fénykép színei legalább annyira elméletiek, mint a fénykép fekete-fehérje. A lefényképezett mező zöldje például a "zöld" fogalmának a képe,

úgy, ahogy az a kémia elméletében szerepel, és a fényképezőgép (illetve a beléhelyezett film) arra van programozva, hogy ezt a fogalmat képbe tegye át. Van ugyan egy nagyon közvetett, távoli kapcsolat a fényképzöld és a mező zöldje között, mert a kémiai zöld fogalma olyan képzeteken alapul, amelyeket a világból nyertek; de a fényképzöld és a mező-zöld közé komplex kódolások egész sora ékelődik be, egy olyan sorozat, amely komplexebb annál, amely a fekete-fehérben lefényképezett mező szűrőjét köti össze a mező-zölddel. Ebben az értelemben a fénykép zöld mezeje absztraktabb, mint a szürke. A színes fényképek az absztrakció magasabb szintjén állnak, mint a fekete-fehérek. A fekete-fehér fényképek konkrétabbak és ebben az értelemben igazabbak: világosabban mutatkozik meg bennük teoretikus eredetük; és fordítva: minél "valódibbak" a fénykép-színek, annál hazugabbak, annál inkább leplezik teoretikus eredetüket.

Ami érvényes a fénykép-színekre, az érvényes a fotó összes többi elemére is. Ezek mind átkódolt fogalmakat képviselnek, amelyek úgy tesznek, mintha automatikusan tevődtek volna át a világból a felületre. Éppen ezt a megtévesztést kell fölfedni - hogy felmutathassuk a fényképészet igazi jelentését, vagyis a fogalmak programozását; hogy feltárjuk, hogy a fényképezés nem más, mint absztrakt fogalmak szimbólum-komplexuma, szimbolikus faktumokká átkódolt diszkurzus.

Meg kell itt egyeznünk abban, hogy mit értsünk azon: "megfejteti". Mit teszek, amikor egy latin betűkkel rejtjelezett szöveget megfejtek? A betűk jelentését, azaz egy beszélt nyelv konvencionálizált hangjait fejem meg? Az ezekből a betűkből összeállított szavak jelentését fejem meg? Az ezekből a szavakból összeállított mondatok jelentését fejem meg? Vagy tovább kell keresnem - az író szándékát, a mögötte lévő kulturális kontextust? És mit teszek, amikor egy fényképet fejtek meg? A "zöld" jelentését, tehát az elméleti-kémiai diszkurzus egy fogalmát fejem meg? Vagy tovább kell keresnem, amíg eljutok a fényképész szándékáig és kulturális kontextusáig? Mikor elégedhetem meg a megfejtéssel?

Ha így tesszük fel a kérdést, akkor a megfejtésnek nincs kielégítő megoldása. Az ember véget nem érő vállalkozásba kezd, mert minden éppen megfejtett szint rögtön egy még megfejtendő teszt szabaddá. Minden szimbólum csak egy jéghegy csúcsa a kulturális konszenzus óceánjában, és ha csak egyetlenegy üzenet megfejtésének járnánk a végére, akkor elélnék tárulna az egész kultúra teljes története és jelene. Ha ilyen "radikálisan" járnánk el, akkor minden egyes üzenet kritikája magának a kultúrkritika teljességének bizonyulna.

A fotográfia esetében azonban elkerülhetjük, hogy belezuhanjunk az egymás alatti szintek véget nem érő feltárásába, mert megelégedhetünk azzal, hogy feltárjuk a "fényképész/apparátus"-komplexumban folyó kódolási intenciókat. Ha ezt a kódolást kiolvastuk a fotóból, akkor úgy tekinthetjük, hogy megfejtettük. Mindazonáltal ennek előfeltétele, hogy különbséget tegyünk a fényképész szándéka és a gép programja között. Ez a két faktor ténylegesen szorosan illeszkedik és nem választható el egymástól: de elméletileg a megfejtés céljából különválasztva is megsejmlélhetők minden egyes fotón.

A minimumra redukálva, a fényképész szándéka a következő: először, hogy a világról alkotott fogalmait képekbe tegye át. Másodszor, hogy ehhez fényképezőgépet használjon. Harmadszor, hogy az így keletkezett képeket megmutassa másoknak, hogy ezzel modelleket nyújtson nekik az átélésre, felismerésre, cselekvésre. Negyedszer, hogy ezeket a modelleket a lehető legtartósabbá tegye. Röviden: a fényképésznek az a szándéka, hogy másokat informáljon és fényképei révén halhatatlanná váljon mások emlékezetében. A fényképész számára a saját fogalmai (és azok a képzetek, amelyeket ezekből a fogalmakból vezet le) a leglényegesebbek a fényképezésben, és az apparátus programjának ezt a lényegét kell szolgálnia.

Szintén a minimumra szorítkozva, a készülék programja a következő: először, a benne lévő lehetőségeket képbe átültetni, másodszor, ehhez egy fényképezőt használni - a tökéletes automatizálás határeseteitől eltekintve (például a műholdas fényképeknel); harmadszor, az így keletkezett képeket úgy elosztani, hogy a társadalom visszacsatolásban legyen az apparátussal, amely lehetővé teszi, hogy az apparátus állandóan tökéletesítse magát. Negyedszer, egyre jobb képeket előállítani. Röviden: az apparátus programja arra törekszik, hogy lehetőségeit megvalósítsa, és közben a társadalmat visszacsatolásként használja állandó tökéletesedéséhez. E mögött a program mögött további programok állnak (a fotóiparé, a gépparké, a társadalmi-gazdasági apparátusé), amelyeknek egész hierarchiáját áthatja az a gigantikus szándék, hogy a társadalmat az apparátusok folyamatos tökéletesedésének kedvező magatartásra programozzák. Ez a szándék minden egyes fotón látható és megfejthető belőle.

