

**SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
SZEGED**

**A FURCSA HUROK MINTÁZATAI
A KORTÁRS VIZUÁLIS TÖMEGKULTÚRA
ÉN-REFLEXÍV NARRATÍVÁIBAN.
A FILMTŐL A SELFIE-IG.**

**Készítette: Gáncsos Kármén
Vizuális Kultúratudomány MA**

EHA-kód: GAKUABB.SZE

**Témavezető: Dr. Füzi Izabella
Egyetemi docens**

2014

Név:

Szakdolgozat címe:

I. A Szakdolgozathoz kapcsolódó, kötelezően választható órák:

Óra megnevezése	Időpont (év/félév)

II. Konzultációk igazolása

A konzultációkon való részvételt igazolom: _____
témavezető aláírása

III. A 2000 szavas vázlat leadásának igazolása

A 2000 szavas vázlat leadását igazolom: _____
témavezető aláírása

NYILATKOZAT

Alulírott
a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának hallgatója ezennel büntetőjogi
felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy

.....
.....

című szakdolgozatom **saját, önálló munkám**; az abban hivatkozott nyomtatott és
elektronikus szakirodalom felhasználása a szerzői jogok nemzetközi szabályainak
megfelelően készült.

Tudomásul veszem, hogy szakdolgozat esetén plágiumnak számít:

- szó szerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

Alulírott kijelentem, hogy a plágium fogalmát megismertem, és tudomásul veszem, hogy
plágium esetén szakdolgozatom visszautasításra kerül.

Szeged,év hó nap

.....
aláírás

Tartalmi áttekintés

Szakedolgozatomban a „furcsa hurok” mintázatait vizsgáltam a kortárs vizuális tömegkultúra Én-reflexív narratíváiban. Témaválasztásomban az a személyes észrevétel motivált, miszerint a kortárs vizuális tömegkultúra önjelölt, amatőr művészei egyre hangsúlyosabban reflektálnak a saját szubjektumukra és Én-narratívájukra lehetetlen, nem valós, nem létező képi és narratív alakzatokon keresztül, ily módon pedig „létrehozzák” önmaguk szimulákrumait. Ezek a – többnyire fotografiai – megnyilvánulások olyan Én-fogalmat működtetnek, amely Kierkegaard Én-fogalmához, valamint Douglas R. Hofstadter „Én egy furcsa hurok vagyok” elméletéhez hasonlóan Én-reflexív, furcsa hurokszerű paradoxonként modellezhetők.

Munkám során azt a tézist kívántam igazolni, miszerint az egyre inkább burjánzó tömegkultúrabeli, Én-reflexív, furcsa hurokszerű formák vizuális és narratív hagyományai a posztmodern (tömeg)filmfikció képi és narratív önreflexivitásából eredeztethetőek, s mára az általános emberi gondolkodás mélystruktúrájának részévé, működtetőjévé váltak. Bemutatva a Kierkegaard ismeretelméletének egészét átható furcsa hurok szerkezetet, valamint Hofstadter interdiszciplináris furcsa hurok értelmezését, a narratológia tárgykörében vizsgáltam az alakzatot, s megpróbáltam meghatározni a metalepszisztól megkülönböztető jegyeit. Ezt követően definiáltam az Én-reflexivitást, és elhelyeztem a reflexivitás és az önreflexivitás tág fogalmi körében. Majd egy rövidfilm és két egész estés film szoros olvasásán keresztül feltártam a filmfikció lehetséges Én-reflexív furcsa hurokszerű alakzatait, melyekhez kapcsolódóan bemutattam a vizuális tömegkultúra hasonló mintázatokat képező példáit. Meglátásom szerint sikerült igazolnom azt a tézist, miszerint a szubjektum, aki az Én-reflexivitás során a digitális képalkotási technológiák segítségével létrehozza a saját komplex narratíváit, önmagáról és a világról is furcsa hurokszerű alakzatokban gondolkodik.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	1
2. A furcsa hurok fogalma és értelmezési lehetőségei	6
2.1. A kierkegaard-i ismeretelmélet vonatkozásai	6
2.2. Hofstadter interdiszciplináris értelmezése	9
2.2.1. „Én, a Furcsa Hurok”	15
2.2.2. A fotográfia mint furcsa hurok	19
2.3. A genette-i és más narratív olvasatok	21
2.3.1. A metalepszis félreolvasása	21
2.3.2. A metalepszis és a furcsa hurok lépcsőszerkezetei	23
2.3.3. Furcsa hurok a metaleptikus narratívában	27
2.3.4. Hofstadter, a szerzői háromszög és a védett szint	32
3. Az Én-reflexió értelmezése a(z ön)reflexió rendszerében	34
3.1. Reflexivitás és önreflexivitás	34
3.2. Az Én-reflexív furcsa hurok mintázatai a kortárs filmben és a vizuális tömegkultúrában	38
3.2.1. Az abszolút Én-reflexív furcsa hurok	41
3.2.2. A furcsa hurok és az Én önfelszámolása	54
3.2.3. Képi és narratív déja vu	60
4. Következtetések, összegzés	70
5. Felhasznált irodalomjegyzék	74
6. Filmográfia	78
7. Hivatkozott tömegkultúrabeli alkotások, projektek jegyzéke	79
8. Képjegyzék	80
9. Mellékletek	82

1. Bevezetés

„Ahogyan az arcunkat sem láthatjuk a saját szemünkkel, ugyanúgy az sem ésszerű, ha azt várjuk, hogy a teljes szellemi felépítésünket tükrözni tudjuk azokkal a szimbólumokkal, amelyek ezt a tükrözést végrehajtják.”

/Douglas R. Hofstadter/¹

A brit Oxford szótár szerkesztőbizottsága 2013-ban a *selfie* szót választotta az év szavának, lévén, hogy egy esztendő alatt 17 ezer százalékkal növekedett a használati gyakorisága.² A kifejezés, mely már bekerült a szótár elektronikus változatába,³ és minden bizonnyal helyet kap majd a nyomtatott példány legfrissebb kiadásában is, az angol „self” (maga, saját maga, önmaga) szó „becézett”, kicsinyítőképzős alakváltozata. Az *Oxford Dictionaries Online* meghatározása szerint selfie-nek nevezhetünk minden olyan fotót, amit saját kézben tartott fényképezőgéppel, okostelefonnal, táblagéppel, esetleg webkamerával készít magáról az egyén, majd megosztja az ismerőseivel valamelyik internetes közösségi portálon. Amilyen gyors és nagy népszerűsége tett szert a közösségi médiában az ön/Én-menedzselés, az ön/Én-kifejezés és az ön/Én-igazolás ezen eszköze, olyan hamar megjelentek a különböző, önálló elnevezéssel rendelkező változatai is, amelyek hasonló képkészítési elvet követnek, de más testrészeket helyeznek középpontba, és/vagy eltérő élethelyzetekre fókuszálnak.⁴

¹ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fúga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében.* Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 697.

² 'Selfie' named by Oxford Dictionaries as word of 2013.

(<http://www.bbc.com/news/uk-24992393> 2014. 03. 20.)

Vö. *The Oxford Dictionaries World of the Year 2013 is...*

(<http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/> 2014. 03. 20.)

³ A selfie szócikk az Oxford Dictionaries Online oldalán.

(<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie> 2014. 03. 29.)

⁴ A selfie-k körében önálló kategóriát képeznek a smink nélküli arcokat ábrázoló selfie-k (*no makeup selfie*), a kocsiban ülő (*car selfie*), a női mellekről (*boobselfie*) és fenekéről (*belfie* – a bum [fenék] és a selfie szavak összevonásából), valamint az ittas állapotban (*drelfie* – a drunk [részeg, ittas] és a selfie szavak összevonásából) készített selfie-k. Ugyancsak nagy népszerűségnek örvend a *group selfie*, vagyis a többszereplős csoportportré, mely a leggyakrabban az angol 'us' (minket, bennünket) szó kicsinyítőképzős változatában *ussie*-ként kerül megnevezésre. Kedvelt fajtája a selfie-nek a tükörben készített önportré, vagyis a tükör selfie (*mirror selfie*), melynek során az egyén a saját tükörképet fotózza le. A selfie kultúra (túl)burjánzásának egyik extrém példája pedig az ún. *felfie*, vagyis a farmokon, marhákkal, kacsákkal, libákkal a háttérben készített önportré, mely egy farmereknek, gazdálkodóknak szóló ír magazin fotópályázata révén vált közkezdelt önkifejezési formává.

Vö: *Felfies is Farmer Selfies with cattle or livestock* (<http://www.felfies.com/> 2014. 04. 22.)

A selfie-k burjánzása (függetlenül azok típusától) az Én-re való reflexió megnövekedett társadalmi igényének és kiszélesedett mediális lehetőségének, illetve az Én-ről mint reflexív alakzatról való gondolkodásnak az egyre hangsúlyosabb és látványosabb tömegkultúrabeli szerepét igazolja.

A kognitív tudományok kortárs amerikai kutatója, Douglas R. Hofstadter (1945-) a dolgozatom mottójaként is választott idézetben az önismeret, az önreprezentáció és a látás folyamatának azon paradoxonára hívja fel a figyelmet, melyet a selfie-kultúra egyre radikálisabban – paradox módon újabb paradoxonok bevezetésével – próbál feloldani. A kamera, melyet az emberi szem, a nézői/nézési tevékenység, valamint a látás általi megismerési folyamatok helyettesítőjeként, sőt, kiterjesztőjeként értelmezhetünk, a selfie-készítés révén további dimenziókkal bővítette a saját észlelői, megfigyelői terét: szembefordult az emberi szemmel, a tekintettel, tehát azzal a természetes képződménnyel, melynek ő maga az allegorikus, mesterséges alakzata, s képessé tette a szubjektumot arra, hogy legfeljebb egy karnyújtásnyi távolságból, a saját szemével lá(tta)ssa a saját arcát, önmagát.

Roland Barthes a *Világoskamra* című művében a fotográfia megjelenését összekötötte azzal a hangsúlyos társadalmi értékváltozással, melynek eredményeként a magánéleti szféra betört a közéletibe.⁵ Ennek a gondolatnak az aktualizált, a XXI. századi (inter)mediális, technikai és társadalmi kontextusok közötti továbbolvasása elvezethet ahhoz a következtetéshez, miszerint a selfie-kultúra⁶ a szubjektum legintimebb terét a korábbinál is szorosabban, szinte elválaszthatatlanul ágyazza be a közösségi, közéleti, társadalmi térbe. Barthes szerint a fotográfia megjelenésekor a fentiekben leírt változások okán az egyén rákényszerült arra, hogy erősebb határokat húzzon a magánéleti szférájának magja köré, vagyis újrakonstruálja azokat a védelmi eszközöket és mechanizmusokat, amelyekkel megóvhatja a szubjektum legbensőbb igazságát és lényegi tartalmát („azt a Visszavonhatatlant, ami én vagyok”) az azt folyamatosan ostromló, feltárni és a nyilvánosság elé kitárni kívánó mediális hatásoktól.⁷ Meglátásom szerint mára ezek a határok és védelmi

⁵ Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó. Budapest. 1985. 111-112.

⁶ és minden hozzá szervesen kapcsolódó technikai, technológiai, informatikai, információs és kommunikációs feltétel, körülmény, rendszer és apparátus, beleértve a világhálót, az okostelefonokat, a digitális képalkotási kultúrát, a széles körben elérhető és használható képmanipulációs szoftvereket, valamint a közösségi portálok sajátos működésű mikro- és makrostruktúráját.

⁷ „A fotográfia megjelenésének kora pontosan egybeesik azzal az időszakkal, amikor a magánéleti szféra betört a közéletibe. [...] De minthogy a magánszféra nemcsak nagy kincs, hanem az az igen drága elidegeníthetetlen kör is, ahol az én képem szabad (szabadon megszüntetheti önmagát); minthogy ez a magánszféra az alapja egy olyan

eszközök is végérvényesen lebomlottak (vagy legalábbis erősen megkérdőjelezhetővé váltak, kiváltképp, hogy a szubjektum maga próbálja megsemmisíteni azokat): aligha maradt olyan védett, elidegeníthetetlen tere, saját benső lényege az Én-nek, melyet a kamera – a szubjektum önmagát fotózó, filmező kamerája – ne tárhatna fel és ki a maga teljességében a társadalmi nyilvánosság előtt és elé. Ezáltal pedig a barthes-i Én mint „Visszavonhatatlan” sem tekinthető visszavonhatatlannak többé, a szubjektumnak ugyanis lehetőség van arra, hogy mediális beavatkozások nyomán rendre (visszavonja és) újraalkossa önmagát. Az „Én-jelleg” vizuális természetű aspektusainak effajta megismer(tet)hetősége, de- és rekonstruálhatósága a fotográfia (és a film) általi kinyilatkoz(tat)ásokon keresztül pedig elvezet az Én ontológiai és episztemológiai lényegének a feltárásához is: a szubjektum képi és filmi ön/Én-reprezentációi a kortárs vizuális tömegkultúrában olyan gondolkodási alakzatokként is olvashatóak, amelyek leképezik az egyén önmagáról és az őt körülvevő világról való gondolkodásának mintázatait és struktúráit.

Nem csak a selfie-burjánzás igazolja azonban, hogy a kortárs vizuális tömegkultúra amatőrjeinek (ön)reprezentációs attitűdje egyre hangsúlyosabban mutat az általam Én-reflexívnek⁸ nevezett struktúra irányába, hanem számos olyan képi és filmi alkotás is, melyekben az egyének saját magukra, jelenükre és múltjukra, emlékeikre, vágyott vagy elképzelt jövőjükre, életfolyamuk változásaira reflektálnak. A szubjektum önmagáról és a saját élettörténetéről mint narratíváról is egyre gyakrabban gondolkodik látványos Én-reflexív formákban, amelyek túl azon, hogy szórakoztatóan szellemesek, inspirálóan kreatívak, illetve bizonyítják a bonyolult film- és képmanipulációs eszközök és technikák populáris alkalmazhatóságát, felidéznek, sőt, szinte leképezik a kortárs filmi narratíva ön/Én-reflexivitásának ugyancsak népszerű és szemléletes mintázatait. Ezek a filmi és

benső tartalomnak, amely azt hiszem egybeesik benső igazságommal, lényegi tulajdonságaimmal, vagy ha úgy tetszik, azzal a Visszavonhatatlannal, ami én vagyok; eljutottam odáig, hogy ismét szét kell választanom a nyilvános és a magánszférát; az intimszféra feltárása nélkül akarom kifejezni benső lényegem.”
Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó. Budapest. 1985. 112.

⁸ Az Én-reflexió az irodalmi és a filmi fikció közegében szereplői önreflexióként is értelmezhető. Azonban ha a valóság „szereplői”, vagyis a létező szubjektumok is a fikciós karakterekhez hasonló önreflexív beavatkozásokat hajtanak végre a saját „textúrájukon”, szükségessé válik az Én-reflexivitás fogalmának bevezetése, és az önreflexivitástól való elkülönített értelmezése. A valóságban azokat a létező Én-re irányuló reflexív megnyilvánulásokat és beavatkozásokat tekinthetjük Én-reflexívnek, melyeknek eredményeképpen a létező szubjektum megalkothatja önmaga nem létező, de vizuálisan megismerhető másait, szimulákrumait. Az Én-reflexivitás által megképződött Én-konstrukciók saját, a létező Én-től eltérő Én-képpel és Én-narratívával rendelkezik(nek), mellyel kioldhatják a létező Én saját Én-képének és Én-narratívájának bizonyos attribútumait. A létező Én az Én-reflexivitás révén olyan emlékeket, képeket, történeteket írhat be (furcsa hurokszerűen) a saját szimbolikus Én-ségébe, melyek sohasem képezték és sohasem képezhetik a saját emlékezetének és történetének részeit.

tömegkultúrabeli Én-reflexív megnyilvánulási formák és reprezentációs minták mind felfűzhetőek egyetlen alakzat, a „furcsa hurok” köré, melyet Hofstadter az emberi gondolkodás alapstruktúrájának is tekint.

Szakedolgozatom témájaként azért választottam a „furcsa hurok” mintázatainak vizsgálatát a kortárs vizuális kultúra Én-reflexív narratíváiban, mert kiváltképp figyelemre méltónak tartom a szubjektum önmagáról való gondolkodásának egyre illusztratívabban kirajzolódó, önmagába újra és újra, többszörösen is visszahurkolódó reprezentációs rendszerét, amit már a posztmodern (irodalom és) filmnyelv is a sajátjaként alkalmazott abból a célból, hogy megkérdőjelezze a fikció és a valóság közötti határok áthatolhatatlanságát, a fikció hierarchikusan rétegződő szintjeinek átjárhatatlanságát, a szubjektum egyediségét és kizárólagosságát, valamint az identitás reprodukálhatatlanságát és autonómiáját. Tézisem szerint a kortárs vizuális tömegkultúra nem csak gazdagon merít a kortárs film önreflexív narratív struktúrájából és képi világából, de egyben arról is tanúskodik, hogy a posztmodernitás és a posztmedialitás korában létező szubjektum a világról és önmagáról való gondolkodása során is előszeretettel támaszkodik ezekre a paradox formákra: az egyén azokból az önmaguknak feloldhatatlanul ellentmondó fogalmakból, mintákból és rendszerekből építi fel a saját valós(ágos) világát és identitását, melyek korábban csak a fikció közegében nyerhettek létjogosultságot. Mindez pedig arra enged következtetni, hogy a valóság és a filmi/képi/narratív fikció határai végérvényesen feloldódni látszanak a szubjektum világ- és énképében, (ön/Én)reprezentációs készségében, valamint az általános emberi gondolkodás mélystruktúrájában.

Munkám során mindenekelőtt bemutatom a „furcsa hurok” terminusának értelmezési lehetőségeit, különös tekintettel a kierkegaard-i ismeretelmélet és Én-fogalom hurokszerű képződményeire, melyek elsőként készítették arra a természet- és szellemtudományok képviselőit, hogy felfigyeljenek a világ jelenségeinek valamennyi területen tetten érhető furcsa hurkolódásaira. Ezt követően áttekintő és értelmező igényű leírást adok Douglas R. Hofstadter „furcsa hurok” fogalmáról, melyet 1979-ben fejtett ki először a *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma* című kötetében (többek között) a matematika, a képzőművészet és a komolyzene önmagába hurkolódó különös alakzatait vizsgálva. Bár már ebben a műben is lefektette a szubjektumra mint „furcsa hurokszerűen” működő képződményre vonatkoztatott elméletének alapjait, az Én-fogalom „furcsa hurokként” való értelmezését csak később, az *I Am A Strange Loop* című 2007-es munkájában, az önmagáról gondolkodó szubjektum narratív-Énként való felfogásában boncolgatta részletesebben.

Dolgozatomban magam is a hofstadteri „furcsa hurok” fogalom tükrében vizsgálom az Én-reflexió mintázatait a kortárs vizuális kultúra narratív struktúráiban. Teszem mindezt arra a tézisre alapozva, hogy a „furcsa hurok” terminusa az irodalmi és filmi narratológiában mindeztáig méltatlanul elhanyagolt és meglehetősen elnagyolt keretben értelmezett fogalom volt: a narráció elméletalkotói a hofstadteri „furcsa hurok” jelenségét egyértelműen és reflektálatlanul megfeleltették a metalepszis szerteágazó és különböző szempontok szerint eltérően differenciálható fogalmának. Véleményem szerint a metalepszis és a „furcsa hurok” jelenségei csak részlegesen építhetők fel a narratológia ugyanazon eszköz- és készlettarából: a „furcsa hurok” csak a metalepszis egy bizonyos területét fedi le maradéktalanul. A terminus narratív olvasatainak vizsgálatakor törekszem tehát arra, hogy pontosan elkülönítsem és leírjam a „furcsa hurok” fogalmát és jellemzőit a filmi metalepszis sokrétűen tág körében.

Ezt követően a reflexivitás ugyancsak rendkívül bő és szinte parttalanul széles fogalmát vizsgálom, hogy értelmezem a különbségeit az önreflexivitással való összehasonlításban. Szükségnek tartom továbbá az Én-reflexivitás mint szűkítő (érték)kategória bevezetését az önreflexivitás fogalmi rendszerébe, mely nem csak új irányokat nyithat a filmi önreflexió vizsgálatában, de lehetővé teszi a szubjektum „furcsa hurokként” való értelmezési módjainak felfejtését a vizuális tömegkultúra Én-reflexív narratív struktúráiban is. Az Én-reflexivitás fogalmát és az Én-reflexív „furcsa hurok” mintázatait két egészestés és egy rövid(reklám)film szoros olvasásán keresztül mutatom be. A filmelemzések révén leírható és rendszerezhető Én-reflexív alakzatok segíthetik megérteni azt, hogy a XXI. századi szubjektum miért gondolkodik önmagáról úgy, mint egy „furcsán hurkolódó” alakzatról (melyben többek között találkozásra bírhatja a gyermek- és felnőttkori önmagát, radikálisan összesűríteti és felgyorsíthatja, vagy épp drasztikusan kitágíthatja és lelassíthatja az életterét és -idejét, végtelen számú változatban írhatja újra az élettörténetét, rendezheti át és másíthatja meg a múltját és az emlékképeit), vagyis azt, hogy az önreflexív film narratív szerkezete és képalkotási struktúrája hogyan törte át a fikció határait és vált az ember világ- és Énképének, valóságfelfogásának és Én-történetének legalapvetőbb reprezentációs modelljévé.

2. A furcsa hurok fogalma és értelmezési lehetőségei

2.1. A kierkegaard-i ismeretelmélet vonatkozásai

A *furcsa hurok* (Strange Loop) a legszorosabb értelemben vett meghatározása szerint nem más, mint egyfajta paradoxon, tehát olyan (ön)ellentmondás, amelyből a józan ész szabályait és logikáját felülíró következtetések vonhatóak le. Egy kiterjedtebb vizsgálatban a furcsa hurok jelenségét akár logikai, halmazelméleti, matematikai, geometriai, valószínűségi, pszichológiai, fizikai és játékelméleti paradoxonokkal, valamint számos egyéb tudományterület antinómiáival is kapcsolatba lehetne hozni. Munkám szempontjából azonban az ismeretelméleti vonatkozások feltérképezése a legrelevánsabb vizsgálati terep, hiszen az Én-fogalom furcsa hurokként való elképzelésének alapja a gondolkodó szubjektum önmagáról való gondolkodása, vagyis a reflexivitás legtisztább és egyben az Én-reflexivitásra is leginkább leszűkített felfogása, miszerint a tudat képes arra, hogy a gondolkodás során egyszerre legyen önmaga tárgya és alanya.⁹

A furcsa hurok jelenség ontológiai mezőjeként szolgáló ismeretelméleti rendszerek mélystruktúrájában szintén a gondolkodásról való gondolkodásnak, illetve a gondolkodó szubjektum saját magáról való gondolkodásának problémaköre feszül. Ahogyan arra az amerikai teológus, James Loder az ugyancsak amerikai fizikussal, Jim Neidhardtal közösen jegyzett munkájában, a *The Knight's Move – The Relational Logic of the Spirit in Theology and Science*¹⁰ című művében rámutatott, Søren Kierkegaard (1813-1855) teljes életművét mélyrehatóan átszövi, ismeretelméletének egész alapszerkezetét megvilágítja az önmagába újra és újra visszahajló furcsa hurok mint rendezőelv. Ez elsősorban azzal magyarázható, hogy a dán filozófus hitt abban, hogy a világ dolgairól és tágabb értelemben magáról a világról is csak akkor nyerhetünk átfogó ismereteket, ha egymásnak ellentmondó állításokat

⁹ Stam, Robert: *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, New York, 1992.

¹⁰ Loder, James – Neidhardt, Jim: *The Knight's Move – The Relational Logic of the Spirit in Theology and Science*. Colorado Springs, USA, 1992.

A kötet főcíme – *The Knight's Move*, vagyis *A lóugrás* – implicit módon jelzi a furcsa hurok alakzatainak vizsgálatát, ugyanis a sakkjátékban a ló (lovag) figurája az egyetlen, amely bármilyen irányba, de mindig csak a saját tengelye körül forogva tehet L-alakú lépéseket. A sakkban két lóugrás mindig elegendő ahhoz, hogy a figura visszatérjen az eredeti pozíciójába, a kiindulópontra. A lóugrások tehát önmagukba visszahajló, visszacsatoló mozgásfolyamatokként is értelmezhetők. Az ugrás (elrugaskodás és megérkezés) mint mozgásforma önmagába való visszatérése Kierkegaard Én-fogalmában is központi elemként jelenik meg. Lengyelne Püspök Sarolta: *Interdiszciplináris kalandozás a kierkegaardi ismeretelmélet és annak hatástörténete világában James Loder elemzése nyomán*. Studia Universitatis Babes-Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica, LI. 2006/1-2. (11-12.) 88-99.

sorakoztatunk és ütköztetünk.¹¹ Hangzatos példázatra épülő nézete szerint „az a gondolkodó, aki paradoxonok nélkül gondolkodik, hasonlatos a szenvedély nélküli szeretőhöz: középszerű szerzet.”¹² A paradoxonokban való gondolkodás mint alapvető követelmény a világról, az emberről és a gondolkodó személyéről való gondolkodás folyamatában a spanyol író, költő, filozófus, Miquel de Unamuno (1864-1936) munkásságának is központi tételét képezi. Hofstadter a saját agyunk és tudatunk megértésének képességét vizsgálva (forrásmegjelölés nélkül) idézte Unamuno gondolatát, aki szerint „ha egy személy sohasem mond ellent önmagának, akkor bizonyára semmit sem mond.”¹³

Kierkegaard a szubjektivitást mint megismerői-vizsgálói attitűdöt úgy vezette be a saját hermeneutikai rendszerébe, hogy azt nem a személyes elfogultság determinálta, hanem annak belátása, hogy a megismerés folyamatában a gondolkodónak is szerves részt kell vállalnia, kiváltképp, hogy a megismerőtől független igazságok, valóságok nem léteznek.¹⁴ A megismerő pusztán a saját létezését tekinthette az egyetlen és igazi valóságnak, minden más valóságról kizárólag másodlagos értesülései lehettek. Az önmagán kívüli valóságokról csak akkor nyilatkozhatott hitelesen, ha az arra vonatkozó, egymással ellentétes gondolatait egy paradox szerkezetben ütköztette.¹⁵ Amíg a furcsa hurok paradox jellege implicit módon a kierkegaard-i ismeretelmélet egészében tetten érhető, az alakzat önmagába visszahajló tulajdonsága legszemléletesebben az Én-fogalomban bomlik ki. Kierkegaard szerint „az Én olyan viszony, amely önmagához viszonyul, vagy a viszonyban az, hogy a viszony önmagához viszonyul.”¹⁶

A definíció egy sajátos önreflexióra való hajlamot sugall, mely nem csak azt feltételezi, hogy az Én tudatában van annak, hogy viszonyulnia kell valahogyan önmagához, vagy ahhoz, aki őt magát létrehozta, hanem azt is, hogy ez viszonyulás biztosítja számára a lehetőséget, hogy egyáltalán Én lehessen, tehát önmagává válhasson. A furcsa hurok ideáltipikus modellje jelenik meg abban a kierkegaard-i megfogalmazásban, amely az Én önmagává válását mint feladatot írja le: „a fejlődésnek tehát abban kell állnia, hogy az ember önmagától végtelenül

¹¹ Lengyelne Püspök Sarolta: *Interdiszciplináris kalandozás a kierkegaardi ismeretelmélet és annak hatástörténete világában James Loder elemzése nyomán*. Studia Universitas Babes-Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica, LI. 2006/1-2. (11-12.) 88-99.

¹² Kierkegaard, Søren Aabye: *Filozófiai morzsák*. Ford. Hidas Zoltán. Göncöl Kiadó. Budapest. 1997. 51.

¹³ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 698.

¹⁴ Lengyelne Püspök Sarolta: *Interdiszciplináris kalandozás a kierkegaardi ismeretelmélet és annak hatástörténete világában James Loder elemzése nyomán*. Studia Universitas Babes-Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica, LI. 2006/1-2. (11-12.) 88-99.

¹⁵ Püspök Sarolta: *Søren Kierkegaard teológiájának súlypontjai. Doktori értekezés*. Debreceni Református Hittudományi Egyetem, Debrecen – Kolozsvár, 2009.

¹⁶ Kierkegaard, Søren Aabye: *A halálos betegség*. Göncöl Kiadó, 1993.

elszakad, s ezzel végteleníti az Ént, s hogy ugyanakkor önmagához végtelenül visszatér, amivel pedig végesíti.”¹⁷ Az Én tehát kimozdul az addigi állapotából és egy teljesen új minőséget képez, egy másfajta Én jön létre, vagyis „Önmaga mássá válva lesz Önmaga”. Ebben a folyamatban egy két fázisra bontható mozdulatsor ragadható meg: egyfelől megtörténik a kiindulópontból való elrugaszkodás, másfelől pedig az ugyanoda – de már nem ugyanúgy – történő vissza- vagy megérkezés. Az Én-fogalom (akárcsak a furcsa hurokszerű narratív szerkezetben rekedt Én-reflexív szubjektum – melyet a későbbiekben filmes példákon keresztül értelmezek) tehát egy ugrásszerű mozdulatsor köré fűzhető fel, mely elindul egy szilárd, biztos 'A' pontból és megérkezik egy másfajta 'A' pontba, egy abszurd létezőbe.¹⁸ Így válik az Én a végeesség és a végtelenség, az időbeliség és az örökkévalóság, a szabadság és a szükségszerűség egymásnak ellentmondó rendszereiben egyfajta szintézist teremtő entitássá.¹⁹

Noha a paradoxon számos gondolkodó ismeretelméleti rendszerének alapjait feszíti, ahogyan arra a Loder-Niedhardt szerzőpáros is rámutatott, Kierkegaard hermeneutikai modelljének sajátossága (vagyis az a gondolat, hogy a valóság megragadható a furcsa hurkokban leképezhető paradoxonok által) hatott a legintenzívebben és a legtermékenyítőbben a modern szellem- és a természettudomány különböző ágainak képviselőire. A kvantumfizika, az elméleti fizikai, a fénytan, a matematika, a teológia vagy épp az irodalmi narratológia kutatói egyaránt a kierkegaard-i ismeretelméletet mozgató paradoxonok hatására kezdtek el felfigyelni a valóság szerkezetének furcsa hurkolódásaira. Ugyancsak Kierkegaard egzisztencialista gondolkodásának eredményeként ismerték fel és el azt is, a paradoxon több mint pusztán elgondolt, az embert csak az esztétikum szintjén érintő érzület, sokkal inkább tekinthető egzisztenciális valóságnak, mely az ember létének egészét áthatja.²⁰ A furcsa hurok terminus kierkegaard-i vonatkozásai, különösképpen annak Én-fogalombeli értelmezhetőségei pedig közvetve vagy közvetlenül, de a hofstadteri furcsa hurok elgondoláshoz is stabil ismeretelméleti alátámasztást biztosítottak.

¹⁷ Kierkegaard, Søren Aabye: *A halálos betegség*. Göncöl Kiadó, 1993.

¹⁸ Siklósi István: Az Én és a szabadság fogalma Kierkegaard filozófiájában. *ELPIS* 2007/1. 79-113.

¹⁹ Lengyelne Püspök Sarolta: *Interdiszciplináris kalandozás a kierkegaardi ismeretelmélet és annak hatástörténete világában James Loder elemzése nyomán*. Studia Universitas Babes-Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica, LI. 2006/1-2. (11-12.) 88-99.

²⁰ Püspök Sarolta: *Søren Kierkegaard teológiájának súlypontjai. Doktori értekezés*. Debreceni Református Hittudományi Egyetem, Debrecen – Kolozsvár, 2009.

2.2. Hofstadter interdiszciplináris rendszere

A furcsa hurok fogalmát interdiszciplináris értelmezői igénnyel Douglas R. Hofstadter fejtette ki először a *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre Lewis Carroll szellemében* című könyvében, melyben – ahogyan arra a címbeli tulajdonnevek implicit módon is utalnak – a matematika, a képzőművészet és a komolyzene vonatkozási rendszereiben vizsgálta az alakzatot, ugyanakkor kitért az emberi és a számítógépes nyelvhasználat, a geometria, a logika, a genetika és a tipogenetika, a játékelmélet, a kombinatorika, a tipográfiai számelmélet, a rendszerelmélet, a zen-buddhizmus, valamint a mesterséges intelligenciakutatás paradoxonjainak feltárására is, illetve érintőlegesen bár, de megelőlegezte a szubjektum önmagára vonatkoztatható kognitív tevékenységének, vagyis az „Én = furcsa hurok” elméletnek a deklarálását is.

