

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
NYELVTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
KOMMUNIKÁCIÓ DOKTORI PROGRAM

Kép, mozgókép, megértés
A filmelemzés fenomenológiai elmélete

- doktori értekezés -

Szerző: Gyenge Zsolt

Témavezető: Dr. Gelencsér Gábor

2012

Tartalomjegyzék

1	Bevezető.....	5
1.1	A tudományosság ellen, avagy miért kell a filmnek a fenomenológia.....	5
1.2	Filmkritika-elmélet.....	10
2	Filmfenomenológia helyzetkép – a láthatóvá tett láthatatlan?.....	16
3	A film tapasztalatának fenomenológiai jellegű vizsgálata.....	32
3.1	A film kifejezőerejének mediális forrásai.....	32
3.2	Kifejezés és kifejezett összetartozása a saját testben.....	36
3.3	A látásnak kitett látás tapasztalata.....	40
3.3.1	Mindennapi életvilág vs. fikció.....	40
3.3.2	Kiazmus.....	48
3.3.4	Kinek a látása? A film teste avagy a felemáság tapasztalata.....	56
3.4	Percepció és tér.....	62
3.4.1	Perspektíva, termélység.....	64
3.4.2	Perspektíva és interpretáció.....	70
3.4.3	A keret.....	76
4	Kiarostami tekintete.....	85
4.1	Kelet-Nyugat	91
4.2	Koker trilógia plusz egy.....	95
4.3	Close-up.....	106
4.4	Hiteles másolat.....	109
5	Roy Andersson, a mozi Brecht-je és Beckett-je.....	118
5.1	A svéd visszanéz	118
5.2	„A pénz nem minden”	125
5.3	„Hitlert kellene hibáztatni az általa kapott tapsokért?”	128
5.4	Boldogok, akik ülnek – a kisember embertelensége.....	132
6	„Mozi” a mozi után: a videóművészet.....	135
6.1	A videóművészet helye a mozgóképek sorában.....	136
6.2	Videó és mozi párbeszéde.....	141
6.3	A leleplezett (mozi)néző.....	147
6.4	A videókép különbözősége.....	150
6.5	Az installált mozgókép – az eljelentéktelenedő kép.....	156

	3
6.6 Új térkoncepció.....	160
6.6.1 Anri Sala.....	163
6.7 Kritikus felhangok.....	166
7 Zárszó.....	169
8 Bibliográfia.....	172
8.1 Szakirodalom.....	172
8.2 Említésre került filmek listája.....	178

le film ne se pense pas, il se perçoit"
(a filmet nem elgondoljuk, hanem percipiáljuk)

Maurice Merleau-Ponty

1 BEVEZETŐ

1.1 A tudományosság ellen, avagy miért kell a filmnek a fenomenológia

Az első kérdés, ami e disszertáció tárgyával kapcsolatosan felvetődhet, arra vonatkozik, hogy vajon miért lehet szüksége a filmnek, a filmelemzésnek, -kritikának a fenomenológiára, mivel vihethné előbbre a filmek megértését ennek a szemléletnek a mozgóképre vonatkoztatása. Ezen az úton engem a filmkritikák egy részének egyfajta tudományossága (tudományoskodása?) indított el, amelynek következtében olyan komplex, filmtörténeti ismereteken alapuló elemzések születtek, amelyeknek alig volt közülük az éppen tárgyalt filmhez. Sok minden szóba került, amit a tudományon (filmtörténet, filmelmélet) belül az adott mű felvetett, de magáról a film élményéről, tapasztalatáról sokszor alig olvashattunk.

Merleau-Ponty fenomenológiája – amint az a *Phénoménologie de la perception* előszavából is kiderül – pont tudománytalansága, ha mondhatjuk így, reflexió-ellenessége miatt tűnik izgalmas terepnek. „(...) leírásról, és nem magyarázatról vagy elemzésről van szó”¹ - írja a francia filozófus, aki szerint a leírás, a magyarázat nélküli deskripció a megértés első lépése. „Minden, amit a világról tudok, még az is, amit a tudomány révén, valójában a saját látásomon keresztül vagy a világnak egy olyan tapasztalatán keresztül tudom, ami nélkül a tudomány szimbólumai semmit sem jelentenének a számomra.”² Merleau-Ponty azt állítja, hogy az „analizáló percepció nem természetes”. Az empirizmussal és a tudományos érzékelés-elmélettel szemben az a legfontosabb érve, hogy soha nem apró részeket, hanem mindig az egészet látom, ráadásul nem arról van szó, hogy a részeket egy utólagos folyamat során egészévé rakom össze, hanem már első pillanatban egy egész részeként gondolom el. És azt is fontosnak tartja megjegyezni, hogy a percepcióban a dolgok egységét nem asszociáció hozza létre, ez az egység már előtte létezik. Valószínűleg ugyanígy állíthatjuk, hogy az analizáló filmelemzés pont arra nem képes, hogy visszaadjon valamit a természetes nézői élményből. Frédéric Sabouraud írja Kiarostami filmjei, illetve az arról született elemzésekben elburjánzó analógiák kapcsán, hogy „néha ezen analógiák révén elkerülték a művel és annak egyediségével való szembesülést, amelyet egy elmélyült belső elemzés lehetővé tett volna”³.

¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard. 1945. II. o. A dolgozatban az összes idegen nyelven és kiadásban hivatkozott idézetet saját fordításban közlöm.

² Uo. II. o

³ Sabouraud, Frédéric: *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2010.

Egy olyan filozófiáról van itt szó, amely számára a világ egyfajta elidegeníthetetlen jelenlétként „mindig már ott van”, még a gondolkodás előtt. És pont az a cél, hogy újra megeljük ezt a „naiv kapcsolatot” a világgal. „Egy tiszta leírás elvárása egyaránt kizárja a reflexív elemzést és a tudományos magyarázatot”⁴ – olvashatjuk Merleau-Pontynál. Egyfajta nem racionális percepcióról beszél, amelynek filmelemzésben való alkalmazása nem csupán az elemzés élményszerűségéhez járul hozzá, hanem ezáltal válik az is lehetővé, hogy megértsük, mi zajlik a filmben.⁵ Mindez napjainkban, mikor minden szinten a bölcsészettudomány elefántcsonttorony jellege miatti hiteltelenítése zajlik,⁶ talán még a Merleau-Ponty koránál is fontosabb lehet. Elképzelhető, hogy egy a természetes, mindennapi élettapasztalatból kiinduló műelemzés sokkal érthetőbben és átélhetőbben teszi lehetővé az olvasók számára a művészettel és művészetről való gondolkodást.

Merleau-Ponty percepció-elméletének lényege, hogy a percepciót egy olyan komplex folyamatnak írja le, amely nem feleltethető meg sem a minőségek egyszerű érzékelésének (empirizmus), sem eme érzékek reflexív elemzésének, utólagos megítélésének (intellektualizmus). Szerinte a percepcióban a dolgoknak már eleve jelentésük van, és a film épp az a művészeti forma, amelyik valós tapasztalatunkhoz közeli képeket kínál, így aztán elkerülhetetlen, hogy a filmben látottakat valós életünk tapasztalatainak megfelelően ne „valamiként” értsük. Minden, amivel egy filmben találkozunk tehát *valamiként* tétéleződik számunkra – ezért a Merleau-Ponty által kidolgozott percepció-elmélet alkalmas lehet a filmes befogadás megértésére.

A fikció(s film) fenomenológiai megközelítésének egyik legfontosabb problémája a „valós” és a filmben megjelenő világ elkülönítése. Merleau-Ponty azt állítja, hogy a valóság egy nagyon „erős szövet”, amely a mi tudatos ítéletünk nélkül is képes azonnal elkülöníteni a „legmeglepőbb valós jelenségeket és a legvalószerűbb képzelgéseket.” A dolgozat során azonban az egyik nagy kihívás az lesz, hogy miképpen kezeljük a két világ kérdését a film esetében. Hiszen a filmnézés pillanatában a percepció számára a vásznon láthatók jelentik a világot, azt kell Merleau-Ponty elvárásai szerint eleve adottnak tekintenünk, miközben jól tudjuk, hogy az eleve adott világhoz képest ez egy konstrukció. Ráadásul még ha ettől a körülménytől – az Eco-i fikciós egyezmény eljárását⁷ követve – el is tekintünk, az nagyon

32. o.

⁴ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. III. o.

⁵ Merleau-Ponty, Maurice: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Hn: Folio plus. 2009.12. o.

⁶ Lásd ezzel kapcsolatosan Kovács András Bálint a témát rendkívül összetetten megvilágító írását. Kovács András Bálint: *Mire jó a bölcsészet?* In: *Élet és irodalom*. LV. évfolyam 14. szám. 2011. április 8.

⁷ Lásd Eco, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest: Európa Könyvkiadó. 1995. 105-110. o.

fontos, hogy állandóan szem előtt tartsuk a filmen kívüli valóságot, amelyen percepciók gyakorlataim és tapasztalataim alapulnak, és amelyek meghatározzák többek közt az adott film tapasztalatát is. Az a kérdés, hogy milyen különbségek, következtetések jönnek létre a konstruált világ élményének a valóssal való összevetéséből, miképpen vetülnek rá mindennapi tapasztalatok a fikció megértésére. Nem véletlenül írja Merleau-Ponty: „az ember a világnál van, éppen a világban ismerhető meg.”⁸

A fenomenológia Vivian Sobchack szerint – aki ezt talán a legátfogóbb módon alkalmazta a filmelméletre – „egy olyan kutatási eljárás, amely úgy tud szigorú lenni, hogy közben nem merev. Vagyis képes alkalmazkodni a vizsgált fenoménhez, mivel ezt a világ által 'adottnak' és az emberi tudat által, a tapasztalat emberi aktivitása révén 'megragadottnak' tekinti.”⁹ A fenomenológia szerinte (ebben Merleau-Ponty-t követi) a pozitivizmus és a pszichologizmus között található, mivel a világot ugyan az előbbihez hasonlóan tőlünk függetlenül létezőnek tételezi (vagyis nem mi konstituáljuk, mint ahogy a pszichologizmus állítja), viszont ez a világ mégis csak a tudaton keresztül férhető hozzá¹⁰. A filmmel kapcsolatos tudatunk pedig ehhez nagyon hasonló, ugyanis bár a film által mutatott világot rajtunk (és a filmen, a filmkészítőn) kívül álló világnak tekintjük, mégis csak a vásznon, vagyis a filmen, a film tudatán keresztül férhetünk hozzá ehhez a világhoz. Ezzel pedig nagyon közel kerülünk Sobchack teoretikus konstrukciójához, amelynek középpontjában a film szó szoros értelmében vett teste, mint az ábrázoltak kiindulási pontja áll (ezt majd részletesen is kifejtjük a későbbiekben).

Miért fenomenológia, kérdezhetjük továbbra is. Számomra a legfontosabb momentum ebben a tekintetben Merleau-Ponty-nak abból az alapvető felismeréséből fakad, amely talán minden másnál pontosabban írja le a látás tapasztalatát: „A titok abban áll, hogy a testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, képes önmagát is meglátni, és felismerni abban amit lát, saját látó hatalmának másik oldalát is. Látja önmagát látni, tapintja önmagát tapintás közben, látható és észlelhető önmaga számára.”¹¹ Jelen dolgozat másik sokat idézett szerzője, Vivian Sobchack pedig átviszi a filmre a gondolatmenetet, és azt állítja, hogy csak akkor láthatjuk, érthetjük meg a filmet, ha azt egy látás aktusként is látjuk. Az amerikai teoretikus azt állítja, hogy még a legabsztraktabb filmek is, amelyek még a kamera rögzítő

⁸ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. V. o.

⁹ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press. 1992. 32. o.

¹⁰ Uo. 35. o.

¹¹ Merleau-Ponty, Maurice: *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard. 1964. 18. o.

képességét sem használják fel, azok is egy látó aktus és egy látott dolog viszonyát jelenítik meg¹². Vagyis a filmben mindig van látó aktus, és ezt mindig elemezni kell. Mondhatjuk azt, hogy a husserli „vissza a dolgokhoz” jelszót „vissza a filmekhez”, illetve még pontosabban „vissza a filmek (vizuális) tapasztalatához” formára módosítjuk. A sok szimbólumot, kódot, narratív struktúrát, ideológiát és műfajt azonosító és tárgyaló elemzés erejében ugyanis mintha elfelejtkeztünk volna a vizualitásról.