A fényképész szándékának és az apparátus programjának összehasonlításából megmutatkozik, hogy vannak pontok, ahol ez a kettő konvergál, és más pontok, ahol divergál. A konvergens pontokon a kettő együttműködik, a divergenseken egymás

ellen harcolnak. Minden egyes fénykép a készülék és a fényképész együttműködésének és harcának együttes eredménye. Következésképpen akkor tekinthetünk egy fényképet megfejtettnek, ha sikerül megállapítani, hogyan viszonyul benne egymáshoz az együttműködés és a harc.

A fotókritika tehát az alábbi kérdést kell hogy föltegye a fotográfiának: mennyiben sikerült a fényképésznek alávetnie az apparátus programját saját szándékának, és milyen módszerrel érte el ezt? És viszont: mennyiben sikerült a készüléknek elterelnie a fényképész szándékát a készülék programja javára, és milyen módszer segítségével? Ennek a kritériumnak az alapján az a fénykép a "legjobb", amelynél a fényképész a saját emberi szándéka jegyében legyőzte az apparátus programját, azaz, a készüléket alávetette az emberi szándéknak. Magától értetődően vannak olyan "jó" fényképek, amelyekben az emberi szellem győzedelmeskedik a programok felett. De a fotóuniverzumban mint egészben felismerhető, hogy a programoknak már most egyre inkább sikerül az emberi szándékokat az apparátus funkcióira áterelni. Ezért minden fotókritikának az kellene hogy legyen a feladata, hogy megmutassa, miként igyekszik az ember az apparátust kézben tartani, és viszont, az apparátusok miként törekszenek arra, hogy magukba szívják az emberek szándékait. De egy ilyen fajta fotókritikát - az alábbiakban kifejtendő okokból - mostanáig még nem hoztunk létre.

Ennek a fejezetnek ugyan "a fénykép" a címe, de nem szól azokról a specifikus aspektusokról, amelyekben a fénykép különbözik a többi technikai képtől. Magyarozatként csak annyit, hogy ennek a fejezetnek az volt a célja, hogy megmutassa a fényképek értelmes megfejtésének útját. A következő fejezetben megpróbáljuk a hiányt pótolni.

Összefoglalva: a fényképek - mint minden technikai kép - faktumokká rejtjelezett fogalmak, mégpedig a fényképész fogalmai és a készülékbe programozott fogalmak egyaránt. Ebből adódik a fotókritikának az a feladata, hogy minden fényképből kihámozza ezt a két, egymást átfedő rejtjelezést. A fényképész a saját fogalmait fotografikus képekké rejtjelezi, azért, hogy másoknak információkat adjon, másoknak modelleket állítson és ezzel halhatatlanná váljon mások emlékezetében. A készülék azért rejtjelezi a beleprogramozott fogalmakat képekké, hogy a társadalmat visszacsatoló magatartásra programozza a készülékek állandó tökéletesítése érdekében. Ha sikerülne a fotókritikának a fényképekből kibogozni ezt a kétféle szándékot, azzal megfejtene a fotografikus üzeneteket. Ameddig ez nem sikerül, a fényképek megfejtetlenül maradnak és a külső világ tényeinek másolataiként jelennek

meg, úgy, mintha "maguktól" rögzültek volna a felületen. Mivel ennyire kritikátlanul nézik őket, kiválóan teljesítik a feladatukat: a társadalom magatartását mágikusan programozzák a készülékek érdekében.

[Előszó](#) - I. [A kép](#) - II. [A technikai kép](#) - III. [A fényképezőgép](#) -
IV. [A fényképezés gesztusa](#) - V. **A fénykép** - VI. [A fényképek terjesztése](#) -
VII. [A fényképek befogadása](#) - VIII. [A fotográfia univerzuma](#) -
IX. [A fotográfia filozófiájának szükségessége](#) - [Fogalmak jegyzéke](#)

[\[Vilém Flusser\]](#) [\[on line publikációk\]](#) [\[Artpool\]](#) [\[kereső\]](#)

-
- [Előszó](#) - I. [A kép](#) - II. [A technikai kép](#) - III. [A fényképezőgép](#) -
IV. [A fényképezés gesztusa](#) - V. [A fénykép](#) - VI. [A fényképek terjesztése](#) -
VII. [A fényképek befogadása](#) - VIII. **A fotográfia univerzuma** -
IX. [A fotográfia filozófiájának szükségessége](#) - [Fogalmak jegyzéke](#)
-

VIII. A fotográfia univerzuma

Mi, a fényképek univerzumának lakói hozzászoktunk a fényképekhez: mindennapossá váltak számunkra. A legtöbb fotót már észre se vesszük, mert elfedi a megszokás, úgy, ahogy a környezetünkben minden megszokott fölött átsiklunk, és csak azt érzékeljük, ami megváltozik benne. A változás informatív, a megszokott redundáns. Minket elsősorban redundáns fotók vesznek körül - annak ellenére, hogy reggelizőasztalunkon naponta új képes újságok, az utcafalakon hetente új plakátok és a kirakatokban új reklámfotók jelennek meg. Éppen ehhez az állandó változáshoz szoktunk hozzá: az egyik redundáns fotó helyére egy másik redundáns fotó kerül. A változás mint olyan lett szokásos, redundáns, a "haladás" nem informatív, közönséges. Számunkra a változatlanság lenne informatív, rendkívüli, kalandos: ha naponta ugyanazokat az újságokat találnánk a reggelizőasztalunkon, vagy hónapokig ugyanazokat a plakátokat látnánk a falakon. Ez meglepne és megrendítené minket. Az egymást állandóan és program szerint kiszorító fotók éppen azért redundánsak, mert "újak", mert automatikusan kimerítik a fotóprogram lehetőségeit. De éppen ebben áll a kihívás a fényképészek számára: hogy a redundancia áradatával szembeszegüljenek.