Hofstadter legáltalánosabb meghatározása szerint a furcsa hurok jelensége „akkor fordul elő, ha egy hierarchikus rendszer szintjei között felfelé (vagy lefelé) mozogva váratlanul az eredeti szinten találjuk magunkat.”²¹ A definíció azt sugallja, hogy a furcsa hurok önmagában ugyan mozdulatlan, de elválaszthatatlan a rajta térben és időben egyaránt folyamatos mozgást végző szubjektumtól. A furcsa hurok tehát csak akkor ismerhető meg, ha az Én elrugaszkodik egy adott (tetszőleges) 'A' pontból, majd a különböző szintláncolatokon keresztül (látszólag) „felfelé” vagy „lefelé” irányuló mozgása révén visszatér ugyanoda, ahonnan elindult. Hofstadter, tézise bizonyításaként Johann Sebastian Bach (1685-1750) *Zenei Áldozat* (Musikalisches Opfer) című művének egyik kantátáját, a háromszólamú *Canon per Tonost* elemezte, melyet „örökké emelkedő kánonként” tételezett. Rámutatott arra, hogy Bachnak sikerült úgy modulálnia a hangnemet, hogy a „befejezés” tökéletesen illeszkedjen a kánon kezdetéhez: az egyre magasabb hangtartományokba vezető modulációk végül – szinte észrevétlenül – kanyarodnak vissza a kiinduló hangnemhez, így az eljárás újra és újra, a végtelenségig ismételterővé válik.²² A kantáta egyszerre ragadja meg és vezeti vissza önmagába a térbeli és az időbeli előrehaladást, a hallható zene az időben, az olvasható kotta pedig a térben rajzolja ki a hangsorok furcsán emelkedő-ereszkedő egymásba hurkolódását.

Hofstadter a furcsa hurok matematikai megfelelőjét az osztrák logikatudós, tudományfilozófus és matematikus, Kurt Gödel (1906-1978) nemteljességi tételeiben vélte

²¹ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 10.

²² Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 10.

megjelenni, melyek kimondják, hogy minden ellentmondásmentes matematikai elméletnek lehet olyan állítása, amely se nem cáfolható, se nem igazolható, tehát megoldhatatlan (ez Gödel első nemteljességi tétele), illetve, hogy minden matematikai elméletben bizonyíthatatlan, hogy maga az elmélet ellentmondásmentes (ez Gödel második nemteljességi tétele). Hofstadter arra mutat rá, hogy a nemteljességi tételeket csakis egy önmagukra hivatkozó matematikai kifejezés feltárásán keresztül lehet(ne) bizonyítani, akárcsak az Epimenidész-paradoxont (vagy más néven hazugság-paradoxont²³), mely a nyelv önmagára hivatkozó állítása.²⁴ Azok a logikai hurkok, amelyek Gödel matematikai, illetve Epimenidész nyelvi paradoxonjaiban tetten érhetőek, azt igazolják, hogy az önmagukra hivatkozó állítások eldönthetetlenek, tehát szükségszerűen saját magukba forduló és egyben be is záruló logikai láncolatokba rekednek, s ott feloldhatatlanul cirkulálódnak a végtelen végességig. A furcsa hurok szerkezetre jellemző mozgásfolyamat körkörösége tehát a matematikai és nyelvi elméletekben is vázolható – még ha képileg nehezen is illusztrálható.

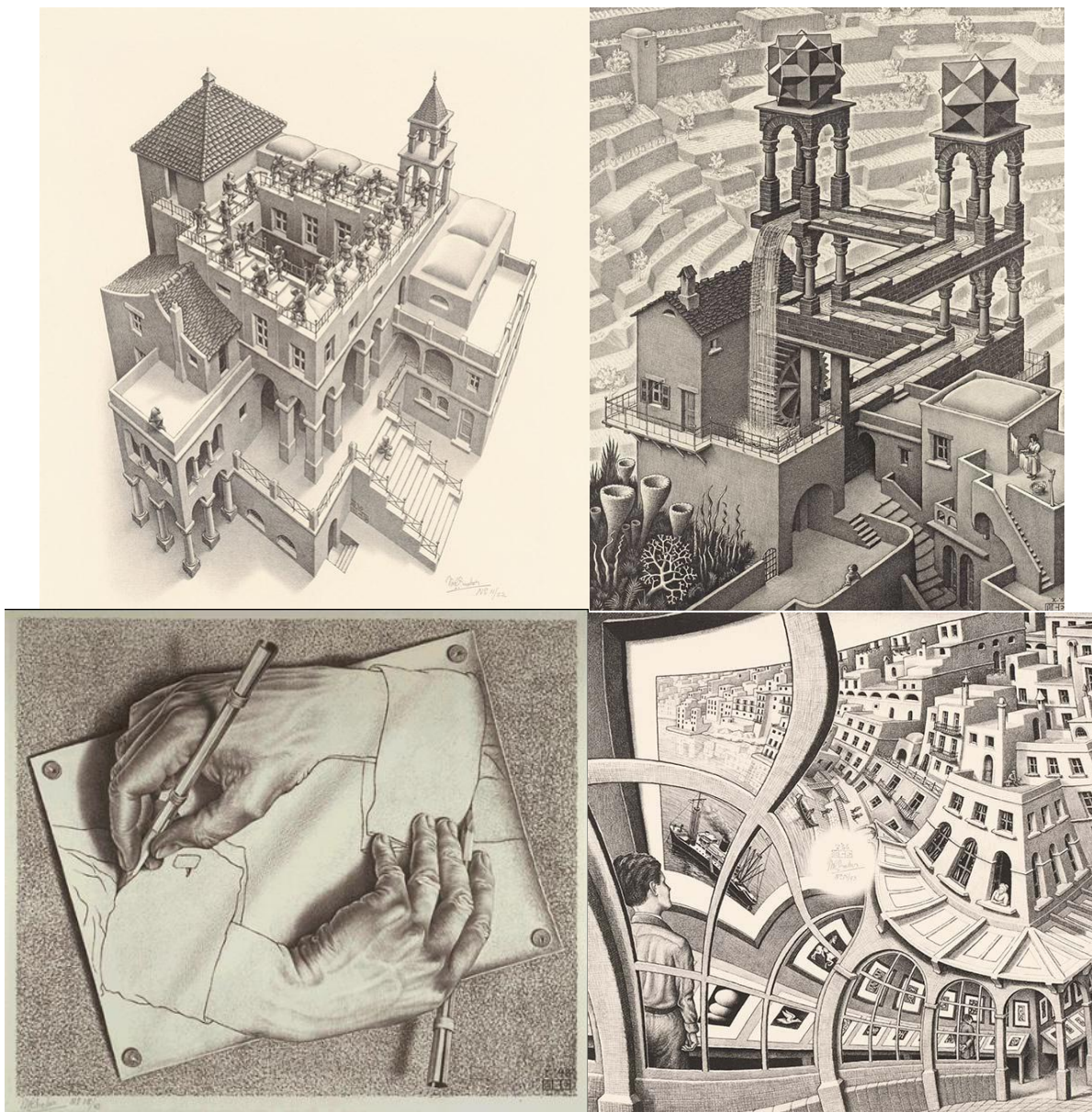
Hofstadter szerint az önhivatkozások mint logikai öncsavarodások a vizuális kultúrában a legszemléletesebben és legerőteljesebben a holland Maurits Cornelis Escher (1898-1972) litográfiáiban jelennek meg. A paradoxon, az illúzió, a kettős jelentés, a szimmetria vagy a mintázat matematikai fogalmait képileg megragadó Escher munkássága Hofstadter szerint nem csak reprezentálja a furcsa hurok jelenségét – vagyis véges módon ábrázolja ezt az alapvetően vég nélküli folyamatot –, de segít annak tipológiai rendszerezésében is. Escher olyan sokféle furcsa hurok alakzatot ábrázolt a litográfiáiban, hogy azokon keresztül kiválóan modellezhető a hurok szorossága szerinti csoportosíthatóság. Hofstadter az *Emelkedés és ereszkedés* (Klimmen en dalen, 1960) című Escher-alkotásban véli felfedezni az egyik leglazábban hurkolódó szerkezetet, lévén, hogy nagyon sok lépést kell megtenniük a folyton menetelő szerzeteseknek ahhoz, hogy visszatérjenek a kiindulópontra.²⁵ Ennél valamivel

²³ A krétai származású Epimenidész kijelentésének – miszerint „minden krétai hazudik” – igaz vagy hamis volta teljességgel eldönthetetlen, hiszen ha igaznak feltételezzünk, akkor a tartalma szükségszerűen hamissá válik, lévén, hogy maga a közlője is krétai, tehát ha olyasvalaki állítja a krétaiakról, hogy hazudnak, aki maga is krétai, akkor az állítása nyilvánvaló hazugság. Ellenben, ha hazugságként tekintünk rá, akkor azt kell feltételeznünk, hogy az ellenkezője az igaz, vagyis az, hogy a krétaiak igazat mondanak. Ezt azonban maga Epimenidész cáfolja meg, aki igazmondónak tételezett krétaiként mégis hazug kijelentést tesz. Ehhez hasonló nyelvi paradoxon bontható ki az ugyancsak önmagára hivatkozó „hazudok”, az „ez a mondat hamis”, valamint „A következő mondat hamis. Az előző mondat igaz” kijelentéspárok értelmezhetőségi (értelmezhetetlenségi) mezeiből is. Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 15-19.

²⁴ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 15-19.

²⁵ Bár az *Emelkedés és ereszkedés* című kép várszerű építményén ábrázolt önmagába visszatérő lépcsőhuroknak csak négy fordulója van, Hofstadter a lépcsőfokok száma alapján negyvenöt szintes láncnak tekinti, melyen negyvenöt lépés (ugrás) szükségeltetik ahhoz, hogy visszatérjünk a kiinduló szintre. Az, hogy Hofstadter felveti

szorosabban hurkolódik a *Vízesés* (Waterval, 1960), melyben hat elkülöníthető lépésben tér vissza a spirál önmagába.²⁶



1-4. képek (balról jobbra és fentről lefelé): M.C. Escher *Emelkedés és ereszkedés* (Kimmen en dalen, 1960), *Vízesés* (Waterval, 1961), *Rajzoló kezek* (Tekenen, 1948), *Képtár* (Prentententoonstelling, 1956). Forrás: M. C. Escher munkáinak hivatalos online gyűjteménye <http://www.mcescher.com/> 2014. 03. 26.

a saját állításának (vagyis annak, hogy az *Emelkedés és ereszkedés* című kép lehet, hogy nem negyvenöt, hanem csak négy lépésből áll) megkérdőjelezhetőségét, egyfelől a szerző furcsa hurkokban való gondolkodásának hajlamára, másfelől pedig a furcsa hurkok általános szinteződési és szorossági bizonytalanságára is utal.

²⁶ Hofstadter állítását, miszerint a *Vízesés* című kép hatlépéses furcsa hurok szerkezetet alkot, épp a benne áramló víz természetének figyelembevételével lehetne megcáfolni. Bár a szerkezet valóban hat kanyarulatot, hat fordulót tartalmaz, a folyamatosan áramló víz megbonthatatlan egysége miatt ez a tagolódás kevésbé vagy egyáltalán nem érzékelhető. Ez pedig újfent azt igazolja, hogy a furcsa hurok szinteződésének és szorosságának megállapítása bizonytalanságokkal, kétértelműségekkel terhelt.

A *Rajzoló kezek* (Tekenen, 1948) című alkotás még ettől is kevesebb, összesen két lépés révén hurkolódik szorosabbra, míg a *Képtár* (Prentententoonstelling, 1956) című litográfia a legszorosabb furcsa hurok alakzat megjelenítésére is alkalmas, lévén, hogy egy olyan képnek, képtárnak, városnak és férfinak a képét ábrázolja, melyek mind tartalmazzák önmagukat is.²⁷ Az egymásba hurkolódás elméletileg végtelen folyamata tehát a hurok szorosságát befolyásoló módon, tetszőleges véges számú lépésben ábrázolható.

Az, ahogyan Hofstadter a furcsa hurkot a szorossága alapján lépésekre, szakaszokra, fázisokra bontotta, nagymértékben hasonlít ahhoz, ahogyan Kierkegaard értelmezte az Én fogalmát. Bár a dán gondolkodó csak egyetlen, de két fázisra osztható ugrómozgást (elrugaskodást-megérkezést) tartott szükségesnek ahhoz, hogy az 'A' pontból visszatérjünk egy másfajta 'A' pontba, Hofstadter és Escher alapján vélhető, hogy a szubjektum furcsa hurok alakzata is bővíthető, lazítható az ugrások (és a szintek) száma alapján. A furcsa hurok kibővítését, vagyis az önmagába való visszacsatolás térbeli és időbeli elodázását mint a narratív késleltetést Hofstadter a *rekurzió* fogalmával írja le, aminek értelmében egy adott szintről újabb és újabb alszintekre léphetünk be (belépés – *push*), melyek a felső szint(ek) mindinkább egyszerűbb és egyszerűbb változatait rejtik.²⁸ Mivel azonban a sorozatos belépések végtelenítenék a folyamatot és ellehetetlenítenék a visszahurkolódást – vagy legalábbis a jelenség visszahurkolódó mintával történő leképezését –, idővel ki is kell lépnünk az alsóbb szintekről (kilépés – *pop*),²⁹ hogy ezeknek az élményeknek és tapasztalatoknak a birtokában (tehát másként) visszatérhessünk a kiindulópontra.

Ugyanakkor, ha elfogadjuk a tézist, miszerint a belépési vagy beágyazódási pontok elméletben végteleníthetőek, akkor azt is be kell látnunk, hogy a kilépési, kibővülési pontok is ehhez hasonlóan szerveződnek egymásba, szinteződnek egymásra. Vagyis mindig létezik egy olyan magasabb szint, amely a többenél bonyolultabb struktúrákból tevődik össze, de rendre magában rejtí az alsóbb szinteket is, tehát megteremti az önmagán való túllépés illúzióját. Az

²⁷ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 13-15.

²⁸ Hofstadter mindezt egy hétköznapi életből vett példa segítségével illusztrálja: ha a nehezebb feladatokat, kötelességeket elhalasztjuk, s valamely könnyebben elvégezhető feladatot veszünk előre, akkor a felső szintről alsóbb, egyszerűbb szintekre lépünk. Mivel azonban idővel elfogynak a könnyebb feladatok és a legnehezebb még mindig nem került megoldásra, ki-, illetve vissza kell lépnünk a felső(bb) szintekre, hogy azokat is elvégezhessük. Így kerülhet vissza a szubjektum is az eredeti szintre, tehát ugyanoda ahonnan elindult, de korántsem ugyanúgy, ahogyan elindult: számos egyszerűbb feladatot elvégzett (és azokból kinyerhető tapasztalatokat és tudást a személyiségébe ágyazta) mire a furcsa hurok visszakanyarodott önmagába.

Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 127.

²⁹ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 127-128.

egyre táguló szintek egyre táguló – ennél fogva pedig egymástól is egyre inkább különböző – tulajdonságokat, jellegzetességeket tartalmaz(hat)nak, ám mindezek ellenére is találhatunk a szintek között legalább egy olyan változatlan sajátosságát, amely a be- és kilépési pontokon keresztül összeköti őket, s amelynek okán – a furcsa hurok jelenségének segítségével – az „azonosság a különbözőségben” modelljét is leírhatjuk. A furcsa hurok képződményének szintjei tehát éppúgy létrejöhetnek egyszerű, de végtelen(ített ön)tükrözéssel, mely az adott szintek tökéletes másolatait képezi meg, akárcsak azoknak az egymástól különböző szinteknek a kiépítésével, egymásra rétegződésével, amelyek pusztán csak a funkcionális részeit, vagyis legalább egy változatlan tulajdonságukat tekintve nevezhetőek a különbözőségükben is azonosnak.³⁰ A rekurzív szerkezetek (akár „azonosak az azonosságban”, tehát *mise en abyme* módra hozzák létre az egyszerű öntükrözés elméletileg végteleníthető struktúráját; akár „azonosak a különbözőségben”, tehát újabb és újabb elemekkel tágitják a kiinduló szint attribútumait és feszítik annak kereteit) ontológiailag olyannyira instabillá válnak, hogy szinte fel is számolják önmagukat, megteremtve ezzel az önmagából kilépő történet, az önmagán túllépő szubjektum hipotetikus konstrukcióját.

Mivel azonban se a matematikában, se a zenében, se a képzőművészetekben, se a természet- vagy szellemtudományok más területein nem létezik olyan struktúra, rendszer vagy szervezet, amely a végtelenséget a valóságban is megtapasztalható módon, vizuálisan leképezhetné,³¹ szükségszerűen el kell fogadnunk azt is, hogy kizárólag a véges számú szintekből álló, önmagukba záruló reprezentációk alkalmasak a végtelen, szüntelen kiterjedés és összeszűkülés, tehát a körforgás megjelenítésére. Ehhez hasonlóképpen a valóságban a furcsa hurok alakzattal modellezhető, önmagáról gondolkodó szubjektum sem tud túllépni saját magán: ahogyan a számítógépes rendszerek is csak azoknak a parancsoknak és utasításoknak a felhasználásával tudják módosítani a saját programjaikat, amelyeket eleve belekódoltak a rendszerükbe, úgy az egyén is csak meglévő, fizikai és szellemi apparátusait felhasználva tud egy magasabb szintre lépni az önismeretben és az önanalízisben, de önmagán kívülre sohasem kerülhet. Éppen ezért kell egymástól határozottan és következetesen elkülönítenünk önmagunk – tükörben, fényképen, filmen, hangfelvételen, mások elbeszélésein vagy a rólunk készült pszichoanalitikai elemzésekén keresztül – észlelésének,

³⁰ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 148-149.

³¹ az egyedüli erre alkalmas modell a valóságban az egymással szembefordított tükrök végtelen, de ellenőrizhetetlen tükröződése, amely csak egy testetlen, transzparens megfigyelő számára (lenne) követhető. Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. In Zsolt Vince (szerk.): *Bódy Gábor. Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Budapest, Akadémiai Kiadó. 2006. 119-120. 119.

érzékelésének módszereit és lehetőségeit az önmagunkból való kilépés, önmagunkon való túllépés paradox lehetetlenségétől.³²

S ugyancsak ezért kell megvizsgálnunk azokat az Én-reflexív filmi narratívákat – valamint a populáris kultúra belőlük táplálkozó vizuális Én-reflexióit – is, amelyek valamilyen módon mégiscsak megpróbálják kibékíteni egymással az Én-reprezentáció és az Én-analízis feloldhatatlan ellentéteit, hipotetikusán képessé téve a szubjektumot arra, hogy egyszerre észlelje és lépje túl önmagát. Sőt, figyelembe véve a furcsa hurok azon sajátosságát, miszerint közvetve vagy közvetlenül önmagára utal, ezekben a modellekben, akár csak a furcsa hurokban, összemosódik a „kívül” és a „belül” közötti különbség, a rendszeren belül lévő „valami” (az általam vizsgált filmi és tömegkultúrabeli narratívákban: a szubjektum) nem csak kilép a rendszerből, de oly módon is (vissza)hat magára a rendszerre, mintha a rendszeren kívül lenne.³³

Hofstadter furcsa hurok elméletének interdiszciplináris vonatkozásokban való értelmezése tehát az igazolja, hogy a szerző a gondolkodás alapstruktúrájaként tekint az alakzatra. Ezt a tézist a 2007-ben megjelent *I Am A Strange Loop* (Én egy Furcsa Hurok vagyok)³⁴ című könyvében az önmagáról gondolkodó szubjektum kognitív tevékenységére és az Én-fogalomra nézve egyaránt kifejtette.

³² Ennek a paradoxonnak a megragadása Hofstadter alábbi kérdésfelvetésében a legszemléletesebb: „Képes-e Isten egy olyan nehéz követ teremteni, amelyet ő maga sem bír felemelni?”

Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fúga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 477-478.

³³ Hofstadter azokat az eseteket, amikor a tisztán hierarchikusnak hitt rendszerek váratlanul, meglepetésszerűen (ez okozza a furcsa hurok furcsaságát), a hierarchiát megsértő módon hurkolódnak vissza önmagukba, *Összekuszált Hierarchiák* rendszerének is nevezi. A vizsgálataim szempontjából azonban nem tartom helytállónak e terminus használatát a furcsa hurok helyett/mellett, mert bár valóban a hierarchikus(nak hitt) szintek látszólagos összekuszál(ód)ása ragadható meg a természet- vagy szellemtudományok bármely területén megjelenő furcsa hurok alakzatban, véleményem szerint az összekuszálódott állapot pont az önmagába való visszacsatolással, a kiindulópontból való visszatéréssel „bogozódik ki”. Akárcsak a Möbius-szalag, mely szintén alkalmas a furcsa hurok jelenségének sík- vagy térbeli leképezésére: bár összekuszálódik (hiszen a szalag egyik vége 180 fokos fordulattal illeszkedik a másik végéhez), egyetlen tollvonással végigjárható anélkül, hogy a vonal a kiindulópontba való visszatérést megelőzően találkozna önmagával. Az én-reflexív narratívákban a szubjektum szintén alámerül a beágyazott hierarchikus szintekre, de vissza is tér a kiindulópontba – még ha közben meg is változott, át is alakult valamelyest –, ennél fogva nem elsősorban a hierarchikus szintek kuszálódnak össze, hanem a szubjektum önmagáról alkotott képe, az én-fogalom alkotóelemei változnak meg, cserélődnek össze és/vagy bővülnek ki.

³⁴ Hofstadter, Douglas R.: *I Am A Strange Loop*, Basic Books, 2007.

2.2.1. „Én, a Furcsa Hurok”

Én = furcsa hurok. Ez a matematikai egyenlettel is leírható kijelentés volt Hofstadter új kötetének tételmondata. Bár a műben (ön)életrajzi morzsákat is elszórt, nem (csak) saját magát azonosította a furcsa hurok jelenségével, hanem erre a képletre fűzte fel az Én fogalmát, valamint minden terminust, melyet annak szinonimájaként értelmezett és használt: a szubjektumot, az emberi lelket, az elmét, a tudatot és az ún. „belső fényt”,³⁵ mely megfeleltethető annak a „belső lényegnek”, amit Barthes szerint a fotográfia megjelenésével az egyén még inkább védeni kényszerült a társadalmi nyilvánosságtól.³⁶ Téziseinek alapvetéseit a *Gödel, Escher, Bach* című kötetében fektette le, melyben egyfajta „pszichológiai Gödel-Tételként” emlegette a saját épelméjűségéről tűnődő szubjektum paradoxonát: ahogyan Epimenidész állításáról sem lehet eldönteni, hogy igaz-e vagy sem, úgy az egyén sem képes az önmagáról való gondolkodása során igazolni vagy cáfolni a saját épelméjűségét. Hofstadter úgy vélte, hogy létezik egy olyan gödeli hurokra emlékeztető struktúra, mely korlátozza a saját pszichikai szerkezetünk teljes megismerését, vagyis azt, hogy milyen mélyen hatolhatunk be önmagunkba, a saját pszichénkbe. Az önismeretet úgy értelmezte, mint egy utazást, amely „mindig részleges, egyetlen térképen sem ábrázolható, soha nincs vége, és nem leírható.”³⁷ E gondolatában pedig már megelőlegezte a *narratív-én* fogalmát is, az önismeret ilyenén felfogása ugyanis arra enged következtetni, hogy az Én-nek ahhoz, hogy megismerje saját magát, vagyis az éppen aktuális (tetszőleges) Én-állapotából eljusson egy másik, de mégis ugyanolyan, vele azonos, de közben valamelyest meg is változott Én-állapotba, olyan utazáson kell részt vennie, melynek (mint ugrásokból álló mozgássorozatnak) nem csak térben és időben van kiterjedése, de narratív értelemben is: önmaga történeteként mesélhető el. A narratív-én tehát éppúgy szerveződik, mint a folyton történeteket mesélő Seherezáde története *Az Ezeregyéjszaka meséiben*: csakis azáltal létezik, és pontosan addig tartható fenn, ahogyan és ameddig mesél(het)i önmaga történetét.³⁸

Az önismeret tehát gödeli módon ássa alá önmagát, az Én ugyanis képtelen arra, hogy megértse és feloldja az önmagán, a belső folyamatain és a saját történetén belül keletkező

³⁵ Czeglédi Anett Mariann: Douglas R. Hofstadter: I Am a Strange Loop. *Szemle - Mediárium*.

1. évf. 3-4.sz. 2007. nyár-ősz. 122-124. (<http://epa.oszk.hu/01500/01515/00002/pdf/18.pdf> 2014. 04. 01.)

³⁶ Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó. Budapest. 1985. 112.

³⁷ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 697.

³⁸ O'Reilly, Scott: I Am A Strange Loop by Douglas Hofstadter. *Philosophy Now*. 2010. (http://philosophynow.org/issues/78/I_Am_A_Strange_Loop_by_Douglas_Hofstadter 2014. 04. 01.)

ellentmondásokat. Ennek egyik legnyilvánvalóbb példája a saját nemlétünk elképzelése (vagyis a nemlétünk elképzelésének lehetetlensége), melynek során nem csak arra kell(ene) kísérletet tennünk, hogy kilépjünk önmagunkból, hanem arra is, hogy mindeközben valaki másra képezzük le magunkat. Mivel azonban sohasem függetlenedhetünk önnön testi és szellemi valónktól, hogy kívülről, egy külső nézőpontból szemlélhessük azt, a saját metaelméletünk önmagunkon belüli, önmagunkból való tükrözése is csak paradox illúzió maradhat csupán.³⁹

Hofstadter szerint a furcsa hurkok lényegi részeit alkotják az öntudatnak, amennyiben az agyunkban felbukkanó jelenségek – így az ötletek, a remények, az elképzelések, a hasonlatok, az öntudat és a szabad akarat – olyan beágyazódó szintekként kerülnek értelmezésre, amelyek nem csak örvénylenek a szubjektumban, de kölcsönösen hatnak is egymásra: a legfelső szint nem csak visszatér, de rendre vissza is nyúl a legsós szintre, hogy beavatkozásával befolyásolja azt, miközben az alsó szint is folyton hatást gyakorol a legfelsőre. Ezáltal kialakul egy önmagát erősítő „rezonancia” a szintek hierarchikusan elrendezett, de önmagukba minduntalan visszahurkolódó rendszerében: az Én azáltal, hogy kijelenti magáról a saját létezését (vagyis a bizonyíthatóságát), ténylegesen is létezővé (vagyis bizonyíthatóvá) válik. Az Én nem egy eleve (a szubjektum fizikai értelemben vett születésével) adott entitás, hanem később jön létre: „abban a pillanatban, amikor képes lesz saját maga tükrözésére.”⁴⁰ Bár az Én a tükrözéssel való létrejöttével arra is képessé válik, hogy észlelje önmagát, saját létezését, a benne kialakuló fogalmak áramlását, az összes belső folyamatát sohasem tudja nyomon követni. Noha folyamatosan figyeli önmagát, így vannak bizonyos elképzelései az elképzeléseiről, teljes részletességgel nem tudja átfogni a saját

³⁹ Ezt az illúziót, vagyis az önmaga potenciális nemlétével szembenézni kényszerülő szubjektum paradoxonát próbálják (többek között) feloldani – a narratív szerkezet és a képi világ szintjén egyaránt – a dolgozatomban is elemzésre kerülő kortárs filmes példák. Ugyancsak ezt modellezik a tömegkultúra azon digitálisan manipulált képi alkotásai, amelyekben amatőr és profi fotósok az ember „utáni” világot képzelik el és mutatják meg. A *GO FOR ZERO* elnevezésű francia, holland és belga kezdeményezés pedig a valóságban is megpróbálja szembesíteni a szubjektumot a saját metaelméletével. A projekt, túl azon, hogy társadalmi célokat szolgál, és társadalmi üzenetet tartalmaz, egyfajta performance-ként is értelmezhető: a notórius, gyakorta megbírságolt gyorsajtókat a tudtukon kívül meghívják a saját, megrendezett temetésükre, ahol láthatják a saját koporsójukat, összetört családtagjaikat és barátaikat, végighallgathatják a temetési szertartást és a szeretteik gyászbeszédet. Úgy vehetnek részt az eseményen, mintha valóban kiléptek volna a saját történetükből, a gyásznép tagjai ugyanis nem „észlelik” őket, nem reagálnak a jelenlétükre, a szubjektum halálának illúziója az utolsó pillanatig nem lepleződik le, így önmagából ki- és a saját történetén túllépve, reflektálatlanul (és megrendülten) figyelheti élete befejeződését, én-narratívájának lezárulását. Miután azonban a megrendezett temetés véget ér és a családtagok nyomatékosan, direkt módon és az üzenetet immáron közvetlenül is a szubjektumnak célozva felkérlik, hogy vezessen óvatosabban, különben a színjáték valósággá válhat, az egyén az önmagán kívüliség és az önmagán túliság tapasztalataival (tehát másként) tér vissza a kiinduló Én-állapotba, vagyis ugyanoda, ahonnan a furcsa hurok szerkezet elrugaszkodott. (<https://www.youtube.com/user/goforzero> 2014. 04. 10.)

⁴⁰ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 709.

folyamatait és megérteni önmagát, ezért a saját működését is inkább csak intuitíven érzékeli. Az Én egyszerre rendelkezik az önismeret (valamiféle) képességével, és nélkülözi is azt: az önismeret birtoklásának és hiányának egyensúlyi állapotából származtatható a szabad akarat érzése, az Én mint szabad akarattal rendelkező entitás felfogása.⁴¹

Hofstadter az *I Am A Strange Loop* című kötetében pontosan úgy modellezi az Én fogalmát, ahogyan Jean-Luc Godard elképzelte az egyetlen tisztességes, „mondhatni abszolút filmet”: akárcsak a kamera, amely önmagát filmezi a tükörben.⁴² Kurrens példával élve: akárcsak a szubjektum, aki a kamerájával önmagát (és a kameráját) fotózza a tükörben (*mirror selfie*). Amíg azonban Godard ettől a struktúrától a valóság apparátusoktól mentes látványának le/megképződését, vagyis a filmi apparátus azonnali és teljes lebomlását remélte, addig Hofstadter egy olyan pszichedelikus képörvény létrejöttét feltételezte, amely bűgőcsigaként, spirálszerűen, megállás nélkül kering egy centrum felé, miközben szakadatlanul magába szippantja és elnyeli azokat a képeket (is), amelyek a kamera elé kerülő kép(ek) „perifériáján” találhatóak. Ebben a folyamatban a kép (allegorikusan pedig az öntudat és az Én) sohasem lehet teljes és véges, az újonnan érkező mindenkori szélső képeket mint inputokat rendre bekeringeti az örvénylésbe az azt folyamatosan fenntartó centrifugális erő. Az aktuális (bármely kiragadott) Én-állapot tehát nem eleve adott, kész és független entitás, csupán csak egy szint, egy átmeneti állomás a rá minduntalan hatást gyakorló külső és belső ingerek összetett rendszerében.⁴³ E kontinuum változás mentén magyarázza Hofstadter a *narratív-én* fogalmát is: az Én-konstrukciót az ahhoz érkező és abba mélyen beleágyazódó külső és belső tartalmak, ingerek, észleletek (képek) éppúgy bővítik, mint ahogyan a történeteket szövik tovább és tovább azok mesélői (például Seherezádé). A narratív-én tehát egy fikció, egy olyan hipotetikus rendszer, melyet csakis az örökös, végtelen, önmagát újra és újra megismétlő történetmesélés aktusával lehet fenntartani. Az Én-narratíva mesélője az agy, amely szükségszerűen létrehozza az általános emberi tevékenységeket – gondolkodás, választás, szabad akarat – leíró, és a világ jelenségeit megragadó fogalmak stabilnak és egységesnek látszó, de csak szimbolikusan és illuzórikusan létező mintázatát.⁴⁴

⁴¹ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 713.

⁴² Pálos Máté: Tükröt tartani a kamerának. *Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat. Önreflexió a filmművészetben*. 2007/2. 50-63. 53.

⁴³ Walker, Jim: *I Am A Strange Loop by Douglas Hofstadter*. (<http://www.nobeliefs.com/Hofstadter.htm> 2014. 04. 01.)

⁴⁴ O'Reilly, Scott: *I Am A Strange Loop by Douglas Hofstadter. Philosophy Now*. 2010. (http://philosophynow.org/issues/78/I_Am_A_Strange_Loop_by_Douglas_Hofstadter 2014. 04. 01.)

Hofstadter tükörbe tekintő kamerája tehát a látás olyasfajta végtelenített folyamatának absztrahált olvasatát adja, s vezeti át az Én-fogalomba (melynek relevanciáját explicit módon az is biztosíthatja, hogy az angol 'Én' [I] szó a kiejtését tekintve a 'szem, nézés' [eye] szóval analóg), amit Bódy Gábor a következőképpen modellezett: „ha egy elektromos (tévé)kamerát saját monitorjára fordítunk, az eredmény hasonló a végtelen tükröződéshez: a kamera látja, hogy [a monitor] látja, hogy [a kamera] lát...”⁴⁵ Bódy megjegyzi továbbá azt is, hogy az így keletkező elektronikus kép kábelek segítségével ki- és elvezethető, ezáltal pedig a látvány a világon szinte bárhol és bárki számára észlelhetővé és ellenőrizhetővé válik. Bódy kamera-monitor modellje feloldja azt a paradoxont, mely szerint az egymással szembefordított tükrök végtelen tükröződését csak a testetlen és transzparens megfigyelő követheti: a szubjektum továbbra sem lehet jelen, hiszen a saját testével kitakarná, tekintetével pedig kicsorbítaná a végtelen tükröszerkezetet, a kábelek azonban elvezethetik hozzá azokat az elektronikus jeleket, amelyek folyamatosan megképezik előtte mint testtel és nem transzparens tekintettel bíró egyén előtt a látványt. Az észlelt kép pedig nem (csak) jel és tárgy többé, hanem sokkal inkább folyamat és jelentés, mely a világ menetéhez, a képek állandó egymásra és egymásba épüléséhez, az inputok végtelenül örvénylő spirálba integrálódásához hasonlítható.⁴⁶

A tükör selfie-készítés tovább oldja és simítja a jelenségben rejlő önellentmondást – paradox módon épp úgy, hogy bevezeti a Bódy által hiányolt (vagy legalábbis hiány[zó]ként tételezett) testet és nem transzparens tekintetet a tükröződési rendszerbe: a szubjektum a kamerájával együtt, pontosabban a kamerája mögül belepillant a tükörbe, vagyis „ráfordul a saját monitorára”, meglátja az Én-képét, a kamera képét, valamint azt a képet, amelyet a kamera éppen rögzíteni készül, majd minderről (a folyamat egészéről) fényképet készít. Az így elkészült kép szintén kitör a pusztá jel- és tárgyviszony keretei közül, hogy folyamatként és jelentésként értelmeződjön, amennyiben egyszerre ábrázolja a képrögzítés aktusát és magát a rögzített képet. Sőt, a képen megjelenik az a test is, amely a képrögzítésről készült kép rögzítését a nem transzparens tekintetével megfigyelte. A tükör selfie készítése során a jelenlévő test és az ugyancsak jelenlévő nem transzparens tekintet a saját megfigyelő és ellenőrző hatalma alá vonja a képrögzítés aktusát, a képrögzítés aktusáról készült képet, akárcsak a képrögzítés aktusáról készült kép rögzítését (és így tovább a végtelenségig bővíhetően). A tükröződési rendszer a tükör selfie esetében nem vizuálisan képződik (tehát

⁴⁵ Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. In Zalán Vince (szerk.): *Bódy Gábor. Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Budapest, Akadémiai Kiadó. 2006. 119-120. 119.