A mozi és a képzeletbeli működésmódjáról és összefüggéseiről írt könyvének bevezetőjében megközelítésének indoklásaként Edgar Morin a következőket írja: „Habár a mozi művészetnek tekintik, abban a pillanatban, ahogy tömegkommunikációként és szociológiai jelenségként tárgyalják, teljesen elhomályosítják a minden néző által megélt esztétikai helyzetet. Ami itt elhomályosul, maga a lényeg: önök, mi, én, mindannyian intenzív módon elvarázsolva, birtokolva, erotizálva, exaltálva, megijedve, szeretve, szenvedve, gyönyörködve, gyűlölve nem szűnünk meg tudatában lenni annak, hogy egy fotelben ülünk, ahonnan egy előadást szemlélünk. *A mozi kettős tudatállapotban éljük meg.*”¹³ A dolgozat elemzéseiben megvalósuló szemléletmódnak az lenne a célja, hogy ennek a kettősségnek a tudomásul vételével érvényre juttassa a Morin által leírt élményszerű tapasztalatot, és a film percepciójának, megértésének és interpretációjának alapjává tegye.

Furcsának tűnhet egy tudományos eszközöket használó dolgozatot a tudományosság bírálatával kezdeni – kicsit Feyerabend „módszerére” emlékeztet¹⁴. A továbbiakban egy filmkritika- vagy filmelemzés-elmélet néhány alapvonását kívánom kidolgozni, egy olyan kritikáét, amelyik képes valamiképpen megfoghatóvá, átélhetővé tenni a szövegen keresztül a film tapasztalatát. Ugyanakkor fontosnak tartom felhívni a figyelmet arra – és talán ez indokolhatja a soron következő hosszú oldalakat –, hogy egyáltalán nem vagyok híve az olyan elemzésnek/kritikának, amely retorikai fordulatokkal, „költőiséggel” próbálja elfedni a fogalmi pontosság és az elméleti felkészültség hiányát. Azonban itt nem egy teljes filmelemzés-elméletet fogunk látni – erre vannak szakszerű tankönyvek¹⁵ - hanem végeredményben a filmek két, egymással összefüggő alapvető jellegzetességét és azok interpretációs lehetőségeit tekintjük át. A filmes tér megkonstruálása, az ehhez felvett nézőpontok, az implicit vagy explicit tekintetek rendszere és mindezek révén a néző által

¹² Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 129-130. o.

¹³ Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Éditions du Minuit. 1956. xii. o.

¹⁴ Lásd Paul Feyerabend: *A módszer ellen*. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2002.

¹⁵ Például Aumont, Jacques és Marie, Michel: *L'analyse des films*. Hn: Nathan. 1999.

testileg (is) percipiált, megélt film lesz a dolgozat gondolatmeneteinek a középpontjában. A műfajok, a narratíva, az idő és egyéb, a filmek elemzéséhez további elengedhetetlen szempontok taglalása messze túllépte volna e dolgozat kereteit, ezeknek fenomenológiai szempontú megközelítése további kutatások tárgya lehet – amennyiben ez szükségesnek és kívánatosnak bizonyul. Mindezek közül az olvasónak talán leginkább az idővel kapcsolatos elemzések hiányozhatnak, hiszen a filmhez mint médiumhoz és magának a mozgóképnek a befogadásához eredendő módon kapcsolódik az idő tapasztalata. Ezzel magam is tisztában vagyok, mégis a terjedelmi korlátok miatt, valamint azért, mert a montázzsal és a narratívával foglalkozó filmelméletek ezt a kérdést sokszor és részletesen tárgyalták, jelen dolgozatban ennek a vetületnek az elemzését mellőzni kényszerülök.

Bár a szakszerű tudományosság elvárásai szerint szükség lenne rá, e dolgozat kereteit ugyanacsak meghaladja a fenomenológiai alapú filmelmélet összevetése a klasszikus és kurrens filmelméletek legfontosabbjaival. A különböző kiindulópontokat használó és eredményekre jutó filmelméletekkel vitatkozva, az azokhoz való hasonlóságokat és azoktól való eltéréseket megvilágítva el kellene helyezni a fenomenológiát a filmelméleti térképen. Ha azonban ezt a vállalást is e disszertáció részévé tennénk, és belemélyednénk a nem fenomenológiai alapú filmelméletek felsorolásába és kategorizálásába, akkor abba a helyzetbe kerülnénk, amiben több film és fenomenológia kapcsolatával foglalkozó elméletíró, vagyis csupán az elméleti keretek felvázolására kerülhetne sor, és nem tennénk meg a következő lépést, ami a filmkritika elméletévé, megközelítésmódjává és konkrét filmek elemzését elősegítő eszközzé tehetné a fenomenológiát.

Ugyanakkor a filmfenomenológia két alapműve, Casebier és Sobchack könyvei meglehetősen nagy teret szánnak ennek a kérdésnek. E helyütt röviden Sobchack más filmelméletekkel kapcsolatos kritikáját¹⁶ foglalom össze, nem csupán azért, hogy legalább vázlatosan mégis sor kerüljön egy filmelméleti kontextus kialakítására, hanem mert úgy érzem, a más elméletekkel kapcsolatban megfogalmazottak elősegítik a fenomenológiai pozíció megértését, tisztázását is. Sobchack taxonómiáját három metaforára építi fel, amelyet szerinte az elméletírók a filmre használtak. A klasszikus filmelméletben a formalisták *keretről* beszéltek, mivel abbéli igyekezetükben, hogy a filmet művészet rangra emeljék, megpróbálták minél inkább meghaladni a filmkép közvetlen rögzítő jellegét, és a kifejezésre, a jelentésteliségre fektették a hangsúlyt. Velük szemben a realisták az *ablak* metaforában

¹⁶ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 14-26. o.

gondolkodtak, és a világ film általi, közvetlen kifejezésére csodálkoztak rá. A kortárs filmelméleteket Sobchack egyetlen fogalommal intézi el, úgy gondolja, hogy sokféleségük ellenére a *tükör* metaforában gondolkodással leírható megközelítésük lényege, hiszen a film illuzórikus, tautologikus, kényszerítő jellegére fókuszálnak és úgy vélik, a pszichikai vagy ideológiai struktúrák felülírják az individuális nézők befogadási szabadságát. Ezen elméletek „a filmes tapasztalatot hamis és szofisztikus retorikában gyökerezettnek látják, amely lényegileg torzítja el minden 'valódi' kommunikáció lehetőségét”¹⁷. Sobchack úgy látja, hogy a klasszikus és kortárs filmelméletekkel az a baj, hogy a filmnek a három metafora által képviselt jellegzetességeit nem egyben, hanem egymástól elkülönítve vizsgálták. Szerinte a film perceptív, kifejező és közvetítő karakterét egységében kell szemlélni, hiszen a filmet valójában a három együttműködéseként lehet leírni. (Ezek helyett kínált fenomenológiai elméletét részletesebben a későbbiekben fejtem ki).

„Minden percepció kommunikáció” - írja Merleau-Ponty a Percepció fenomenológiájában, és ezáltal pontosan jelzi is azt az álláspontot, amit őt követve a dolgozat során megpróbálok majd képviselni. Amennyiben egy film nézőjét nem egy teljesen kívülálló, azt analizáló elmének, hanem egy megtestesült, a filmmel közös világban létező tudat szubjektumának tekintem, a percepciót pedig egy kifejezéssel szorosan összetartozó folyamatnak, akkor itt valójában egy kommunikációs helyzetről van szó, amely két ugyanabban az életvilágban gyökerező létező között jön létre. Mint ahogy ugyancsak kommunikációs helyzetként gondolom el a filmkritikát, -elemzést, amelynek többek között a film tapasztalatának átadása is feladata.

1.2 Filmkritika-elmélet

Miért lehet az elsősorban a mindennapi élettapasztalatot és percepciót leíró merleau-ponty-i fenomenológiát műalkotások, esetünkben filmek tapasztalatára, megértésére vonatkoztatni? Egy helyen maga a francia fenomenológus adja meg erre a választ, mikor azt állítja, hogy a saját test – amely percepcióelméletének egyik központi fogalma – leginkább nem a fizikai tárgyhoz, hanem a műalkotáshoz hasonlítható. A műalkotás Merleau-Ponty szerint arról ismerhető fel, hogy nem fordítható, nem rövidíthető le más kifejezőeszközökre, vagyis a kifejezés nem választható el a kifejezettől a jelentés módosulása nélkül. „Egy regény, egy

¹⁷ Uo. 17. o.

vers, egy festmény, egy zenedarab mind egyének, vagyis létezők, amelyek esetében nem tudjuk megkülönböztetni a kifejezést a kifejezettől (...).” Ebben az értelemben hasonlítható a saját test a műalkotáshoz, hiszen a test valójában „élő jelentések csomópontja, és nem bizonyos számú variálható fogalmak törvényszerűsége.”¹⁸

Sobchack 1992-es könyvében azt írja, hogy „a fenomenológia a megélt testi helyzetünk egyedi és mindig társadalmi alapjainak tematizálásán keresztül nem csak egy helyet biztosít számunkra, ahonnan beszélhetünk, hanem magának a nyelvnek az újra feltalálását is lehetővé teszi.”¹⁹ Ez alapján úgy gondolom, hogy a pozíció meghatározásán túl a fenomenológia új nyelvet is kínálhat a filmelemzés számára, ami megközelíthetőbbé, élményszerűbbé és átélhetőbbé tehetné magát a filmkritikát, amely kissé elveszni látszik a referenciák és ideológiák rendszerében.

Még itt a dolgozat elején mindenképpen jeleznem kell, hogy ezen írás – bár a fenomenológiával foglalkozik – nem fogja át és nem is elemzi mélységében a fenomenológia történetét és különböző vetületeinek árnyalatait. Erre egyrészt azért nem került sor, mert képzettségem hiányossága – sem filozófus, sem fenomenológus nem vagyok – nem tenné számomra lehetővé az ebben való avatott megszólalást, másrészt szándékosan el akartam kerülni a legtöbb fenomenológiai szöveg „önreflexív”, ha tetszik zárt jellegét. Arra gondolok, hogy a „vissza a dolgokhoz” jelszót meghirdető elmélet – legalábbis egy olyan felület olvasó számára, mint jómagam – a legtöbb esetben magukhoz a dolgokhoz soha nem tér vissza, hanem a visszatérés módját, lehetőségeit és korlátait elemzi. Ebben a disszertációban viszont meg szerettem volna kísérteni, hogy az elméleti keretek felvázolása mellett milyen módon lehet a fenomenológia megközelítését, elemzés módját konkrét filmekben, életműveken és a film különböző megnyilvánulási formáin „alkalmazni”.

És itt lép be a Merleau-Ponty-féle fenomenológia egy másik alapvető kérdése. Bár e dolgozatban legtöbbit a francia fenomenológus percepcióelméletéről beszélünk, valójában azon célból, amelyre e dolgozatban használni szeretnénk, sokkal inkább egy interpretáció-elméletre lenne szükségünk. Hiszen filmkritika-elméletként, amelyre végeredményben mindezt használni szeretnénk, elsősorban egy megközelítést, elemzési módot keresünk. Annak ellenére, hogy Merleau-Ponty soha nem vállalkozott egy kifejezetten hermeneutikai elmélet megírására, azt, hogy ennek megtalálása, fellelése nem egy eleve kudarcra ítélt

¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 177. o.