És nemcsak a fotóuniverzum állandó változása vált megszokottá, hanem a tarkasága is. Alig tudjuk elképzelni, hogy környezetünk színessége mennyire meglepő lenne nagyapánk szemében. A 19. században a világ szürke volt: a falak, az újságok, a könyvek, ingek, szerszámok a fekete és a fehér között ingadoztak, amely szürkévé olvadt össze, mint a nyomtatott szöveg. Most minden az összes színárnyalatban harsog, de süket füleknek harsog. Hozzászoktunk a vizuális környezet szennyezéshez, és áthatol a szemünkön és tudatunkon anélkül, hogy észrevennénk. Szubliminális régiókba hatol be, hogy ott funkcionáljon és viselkedésünket programozza.

Ha a saját színességünket összehasonlítjuk a középkoréval vagy bizonyos nem nyugati

kultúrákéval, akkor azt a különbséget találjuk, hogy a középkor és az egzotikus kultúrák színei mágikus szimbólumok, mítoszok elemeit jelentik, míg nálunk a színek az elméletileg kidolgozott mítoszok szimbólumai, a programok elemei. Például a középkorban a "piros" a pokolba jutás veszélyét jelenti. Nálunk a közlekedési lámpa "pirosa" még mindig mágikusan "veszélyt" jelez ugyan, de úgy van programozva, hogy automatikusan a fékre taposunk, anélkül, hogy tudatunk is részt venne a dologban. A fotóuniverzum színeinek szublimális programozása egy már csak rituális, automatikus viselkedést eredményez.

A fotóuniverzumnak ez a kaméleon-karaktere, változékony tarkasága csak felszíni jelenség, felületes jelleg. Mélyebb struktúrája szerint a fotóuniverzum szemcsés, úgy változtatja a színét és megjelenését, mint ahogy egy mozaik változtatná, amelynek egyes kövecskéit állandóan cserélik. A fotóuniverzum ilyen kövecskékből, kvantumokból áll, és kalkulálható (calculus-kövecske) - egy atomikus, demokritoszi univerzum, egy puzzle-játék.

Nem meglepő, hogy a fotóuniverzum kvantikus szerkezetű, mert ez az univerzum a fotografikus gesztusból származik, amelynek kvantumkarakteréről már volt szó. És mégis: a fotóuniverzum vizsgálatából megismerhetjük a mélyebb okait annak, hogy miért rendelkezik szemcsés karakterrel mindaz, aminek a fotográfiához köze van. Meglátjuk ugyanis, hogy általában minden apparátus-szerű dolognak megfelel az atomikus, pontszerű szerkezet, és még azok az apparátus-funkciók is, amelyek folyamatosnak tűnnek (például a film- és tévéképek), valójában pontstruktúrákon alapulnak. Az apparátusok világában minden "hullám" szemcsékből áll össze, és minden "folyamat" pontszerű helyzetekből.

Az apparátusok ugyanis a gondolkodás szimulátorai, "gondolkodást" játszó játékszerek; és az emberi gondolkodás folyamatait nem a gondolkodásnak azon felfogása alapján szimulálják, ami például az introspekcióból vagy a pszichológia és fiziológia felismeréseiből következik, hanem a gondolkodásnak a karteziánus modellben felvázolt felfogása szerint. Descartes szerint a gondolkodás világosan elkülönülő disztinkt elemekből (fogalmakból) áll, amelyeket a gondolkodási folyamat során úgy kombinálnak, mint a gyöngyöket a számolótáblán, és minden fogalom egy pontnak felel meg a külső, kiterjedt világban. Ha a világ minden pontjának megfeleltethető lenne egy fogalom, akkor a gondolkodás mindentudó és egyben mindenható lenne. Mert akkor a gondolkodási folyamatok szimbolikusan irányítanák a külső folyamatokat. Sajnos, ez a mindentudás és mindenhatóság lehetetlen, mert a

gondolkodás struktúrája nem adekvát a kiterjedéssel bíró dolgok struktúrájával. Míg ugyanis a kiterjedt ("konkrét") világban a pontok megszakítatlanul összeérnek, addig a gondolkodás disztingt fogalmait intervallumok választják el egymástól, amelyeken keresztül a legtöbb pont kicsúszik. Descartes azt remélte, hogy a gondolati hálónak ezt az elégtelenségét Isten és az analitikus geometria segítségével kipótolhatja, de ez nem sikerült neki.