⁴⁶ Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. In Zalán Vince (szerk.): *Bódy Gábor. Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Budapest, Akadémiai Kiadó. 2006. 119-120. 120.

nem az egymással szembefordított tükrök végtelen tükröfolyosójához hasonló látványt ragad meg), hanem sokkal inkább a képkészítés ismeretelméleti rendszerébe ágyazódik, hogy a fotográfia narratíváját feszítő és fenntartó paradoxonokat posztmediális eszközökkel és a posztmodern gondolkodás alakzatai mentén írja újra. A Bódy-példa analógiája alapján a tükör selfie a következőképpen modellezhető: a kamera látja (vagyis rögzíti), hogy a tükör (mint monitor) látja (vagyis leképezi, visszatükrözi), hogy a kamera lát (vagyis rögzít) [...] S mindezt (akárcsak önmagát) a jelenlévő szubjektum éppúgy látja, mint a jelen nem lévők sokasága. A kamera ugyanis – akárcsak Bódy példájában – az elkészült képet rögtön kivezeti a hurokszerű képződményből, immáron azonban nem kábelek segítségével, hanem digitális adatátviteli technológiával, és eljuttatja a világhálóra, ahol bárki észlelheti és ellenőrizheti a tükröződési rendszer működési mechanizmusát, mely a godard-i víziót megvalósítva, egyúttal le is leplezi a saját apparátusát. A tükör selfie kamera-tükör(-jelenlévő, nem transzparens tekintet) modellje mint a végtelen képkészítés folyamatának tükröződési rendszere a jelenlévő és a nem jelenlévő nem transzparens tekintetek és testi referensek számára egyaránt megfigyelhetővé és ellenőrizhetővé válik, még ha ennek a lehetőségnek és/vagy hatalomnak a tükör selfie-ket készítőik és nézegetők nincsenek is tudatában.

2.2.2. A fotográfia mint a furcsa hurok

Az *iStrategyLabs* nevű amerikai kutatócsoport legújabb fejlesztése, a *S.E.L.F.I.E. (The Self Enchancing Live Feed Image Engine)* pedig még ennél is hangsúlyosabban és reflexívebben hurkolja vissza a fotográfia narratíváját és általa az Én-narratívát is abba a furcsa szerkezetbe, amellyel Hofstadter az emberi gondolkodást is modellezi. A találmány kiküszöböli a tükör selfie-készítés sajátos, a befogadást némiképp zavaró, de a más típusú selfiek-től mindenképpen megkülönböztető jegyét, vagyis az apparátusára való indirekt reflexiót. A tükör selfie-ken szükségszerűen látható annak a kamerának a (tükör)képe is, amely magát a képet rögzítette. A kutatócsoport fejlesztése, amely az ún. „instant selfie” készítését teszi lehetővé, látszatra semmiben sem különbözik egy hagyományos fürdőszobai tükörtől, ahogy az általa készített kép sem különböztethető meg a hagyományos módon (aktív alanyi szerepben lévő fotós és passzív tárgyi szerepben lévő modell részvételével) készült képtől. A dobozában rejlő kisméretű asztali számítógép azonban „okostükörre” varázsolja, ami azt jelenti, hogy nem csak visszatükrözi a meghatározott, előre kijelölt pontból (legfeljebb karnyújtásnyi távolságból) belepillantó szubjektum arcát, hanem érzékeli is a

jelenlétét, és képként rögzíti a tükörképét, anélkül, hogy az egyén erre bármiféle fizikai aktussal, gombnyomással vagy verbális kijelentéssel utasítást vagy parancsot adna. (A tükör elé álló szubjektum pusztán csak a mosolyával implikálja a képkészítést – melyet a beépített arcfelismerő szoftver érzékel –, ez azonban semmivel sem követel tőle nagyobb aktivitást, mint ami a hagyományos képkészítés során az objektum, vagyis a képtárgy, a modell szerepébe kerülő szubjektumtól elvárható.) Az elkészült képet pedig szintén automatikusan továbbítja az egyik legnagyobb közösségi portálra, feltölti az egyén saját profiloldalára és megosztja annak ismerőseivel.⁴⁷

Bár a *S.E.L.F.I.E.* kereskedelmi forgalomban még nem kapható, idővel vélhetően széles körben is elterjed (felváltja a fürdőszobai tükröket), és az egyik legnépszerűbb tükör selfie készítési eljárássá válik. Ezzel pedig a fotográfia maga is furcsa hurokszerűen fog visszakanyarodni a kiindulópontjához: az „okostükör” által készített (ön)portrék ugyanis pontosan olyan képet adnak, amelyet bármely amatőr vagy profi fotográfus készíthet bárkiről. Mivel a tükör (és annak kerete), a tükörben visszatetsződő kamera, valamint az önmagát fotózó egyén kinyújtott karja (melyek a tükör selfie-k és általában a selfie-k ismertetőjegyeiként rendre megjelennek az elkészült képeken) kiiktatódik, kioltódik a képről, aligha lehet majd megkülönböztetni az „okostükör” által készített képeket a hagyományos eljárással készített képektől.

A furcsa hurok azzal az egyetlen, de nagyon jelentős, a fotográfiát ontológiailag is instabillá tévő változással kanyarodik tehát vissza önmagába, a kiinduló szintjére, hogy a rendszer a teljesen automata voltának köszönhetően kioltja, kirekeszti magát a fotográfust, az aktív alanyi pozícióban lévő Ént a képkészítés folyamatából. Amíg a selfie csak összemosta, egyetlen személyben ötvözte a képet készítő szubjektum aktív alanyi és a kép tárgyaként megjelenő egyén mint objektum passzív tárgyi pozícióit, addig az „instant selfie” olyan (kép)tárgyat legitimál, amely mögött nem áll emberi szubjektum mint képkészítő, nem igényli az aktív alanyi pozícióban lévő Én részvételét. A képkészítés effajta aktusa tehát Én-reflexív tevékenység, hiszen azt a folyamatjellegét képezi le, ahogyan és amelyből az Én maga is felépül és létrehozza a saját világát.

⁴⁷ *Take An Instant Selfie With This Magical Mirror.* (<http://istrategylabs.com/2014/04/take-an-instant-selfie-with-this-magical-mirror/> 2014. 04. 12.)

2.3. A genette-i és más narratív olvasatok

Bár Hofstadter sokrétű alaposággal tárgyalta a furcsa hurok fogalmának értelmezhetőségi módjait és viszonyait a természet- és szellemtudományok különböző területeinek vonatkozásában, a narratológiával pusztán csak szűkszavúan és elnagyoltan foglalkozott. Talán ez lehet az oka annak, hogy a posztmodern irodalmi és filmi narratívák kutatói a furcsa hurok fogalmát könnyelműen és felületesen megfeleltették a Gerard Genette által kidolgozott *metalepszis* fogalmának – noha maga Genette sohasem állított fel ilyen analógiát Hofstadter és a saját terminusa közé.

2.3.1. A metalepszis félreolvasása

Brian McHale kritikátlanul egyértelműsített megfeleltetése a *Kínai doboz világok* című tanulmányában a következőképpen hangzik: „Az elsődleges és a beékelte narratív szint közti paradox folytonosság megsérti, és ezáltal teszi hangsúlyossá az ontológiai szintek hierarchiáját. Gerard Genette az általa metalepszisnek nevezett narratív eljárás paradigmatis eseteeként hivatkozik erre a szövegre⁴⁸ (metalepszisen a narratív szintek megsértését érti) –, vagyis mint a Hofstadter-féle Furcsa Hurok vagy Összekuszált Hierarchia példájára.”⁴⁹ Cortázar szövege, melynek mentén McHale megpróbál valamiféle analógiát vonni a hofstadteri furcsa hurok és a genette-i metalepszis közé, valóban alkalmas arra, hogy modellezze az egymásba ágyazódott narratív szintek közötti határokat áthágó történetmesélést, ahogyan arra is, hogy kirajzolja az önmagába visszahurkolódó Én-narratívát,⁵⁰ érvei mégsem indokolják kielégítően az abszolút azonosságot, vagyis azt, hogy a két fogalom maradéktalanul lefedi egymást, pusztán csak azt igazolják, hogy több ponton is metsz(het)ik egymást a halmazaik. McHale ebben a kissé felületes összehasonlításban ugyanis nem veszi figyelembe a hofstadteri furcsa hurok azon sajátosságát, miszerint az alakzat nem csak és kizárólag a hierarchikusan egymásra rétegződő szintek „megsértését”, a logikailag-szemantikailag lehetetlennek tűnő átlépését jelenti, hanem egy olyan utat, melyet a határszegőnek az eredeti szintről indulva és az eredeti szintre visszatérve kell bejárnia. A

⁴⁸ Cortázar, Julio: Az összefüggő parkok. Ford. Scholz László. In *Nagyítás*. Európa Kiadó, Budapest. 1977. 126-127.

⁴⁹ McHale, Brian: Kínai doboz világok. Ford. Kucserka Zsófia. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijarat Kiadó, Budapest. 2007. 181-209. 192.

⁵⁰ Cortázar elbeszélésének hőse egy férfi, aki olvas egy regényt, melynek hőstét megcsalja a felesége. A szerető épp arra készül, hogy megölje a nő férjét, ezért felkeresi a házában. Meg is találja, amint éppen egy regényt olvas (melynek hőstét megcsalja a felesége).

metalepszis ezzel szemben olyan alakzat, amely bár minden esetben lehetővé teszi, nem követeli meg szükségszerűen a kiinduló szintre való visszatérést:⁵¹ a narratív határokat átlépő szereplő olykor végleg az alsóbb szintű fikcióban, valamelyik beágyazódó intradiegetikus szinten reked. Sőt, előfordulhat az is, hogy épp ezen az alsóbb szinten lép be a furcsa hurok szerkezetbe, ott pedig vagy a végtelenségig cirkulálódik anélkül, hogy valaha is visszatérne a felsőbb szintre (ez utóbbira szolgál példaként Stephen Frears elemzésre kerülő rövidfilmje), vagy teljesen felszámolja a narratív szinteződés valós vagy illuzórikus rendszerét, s azzal együtt önmagát is (ennek egyik példája az ugyancsak elemzésre kerülő *A jövő gyilkosa* című film Én-narratív szerkezete).

Genette bármely metalepszis-definícióját vagy a Genette-reflexiók bármely metalepszis-redefinícióját is vesszük a vizsgálat alapjául, azt láthatjuk, hogy a hierarchikusan rétegződő narratív szintek közötti transzgressziót mind olyan behatolási aktusként tételezik, amelyben az eredeti szintre való visszatérés csak opcionális vagy éppenséggel teljesen elhanyagolható, indifferens tényező. A furcsa hurok már idézett általános hofstadteri értelmezéséhez – miszerint a jelenség „akkor fordul elő, ha egy hierarchikus rendszer szintjei között felfelé (vagy lefelé) mozogva váratlanul az eredeti szinten találjuk magunkat”⁵² – David Herman genette-i metalepszis (újra)olvasata áll a legközelebb, aki formális értelemben vizsgálta az alakzatot, és úgy határozta meg, mint „az elbeszélő diskurzust megalkotó diegetikus szintek hierarchiáján felfelé vagy lefelé történő egy vagy több megengedett elmozdulást”.⁵³ Látható tehát, hogy ez a definíció szinte szó szerint megegyezik a Hofstadter által megalkotott furcsa hurok fogalommal, épp csak annak legfontosabb, ontológiai minőségét nélkülözi, vagyis azt, hogy a furcsa hurok minden esetben olyan hatásértő mozgást jelent, amely egyszerre feltételezi és eredményezi az eredeti szintre való visszatérést. A metalepszis transzgresszív aktusa nem teszi szükségszerűvé az eredeti szintre való megérkezést vagy visszatérést. Ha a határsértő megreked valamelyik beágyazott diegetikus szinten, mielőtt visszatérhetne a kiindulópontra, a narratív szerkezet nem hurkolódik vissza önmagába: nem furcsa hurok, hanem metalepszis marad csupán. Ennek egyik példája lehet a későbbiekben elemzésre kerülő

⁵¹ Ez azonban csak a Dorith Cohn által leírt és megkülönböztetett belső metalepszis esetén fordulhat elő, a külső metalepszis (mely a heterodiegetikus elbeszélések sajátja) ugyanis nem bontja fel olyan mértékben az elbeszélő szituációt, hogy a határokat átlépő heterodiegetikus narrátor végleg a fikcióban rekedjen.

Vö: Cohn, Dorith: Metalepszis és mise en abyme. Ford. Z. Varga Zoltán. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 113-122.

⁵² Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 10.

⁵³ Herman, David: A narratív metalepszis formális leírása felé. Ford. Czitrom Varga Enikő. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 137-156. 138-139.

Forráskód (Source Code. Duncan Jones, 2011) című film, melynek hőse a diegetikus valóság szintjéről (egy tragikus sérülés okán) alámerül egy olyan beágyazott szintre, amelyet csak ő észlel valóságként. Itt azonban meg is reked (illetve legfeljebb csak további alámerülésekre lehet képes), hiszen a diegetikus valóság szintjén a teste már életképtelen, azzal a funkcionalitással, amellyel a beágyazott szinten funkcionálónak érzi saját magát, a diegetikus valóságban többé nem létezhet.

Ugyancsak hasonló megrekedést példáz a *Kis-nagy világ* (Synecdoché, New York. Charlie Kaufman, 2008) című film is, melynek hőse, Caden Cotard (Philip Seymour Hoffmann), a színházi rendező a diegezis egy pontján felveszi egy másik (a filmben sohasem látható) szereplő, Ellen alakját, hogy volt felesége lakásában takarítva legalább szöveges üzeneteken, leveleken keresztül tarthassa a nővel a kapcsolatot. Később a saját (soha el nem) készülő színdarabjában is átveszi Ellen szerepét (a saját szerepét pedig átadja a korábban Ellent játszó Millicentnek), majd olyannyira átlényegül a filmi diegézisbe ágyazott színdarabbeli karakterré, hogy a film hátralévő részében végig Ellenként „lesz jelen”. A nő egy fülhallgatón keresztül válik „a Caden fejében beszélő hanggá”, ily módon pedig elválaszthatatlan része lesz a férfinak, elmerülnek egymás elméjében és személyiségében, az „Ellen-hang” pedig nem csak irányítja, de a halálba is vezeti az immáron Ellené vált Cadent, aki előtt az utolsó pillanatokban Ellen emlékei peregnek, a nemlétezésbe pedig Ellen anyjának vállára hajtott fejjel szenderül.⁵⁴

2.3.2. A metalepszis és a furcsa hurok lépcsőszerkezetei

A metalepszis, melyet Christine Baron „vándoralakzatként” határoz meg – lévén, hogy lépcsőfok(ok)ként szolgál a megváltozott és a változást hordozó között⁵⁵ – a definíciók szerint tehát csak egyetlen irányba teszi feltétlenné a „vándorlást”. Ennél fogva a metalepszis, valamint az abba ágyazódó furcsa hurok egy kettős lépcsőszerkezetként modellezhető: a metalepszis az emelkedő (mondhatni: hagyományos) lépcsősor, a furcsa hurok pedig az Escher-lépcső, amely a metalepszis egyenes ívű lépcsősorának „alján”, „tetején” vagy

⁵⁴ Gáncsos Kármén: A nemlétezés téveszméje, avagy a posztmodern valóság, amely csak a hiányában van jelen. Charlie Kaufman *Synecdoché, New York* című filmjének elemzése. *Apertúra*, 2013. ősz. <http://uj.apertura.hu/2013/osz/gancsos-a-nemletezes-teveszmeje-avagy-a-posztmodern-valosag-amely-csak-a-hianyaban-van-jelen/> 2014. 04. 26.

⁵⁵ Baron, Christine: A metaleptikus hatás és a fikcionális beszédmodok státusa. Ford. Dian Viktória. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 254-269. 254.

bármelyik fordulójánál alakul(hat) ki, és amely illuzórikusan megteremti a „felfelé” vagy „lefelé” haladás észleletét, miközben újra és újra önmagába vezet vissza.

A metalepszisen mint hagyományos lépcsősoron keresztül a szereplő (a szerző vagy a narrátor) eljuthat az egymás alá és fölé rétegződő, de eredendően átjárhatatlannak tételezett narratív szintek egyikéről a másikára⁵⁶, míg a furcsa hurok mint önmagába visszatérő Escher-lépcső mindennemű szinteződést látszólagossá tesz, idézőjelek közé szorít csupán. A metalepszis lépcsősorai is lehetővé teszik a szubjektum számára a visszatérést, ez azonban a visszafordulást (mint szabad akaraton és tudatos döntésen alapuló aktust) jelenti, míg a furcsa hurok önmagába kanyarodó lépcsősorán a szubjektum anélkül tér vissza a kiinduló szintre, hogy valaha is észlelné, hogy az útja során meg- vagy visszafordult. Amíg a metalepszisben a beágyazódó narratív szintekre kerülő és onnan a kiinduló szintre visszatérő szubjektum észleli (sőt, maga kezdeményezi) a tudatos irányváltását, addig a furcsa hurok szerkezetben körkörösén menetelő Én csak azt érzékeli, hogy előre, vagyis egyetlen irányba („felfelé” vagy „lefelé”) halad, éppen ezért éri olyan nagy meglepetésként (s ez a váratlanság, meglepetésszerűség adja a furcsa hurok furcsaságát), amikor hirtelen újra a kiinduló szinten találja magát.

Azt, hogy a metalepszisben az eredeti, kiinduló szintre való visszatérés felismert és jelentős mértékben kontrollált a szereplő (esetenként pedig a szerző vagy a narrátor) által, az *Eredet* (Inception. Christopher Nolan, 2010) című film narratív szerkezete bizonyítja. A szereplők a diegetikus valóság szintjéről az irányított álmotvékenység során a tudatalatti egymásra rétegződő szintjeire merülnek. Azonban nem csak a behatolás(oka)t képesek észlelni, koordinálni és kontrollálni, de a kilépés(ek) aktusát is: minden beágyazott szinten van egy szereplő, aki azért felelős, hogy a többiek egy réteggel „beljebb”, a feladatukat elvégezve pedig egy réteggel „kijebb” kerüljenek. A tudatalatti beágyazott szintjeire merülő szubjektumok is pontosan észlelik a kilépések, visszatérések aktusát: az egyre inkább felerősödő zene figyelmezteti őket erre, ezért a visszaérkezésük a kiinduló szintre nem váratlan és nem is szorongató. Ezzel szemben az *Egy makulátlan elme örök ragyogása*

⁵⁶ Természetesen ez a hasonlat csak akkor lehet releváns, ha a hagyományos lépcsősort pusztán képileg, az alakzat szintjén értelmezzük olyan lépcsősorként, mint amilyenel bármely panelházban találkozhatunk. Bár a szereplő által ezen a lépcsősoron megtett „út” megegyezik azzal, amit a panelházi lépcsősorokon járhatunk be (hiszen eljuthatunk általa az egymás alatti és feletti szintek vagy emeletek egyikéről a másikára), a panelházakban ezek a szintek, emeletek eleve átjárhatóak, vagyis a lépcsősor nem sért semmilyen paradoxont. Ezzel szemben a filmi (és az irodalmi) fikcióban a „hagyományosként” értelmezett lépcsősor (vagyis a metalepszis) olyan szintek között biztosít átjárást, melyek eredendően átjárhatatlanok. A hagyományos lépcsősor tehát a lépcső alakjának, alakzatának a tekintetében hasonlítható ahhoz az „úthoz”, amelyet a szereplő (a szerző vagy a narrátor) a fikció egymásra rétegződő szintjei között tesz meg a metalepszis révén.

(Eternal Sunshine of the Spotless Mind. Michel Gondry, 2004) című film álomba/emlékezetbe merülés-jelenetében a főhősnek, Joelnek (Jim Carrey), nincs kontrollja a visszatérés felett. Bár tudatában van annak, hogy belemerült a saját irányított álmába és emlékezetébe (hiszen maga kezdeményezte a belépést, amikor az emlékek kitörlését végző orvos csapatot megbízta ezzel a feladattal), a visszatérést nem ő irányítja. Ezért éri olyan váratlanul, és érinti annyira nyomasztóan (tudat alatt), amikor másnap reggel felébred, és nem emlékszik arra, hogy mi történt vele, ahogyan arra sem emlékszik, hogy egyáltalán emlékeznie kellene arra, ami történt vele. Az emlékkitörlési procedura tehát egy furcsa hurok szerkezet, melyben a szubjektum elrugaszkodik egy adott diegetikus szintről, majd a bejárt, egyenes ívűnek és folyamatosnak észlelt (az emlékek fordított kronológiai rendben, de következetes egymásutániségben sorjáznak előtte) úton visszatér ugyanarra a diegetikus szintre, ahonnan elindult, de már nem ugyanúgy: emlékei egy részét elvesztette.

Azt, hogy mennyire vékony a határ a metalepszisbeli visszatérés irányítottsága és tudatossága, illetve a furcsa hurokbeli visszatérés irányíthatatlansága és tudattalansága között, az *Idétlen időig* (Groundhog Day. Harold Ramis, 1993) című film narratív szerkezete igazolja. Hőse, a mogorva és nagyképű Phil Connors (Bill Murray) időhurokban reked, aminek köszönhetően újra és újra megismétlődik vele ugyanaz a 24 óra, egészen addig, amíg az utolsó jelenetben (látszólag) váratlanul visszatér a kronologikus rend szerint szerveződő, egyenes ívű diegetikus jelenbe, ahonnan korábban (váratlanul és kontrollálhatatlanul) alámerült a beágyazott, furcsa hurokszerű szerkezetbe. A visszatérése azonban csak számára meglepetésszerű, a tudattalanja nagyon is következetesen járta végig a visszavezető utat, attól a ponttól (mint a hagyományos lépcsősoron való megfordulástól) kezdve, hogy fokozatosan szakított a régi rossz szokásaival és beidegződéseivel, egyre több és több jócselekedetet hajtott végre, ezáltal pedig egyre jobb és jobb emberré vált. Phil tudattalanja tehát döntést hozott a visszatérésről, amit a tudatos Én escheri módon meglepetésként észlelt.

A metalepszis és a furcsa hurok lépcsősorai közötti differenciákat képileg a legszemléletesebben ugyancsak az *Eredet* egyik látványos jelenete ábrázolja. Miközben Arthur (Joseph Gordon-Levitt) magyarázza az álmépítés folyamatát, szabályszerűségeit Ariadnénak (Ellen Page), megtesznek két kört egy Escher-lépcsőn. Ezen idő és út alatt kétszer is elhaladnak egy nő mellett, aki a lépcső egyik fokán elhullajtotta a papírjait, de egyszer sem érzékelik a visszafordulást, menetelésük folyamatos, előre vagy legalábbis egyetlen irányba tartó, miközben paradox módon önmagába is visszahurkolódik. (Lásd: 5. kép) Amint befejezik a második kört, megállnak az egyik lépcsőforduló előtt. Ekkor az Escher-lépcső

paradox szerkezete felbomlik, és az a lépcsősor, amelynek legfelső fokán Ariadne és Arthur megállt, lassan emelkedni kezd, ezáltal pedig hagyományos lépcsőszerkezetté alakul. (Lásd: 6. kép)



5. kép. Escher lépcső mint a furcsa hurok modellje
(Eredet. *Inception*. Christopher Nolan, 2010)

Innentől kezdve már csak akkor haladhatnak el újra a papírajait elhullajtó nő mellett, ha meg-, illetve visszafordulnak. Ugyancsak az irányváltás tudatos és észlelt aktusa juttathatja őket vissza a megelőző (immáron alacsonyabb) lépcsőfokokra és fordulókra (vagyis a beágyazott diegetikus szintekre) is. Amíg tehát a furcsa hurok végigjárható irányváltás nélkül is, addig a metalepszisben elmerülő szubjektumok csak akkor térhetnek vissza az eredeti szintre, ha 180 fokos (számukra is észlelt) fordulatot tesznek a saját tengelyük körül.

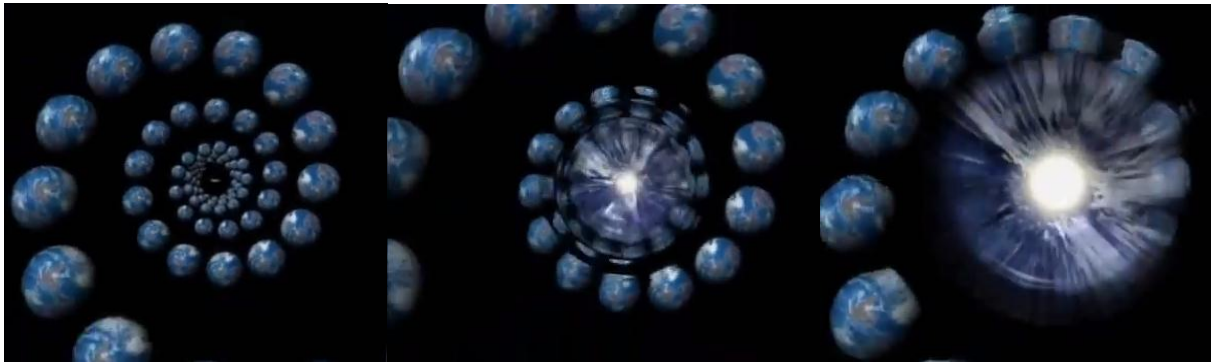


6. kép. Hagományos lépcső mint a metalepszis modellje
(Eredet. *Inception*. Christopher Nolan, 2010)

2.3.3. Furcsa hurok a metaleptikus narratívában

Ugyancsak a metalepszis és a furcsa hurok effajta differenciáit példázza, de immár a narratíva szintjén a *Sliders* (Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995-1998) című amerikai science-fiction sorozat, melyben egy négytagú, tudósokból és laikusokból álló csapat utazgat a párhuzamos dimenziók között. A tér-idő kontinuumban megnyíló alagúton keresztül „csúsznak” egyik világból a másikba anélkül, hogy valaha is visszatálnának a saját világukba, a saját dimenziójukba, vagyis a diegézis azon szintjére, melyet számukra a filmi fikció kiindulópontként, eredetiként, „legfelsőbb” szintként, diegetikus valósággként tételez. Minden egyes „csúszással” (rendszerint minden egyes epizódban) újabb és újabb világokat, dimenziókat fedeznek fel, melyek az eredeti világukhoz, a metadiegetikus szinthez hasonlóak, néha azzal és egymással kísértetiesen megegyezők (tehát „azonosak az azonosságban”), néha viszont csak az alapvető attribútum-készletükben mutatnak analógiát (tehát „azonosak a különbözőségben”). Ezek a csúszások mint kétfázisú ugrómozgások (nem csak szimbolikusan, de képileg is: a szereplők ugyanis elrugaszkodnak, és beleugranak az alagútba, majd megérkeznek egy másik dimenzióba) mind furcsa hurkokként kanyarítják vissza a szubjektumokat az eredetihez hasonló, de mégsem ugyanolyan szintre.

A dimenziók közötti átjárhatóságot biztosító alagút azonban nem csak az ugrómozgást ragadja meg képileg, de a furcsa hurok alakzat szerint szerveződő hofstadteri Én-fogalom (már bemutatott) modelljét is rendkívül érzékletesen ábrázolja. Különösen hangsúlyos ez a vizuális analógia a sorozat főcímének nyitóképeiben (lásd 7-9. képek). Végtelenné sokszorozott Föld-bolygók örvénylenek spirálszerűen, megállás nélkül egyetlen középpont irányába, mely szakadatlanul magába szippantja és elnyeli őket, akárcsak a kép perifériájáról (és a képen kívüli térből) minduntalan be- és egyre beljebb keringő bolygókat. Mígnem a centrumból elindul egy aprócska fehér pont, ami egyre közeledő és növekvő fényességként olvasztja magába az addig nyugodt egymásutániságban, de mégis autonóm módon keringő bolygókat, s alkot egy egységes, szinte pszichedelikus képörvényt, ami vakító fénygömbbé terebélyesedve emészti fel önmagát. Mindez nem csak a hofstadteri Én-vízió egyik erőteljesen szuggesztív vizuális megjelenési módjaként értelmezhető, de azt is jelzi, hogy a végtelenül örvénylő furcsa hurok szerkezetből (a filmi narratíva és az Én-narratíva szintjén egyaránt) csak a rendszer teljes elpusztításával lehet kilépni, mely szükségszerűen együtt jár a furcsa hurokban keringő szubjektum (és bármely egyéb objektum) pusztulásával is. A furcsa hurok tehát önműködtető és önfelszámoló rendszer is egyszerre.



7-8-9. kép. A *Sliders* főcímének kockái mint a hofstadteri én-fogalom leképezői
(*Sliders*, Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995-1998)

A *Sliders* utazói sohasem térhetnek vissza a saját világukba, s nem csak azért, mert a dimenziók közötti utazást lehetővé tevő szerkezet meghibásodott, és nem tudják beállítani a kiinduló, eredeti dimenzió koordinátáit a célállomás koordinátáiként (tehát diegetikus indokoltsággal nélkülözik a visszatéréshez szükséges szabad akaratot és a tudatos döntéshozatal képességét), hanem azért sem, mert az alagút megnyitásával a saját, eredeti dimenziójukat is kiszolgáltatották más, veszélyes, (ön)pusztító szándékú tér-idő kontinuumbeli utazók számára. A világuk a visszatérésük pillanatában velük együtt oldódna semmivé abban a vakító fényességben, melyet ők maguk implicáltak, és amelynek egységesítő, önfelszámoló hatása elől egyre csak menekülnek.

A párhuzamos világok között vándorló, „csúszkáló” szubjektumok tehát a végtelen számú dimenziók rengetegében rekednek, Escher önmagába visszakanyarodó lépcsősorain, az egymás után pszichedelikusan örvénylő bolygók spiráljában cirkulálódnak az örökkévalóságig. Amíg azonban a „csúszások” az egymással heterarchikus⁵⁷ viszonyban álló intradiegetikus szintek között a furcsa hurok végteleníthető, spirálszerűen örvénylő modelljét rajzolják ki, addig a metadiegézisben „pusztán csak” metalepszis, azaz a fikción belüli fikcióba merülés történik anélkül, hogy a visszatérésre sor kerülhetne. A sorozat mindezek okán annak belátását is segítheti, hogy a narratíva szintjén a metalepszis alakzata olykor magába fogadhat és fenntarthat egy teljes, autonóm módon működő furcsa hurok szerkezetet.

Szintén ehhez hasonló narratív struktúrát működtet a *Forráskód* (Source Code. Duncan Jones, 2011) című film is, mely még ennél is jobban kiélezi a metalepszis és a furcsa hurok közötti különbségeket. Hőse, Colter Stevens százados (Jake Gyllenhaal) egy afganisztáni katonai bevetésen súlyos, az élettel összeegyeztethetetlen sérüléseket szerzett. Teste

⁵⁷ Olyan több szintes szerkezet, amelyben nincs egyetlen „legmagasabb” szint vagy monitor, amely ellenőrzés alatt tarthatná az alsóbb szinteket.

Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 134.

mellkastól lefelé megcsonkolódott, pusztán csak az agya bizonyos területei mutatnak még némi aktivitást, amit egy különleges, a terrorcselekmények elhárításáért felelős kutatócsoport felhasznál a kísérleteihez. A film diegetikus valóságában Stevens százados testének torz maradványa egy áttetsző hűtőkoporsóban fekszik a titkos katonai laboratórium közepén, a koponyaskalpolás miatt elevenné vált agyszövegeihez pedig számítógéppel vezérelt elektródák kapcsolódnak. A diegézis ezen szintje metaleptikusan mindkét irányba átjáródik: a diegetikus valóság ugyanis csak a katonai laboratóriumban dolgozók számára ismert és tapasztalt, a közvélemény, a nyilvánosság, de még Stevens apja is egy, a diegetikus valóság köré metadiegezisként rétegződő fikciós szintet észlel valóság(os)ként. Ezen a szinten Stevens halott, életét vesztette az afganisztáni katonai bevetés során. Az apja még meg is kapta a hamvait, pontosabban egy doboz hamut, melyről a metadiegetikus fikció fenntartásáért felelős katonai szervezetek elhitették vele, hogy a fia földi maradványai. Bár a százados valóban képtelen az életre abban a minőségben és funkcionalitásban, amit élhetően elégségesnek tételezhetünk, a halála pusztán csak (meta)fikciós álcaként feszül a diegetikus (de szigorúan titkos) valóság köré. Stevens mindennemű fizikai életképtelensége ellenére is nagyon aktív és sokrétű agyi tevékenységet folytat, kommunikál a diegetikus valóságban rajta és vele kísérletező kutatókkal, alámerül a fikció alsóbb rétegeibe, nyomozást folytat a múltban, sőt, beavatkozásának köszönhetően meg is változtatja azt a diegetikus jelennel együtt.