¹⁹ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. xviii. o.

kísérlet, talán az az 1992-es tanulmánykötet jelzi a legjobban, amely a *Merleau-Ponty, Hermeneutics, and Postmodernism* címet viseli, és éppen ezt a kérdéskört járja körül. Ez a kötet Merleau-Ponty hermeneutikáját burkoltnak vagy indirektnek tekinti több okból is. Egyrészt azért, mert ő nem írt interpretációelméletet, számára „a percepció elsődlegessége annak interpretációs jellegében rejlik. Elemzésének kiindulópontja az a hermeneutikai tény, hogy a percepció révén mindig már jelentésbe mélyedve találjuk magunkat.”²⁰ A burkoltság másik oka abból fakad, hogy a hermeneutikai tradíció elsősorban szöveges elemzéssel foglalkozik, az interpretáció ott belső, mentális olvasása egy külső, autonóm szövegnek. Ezzel szemben Husserl és Heidegger nyomán „Merleau-Ponty egy olyan hermeneutikai elméletet javasolt, amely a megtestesült szubjektumot azonosítja az interpretáció helyeként.”²¹ Ő az interpretációt nem egy művelt, „agyban” zajló folyamatnak tekintette, számára a jelentés nem a szövegolvasás mintájára jön létre, hanem minden intellektuális folyamatot megelőzően „testiségünk a világot jelentéssel teli rendszerként kódolja és dekódolja”²². Ez számunkra azért különlegesen fontos, mert a hermeneutikai megközelítés nagyon ritka filmes alkalmazásakor a szerzők mindig belebotlottak az elmélet szövegcentrikusságába, amelyhez csak nagyon nehezen lehetett hozzáilleszteni – ha egyáltalán – a filmnézés preintellektuális, vizuális, ha tetszik testi tapasztalatát. Ezzel szemben a fenomenológia – amint arra Spencer Shaw rámutat - „bár ritkán alkalmazták a film tapasztalatára, (...) tökéletes eszköz, mivel egy olyan filozófiáról van szó, amely különlegesen figyel az tudat konstitúciójára”²³ - ezért is érdekes, hogy (mint látni fogjuk) miért olyan ritkák a filmet és fenomenológiát közvetlenül összekapcsoló elméletek²⁴.

De miért is van szükség egy „másfajta” filmkritika-elméletre? Erre a választ talán leginkább Aumont egy 1983-ban íródott cikkében találjuk meg. Arra figyelmeztet, hogy nem lehet eléggé hangsúlyozni azt, „ahogyan a mozi intézményei spontán módon privilegizálják a narratív elemet a reprezentatívval szemben. (...) Elég csak végigolvasni a legtöbb megjelent elemzést (...), hogy meggyőződjünk arról, hogy szinte mindegyikük, minőségüktől teljesen függetlenül, 'kiegyensúlyozatlan' módon koncentrálnak a történet elemzésére a figuratív és

²⁰ Gallagher, Shaun: *Introduction: The Hermeneutics of Amiguity*. In: Busch, Thomas W. és Gallagher, Shaun: *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. Albany: State University of New York Press. 1992. 3. o.

²¹ Uo. 3. o.

²² Uo. 4. o.

²³ Shaw, Spencer: *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company. 2008

²⁴ Uo. 22. o.

reprezentációval kapcsolatos szintekre való reflexió helyett; ezt a megközelítést csak akkor teszik zárójelbe, mikor ez utóbbi szint megzavarja a narratív daráló működését.”²⁵

Dudley Andrew, a fenomenológiai és hermeneutikai megközelítés film(elmélet)ben való megjelenítésének egyik fő szószólója a filmkritikát, a konkrét filmek elemzését és interpretációját próbálja előtérbe helyezni. *Film in the Aura of Art*²⁶ című könyvében Barthes-ot idézve arról beszél, hogy a nagy remekművek elemzése nem pusztán példa kellene legyen az absztrakt elméletek számára, hanem sokkal fontosabb szerepet kellene biztosítani nekik. Különösen a művészfilmekre igaz ez, ugyanis ezek a művek ellenállnak az elméletek által a filmek többségére kialakított sémáknak és sablonoknak. Andrew szerint el kell kerülni, hogy az elméletek uralkodjanak az egyes filmek fölött: „Éppen itt, az ambiciózus elmélet és az ambiciózus filmek egymással konfliktusba kerülő elvárásai között kell a filmkritikának vagy az interpretációnak mindkettő segítségére sietnie. Hiszen az interpretáció mindig azt keresi, hogy a megismerőt [knower] az ismerthez igazítsa, mindkettőt megváltoztatva a folyamat során. (...) az interpretáció egy olyan folyamat, amely úgy állítja egyszerre a tudás és a tapasztalat érvényességét, hogy egyiknek sem ad elsőbbséget. Az interpretáció vége megfelelés, nem objektív igazság.”²⁷ Természetesen ezek az „ambiciózus” filmek nem törlik el teljes egészében a filmnyelv kialakult kódjait és jelentésteremtő megoldásait, hanem inkább viszonyba helyezik magukat vele. Éppen ezért – állítja Andrew – különösen fontos a kritika „mint az interpretáció intézményesült formája, mivel központi szerepe van a tradíció és az újjal való találkozás közötti adok-kapokban létrejövő jelentés megkonstruálásában.”²⁸ Andrew hozzáállása a kritikához azért fontos jelen dolgozat számára, mert valamiképpen elmélet-teremtő filmekben gondolkodik, ahol a jelentésszerkezetek az egyes filmekből, és nem előre konstruált elméleti rendszerekből bonthatók ki. Többek közt ez az attitűd jogosíthat fel minket arra, hogy hasonló vonalon indulva ne egy absztrakt filmelméletet építsünk fel, hanem gyakran konkrét filmelemzésekből kiindulva a filmkritika vagy -elemzés egyfajta megközelítéséhez kínáljunk támpontokat.

E kutatáshoz a kiindulópontot talán egy hasonló megérzés adta, amelyről Sobchack ad számot egyik (magyarul is megjelent) tanulmánya²⁹ elején. Jelentős távolságot vél felfedezni a

²⁵ Aumont, Jacques: *The Point of View*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. 11 (2) 1989. 4. o.

²⁶ Andrew, Dudley: *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press. 1984.

²⁷ Uo. 13. o.

²⁸ Uo. 14. o.

²⁹ Sobchack, Vivian: *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. In: Uő: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press. 2004. 53-84. o. Magyarul: *Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet*. In: *Metropolis*. 2004/3. 18-39. o.

között, ahogyan a filmkritika és ahogyan az akadémikus filmelmélet megszólal a filmekről, azt állapítja meg, hogy a teoretikusok távol tartották magukat a film testi hatásaitól, és írásaikban nyoma sincs annak a szenzualitásnak, érzéki jellegnek, amelyről a kritikusok a filmélmények, filmes tapasztalatok leírásakor számot adnak. „Így a tudományos érdeklődés kevésbé a filmeknek arra a képességére fókuszált, hogy fizikai értelemben jelentésre ingerelnek bennünket, hanem inkább arra, hogy az átható mediáció korában mire világít rá a filmek ilyen érzéki vonzereje a klasszikus narratíva felemelkedésével és bukásával, a szórakoztatóipar kortárs transzmediális struktúrájával vagy éppen kultúránk azonnali érzéki elmerülést kínáló szórakoztatása iránti vágyával kapcsolatosan.”³⁰ Mindeközben a kritika azt hangsúlyozza, hogy a filmek érzékekre tett hatása a mozi kvintesszenciáját jelenti, azonban mivel a kritikusok nem tudják megragadni az érzéki reakciók alapvető struktúráit, a filmelmélet a test értelemképző jellegét kizárva a kritika érzékien leíró nyelvezetét mint populárisat írja le, a percepciót pedig pusztán a kognícióra szűkíti le. Terveim szerint jelen dolgozat ezen a helyzeten próbálna valamelyest változtatni azáltal, hogy pontosabb fogalomhasználatot és a filmes tapasztalat kifinomultabb leírását kínálja a filmelemzés, -kritika számára.

Tehát nem filmelméletet, hanem egy filmkritika-elmélet lehetőségeit szeretném e dolgozatban felvillantani, ugyanis nem egy a filmet médiumként vagy műfajként értelmező és annak általános értelemben vett működésmódját megállapító teoretikus modellt kívánok felállítani. Csupán néhány olyan szempontot kívánok megjeleníteni, amelyek szerintem a filmek filmhez és nézőhöz (vagyis a film tapasztalatához) közelebb, a műfajok és narratívák mellett a mozgóképek vizuális koncepcióját az értelmezés sarokkövévé tevő elemzéseket tesznek lehetővé. Mivel elsősorban egy megközelítés, egy elemzői attitűd körvonalazásról lenne szó, ez a „filmkritika-elmélet” nem terjed majd ki egy módszertan kidolgozására, inkább csak a filmek vizualitáson alapuló megértését elősegítő támpontokat kíván megfogalmazni. Ennek érdekében a következő kérdéskörökkel fogok alaposabban foglalkozni:

a. A percepció képezi minden filmes tapasztalat alapját, és ennek vizsgálata során abból a hipotézisből indulok ki (amelyből Harald Stadler is³¹), hogy a filmes tapasztalat a mindennapi tapasztalaton alapul. „Egy fenomenológiai filmelmélet kölcsönösen konstitutív kapcsolatot javasol a néző életvilága és a filmbeli világ realitása között: a film befogadását nem-filmes tényezők (mindennapi tapasztalat) motiválják és teszik jelentéstartóvá; a maga

³⁰ Uo. 57. o.

³¹ Stadler, Harald. A.: *Phenomenological Concepts in Cinema and Television Studies*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Vol 12(3). 1990. 37-50. o.

során a film tapasztalata módosítja a néző mindennapi világban működő percepcióját és viselkedését.”³²

b. A film valóságosságát elsősorban nem a mozgás mozgásban való ábrázolásának technikai invenciója adja, hanem a mindennapi tapasztalat két olyan tulajdonságának a vizuális megjelenítése, amelyre a filmet megelőzően egyetlen médium sem volt képes. A film egyrészt képes a képkeretben láthatónál sokkal nagyobb tér érzékeltetésére, másrészt a néző számára átélhetővé teszi a való világnak azon tapasztalatát, hogy mikor nézek vagy megfigyelek, ugyanakkor látható, megfigyelhető is vagyok.

c. A fenti két pont alapján a dolgozat kiemelten foglalkozik a mindennapi percepció filmes percepcióra alkalmazásával, és ezen belül is a tér érzékelésének, a keret jelentésgeneráló szerepének problémájával, valamint annak következményeivel, hogy a film nem csak egy világot mutat, hanem mindig egy világra vetett pillantást, tekintetet, látást is. Így megkerülhetetlen a perspektíva kérdésének, valamint a nézőpontnak és a néző filmbeli térben való elhelyezésének elemzése.

d. A disszertáció utolsó harmadában három konkrétan, az egyes filmekhez sokkal közelebb álló fejezetben próbálom meg alkalmazni a korábban kifejtett szemléletmódot. Az iráni Kiarostami életművének elemzése elsősorban a perspektíva speciális megjelenítése révén a látás világba helyzettségének elemzésére teremt lehetőséget, a svéd Roy Andersson filmjeinek statikus beállításai a nézőt hozzák kényelmetlen helyzetbe a látó aktus láthatóságának felfedése révén, a képzőművészeti galériákban látható művész videók pedig a filmnézés helyzetének, az apparátusnak a megváltoztatásával hoznak létre újszerű befogadási szituációt, és kínálnak ezáltal a mozitól eltérő értelmezési kereteket a mozgóképek nézőinek.

Végezetül annyit tennék hozzá, hogy ezt a dolgozatot inkább kiindulópontnak, semmint valami lezárásának tekintem abban az értelemben, hogy a mindezekkel való foglalatosság elsősorban utakat nyitott meg számomra. Az elméleti keretek kidolgozása egy érvényesítendő szempontrendszer rajzolt ki, a dolgozat végén található három, konkrét műelemzéseket tartalmazó fejezet mindegyike pedig önálló tanulmányok csírájaként működhet, hiszen az ezekkel a rendezőkkel és művekkel kapcsolatos kutatás elsősorban azt villantotta fel, hogy mennyi minden vár még velük kapcsolatban kutatásra és értelmezésre.

³² Uo. 41. o.