A karteziánus gondolkodást szimuláló apparátusoknak viszont sikerül. Ezek a saját univerzumukon belül mindentudóak és mindenhatóak. Mert ezekben az univerzumokban valóban minden pontnak, minden elemnek megfelel egy fogalom: az apparátusprogram egy eleme. Ez a legvilágosabban a komputeren és az univerzumukban látható. De megtáthatjuk a fotóuniverzumban is. Minden fotográfiának megfelel az apparátusprogram egy világosan elkülönült eleme. Ezáltal minden fotó a program elemeinek egy specifikus kombinációja. Az univerzum és a program ilyen "bi-univok" viszonyának köszönhetően - amelyben minden programpont egy fényképnek, és minden fénykép egy programpontnak felel meg - a fotóuniverzum apparátusai mindentudóak és mindenhatóak. De nagy árat is kell fizetniük ezért a mindentudásért és mindenhatóságért: a jelentésvektorok megfordításának az árát. A fogalmak ugyanis már nem a külső világot jelentik (mint a karteziánus modellben), hanem most az univerzum jelenti a programot ott benn az apparátusban. Nem a program jelenti a fényképet, hanem a fénykép az, amely a programelemeket (fogalmakat) jelöli. Ezért az apparátusok esetében ez a mindentudás és mindenhatóság abszurd: mindent tudnak és mindenre képesek egy olyan univerzumban, amelyet már eleve erre programoztak.

Most definiálnunk kell a "program" fogalmát. Ebből a célból zárjuk ki most a programba való bármilyen emberi beavatkozást - a program-funkció és az emberi szándék harcát, amelyről az előző fejezetekben már szó volt. A definiálandó program tökéletesen automatikus: egy véletlenül alapuló kombinációs játék. Különösen egyszerű példája egy programnak a kockajáték, amely az "1"-től "6"-ig terjedő elemeket kombinálja. Minden dobás véletlen és előre láthatatlan; de hosszú távon minden hatodik dobás szükségszerűen egyes. Másképpen szólva: minden lehetséges kombináció véletlenszerűen valósul meg, de hosszú távon szükségszerűen meg kell valósulnia minden lehetséges kombinációnak. Ha például valamilyen apparátus programjába bele lenne táplálva az atomháború lehetősége, akkor ez véletlenül, de szükségszerűen előbb-utóbb bekövetkezne. Az apparátusok ebben az ember-alatti, ostoba értelemben véve "gondolkoznak": véletlen kombináció által. És ebben az

értelemben mindentudók és mindenhatók a saját univerzumukban.

A minket jelenleg körülvevő fotóuniverzum véletlen megvalósulása néhány, az apparátusok programjában meglévő lehetőségnek, és minden pontja megfelel a kombinációs játék egy bizonyos szituációjának. Mivel a jövőben véletlenszerűen megvalósulnak más programozott lehetőségek, a fotóuniverzum állandó áramlásban van, amelyben egy fotó mindig kiszorít egy másikat. A fotóuniverzum minden adott szituációja megfelel egy "dobásnak" a kombinációs játékban, mégpedig pontról-pontra, fotóról-fotóra. De ezek általában redundáns fotók. A tudatosan a program ellen játszó fotósok informatív képei kitörést jelentenek a fotóuniverzumból - és nincsenek előirányozva a programban.

Ebből következik: először is, a fotóuniverzum egy kombinációs játék során jött létre, programozva van, és a programot jelenti. Másodszor: a játék automatikusan folyik és semmilyen szándékos stratégiának nem engedelmeskedik. Harmadszor: a fotóuniverzum világosan elkülönülő fotográfákból áll, amelyek mindegyike önállóan jelent egy programpontot. Negyedszer: minden egyes fotó - mint képfelület - a szemlélője viselkedésének mágikus modellként szolgál. Összefoglalva: a fotóuniverzum eszközként szolgál arra, hogy a társadalmat rendíthetetlen szükségszerűséggel, de minden egyes esetben véletlenszerűen (azaz: automatikusan) egy kombinációs játék érdekében való mágikus visszacsatolós viselkedésre programozza, és a társadalmat automatikusan átprogramozza kockákká, bábukká, funkcionáriusokká.

A fotóuniverzum ilyen szemléletéből következik, hogy két irányba kell előrenyomulnunk: a fotóuniverzum által bekerített társadalom irányába és a fotóuniverzumot programozó apparátusok irányába. Az egyik irányban haladva kritizálnunk kell a keletkezésében megragadott posztindusztriális társadalmat, a másik irányban az apparátusokat és azok programját; azaz kritikusan kell transzcendálnunk a posztindusztriális társadalmat.

A fotóuniverzumban való tartózkodás azt jelenti, hogy a világot a fotók funkciójában éljük meg, ismerjük meg és értékeljük. Minden egyes élmény, minden egyes felismerés, minden egyes érték elemezhető az egyes megfigyelt és kiértékelt fotográfákban. És minden egyes cselekedet analizálható az egyes, modellként használt fotókban. A létnek ezt a fajtáját, amelyben minden tapasztalat, megismerés, értékelés és cselekedet szétszedhető pontszerű elemekre ("bit"-ekre), már ismerjük: ez

a robotok léte. A fotóuniverzum és minden apparátus-univerzum robotizálja az embert és a társadalmat.