Amíg Stevens apja a diegetikus valóság „fölötti” réteget észleli valóságként, addig a Stevens által valóságnak észlelt fikció egy szinttel a diegetikus valóság „alatt” húzódik. Egy szűk, sötét és nyirkos fémkapszulában eszmél, testét teljesnek, tökéletesen funkcionálónak, önmagát pedig létezőnek érzékeli. Ez az észleleti kép azonban nem több mint a diegetikus valóság által számára teremtett intradiegetikus fikció, ahonnan csak alámerülni tud az újabb rétegekbe, de kitörni soha. A metalepszis alakzata a filmben tehát egyirányú lépcsősort képez: se a metafikció szintjét valóságosnak hívók nem merülhetnek alá a diegézis valós szintjére, se az intradiegetikus fikciót valóságosnak észlelő Stevens nem juthat el (a tudatával) a diegetikus valóságba. Amíg azonban Stevens apja azért merevedik mozdulatlaná a metadiegetikus fikcióban, mert a diegetikus valóságból fenntartják számára a metadiegezist mint valóság-hű illúziót (akárcsak a *Truman show* hőse számára a saját, valóságos életének hitt televízió műsort [The Truman Show. Peter Weir, 1998]), addig Stevens azért reked az intradiegézisben, mert az egyben kezdő- és végpontja is egy furcsa hurok szerkezetnek, ahonnan csak a diegetikus valóságba beékelődő narratív szinteződési rendszerek felszámolása és a saját halála (tehát az önfelszámolás) árán „szabadulhat”.

Stevenst a *Forráskód* nevű, a diegetikus valóságból vezérelt számítógépes program tartja az általa valósággént észlelt intradiegetikus fikcióban (a fém kapszulában), ahonnan ugyancsak a *Forráskód* hajszolja bele az intradiegetikus fikcióba újra és újra beágyazódó furcsa hurok szerkezetbe. Stevensnek rendre vissza kell térnie a diegetikus valóság egy adott, múltbeli pontjához, egy Chicago felé robogó vonat felrobbantását megelőző nyolcadik perchez. A vonat a diegetikus valóságban már felrobbant, utasai életüket veszítették. A *Forráskód* (a filmi fikció szerint) azonban az idő újraelosztása, a valóság mesterséges rekonstrukciója, a halál után egy ideig még „nyitva maradt” agyi áramkörök bejárhatósága, valamint az ugyancsak a halál után is elérhető, alig több mint nyolc percnyi memóriatartalom képeinek megismerhetősége révén teszi lehetővé, hogy Stevens egy újrateremtett alternatív valóság szimulációjában nyolc percre beférkőzzön az egyik utas, Sean Fentress testébe, identitásába, emlékezetébe. Bár ő a mesterségesen létrehozott, de meglehetősen valószerűnek tűnő beágyazott fikció szintjén is érzékeli a saját testi és szellemi létezőjét (akárcsak a néző), a vonat utasai számára a férfi Sean Fentress fizikai lényegében materializálódik. (Ez az oka annak, hogy tükörbe nézve nem a saját tekintete pillant vissza rá. Lásd: 10. kép)



10. kép. Colter Stevens százados és a tükörképe, Sean Fentress
(*Forráskód. Source Code. Duncan Jones, 2011*)

Stevens nyolc perces küldetésének célja, hogy megtalálja és megnevezze a detonációért felelős merénylet, elősegítve ezzel azt, hogy a diegetikus valóságban tetten ériék, mielőtt újabb robbantást hajtana végre. Ahhoz, hogy ezt véghezvigye, pusztán csak nyolc perc áll a rendelkezésére, ez azonban – szinte – végtelen számban ismételhető. Stevens tehát újra és újra furcsa hurokszerű szerkezetben találja magát, mely a fém kapszulából való „elrugaszkodástól”

a nyolc perces vonatúton keresztül egészen a robbantás pillanatáig, vagyis a fém kapszulába való visszatérésig rajzolható fel mint egyetlen, önmagába visszahajló folyamat. Bár minden nyolc perces utazás alatt más és más események történnek vele, a megelőző utazások tapasztalatait és tanulságait pedig rendre felhasználja a következő utazásai során, a kiinduló- és a végpont állandó és megegyező: nem ugyanúgy, de mindig ugyanoda tér vissza, ahonnan elindult. Olykor azonban képes arra is, hogy metaleptikusan „kinyúljon” a hurokból: szöveges üzenetet küld az alternatív diegetikus valóság szintjén lévő katonai kutató számára, majd pedig telefonos kapcsolatba lép a metadiegezist valósággént észlelő apjával. Ez utóbbi alkalmával azonban maga is a metafikció megerősítőjévé és fenntartójává válik (hiszen nem árulja el az apjának, hogy „életben van”, úgy beszél vele, mintha önmaga egykori katonatársa lenne). A furcsa hurok folyamatosan örvénylő rendszere szorosan tartja, mindennemű kitörési kísérlete ellenére is visszazippantja önmagába.

A furcsa hurok szerkezetbe vezető metaleptikus lépcső ez esetben nem feltétlenül csak egyirányú, bár nem vezeti ki a furcsa hurokból a benne ragadt szubjektumot, egyfajta kommunikációs csatornaként megteremti számára annak lehetőségét, hogy kontaktusba léphessen a rá felülről rétegződő diegetikus szintekben élő szubjektumokkal. A furcsa hurok zárt, merev és automatizált rendszere azonban csak a benne rekedt szubjektum önfelszámolása és a szerkezet egészének felbontása révén válhat semmissé. Mindez (a vonat felrobbantásának megakadályozása a furcsa hurokban, vagyis a múltban, valamint Stevens testének lekapcsolása az agyi aktivitását fenntartó gépekről a diegetikus világban, vagyis a jelenben) pedig a diegézis eredeti szintjére is sokrétűen visszahat, mélystruktúrájában változtatja meg azt: az így kialakuló új diegetikus valóságban a vonat nem robbant fel, a titkos katonai kísérletek pedig nem kezdődtek el, tehát Stevens százados csonka, gépek segítségével életben tartott teste továbbra is ott fekszik a hűtőkoporsóban, és várja, hogy bevessék a *Forráskód* nevű katonai akcióban. Ez a zárás pedig a megváltoz(tat)ott diegetikus valóság ellenére is azt sejteti, hogy ha sikerül is kitörnie a szubjektumnak a diegetikusan beágyazott furcsa hurok szerkezetből az önfelszámolás útján, az emberi gondolkodást is modellező, működtető alakzat fogságából végső soron sohasem szabadulhat: bár Stevens százados megakadályozta a robbantást, ezzel pedig a filmi diegetikus valóság egészét is újraírta, a megváltozott diegetikus valóság szintjére küldött utolsó üzenete egy újabb, immáron az új diegézisbe ágyazott furcsa hurok szerkezet működésbe lendülését implikálja.

2.3.4. Hofstadter, a szerzői háromszög és a védett szint

Hofstadter ugyancsak a furcsa hurok és a metalepszis viszonyának „duplafenekűségét” igazolja Escher *Rajzoló kezek* című munkájának elemzésén keresztül: annak eldönthetetlensége, hogy a jobb kéz rajzolja-e a balt, vagy épp fordítva, a bal kéz a jobbat, szükségszerűen heterarchikus szerkezetű furcsa hurok alakzatba kergeti a gondolkodót. Amennyiben azonban figyelembe vesszük, hogy mind a két kezet M. C. Escher (keze) rajzolja, nem csak kilépünk az egymással heterarchikus viszonyban álló intradiegetikus szintek „tyúk vagy tojás” paradoxonából, de köré húzzuk azt a metadiegeizist (Escher mint „szerző” saját rajzoló kezének történetét), amely pusztán csak metaleptikus, de nem furcsa hurokszerű kapcsolatban áll a *Rajzoló kezek* című képen látható kézfejekkel. Escher megsérti ugyan a narratív szinteket azzal, hogy alámerül és beavatkozik a fikció alsóbb szintjeibe (miközben létrehozza az alkotását, át kell törnie a határt a rajzolt jobb kéz és a rajzolt bal kéz intradiegetikus szintjei között), nem válik a furcsa hurok szerkezet részévé, a rajzolt kezek számára ugyanis elérhetetlen marad.⁵⁸ Escher tehát metaleptikus lépcsősoron keresztül merül alá a „védett térből” az egymást rajzoló kezek furcsa hurok szerkezetének beágyazott szintjére, majd vissza is tér onnan.

Bár Hofstadter kevés olyan olvasatát említi a furcsa hurok fogalomnak, amelyhez a narratológia eszköz- és készlettárából lehetne meríteni, gyér számú példái mégis a fentiekben leírt, s az általam lépcsősorokkal illusztrált modelleket igazolják. Elmélete az ún. „szerzői háromszögről” ugyancsak azt mutatja, hogy a furcsa hurok beágyazódhat a metalepszisbe, vagy legalábbis valamilyen metaleptikus gesztusba anélkül is, hogy arra hatást gyakorolna: a metalepszis fenntartja ugyan a furcsa hurkot, de nem avatkozik be annak végtelen önismétlődésébe.

Hofstadter furcsán hurkolódó szerzői háromszögnek nevezi azt a helyzetet, amely három szerző, Z, T és E között állhat fenn, amennyiben Z csak a T által írt regényben, T csak az E által írt regényben, E pedig csak a Z által írt regényben létezik. A három szerző olyan viszonyrendszerbe kerül egymással, mely csak látszólagosan hierarchikus, a valóságban azonban a heterarchia szervezi. Ezt a furcsa hurokszerű szerkezetet a szerzőkön kívülálló, számukra és az őket paradox módon működtető szabályok számára elérhetetlen, ún. „védett szint” vagy „változatlan tér” tartja fenn, vagyis ez esetben egy H nevű szerző, aki a saját

⁵⁸ Vö. Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében.* Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 689.

regényében megírja Z, T és E szerzői háromszögét.⁵⁹ Akárcsak Escher, H szerző is csak addig merül el metaleptikusan a fikcióban, amíg létrehozza azt, hierarchikusnak ábrázolja az intradiegeziseket, majd áttöri azok határait, hogy az Én-narratívák a réseken keresztül furcsa hurokba szövődhessenek, paradox módon megcáfolva és lerombolva a hierarchikusnak tetsző rendszer szintje közötti alá-fölérendeltségi viszonyokat.

Mindezek nyomán megállapítható, hogy a metalepszis azon fajtája, melyet szerzői metalepszisnek is nevezhetünk, igazolhatja azt a tézist, miszerint találhatunk olyan vakfoltokat a metalepszis kiterjedt halmazában, ahova a furcsa hurok nem tudja beszöni magát, mert a szerzői kontroll mint egyfajta „védett szint” vagy „változatlan tér” rendre a saját paradox fikciójába rekeszti az alakzatot.

Tehát amíg Brian McHale azt emeli ki a metalepszist és a furcsa hurkot egymásnak megfelelő kijelentésében, hogy a narratív szintek megsértése az ontológiai szintek hierarchiáját is hangsúlyossá teszi, addig a furcsa hurok épp a narratív szintek megsértésével helyezi idézőjelbe az ontológiailag létrehozott szintek között tételezett hierarchikus viszonyt: a furcsa hurok szintjei közötti bárminemű hierarchia látszólagos csupán, míg a metalepszis valóban az egymás alá és fölé rétegződő, eredetileg átjárhatatlannak tűnő szinteket teszi átjárhatóvá. A metalepszis paradoxona tehát az áthatolhatatlan szintek közötti transzgresszió lehetővé tételében ragadható meg, míg a furcsa hurok paradoxona a heterarchikus szintek látszólagos hierarchiába rendezésében, tehát a furcsa hurok szerkezet ontológiai értelemben vett lehetetlenségében rejlik.

A metalepszis és a furcsa hurok komparatív vizsgálata során épp a fentiek okán szükséges legalább olyan óvatosan fogalmazni, mint ahogyan azt Jablonczay Tímea tette – „a furcsa hurok narratívabeli megfelelője lenne [kiemelés tőlem] a metalepszis, mely Genette nyomán elsősorban narratológiai megközelítésben vált ismertté”⁶⁰ –, amikor figyelembe vette azt is, hogy a genette-i metalepszis fogalmat, melyet a szerző az 1970-es években dolgozott ki az *Elbeszélő diskurzus* című művében, maga Genette és számos más narratológus is át-, illetve továbbgondolt a különböző retorikai, ontológiai és kommunikációelméleti megközelítések mentén.

⁵⁹ Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében.* Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005. 689.

⁶⁰ Jablonczay Tímea: Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás.* Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 7-36. 18.

3. Az Én-reflexió értelmezése a(z ön)reflexió rendszerében

3.1. Reflexivitás és önreflexivitás

A film és a reflexivitás kapcsolatát tanulmányozóknak minduntalan szembesülniük kell a bármely fikciós természetű művészet reflexivitásáról való gondolkodás Király Jenő által megfogalmazott paradoxonával, amely kierkegaard-i/gödeli/escheri/hofstadteri módon ássa alá és számolja fel a filmi reflexivitás vizsgálatának relevanciáját is: a (film) fikció alaptermészeténél fogva reflektív, hiszen „az alternatív világ felépítése feltételezi a létezés alapszerkezetének valamilyen felfogását”.⁶¹ Ehhez hasonló ellentmondásról számol be David Bordwell is, aki szerint a mozi valamennyi aspektusa alapot teremthet a filmi reflexivitás vizsgálatának.⁶² Pethő Ágnes pedig tágabb viszonylatban, a nyelv és az általános emberi gondolkodás szintjén keveredik ugyanebbe az ismeretelméleti zsákutcába, amikor megállapítja, hogy a nyelvről és a világról – s általánosságban bármiről – tett bármely állításunk elkerülhetetlenül reflektív.⁶³

Vincze Teréz a *Szerző a tükörben* című, az önreflexió és a szerzőiség kapcsolatát boncolgató kötetében szintén erre a paradox következtetésre jut, amikor a reflexió szó etimológiájától elindulva (a latin *reflexio*, *reflectere* igéből származik, melynek jelentése visszahajlás, visszatükrözés, elmélkedés, szemlélődés, önmegfigyelés) a filmi reflexivitás legáltalánosabb definícióinak (köztük is elsősorban Robert Stam reflexió-fogalmának)⁶⁴ áttekintését követően kijelenti, hogy „minden film bizonyos mértékig reflektív, hiszen bármely filmben képesek leszünk olyan kategóriákat kijelölni, melyekre vonatkozóan találunk reflexív gesztusokat. [...] Amennyiben az ilyen jellegű reflexív eljárások szignifikánsan, jelentés- és stílussteremtő módon vannak jelen egy filmben, akkor azt a filmet nevezhetjük reflexívnek, ami annyit tesz, hogy az adott film megformáltságában előszeretettel támaszkodik a különféle reflexív megoldásokra.”⁶⁵

⁶¹ Király Jenő: *Frivol múzsa I.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 1993. 246.

⁶² Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Harvard University Press. 1991. 12.

⁶³ Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben.* Csíkszereda, Pro-print, 2003. 121.

⁶⁴ „A legtágabb értelemben a filmi reflexivitás arra az eljárásra vonatkozik, mellyel a filmek előtérbe helyezik saját gyártásukat, szerzőiségüket, textuális eljárásaikat, intertextuális kapcsolataikat vagy befogadásukat.”

Stam, Robert: *Film Theory. An Introduction.* Oxford, Blackwell, 2000. 150.

Idézte és fordította: Vincze Teréz: *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben.* Kijarat Kiadó, Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2013. 55.

⁶⁵ Vincze Teréz: *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben.* Kijarat Kiadó, Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2013. 58-59.

Könnyen belátható – ahogyan azt Vincze Teréz is elismeri –, hogy ezek a meghatározások inkább akadályoztatják, mintsem praktikusán segítenék a filmi (s általában bármely művészeti ágbeli) reflexivitás tereinek és lehetőségeinek vizsgálatát, hiszen parttalanára tágítják a fogalmat, akárcsak a reflexívnek nevezhető filmek listáját és a reflexivitás filmbeli megnyilvánulási alakzatait. Az ekképpen értelmezett reflexió-fogalom – ahogyan azt Pálos Máté is megállapítja – olyan terebélyessé válik, hogy nem csak hogy mindent magába integrál, de a „reflexív” jelzőt egyenesen a „létező” szinonimájává teszi.⁶⁶ Ezért tűnik szükségszerűnek, hogy elfogadjuk Robert Stam javaslatát, aki szerint a „reflexív” és a „nem reflexív” kétpólusú gondolkodás helyett inkább a reflexivitás árnyalt spektrumú, (többféle szempontrendszer szerint is) tagolható és tipologizálható terminusra kellene támaszkodni.⁶⁷ Ennek egyik lehetséges olvasatát vezeti be Kovács András Bálint, aki *A modern film irányzatai* című művében a reflexivitást mint a filmi fikció textúráján megképződő „lyukat” vizsgálja – és bontja korszakokra – aszerint, hogy mikor és mi „szivárog ki mögüle/belőle”. Tézise szerint, ha a modern film fikciójának rétegén lyuk szakad, akkor azon keresztül közvetlenül a „valóságra”, vagyis a fikciót felépítő esztétikai apparátusra nyerhetünk rálátást, ami egyben a film mimetikus valóságábrázoló jellegét is megerősíti.⁶⁸ Ez a megállapítás ugyanakkor azt is jelent(het)i, hogy a filmi fikció esztétikai illúziókeltő hatását felfüggesztő reflexiót kizárólag a filmnyelv sajátosságaira, vagyis az adott film (technikai) megformáltságára vonatkoztatható vizsgálati módszerként lehet(ne) értelmezni.

Mindezzel szemben – Kovács szerint – a posztmodern film textúráján szakadó rés már nem a valóságot láttatja, hanem egy másik fiktív réteget hoz a felszínre, vagyis a műalkotás mint szöveg mögött rejlő végtelen sok más szöveget jeleníti meg.⁶⁹ A reflexió ez utóbbi típusú értelmezése elvezet(het) az önreflexivitás szűkítő minőségének a meghatározásához is. Amíg tehát a mimetikusan ábrázoló reflexió olyan distinkciótételként írható le, mely két egymástól elválasztott dolog (egy alany és egy tárgy) közös, összekötő jegyét nevezi meg, addig az önreflexió vizsgálati alanya és tárgya összeolvad, egységet képez, ez az egység pedig reflektál

⁶⁶ Pálos Máté: Tükröt tartani a kamerának. *Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat. Önreflexió a filmművészetben*. 2007/2. 50-63. 51.

⁶⁷ Pethő Ágnes: *Reflexivitas a filmben*.

(<http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/Reflexivitas%20a%20filmben.hu.pdf> 2014. 04.12.)

⁶⁸ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2006. 238-239.

⁶⁹ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2006. 238-239.

saját magára.⁷⁰ Az önreflexió önanalizáló tevékenység is egyben, melynek során a film mint egység önmagára fókuszál, és egymásra vonatkoztatható rész(egység)ekre bomlik.⁷¹

Kovács András Bálint (ön)reflexivitás-értelmezése a nagy filmtörténeti korszakok reflexiók hajlamának és módjának tendencia jelleggel kirajzolódó különbségein alapszik, mely véleményem szerint az ugyancsak történeti aspektussal (is) bíró általános emberi gondolkodást befolyásoló struktúrák, valamint az így kialakuló világ- és Én-értelmezések differenciáira is hangsúlyosan rávilágít. A (modernista filmre jellemző) reflexió leleplezi a fikciót mint a valóság mimetikus mását, ezáltal válik a valóság illúziójának, a valóság ábrázolásának kritikájává. Ezzel szemben a (posztmodernista filmre jellemző) önreflexió a diegetikusan rétegződő fikció önanalízisén keresztül nem a valóságra, hanem önmagára reflektál, ily módon pedig olyannyira megerősíti a fikciót, hogy az a valóság morális kritikájaként kioltja magát a valóságot mint referenciális létezőt.⁷² Ezen a ponton pedig nemcsak kézenfekvővé, de szükségessé is válik a baudrillard-i szimulákrum-elmélet bevezetése a filmi önreflexivitás, a narratív filmben előforduló (Én-reflexív) furcsa hurok szerkezet, valamint az általuk modellezhető és az őket működtető emberi gondolkodási struktúrák vizsgálatába is.

Baudrillard szerint a szimuláció napjainkban már nem hasonlítható a térképrajzolás, a fogalomalkotás, a képmás (legyen az festmény, fotó vagy filmkép) létrehozás vagy a tükörkép megképződés mimetikus (a valóságot leképező, modellező) aktusához. A szimuláció nem csak nélkülözi a valós referenciát, de a szubsztancia helyett eleve azokra a modellekre irányítja a figyelmet, melyeknek sohasem volt realitásuk és eredetük. A szimulákrum elsőbbségének korszakában „nincs többé tükör a lét és megjelenési formái között, a valódi és fogalma között. [...] A valóság miniatürizált sejtekből, mintákból, emlékekből,

⁷⁰ A modernista reflexió és a posztmodernista önreflexió Kovács András Bálint által meghatározott differenciái mentén újfent kiélezhetőek a metalepszis és a furcsa hurok közötti különbségek. A metalepszis minden esetben két, egymástól elválasztott diegetikus szintet, alkalmanként pedig a fikció és a valóság szintjeit köti össze (lásd: szerzői metalepszis), míg a furcsa hurok olyan egységet képez, mely önmagán belül szinteződik (látszólag hierarchikusan), vagyis önmagát osztja kisebb részegységekre. Ebben a megközelítésben a metalepszissel átjárható szintek egymástól elkülöníthető alanyokként és tárgyakként tételeződnek, míg a furcsa hurok zárt egységet alkot, egyszerre lesz önmaga alanya és tárgya. Ez az analógia természetesen elsősorban csak a Kovács András Bálint által bevezetett „fikción szakadó lyuk” metafora vonatkozásában állja meg a helyét. A metalepszis ugyanúgy lehet terepe az önreflexivitásra irányuló vizsgálatoknak (amennyiben az egységes filmi fikció diegetikusan beágyazódó fikciós rétegekre bomlik, melyek metaleptikusan átjárhatóvá válnak), mint a furcsa hurok. A párhuzam, amit Kovács kategóriái és a két alakzat közé állítottam leginkább csak a furcsa hurok egységes (az alanyt és a tárgyat összemosó, ötvöző) egészként való felfogását igazolja a metalepszis differenciált, elkülöníthető alany-tárgy viszonyával szemben.

⁷¹ Pálos Máté: Tükröt tartani a kamerának. *Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat. Önreflexió a filmművészetben.* 2007/2. 50-63. 51.

⁷² Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980.* Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2006. 238-239.

parancsmodellekből áll elő, és végtelen sokszor reprodukálható.”⁷³ A világunk szimulákrumként való értelmezése tehát egy teljességgel egybeolvadt és szétválaszthatatlan alany-tárgy viszonyt implicál, amely valós referenciák hiányában csakis önmagában, önmagán belül, vagyis önreflexió segítségével vizsgálható. Mivel az önreflexivitás az önanalizáló attitűdjének köszönhetően a vizsgálat során a valós referenciával nem rendelkező alany-tárgy egységet önmagán belüli részegységekre, beágyazódó rétegekre, elemekre, szintekre bontja, bármely furcsa hurok alakzatra vonatkoztatva is releváns értelmezői módszerré válhat.

A furcsa hurok szintén olyan egységet képez, amely csak önmagán belül, önmagában vizsgálható, számtalan kisebb részegységre (a hurok szorosságát befolyásoló szintekre, lépésekre) bontható, de önmagán kívüli valós referenciához nem köthető, nem mérhető. A furcsa hurok minden egyes alkotóeleme (bármely tetszőlegesen kiválasztható kezdő- és végpontja, valamint a kettő közötti út szintjei, állomásai) kizárólag egy másik, a furcsa hurok alakzaton belüli alkotóelemhez (ugyancsak bármely tetszőlegesen kiválasztható kezdő- és végponthoz, szinthez, állomáshoz) hasonlítható és viszonyítható csupán. A furcsa hurok részegységei ily módon a hurok egészének modellezésére is alkalmasak. A furcsa hurok éppen azért tekinthető mélyen és sokrétűen önreflexív, önanalizáló alakzatnak, mert a pusztá létezése is teljesen független a rajta kívül eső bárminemű valóságoktól vagy szimulációktól. Ez az oka annak is, hogy valamennyi kísérlet vagy erőfeszítés, amely a furcsa hurokból való kitörésre, kiszabadulásra irányul, a rendszer teljes önfelszámolásához, önmegsemmisítéséhez vezetne. A furcsa hurok tehát a valóság morális kritikája is egyben, mely minden megnyilvánulási formájában kioltja a valóságot mint referenciális létezőt. A furcsa hurok alakzatának térnyerése a kortárs filmi narratívában, a kortárs vizuális tömegkultúrában, valamint a szubjektum önmagáról és az őt körülvevő világról való gondolkodásában azt jelzi – amit dolgozatomban téziseként is tételezek –, hogy a valóság-fogalom és az Én-fogalom, a valóság-kép és az Én-kép baudrillard-i módon oldódott fel a fikció szimulákrumainak egymástól megkülönböztethetetlen és elválaszthatatlan rétegei között. Se a fikció, se az ún. valóság, se az Én nem vizsgálható többé a külső, valós referenciához viszonyítva, egymástól megkülönböztethető és elkülöníthető alanyai és tárgyi pozíciókra bontva.⁷⁴ Ebben a

⁷³ Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Ictus Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 161-194. 161-162.

⁷⁴ Sőt, ahogyan azt a selfie-kultúra már bemutatott változásai és a közeli jövőben várható folyamatai is igazolják, az Én fotográfiai reprezentációja kapcsán nem csak, hogy összeolvadt egymással az alany és a tárgy pozíciója (hiszen az önmagáról fényképet készítő egyén egyszerre kerül az aktív képkészítő alanyi és a passzív modell tárgyi pozícióiba), hanem az alanyi helyzet hamarosan teljesen ki is iktatódik a rendszerből. Az ún. „instant

referencialitást nélkülöző szimulákrum-világban az Én saját magára irányuló reflexivitása (történjen az fotó, film, írás vagy gondolkodás révén) olyan önreflexióként értelmezhető, mely szükségessé teszi az Én-reflexivitás további szűkítő minőségének és érték kategóriájának meghatározását. A következőkben olyan kortárs filmi és vizuális tömegkultúrabeli példákat elemzek, amelyek a szubjektumot furcsa hurokszerű képi és narratív szerkezetekbe helyezik, ezáltal pedig az Én-reflexivitás fogalmának meghatározását is segítik, árnyalják.

3.2. Az Én-reflexív furcsa hurok mintázatai a kortárs filmben és a vizuális tömegkultúrában

Mielőtt rátérnék a kortárs filmi és a vizuális tömegkultúrabeli narratívák szoros olvasására, melyeknek révén bemutatathatom az Én-reflexív furcsa hurok mintázatait, röviden összefoglalom, hogy mit értek az Én-reflexivitás fogalma alatt. A fentiekben többször is szűkítő (érték) kategóriaként utaltam rá, mivel úgy vélem, hogy beágyazódik az önreflexivitás tágas fogalmi rendszerébe, egyfajta hierarchikus, alárendelt relációban áll vele. (Még annak ellenére is, hogy az „Én” és az „Ön” szavak kapcsolata a nyelvben, a névmások, azon belül pedig a személyes névmások halmazában mellérendelt.) Úgy gondolom, hogy az Én-reflexivitás szükségszerűen önreflexivitás is egyben, hiszen az Én is csak (ön)magára reflektál(hat). Akárcsak az önreflexivitás, az Én-reflexivitás is egy olyan egységes létezőre (jelen esetben az Én-re) irányul, amelyben összeolvadnak az alanyi és a tárgyi pozíciók. Amíg azonban az önreflexivitás során a reflexió aktusa a valós, létező egységet olyan részegységekre bontja, amelyek maguk is valósak, létezők, addig az Én-reflexió során az Én valós egységének ugyancsak valós, létező részegységeiből (azok átrendezése vagy manipulálása révén) egy új, de nem valós egység (Én) képződik. Az Én-reflexió olyan Én-konstrukciókat hoz létre, amelyek korábban nem vagy nem teljesen abban a formában, minőségben, összetételben léteztek. Az Én-reflexió során az Én előállíthatja saját magából azokat az attribútumokat, amelyek azt megelőzően nem képezték részét az Én-ségének.⁷⁵

selfie” a szubjektumtól nem követel meg aktív alanyi részvételt, tárgyi szerepbe helyezi. S ha Én-képei létrehozhatóak az Én aktív alanyi részvétele nélkül is, akkor a jövőben vélhetően bármely világ- és valóságkép felállítható lesz anélkül is, hogy abban a szubjektum aktív alanyi létrehozó szerepet játszana.

⁷⁵ Király Jenő ezt a jelenséget a filmi fikcióban a *kvázi referenciális fiktív kommunikáció* fogalmával modellezi. Értelmezése szerint a kvázi referenciális fiktív kommunikáció során úgy beszélünk a képzelt személyekről és dolgokról, hogy azt valóságos összefüggéseknek vetjük alá. Vagyis nem a valós tényekről fogalmazunk igaz összefüggéseket, hanem a képzelt tárgyak segítségével illusztrálunk valódi tudást. A kvázi referenciális fiktív kommunikáció (akárcsak az Én-reflexió útján létrehozott Én-konstrukciók) tehát nem a valóságot tükrözi (nem egyeznek meg a valós, létező Én-nel), hanem annak struktúráját modellálja, amely nem más, mint egy reális rendszerelemekből elvonatkoztatott és képzelt elemek segítségével kifejtett struktúra.

Ugyanakkor – s ezen a ponton válik az Én-reflexió furcsa hurokszerű alakzattá – az így létrejött Én-konstrukciók a későbbiekben sem integrálódnak a valós, létező Én ontológiai szerkezetébe, hanem (furcsa) hurokszerű elágazásokként kapcsolódnak hozzá, vezetnek ki belőle, hogy később visszatérjenek egy megváltozott Én-szerkezetbe. A valós, létező Én pedig – ontológiailag kissé elbizonytalanítva, de – megmarad a hofstadteri „védett térben” vagy „változatlan szinten”, amely az Én-reflexió során létrehozza a beágyazott, egymással heterarchikus viszonyban lévő alsóbb szinteket. Az ily módon megképződött Én-konstrukciók pedig pontos, de pusztán csak fikciós másai vagy szimulákrumai lesznek az eredeti Én-nek. Az Én az Én-reflexió során elrugaszkodik önmagától, majd a furcsa hurokszerű utat bejárva visszatér ugyanoda, de már nem ugyanúgy.

Az Én-reflexió mint általános gondolkodási és önanalizáló alakzat nagy mértékben hasonlítható ahhoz az önreflexióhoz, melyet Kovács András Bálint a posztmodern filmi narratíva kontextusában elemzett: az Én-reflexió lehetővé teszi a valós, létező Én számára azt, amit az önreflexió biztosít a (posztmodern) filmnek, vagyis hogy részt vágjon a saját textúráján, a kihalított lyukon keresztül pedig újabb és újabb fiktív Én-eket engedjen szabadjára. Az Én az Én-reflexió során tehát olyan beavatkozásokat hajthat végre a saját valós Én-konstrukcióján, melyeknek köszönhetően létrehozhatja önmaga másolatait, szimulákrumait. Az Én-be történő Én-reflexív beavatkozások nem gyakorolnak hatást az eredeti Én-re, nem változtatják meg annak minőségét, alkotóelemeit, múltját, jelenét és jövőjét, csupán olyan Én-lenyomatokat hoznak létre, melyek mindezen beavatkozások hatásainak illúzióját őrzik.

A szubjektum az Én-reflexió révén olyan képeket (képzőművészeti, fotográfiai, filmi, gondolati- és emlékképeket) alkot önmagáról, amelyeknek nincs valós testi vagy történeti referenciája, mégis valóságként „íródnak be” az újonnan létrejött Én-konstrukció Én-narratívájába. A szubjektum csak az Én-ség „védett terével” tud referenciális garanciát adni arra, hogy a képeken létrejött Én-konstrukciók hozzá, a saját pszichedelikusan örvénylő furcsa hurok szerkezetéhez tartoznak. A furcsa hurok egyik sajátossága, hogy folyamatos áramlásával instabillá (vagy legalábbis megkérdőjelezhetővé) teszi az ontológiai szintet, az Én-reflexió aktusai révén létrejött Én-képek is elhomályosítják a „védett térben” lévő Én-t, akár még az Én-száma is. E folyamat révén pedig létjogosultságot nyerhet Arthur C. Danto megállapítása, aki szerint „az önmagunkról alkotott bármely kép hamis, ha nem vesszük

figyelembe a tényt, hogy az csak egy kép.”⁷⁶ Az Én-reflexió során az Én olyan képeket alkot magáról, a valós Én-konstrukciójáról, melyek nem csak hogy nem tekinthetők valósnak, de a valós Én-t is ontológiai idézőjelek közé helyezik. A kortárs filmi narratíva az Én-reflexivitást természetesen csak a fikcióba ágyazva tudja megragadni, vagyis a szereplői önreflexivitáson keresztül. Mivel azonban a filmi karakterek teljes szerkezetét a fikció működteti, a saját diegetikus valóságukon belüli, az Én-re irányuló önreflexiójukat szükségszerűen Én-reflexióként kell értelmeznünk. A filmi szubjektum éppúgy hőse, központi valós Én-alakja a saját fiktív Én-narratívájának, mint a nem filmi (valós) szubjektum a saját nem fiktív Én-narratívájának. Én-reflexív beavatkozások a fikciós és a valós szubjektumban pedig egyaránt az alsóbb fikciós Én-rétegekre engednek rálátást, és az Én-szimulákrumokat szabadítják el.