2 FILMFENOMENOLÓGIA HELYZETKÉP – A LÁTHATÓVÁ TETT LÁTHATATLAN?

A fenomenológia elhanyagolt hagyománya a filmelméletben – így hangzik Dudley Andrew 1978-as cikkének³³ címe, amely megpróbálja röviden összefoglalni a fenomenológia filmes alkalmazását, és ezt elhelyezni a filmelmélet akkori térképén. Ez a cím jól jelzi, hogy egy filmelmélet keretein belül egyáltalán nem bevettnek, elfogadottnak tekintett megközelítésről van szó, és – bár az írás több mint harminc évvel ezelőtt született – néhány alapmű megjelenésének ellenére az igazi áttörés még mindig várat magára. Ugyanezt jelzi az is, hogy Vivian Sobchack a témán belül alapműnek számító könyvének azon fejezetét, amely a fenomenológia és a filmelmélet eddigi összefüggéseivel foglalkozik, a következő mondattal kezdi: „figyelembe véve azt az általános negligálást és különös tájékozatlanságot, amely a kortárs filmelmélet fenomenológiához való viszonyát jellemzi...”³⁴ Ezek alapján nem meglepő, hogy ha a filmelmélet nemzetközi szakirodalmában keresgélünk, fenomenológia kapcsán pusztán három név tér vissza rendszeresen: az előbb említett Dudley Andrew, Vivian Sobchack és Allan Casebier. Természetesen mások is írtak tanulmányokat a témában, de ők hárman azok, akik hosszabb távon, koherensen és konzisztensen képviselték ezt az álláspontot.

A fordulópontot eme elhanyagoltságban a *Quarterly Review of Film and Video* 1990-ben megjelent különszáma jelentette, amely *Phenomenology in Film and Television* címmel először próbál egy több tanulmányon átívelő összefoglalást adni a területről. Jellemző, hogy a szám szerkesztője, Frank P. Tomasulo az összeállítást bevezető írásában, amikor a megközelítés körvonalait próbálja felvázolni, nem a filmelmélet, hanem a filozófiai fenomenológia nagy alakjaira (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty) hivatkozik. Tomasulo husserli kiindulópontjának alapja a dolgok intencionáltsága, Husserlnek az az alapvetése, hogy a tudat nem a világ passzív rögzítése, hanem a világ aktív intencionális konstituálása. A fenomenológiai intenciók ennek megfelelően tehát nem pusztán tapasztalatok, hanem komplex interpretatív aktusok³⁵. A továbbiakban megállapítja, hogy „valóban, a mozi különösen

³³ Andrew, Dudley: *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*. In: *Wide Angle* 2 (1978). 44-49. o. Az általam hivatkozott kiadás In: Nichols, Bill (szerk.): *Movies and Methods. Volume II*. Berkeley: University of California Press. 1985. 625-632. o.

³⁴ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 26. o.

³⁵ Tomasulo, Frank P. *Phenomenology: Philosophy and Media Theory – An Introduction*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Vol 12(3). 1. o.

alkalmas, hogy fenomenológiai vizsgálat tárgyát képezze, mivel olyannyira függ az idő, a tér, a percepció, a jelentés és az emberi szubjektivitás kifejezetten vizuális tapasztalatától.” A filmelméletben a fenomenológiai gondolkodás kezdeteként Dudley Andrew-hoz hasonlóan a második világháború után jelentkező filmológiát jelöli meg, de aztán végül megjegyzi, hogy napjainkban, a strukturalizmus és főleg a posztstrukturalizmus korában a fenomenológiát sokan avították, idejét múltak tekintik.

Bill Nichols pont erre próbált egyfajta választ adni szerkesztőként abban a nagy szöveggyűjteményben, amelynek második kötetébe – igaz csak a *Countercurrents* (Ellenáramlatok) fejezetbe – beválogatta Andrew fentebb említett tanulmányát is. Az ezen írás elé illesztett rövid magyarázatban arról beszél, hogy a szemiotikán alapuló elméletek alapvetően bizalmatlanok az érzelmi válaszokkal szemben, e helyett a tudomány, a politika, a tudás mint racionális vállalkozás érdekli őket. Ezek a módszerek azonban – jegyzi meg Nichols - „nem kifejezetten a célból jöttek létre, hogy a művészetet, a kultúrát vagy az esztétikát legyenek képesek megragadni. Ez a bizalmatlanság pedig azt sugallja, hogy csak olyan esztétika fogadható el, amely fegyelmén, munkán, kérdezésen és racionalitáson alapul. Kevesen neveznék egy ilyen esztétikát teljesnek.”³⁶ Ennek ellenére a következőkben felhívja a figyelmet arra a homályosságra, titokzatosságra, amelyet a fenomenológia egyik fő korlátjának tekint.

Bár Merleau-Ponty fő műveiben többször említi a filmet, egyetlen rövid tanulmányt szentelt kifejezetten a mozinak (*Le cinéma et la nouvelle psychologie* címmel), és talán ez tekinthető a filmfenomenológia egyik első írásának. Ebben a szövegben Merleau-Ponty a mozi világban-létünk vizuális paradigmájaként jelöli meg. Ez az írás, amely valójában a párizsi Institut des hautes études cinématographiques diákjainak tartott előadás átirata, terjedelmének háromnegyedében egyáltalán nem a filmmel, hanem a (mindennapi) percepcióval foglalkozik. Gondolatmenetének első lépéseként a percepció átfogó, szintetizáló jellegét hangsúlyozza, azt, hogy nem egyedi (a retinai ingerlésen alapuló) elemeket látunk, és azokat később mentális folyamatok során rendezzük össze, hanem már eleve összefüggéseket percipiálunk. Az analitikus percepció szerinte a tudós vagy a filozófus megfigyelésének feleltethető meg, de a mindennapi percepció nem így működik. Ez azért fontos számára, mert így azt állíthatja, hogy „osztatlan módon, teljes lényemmel percipiálok, a dolognak az egyedi struktúráját ragadom meg, egy egyedi létmódját, amely egyszerre beszél minden

³⁶ Nichols, Bill (szerk.): *Movies and Methods*. Volume II. 625. o.

érzékszervemhez.”³⁷ Ha a percepció kapcsán nem csak azon dolgokról beszélünk, amelyek konkrétan ingerlik az érzékszerveimet, akkor lehetővé válik például a hátam mögött lévő dolgok problémájának tematizálása is. Merleau-Ponty szerint „a hátam mögött lévő dolgokat nem egy emlékezetműködés vagy ítélet reprezentálja nekem, hanem jelen vannak számomra, számítanak nekem.”³⁸ A mindennapi tapasztalatnak ez a fontos jellemzője a képereten kívüli tér (*hors-champ*) kérdése kapcsán lesz fontos a filmben, erre a későbbiekben részletesen is kitérünk. Az előadásban tárgyalt másik fontos kérdéskör a másik percipiálására vonatkozik, amely kapcsán Merleau-Ponty azt állítja, hogy az általa klasszikus pszichológiának nevezett irányzattal szemben a másikat nem introspekción (vagyis saját érzelmeimnek az elemzése) révén értem meg, hanem úgy, hogy a másik érzelmeit viselkedésként értelmezem. „Harag, szégyen, gyűlölet, szerelem nem a másik tudatának legmélyére rejtett pszichikai tények, hanem kívülről látható viselkedési típusok vagy stílusok. Mindezek *ezen* az arcon, vagy *ezekben* a gesztusokban vannak, és nem mögédjük rejtve.”³⁹ Majd pedig a percepció e két jellegzetességét alkalmazza a film befogadására. Azt állítja, hogy a film nem képek összessége, hanem egy időbeli forma, ahol az egyes képet megelőző és követő képek egy olyan új realitást hoznak létre, amely nem felel meg a képek összegének. A film tehát az elemek térbeli és időbeli elrendezése révén azt mutatja be, hogy a dolgok miként válnak jelentéstartóvá; a film ugyanúgy hoz létre jelentést, ahogy a minket körülvevő dolgok. Éppen ezért „a percepció által tudjuk megérteni a mozi jelentését: a filmet nem elgondoljuk, hanem percipiáljuk.”

A másik megértése kapcsán hangoztatott meglátását, amely szerint a másik nem közvetetten, hanem evidens módon, viselkedésként adott számomra, úgy fordítja át a film problémájára, hogy azt állítja, a regénnyel szemben a moziban nem az emberek gondolatait ismerjük meg, hanem a viselkedését, tehát megint csak a mindennapi percepció tapasztalat ismétlődik meg a film befogadásakor. Merleau-Ponty ebben a tanulmányban tehát a mindennapi percepcióval való azonosságot vagy hasonlóságot hangsúlyozza, de ezt a gondolatmenetet nem dolgozza ki olyan részletességgel, amelyből kiolvasható lenne, hogy miként is hozzák létre a képek, a film organizációja a jelentés létrejöttének tapasztalatát. Ezt jóval később Vivian Sobchack teszi majd meg, illetve e dolgozat is ezzel kapcsolatosan tesz néhány kísérletet.

Dudley Andrew e fejezet elején említett cikkében azt írja, hogy a szemiotika kezdeti,

³⁷ Merleau-Ponty, Maurice: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. 10. o.

³⁸ Uo. 12. o.

³⁹ Uo. 14. o.

mindent eluraló általános érvényűsége után még annak legádázabb képviselői is, mint mondjuk Barthes vagy Eco is túlléptek azon a megközelítésen, amely a szöveget pusztán egy formális struktúrának tekintette. A filmelméleten belül azonban a filozófiai fenomenológia tradíciója szinte teljesen ismeretlenül maradt, így senki nem dolgozta fel például a Bazin munkásságában rejlő inherens, ám ki nem mondott fenomenológiai jelleget⁴⁰. Akadémiai szinten a filmelmélet Lévi-Strauss korában intézményesült, és ez azt eredményezte, állítja, hogy a filmelmélet így benne ragadt a strukturalista szóhasználatban. Ezáltal „képesek vagyunk olyan kódokról és textuális rendszerekről beszélni, amelyek jelentő folyamatok eredményei, azonban képtelenek tününk leírni a tapasztalatnak azt a módját, amit jelentésnek [signification] nevezünk.”⁴¹

A következőkben felsorolja és kategorizálja a fenomenológiai hagyomány képviselőit a filmelméletben, ezek közül a jelen dolgozat számára különösen fontos kiemelni azt a filmkritikai tradíciót, amit az ún. genfi iskola, majd pedig abból kiindulva André Bazin képviselt. Ugyanis a többi filmfenomenológiával foglalkozó írás mind a konkrét filmet megelőző szituációt írja le, azonban a fenomenológiai alapokon álló kritikusok, ha úgy tetszik, a „szövegen túli” jelentéssel foglalkoznak. Bazin például a különböző, mondjuk Welles-szel, Chaplinnel, Rossellinivel foglalkozó tanulmányaiban kidolgozta a műfaj vagy a szerző „világát”, majd rámutatott arra, hogy milyen gazdasági, filozófiai és politikai források tették lehetővé vagy alapozták meg ezeket. Egy másik nagyon fontos fenomenológiai inspirációnak a kritikában Ricoeurt tartja Andrew, akiről azt állítja, hogy úgy akarta megtartani a szöveg tapasztalatának hasznosítását, hogy közben visszafogja a fenomenológiai kritika naiv romantikus mivoltát. A már említett genfi iskola ugyanis végig megtartotta az individuális szerző kreatív erejébe vetett hitet. Mindezek után azonban Andrew valamelyest szomorúan állapítja meg, hogy Ricoeur gondolkodásmódját szinte egyáltalán nem alkalmazták – legalábbis a cikk megírásáig, 1978-ig – filmre.

Bár Dudley Andrew nem hozza szóba, érdekes módon máshol a fenomenológiai megközelítések közt legalábbis említés szintjén szóba kerül a francia filmelmélet egyik nagy alakja, Jean Mitry fő műve is.⁴² Amint Brian Lewis írja, Mitry elméletének középpontjában a filmes tapasztalat olyan leírásának csíráját találjuk, ami Dudley Andrew szerint is egy filmfenomenológia elsődleges feladata. „Mitry kidolgozza ennek a tapasztalatnak egy olyan

⁴⁰ Erre Marco Grosoli tett kísérletet kiadás előtt álló disszertációjában: Grosoli, Marco: *La tela del tomiside. André Bazin riletto attraverso l'integralità del corpus* (The Cobweb of the Crab Spider. André Bazin's Integral Corpus of Writings). Unpublished. 2010.