Az új, robotizált gesztusok már mindenfelé megfigyelhetők: a bankok pénztárainál, a hivatalokban, a gyárakban, a szupermarketben, sportolás és tánc közben. Pontosabban elemezve, ugyanezt a sztakkato-struktúrát fedezhetjük fel a gondolkodásban, a tudományos szövegekben, a költészetben, a zenei kompozíciókban, az építészetben és a politikai programokban. Ennek megfelelően ma az a kultúrkritika feladata, hogy minden egyes kulturális jelenségből kielemezze az élmény, felismerés, értékelés és cselekvés átstrukturálódását világosan elkülönülő elemek mozaikjává. Egy ilyenfajta kultúrkritika kimutatja, hogy a fényképezés feltalálása az az időpont, amelytől fogva a csúszás lineáris struktúráját minden kulturális jelenségben kezdi felváltani a programozott kombinálás sztakkato-struktúrája; tehát nem mechanikus szerkezetet vesznek fel, mint ahogy az az ipari forradalom után történt, hanem kibernetikus struktúrát, amely az apparátusokba van beprogramozva. Egy ilyenfajta kultúrkritika megmutatja, hogy a fényképezőgép az őse mindazoknak az apparátusoknak, amelyek robotizálni készülnek életünk valamennyi aspektusát, a legkülsőbb gesztusoktól a gondolkodás, érzés és akarat legbelsejéig.

Ha most megpróbálkozunk az apparátusok kritikájával, akkor legelőször a fotóuniverzum tűnik szemünkbe, mint a fényképezőgépek és terjesztő apparátusok terméke. Mögötte fölfedezzük aztán az ipari apparátusokat, reklámapparátusokat, politikai, gazdasági, igazgatási apparátusokat és egyebeket. Ezen apparátusok mindegyike egyre automatikusabb és kibernetikusan kapcsolódik más apparátusokhoz. Minden apparátus inputjába egy másik apparátus táplálja bele a programot, és ő maga további apparátusokat táplál az outputjából. Így az apparátuskomplexum egy black boxokból összeállított Szuper-Black-Box. És ez emberi termék: a 19. és 20. század folyamán állították elő, és az emberek állandóan azzal foglalkoznak, hogy továbbfejlesszék és tökéletesítsék. Így kézenfekvő, hogy az apparátuskritikát arra az emberi szándéokra összpontosítsuk, amely az apparátusokat akarta és létrehozta.

Egy ilyen kritikai kiindulás két okból is csábító. Egyrészt mentesíti a kritikust annak kényszerétől, hogy lemerüljön a black boxok belsejébe: elég, ha inputjukra, az emberi szándéokra koncentrál. Másrészt mentesíti a kritikust attól a szükségességtől is, hogy új kritikai kategóriákat alakítson ki: az emberi szándék kritizálható a hagyományos kategóriák alapján is. Egy ilyen apparátuskritika eredménye a következő lenne:

Az apparátusok mögött álló szándék az, hogy az embert felszabadítsa a munkától; az apparátusoknak az ember munkáját kellene átvenniük - például, a fényképezőgép az embert megszabadítja attól a kényszerűségtől, hogy az ecsetet kezelje. Ahelyett, hogy dolgoznia kellene, az ember játszhat. De az apparátusok néhány ember uralma alá kerültek (például a kapitalisták uralma alá), akik ezt az eredeti szándékot eltorzították. Most a készülékek ezeknek az embereknek az érdekeit szolgálják, következésképpen ezeket az apparátusok mögött rejlő érdekeket kell leleplezni. - Egy ilyenfajta analízis szerint az apparátusok nem mások, mint sajátos gépek, amelyek feltalálásában nincs semmi forradalmi; tehát fölösleges "második ipari forradalomról" beszélni.

Ennek megfelelően a fényképeket is a hatalom birtokosai rejtett érdekeinek kifejezéseként kell értelmezni: a Kodak-részvényesek, a reklámügynökségek tulajdonosai, az amerikai iparpark irányítóinak érdekei, sőt az egész amerikai ideológiai, katonai és ipari komplexum érdekei. Ha ezeket az érdekeket lelepleztük, akkor minden egyes fotót és az egész fotóuniverzumot lényegében megfajítottuk.

Sajnos, ez a hagyományos, az ipar kontextusából származó kritika nem adekvát az apparátusok jelenségével. Elsiklik az apparátusok lényege mellett, ami az automatizáltság. Márpedig éppen ezt kell kritika tárgyává tenni. Az apparátusokat azért találták fel, hogy automatikusan, azaz a jövőbeli emberi beavatkozásoktól függetlenül, autonóm módon funkcionáljanak. Ez az a szándék, amely létrehozta őket: az, hogy az ember ki legyen belőlük zárva. És ez a szándék kétségkívül megvalósult. Miközben az embert mindinkább kikapcsolják belőle, az apparátusok programja, ez a merev kombinációs játék egyre gazdagabb lesz elemekben; egyre gyorsabban kombinál és felülmúlja bármelyik ember képességét arra, hogy átlássa és kontrollálja a programot. Aki apparátussal áll szemben, bárki legyen is az, black box-szal áll szemben, amelyet képtelen áttekinteni.

Ebben az értelemben nem beszélhetünk az apparátusok tulajdonságáról sem. Mivel az apparátusok automatikusan működnek és nem engedelmesskednek semmiféle emberi döntésnek, nem is birtokolhatja őket senki. Minden emberi döntést az apparátusok döntéseire alapozva hoznak; a döntések tisztán "funkcionális" döntéssé záülnek, azaz: elpárolgott belőlük az emberi szándék. Ha eredetileg a készülékeket még emberi szándékok szerint állították elő és programozták is, ez a szándék most, az apparátusok "második és harmadik generációja" idején már eltűnt a funkcionálás horizontja mögött. Az apparátusok most már öncélúan funkcionálnak, "automatikusan", azzal az

egyetlen céllal, hogy saját magukat fenntartsák és tökéletesítsék. Ezt a merev, céltalan funkcionális automatizáltságot kell a kritika tárgyává tennünk.