Elsőként egy rövidfilmet elemzek (*The Route V50*. Stephen Frears, 2006), amely képi és narratív értelemben egyaránt az Én-reflexív furcsa hurok abszolút, ideáltipikus alakzatát modellezi, ugyanis nélkülözi a „védett térbe” helyezett „eredeti, valós” szubjektumot. Az alkotás szoros olvasásán keresztül feltárhatóak az én-reflexív furcsa hurok működésének szabályai, szerkezetének egységei, melyek ilyen vagy olyan részkombinációkban megjelennek az általam elemzett egész estés filmekben (*A jövő gyilkosa*. *Looper*. Rian Johnson, 2012; *Deja vu*. Tony Scott, 2006) is. A filmi fikció által megképzett Én-reflexív furcsa hurok vizsgálata mentén többnyire lábjegyzetes formában kapcsolom be a kortárs vizuális tömegkultúra vonatkozó példáit, melyek elsősorban fotográfiai példák. Ennek az az oka, hogy a vizuális tömegkultúra önjelölt alkotói a fotográfia eszközt és médiumát érhetik el a legkönnyebben, a leggyorsabban és a leghatékonyabban, ha Én-reflexív modelleket akarnak alkotni. A filmi apparátus összetettebb és gyakorta társakat, segítőt is igénylő rendszere az amatőr művészek számára nem annyira kézenfekvő az Én-reflexív alakzatok létrehozására, mint a fotográfia önállóan és széles körben is használható „hardveres és szoftveres” eszköztára. Ugyanakkor azt gondolom, hogy ezek a képi példák több ponton is analógiát mutatnak a filmi narratívákból kifejthető Én-reflexív furcsa hurok mintázataival, hiszen rendszerint narratív fotográfiák, melyek a Wendy Steiner által áhított módon válnak statikus képekként is történetmesélőkké: egynél több időpillanatot mutatnak be, a szereplők az egyik pillanatról a másikra ismétlődnek és a környezet, amelybe az alkotó beleillesztette őket, számos realiztikus elemmel jellemezhető.⁷⁷

⁷⁶ Belting, Hans: A test képe mint emberkép. A reprezentációs válság. Ford. Kelemen Pál. *Vulgo*, 2003/2. 34-53. 35.

⁷⁷ Steiner, Wendy: Narrativitás a festészetben. In *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2011. 91-129.

Mindezek mellett fontos megemlíteni azt is, hogy a fikció közegéből kiragadott, nem amatőr filmi (televíziós) alkotások is egyre hangsúlyosabban mutatnak az Én-reflexív furcsa hurokszerű struktúrák irányába, s fejtik ki hatásukat az általános emberi gondolkodásra. Ennek egyik kurrens példája az *Éjjel-nappal Budapest* című, német mintából (*Berlin – Tag & Nacht*) adaptált scripted-dokureality sorozat, mely a karakterkezelést az Én-reflexív alakzatokra építi. Túl azon, hogy bizonyos szereplőket egyenesen a valóságból emel be a fikcióba (megőrizve az igazi személyazonosságukat, nevüket, tulajdonságaikat, de még a valós Én-narratívájuk bizonyos eseményeit is), az összes fikciós karakternek „megágyaz” a valóságban is. A televíziós sorozat textúráján szakadó résen keresztül a fikciós személyek a fikciós karaktereik bőrében, a fikciós személyazonosságukkal, a fikciós tulajdonságaikkal és a fikciós Én-narratívájukkal „áramlanak ki” a valóságba, és bizonytalanítják el a befogadót azzal kapcsolatban, hogy vajon létezik-e még ezek mögött a köztünk járó-kelő fikciós, de valóságosnak tűnő karakterek mögött bármiféle „védett tér”, ahol a valóságos Én-jük megtalálható, vagy az Én-konstrukciók ontológiai alapja teljesen feloldódott a fikciós szubjektum örvénylő, pszichedelikus furcsa hurok szerkezetében.⁷⁸

3.2.1. Az abszolút Én-reflexív furcsa hurok

Az Én-reflexív furcsa hurkot alkotó filmi narratíva egyik legexplicitebb és legsokrétűbben értelmezhető példája Stephen Frears 2004-es rövidfilmje, a *The Route V50*, mely a Volvo V50-es modelljének reklámfilmjeként készült. A marketingcélokat szolgáló spotokhoz képest szokatlan hosszúságú (12:30) alkotás az önismétlő, önmagába újra és újra visszatérő narratív szerkezetét, valamint a saját vizuális felületébe beágyazódó, önreferenciális képi világot tekintve egyaránt igazolja az én-fogalom hofstadteri értelemben vett hurkolódását. Egyetlen szereplője a névtelen utazó (Robert Downey Jr.), aki hosszú ideje keresi megszállottan a *Confidence* (bizalom, magabiztosság) nevű városkát, melynek létezéséről pusztán csak egy fotó alapján nyert – mint utólag kiderül: hamis vagy legalábbis csalóka – bizonyosságot. A rövidfilm nyitószekvenciái a Downey által szorongatott fényképet és tágabb értelmezésben magát a fotográfiát is a valóság ikonikus másaként, illetőleg indexikus lenyomataként és hitelesítőjeként tételezik, kijelölve ezzel a szubjektum számára a cselekedeteinek motivátorát, (önmagába visszahajló élet)útjának célját, vagyis a fotó „eredetijének”, a rajta látható városkának a megtalálását.

⁷⁸ Gáncsos Kármén: *Éjjel-nappal fikció. Filmvilág*, 2014/03. 44-45.

Downey megérkezik egy látszólag teljesen néptelen, alig pár épületből álló, lepusztult, forró, sivatagi település egyetlen útkereszteződéséhez, majd kitartott kézzel szemmagasságba emeli az egyszeri Polaroid-képet (mely a maga sajátos direktpozitív⁷⁹ képrögzítési technológiájának köszönhetően újabb vonatkozásában hitelesíthetné önmagát mint a valóság hű mását), s mintha csak egy puzzle-darabka lenne, keresni kezdi, hogy a valóság teljes képének mely részébe illeszkedhetne a legtökéletesebben, a képkockákra bontható diegetikus világ melyik négyzet alakú egységét helyettesíthetné a legpontosabban.



**11. kép. A *Confidence* nevű városka hiteles lenyomatának tekintett fénykép.
(*The Route V50*. Stephen Frears, 2004)**

A foto(gráfia) tehát ennek a gesztusnak köszönhetően több lesz, mint a kontinuum időfolyam egyetlen kimerevített és az örökkévalóság számára konzervált pillanata, úgy jelenik meg, mint a diegetikus tér, vagyis a filmkép egyik kimetszett, s az eredeti helyére visszakívánczó darabja. Downey azt az ideáltipikus pontot keresi, amely a képrögzítő tekintet egykor volt helye is egyben, s ahonnan kirajzolódhat előtte a kép és a valóság, vagyis a reprezentáns és a reprezentátum ikonikus viszonya. Ez a kirajzolódás azonban csak elméleti, illuzórikus lehet, hiszen ha meg is találja ezt a pontot, onnan sohasem láthatja a (diegetikus) valóságot és az azt ábrázoló képet egyszerre, egyazon pillanatban. Paradox módon tehát Downey akkor fog rálelni az egyetlen lehetséges pozícióra, a képet korábban rögzítő szubjektum/kamera helyére, ha a kitartott kezében lévő kép a térnek és a tájnak mint

⁷⁹ Olyan képalkotási eljárás, mely a valóság képét a negatív közbeiktatása nélkül, pozitív képként adja vissza. Az effajta eljárás kizárja a sokszorosítás lehetőségét, a felvételek ugyanis egyediek, egyszeriek.

Forrás: *Történeti Fotóeljárások Magyarországon*. (<http://fotomult.c3.hu/direktpozitivok.html#> 2014. 03. 21.)

látványnak pontosan azt a darabkáját takarja majd el a megfigyelő, tehát a saját tekintete elől, melyet maga is ábrázol. Downey-nak ily módon döntenie kell majd, hogy a képre vagy a kép mögötti valóságra tekint-e, de bármelyiket is választja, a kép ikonikusságának és indexikalitásának illúziója éppúgy le fog lepleződni előtte, mint ahogyan René Magritte *Emberi állapot* (Condition Humaine, 1933) című festménye is leleplezi azt a nézője előtt.



12. kép. René Magritte *Emberi állapot* (Condition Humaine, 1933)

Magritte alkotásán a kép(en belüli kép) és a (festővászon diegetikus) valóság(a) szinte parttalanul összemosódik, alig érzékelhető határaik mentén elválaszthatatlanul összeolvadnak, ezáltal pedig a kép megszűnik a mögötte található, a néző számára nem látható, de sejthető valóságos táj ikonikus másának lenni, s a teljes képi valójában lép a helyére. A valóságot tehát épp annak képe teszi láthatatlanná a megfigyelő szubjektum számára. *Confidence* (vélt) fényképe és a megtalálni remélt valóság között ugyan ott feszül majd a Polaroid-fotó vastag fehér kerete, minden más szempontból azonban Downey megfigyelői tekintete előtt is a valóság folytatásaként fog artikulálódni a fotó. Az a metafizikai paradoxon, melyet Frears rövidfilmjének ekképpen továbbgondolható képi struktúrája, akárcsak Magritte festménye megragad, nem csak elhomályosítja és elbizonytalanítja az emberi megértést, de annak paradox önkioldásához is elvezet. Mivel a reprezentáns a reprezentátum elé helyeződik – a térben éppúgy, mint az időben, hiszen Magritte képének nézője hamarabb találkozik a képen belüli festményen ábrázolt tájjal, mint a kép diegetikus valóságának tájával (sőt, azt nem is

láthatja soha), Downey is hamarabb láthatta *Confidence* fotóját, mint a várost vagy legalábbis a kép „eredetijét” –, a valóságból kimetszett kép tehát az eredeti elé helyezve az átjárhatóság (s egyben a megismerhetőség) illúzióját teremti, miközben mindvégig átjárhatatlan (s egyben megismerhetetlen) marad.⁸⁰



13. kép. Visszatérés az „eredeti szintre” (*The Route V50*. Stephen Frears, 2004)

Bár Magritte festményét szemlélve sem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy a festményen belüli festmény hipotetikus eltávolítását követően az ablakon kitekintve valóban úgy és olyannak láthatnánk a tájat, ahogyan és amilyennek a festményen belüli festmény készítője (aki a valóságban természetesen maga Magritte, a festményen belül pedig önmaga egy fikciós szinttel lejjebb „csúsztatott” Én-konstrukciója) lefestette. A festmény mint diegetikus valóság és a festményen belüli festmény mint a diegézis második szintje mégis olyan parttalanul olvad össze, hogy aligha merülhet fel a két kép (látvány) különbözőségének kétsége a befogadóban. Frears rövidfilmje azonban kijátssza ezt a nézői (és egyben szereplői) elvárást, akárcsak a testetlen, teremtmény, omnipotens narrátorba vetett feltétlen bizalmat: a zárószekvenciában lelepleződik a Downey által szorongatott kép „eredetije”, amiről kiderül, hogy az is csak egy kép (óriásplakát) csupán. A puzzle-logika viszont a plakát esetében is működik: nem csak kitakar egy darabot a valóságból, a mögötte található táj képéből, de az egyetlen ideáltipikus megfigyelői pozícióból szemlélve még annak illuzórikus, csalfa látszatát

⁸⁰ Tarnay László: *Arc corpus delicti est. Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctorok félbehagyott „arc” poétikájáról.* (<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/04/06tarna.htm#10> 2014. 04. 02.)

is megteremti, hogy ikonikus mása és indexikus hitelesítője a mögötte található világnak. A plakáton ábrázolt hegyvonulat, de még a felhők is épp ott és úgy folytatódnak, ahol és ahogyan a diegetikus valóságban a képkeret (a plakát széle) elvágta azokat. Látszatra tehát valóban úgy tűnhet, hogy a plakát egy, a diegetikus valóságból kimetszett kirakós-darab.

Mivel azonban Downey és vele együtt a néző is pontosan tudja (mert megelőzően az extradiegetikus narrátor láttatta, látni engedte), hogy a plakáton idillikusnak, kedvesnek és barátságosnak ábrázolt városka a valóságban kihalt, elhagyatott és lepusztult látványt kelt, fel sem vetődhet az átjárhatóság és az ikonikusság tűnékeny, illuzórikus észlelete. Sőt, még a Polaroid-kép ikonikussága és indexikalitása, vagy legalább is a létező valósággal való ikonikus és indexikus kapcsolata is alapvetéseiben kérdőjeleződik meg.⁸¹

A fénykép tehát – annak köszönhetően, hogy egyszerre tartalmazza a plakát képét és egy vékony „csíkban” a bal szélén a plakát mögötti diegetikus valóság képét, pontosan ugyanolyan, sőt talán még illuzórikusabb (és egyben szorosabban hurkolódó) metafizikai paradoxont ábrázol, mint amelyet Magritte festményén láhattunk. Amíg az *Emberi állapot* nyíltan tárja a nézője elé a saját paradox szerkezetét azzal, hogy ábrázolja a festőállvány lábait és megmutatja a festmény „vastagságát”, jelzi a képen belüli kép keretét, a „kint” és a „bent” ablakkal lehatárolható differenciáit, addig a Downey kezében látható fénykép szándékosan kiolt vagy legalábbis elrejt mindennemű cezúrát a háttérben megbúvó diegetikus valóság és az előtérbe kerülő plakát képe között. Ez az oka annak, hogy Downey, ahogyan a film nézője is,

⁸¹ Arra vonatkozóan azonban nem kapunk semmilyen információt, hogy az óriásplakát és a diegetikus valóság között milyen időbeli viszony áll fenn, nem tudhatjuk, hogy tételezhető-e közöttük bármiféle valós, de múltbeli vagy potenciális, tehát jövőbeli kapcsolat. A plakát ugyanis ábrázolhatná *Confidence* hajdanvolt képét, ami a diegetikus valóságban az azóta eltelt idő alatt jelentősen lepusztult, de akár a vágyott, elképzelt jövőt is, vagyis azt, hogy milyen lesz (lehetne), ha egyszer elkészül(ne). Hétköznapi környezetünkben, a minket körülvevő tér populáris vizuális kultúrájában gyakorta találkozunk ez utóbbival hasonló megoldásokkal: az építkezéseket rendszerint kordonokkal vagy kerítésekkel zárják el a látogatók, bámszokások elől, melyekre néha kifüggesztik az éppen épülő közösségi tér, lakóház vagy egyéb intézmény jövőbeli képét, amely azt ábrázolja, hogy milyen lesz, ha elkészül. Ezekben az esetekben a rendszerint számítógépes, digitális technológiával készített képek olyan valóság ikonikus másai és indexikus lenyomatai, amely a kép készítésének, kifüggesztésének és a nézők általi megtekintésének pillanatában még nem létezik, csak idézőjelben van jelen, potenciálisan, vágyott vagy remélt jövőbeli lehetőségként merülhet fel. Mindez azt igazolja, hogy a fotó többé már nem (csak) a múlt, az egykori biztos létező képi őrzője, de a digitális képalkotási technológiának köszönhetően indexikusságában és ikonikusságában egyaránt megelőlegezheti az eljövendő valóságot. Ebben az esetben a fotográfia nem a barthes-i értelemben vett „ott volt, ez volt” szükségszerűségét idézi, hanem paradox módon az „ott lesz, ez lesz” jövőbelátó észlelési illúzióját teremti meg. Olyan furcsa hurok alakzat ez, amelyben a reprezentáns időben megelőzi a reprezentátumot, a vizuális reprezentáció narratívája pedig némiképp megváltozva kanyarodik vissza önmagához, ahhoz a szinthez, melytől korábban elrugaszkodott, amit meghaladni próbált: a fotográfiát megelőzően ugyanis csak a festészet ábrázolhatta azt, amit sohasem láthattak, mert sosem létezett. Vö.: Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó. Budapest. 1985. 87-92.; Doane, Mary Ann: Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, 2012. tavasz. <http://apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma> 2014.04.02.

egyetlen, egységes képként észleli a fotót, szemben Magritte festményével, ahol minduntalan azzal az észlelési kettősséggel és egyben eldönthetetlenséggel kell megküzdenünk, hogy a festményen belüli festményt egyszerre látjuk festményen belüli festménynek és a háttérbeli valóságot kiegészítő, kitöltő, folytató valóságnak, vagyis olyan ablaknak, amely a diegetikus valóságra nyílik.

Tovább erősíti a Magritte-festmény (és részben Downey Polaroid-fotójának) észlelési bizonytalanságát az a tény, mely Marc Vernet mutatott rá az *Egymásra fényképezések* című tanulmányában. Eszerint két, egymásra helyezett, egymásra fényképezett (Magritte esetében egymásra festett) perspektivikus kép olyan szükségszerű kétdimenzionalitásba kényszerül, amelyben nem csak „felülkerekedik a részek játéka (a háttér felszínre kerül, a felszín révén pedig a háttér eltűnik), hanem megtörténik a két kép önfelszámolása, megsemmisülése is.”⁸² Meglátásom szerint a Vernet által leírt jelenség nem csak két egymásra fényképezett/festett kép kapcsán állhat elő, hanem az olyan „valóságra fényképezett képek” esetében is, mint amilyen Downey Polaroid-fotója: a valóságra fényképezett kép ugyanis szintén kétdimenzióssá „lapítja” a valóságot, miközben kezdeményezi a valóság és a kép önfelszámolását, a valóság és a kép megsemmisülését is.⁸³

⁸² Vernet, Marc: *Egymásra fényképezések*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. *Apertúra*, 2008. nyár. <http://apertura.hu/2008/nyar/vernet> 2014. 04 20.

⁸³ A kortárs vizuális tömegkultúrában gyakorta játszanak el azzal a kettős, a bizonytalanságot fenntartó észlelési illúzióval, amelyet két kép vagy a valóság és egy kép egymásra helyezése, egymásra fényképezése kelthet. Jason Powell *Looking Into the Past* című fotósorozata (lásd: 1. számú melléklet 1-4. képek) pontosan azt a kép-valóság helyzetet modellezi, melyet Downey próbált rekonstruálni a kezében tartott Polaroid-fotó mint puzzle-darabka „eredeti helyének” a megkeresésével. A fotográfus néhány régi (a XX. század első évtizedeiben készült) fényképet visszavitt azok egykori készítésének helyszínére, és megkereste azt az egyetlen és tökéletes pozíciót, ahonnan nézve a kinyújtott kezében tartott régi kép pontosan beleilleszkedhet a valóságba: a képen látható tárgyak, épületek, környezeti elemek pont ott folytatódnak, ahol a beillesztett kép mint puzzle-darabka a valóságban megszakította őket. Miután megtalálta ezt a helyet, elkészítette a valóság elé helyezett kép képét, vagyis a valóságra fényképezte a képet. Az így keletkezett kép egyszerre tartalmazza a valóságot és annak múltbeli képet. Powell (akárcsak a hozzá hasonló képeket készítő sokasága) a valóságra fényképezett képet egyfajta ablakként aposztrofálja, mely a múltra nyílik. A kép, amely a képkészítés során a térben a valóság „elé” helyeződik paradox módon épp a valóság „mögé”, vagyis egy elmúlt időpillanatra enged rálátást. Bár a valóság és az elé helyezett kép összeolvadásának illúziója hamar lelepleződik (hiszen látható a fotós kinyújtott karja, amint a régi képet tartja, illetve észlelhető a régi kép kerete), az egymásra fényképezésnek köszönhetően a valóság éppúgy kioltja a képet, mint a kép a valóságot. A kettő együtt, két különböző időpillanatban létező tér összeolvadásával ugyanis egy szimbolikus, sosem volt teret és időt képez, melynek alapja az önmagába visszatérő furcsa hurok szerkezet. A kiinduló- és a végpont ugyanaz, a kép tehát az ugyanoda, de nem ugyanúgy történő visszatérés furcsa hurokszerű narratíváját ábrázolja. Ennek explicitebb, az észlelési kettősség bizonytalanságát (Magritte festményénél is) erőteljesebben fenntartó példái láthatóak Keith Jones *Liverpool: Then and Now* című fotósorozatában (Lásd: 2. számú melléklet 5-6. képek). A művész ugyancsak régi, a XX. század elején készült képeket fotózott a 2013-as és a 2014-es esztendőkre valóságába, azonban nem közvetlenül a valóságra fényképezte rá a régi képeket, hanem a valóság fényképére: ezáltal pedig kiiktatódott a képről a fotót tartó kéz, mely Powell képeinél leleplezte az illúziót. Továbbá olyan digitális fotómanipulációs technológiát alkalmazott, amely a filmi áttűnéshez hasonló módon olvasztotta egymásba a múltbeli és a jelenbeli képeket, szüntette meg a valóság egykori és mostani képét, és hozott létre egy olyan szimbolikus, sosem volt teret (és időt), melynek narratívája ugyancsak furcsa hurokszerűen tér vissza önmagába.

A rövidfilm megbízhatatlan extradiegetikus narrátora nem csak a fotón ábrázolt városka valóságos létezésébe vetett hitet mint biztosnak vélt tudás-talajt rántja ki hirtelen a nézője és a szereplője talpa alól, amikor leleplezi előttünk a fotó „eredetijét”, de azt is elmulasztja közölni, hogy hogyan került Downey-hoz a fotó, mely a régóta tartó utazása során szinte megállás nélkül vezeti. A kérdést ugyancsak a zárókockák kanyarítják a furcsa hurokszerű Én-narratíva feloldhatatlan ellentétébe: maga Downey (vagyis egy korábbi szinten létező Én-konstrukciója) készítette azt. A fénykép újrakészítésének (a már meglévő kép rekonstrukciójának) gesztusa explicit módon is jelzi mindazt, amit a film a különböző Én-alakmásokkal való találkozások sorozatával végig sejtet: a központi hősként tételezett Én-változat nem az első és nem is az eredeti, aki a kiinduló szintről való „elrugaszkodással” kezdeményezte a saját szubjektumának narratív önhurkolódását: a néző már egy meghatározhatatlan ideje tartó, öngerjesztő és végtelenül cirkulálódó folyamatba kapcsolódik be, s tesz meg egyetlen, önmagába visszatérő narratív kört az ideiglenesen középpontba helyezett szubjektummal. Downey-nak tehát ahhoz, hogy megtalálja a kép eredetijét pontosan abba a pozícióba (arra az eredeti szintre) kell visszatérnie, ahonnan ő maga, vagy legalábbis az egyik korábbi alakmása is elindult. A hofstadteri furcsa hurok fogalom legteljesebb, legnyilvánvalóbb megvalósulása ez, melynek során az egyén kimozdul az addigi Én-állapotából, majd a hierarchikusnak tűnő rendszer szintjei között („felfelé vagy lefelé”) mozogva hirtelen az eredeti szinten találja magát: ezáltal pedig egy teljesen új minőséget képez, egy másfajta Én jön létre – „Önmaga mássá válva lesz Önmaga”. Teszi mindezt egy olyan többszintes, abszolút hurok szerkezetben, amelyből nem csak a „legmagasabb” szint hiányzik, de az „eredeti” szubjektum is: a furcsa hurok tehát az Én-narratíva és az Én-fogalom tekintetében is heterarchikus rendszert képez.⁸⁴

Powell, Jason: *Looking Into the Past* by Jason Powell. (<http://www.boredpanda.com/looking-into-the-past-jason-powell/>, 2014. 04. 20.)

Jones, Keith: *Liverpool: Then and Now*. (<https://www.facebook.com/LiverpoolThenAndNow> 2010. 04. 20.)

⁸⁴Ebben a mozzanatban megragadható az Én-reflexivitás egyik sajátossága, miszerint olyan Én-konstrukcióval dolgozik (rendszerint: hoz létre), amely a valóságban nem létezik, pontosabban nem úgy, nem abban a formában, alakban, életkorban, térben vagy időben létezik, ahogyan az Én-reflexív aktusnak, beavatkozásnak köszönhetően létrejön. Az Én-reflexív tevékenység során megképződött szubjektum-konstrukciónak nincs abszolút referenciális megfelelője a valóságban. Az egymásra fényképezéseknek a kortárs vizuális tömegkultúrában nem csak olyan példáival lehet találkozni, amelyek a terek egykori és jelenlegi „arcát” mossák össze, de olyanokkal is, amelyek a szubjektumot, illetve az Én-narratívát kanyarítják furcsa hurokszerűen lehetetlen, sosem volt, szimbolikus helyekre és időpillanatokba. Borsi Flóra *Time Travel* című fotósorozata (Lásd: 3. számú melléklet, 7-8. kép) az időutazás paradoxonát megragadva teszi átjárhatóvá a múlt és a jelen megbonthatatlan egységét és hierarchikusnak tételezett egymásutániságát. Mindeközben egy olyan Én-konstrukciót is létrehoz magából, melynek Én-narratívája szimbolikus térben és időben történt szimbolikus eseményeket tartalmaz. Az Én-reflexióhoz a saját testét használta fel, belehelyezte egy valóságos múltbeli térbe, időbe és eseménybe, a kettő szintéziséből keletkezett kép (mint valóságra fényképezett valóság) pedig kioldott minden ontológiai létezőt,

Frears filmjében, akárcsak Escher önmagukba visszakanyarodó lépcsőket ábrázoló metszetein, a szintek száma alapján megállapítható a hurok szorossága is: a főhősként tételezett és a hurok mentén végigkísért Downey-alak hatszor találkozik a saját Én-konstrukciójával, mely találkozások mindegyike egy-egy szintet képez a kiinduló pontra visszakanyarodó történet során. Az út (vagyis a film szüziséje), amit a furcsa hurok alakzatban végig kell járnia, a következőképpen írható le: a középpontba állított Downey (akit a könnyebb érthetőség kedvéért nevezzünk „eredetinek”) megérkezik egy kihalt városkába, ahol megpillant egy lassan guruló, vezető nélküli autót. Miután megállítja, feltűnik egy férfi (1. találkozás – legyen ő „Downey ’A’ variánsa”), akinek ugyan nem látja az arcát a szemébe tűző napfénytől (ellenben a néző már ezen a ponton észlelheti az azonosságot), de a hangját ismerősnek véli, ezért megbízik benne, és elfogadja tőle az autó slusszkulcsát. Beszáll a kocsiba, majd elhajt az országúton. Hirtelen elé ugrik egy integető férfi (2. találkozás – legyen ő „Downey ’B’ variánsa”), aki megállásra kényszeríti, majd kitúrja a vezetőülésből, megfordul, és visszahajt a városkába. Ekkor már az eredeti Downey számára is észlelhető az azonosság, noha elsősorban nem önmagához hasonlítja a ’B’ variánst, hanem az ’A’ variánshoz: azt hiszi, vele találkozott újra. Fizikai megjelenésüket tekintve pusztán csak abban különböznek egymástól, hogy ’A’ variáns, ahogyan ekkor még az eredeti Downey is, sötét zakót viselt, míg a ’B’ variáns már csak egy inget.

A városkába való visszatérés csak a szüzében értelmezhető önmagába visszahurkolódó alakzatként, az eredeti Downey ugyan visszatér a narratív térben a kiindulóponttra, a fabula és a szubjektum mint hofstadteri narratív-én ezen a ponton még nem hurkolódik vissza önmagába. Miután megérkeznek, a ’B’ variáns kiszáll az autóból, és elszalad, futás közben pedig felkapja az úton heverő zakóját. Az eredeti Downey elindul a másik irányba, majd betér az egyetlen bárba, ami a kihalt városkában található. Itt találkozik (3. találkozás) a bárpult

valós referenciát. Borsi így létrejött Én-konstrukciójának narratívájába olyan kép/emlék/élmény íródott bele, mely megteremti azt az illúziót, hogy benne van a valós, „védett térben” lévő Én-narratívájában is, noha annak soha nem volt és soha nem is lesz/lehet a része. Ugyancsak az időt, de immáron nem a történelmi értelemben vett időt, hanem az emberi életidőt teszi heterarchikusan átjárhatóvá Ulric Collette *Genetic Portraits* című fotósorozata. (Lásd. 4. számú melléklet, 9-10. kép) A képeken egy idősebb és egy fiatalabb, egymással szoros vér rokon kapcsolatban álló szubjektum arca válik egyetlen, sosem volt és sosem lesz szubjektum arcává. Két valós, a „védett térben” létező Én lesz az Én-reflexió alanya és tárgya, az Én-konstrukciójuk bizonyos részeibe való beavatkozás pedig létrehozza azt az Én-alakot, amelynek narratívája egyik „védett térbeli” szubjektum Én-narratívájába sem illeszkedik, egyik valós testtel és történettel sem áll referenciális kapcsolatban. A furcsa hurok tehát a szubjektum életidejének (és az életkorok mint szintek szigorú) hierarchiáját sértő módon kanyarodik vissza ugyanazokhoz a valós szubjektumokhoz, de immár nem ugyanúgy.

Borsi Flóra: *Time Travel* (<http://floraborsi.com/191724/1350723/gallery/time-travel> 2014. 04. 12.)

Collette, Ulric: *Genetic Portraits by Ulric Collette* (<http://www.boredpanda.com/genetic-portraits-ulric-collette/> 2014. 04. 21.)

mellett üldögélő, szintén zakó nélküli férfival (legyen ő Downey 'C' variánsa), akit az eredeti Downey újra a 'B' (és rajta keresztül az 'A') variánssal azonosít. A 'C' variáns megkéri, hogy vigye el egy darabon az autójával. Újból elindulnak az országúton, mígnem 'C' variáns kiszáll a kocsiból a semmi közepén. Bár búcsúzóul még figyelmezteti az eredeti Downey-t (ahogyan figyelmeztette az 'A' variáns is), hogy bármi is történik, ne forduljon vissza, az eredeti rövid időn belül megint visszatér ugyanabba a városkába. A szüzsé ezen a ponton immáron másodjára is visszahurkolódik a narratív térben történő előre- vagy visszautazásnak köszönhetően.

Az eredeti Downey, miután észleli, hogy a 'C' variáns az ő hátizsákját vitte el a sajátja helyett, kiszáll az autóból és betér az ugyancsak néptelen helyi kisboltba, hogy élelmet és innivalót szerezzen magának. Amíg ő bent keresgél, az autója lassan gurulni kezd, pontosan úgy, ott és addig, ahogyan, ahol és ameddig akkor gurult, amikor ő rátalált. Ez az első olyan képileg is ismétlődő gesztus, amely a film nézője számára sejtetheti, hogy a narratívát az önismétlő, *perpetuum mobile* furcsa hurok szerkezet működteti. A nézői tudás (sejtés) ezen a ponton haladja meg először a szereplői tudást (sejtést).

Az eredeti Downey a boltból kijövet észreveszi, hogy nincs ott az autója, ahol hagyta, majd meglátja azt is, hogy valaki elhajt vele. Ekkor mérgében leveszi és utána (vagy legalábbis az út közepére) hajítja a zakóját. Ezt követően bemegy újra a bárba (újabb, de az eddigiéknél „kisebb” hurok a narratív térben), és leül oda, ahol a 'C' variáns ült azt megelőzően. Ekkor tér be (4. találkozás) a zakót viselő 'D' variáns, aki pontosan ugyanoda ül le, ahol a korábbi bár-jelenetben az eredeti Downey ült. Lejátszódik közöttük ugyanaz a párbeszéd, ami nem sokkal korábban az eredeti Downey és a 'C' variáns között is lejátszódott, azzal a különbséggel, hogy most az eredeti Downey kerül a 'C' variáns helyébe és szerepébe, a 'D' variáns pedig az eredeti helyébe és szerepébe. A jelenet a néző számára éppúgy a *déja vu* hatását idéz, mint Downey számára. A felcserélődött szerepek ellenére minden kísértetiesen hasonlóan – mondhatni: ugyanúgy – történik, ahogyan az már egyszer megtörtént, s ez az eredeti Downey-ban (az önismétlő Én-narratív szerkezet sejtésén túl) a (közeli) jövő biztos tudatát is megerősíti. Ahogyan ő elfuvarozta a 'C' variánst egy darabon, úgy nyugodtan remélheti, hogy őt is elviszi a 'D' variáns valameddig. Az eredeti Downey számára ez a helyzet mégis több mint pusztán *déja vu*, sőt, inkább fordított *déja vu*, hiszen amíg „az emlékezet illúziójának” sajátossága az, hogy tapasztalása alatt a jelen történéseit múltként éljük meg, addig Downey épp ennek ellenkezőjét észleli: a múlt történéseit éli meg (újra) jelenként. A *déja vu* elhárító mechanizmus-jellege azonban ugyanúgy működik: mivel

Downey pontosan tudja, hogy a múltbeli esemény sem volt veszélyes, a jelenbelitől sincs oka tartani. Ez magyarázza azt a szkeptikus kiábrándultságot is, amivel az autóúton megpróbálja lebeszélni a 'D' variánst arról, hogy megkeresse *Confidence*-t.