⁴¹ Andrew, Dudley: *The Neglected Tradition*. 627. o.

⁴² Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires. 1990.

modelljét, amely tartalmazza a lényegi, meghatározó feltételeket és a legfontosabb pszichológiai működésmódokat.”⁴³ Általában a formalista és a realista pozíciók közé helyezkedő elméleti pozíciója azonban – bár a film tapasztalatát írja le – sem nyelvezetében, sem megközelítésében nem tekinthető a filozófiai fenomenológiához igazán közel állónak. Kombattív attitűdje és normativitása pedig kifejezetten idegenné teszi ebben a tradícióban, megállapításai mégis fontosak a film megértésében, jelen dolgozat során is többször használni fogjuk.

Ezen a ponton érdemes röviden végiggondolnunk a fenomenológia eme filmelméleten belüli elhanyagoltságának lehetséges okait. A gond talán az lehet, hogy a fenomenológia nem képes/hajlandó határozott, általános érvényű szabályokat és módszereket kínálni, amelyek segítségével egyes művek stratégiái és ideológiai pontosan beazonosíthatóak lennének. A fenomenológia kevésbé alkalmas egy megbízható elemzői *módszer* alapját képezni, inkább egy homályos megközelítésről lehet beszélni, amiből viszont hiányoznak az ún. tudományosság kritériumai. És valóban, Andrew az attitűd kifejezést használja cikkének következtetésében, amikor megpróbálja jellemezni a fenomenológiai hozzáállást a kutatás tárgyához. „Valóban, a fenomenológusok – írja – hosszú ideje bizalmatlanok a pusztá ésszel szemben, a racionalitást ugyanis pusztán a tudat egyik módjának tekintik több egyéb között. Ráadásul ez a tudatnak egy olyan formája, amelynek minden egyéb tapasztalat bekebelezésére irányuló vágyát vissza kell fogni éppen azért, mert az élet maga azt mondja, hogy a tapasztalat drágább és megbízhatóbb, mint azok a sémák, amellyel a megismerésére és a megváltoztatására törekszünk.”⁴⁴ És hát a művészet a legritkább esetben tekinthető pusztán racionalitáson alapuló képződmények.⁴⁵ Mindezek alapján Andrew arra a következtetésre jut, hogy „azáltal, hogy határtalan értéket biztosít a tapasztalatnak, és azáltal, hogy az életfolyamatokkal szemben megkérdőjelezhetetlen tiszteletet tanúsít, a fenomenológia a rációt és a nyelvet az élet vagy legalábbis az emberi tapasztalat szolgálatába állítja.” Ennek köszönhetően pedig a fenomenológiai attitűd, ahogyan ő nevezi, közelebb áll „ha nem is szükségképpen az igazsághoz, de a mozihoz és annak tapasztalatához.”⁴⁶

⁴³ Lewis, Brian: *Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. 1980. 31. o.

⁴⁴ Andrew, Dudley: *The Neglected Tradition*. 631. o.

⁴⁵ Egyetemi oktatóként szerzett egyik érdekes tapasztalatom annak megállapítása, hogy a művész-hallgatók mennyire idegenkednek az elméleti-rationális megközelítésektől. Egy diskurzív, teoretikus tradícióból érkezve évekbe tellett megtalálni egy olyan beszédmódot, ami összeegyeztethető gondolkodásmódjukkal, amely során gyakran teljesen más, mondjuk ösztönös úton jutnak ugyanannyira releváns következtetésekre egy jelenséggel vagy műalkotással kapcsolatban.

⁴⁶ Andrew, Dudley: *The Neglected Tradition*. 632. o.

Ez volt a helyzet a nyolcvanas évek elején, közepén is, azonban a kilencvenes évekkel filmes fenomenológia kisebb „reneszánsza” jött el. A *Quarterly Review of Film and Video* már említett összeállításában megtalálható a közeljövő két fontos szerzőjének egy-egy tanulmánya: Casebier a japán filmre alkalmazza a husserli intencionalitás fogalmát, Vivian Sobchack pedig itt vezeti be a látható látás (visible vision) illetve a látó látás/látvány (viewing view) fogalmait.

Casebier a posztstrukturalistának nevezett Noel Burch japán moziról írt tanulmányában kifejtett elméletét veti össze Husserlrel, fő kérdése pedig arra vonatkozik, hogy mikor és milyen módon látom egy kép nézése közben magát a képet, és mikor nézek keresztül rajta, és percipiálok magát az ábrázolt dolgot⁴⁷. A két szerző megközelítése közti lényeges különbség abban áll, hogy míg Husserl szerint az intuíció révén közvetlenül ragadjuk meg az ábrázoltat, addig Burch arról beszél, hogy a közvetlen vizuális adatokat (sensa) látjuk, és abból konstruáljuk meg a jelentést konvencióink és kódjaink segítségével. Casebier mindezt aztán Burch Kurosawa-elemzésein keresztül vezeti le, szembenállásuk középpontjaként azt jelölve meg, hogy vajon Kurosawa a folyamatos vágás szabályainak időnkénti megtörésével a film diegetikus világából kitesztva bennünket a film megkonstruáltságára, faktúrájára hívja-e fel a figyelmet (Burch) vagy nem (Casebier). Végül mindezek alapján úgy látja, hogy egy husserli alapokon álló filmelmélet a filmes reprezentáció átlátszóságának (magát a filmet vagy a sztorit látom-e) problémájában tudja a legnagyobb áttörést elérni, amely révén mind a klasszikus realista (Kracauer, Bazin), mind a posztstrukturalista elmélet hiányosságai kiküszöbölhetőek lennének.

Vivian Sobchacknak e különszámban megjelent cikkét⁴⁸ azért tartom rendkívül fontosnak, mert tömören összefoglalja megközelítésének alapjait, és lehetővé teszi néhány alapvető filmnyelvi konvenció megértését és működése valódi dimenziójának átlátását – mindezek pedig, amint majd a dolgozat későbbi, vonatkozó részeiben megpróbálok bizonyítani, nagyon komoly segítséget nyújthatnak egyes filmek értelmezésekor. A szöveg a filmben megnyilvánuló mozgástípusokkal foglalkozik, és négy különböző vizuális/látható mozgást kategorizál és magyaráz meg.

Mivel a fenti két szerző elméletével könyveik alapján részletesebben foglalkozom

⁴⁷ Allan Casebier: *The Phenomenology of Japanese Cinema: A Husserlian Intervention in the Theory of Cinematic Representation*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 12(3). 1990. 9-19. o.

⁴⁸ Sobchack, Vivian: *The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision*. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Vol 12(3). 21-36. o.

majd, a különszámából egy másik szerző, Harald A. Stadler *Phenomenological Concepts in Cinema and Television Studies* című tanulmányát szeretném még kiemelni. A fenomenológiai megközelítés sarokkövének ő az aktív ágens feltételezését teszi meg, és olyan elmélet kidolgozását tartaná fontosnak, amely fenomenológiai alapokon nyugodna ugyan, de nem lenne önmagába zárva, hanem képes lenne kommunikálni a többi teoretikus modellel is. Azt javasolja, hogy a sokfajta fenomenológiából a tapasztalat fogalmát emeljük ki, és hogy a filmelmélet új elméleti paradigmája a *film mint tapasztalat* legyen. „A tapasztalat fogalma – érvel Stadler – rendelkezik azzal a határozott előnnyel, amit a mindennapi nyelvhasználat is igazol, hogy egyszerre implikálja a szubjektumot és a tárgyat is: egy tapasztalat mindig valakinek valamiről való tapasztalata.”⁴⁹ A filmelméletek három korábbi alapmetaforájának kiemelése után (amelyeket Sobchack hasonló taxonómiájánál ismertettem) arra a megállapításra jut, hogy ezeknek közös hiányosságuk, hogy mindannyian a filmet teszik meg a befogadás elsődleges irányítójává. Egy fenomenológiai megközelítés viszont a néző életvilága és a filmes világ valósága közötti összefüggéseket keresi. Még néhány filmelméleti paradigma tárgyalása után Stadler arra jut, hogy egy fenomenológiai filmelmélet tágabb és rugalmasabb elméleti kereteket biztosít, mint azok, amelyeket a filmelmélet általában használ. Fontos lehetőségként látja, hogy a fenomenológia lehetőséget kínál a valós és a film általi tapasztalat megkülönböztetésére: míg a valóságban jelentés nélküli dolgokkal találkozunk, melyek a szubjektum felénk forduló figyelme révén nyernek értelmet, addig a filmben már eleve közvetített, re-prezentált dolgokat látunk. „Így a filmnéző feladata valójában egy interpretáció interpretációja” - állítja⁵⁰. A fenomenológiát azért is kifejezetten hasznosnak tartja, mert minden más elméletnél jobb lehetőségeket kínál valóság és fikció kérdésének tárgyalására. Stadler azt javasolja, hogy a valóság/fikció fogalompárt ne vagy-vagy problémaként kezeljük, hanem egy többé-kevésbé skála mentén gondoljuk el. Így fogalmaz: „Ami egyedi egy adott filmben (...) nem az, hogy valóságot rögzít vagy fikciót teremt – egy vagy-vagy döntés módján – hanem az, hogy miképpen fonja egybe a felismerhető valóság szükséges fokát a megvilágosító illúzió elvárt mennyiségével.”⁵¹ Végül a fenomenológiai alapokon álló megközelítés előnyének tartja még azt, hogy nem normatív és restriktív, ami mind az oktatásban, mind a filmkritikában nagy hasznot jelenthet; valamint azt, hogy úgy látja, lehetővé teszi, hogy a film és a televízió összes műfaját egy elméleti kereten belül kezeljük. Ugyanis úgy véli, hogy a korábbi elméletek a filmet vagy művészetként, vagy

⁴⁹ Stadler, Harald A.: *Film as Experience*. 41. o.

⁵⁰ Uo. 44. o.

⁵¹ Uo. 46. o.

tömegkulturális termékként vagy éppen hírműsorként kezelték, és mindegyikre külön terminológiát és elemzési módszert használtak. Stadler szerint a filmes tapasztalat elemzése közös alapot teremthet mindehhez.

A különszám csupán beharangozta azt a két, rá következő évben megjelenő alapművet, amely végre címében is hordozza a film és fenomenológia szókapcsolatot. Allan Casebier *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation* című könyve szinte kizárólag husserli alapokon próbálja az intencionalitás kérdését a filmre vonatkoztatni. Azonban mint ezt David Sullivan találóan megjegyyezte a Film-Philosophy-ban megjelent recenziójában⁵², ez a könyv meglepő módon szinte végig csak a Husserl által is használt Dürer metszetre hivatkozik, filmek helyett. Casebier egyébként munkájában a legnagyobb teret a különböző filmelméletek idealista/nominalista vagy realista kategóriába helyezésének, illetve főleg az előbbieket fenomenológiai szempontú kritikájának biztosítja. Meglátása szerint a kortárs filmelmélet túlnyomórészt idealista/nominalistának tekinthető, amely hamis képet ad a filmes reprezentáció perceptuális helyzetéről, azt állítja, hogy nincs ábrázolás, pusztán képek és hangok vannak, amelyet látunk és amiket mi magunk szervezünk⁵³. Éppen ezért szükség lenne egy olyan realista filmelméletre, ami azonban nem a szélsőséges bazin-i transzparencián (az „átlátszó” filmkép közvetlenül a valóságot jeleníti meg) alapszik. Husserl fenomenológiai módszerének előnyét abban látja, hogy egyszerre képes a szubjektumot és a dolgot úgy megfigyelni, hogy közben fenntartja a dolog szubjektumtól független létezését, valamint hogy elutasítja a transzparenciát. Casebier egyfajta közvetített realizmusban gondolkodik, melynek lényege, hogy megőrzi a film ontológiai önállóságát, vagyis percepciótól való független létezését, ezáltal kerülve el azt, hogy a film pusztán a néző interpretációs folyamatára redukálódjon⁵⁴. Úgy látja, hogy a husserli fenomenológia filmre alkalmazása azért megfelelő, mert az ezen alapuló teoretikus gondolkodás egybeesik a nézők azon alapvető hitével, meggyőződésével, hogy olyasvalamit tapasztalnak, amit nem ők hoztak létre. Casebier közvetített realizmusának lényege abban áll, hogy a néző, aki percipiálja és appercipiálja a filmet, semmilyen jelentést nem konstruálhat meg, mivel a film jellemzői (képek, filmes konvenciók, narratív struktúra, képkeret) korlátok közé szorítják őt. Filmfenomenológiához való hozzájárulásának haszna az, hogy rámutatott arra, hogy a szimbolikus és narratív

⁵² Sullivan, David: *Noemata or No Matter? Forcing Phenomenology into Film Theory*. In: *Film-Philosophy*. 1.1 1997. <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/download/18/3> Utolsó letöltés: 2012.06.12.