Ezzel a felfogással szemben a fent említett "humanisztikus" apparátuskritika azt hozza fel, hogy ez az apparátusokat emberfeletti, antropomorf titánokká változtatja és így hozzájárul az apparátusok mögötti emberi érdekek elleplezéséhez. De ez az ellenvetés téves. Az apparátusok valóban antropomorf titánok, mert kizárólag ezzel a céllal hozták őket létre. A kínált értelmezés éppen azt próbálja megmutatni, hogy az apparátusok nem emberfeletti, hanem emberalattiak - az emberi gondolkodási folyamatok vértelen és szimplifikáló szimulátorai, amelyek éppen azért, mert ennyire merevek, fölöslegessé és funkciótlaná teszik az emberi döntéseket. A "humanisztikus" apparátuskritika, azáltal, hogy az apparátusok mögött az emberi szándékok maradványait sejdíti, eltussolja a bennük leskelődő veszélyt, míg az itt kifejtett apparátuskritika éppen abban látja feladatát, hogy fölfedje az apparátusok céltalan, merev és ellenőrizhetetlen működésének rettenetes tényét, azért, hogy ezáltal kezelhetővé tegye őket.

Visszatérve a fotóuniverzumhoz: ez egy kombinációs játék tükre, világosan elkülönülő felületek változékony, tarka puzzle-játéka, amelyben minden egyes felület külön-külön az apparátus programjának egy elemét jelenti. A nézőt mágikus, funkcionális viselkedése programozza, mégpedig automatikusan, azaz: anélkül, hogy ebben bármilyen emberi szándéknak engedelmeskedne.

Van néhány ember, akik harcolnak ez ellen az automatikus programozás ellen: fényképészek, akik megpróbálnak informatív képeket létrehozni, vagyis olyan fotókat, amelyek nincsenek benne az apparátusok programjában; kritikusok, akik megpróbálnak átlátni a programozás automatikus játékan; és egyáltalán, mindazok, akik igyekeznek teret biztosítani az emberi szándéknak egy apparátusok uralta világban. Az apparátusok azonban ezeket a felszabadulási kísérleteket automatikusan asszimilálják és a saját programjukat gazdagítják velük. Így tehát egy fényképészet-filozófiának az a feladata, hogy a fotográfia területén leleplezze az ember és apparátus harcát és a konfliktus lehetséges megoldásán gondolkozzon.

Az itt javasolt hipotézis így hangzik: ha egy ilyenfajta filozófiának sikerülne betöltenie a feladatát, az nemcsak a fotográfia területén, hanem általában a posztindusztriális társadalomra nézve lenne jelentős. A fotóuniverzum csak egy a számtalan apparátus-univerzum közül, és biztosan van ezek között még sokkal veszélyesebb is. De a

következő fejezet megmutatja majd, hogy éppenséggel a fotóuniverzum modellként szolgálhat a posztindusztriális élet számára, és egy fényképészet-filozófia kiindulási pontja lehet minden olyan filozófiának, amely az ember jelenlegi és jövőbeli létével foglalkozik.

-
- [Előszó](#) - I. [A kép](#) - II. [A technikai kép](#) - III. [A fényképezőgép](#) -
IV. [A fényképezés gesztusa](#) - V. [A fénykép](#) - VI. [A fényképek terjesztése](#) -
VII. [A fényképek befogadása](#) - VIII. **A fotográfia univerzuma** -
IX. [A fotográfia filozófiájának szükségessége](#) - [Fogalmak jegyzéke](#)
-

[[Vilém Flusser](#)] [[on line publikációk](#)] [[Artpool](#)] [[kereső](#)]

- [Előszó](#) - I. [A kép](#) - II. [A technikai kép](#) - III. [A fényképezőgép](#) -
IV. [A fényképezés gesztusa](#) - V. [A fénykép](#) - VI. [A fényképek terjesztése](#) -
VII. [A fényképek befogadása](#) - VIII. [A fotográfia univerzuma](#) -
IX. **A fotográfia filozófiájának szükségessége** - [Fogalmak jegyzéke](#)
-

IX. A fotográfia filozófiájának szükségessége

Miközben a fentiekben megkíséreltük megragadni a fotográfia lényegét, felszínre került néhány alapfogalom: kép - apparátus - program - információ. Ezeknek kell minden bárminemű fényképészet-filozófia alapköveit képezniük, és ezek a fotográfia alábbi definícióját teszik lehetővé: a fotográfia egy, az apparátusok által program szerint előállított és terjesztett kép, amelynek állítólag az a funkciója, hogy informáljon. Minden egyes alapfogalom további fogalmakat foglal magába: a kép mágiát tartalmaz, az apparátus automatikát és játékot, a program véletlent és szükségszerűséget, az információ szimbólumot és valószínűtlenséget. Ez elvezet a fotográfia kibővített definíciójához: a fotográfia egy programozott apparátusok által, véletlenszerűsége alapján játék során szükségszerűen, automatikusan előállított és terjesztett, mágikus faktumot tartalmazó kép, amelynek szimbólumai a befogadóját valószínűtlen viselkedésre informálják.