Ahogy a 'C' variáns tette, úgy az eredeti Downey is kiszáll a semmi közepén a 'D' variáns autójából, majd miután továbbadja az immáron kétszer is hallott intelmet („bármilyen történik, soha ne fordulj vissza”), leül egy kőre és elkezd azon töprengeni, hogy merre és hogyan folytassa az útját. Eddig tartott ugyanis a fordított *déja vu* élményéből fakadó megnyugtató biztonság: mivel nem tudja, hogy mi történt a 'C' variánssal, miután kiszállt az ő kocsijából, azt sem tudhatja, hogy vele mi fog történni ezt követően. Miközben nagyon közelről nézegeti *Confidence* fotóját, eszébe jutnak a 'B' variáns szavai – „If I look real close, I'm right there” –, amelyeknek hatására észreveszi saját magát abban a bal szélső vékony csíkban, amit a plakát éppen hogy csak nem takart ki a diegetikus valóságból. Ekkor kiszalad az útra, és örült módjára integetni kezd a szemből közeledő autó sofőrjének (5. találkozás), vagyis az 'E' variánsnak. Képileg és szöveg szintjén egyaránt megismétlődik az a jelenet, amelyben az eredeti Downey és az ugyancsak örült módra integető 'B' variáns találkoztak korábban. A különbség pusztán csak annyi, hogy most az eredeti kerül az egykori 'B' variáns szerepébe, míg az 'E' variáns abba a szerepbe, amelyben az eredeti volt. Újból visszakanyarodnak *Confidence* városkájába (a narratív térbeli utazás ismételten hurkolódik), megérkezvén az eredeti Downey kiszáll az autóból, elszalad, közben pedig felkapja a korábban eldobott és még akkor is az úton heverő zakóját. Ahhoz az óriásplakáthoz fut, amit mindezidáig csak hátulról látott, és ami a Polaroid-kép „eredetijét” ábrázolja, rajta a hatalmas (leleplező) „Welcome to Confidence” felirattal, mely a fotóra már nem fér rá. Olyannyira megőrül a felismerésnek, hogy „megtalálta *Confidence*-t”, hogy le akarja fotózni a plakátot. Ekkor azonban meglátja a plakát mögötti úton balról közeledő 'F' variánst (6. találkozás), aki a kitartott kezében úgy szorongat egy Polaroid-képet, mintha csak egy puzzle-darabka lenne, keresve hogy a valóság teljes képének mely részébe illeszkedhet a legtökéletesebben. Az eredeti Downey pont akkor kattint a fényképezőgépével, amikor az 'F' variáns egy pillanatra megáll, s így a fotó által „kilapított” térben pont a plakát bal szélére, a fotón pedig egy vékony, bal oldali csíkba kerül. Az eredeti Downey tehát elkészítette annak a fényképnek a pontos, ikonikus mását, mely az útja során végig vezette, és az én-narratíváját a kiindulóponttra visszahurkolta. Ekkor gurul mellé az autó, amit az 'E' variáns elmulasztott lefékeezni, mielőtt kiszállt belőle, s érkezik meg rövidesen 'F' variáns is, hogy megállítsa (az eredeti Downey számára mindkét pozíció *déja vu*-szerűen ismerős). A film zárószekvenciája

pedig megismétli a nyitójelenetet, az eredeti Downey és az 'A' variáns találkozását, azzal a különbséggel, hogy most az eredeti Downey kerül az 'A' variáns helyébe és szerepébe, míg az 'F' variáns az eredeti Downey egykori helyébe és szerepébe. Az eredeti Downey az 'F' variánsnak adja a slusszkulcsot, s miközben a saját én-narratívájának furcsa hurok szerkezete végérvényesen visszafordul önmagába, ellátja a „jó tanáccsal” a hurok mentén éppen csak elinduló, a kiindulóponttól elrugaszkodni készülő 'F' variánst: „bármilyen is történik, ne fordulj vissza.”

A mindenkori Downey narratívája tehát hat lépésben, hat találkozón keresztül modellezhető. Útja során egymást követően találkozik a saját alakváltozataival, A, B, C, D, E és F variánsokkal, akik szintén a hatszintes Downey-hurok valamely szintjén keringenek éppen. Paradox módon a mindenkori eredeti Downey és a vele találkozó alakváltozatok mozgása egymással ellentétes irányú folyamatként írható le: amíg Downey halad előre az 1., 2., 3., 4., 5. és 6. szintek felé, addig az első szinten egy olyan Én-konstrukciójával találkozik, aki akkor éppen a hatodik szinten tart. Az eredeti Downey a második szinten találkozik azzal az Én-alakmásával, aki a saját körében éppen az ötödik, a harmadik szinten azzal, aki éppen a negyedik, a negyedik szinten azzal, aki éppen a harmadik, az ötödik szinten azzal, aki éppen a második, és a hatodik szinten pedig azzal, aki éppen az első szintre lép. A harmadik és negyedik találkozási pont között az Én-konstrukció „megfordul a saját időtengelye” körül. Az első három találkozás alkalmával a mindenkori eredeti Downey (ha csak néhány perccel is, de) fiatalabb, mint azok az alakmások, akikkel találkozik, míg a negyedik találkozástól kezdve épp ellenkező folyamatok zajlanak: a mindenkori Downey (ha csak néhány perccel is, de) idősebb, mint az azok az alakmások, akikkel az utolsó három ponton találkozik. Az idősebb Én-konstrukciók minden találkozásnál *delà vu* élményt élnek át.

A film fabulája tehát úgy írható le, mint egy történet a mindenkori (vagy mondhatni: szimbolikus) Downey-ről, aki kering a maga hatszintes én-narratívájának körében, miközben minden szinten belép (ez a hofstadteri *push*) hozzá egy-egy Én-konstrukció, aki a saját körének valamely szintjén tart éppen: átvezetik egymást a saját következő szintjeikre, majd kilépnek (a hofstadteri *pop*) a másik furcsa hurokszerű narratívájából, és folytatják a saját, önmagába hurkolódó narratívájuk útját. A mindenkori eredeti Downey Én-narratívájának szintjei és a belépő Én-konstrukciók szintjei tehát ellentétesen számozódnak: amíg Downey előre halad, addig a belépők rendre a 6., 5., 4., 3., 2. és 1. szinteken járnak. A jelenséget kiválóan leképezhetné Escher *Emelkedés és ereszkedés* című képe, ha annak lépcsőhurokja nem négy, hanem hat fordulóból (szintből) állna, s rajta nem egy, hanem két sorban

menetelnének a Downey-szerzetesek: az egyik sor az óramutató járásával megegyező, a másik sor pedig épp azzal ellentétes irányba. A két sor tagjai rendre ugyanazokon, de a saját körükben mégis ellenkezően sorszámozódó szinteken találkoznának egymással, és súgnák a másik fülébe az intelmet: „bármi történik, ne fordulj vissza”.

Az, hogy ez a mondat négyszer is elhangzik a filmben (az eredeti Downey kétszer hallja és kétszer is adja tovább), implicit módon utal arra, hogy a furcsa hurokszerű én-narratívában körbe-körbemenetelő szubjektumok „megéreztek”, hogy beleragadtak a paradoxonba, ily módon reflektálnak a saját helyzetükre, és megpróbálják figyelmeztetni a náluk alacsonyabb szinteken járó Én-konstrukcióikat, hogy meneküljenek, törjenek ki belőle, amíg lehet. Egyetlen Én-alakváltozat sem képes azonban arra, hogy megfogadja az intelmet, minduntalan visszafordulnak, és ezzel az én-narratívájukat is szükségszerűen visszakanyarítják (önmagába). Ebben az aktusban tisztán megragadható a hofstadteri Én-fogalom valamennyi összetevője is: a tükrözéssel létrejött szubjektum képes arra, hogy észlelje önmagát, belső folyamatait és az őt körülvevő világ áramlását, ugyanakkor csak sejti, vagyis intuitíven érzékeli, de teljesen megérteni sohasem tudja önmagát (és a világát). Egyszerre rendelkezik az önismeret képességével és nélkülözi is azt: ebben az egyensúly(talanság)i állapotban pedig megképződik az a paradoxon, mely a szabad akarat érzését is illuzórikussá teszi. A szubjektum elhiszi magáról, hogy ha akarna, dönthetne másként is (megtehetné, hogy nem fordul vissza), mégsem cselekszik így, de nem azért mert nem akarja, hanem azért, mert – bár ő nem ismeri fel – valójában nincs választása. Mivel a szabadnak hitt akarat az önismeret meglétének és hiányának paradox kettősében fogan, nem törhet ki a furcsa hurokból.

Downey Én-narratívája a leírt szintek következetes és szükségszerű egymásutánisága alapján hatlépéses, tehát közepesen szoros hurokként tételezhető, melynek furcsaságát a látszólag meglepetésszerű, váratlannak tűnő találkozások adják. Mégis ez az egyik legerősebb és legteljesebb hurokszerkezet, melyet az önmagába visszahajló filmi narratíva képezhet. A diegetikus világ minden egyes szereplője (illetve az egyetlen szereplő valamennyi alakváltozata), helyszíne, eszköze, tárgya és körülménye, beleértve az összes véletlennek tetsző mozzanatot (például az autó vezető nélküli gurulását, a táskák felcserélését, a zakó elhagyását és megtalálását) azt a célt szolgálja, hogy a szimbolikus Downey végérvényesen a furcsa hurok szerkezetben rekedjen. A találkozások tehát nem a narratív késleltetést biztosító (hofstadteri) rekurzió részei, hanem a furcsa hurok önmagába való visszakanyarodásának alapvető feltételei. Az extradiegetikus narrátor nem vezeti el se a szereplőt, se a nézőt a furcsa hurkon „kívüli” valóságba, nem tudjuk, hogy mi történt az elrugaszkodás előtt, ahogyan azt

sem, hogy mi fog történni a visszaérkezést követően. A Downey alakok abban a pillanatban „születnek” meg, amikor rálépnek a körre, és akkor „válnak semmissé”, amikor visszatérnek a kiindulópontra. A körön kívülről nem érkezik semmilyen hatás, amely kizökkentené vagy megakasztaná a hurok mentén folyamatosan menetelő szubjektumot, és a körön belüli folyamatok sem szivárognak ki a diegézis köré esetlegesen rajzolható metadiegetikus fikció nagyobb rendszerébe. Mindez megképezi a furcsa hurok totális, ideáltipikus alakzatát, melynek nincs ontológiai alapja és kiindulópontja (ha csak nem az a „változatlan tér” vagy „védett szint”, melyet Frears a szerzőiségevel ural vagy Robert Downey Jr. a valós testi referenciájával biztosít). Ahhoz, hogy ez a furcsa hurok szerkezet létrejöjjön, beinduljon – paradox módon – már léteznie, működnie kellett korábban is, sőt, mindenkor is, hiszen a hurokba lépő szubjektumot rendre a már hurokba lévő alakmása vezeti az újabb és újabb szintekre. Ehhez hasonlóképpen a „kipörgetése” vagy a fokozatos elvarrása is teljességgel lehetetlen: ha nem lép be újabb Én-konstrukció a körbe, akkor a hurokban lévő másik hat alakváltozat is azonnal megreked az aktuális szinten anélkül, hogy bejárná és bezárná a saját körét. Az Én bármely alakváltozat csak azzal a feltétellel tud eljutni a végpontra és egyben visszatérni a kiindulópontra a saját furcsán hurkolódó narratívájában, ha ezen idő alatt egymást követően hat másik alakváltozata is belép a hurokba.

Mindezek alapján akár az a kijelentés is megkockáztatható, miszerint Frears filmi fikciójának erős, heterarchikus, önmagát folyton tápláló, kizárólag önmagában és önmagából létező, abszolút furcsa hurok szerkezete a metalepszis narratológiai alakzatától is képes függetleníteni magát: az elbeszélésnek pusztán csak egyetlen szintje van, mely a szimbolikus Downey bejárt útjával modellezhető, ennek pedig ontológiai részét képezik az alakváltozatokkal való találkozások. A fikció hagyományos értelemben vett (tehát metaleptikusan áthágható) szinteződését kizárja továbbá az is, hogy a történetmesélés szervező ereje nem az időutazás tematikája, hanem az idő megsokszorozásának, valamint a megsokszorozott idősíkok egymáshoz képest történő elcsúsztatásának aktusa. A narratív szerkezet mozgatórugója az, hogy a párhuzamosan létező, de egymáshoz képest valamelyest késleltetett időfolyamok az Én-alakok találkozási pontjain kölcsönösen és szükségszerűen átfedésbe kerülnek egymással: ha nem tennék ezt, nem is léteznének.

Frears filmje tehát a narratíva és az én-reflexió tekintetében egyaránt megvalósítja azt a totális furcsa hurok szerkezetet, amelynek részekre bontott, de- és rekontextualizált egységei különböző módokon gyűrűznek tovább a kortárs filmben, és tükröződnek vissza a vizuális tömegkultúrában mint gondolkodási alakzatok.

3.2.2. A furcsa hurok és az Én önfelszámolása

A rövidfilmes forma kiváltképp alkalmas a furcsa hurok ideáltipikus alakzatának én-reflexív narratívabeli modellezéséhez, mert kielégítően szűk játéktérrel rendelkezik ahhoz, hogy önmagában, önnön legtisztább megnyilvánulási formájában ábrázolja azt. Ezzel szemben az egész estés filmek a tágasabb játéktér és -lehetőség okán arra kényszerülnek, hogy beágyazzák az én-reflexív furcsa hurkot valamilyen metaleptikus határsértő alakzatba, ezáltal pedig diegetikusan motiválttá teszik a szubjektum számára a belépést, és ugyancsak diegetikusan motivált esélyt adnak neki a kilépésre. Ily módon pedig a furcsa hurok is megszűnik létezni a maga autonóm, önműködő és végtelenül ismétlődő minőségében, s nem csak alárendelődik a karakterfejlődésnek és a cselekménybonyolításnak, de kilátásba is helyezi a szereplő és/vagy a diegetikus narrátor beavatkozási hatalmát a hurok felett.

Rian Johnson 2012-es filmjének, *A jövő gyilkosának* eredeti, angol címe (*Looper*) explicit módon jelzi a központi hős aktív, irányító szerepét a hurkolódás folyamatában: a *loop* (hurok) szó mögé illesztett produktív 'er' képzőt az angol nyelvben gyakran használják arra, hogy a cselekvést kifejező igékből megalkossák az adott cselekvést végző szubjektumok megnevezését, tehát a foglalkozásneveket (például: teach – teacher, tanít – tanár). A *looper* szó ez esetben a központi hős, Joe (Joseph Gordon-Lewitt) foglalkozásának megnevezője: a férfi „hurkolóként”, vagy ahogyan a film magyar szinkronfordítása is emlegeti, „bezáróként” dolgozik. Az alkotás a furcsa hurok paradoxonát narratív szinten az időutazás paradoxonával támasztja alá. Két (vagy több) egymással párhuzamosan létező idősíkkal dolgozik, melyek a jövőből a múltba irányulóan átjárhatóak. 2074-ben feltalálták az időutazást lehetővé tevő szerkezetet, amellyel visszaugorhatnak 2044-be. Mivel azonban illegálisnak nyilvánították, csak a legnagyobb bűnszervezetek használják titokba arra a célra, hogy eltüntessék az áldozataikat, kijátszva ezzel a diegetikus jövő másik jelentős vívmányát, az emberi testbe épített professzionális nyomkövető-jeladó rendszert, ami ellehetetleníti a halottak eltüntetését. A 2074-es maffia tagjai nem gyilkolnak, pusztán csak foglyul ejtik az áldozataikat, majd összekötött kézzel, zsákkal a fejükön visszaküldik őket a múltba, ahol Joe és looper társai azonnal végeznek velük: a célszemélyek nyomtalanul eltűnnek a jövőből, a „jövő gyilkosai” pedig megsemmisítik a testeket, amelyek 2044-ben nem is léteznek, pontosabban más konstrukcióban, életkorban, alakváltozatban léteznek.⁸⁵

⁸⁵ Egy Angliában élő japán fotográfus, Chino Otsuka az *Imagine Finding Me* című fotósorozatában (lásd: 5. számú melléklet 11-14. képek) ugyancsak ezt a paradox szerkezetet tematizálta. A saját felnőttkori testét „röpítette” vissza a múltba, és illesztette a gyermekkori fényképeire, a saját gyermekkori Én-konstrukciója mellé.

A looperek azonban nem csak mások életútjának „bezárására” szerződtek, hanem arra is, hogy idővel a sajátjuk végére is pontot tegyenek. Ez a dramaturgiai gócpont, mely a bonyodalom kirobbanásához is vezet, szintén diegetikusan motivált: a jövőbeli maffiavezérek még a nyomát is el akarják tüntetni annak, hogy valaha is kapcsolatban álltak a múltbeli bezárókkal, ezért megkeresik a 2074-es énjüket, visszaküldik a harminc évvel fiatalabb alakváltozatukhoz, akik busás jutalom fejében ugyanúgy végeznek velük – tehát önmaguk jövőbeli Én-konstrukcióival –, mint bármelyik delikvenssel. Azzal, hogy „bezárják a körüket” nem csak a looper munkából vonulnak „kényszernyugdíjba”, de azt is tudomásul veszik, hogy az éveik az Én-gyilkosság torz aktusától kezdve szükségszerűen meg vannak számlálva. Az önreflexió és az Én-reflexió differenciája ezen a ponton kiváltképp kieleződik: nem nevezhetjük öngyilkosságnak azt az erőszakos cselekedetet, melyet Joe a harminc évvel idősebb Én-konstrukciójának (Bruce Willis) testén hajt végre, mert a saját maga által és számára észlelhető életét nem oltja ki, a saját materiáján nem okoz semmilyen sérülést.⁸⁶

Ezáltal egy olyan fiktív találkozást ábrázolt, melynek minden eleme valós (beleértve a gyermek- és a felnőttkori testet, a helyszínt és a fizikai környezet valamennyi alkotórészét), de egységes képként szemlélve mégis illúzió marad csupán. Egy szimbolikus térben és szimbolikus időben (se nem jelen, se nem múlt, ha nem „valahol a kettő között”) megvalósuló szimbolikus találkozás, mely anélkül íródik be a fotográfus Én-reflexió útján létrehozott Én-narratívájába, hogy a „védett térben” lévő Én-konstrukcióval valaha is megtörtén(het)et volna. Otsuka – ahogyan ő maga fogalmazott – „turistaként tért vissza a saját történelmébe”, belefotózta magát a saját gyermekkori emlékeibe, ezáltal pedig olyan Én-reflexív aktust hajtott végre, melynek eredményeként két Én-szimulákrum jött létre. Ezeket a fiktív Én-konstrukciókat ugyanaz a szimbolikus tér, idő, történet és kép köti össze egy furcsa hurokszerű szerkezetben.

Otsuka, Chino: *Photographer Travels Through Time By Inserting Herself Into Her Childhood Photos*. (<http://www.boredpanda.com/imagine-finding-me-composite-childhood-photos-chino-otsuka/> 2014. 04. 18.)

⁸⁶ Az Én az Én-reflexió aktusa során tehát anélkül gyilkolhatja, csonkolhatja, sebesítheti meg vagy alakíthatja át önmagát, hogy az az eredeti „védett térben” lévő Én-re bármilyen hatást is gyakorolna. Borsi Flóra a *Photoshop in Real Life* című sorozatában (Lásd: 6. számú melléklet 15-16. kép) ezt a paradoxont tematizálta. Képein a saját testét mint valós referenciát felhasználva és egyben azon túl is haladva mutatja meg azt, hogy hogyan válhat a valós emberi test az Én-reflexív képi manipuláció tárgyává, vagyis hogy hogyan hozhat létre önmagából egy másfajta „önmagát” úgy, hogy a meglévő, a valóságban (plasztikai sebészeti beavatkozás nélkül) átrendezhetetlen, megváltoztathatatlan alkotóelemeit átrendezi, megváltoztatja. A fotósorozat az emberi testet olyan objektumként ábrázolja, amely képileg tetszőleges módon és végtelen számú változatban manipulálható, alakítható. Az így létrehozott valamennyi Én-konstrukció fikciós, manipulált elemekből áll, miközben mindvégig megmarad a realitás közegében (vagy legalábbis annak illúziójában). Ebben az értelemben pedig a jelenség a W. J. T. Mitchell által leírt *bio-kibernetikus reprodukció* korszakát is meghaladó reprodukciós érárt legitimál. Bár az Én-reflexió eddig bemutatott bármely filmi és tömegkultúrabeli példája tökéletesen leírható a mitchelli *bio-kibernetikus reprodukció* rendszerében is – hiszen a megformáltságuk tekintetében számítógépes technológiát és a biológiai tudományokat kombinálva teszik lehetővé a genetikai tervezést és a klónozást –, egy pillanatra sem leplezik le a saját apparátusukat, vagyis azt a bio-kibernetikai eszköztárat, amely létrehozta és fenntartja őket. Amíg tehát Mitchell a *bio-kibernetikus reprodukció* korszakának Én-fogalmát, Én-képét (többek között) a *Terminátor 2. – Az ítélet napja* (Terminator 2: Judgement Day. James Cameron, 1991) című film „fogaskerekből, csigákból és dugattyúkból összerakott, számítógép-agy által irányított kiborg-modelljével” példázta, addig a XXI. század Én-reflexív reprodukció bio-kibernetikus technikával és technológiával létrehozott alakzatai már nem „élő fémről” állnak, hanem hús-vér emberi testeknek látszanak. Mindez újabb értelmezhetőségi lehetőséget nyit az eredeti és a másolat viszonyában is. Amíg Walter Benjamin – ahogyan arra Mitchell is utalt – *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányában az eredeti eredetiségének („aurájának”) elvesztéséről, ezáltal pedig az eredeti és a másolat megkülönböztetlenségéről

A (jövőbeli) fizikai és lelki létezőjére irányuló beavatkozásának hatásai csak harminc évvel később érik utol őt, amikor az Én-narratívája visszahurkolódik a kiindulópontra. Ugyanaz a szubjektum, de már nem ugyanúgy tér vissza az eredeti szintre, ahonnan elrugaszkodott. A jövőbeli Én-konstrukció életének kioltása egyszerre lesz a kezdő- és a végpontja annak a harminc évet átölelő furcsa hurok alakzatnak, amelyet a szubjektum az életnarratívája során bejárni kényszerül.



14. kép. Az Én-gyilkosság pillanata az objektív megfigyelő pozíciójából
(*A jövő gyilkosa. Looper. Rian Johnson, 2012*)

Joe tehát kétszer éli át ugyanazt a jelenetet, először önmaga gyilkosának, másodszor pedig önmaga áldozatának szerepében. Épp olyan fordított *dejà vu* élmény ez az idősebb Joe számára, mint amelyet a mindenkori idősebb Downey-alak él át a hat találkozási pont bármelyikén. Mivel azonban Joe fiatalkori és időskori alakmásainak pusztán csak egy találkozásra van szükségük ahhoz, hogy beteljesítsék a maguk körét, ez az ugrómozgáshoz hasonlítható furcsa hurok alakzat Frears filmjénél is szorosabban, egyetlen lépésben hurkolódik vissza önmagába. Még annak ellenére is, hogy a kezdő- és a végpont közötti utazás

beszélt, addig Mitchell szerint a bio-kibernetikus reprodukció korában a másolat meghaladta az eredetit, amennyiben annak „javított”, tökéletesebb kiadásává vált. Borsi képei és az általam elemzett egyéb filmes és tömegkultúrabeli alkotások azonban azt példázzák, hogy a „másolat” már nem feltétlenül tekinthető az eredeti javított kiadásának (bizonyos tulajdonságaiban akár még rosszabb is lehet nála), de nem is csak a pusztán – benjamin ételemben vett – másolata, utánzása. Az Én-reflexió során létrehozott Én-konstrukciók nem jobb és nem rosszabbak mint az eredeti Én, hanem *mások*, tőle különbözőek, de vele mégis azonosak. Ebben a furcsa hurokszerű paradoxonban az eredeti helyébe nem a másolat vagy a javított kiadás lép, hanem a szimulákrumok sokasága, amelyek ontológiailag instabillá teszik és/vagy teljesen felszámolják az eredetit.

Vö.: Borsi Flóra: *Photoshop in Real Life* (<http://www.floraborsi.com/191724/1350725/gallery/photoshop-in-real-life> 2014. 14. 22);

Mitchell, W. J. T.: *A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában*. Ford. Hornyik Sándor (<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783> 2014. 04. 22.);

Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József (http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html 2014. 04. 22.)

sokkal hosszabb időt – harminc évet – ölel át, mint Downey alig pár órányi oda-vissza autózása.

A film kijátssza a *dejà vu*-kutatások azon elméletét, melyet Oskar Pfister svájci lelkész és pszichoanalitikus ismert fel 1930-ban egy első világháborúban életveszélyesen megsebesült katona *dejà vu* élményeinek vizsgálata során. Pfisker rámutatott arra, hogy a *dejà vu* egyike azoknak az elhárító mechanizmusoknak, melyeket a tudattalanunk bocsát a tudat rendelkezésére: miközben megkettőzi az életveszély érzetét, annak biztos tudatával is megnyugtat bennünket, hogy az első alkalom sem volt végzetes. A *dejà vu*, vagyis az „egyszer már megtörtént” érzés létrejötte ugyanis annak a ténynek az ésszerű belátását feltételezi, miszerint az előző eset szerencsésen végződött, ellenben nem élhetné át a szubjektum másodszorra is.⁸⁷

Rian Johnson filmjében háromszor is megtörténik az Én-gyilkosság aktusa, időfelbontásos narratívára jellemző módon azonban nem kronologikus rendben, hanem azt – és a befogadói értelmezést – megzavaró, kizökkentő módon. Az első (meghiúsult) Én-gyilkosságot a fiatalkori Joe (a könnyebb érthetőség kedvéért nevezzük 'F1'-nek)⁸⁸ szemszögéből látjuk: az idősebb alakmása (legyen ő 'I1')⁸⁹ rendhagyó módon érkezik a jövőből – pár percet késik, a fején nem visel zsákot, a kezei nincsenek hátrakötözve –, ezzel 'F1' számára pillanatnyi zavarodottságot okoz, ami éppen elegendő arra, hogy kivédje a golyót, melyet a fiatalabb mása röpít felé. Ezt követően 'F1'-et kísérik az élet-halál hajszája során, melyet egyszerre vív 'I1' megtalálása érdekében és a maffia-vezér bosszúja ellen (tehát a saját életéért), egészen addig a pontig, amíg menekülés közben lezuhan a tűzlétráról, és elveszti az emlékezetét. Majd éles vágás következik, s immár tisztos távolságból, nagytotálban, objektív megfigyelőként leselkedhetünk és láthatjuk újra (másodjára) az Én-gyilkosságot, mely annak előírt rendje és módja szerint teljesül be: az idősebb Joe (nevezzük 'I2'-nek) időben, hátrakötött kézzel, zsákkal a fején érkezik meg a jövőből. A fiatalabb Joe (nevezzük 'F2'-nek) azonnal agyonlövi, s csak akkor eszmél rá arra, hogy a saját körét zárta be, amikor felhasítja a holttest hátán a kabátot, és meglátja a bőséges végkielégítésként szolgáló aranytömböket. Innentől 'F2' hátralévő harminc évének kiragadott pillanatképei sorjáznak előttünk a múlt időt felgyorsító és összesűrítő montázsszekvenciában egészen addig, amíg meg nem öregszik (tehát 'I3'-á válik) és utol nem éri a saját végzete: napra pontosan harminc évvel a 'I2' meggyilkolása után megkeresik a bűnszervezet tagjai,

⁸⁷ Draaisma, Douwe: *Miért futnak egyre gyorsabban az évek?* Ford. Balogh Tamás. Typotex, 2003. 137-138.

⁸⁸ 'F' mint fiatalabb

⁸⁹ 'I' mint idősebb

szerelemét a szeme láttára ölik meg, őt pedig elrángigálják az időgéphez. A fordított *dejà vu* hatásnak köszönhetően pontosan tudja, hogy mi vár rá („megkettőzött életveszély”), azonban jelen esetben az elhárító mechanizmus is inverz módon, fokozott veszélyjelző mechanizmusként működik. Ahogyan ő várt gyanútlanul a 'I2'-re egykor, hogy kivégezze, úgy rá is vár már a mit sem sejtő, harminc évvel fiatalabb 'F3' egy kansasi cukornádültetvény szélén. Ahhoz, hogy megakadályozza a saját halálát és a körének a bezáródását – paradox módon – el kell mennie annak helyszínére, vissza kell térnie a kiindulópontra, és szembe kell néznie önmagával.

Ekkor veszi kezdetét a harmadik Én-gyilkosság jelenet, amely az elsőként látott, megghiúsult Én-gyilkosság pontos mása. Immáron azonban az idősebb Joe (egykor 'F2', most pedig 'I3') szemszögéből követhetjük az eseményeket, aki miután a saját jelenjében szembeszállt a maffia tagjaival, önként mászott be az időgépbe, hogy megérkezzen (kicsit késve, de nem hátrakötözött kézzel, fején zsákot nem viselve) a látványtól egy pillanatra megzavarodott 'F3'-hoz. 'I3' éppúgy legyőzi 'F3'-t, ahogyan 'I1' is legyőzte 'F1'-t. Most viszont 'I3' nézőpontjából követhetjük az egyszerre üldöző és üldözött szerepbe kényszerült 'F3' (akárcsak korábban 'F1') menekülését, de már nem csak addig, amíg 'F3' lezuhan a tűzlétráról és elveszti az eszméletét, hanem még azon is túl is, láthatjuk, ahogyan I3 megmenti őt. Ezen a ponton nem csak felvesszük 'F1' és 'I1' közös narratívájának elvarratlanul hagyott szárait, de a szüzsé furcsa hurok módra vissza is kanyarodik önmagába. Ezáltal pedig Joe Én-alakváltozatainak narratívabeli helyét és szerepét is át-, illetve újraértelmezhetjük, ugyanis kirajzolódik fabula (krono)logikus rendje, miszerint 'F2' öli meg először 'I2'-t, majd megöregedvén (az általam 'I1'-nek, később pedig 'I3'-nak jelölt alakváltozatban) elhatározza, hogy szembeszegül a sorsával, vagyis azzal a fiatalabb Én-konstrukcióval, akit két szekvenciában is láthattunk, először 'F1'-ként, másodszor pedig 'F3'-ként jelölve.

Ebben a filmben is van tehát egy, a könnyebb érthetőség kedvéért „eredetinek” nevezhető Én-alakváltozat, aki fiatal korában végez a jövőből visszaküldött idősebb Énjével, majd megöregedve visszatér és elhatározza, hogy megakadályozza a saját Én-gyilkosságát. Mivel azonban e döntése mögött áll még egy tényező, amely a narratíva szintjén újfent indokolja és erősíti a furcsa hurokból való kilépés szándékát, az is egyértelművé válik, hogy a film kronologikussá egyenesített rendjében elsőnek tekinthető (beteljesült) Én-gyilkosság is csak a sokadik (meghatározhatatlan számú) sikeresen megtett kör az Én-narratíva furcsa hurok alakzatában. Joe és looper társai azért kényszerülnek arra, hogy sorozatban megöljék a saját jövőbeni énüket, mert az Esőcsinálónak nevezett maffiavezér 2074-ben átvette az

alvilág fölötti hatalmat, és sorra „záratta be a köröket”, hogy bosszú álljon a looperek valamelyikén, aki 2044-ben (amikor ő még csak egy ötéves kisfiú volt) a szeme láttára ölte meg az anyját. Mivel nem tudja, hogy pontosan melyik looper felelős az anyja haláláért, mindegyiket Én-gyilkosságra ítéli. Az idősebb Joe azért próbál ellenszegülni a saját halálának, az Én-gyilkosságnak, hogy megtalálja és megölje az Esőcsinálót 2044-ben, ezzel pedig megakadályozza a hatalomra jutását és a körök jövőbeni bezárását. A film narratívája azonban egy abszolút paradox furcsa hurok szerkezetbe kanyarodik: kiderül ugyanis, hogy maga Joe (az idősebb, a jövőből érkezett alakmás) ölte meg a majdani Esőcsináló anyját, amikor visszatért, hogy végezzen a kisfiúval. Az Esőcsináló, aki Joe-t is Én-gyilkosságra ítélte, pont azért vált Esőcsinálóvá, mert Joe megpróbált ellenszegülni az Én-gyilkosságnak. Tehát – paradox módon – ha Joe nem ölte volna meg a kisfiú anyját, akkor soha nem is kellett volna visszatérnie a múltba és megölnie a kisfiú anyját. Mindez – akárcsak Frears filmje esetében – arra enged következtetni, hogy a furcsa hurok szerkezet (a filmi narratíva és az Én-narratíva szintjén egyaránt) mindig is létezett, hiszen ahhoz, hogy beinduljon már eleve működnie kellett korábban is. Ezt a film zárójelenetében a fiatalabb Joe is felismerte, ahogyan azt is, hogy csak egyetlen módon törhet ki belőle: ha önmagával együtt felszámolja az egészet. A fiatalabb Joe lelövi saját magát, és ezzel az idősebb, a jövőből visszatért Joe is megszűnik létezni. Egyszerre követ el ön- és Én-gyilkosságot, hiszen a beavatkozása éppúgy hatással van a saját fizikai és szellemi létezőjére (öngyilkosság), mint a másik Én-konstrukciójára, az Én szimulákrumára (Én-gyilkosság).