⁵³ Casebier, Allan: *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 36-37. o.

⁵⁴ Uo. 4-5. o.

jelentések miképpen közvetítődnek a percepció tapasztalata révén.

Sokkal alapvetőbbnek, sőt megkerülhetetlennek tűnik Vivian Sobchack *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* című munkája, amely elsősorban Merleau-Ponty percepcióelméletére alapozva dolgoz ki átfogó fenomenológiai filmelméletet. Sobchack számára elsődleges fontossággal bír a (saját) test a kommunikáció egy fajtájaként értett filmes tapasztalatban. Kiindulópontja az, hogy a filmet a tapasztalat tapasztalat általi kifejezéseként (expression of experience by experience), valamint a percepció kifejezéseként és a kifejezés percepciójaként definiálja. „A film egy látás-aktus, amely önmagát láthatóvá, egy hallás-aktus, amely önmagát hallhatóvá és egy fizikai és reflexív mozgás, amely magát érzékelhetővé és megérthetővé teszi.”⁵⁵ A fontos számára mindebben az, hogy a film valójában a közvetlen, a dolgok világában megnyilvánuló tapasztalat struktúráit használja saját nyelvezetének struktúrájában. Éppen ezért a mozi szemiotikájának és hermeneutikájának „a filmes kommunikáció eredetéhez kell visszatérnie, amely az egzisztenciális tapasztalat struktúráiban és gyakorlataiban gyökerezik”⁵⁶, és egy ilyen empirikus és filozofikus tanulmánynak az a célja, hogy bevezetesként szolgáljon a moziban működő jelentések logikájához.

Azáltal, hogy Sobchack a kommunikációt a percepció és a kifejezés (expresszió) közötti felcserélődés megtettesült helyeként határozza meg, magát a filmet testként definiálja (szó szerinti, nem metaforikus értelemben), egy olyan testként, amelynek percepcióját és kifejezését a kamera illetve a vetítógép közvetíti/valósítja meg. Sobchack a film percepciójában három azonos jelentőségű és egymással dialógusban lévő szereplőt, szubjektumot azonosít: a filmkészítőt, a filmet magát és a nézőt. A film egyrészt bemutatja magának a filmkészítőnek a megelőző, közvetlen tapasztalatát, de magának az ezt közvetítő – innen a kommunikációs szituáció – filmnek is van saját direkt és reflexív tapasztalata. Vagyis a film meghaladja a filmest (filmkészítőt) és saját helyet talál önmaga perceptuális és expresszív tapasztalatában. A filmes tapasztalata tehát a film tapasztalatában már csupán közvetett és re-prezentált (újra bemutatott) lesz⁵⁷. Ezzel Sobchack azt akarja elkerülni, hogy még véletlenül se gondoljuk azt, ő a filmet a néző és a filmkészítő közvetlen kommunikációjaként, valamint a filmet a filmes tapasztalatának megjelenéseként képzele el. Ennek érdekében beszél a filmről, mint szubjektumról (testről), amely a kamera révén percipiál (ez az ő látásra szolgáló érzékszerve), a vetítógép révén pedig kifejez, vagyis

⁵⁵ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 3-4- o.

⁵⁶ Uo. 6-7. o.

⁵⁷ Uo. 9. o.

lényegében a filmes kommunikációban résztvevő emberi szubjektumokhoz hasonló „tevékenységet” végez. „Így egzisztenciális funkciójában a [film] a filmes tapasztalatban résztvevő emberi társaival ekvivalens jellegzetességekkel rendelkezik. A néző és a film közötti kapcsolat nem egyirányú, nem látó szubjektumról és látott tárgyról van szó, „hanem ez inkább két látó szubjektum dialogikus és dialektikus elköteleződése, amelyek közben látható tárgyakként is léteznek”⁵⁸.

A könyv címe (*The Address of the Eye*) egy magyarra nem igazán átültethető angol szójátékból ered, mivel az address kifejezés egyszerre tud igeként a megszólítás, címzés aktusára utalni és főnévként a (lak)címet, a lakhelyet megjelölni. Sobchack úgy véli, hogy az address szónak ez a kettőssége jól jelzi percepció és kifejezés összetartozását valamint azt, hogy a percepció mindig valahol van, és mindig valamit percipiál (itt az intencionalitás alapvető fenomenológiai fogalmára utal). A szem „címe” egyszerre jelöli a látás eredetének és céljának, címzettjének helyét. A szem „címe” kényszerít bennünket, hogy „tekintetbe vegyük a látás megtestesült jellegét, a test radikális hozzájárulását a film tapasztalatának konstituálásához”⁵⁹ - írja Sobchack.

Sobchack és Casebier munkájától teljesen függetlenül, arra egyáltalán nem hivatkozva, pusztán francia szakirodalom felhasználásával íródott Jean-Pierre Esquenazi könyve, amely bár nem rendelkezik a másik két szerző alapos filozófiai és fenomenológiai háttérével, és munkáját nem is nevezi direkt módon fenomenológiaiak, megközelítésében és problémafelvetésében közel áll ahhoz⁶⁰. Ez a mű nem a mozi, hanem a film pragmatikáját és ezen belül a film és a néző viszonyának elemzését ígéri. Megközelítésének lényege, hogy a film percepciójának analízisébe bekapcsolja az emlékezet fogalmát, amely egyrészt egyszerre képezi a látottakat megelőző tudásunk, ismereteink rétegét, másrészt, amint azt Esquenazi szemléletesen kimutatja, maga is létrejön filmnézés közben. „Egy film, bármely film percepciója és megértése a néző emlékezetmunkájától függ” - írja⁶¹. A *Párizs, Texas* (Wim Wenders, 1984) azon kulcsjelenetének leírásán keresztül, ahol az emlékezetét veszített Travis a családi film megtekintése révén éli át elvesztett emlékeit, arra a következtetésre jut, hogy Travis élménye (az amatőr film emlékké válik elvesztett emlékei helyett) nagyon hasonló ahhoz, amit akkor élünk át, mikor egy soha nem látott filmet nézünk. Esquenazi a filmben

⁵⁸ Uo. 22. o.

⁵⁹ Uo. 25. o.

⁶⁰ Esquenazi, Jean-Pierre: *Film, perception et mémoire*. Paris: Éditions L'Harmattan. 1994.

⁶¹ Uo. 59. o.

működő paradox emlékezetről beszél, amely múltbeli események percepciója és a jövőbeni események megalapozása. „A filmvetítés előtt ülő néző egy percepciós és egy emlékezeti tevékenység közötti kapcsolódási ponttá válik, aminek eredménye egy más értelemben vett 'emlékezet' létrejötte: a film jelen pillanatbéli percepcióját megelőző eseményeinek összessége rendeződik egységgé ezáltal.”⁶² Vagyis számára az emlékezet az a folyamat, amely során az eddig látottak értelmes időrendi, okozati és egyéb rendbe rendeződnek.

Érdekes módon néhány évnyi aktivitás után, amely során ezen könyveket és folyóiratokat összefoglalták, összehasonlították és elemezgették, valamint rácsodálkoztak magára a fenomenológia újra-felbukkanására,⁶³ a filmfenomenológia eltűnt a filmelméleti érdeklődés homlokteréből, mintha az elmondottak kimerítették volna az összes lehetséges problémát, és nemigen lehetne újat hozzátenni. Valóban kérdés, hogy az alapvetések felsorolása, az intencionalitással, a percepcióval és megtestesüléssel kapcsolatos meglátások bemutatása, adott esetben filmes közegre való alkalmazása után merre lehet tovább lépni. Valószínűleg elsősorban a filmkritika-filmelemzés gyakorlatában jelenhetnének meg a filmfenomenológia „eredményei”, ez (mármint a kritika) viszont mind intézményrendszer, mind megközelítés szempontjából kívül esik az akadémikus filmelmélet keretein. Éppen ezért ebben a dolgozatban az alapvető kérdések magyar nyelven hiányzó összefoglalása után három konkrét elemzésen keresztül próbálom érvényre juttatni azt a megközelítést, attitűdöt, amit a fenomenológiából kiolvasni vélek.

Még egy érdekes továbblépési lehetőségről ejtenék szót röviden. Bennington és Gay tanulmányukban a filmfenomenológia eszköztárát és fogalomrendszerét az új digitális média, elsősorban az interaktív videók tapasztalatának leírására használják fel⁶⁴. Úgy látják, hogy a filmelméletek közül a fenomenológiai azért felel meg a leginkább céljuknak, mert a nyelvészeti és szemiotikai modellektől eltérően kifejezetten a tapasztalat vizualitására, valamint a percepció testi megélésére figyelve nagyon alkalmas a film (ez esetben az interaktív videó) interszjektív jellegének leírására és magyarázatára. „Ezek a perspektívák – írják – hozzájárulnak a multimédia tapasztalatának egy olyan kompozit, multidimenzionális

⁶² Uo. 44. o.

⁶³ Lásd például: Sweeney, Kevin W.: *The Persistence of Vision: The Re-Emergence of Phenomenological Theories of Film*. In: *Film and Philosophy*, vol. 1 (1). 29-38. o.

⁶⁴ Bennington, Tammy L. és Gay, Geri: *Mediated Perceptions: Contributions of Phenomenological Film Theory to Understanding the Interactive Video Experience*. In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 5 (4) June 2000. http://jcmc.indiana.edu/vol5/issue4/bennington_gay.html Utolsó letöltés: 2012.06.19.

megértéséhez, amely figyelembe veszi azon tapasztalatok sokféleségét, ami a multimediális, multilineáris, ergodikus kompozíciók létrehozásában, percepciójában, navigációjában és interpretációjában megnyilvánul. Ezek [a fenomenológiai perspektívák] lehetővé teszik a kifejezés és a percepció találkozásaként valamint a világgal való mediális megtestesülés formájaként értett 'szöveg' (multimediális, filmes, irodalmi, digitális, interaktív...) konceptualizálását.” Mindez számomra csupán azt jelzi, hogy napjainkban, amikor már nem csak a fenomenológiát, de sokan magát a filmet is avíttnek tekintik, megvan rá a lehetőség, hogy a tapasztalat fenomenológiai leírása révén a média legújabb formáit is megértsük. Egyébként valamelyest ebbe az irányba – vagyis a mozgókép alternatív felhasználási területei felé – tájékozódik jelen dolgozat videóművészetre vonatkozó fejezete is.