Ez a javasolt definíció a filozófia szempontjából azzal a különös előnnyel rendelkezik, hogy elfogadhatatlan. Az embert arra provokálja, hogy bebizonyítsa hamis voltát, mert a definíció látszólag kizárja az embert mint szabad cselekvőt. Ellentmondásra ingerel - és az ellentmondás a dialektika, a filozofálás egyik rugója. Ennyiben tehát a javasolt definíció szívesen látott kezdőpontja lehet a fotográfia filozófiájának.

Ha szemügyre vesszük az alapfogalmakat, a képet, az apparátust, a programot és az információt, belső összefüggést fedezhetünk fel köztük: mindegyik az ugyanannak örök visszatérése talaján áll. A képek olyan felületek, amelyeket végigpásztáz a szem, hogy mindig újra visszatérhessen kiinduló pontjához. Az apparátusok olyan játékszerek, amelyek mindig ugyanazokat a mozdulatokat ismétlik. A programok olyan játékok, amelyek mindig ugyanazokat az elemeket kombinálják. Az információk valószínűtlen állapotok, amelyek mindig újra kitörnek a valószínűvé válás irányában

való mozgásból, hogy aztán mindig újra visszamerüljenek belé. Röviden: ezzel a négy alapfogalommal már nem a történet lineáris kontextusában helyezkedünk el, amelyben semmi sem ismétlődik és ahol mindennek oka van, hogy következményeket váltson ki; az a terület, ahol most járunk, nem tárható fel kauzális magyarázatokkal, csak funkcionálisokkal. El kell búcsúznunk - Cassirerrel - a kauzalitástól: "Rest, rest, dear spirit." Bármely fotófilozófiának számolnia kell az általa vizsgált jelenség történetietlen, történelem utáni jellegével.

Egyébként már most is egy sor területen spontán módon történelemutánian gondolkodunk. Erre példa a kozmológia. A kozmoszban olyan rendszert látunk, amely hajlamos az egyre valószínűbbé váló állapotokra; bár véletlenszerűen mindig újra bekövetkeznek valószínűtlen állapotok, ezek - szükségszerűen - mindig visszamerülnek a valószínűvé válás áramlatába. Más szavakkal: a kozmoszt olyan apparátusnak tekintjük, amelynek az inputja rendelkezik egy eredeti információval (ez a "Big Bang"), és amely arra van programozva, hogy ezt az információt szükségszerűen, véletlenek által realizálja és kimerítse ("hőhalál").

Ez a négy alapfogalom: kép, apparátus, program és információ egészen spontán módon hordozza kozmológiai gondolkodásunkat, és eközben egészen spontán módon funkcionális magyarázatokhoz fordul. Ugyanez érvényes más területeken is, mint a pszichológia, biológia, lingvisztika, kibernetika, informatika (hogy csak ezeket említsük). Itt mindenütt, egészen spontán módon, imaginatív, funkcionálisan, programatikusan és informatikusan gondolkodunk. Az itt felkínált hipotézis csak azt mondja ki, hogy azért gondolkodunk így, mert fotográfiai kategóriákban gondolkodunk: mert a fotográfiai univerzum történelemutáni gondolkodásra programozott bennünket.

Ez a hipotézis nem annyira kalandos, mint amilyennek látszik. Ez egy régóta ismert hipotézis: az ember szerszámokat készít, és ezenközben saját magát használja modellként - amíg meg nem fordul a helyzet, és az ember el nem kezdi az eszközeit önmaga, a világ és a társadalom modelljének tekinteni. Ez a saját eszközeinktől való híres elidegenedés. A 18. században az ember gépeket talál fel, és teste modellként szolgál ehhez a felfedezéshez - amíg meg nem fordul a viszony, és nem kezdenek számára a gépek önmaga, a világ és a társadalom modelljeiként szolgálni. A 18. században a gép filozófiája egyben minden antropológia, tudomány, politika és művészet, vagyis a mechanizmus kritikája lett volna. Ugyanez érvényes ma a fotográfia filozófiájára: a funkcionalizmus kritikája lenne, annak valamennyi:

antropológiai, tudományos, politikai és esztétikai aspektusából.

De a dolog nem ennyire egyszerű. Mert a fotográfia nem olyan eszköz, mint a gép; a fotográfia játékszer, mint a kártyalap vagy a sakkfigura. Ha a fotográfia modellé válik, akkor már nem arról van szó, hogy az egyik eszközt mint modellt egy másik eszköz váltja fel, hanem arról, hogy egyfajta modell típust egy egészen újfajta modell típussal helyettesítünk. A fentiekben javasolt hipotézis, mely szerint kezdünk fotográfiai kategóriákban gondolkodni, azt mondja ki, hogy létünk alapstruktúrái változnak meg. Nem az elidegenedés klasszikus problémájáról van szó, hanem egy olyan egzisztenciális forradalomról, amely példa nélkül való. Egyenesen kimondva: a szabadság kérdéséről van szó új kontextusban. A fényképezet filozófiájának a szabadsággal kell foglalkoznia.

Természetesen ez nem új kérdés: végső soron a filozófia mindig a szabadsággal foglalkozott. De ettől még megmaradt a linearitás történelmi kontextusában. Kérdésfeltevése röviden annyi volt: ha mindennek vannak okai és lesznek következményei, ha minden "feltételhez kötött", akkor hol marad tér az emberi szabadságnak? És ugyanennyire lerövidítve, minden válasz az alábbi közös nevezőre hozható: az okok olyan összekuszáltak és a következmények annyira beláthatatlanok, hogy az ember, ez a korlátozott lény úgy viselkedhet, mintha nem lenne "megkötve". Az új kontextusban azonban a szabadság kérdése másképpen merül fel: ha minden a véletlen alapul és szükségszerűen semmihez se vezet, akkor hol van az emberi szabadság tere? - Ebben az abszurd klímában kell a fényképezet filozófiájának föltenni a szabadság kérdését.