A film mindezek mellett azt is tematizálja, hogy milyen kérdéseket és problémákat vethet fel az Én-reflexivitás, valamint az Én-reflexív beavatkozásokkal létrejött, megváltozott Én-narratíva a szubjektum emlékezetének működésében. Nem Joe az egyetlen, aki „futni hagyja a körét”, vagyis elmulasztja agyonlőni az idősebb, a jövőből visszaküldött alakváltozatát. Az egyik looper társa, Seth (Paul Dano) szintén elengedi a harminc évvel idősebb mását, a maffia vezérek azonban különös bosszút állnak mindkettőjükön. Először csak egy üzenetet vésnek a fiatalabb alakmás karjába, ami összeforradt hegként azonnal megjelenik az idősebb alakváltozat karján is. Később pedig sorra csonkítják meg a végtagjait, vágják le az ujjait, az orrát, majd a lábait is, ami ugyancsak azonnal észlelhető az idősebb számára is: egymás után tűnnek el a testrészei. Bár az idősebb alakmásnak korábban nem képezte a múltját a végtagcsonkítás, a fiatalabb Én-konstrukción végrehajtott bármely beavatkozás azonnal beíródott az ő (testi és szellemi értelemben vett) emlékezetébe is. Joe és az idősebb mása ugyancsak megküzd az újraírható emlékezet problematikájával, amikor az

idősebb Joe a megjelenésével olyan tettekre készíti a fiatalabb Joe-t, amelyek nem szerepeltek az idősebb emlékei között. Ezáltal nem csak új emlékek íródnak be az idősebb Joe Én-narratívájába, de a már meglévő emlékei is egyre inkább elhalványulnak, hiszen a fiatalabb Joe tettei elbizonytalanítják annak a jövőnek a beteljesülését, amely Joe számára akkor még a múltat jelentette. A filmi fikció közegében, illetve az abszolút furcsa hurok szerkezetben tehát más értelmezést nyer a furcsa hurok azon sajátossága, amely szerint a rendszer folyamatos áramlása, örvénylése megkérdőjelezi az ontológiai bizonyosság szintjét: az idősebb Joe számára az ontológiai alapot a saját múltja adja, mely abban a pillanatban kezd el szétfoszlani, amikor visszatér a harminc évvel korábbi Én-állapothoz és ellenszegül a furcsa hurok bezáródásának, önmagába való visszahurkolódásának.

A kortárs vizuális tömegkultúra Én-reflexív narratívái természetesen nem írják át ilyen radikálisan az Én emlékezetét és élettörténetét, de kilátásba helyezik azt, hogy az Én-nek vagy legalábbis az Én valamely Én-reflexív aktussal létrehozott konstrukciójának van (lehetne) egy másfajta, megváltozott, újraírt narratívája is. A japán fotográfusnő bármely képe implikálhatna egy olyan történetet, amely teljesen más irányba terelhetné a fotókon látható fiatalabb és/vagy idősebb Én-alak életét. A kettejük találkozása, valamint az azt memoárként őrző fotó eleve olyan emlékkép, melyet a „védett térben” létező szubjektum sohasem tudna a saját emlékezetéből felidézni. A képeken látható fiatalabb és idősebb Én-konstrukció közös élménye, emléke olyan örvénylő, szorongató furcsa hurok alakzatként illeszkedik a valós Én narratívájába, amelynek nyomasztó hatásait csak akkor szüntetheti meg, ha a szerkezet egészét felszámolja: megsemmisíti a képsorozatot, s vele együtt a létrehozott fikciós Én-konstrukciókat is.

3.2.3. Képi és narratív déja vu

Hofstadter több tudományterületre is kiterjedő furcsa hurok értelmezése, valamint annak továbbolvasása a filmi narratológia kontextusában hangsúlyosan rávilágít arra, hogy ez az alakzat elsősorban gondolati, másodsorban pedig nyelvi konstrukció, amelynek bármilyen narratív vagy vizuális modellje szükségszerűen a fikció és/vagy a kognitív illúzió apparátusaiból építkezik. Ezek a képi észleleti rendszerek – akárcsak Kovács András Bálint reflexió-fogalma – egymástól független alany-tárgy viszonyra épülnek, a szubjektum ugyanis kizárólag egy önmagán kívüli objektumot szemlélve ismerheti meg a furcsa hurok struktúráját. A szubjektum az Én-reflexivitást fenntartó furcsa hurok alakzatot a valóság

szervezeti-működési rendszerében, a fikció vagy az illúzió bevonása nélkül se önreflexíven, se Én-reflexíven nem tapasztalhatja meg. Talán csak egyetlen olyan valóságos, a mindennapokban is átélhető jelenséget ismerünk, amelyet a szubjektum önmagában, a saját Én-konstrukcióján belül észlel, de nem fikciós elemekből tevődik össze, és az illuzórikus voltát, az illúzió jellegét is a lehető legnagyobb mértékben próbálja leplezni. Ez a *déja vu*, mely a kifejezés francia eredete és jelentése (szó szerinti fordításban: „már látott”) okán a „már láttam” élményének is nevezhető.

A *déja vu* – vagy ahogyan az emlékezet-pszichológiai diskurzusban is emlegetik: *paramnézia* – során a jelen történéseit múltként éljük meg, tehát az emlékezés tartalma hamissá válik a valósághoz képest. Bár észlelésekor kiváltképp magas a realitás-élmény, valójában egyfajta emlékezési illúzióként tekinthetünk rá, amely három érzéki csalódásból szövődik: „emléknek tűnik, de nem az, hatása alatt úgy véljük, hogy tudjuk, mi fog történni a következő pillanatban, miközben semmit sem tudunk előre, és meghatározhatatlan szorongással tölt el bennünket, pedig néhány pillanattal később kiderül, hogy erre semmi okunk sem volt.”⁹⁰ A *déja vu* paradox jellege tehát abban az észlelési illúzióban rejlik, hogy az élmény, melyet létrehoz, majd rögtön meg is kettőz, egyszerre tűnik ismerősnek és újszerűnek. Ugyanabban a pillanatban észleljük magát az élményt és önmagunkat, miközben az élményt (látszólag másodjára is) észleljük/megéljük. Mindezek nyomán szinte kézenfekvő a *déja vu* tükör-effektusként való értelmezése is, lévén, hogy a tükörbe pillantva is egyszerre látjuk, tehát észleljük és a valóságban érezzük önmagunkat, illetve mindazt, ami velünk történik.

A *déja vu* kutatásoknak, valamint a kutatási eredmények nyomán felállítható magyarázó jellegű elméleteknek négy nagy területe ismert. A jelenség vizsgálatának leginkább absztrahált szintje a testi és a mágikus erők összefonódása, a tudatelőttiség, a jelenés, a kinyilatkoztatás, a telepátia és a reinkarnáció fogalmi köreiben való értelmezés. Ettől valamivel nagyobb tudományos igényesség és megalapozottság jellemzi az emlékezet előhívó-képességének működésével összefüggésben végzett kutatásokat. A harmadik, ugyancsak biológiai-orvostudományi vonatkozásokkal alátámasztott terepet képezik a patológiai eredetű vizsgálatok, melyek a gyakori *déja vu*-t a krónikus agyi-neurológiai sérülések, a temporális halántéklebeny-károsodások következményeként elemzik. A képi és a narratív Én-reflexió szempontjából azonban a negyedik vizsgálati terület, vagyis a neurológiai működés hordozza a legrelevánsabb, a filmi narratológiában is sokrétűen továbbolvasható

⁹⁰ Draaisma, Douwe: *Miért futnak egyre gyorsabban az évek?* Ford. Balogh Tamás. Typotex, 2003. 152.

lehetőségeket. Eszerint a *déja vu* élmény oka az, hogy a különböző idegpályák által továbbított szenzoros jelek nem egyszerre érkeznek meg az agykérgi területekre. A differencia csupán pár ezredmásodperc, így mire a második idegi élmény beérkezik, az agy még nem kódolja és raktározza el megélt élményként, emlékként az ingert. A fáziskésés okán mégis kettős, ismétlődő élményként értelmezi és regisztrálja, ami anélkül kelti az ismerősség érzetét bennük, hogy a valódi emlékekhez hasonlóan képesek lennénk meghatározni a múltbelinek észlelt esemény tartalmát. Ez a „kettős pálya” vagy „kettős kép” elmélet. Ez utóbbi elnevezés azon a téves feltételezésen alapszik, mely hosszú időn keresztül tartotta magát a *déja vu* kutatásokban, meghatározva annak köztudatbeli felfogását, magyarázatát is. A XIX-XX. század fordulóján terjedt el az a gondolat, miszerint a *déja vu* élmény az egyik optikai- vagy látóidegpálya „késével” magyarázható⁹¹ (ennek „lebutított” értelmezése az, hogy az egyik szemünk később továbbítja a képet az agyunknak). A XX. század második felében végzett kutatások nyomán azonban bebizonyosodott, hogy bár a *déja vu* elmélet alapja valóban az, hogy kétszer észleljük ugyanazt a „képet”, melyek közül az egyik élesnek, a másik pedig homályosnak, távoli emléknek tűnik, az észlelt képek nem csak vizuális jellegűek és természetűek lehetnek. Valamennyi érzékszervi benyomás – beleértve a szagokat, a hangokat, a hideg-melegérzetet és az éhséget, illetve mindezek összességét – szerepet játszhat a jelenség kialakulásában.⁹²

A *déja vu* fentiekben bemutatott értelmezési lehetőségeit ragadja meg, tágítja ki és viszi át a filmi narratológia és képalkotás Én-reflexív területeire a *Déja vu* (Tony Scott, 2006) című film. Hőse, Doug Carlin (Denzel Washington), az ATF⁹³ ügynöke egy kompon történt robbantás és tömegkatasztrófa ügyében nyomoz, melyben egy titkos alakulat és egy különleges szerkezet segíti. A *Hőféhérek*nek nevezett, látszólag „nyomkövető-képalkotó” rendszer valójában (a filmi fikció szerint) egy *Féreglyuk* (Einstein-Rosen-híd), amely meghajlítja a teret, és átjárhatóvá teszi az időt. A tér-idő kontinuumon vágott résen keresztül bepillanthatnak a múltba, de kizárólag csak a mindenkor jelenhez viszonyított négy nappal és hat órával korábbi időpontba. A narratív alaphelyzet tehát a *déja vu* működési struktúráját

⁹¹ Sárkány Kinga: *A reinkarnációtól a halántéklebenyig – avagy a déja vu keletkezése.* (<http://mipszi.hu/cikk/090514-reinkarnaciotol-halanteklebenyig-avagy-deja-vu-keletkezese> 2014. 03. 19.)

⁹² Arra, hogy a *déja vu* nem csak a látószervi idegpályák egyikének késve továbbított képeivel áll összefüggésben, a leghathatósabb bizonyítékot a vakon született emberek *déja vu* élményei szolgáltatják. Draaisma, Douwe: *Miért futnak egyre gyorsabban az évek?* Ford. Balogh Tamás. Typotex, 2003. 140-142.

⁹³ teljes nevén BATF – *Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives*, vagyis *Alkohol- és Dohánytermék, illetve Lőfegyverek Forgalmával Foglalkozó Iroda* az Amerikai Egyesült Államokban, melynek célja a dohányáru, az alkohol és a lőfegyverek illegális behozatalának és forgalmazásának megakadályozása, valamint az ezzel foglalkozó bűnözői csoportok felszámolása.

Forrás: az ATF hivatalos honlapja (<http://www.atf.gov/content/About> 2014. 04. 20.)

képezi le, azzal a különbséggel, hogy a két észlelt kép feldolgozása közötti alig néhány ezredmásodperces differenciát négy és fél napossá tágítja. A második kép tehát négy és fél napos megkésettiséggel érkezik az „agyba”. A múlt filmként vetített eseményeit a nyomozásban részt vevő alakulat tagjai egy hatalmas, osztott képernyős kivetítőn követik. A hagyományos nézői pozíció azonban kitágul és átértelmeződik, ebben a helyzetben egyszerre tarthatja meg a voyeur leleskedő minőségét és szakadhat ki onnan, hogy még a David Bordwell által leírt aktív nézőtől⁹⁴ is aktívabban (mondhatni: interaktívan) vehessen részt a megismerés folyamatában. Amíg a bordwelli „aktív néző” a film közben „gondolati életet él”, mentális műveleteket végez, addig Tony Scott filmjében a múltat a saját megfigyelő és ellenőrző tekintetük alatt tartó szereplők fizikai értelemben is aktívvá válnak, a múlt filmjének képei között a fizikai ingerek és utasítások hatására tudnak „mozogni”. Egy játékkonzolhoz hasonlítható kar segítségével irányítják a virtuális, láthatatlan kamerát, váltják a kameraszöveget és a képélességet, közelednek és távolodnak, sőt, egy bizonyos sugarú körön belül akár még a földrajzi térbeli helyzetüket is megváltoztathatják: egy gombnyomással átkapcsolhatnak a kilométerekkel távolabbi „kamera” képeire. Nem csak utcai és köztéri felvételek állnak a rendelkezésükre, de áthatolhatnak a falakon is, hogy beférközzenek a megfigyelt szubjektumok otthonaiba, legintimebb tereibe.⁹⁵

⁹⁴ Vö. Bordwell, David: A nézői tevékenység. Ford. Pócsik Andrea. In uő: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet. 1996. 41-60.

⁹⁵ Az a megismerési folyamat, amelyet a film ezen a rendszeren keresztül modellez, nagymértékben hasonlít ahhoz, amit napjainkban a Google *Street View* térképe tesz lehetővé. Mielőtt Doug Carlin ügynök megtudta az igazságot a *Féreglyuk*ról, azt hitte, hogy a műholdak által készített statikus képekből „összekombinált”, mozgóképpé konvertált felvételt lát. A Google *Utcakép* szolgáltatása ehhez nagyon hasonló módon alkot a statikus fotókból egységes, filmszerűnek észlelhető képet, azzal a különbséggel, hogy nem a műholdak, hanem az utcákat pásztázó Utcakép-autók tetejére szerelt kamerák képeit olvasztja egységes, 360 fokos, szinte végtelen, „bejárható” és megismerhető panorámaképpé. A Google olyan kombinált fényképezőgép-rendszert használ, melyben több kamera is dolgozik. Ezek egymást részben átfedő képeket készítenek, melyeket egy különleges képfeldolgozó algoritmust működtető szoftver egységes képpé „ölt össze”. Ahogyan Carlin ügynök és munkatársai, úgy a Google *Utcaképen* barangolók is maguk irányíthatják a képeket, „kocsizhatnak” előre és hátra az utcákon, válhatnak kameraállást és -szöveget, bejárhatják a világ számos városát, lakott területét. A megismerési folyamat tehát interaktív részvételt kíván, a képek pedig reagálnak a befogadói utasításokra. Sőt, az *Utcakép-túra* szolgáltatásnak köszönhetően akár még az „utakon túli” területeket, vagyis azokat a helyeket is megismerhetjük, ahova személygépjárművekkel nem tudott behatolni a Google kamerája. Így sétálhatunk fel az *Eiffel-torony* lépcsőin, vagy hatolhatunk át a *Tádzs Mahal* falain. Akárcsak a filmben, a valóságban is áttörhetővé válnak a zárt terek, épületek, falak. (Bár amíg a filmben ez a magánszféra zárt falain való áthatolást is jelenti, addig a valóságban – még – csak a fallal körülvett nyilvános tereket, középületeket ismerhetjük meg, a szubjektum személyes tere, otthona védeltséget élvezhet.) Amíg Tony Scott filmjében ez a megismerési módszer diegetikusan motivált, a valóságban egy újfajta kép- és világtapasztalat elterjedéséről tanúskodik: köszönhetően a Google-nek és a hozzá hasonló rendszereknek, a szubjektum anélkül ismerheti meg a világot, hogy valaha is kimozdult volna az otthonából. Az *Utcakép* segítségével a legnagyobb városok utcáin sétálva akár otthonos rutinra is szert tehetünk. Azt, hogy a világtapasztalatainkat milyen jelentős mértékben váltja fel napjainkban a képtapasztalat (melyet valóságtapasztalatként élünk meg és közvetítünk akár az ismerőseink felé is) Borsi Flóra *Budapest Airport Campaign* című fotósorozata tematizálja különös érzékenységgel. (Lásd: 7. számú melléklet 17-18. kép) A fotók a Stephen Frears rövidfilmjében elemzett kép-valóság viszony oppozícióját állítják fel.

A filmi fikció szerint a múlt képeiből álló film csak egy bizonyos sugarú körön belül „fogható”, ezért ha a megfigyelni kívánt személy kilép ebből a körből, egy hordozható fejkamerával kell őt követni. Carlin ügynök ezt egy alkalommal meg is teszi, fejére veszi a hordozható kamerát, mely két apró képernyővel is rendelkezik, az egyiket a jobb, a másikat pedig a bal szeme elé hajthatja le, így miközben a diegetikus jelenben halad, a szemei előtt a diegetikus múlt képei tárulhatnak fel: azt láthatja, hogy mi történt ugyanazon a helyszínen, de négy és fél nappal korábban. Carlin autóval ered az üldözött nyomába, ami megköveteli, hogy legalább fél szemmel a forgalmat is figyelje a diegetikus jelenben, ezért az egyik szeme előtti képernyőt felhajtja. Így áll elő az a paradox, kitágított és némiképp ki is fordított *déja vu* helyzet, hogy a két szem két különböző időpillanat képeit látja egyszerre. (Lásd: 15. kép)



15. kép. Az egyik szem a diegetikus jelen, a másik szem pedig a négy és fél nappal korábbi diegetikus múlt képeit látja
(*Déja vu*. Tony Scott, 2006)

Amíg Frears filmjében Downey a „valóságra fényképezte rá a képet”, és teremtett meg egy olyan szimbolikus képet, amelyen a valóság és a kép nem csak kétdimenzióssá „lapította”, de ki is oltotta egymást, addig Borsi képei azt mutatják meg, hogy a „képre fényképezett valóság” mennyire illuzórikus valóságészleletet teremthet. A fotós saját magát állítja a modell pozíciójába, még hozzá kétszeresen is. Egyrészt modellje a képnek, melyet a néző számára nem látható kamera készít, másrészt pedig modellje annak a képnek (selfie-nek), amelyet a képen belül ő maga készít saját magáról a mobiltelefonjával, tehát a befogadó számára is észlelhető, látható kamerával. Az eredeti kép nem csak a beágyazott kép apparátusait, de annak illúzióteremtő hatásait is leleplezi. Ugyanakkor a „képre fényképezett valóság” furcsa hurokszerűen önmagába kanyarodó Én-reflexív helyzetet is teremt egyszerre, a szubjektum ugyanis egy megváltozott Én-konstrukciót hoz létre önmagából, melynek Én-narratívájába olyan élmény íródik be, ami nem csak, hogy nem képezi részét a „védett térben” létező Én-narratívájának, de nem is valóságos. A „képre fényképezett valóság” és a „képre fényképezett szubjektum” tehát nem csak a képet és a valóságot oltja ki, de magát a szubjektumot is.

Vö. Google Utcatérkép (<http://maps.google.hu/maps/about/behind-the-scenes/streetview/> 2014. 04. 24.)

Borsi Flóra Budapest Airport Campaign

(https://www.facebook.com/floraborsiphotography/photos_stream?fref=photo 2014. 04. 23.)

Carlin jobb szeme előtt a diegetikus jelen, bal szeme előtt pedig a diegetikus múlt képei sorjáznak, melyeket a látóidegek egyszerre továbbítanak az agynak. Mivel korábban nem látta még a diegetikus múlt képeit, hiszen azok nem a saját megélt múltjának a képei, a *déja vu*-re jellemző ismerősség-érzet sem kísérti.

Ebből a képi szerkezetből a *déja vu* modellje helyett inkább a látás elmélete bontható ki furcsa hurokszerűen, azzal a kitétellel, hogy a két szem által észlelt két kép különbözőségét nem a szemek távolsága, hanem az időpillanatok különbözősége (távolsága) adja. A múltbeli időpillanat képe beágyazódik a jelenbeli időpillanat képébe, és így (még a múltbeli kép jól észlelhető kerete ellenére is) egységes képet alkot, mely ilyen minőségében csak egy szimbolikus térben és időben létezhet. A valóság, valamint az „elé” helyezett múlt képe az agyban a Marc Vernet által leírt módon fényképeződik egymásra, és oltja ki, semmisíti meg egymást. A részek játéka („a háttér felszínre kerül, a felszín révén a háttér eltűnik”⁹⁶) különösen hangsúlyossá válik, hiszen Carlin ügynöknek a „háttérbeli” (diegetikus jelenbeli) forgalmat kell kerülgetnie, miközben a „felszíni” (a diegetikus múltbeli) autót üldözi. Folyamatosan meg kell küzdenie azzal az észlelési kettősséggel, hogy mindkét időpillanat képeire, eseményeire reagálnia kell.

Ugyanakkor ez a képi szerkezet egy furcsa hurok is egyben, ami a hierarchikusnak tételezett időfolyamot megbontja és heterarchikusan átjárhatóvá (vagy legalábbis ekkor még csak átláthatóvá) teszi, miközben a kezdő- és a végpontja, vagyis a tér a diegetikus múltban és a diegetikus jelenben (négy és fél nap különbséggel ugyan, de) megegyezik. Az idő furcsa hurokszerűen indul el a diegetikus jelenből és tér vissza ugyanarra a helyszínre, csak épp a diegetikus múltban. A szubjektum azonban nem csak megfigyelője, hanem fenntartója is ennek a furcsa huroknak. Ő maga lesz a „védett tér”, amely azzal biztosítja az idő folyamatos, önmagába visszakanyarodó áramlását, hogy a jelenben a múlt nyomába ered. Különösen igaz ez abban a helyzetben, amelyben Carlin ügynök üldözi a merénylet: ha nem tenné, nem is láthatnák a múlt képeit, hiszen a férfi, akit követ, kilépett abból a térből, amelyet a *Hófehérke* automatizált módon is képes észlelni.

Az üldözés egy pontján az üldöző és az üldözött tekintete egy metaleptikus folyosót (vagy a már sokszor használt metafora alapján: lépcsősort) képez, melyen átjárni ugyan nem lehet, de „áttekinteni” igen. Carlin ügynök autója épp „szembefordul” a diegetikus múltban üldözött merénylet autójával, így a két férfi tekintete egy pillanatra „összetalálkozik”,

⁹⁶ Vernet, Marc: Egymásra fényképezések. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. *Apertúra*, 2008. nyár. <http://apertura.hu/2008/nyar/vernet> 2014. 04 20.

egymásra néznek a „Féreglyukon” keresztül. Carlin – és a szubjektív kameraállásnak köszönhetően vele együtt a néző is – azt észleli, hogy az üldözött farkasszemet néz vele. (Lásd: 16. kép) A filmi fikció diegetikusan indokolja a helyzetet, hiszen ahogyan az már korábban is kiderült, a diegetikus múlt ez esetben nem csak egy felvétel, amely visszanezhető, hanem a paralel idősíkon éppen zajló valóság, ami a *Féreglyuk*nak köszönhetően beágyazódik a diegetikus jelenbe. Tony Scott alkotása is két (vagy több) párhuzamos idődimenzióval dolgozik, melyek négy és fél nap „csúszásban” vannak egymáshoz képest. Amíg tehát Stephen Frears filmjének idősíkjai között alig pár perces, Rian Johnson filmjének idősíkjai között harminc éves, addig Tony Scott alkotásának idősíkjai között négy és fél napos differencia feszül.



**16. kép. A diegetikus múlt és a diegetikus jelen tekinteteinek találkozása
(*Déjà vu*. Tony Scott, 2006)**

Az egyszerre létező, de egymáshoz képest valamelyest elcsúsztatott (tehát heterarchikus) idősíkok elemi részét képezik a furcsa hurok alakzatnak, és nem csak a filmi narratívában, hanem a tömegkultúra Én-reflexív megnyilvánulási formáiban is. Az Én-reflexivitásban, szemben az önreflexivitással, melyet az egyidejűség jellemez (hiszen az Én csakis a saját, valós, jelenlévő Én-attribútumaira reflektálhat), van egy hangsúlyos elő-utóidejűségi oppozíció a valós és a létrejött Én-konstrukciók között. Példaként lehet említeni a tükör selfie-t, amely három időpillanatot ragad meg egyetlen képben és paradox módon egyetlen Én-alakban: ábrázolja a szubjektumot, aki a tükör elé áll (ez a legrégebbi, legkorábbi időpillanat), ábrázolja a tükörképet (ez a középső időpillanat: a megkésetttség a tükör elé állás és a tükörkép létrejötte között a szem és az agy számára észlelhetetlen, mégis el kell telnie egy

kis időnek, amíg a tükörből visszaverődő fény képet alkot az agyban), illetve ábrázolja a tükörkép képét, vagyis a tükörképről készült fényképet (ez a legközelebbi időpillanat), mely a tükörkép megképződése után készült. Egyetlen kép és egyetlen szubjektum-konstrukció tehát alkalmas arra, hogy három időpillanatot összeolvasszon és átláthatóvá tegyen: az így létrejött Én-kép furcsa hurokszerűségét pedig a benne rejlő három Én-alak szimbolikus időbeli egységesülése adja.

A *Déjà vu* című filmben is összemosódik ez a hármasság, noha nem a szubjektumban, hanem a térben és az időben. Carlin ügynök egy elhagyatott erdei telepig követi a múltbéli üldözöttjét, ahol kiszáll az autójából, és a fejkamerával a kezében elindul, hogy megvizsgálja a helyszínt. A fejkamera képei automatikusan megjelennek a központban, ahol a kollégái láthatják a helyszín négy és fél nappal korábbi állapotát, beleértve azt is, hogy mit csinált akkor a merénylő. A férfi fogságba ejtette Carlin ügynök társát, elcipelte a telepre, ott leöntötte benzinnel és felgyújtotta. A fejkamera képeit nézők (s velük együtt néha Tony Scott filmjének nézői is) láthatják ezt a jelenetet, Carlin ügynök a diegetikus jelenben azonban már csak az összeégett test maradványait találja. Kialakul tehát egy olyan szimbolikus tér és időpillanat, amelyben – a múltba látó kamerának köszönhetően – egyszerre van jelen az ok és az okozat, az előzmény és a következmény.

Négy és fél nappal korábban a telepen álló ház még sértetlen volt, Carlin ügynök azonban összeroncsolódott állapotban talált rá. Ez azt feltételezi, hogy a két észlelt időpillanat között még volt egy harmadik is, amelyet se a fejkamera képeit néző kollégák, se Carlin nem láthat, de az utóbbi észlelheti a beavatkozás nyomait, hatásait. Mint utólag kiderült, a saját beavatkozásának nyomai ezek: a diegetikus jelen és a hozzá képest négy és fél nappal korábbi múlt között Carlin ügynök (egyik Én-konstrukciója) már járt a telepen.

Az, hogy ez nem képezi a diegetikus jelenben létező Carlin emlékeinek a részét a furcsa hurok emlékezetet újraíró sajátosságával magyarázható, méghozzá abban az értelemben, ahogyan azt már *A jövő gyilkosa* című film is tematizálta. Az események csak akkor íródhatnak bele Carlin emlékezetébe, ha visszamegy a múltba, és ezzel a furcsa hurokszerű transzgresszióval létrehozza önmagából azt az Én-konstrukcióját, amely véghezviszi a cselekedeteket, és emlékként beírja azokat a saját Én-narratívájába. Carlin akkor döbben rá arra, hogy a saját (vagyis egy másik Én-konstrukciója) tevékenységének a nyomait észleli, amikor az egyik áldozat lakásán meglátja a hűtőmágnesekből kirakott „U CAN SAVE HER”

(„Te megmentheted őt”) feliratot, amit ő (vagyis egy korábbi Én-konstrukciója) hagyott saját magának.⁹⁷

Carlin ekkor a *Hófehérke* segítségével visszatér a négy és fél nappal korábbi idősíkba, épp a komp felrobbantását megelőző órákba, ahol pontosan azokat a cselekedeteket, beavatkozásokat hajtja végre, amelyeknek a nyomait, eredményeit a saját jelenidejében már láthatta. Ez a *déja vu* jelenségének egyszerre képi és narratív értelemben vett megvalósulása: Carlin számára ugyanis minden helyszín és helyzet ismerősnek tűnhet, de csak homályos észleleti képei (fogalmi) lehetnek arról, hogy pontosan mit is kellene tennie. Nem csak azért tekinthetjük kettősnek ezt a *déja vu*-t, mert a képek és a történetek egyaránt megkettőződnek ebben a késleltetett rendszerben, de azért is, mert az „eredeti” Carlin másodszor látja a képeket, de csak először éli át a történetet. Tehát a kép (vagyis a vizuálisan észlelt, ismert környezet) és a történet (vagyis azok a cselekedetek, amelyeket ebben a vizuálisan észlelt környezetben véghez kell vinnie) szintén *déja vu* viszonyba kerül egymással: a képi észleletek ugyan ismerősek számára, de csak úgy véli, hogy tudja, hogy mi fog történni, miközben valójában semmit sem tudhat előre. Ez pedig egyszerre adja a megnyugtató bizonyosság és a szorongató bizonytalanság érzését.

Azonban – ahogyan az a *déja vu*-re általában jellemző – a meghatározhatatlan szorongás, ami eltölti a szubjektumot, néhány pillanattal később elmúlik és feloldódik. Kiváló példája ennek az a jelenet, amelyben Carlin ügynök immár a négy és fél nappal korábbi múltba visszatérve bámulja az (akkora már megmentett) áldozat hűtőszekrényét, rajta a rendetlenül elhelyezett betű-hűtőmágnesekkel. A kép az ismerőség érzetét kelti benne, hiszen már másodjára látja. Egy pillanatnyi tétlenkedés után kirakja a betűkből a „U CAN SAVE HER” üzenetet, arra az esetre, ha a narratív hurokszerű képződmény megismételné önmagát, és egy, az éppen adott diegetikus jelenhez képest jövőbeli alakmása is a visszatérésre kényszerülne.

Ugyanakkor mindez arra is enged következtetni, hogy – akárcsak Frears és Johnson filmjét – Tony Scott alkotásának narratív szerkezetét is az önműködő, önismétlő, végtelenített

⁹⁷ Ugyancsak a furcsa hurok szerkezet működésére döbbsen rá Carlin ügynököt az is, hogy az áldozat hűtőszekrényén, a saját magának hagyott, hűtőmágnesekből kirakott üzenet mellett megtalálja a Baptista Imaház egyik szórólapját, rajta a „Revival” („Újjáéledés”) felirattal. Mint utólag kiderült, a múltba való visszatérés olyan erős hatást gyakorol a testre, hogy azonnal leáll a szíve. Valamelyik korábban visszautazott Én-konstrukciója azonban rájött arra, hogy ha Carlin az utazás előtt a mellkasára írja, hogy „élesszettek újra”, akkor túlélheti az időutazást. Tehát a baptisták szórólapját is Carlin korábbi Én-konstrukciója helyezte szemmagasságba, hogy a másik, akkor még csak az időutazás előtt álló Én-je számára segítséget nyújtson. A film diegetikus jelenjében „eredetinek” nevezhető Carlin ennek megfelelően jár el.

hurokban rekedt szubjektum Én-reflexív Én-narratívája mozgatja és tartja fent. Carlin ügynök ugyanis csak azért tért vissza, mert meglátta a korábbi Én-alakváltozata által saját maga számára hagyott üzenetet. Ahhoz azonban, hogy bármely Én-alakváltozata üzenetet hagyhasson a következőnek, mindig kellett lennie egy megelőző Én-alakváltozatnak, aki visszatért, és üzenetet hagyott. Vagyis – abszolút paradox módon – ha nem tért volna vissza, akkor soha nem is kellett volna visszatérnie.

Ahogyan a másik két filmben, illetve a furcsa hurok bármilyen művészeti ágbeli reprezentációjában és mintázatában, Doug Carlin ügynök is csak az önfelszámolás révén törhet ki a folyamatosan cirkulálódó rendszerből. Amíg azonban *A jövő gyilkosának* hőse felismeri a hurok végtelen szorongatását és maga választja az önfelszámolást mint a kilépés egyetlen lehetőségét, addig Carlin ügynök baleset áldozata lesz. Paradox módon azonban épp ezzel teljesíti be a célját, vagyis a komp felrobbantásának a megakadályozását. A négy és fél nappal későbbi jövőből érkezett Carlin ügynök belefullad a tengerbe, a komp azonban megmenekül a denotációtól, tehát a furcsa hurok is megszűnik létezni.

Mindezek alapján az is megállapítható, hogy Carlin nem csak része volt a huroknak, de akadálya is: legalábbis a hurokból való kitörésnek. Ugyanakkor – ahogyan a *Forráskód* című filmben, úgy – ez esetben sem lehetünk biztosak abban, hogy a hurok szerkezet nem fog újra működésbe lendülni hamarosan. Bár a jövőből visszatért Carlin életét vesztette, a négy és fél nappal korábban létező Carlin még él, és ebben a megváltozott diegetikus jelenben a *Hófehérke* is működik, egy hasonló terrorcselekmény pedig bármikor újra bevetésre kényszerítheti. Mindebből – némiképp absztrahált módon – újfent kiolvasható az is, hogy annak ellenére, hogy egy furcsa hurok (ön)felszámolásra kerül, a világot és az általános emberi gondolkodást alapvetően meghatározó, annak mélystruktúrájában feszülő furcsa hurok szerkezetet nem lehet teljesen és végérvényesen kioltani.