Az imént felsorolt elméletekből talán Sobchack megközelítése áll legközelebb ahhoz, amit én alkalmasnak vélek a filmkritika fenomenológiai hátteréhez. A következőkben azonban talán Merleau-Pontyhoz és különösen *A percepció fenomenológiájának* szövegét talán Sobchacknál is szorosabban követve próbálok meg néhány kapaszkodót találni a film megértéséhez. Az az érzésem ugyanakkor, hogy a Sobchack által „lángra lobbantott” filmfenomenológia viszonylag gyors eltűnése talán annak a már Bill Nichols által is felemlített (és az előzőekben e dolgozatban is idézett) homályosságnak és misztikusságnak köszönhető, amit a fenomenológiával kapcsolatban az (analitikus) elméletírók fel szoktak hozni. Bármennyire igyekszik világosan fogalmazni, és az előszavában leírtaknak megfelelően nem retorikai és poétikai alakzatok segítségével filmelméletet alkotni, Sobchack film-test fogalma (ő maga határozottan elutasítja, hogy metaforaként értsük) valószínűleg alaposan rászolgál a misztikus jelzőre. Ráadásul az az érzésem, hogy bármennyire hasznosnak is tűnik több probléma megvilágítására ez a koncepció, a filmnek testtel és ezáltal látással való felruházása idegenné teszi az egész koncepciót mindennapi tudásunk, tapasztalatunk és szóhasználatunk számára (amelyhez egyébként a fenomenológia vissza akar térni). Vajon valóban szükség van egy újabb elméleti konstrukcióra, a film-testre ahhoz, hogy meg tudjuk világítani a láthatóvá tett látás, a megfigyelhető megfigyelő filmes tapasztalatát? Meglátásom szerint e nélkül is használhatunk nagyon sokat Sobchack megállapításai közül, és a film-test fogalom használatának mellőzésével az egész elmélet talán közérthetőbbé, és ezáltal a filmelemzési, filmkritikai gyakorlat számára is használhatóbbá válik.

A film-test koncepció egyik problémája abból fakad, hogy a másikkal ellentétben a filmről tudom, hogy nem néz vissza rám, tehát saját másik általi láthatóságomat nem

tapasztalom meg. Abban ez esetben, ha az egyik szereplő direkt a kamerába nézve rám tekint, természetesen előkerül saját láthatóságom kérdése, ilyenkor azonban kevésbé a film testi jelenlétét tapasztalom meg, hanem az történik, hogy a film – hosszabb vagy rövidebb időre – közvetlenül beilleszt engem saját diegetikus világába, amelyben eddig közvetetten, a film szemén, testén keresztül voltam pusztán jelen. Roy Andersson munkássága, amelyet később valamivel részletesebben is kifejték egy külön fejezetben, épp ezt a közvetítettséget szűri ki. Azonban Andersson számára nem az a fontos, hogy a film testi jelenlétét megtapasztaljam, hanem hogy aktív, felelős résztvevőnek és ne ártatlan megfigyelőnek érezzem magam a film diegetikus világában történetekkel kapcsolatban. Vagyis egy ilyen gesztus pont nem a közvetítettségre (Sobchack szavaival a film testi mivoltára) hívja fel a figyelmet, hanem a film mindennapi valóságtól eltávolító, fikcióteremtő gesztusát relativizálva az én szerepemet hangsúlyozza.

Sobchack-nak a film-test teoretikus konstrukciójára azért van szüksége, mert ha a filmet nem pusztán egy látott dolognak, vagy látott dolgok ábrázolásának, hanem egy látás (látási aktus) re-prezentációjának is tekintem, akkor természetesen azonnal felvetődik a kérdés, hogy kinek a látása is ez. Hiszen egyrészt tekinthetjük a filmkészítői tekintet megjelenítésének, másrészt a történet narrátora szemszögének (legyen az a sztori résztvevője vagy külső, mindentudó narrátor), harmadrészt pedig a néző tekintetének. Mivel egyik verzió sem tekinthető általánosan érvényesnek, ezért vezeti be a film-test fogalmat. Sobchack Merleau-Ponty saját testre vonatkozó meglátásait követve használja a film-test kifejezést, ugyanis, amint azt Ullmann Tamás írja rövid összefoglalójában, a francia fenomenológus számára „a test filozófiailag kitüntetett helyzete abban a tételben foglalható össze, hogy a test nem egyszerűen a tapasztalás közege, hanem egyszersmind az eredeti értelemképződés szerve is. (...) Ott van állandóan, de közvetlenül sohasem a tapasztalás tárgya: nem a testemet észlelem, hanem a testemmel észlelek.”⁶⁵ Sobchack tehát valószínűleg azért használja a film-test konstrukciót, mert a film – a saját testhez hasonlóan – mindig ott van, jelen van, mégsem azt nézem, hanem *azzal* nézek. Ugyanakkor sokatmondó az, hogy bár a *The Address of the Eye*-ban a fogalom központi helyet foglal el, későbbi munkáiban mégsem tudja vagy akarja használni, pusztán lábjegyzetben utal rá⁶⁶.

Sobchack konstrukciója bizonyos értelemben Jean Mitry hatalmas elméletének

⁶⁵ Ullmann Tamás: *A francia fenomenológia kialakulása és Merleau-Ponty észleléselemélete*. In: *Metropolis* 2004/3. 74. o.

⁶⁶ Mint például a dolgozatban többször idézett tanulmányában is: Sobchack, Vivian: *What My Fingers Knew*. 66. o. 48. lábjegyzet

folytatásaként, továbbgondolásaként is értelmezhető. A francia teoretikus ugyanis elsősorban a Bazin által fémjelzett klasszikus realista iskola állításaival vitatkozva beszél valóság és filmkép összefüggéseiről. *Esthétique et psychologie du cinéma* c. könyvében⁶⁷ hosszan sorolja, hogy miért nem tekinthető a filmkép a valóság közvetlen és objektív megragadásának, mint azt Bazin állítja⁶⁸. Mitry elsősorban a filmkép fragmentáltságát állítja szembe a valóság tapasztalatának folyamatosságával, és azt állítja, hogy a keret, már csak pusztán a látás elé állított korlátai révén „a keretbe foglalt elemek között olyan viszonyok és kapcsolatok együttesét hozza létre, amely nem létezett a *valódi* realitásban.”⁶⁹ A folytatásban arról beszél, hogy a valós térben a szemem és a testem mozgása révén a minket körülvevő tér homogénnek és folyamatosnak tűnik, azonban a filmben egyáltalán nem ez történik. Felvetődik a kérdés, hogy vajon tényleg ez a helyzet áll-e fenn, vagyis vajon a film a folyamatos vágás, a tér-idő kontinuum megteremtése révén sem képes a valós tapasztalatban megnyilvánuló kutató tekintet, a térben jelenlévő mozgás tapasztalatát megjeleníteni? Elképzelhető, hogy Sobchack pontosan e fenntartás (vagy egy hasonló) miatt tart ki határozottan a mellett, hogy a filmkép semmilyen módon nem feleltethető meg a néző látásának, és ezért hozza létre közvetítő funkcióként a film-testet. Erről az entitásról ugyanis mondhatjuk, hogy a film által létrehozott térben mozog, néz és figyel.

Visszatérve Mitry-hez, úgy érzem, hogy a valóságtól való eme eltávolítás révén a film legfontosabb mediális hatásmechanizmusát érti félre a francia teoretikus, és épp azt nem veszi tudomásul, hogy a mozi mégoly fragmentált konstrukciójában a valóság tapasztalata, percepciója jelenik meg. Azt állítja: „Látjuk a minket körülvevő világot, de nézzük a filmet.”⁷⁰ Mitry e helyütt élesen elkülöníti a valóság és a film tapasztalatát, vagyis pontosan szembemegy azzal a hipotézissel, amelyből kiindulva a fenomenológiát és kifejezetten Merleau-Ponty-t választottuk elméleti kiindulópontnak. Álláspontjának lényege az, hogy a filmben figyelmünket felkelti a látvány újszerűsége, a világot viszont csak úgy 'látjuk', vagy – bár ezt így nem mondja ki, de utal rá – céltalanul szemléljük. Azonban elfelejti azt, ami a fenomenológia intencionalitás fogalmában, Heidegger előzetesség struktúrájában is benne foglaltatik: a világban nem céltalanul vagyunk jelen, mindennapi élethelyzeteinkben a világhoz, a dolgokhoz valamilyen céltudatos tevékenység keretében fordulunk, mindig keresünk valamit a világban, orientálódunk valami felé.

⁶⁷ Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*.

⁶⁸ Például *A fénykép ontológiája* c. írásában – Mitry is erre hivatkozik. Bazin, André: *A fénykép ontológiája*. In: Uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó. 1995. 16-23. o.

⁶⁹ Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. 238. o.

⁷⁰ Uo. 240. o.

Végül szót kell még röviden ejtenünk a filmfenomenológia hazai recepciójáról, amely egyetlen helyen jelent meg a magyar szakirodalomban, a *Metropolis* folyóirat 2004-es, nem túl jól sikerült tematikus számában. Az összeállítást a tartalomjegyzék szerint (ugyanis a tanulmányok tartalomjegyzékben jelzett és a laptestbéli sorrendje között semmiféle megfelelés nincs) Ullmann Tamás bevezető írása nyitja, amely tömören és nagyon világosan vázolja fel a francia fenomenológia legfontosabb állításait és pozícióit, főleg a filmelméletben leginkább hivatkozott Merleau-Ponty műveinek észleléselemletére figyelve. A filmes megértés egyfajta percepción alapuló elméletének felvázolását Nánay Bence vállalja magára, aki ugyan valóban Merleau-Ponty néhány alapvető megállapításából indul ki, azonban tanulmányában inkább a kognitív észleléselemletekkel való összevetésre fekteti a hangsúlyt. Ebből kiindulva egy a kettő keveredéséből létrejövő saját elméletet vázol fel, és nem konkrétan a fenomenológia meglátásait alkalmazza a filmes befogadásra. Írásának nyelvezete is teljesen idegen a fenomenológiától, akcióorientált és akciómentes percepcióról beszél attól függően, hogy az észlelés valamilyen jövőbeni cselekvés érdekében, vagy csak öncélúan zajlik. Azt állítja, hogy bár első pillantásra a filmnézést az akciómentes percepciók közé sorolnánk, valójában inkább a kettő között foglal helyet.

Az összeállítás gerincét Vivian Sobchack 2004-es könyvének egyik fejezete képezi, illetve kellene képezze, azonban a fordítás végeredményben szinte lehetetlenné teszi a tanulmány megértését. Annyit ugyanakkor felhozhatunk a fordító mentségére, hogy ez egy rendkívül nehéz szöveg, mivel a komplex és pontos filozófiai-filmelméleti fogalomhasználat irodalmi szintű szóképekkel, fordulatokkal és szójátékokkal ötvöződik benne. Sobchack (az eredetiben) a filmkritika és a filmelmélet távolságából indul ki, azt állapítja meg, hogy az akadémikus elméletírók nem vesznek tudomást a filmélmény, a film tapasztalatának arról a szenzuális, érzéki jellegéről, ami a filmkritikákban megjelenő leírásokban fedezhető fel. „Így a 'test' jelenlegi akadémikus fetiszizációja ellenére a legtöbb elméletíró még mindig nem igazán tudja, hogy mit kezdjen saját szabályozatlanul reagáló húsával és érzékeivel. (...) a kortárs filmelméletnek különösen nagy problémát jelent megérteni, hogy miként lehetséges az, hogy az emberi testeket valóban 'megérintik' és 'kimozdítják'⁷¹ a filmek.”⁷² A tanulmány a továbbiakban Jane Campion *The Piano* (Zongoralecke, 1993) című filmje első két

⁷¹ Sobchack itt a „to be moved” kifejezést használja, ami hasonló szövegkörnyezetben és mindennapi szóhasználat esetén meghatottságot jelent, azonban ő itt kiaknázza a szó kétértelműségét, ami konkrét fizikai elmozdulásra is utal – a szövegben pedig kifejezetten ezt a szó szerint vett testi/fizikai mozgást helyezi előtérbe.

⁷² Sobchack, Vivian: *What My Fingers Knew*. 59. o.

beállításának elemzésén keresztül mutat rá arra, hogy a teste, illetve konkrétan az ujjai előbb tudták (innen a szöveg címe), mint az agya, hogy a legelső képeken nagyon közelről ujjakat látunk. Ebből kiindulva a test prereflektív (gondolkodás előtti), de reflexív (önmagára vonatkoztatott) megértéséről beszél, azt állítva, hogy mindez egyáltalán nem rendkívüli vagy elszigetelt eset. A filmet tehát nem csak a szemünkkel, hanem az összes érzékünkkel látjuk – innen a „cinema” és a szinesztézia szavakból összerakott cinesztéziai szubjektum neologizmus a címben. Sobchack számára fontos a testi percepció kiazmatikus jellege, vagyis az, hogy egyszerre résztvevője és tapasztalója ugyanannak a világnak, egyszerre érzel és értelmez. A szöveg, bár a testi érzékelés szerepéről beszél, nem igazán alkalmas Sobchack teljes fenomenológiai elméletének átlátására, hiszen itt – időnként neurológiai kutatások eredményeit is bekapcsolva – elsősorban az érzékszervek együttműködéséről beszél, anélkül, hogy ezeket beillesztené a film teljes megértésének/értelmezésének folyamatába.