Mindenhol megfigyelhetjük, hogy a különböző fajta apparátusok merev automatizmussal programozzák az életünket; a munkát az emberekről az automatákra hárítják, és a társadalom nagy része a "harmadik szektorban" üres szimbólumokkal való játékkal kezd foglalkozni; az egzisztenciális érdeklődés a dologi világról átkerül a szimbólumok univerzumára, és az érték a dolgokról áttevődik az információra. Gondolataink, érzéseink, kívánságaink és cselekedeteink robotizálódnak; "élni" annyit jelent, mint apparátusokat táplálni és általuk táplálva lenni. Röviden: minden abszurdá válik. Hol van itt még helye az emberi szabadságnak?

Aztán fölfedezünk olyan embereket, akik talán tudnak válaszolni erre a kérdésre. A fényképezeket - a szónak a jelen esszé szerinti értelmében. Ők, kicsiben, már most az apparátus-jövő emberei. Gesztusaikat a fényképezőgép programozza, szimbólumokkal

játszanak, a "harmadik szektorban" tevékenykednek, az információk érdeklik őket, és értéktelen tárgyakat hoznak létre. És mindennek dacára a tevékenységüket egyáltalán nem tartják abszurdnak, és úgy vélik, hogy szabadon cselekszenek. A fotográfia filozófiájának az a feladata, hogy a fotográfusokat kikérdezze a szabadságról, átvilágítsa szabadságkereső tevékenységüket.

Éppen ez volt a fentiekben kifejtett próbálkozás célja, és néhány válasz valóban hallhatóvá is vált. Először, az apparátus merevsége kijátszható. Másodszor, a programjába belecsempészhető olyan emberi szándékok, amelyek nem voltak előírányozva benne. Harmadszor, az apparátus kényszeríthető rá, hogy váratlant, valószínűtlent, informatívát hozzon létre. Negyedszer, meg lehet vetni az apparátust és termékeit, egyáltalán, figyelmünket elfordítani a dologtól és az információra koncentrálni. Röviden: a szabadság az a stratégia, mely a véletlent és szükségszerűséget aláveti az emberi szándéknak. Szabadság az, ha az apparátus ellen játszunk.

A fotográfusok azonban csak a filozófiai elemzés keresztkérdéseire válaszolva adnak ilyen fajta feleleteket. Spontán másképp beszélnek. Azt állítják, hogy hagyományos képeket csinálnak - nem hagyományos módszerekkel. Azt állítják, hogy műalkotásokat hoznak létre, vagy a tudást növelik, vagy politikailag elkötelezettek. Ha a fényképészeknek a szokásos fotótörténeti munkákban található nyilatkozatait olvassuk, akkor arra az uralkodó véleményre bukkanunk, hogy a fotográfia fölfedezésével nem történt semmi valóban mélyreható, és hogy alapvetően minden ugyanúgy megy tovább, mint azelőtt: csak hogy most már a többi történet mellett ott van a fotográfia története is. Bár gyakorlatukban már régóta történelem utáni életet élnek, a posztindusztriális forradalom mellett - amely először a fényképezőgépben jelenik meg - elsiklottak a fényképészek.

Egyetlen kivétellel: és ez az úgynevezett experimentális fotográfus - a jelen tanulmány értelmében vett fényképész. Az ő számára ténylegesen tudatos az, hogy "kép", "apparátus", "program", "információ" - ezek az alapproblémák, amelyekkel meg kell birkóznia. Valóban tudatosan fáradozik azon, hogy előre láthatatlan információkat állítson elő, azaz, valami olyasmit hozzon ki az apparátusból és tegyen át képbe, ami nem szerepel a programban. Tudja, hogy az apparátus ellen játszik. De még ő sincs tudatában gyakorlata horderejének: nem tudja, hogy általában a szabadság kérdésére az apparátusok kontextusában keresi a választ.

A fotográfia filozófiájára azért van szükség, hogy a tudat felszínére hozza a fotográfiai gyakorlatot; ez pedig azért kell, mert ebben a gyakorlatban jelenik meg egyáltalán a szabadság egy modellje, posztindusztriális kontextusban. A fotográfia filozófiájának kell fölfedeznie, hogy az automatikus, programozott és programozó apparátusok világában az emberi szabadságnak nincs tere; azért, hogy végül felmutassa, hogyan lehetséges mégis teret nyitni a szabadság számára. A fotográfia filozófiájának az a feladata, hogy gondolkozzék a szabadság - és így az értelmezés - lehetőségeiről egy apparátusok uralta világban; hogy azon gondolkozzék, hogyan tud az ember mindennek ellenére életének a halállal szemben értelmet adni. Egy ilyen filozófia azért szükséges, mert ez a forradalom egyetlen formája, amely még nyitva áll előttünk.

-
- [Előszó](#) - I. [A kép](#) - II. [A technikai kép](#) - III. [A fényképezőgép](#) -
 IV. [A fényképezés gesztusa](#) - V. [A fénykép](#) - VI. [A fényképek terjesztése](#) -
 VII. [A fényképek befogadása](#) - VIII. [A fotográfia univerzuma](#) -
 IX. **A fotográfia filozófiájának szükségessége** - [Fogalmak jegyzéke](#)
-