4. Következtetések, összegzés

„- Értem, értem. Szóval belesünk a múltba.

- Bizonyos értelemben mindig ezt csináljuk, még a tükörben visszaverődő fénynek is időbe telik, amíg kép lesz belőle.”

/Déjà vu. Tony Scott, 2006/

Noha az Albert Einstein és a Nathan Rosen által 1935-ben felállított és bebizonyított *Féreglyuk*-elmélet kvantummechanikai rendszerének működésére a fenti idézet csak meglehetősen gyér és leegyszerűsített magyarázatot ad, a tükörkép megképződésének mechanizmusa sok tekintetben valóban az Én-reflexív furcsa hurok alakzatának legelemibb és legtermészetesebb megvalósulási formájaként olvasható. A tükörbe pillantó szubjektum tekintete és a saját tükörképének tekintete között a fény végtelen, önismétlő, önmagához mindig visszatérő, folyamatos oda- és visszaverődésen alapuló, furcsa hurokszerű utat jár be, melynek cirkulálódása csak akkor szüntethető meg, ha a szubjektum felszámolja a rendszert (ellép a tükör elől) és ezzel felszámolja, kioltja önmagát (vagy legalábbis önmaga tükörképét) is. Az Én-megismerés és az Én-reprezentáció legalapvetőbb módszere tehát szükségszerűen Én-reflexív furcsa hurok szerkezetet képez, melyben a furcsa hurok jelleget a fentiekben leírt fényfolyam áramló, örvénylő mozgása adja, míg az Én-reflexivitás azzal igazolható, hogy a tükörbe pillantó szubjektum a saját, valós apparátusaiból, Én-alkotóelemeiből hozza létre a nem valós Én-konstrukcióját, vagyis önmaga szimulákrumát.

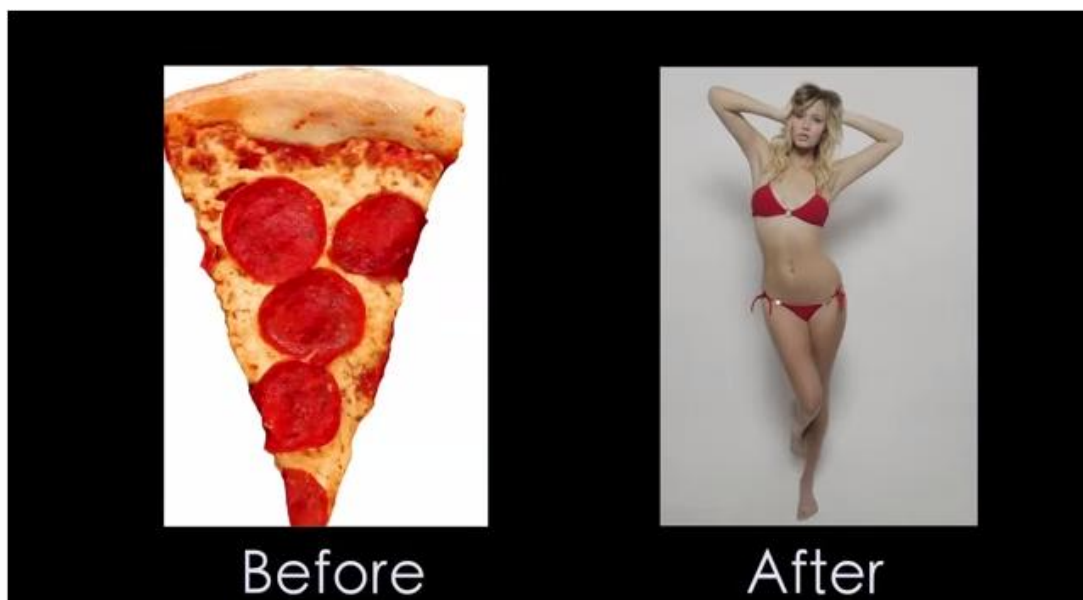
A tükör metaforikusan úgy is értelmezhető, mint egy rés, amelyet a szubjektum vág önmagán, hogy megpillantsa Én-je azon részét, rétegét, amelyet a saját szemével (tükör nélkül) sohasem láthat. Az Én-reflexivitás bármely alakzata biztosíthatja ennek a paradox élménynek a kiszakítását a „lehetetlen” közegéből, s ha csak a fikció vagy az illúzió szintjén is, fikciós és illuzórikus elemekkel vegyítve, de megtapasztalhatóvá teszi a szubjektum számára önmaga azon rétegeit, amelyeket sohasem ismerhetett, vagy amelyek sohasem léteztek. Az Én-reflexió során a szubjektum természetszerűleg reflektál önmagára, éppen ezért az önreflexió egyik alakzataként is tekinthetünk rá. Mivel azonban az Én-reflexió – az önreflexióval ellentétben – a valós Én-konstrukció alatt meghúzódó végtelen sok fikciós minta és forma megjelenítését teszi lehetővé, fontos, hogy megkülönböztessük egymástól a két vizsgálati, önanalizáló eljárást.

Meglátásom szerint az Én-reflexivitás önreflexivitástól elkülönített értelmezésének a vizuális tömegkultúrabeli Én-reflexív alakzatok burjánzása adhat elsősorban relevanciát. Az irodalmi vagy a filmi fikció közegében ugyanis nem létezhet olyan valós, eredeti, „védett térben” élő Én, amely Én-reflexíven megalkothatná önmaga fikciós konstrukcióit saját magából. Az irodalmi és a filmi fikció Én-reflexivitása tehát nem más, mint szereplői önreflexivitás. Az Én-reflexivitás általam megalkotott fogalma a maga legteljesebb változatában csak a valóságos, létező szubjektumok Én-reflexív alakzatai kapcsán értelmezhető. Mégis szükségesnek éreztem a filmes példák vizsgálatát, mert úgy vélem, hogy azok szinteződő és átjárható, feldarabolt és újrarendezett, megsokszorozott és elméletileg a végtelenségig ismételt komplex narratív szerkezetei, egymásba ágyazódó, lehetetlennek tűnő képi struktúrái adják az alapot a valós, létező szubjektumok Én-reflexív tevékenységéhez is. A filmi fikciós karakterek Én-reflexivitásának (vagyis szereplői önreflexivitásának) tárháza olyan gazdag és sokrétű, hogy abból a technikai és technológiai lehetőségeihez mérten a valós szubjektumok is bőségesen válogathatnak, meríthetnek.

Amíg azonban a filmi fikció közegében azok az elbeszélői alaphelyzetek, amelyek ezeket az alakzatokat rendszerint létrehozzák és működtetik (többek között az időutazás, a párhuzamos dimenziók létezése és átjárhatósága, az összezsúrtatott idősíkok, az idő megsokszorozása, a szubjektum megkettőzése és alakjainak összetalálkoztatása) diegetikusan motiváltak, és a fikción belüli „valószerűségükben” többnyire megkérdőjelezhetetlenek, addig a valóságban a hasonló traszgressziók szükségszerűen kiszorulnak a realitás közegéből, motiváltságuk csakis a szubjektumok világról és önmagukról való gondolkodásából eredeztethető. Ez az oka annak, hogy amíg a fikciós karakterek időutazásának, a fikciós szubjektum megkettőzésének vagy az időhurokba rekedésének aktusa önreflexióként is értelmezhető, addig a valós szubjektumok hasonló tárgyú és irányú képi/filmi/narratív cselekedeteit vagy reprezentációit – a valóságos közegbeli önreflexiótól való megkülönböztethetőség és a könnyebb értelmezhetőség érdekében – Én-reflexiónak kell tekintetünk, vagyis olyan reprezentációs eljárásoknak, amelyek azt is leképezik, hogy milyen fogalmakat és jellemzőket tulajdonítanak a szubjektumok saját maguknak és az őket körülvevő világnak. Ezek között a fogalmak között említhető az átláthatóság és az átjárhatóság, a megsokszorozhatóság és a feldarabolhatóság, valamint az újraírhatóság, az újrajátszhatóság és az újraélhetőség. A valós, létező szubjektumok Én-reflexivitása tehát a valóság és a mindenkori Én morális kritikája is egyben, hiszen kioltja annak egyediségét és

egyedüliségét, szembe szegül a korábban megkérdőjelezhetetlennek hitt szabályaival, elbizonytalanítja és ingoványossá teszi az ontológiai alapját.

Noha már most is jelentős mértékben megszorodtak azok az Én-reprezentációs eljárások, amelyeket bármely amatőr művész könnyedén alkalmazhat, idővel vélhetően még ennél hangsúlyosabb részét fogják képezni a valós, létező Én identitásának a fikciós alakzatok, a fikció készlettarából létrehozott Én-konstrukciók. Amíg korábban a fotómanipuláció csak a professzionális fotográfia privilégiuma volt, addig ma már a szubjektum számára is magától értetődően adott (és igényelt) a lehetőség, hogy javítsa, változtassa, átalakítsa vagy fikciós környezetbe, fikciós történetbe helyezze az önmagáról készített bármely képet. Ez a jelenség pedig furcsa hurokszerűen fog elvezetni ahhoz a gyakorlathoz, melyet a *College Humor* nevű online szórakoztató társaság a *Photoshop Has Gone Too Far* című videójában illusztrált. Amíg korábban a Photoshopot csak arra használták, hogy a valós modellek, világsztárok kisebb-nagyobb szépséghibát javítsák, addig – a video szerint – ma már akár egy szelet pizza képéből is készíthetünk realisztikus és vonzó női alakot. Az „instant selfie” csak az aktív alanyi pozícióban lévő szubjektumot fogja kioldani a fotográfia folyamatából, ez a vízió azonban azt jövendőli, hogy rövidesen a passzív tárgyi szerepben, vagyis a modell, az objektum pozíciójában lévő Én is teljesen feleslegessé válik.



17. kép. A szubjektum képe, amely akár egy szelet pizza képéből is „létrehozható”

Forrás: *Photoshop Has Gone Too Far*.

(<https://www.youtube.com/watch?v=Hnvoz91k8hc&list=RDHnvoz91k8hc#t=90> 2014. 04. 24.

Meglátásom szerint az ön/Én-reflexió terminusainak a cseréje némi túlzással ugyan, de talán olyan vált(oz)ást is jelenthet(ne) az Én-fogalom és az Én-reprezentáció kortárs vizuális tömegkultúrabeli vizsgálatában, mint amilyen vált(oz)ást hozott a komplex narratíva a hagyományos történetmeséléshez, vagy a digitális képalkotás az analóg eljárásokon alapuló fotográfiához képest. Az Én-reflexivitás fogalmában ugyanis összpontosul minden olyan narratív és képi paradoxon, amit a komplex narratíva és a digitális képalkotási technológia a filmi fikciónak adott. A szubjektum ugyanis a furcsa hurokszerű gondolkodási struktúrákra épülő Én-reflexivitás során, a digitális képalkotási technológiák segítségével hozza létre a saját komplex narratíváit: feldarabolja és anakronikusan újrendezi az élettörténetét, megalkotja önmaga másolatait, találkozásra bírja a különböző Én-konstrukcióit, egyetlen szimbolikus térbe és időbe helyezi önmaga idősebb és fiatalabb alakjait, új, sosem volt élményeket ír bele az emlékezetébe, a képtapasztalatain keresztül fiktív, de valósnak tűnő élményként megélt világtapasztalatot szerez, vagyis – ahogyan azt Borsi Flóra a saját bevallása szerint teszi – belehazudja a képbe a valótlan, hogy valósággá váljon.⁹⁸

⁹⁸ Szakszon Réka: *Időutazás a fiktív valóságban* (http://www.kulturpart.hu/uzenet_a_foldrol/34256/idoutazas_a_fiktiv_valosagban 2014. 04. 25.)

5. Felhasznált irodalomjegyzék

A selfie szócikk az Oxford Dictionaries Online oldalán.

(<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie?q=selfie> 2014. 03. 29.)

Az ATF hivatalos honlapja (<http://www.atf.gov/content/About> 2014. 04. 20.)

Baron, Christine: A metaleptikus hatás és a fikcionális beszédmodok státusa. Ford. Dian Viktória. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 254-269.

Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Európa Könyvkiadó. Budapest. 1985.

Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I. Ictus* Könyvkiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 161-194.

Belting, Hans: A test képe mint emberkép. A reprezentációs válság. Ford. Kelemen Pál. *Vulgo*, 2003/2. 34-53.

Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József (http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html 2014. 04. 22.)

Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. In Zalán Vince (szerk.): *Bódy Gábor. Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Budapest, Akadémiai Kiadó. 2006. 119-120.

Bordwell, David: A nézői tevékenység. Ford. Pócsik Andrea. In uő: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet. 1996. 41-60.

Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harward University Press. 1991.

Cohn, Dorith: Metalepszis és mise en abyme. Ford. Z. Varga Zoltán. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 113-122.

Cortázar, Julio: Az összefüggő parkok. Ford. Scholz László. In *Nagyítás*. Európa Kiadó, Budapest. 1977. 126-127.

Czeglédi Anett Mariann: Douglas R. Hofstadter: I Am a Strange Loop. *Szemle - Mediárium*. 1. évf. 3-4.sz. 2007. nyár-ősz. 122-124. (<http://epa.oszk.hu/01500/01515/00002/pdf/18.pdf> 2014. 04. 01.)

Doane, Mary Ann: Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, 2012. tavasz. <http://apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma> 2014.04.02.

Draaisma, Douwe: *Miért futnak egyre gyorsabban az évek?* Ford. Balogh Tamás. Typotex, 2003.

Gáncsos Kármén: A nemlétezés téveszméje, avagy a posztmodern valóság, amely csak a hiányában van jelen. Charlie Kaufman *Synecdoché, New York* című filmjének elemzése. *Apertúra*, 2013. ősz. <http://uj.apertura.hu/2013/osz/gancsos-a-nemletezes-teveszmeje-avagy-a-posztmodern-valosag-amely-csak-a-hianyaban-van-jelen/> 2014. 04. 26.

Gáncsos Kármén: Éjjel-nappal fikció. *Filmvilág*. 2014/03. 44-45.

Genette, Gerard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Kalligram Kiadó, Pozsony. 2006.

Herman, David: A narratív metalepszis formális leírása felé. Ford. Czitrom Varga Enikő. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 137-156.

Hofstadter, Douglas R.: *I Am a Strange Loop*, Basic Books, 2007.

Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Ford. Lipovszki Gábor. Typotex, Budapest, 2005.

Jablonczay Tímea: Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 7-36.

Kierkegaard, Søren Aabye: *A halálos betegség*. Göncöl Kiadó, 1993.

Kierkegaard, Søren Aabye: *Filozófiai morzsák*. Ford. Hidas Zoltán. Göncöl Kiadó. Budapest. 1997.

Király Jenő: *A film szimbolikája. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája. I/I*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., Kaposvár – Budapest, 2010.

Király Jenő: *Frivol műzsa I*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 1993.

Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2006.

Lengyelné Püspök Sarolta: *Interdiszciplináris kalandozás a kierkegaardi ismeretelmélet és annak hatástörténete világában James Loder elemzése nyomán*. Studia Universitas Babes-Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica, LI. 2006/1-2. (11-12.) 88-99.

Loder, James – Neidhardt, Jim: *The Knight's Move – The Relational Logic of the Spirit in Theology and Science*. Colorado Springs, USA, 1992.

McHale, Brian: Kínai doboz világok. Ford. Kucserka Zsófia. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest. 2007. 181-209.

Mitchell, W. J. T.: *A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában*. Ford. Hornyik Sándor (<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783> 2014. 04. 22.)

O'Reilly, Scott: I Am A Strange Loop by Douglas Hofstadter. *Philosophy Now*. 2010. (http://philosophynow.org/issues/78/I_Am_A_Strange_Loop_by_Douglas_Hofstadter 2014. 04. 01.)

Pálos Máté: Tükröt tartani a kamerának. *Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat. Önreflexió a filmművészetben*. 2007/2. 50-63. 53.

Pethő Ágnes: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-print, 2003.

Pethő Ágnes: *Reflexivitas a filmben*. (<http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/Reflexivitas%20a%20filmben.hu.pdf> 2014. 04.12.)

Püspök Sarolta: *Søren Kierkegaard teológiájának súlypontjai. Doktori értekezés*. Debreceni Református Hittudományi Egyetem, Debrecen – Kolozsvár, 2009.

Sárkány Kinga: *A reinkarnációtól a halántéklebenyig – avagy a déjà vu keletkezése*. (<http://mipszi.hu/cikk/090514-reinkarnaciotol-halanteklebenyig-avagy-deja-vu-keletkezese> 2014. 03. 19.)

'Selfie' named by Oxford Dictionaries as world of 2013. (<http://www.bbc.com/news/uk-24992393> 2014. 03. 20.)

Siklósi István: Az Én és a szabadság fogalma Kierkegaard filozófiájában. *ELPIS* 2007/1. 79-113.

Stam, Robert: *Film Theory. An Introduction*. Oxford, Blackwell, 2000
Stam, Robert: *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, New York, 1992.

Steiner, Wendy: Narrativitás a festészetben. In *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2011. 91-129.

Szakszon Réka: *Időutazás a fiktív valóságban* (http://www.kulturpart.hu/uzenet_a_foldrol/34256/idoutazas_a_fiktiv_valosagban 2014. 04. 25.)

Tarnay László: *Arc corpus delicti est. Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctorok félbehagyott „arc” poétikájáról*. (<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/04/06tarna.htm#10> 2014. 04. 02.)

The Oxford Dictionaries World of the Year 2013 is...
(<http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/> 2014. 03. 20.)

Történeti Fotóeljárások Magyarországon. (<http://fotomult.c3.hu/direktpozitivek.html#> 2014. 03. 21.)

Vernet, Marc: *Egymásra fényképezések.* Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. *Apertúra*, 2008. nyár. <http://apertura.hu/2008/nyar/vernet> 2014. 04 20.

Vincze Teréz: *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben.* Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2013.

Walker, Jim: *I Am A Strange Loop by Douglas Hofstadter.*
(<http://www.nobeliefs.com/Hofstadter.htm> 2014. 04. 01.)

6. Filmográfia

A jövő gyilkosa (Looper. Rian Johnson, 2012)

Déja vu (Tony Scott, 2006)

Egy makulátlan elme örök ragyogása (Eternal Sunshine of the Spotless Mind. Michel Gondry, 2004)

Eredet (Inception. Christopher Nolan, 2010)

Forráskód (Source Code. Duncan Jones, 2011)

Idétlen időkig (Groundhog Day. Harold Ramis, 1993)

Kis-nagy világ (Synecdoché, New York. Charlie Kaufman, 2008)

Sliders (Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995-1998)

Terminátor 2. – Az ítélet napja (Terminator 2: Judgement Day. James Cameron, 1991)

The Route V50. (Stephen Frears, 2006)

Truman show (The Truman Show. Peter Weir, 1998)

7. Hivatkozott tömegkultúrabeli alkotások, projektek jegyzéke

Borsi Flóra: *Budapest Airport Campaign*

(https://www.facebook.com/floraborsiphotography/photos_stream?fref=photo 2014. 04. 23.)

Borsi Flóra: *Photoshop in Real Life*

(<http://www.floraborsi.com/191724/1350725/gallery/photoshop-in-real-life> 2014. 14. 22)

Borsi Flóra: *Time Travel* (<http://floraborsi.com/191724/1350723/gallery/time-travel> 2014. 04. 12.)

College Humor: *Photoshop Has Gone Too Far.*

(<https://www.youtube.com/watch?v=Hnvoz91k8hc&list=RDHnvoz91k8hc#t=90> 2014. 04. 24.)

Collette, Ulric: *Genetic Portraits* (<http://www.boredpanda.com/genetic-portraits-ulric-collette/> 2014. 04. 21.)

Felfies is Farmer Selfies with cattle or livestock (<http://www.felfies.com/> 2014. 04. 22.)

GO FOR ZERO (<https://www.youtube.com/user/goforzero> 2014. 04. 10.)

Google Utcátérkép (<http://maps.google.hu/maps/about/behind-the-scenes/streetview/> 2014. 04. 24.)

Jones, Keith: *Liverpool: Then and Now.* (<https://www.facebook.com/LiverpoolThenAndNow> 2010. 04. 20.)

M. C. Escher munkáinak hivatalos online gyűjteménye

(<http://www.mcescher.com/> 2014. 03. 26.)

Otshuka, Chino: *Photographer Travels Through Time By Inserting Herself Into Her*

Childhood Photos. (<http://www.boredpanda.com/imagine-finding-me-composite-childhood-photos-chino-otsuka/> 2014. 04. 18.)

Powell, Jason: *Looking Into the Past by Jason Powell.* (<http://www.boredpanda.com/looking-into-the-past-jason-powell/> 2014. 04. 20.)

Take An Instant Selfie With This Magical Mirror. (<http://istrategylabs.com/2014/04/take-an-instant-selfie-with-this-magical-mirror/> 2014. 04. 12.)

8. Képjegyzék

1. kép. (11. old) M. C. Escher *Emelkedés és ereszkedés* (Kimmen en dalen, 1960). M. C. Escher munkáinak hivatalos online gyűjteménye (<http://www.mcescher.com/> 2014. 03. 26.)
2. kép. (11. old) M. C. Escher *Vízesés* (Waterval, 1961). M. C. Escher munkáinak hivatalos online gyűjteménye (<http://www.mcescher.com/> 2014. 03. 26.)
3. kép. (11. old) M. C. Escher *Rajzoló kezek* (Tekenen, 1948). M. C. Escher munkáinak hivatalos online gyűjteménye (<http://www.mcescher.com/> 2014. 03. 26.)
4. kép. (11. old) M. C. Escher *Képtár* (Prentententoonstelling, 1956). M. C. Escher munkáinak hivatalos online gyűjteménye (<http://www.mcescher.com/> 2014. 03. 26.)
5. kép. (26. old) Escher lépcső mint a furcsa hurok modellje (*Eredet. Inception*. Christopher Nolan, 2010)
6. kép. (26. old). Hagyományos lépcső mint a metalepszis modellje (*Eredet. Inception*. Christopher Nolan, 2010)
7. kép. (28. old) A *Sliders* főcímének kockája mint a hofstadteri én-fogalom leképezője (*Sliders*, Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995-1998)
8. kép. (28. old) A *Sliders* főcímének kockája mint a hofstadteri én-fogalom leképezője (*Sliders*, Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995-1998)
9. kép. (28. old) A *Sliders* főcímének kockája mint a hofstadteri én-fogalom leképezője (*Sliders*, Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995-1998)
10. kép. (30. old). Colter Stevens százados és a tükörképe, Sean Fentrees (*Forráskód. Source Code*. Duncan Jones, 2011)
11. kép. (42. old) A *Confidence* nevű városka hiteles lenyomatának tekintett fénykép. (*The Route V50*. Stephen Frears, 2004)
12. kép. (43. old) René Magritte *Emberi állapot* (Condition Humaine, 1933)
13. kép. (44. old) Visszatérés az „eredeti szintre” (*The Route V50*. Stephen Frears, 2004)
14. kép. (56. old) Az Én-gyilkosság pillanata az objektív megfigyelő pozíciójából (*A jövő gyilkosa. Looper*. Rian Johnson, 2012)

15. kép. (64. old) Az egyik szem a diegetikus jelen, a másik szem pedig a négy és fél nappal korábbi diegetikus múlt képeit látja (*Déja vu*. Tony Scott, 2006)
16. kép (66. old) A diegetikus múlt és a diegetikus jelen tekinteteinek találkozása (*Déja vu*. Tony Scott, 2006)
17. kép (72. old) A szubjektum képe, amely akár egy szelet pizza képéből is „létrehozható” *Photoshop Has Gone Too Far*.
(<https://www.youtube.com/watch?v=Hnvoz91k8hc&list=RDHnvoz91k8hc#t=90>
2014. 04. 24.

9. Mellékletek

1. számú melléklet:

Jason Powell *Looking Into the Past* című fotósorozatának képei⁹⁹



1. kép. Inlet Bridge, Washington, DC (az eredeti fotó 1921-ben készült)



2. kép. Newsie, Willard Hotel, Washington, DC (az eredeti fotó 1912-ben készült)

⁹⁹ A képek forrása: *Looking Into the Past* by Jason Powell.
(<http://www.boredpanda.com/looking-into-the-past-jason-powell/> 2014. 04. 20.)



3. kép. F St. NW, Washington, DC (az eredeti fotó 1920-ban készült)



4. kép. Thomas Circle, Washington DC (az eredeti fotó 1911-ben készült)

2. számú melléklet.

Keith Jones *Liverpool: Then and Now* című fotósorozatának képei¹⁰⁰



5. kép. 95-97 Liverpool Road, Crosby (az eredeti fotó 1910-ben készült)

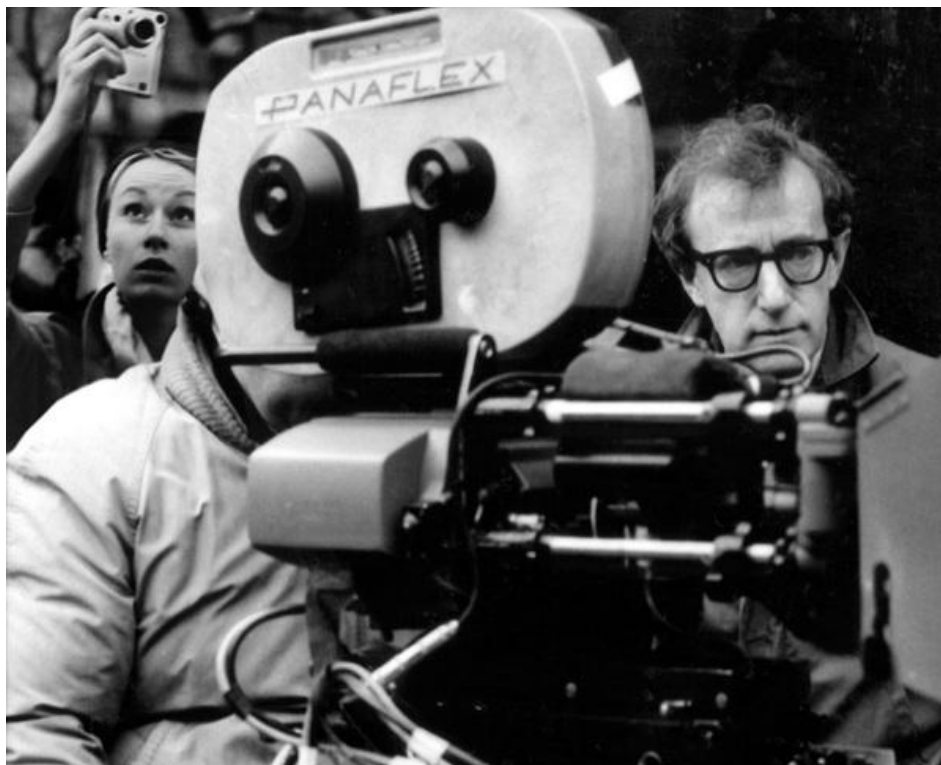


6. kép. Dingle tram, St. James Place (az eredeti fotó 1930-ban készült)

¹⁰⁰ A képek forrása: *Liverpool: Then and Now*.
(<https://www.facebook.com/LiverpoolThenAndNow> 2010. 04. 20.)

3. számú melléklet:

Borsi Flóra *Time Travel* című fotósorozatának képei¹⁰¹



7. kép. Borsi Flóra *Time Travel*



8. kép. Borsi Flóra *Time Travel*

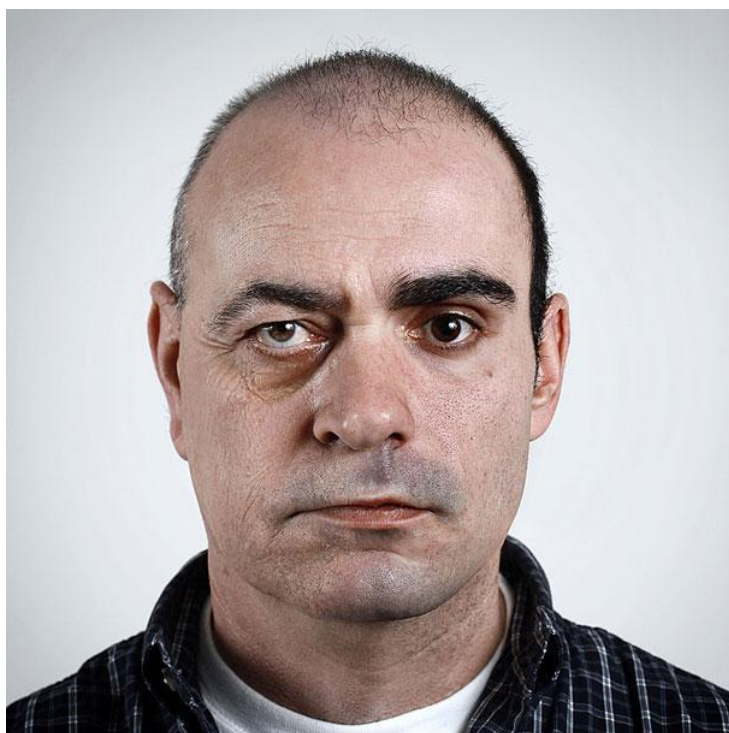
¹⁰¹ A képek forrása: *Time Travel* (<http://floraborsi.com/191724/1350723/gallery/time-travel> 2014. 04. 12.)

4. számú melléklet:

Ulric Collette *Genetic Portraits* című fotósorozatának képei¹⁰²



9. kép. Son/Father: Nathan, 7 & Ulric, 29



10. kép. Father/Son: Laval, 56 & Vincent, 29

¹⁰² A képek forrása: *Genetic Portraits* by Ulric Collette (<http://www.boredpanda.com/genetic-portraits-ulric-collette/> 2014. 04. 21.)

5. számú melléklet:

Chino Otsuka, japán fotográfus *Imagine Finding Me* című
fotósorozatának képei¹⁰³



11. kép. 1982 + 2005, France



12. kép. 1976 + 2005, Japan

¹⁰³ A képek forrása: *Photographer Travels Through Time By Inserting Herself Into Her Childhood Photos.*
(<http://www.boredpanda.com/imagine-finding-me-composite-childhood-photos-chino-otsuka/> 2014. 04. 18.)



13. kép. 1980 + 2009, Japan



14. kép. 1975 + 2005, Spain

6. számú melléklet:

Borsi Flóra *Photoshop in Real Life* című fotósorozatának képei¹⁰⁴



15. kép. Borsi Flóra *Photoshop in Real Life*

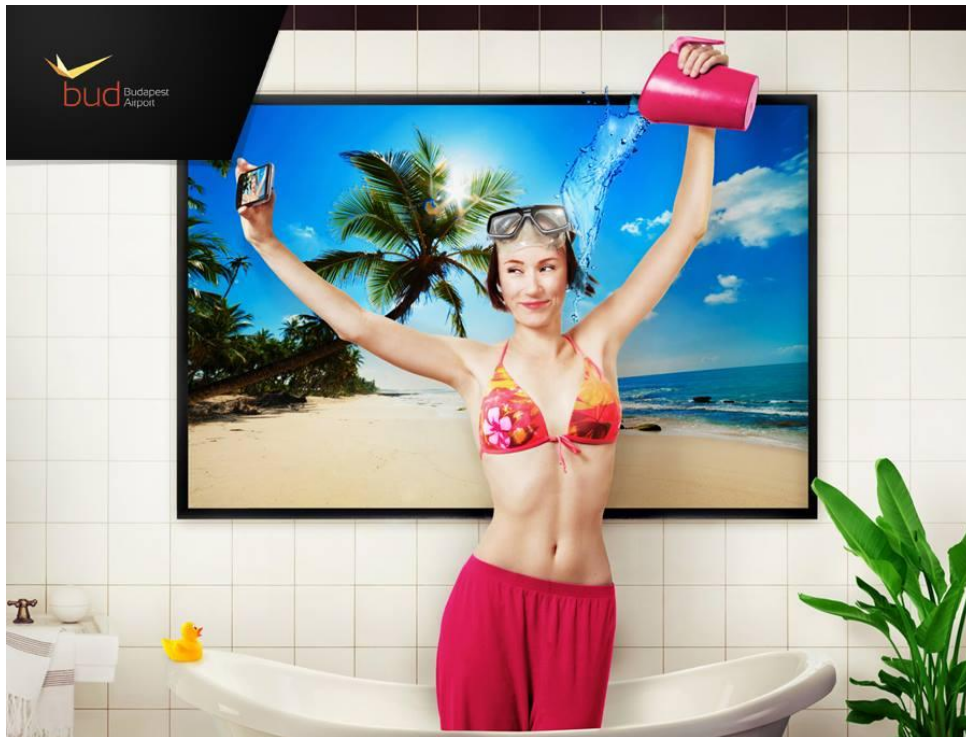


16. kép. Borsi Flóra *Photoshop in Real Life*

¹⁰⁴ Képek forrása: *Photoshop in Real Life* (<http://www.floraborsi.com/191724/1350725/gallery/photoshop-in-real-life> 2014. 14. 22)

7. számú melléklet

Borsi Flóra *Budapest Airport Campaign* fotósorozata¹⁰⁵



17. kép. Borsi Flóra *Budapest Airport Campaign*



18. kép. Borsi Flóra *Budapest Airport Campaign*

¹⁰⁵ Képek forrása: https://www.facebook.com/floraborsiphotography/photos_stream?fref=photo 2014. 04. 23.