A Metropolis összeállításában olvasható még Merleau-Ponty korábban már ismertetett *A film és a modern pszichológia* című tanulmánya, amely azonban így kiragadva a fenomenológus észleléselelméletéből kevésbé alkalmas arra, hogy meggyőzően tálalja egy fenomenológiai filmelmélet kidolgozásának előnyeit. Végül megtaláljuk Glenn Willmott írását,⁷³ aki Sartre filmmel kapcsolatos (ellenérzésekkel teli) meglátásait elemzi, elsősorban annak *Théâtre et cinéma* című tanulmánya alapján. Willmott elemzésének nagy érdeme az, hogy a francia filozófus ezen szövegben pusztán homályosan kifejtett gondolatait a fogalmak más műveken keresztül történő tisztázásával próbálja megvilágítani. A tanulmány azonban inkább egy Sartre-kutató, mint egy filmteoretikus számára releváns. Talán a tematikus szám eme válogatási és fordítási problémái is hozzájárultak ahhoz, hogy a magyar filmelméleti diskurzusban a fenomenológia marginális, ha nem teljesen láthatatlan maradt.

⁷³ Willmott, Glenn: *Egy sartré-i radikális médium vonzatai: a színháztól a filmig*. In: *Metropolis*. 2004/3. 50-61. o.

3 A FILM TAPASZTALATÁNAK FENOMENOLÓGIAI JELLEGŰ VIZSGÁLATA

Ebben a fejezetben fogom ismertetni a film befogadásának fenomenológiai megközelítésével kapcsolatos legfontosabb elméleti kereteket, illetve ezen belül néhány konkrét filmelemzés révén megpróbálom rávilágítani arra, hogy milyen értelmezési/elemzési megoldásokat tesz lehetővé mindez. A fejezet a következők szerint tagolódik. Első lépésben két rövidebb alfejezet (3.1 A film kifejezőerejének mediális forrásai; 3.2 Kifejezés és kifejezett összetartozása a saját testben) világít rá arra a két alapvető csomópontra, amelyek köré megállapításaim szerveződnek, illetve a Merleau-Ponty számára kiemelt fontossággal bíró saját-test fogalomra. Az ezután következő két nagyobb alfejezet (3.3 és 3.4) a két csomópont (láthatóvá vált látó aktus, illetve a film percepciójában különböző látható és ábrázolt tér problémái) kibontásával, tárgyalásával foglalkozik.

3.1 A film kifejezőerejének mediális forrásai

Mielőtt a fenomenológiai megközelítés részletesebb taglalásába kezdenék, e helyütt röviden felvázolom a film azon két alapvető jellegzetességét, amelyekről meglátásom szerint fontosságukhoz mérten kevés szó esik a filmelméletben. A film népszerűségét és rendkívül gyors elterjedését valószínűleg elsősorban nem a mozgás ábrázolásának köszönhetette, ez a technikai innováció ugyanis pusztán vásári látványosság szintjén jelentett újdonságot. Amennyiben a mozi pusztán ennyiből állt volna, valószínűleg ugyanúgy eltűnt volna a vizuális látványosságok sorában, mint ahogy az például a pusztán vizuális gyönyörködtetésre alkalmas 3D-s technika esetében a filmtörténet során többször megesett (illetve napjainkban éppen zajlik).

A mozgás megjelenítésének technikai újdonságával szemben – és erre a dolgozat során majd többször rámutatok, illetve különböző szerzők segítségével részletesebben is kifejtem – a legnagyobb vizuális újszerűséget két, a mindennapi tapasztalatban evidens, képi ábrázolásban azonban addig soha meg nem jelenő tulajdonság jelentette. Az egyik arra vonatkozik, hogy a film volt az első, ahol a (képkereten belül) látható tér és az ábrázolt tér nem esett egybe: a viszonylag hamar kialakuló vágási és illesztési valamint kameramozgatási

szabályok révén megkonstruált tér általában jóval nagyobb, mint amit a kamera egyszerre, egyetlen képen befogni képes. A másik újdonság – és erről is sok szó esik még a későbbiek során – a látó rendszer láthatóságára vonatkozik. A film átveszi a perspektivikus festészettől azt, hogy nem pusztán egy képet, hanem egy rá vetülő látási aktust is megjelenít, azonban továbblépve ezen nem csak a látás aktusát, hanem a látó látásnak való kitettségét, láthatóságát (ezt a mindennapi életünk elkerülhetetlen velejáróját) is állandóan megtapasztalhatóvá teszi. Úgy érzem, hogy a fenomenológia képes a filmes tapasztalatnak ezt a két különleges, igazi ábrázolási forradalmat jelentő elemét rendkívül jól megragadni.

Ebben a tekintetben érdemes röviden utalni Arthur Danto 1979-es tanulmányára⁷⁴, amelyben megpróbálta feltárni a filmes tapasztalat néhány jellegzetességét, és amelyben analitikus filozófus létére a filmmel kapcsolatosan kifejezetten fenomenológiára utaló következtetésekre jut. Azért tartom ezt érdekesnek, mert míg a filmelméletben – amint azt a későbbiekben majd kifejtem – a film illetően megközelítése rendkívül ritka, a képzőművészet problémái felől érkező Danto számára egy messzebbre induló gondolatmenet végén evidensnek tűnik ez a következtetés. Első lépésként a tőle megszokott összehasonlítások révén azon gondolkodik, hogy mi a különbség színdarabok filmfelvétele és a színdarabok közvetlen, forgatókönyvön alapuló filmrevitele között; majd az eredetiség kérdését tárgyalja festmények és ugyanazon film többszöri, különböző helyeken történő vetítése kapcsán. Végül az állóképek és a mozgóképek közti különbségtételre tér át, és azt állítja, hogy „megtalálni a különbséget képek és mozgóképek között sok szempontból olyan, mint megtalálni a különbségeket műalkotások és valódi dolgok között, ahol el tudunk képzelni olyan helyzeteket, amikor semmi más, pusztán az okokról valamint a műalkotásokat a valós dolgoktól megkülönböztető kategóriákról való tudásunk tesz különbséget a kettő között, mivel egyébként teljesen egyformának *látszanak*.”⁷⁵

A későbbiekben még beszél a képek mozgásáról, illetve arról a különbségről, amit az jelent, hogy a képek mozgó dolgokat ábrázolnak-e, vagy maguk is mozgásban vannak. Ezt a gondolatmenetet azzal kezdi, hogy a film volt az első olyan műfaj, amely a mozgó dolgokat mozgó képeken keresztül ábrázolta, ám ennek igazi jelentősége nem abban volt, hogy még inkább mozgónak láttuk az ábrázoltakat. A legfontosabb szerinte inkább az, hogy a film a mozgás révén képes a rögzítés aktusát beemelni a rögzítésbe: „(...) úgy vélem, a mozgó kamera legfontosabb innovációja az, hogy a rögzítés módját a rögzítés részévé teszi, és ezáltal

⁷⁴ Danto, Arthur: *Moving Pictures*. In: *Quarterly Review of Film Studies*. 4 (1) (Winter 1979). 1-21. o.

⁷⁵ Uo. 5. o.

a filmkészítés művészetét rendkívül intim módon helyezi bele magába a képbe.” Néhány konkrét elemzés után pedig kimondja azt, ami későbbi műveinek huszadik századi művészettel kapcsolatos következtetéseinek sorába illeszkedik bele: „Valamilyen módon a film önmaga témájává válik.”⁷⁶ És ez az ő elképzelésében leköveti a huszadik századi művészet önreflexivitás fele fordulásának tendenciáját, amit majd a művészet vége, illetve a művészet filozófia általi kisemmizése koncepciókkal fog leírni⁷⁷. Végül pedig a következő következtetést vonja le: „Így a film valami különlegeset ér el, ugyanis nem pusztán azt mutatja, amit mutat, hanem meg mutatja a megmutatás tényét is, így nem pusztán egy dolgot kínál számunkra, hanem egy dolog percepcióját, egy világot és a világnak egy látásmódját egyszerre.”⁷⁸ Bármennyire is innovatívnak (és sok filmteoretikust is meghaladóan éleslátónak) tűnik Danto gondolatmenete, egy adott ponton mintha kissé félreértene nem csak magát a film működés módját, de valamelyest általában véve a képi ábrázolást is. Egy bizonyos látásmódot ugyanis már maga a monokuláris perspektívát használó reneszánsz festmény is nagyon nyilvánvalóan megjelenített, hiszen egy bizonyos pontba helyezte el a szemlélőt. Amint ezt Jacques Aumont kifejti, a quattrocento festészete az enyészpontot nézőpontként, a festő szemeként definiálta. „Ami lényeges az ábrázolás történetének ezen időszakával kapcsolatosan, az a festmény és a néző közötti hibátlan szolidaritás, illetve pontosabban a kettő közötti szimmetria”⁷⁹ - fogalmaz Aumont a kép megalkotásának és a kép ideális néző/nézési pontjának az egybeesésére utalva. Ezzel szemben a film újítása az – és erre majd részletesen kitérünk a későbbiekben –, hogy nem csak a látást magát jeleníti meg, hanem a látó szubjektumot is láthatóvá teszi. A film tehát arra képes, amire semmilyen állókép, még a fotó sem, hogy a kameramozgás és a vágás általi plánváltások révén a látás, a megfigyelés látásnak, megfigyelésnek való kitettségére is felhívja a figyelmet, sőt azt megélhetővé tegye.

A mozgás tehát a film számára elsősorban nem a mozgó dolgok ábrázolása révén érdekes. A megmozduló kamera a filmnyelv kialakulásának egyik legfontosabb lépése Bíró Yvette szerint is, aki azt írja, hogy persze a dolgok (ahogy ő hívja az életanyag) mozgásának

⁷⁶ Uo. 19. o.

⁷⁷ Lásd például Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Művészetfilozófia. Budapest: Enciklopédia Kiadó. 1996. és Uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest: Atlantisz Könyvkiadó. 1997. Egyébként, bár a látásnak kitettség megjelenítése tekinthető önreflexivitásnak, meglátásom szerint a filmművészet csupán a modernizmusig követte (meglehetősen késéssel) a huszadik századi művészeti irányzatokat. A képzőművészetben a hatvanas-hetvenes években megjelent és többé-kevésbé azóta is domináns konceptuális fordulatot a mozi egyáltalán nem követte le. Mozgóképen ennek nyoma pusztán a kifejezetten képzőművészeti gyökerekkel és onnan induló alkotókkal rendelkező videóművészetben van – éppen ezért ez egy külön fejezetben meg is jelenik majd a dolgozat egy későbbi pontján.

⁷⁸ Danto, Arthur: *Moving Pictures*. 20. o.

⁷⁹ Aumont, Jacques: *The Point of View*. 1. o.

mozgásban való ábrázolása is fontos lépés volt a mozgókép számára, ám „az igazi változást, a forradalmat azonban a film eszközeinek a mozgatása hozta meg: a mozgó képrendszer, a mozgó kamera és a mozgó fény-árnyék. Ezzel a mozgékonyssággal a film képessé vált arra, hogy a valóságot ne csak mechanikusan tükrözze, hanem önállóan és alkotóan formálja: művészileg értelmezze.”⁸⁰ Bár Bíró úgy véli, hogy a film más művészetektől való különállóságát is a mozgó képrendszerből levezetve kell magyaráznunk, végül csupán abban látja ennek a forradalmiságát, hogy általa a környezet és az ember mozgását egy szinten tudja a film kezelni, amire szerinte korábban egyetlen művészeti forma sem volt képes.

Jean Mitry a megmozduló kameráról írva egy másik, a tér megjelenésére vonatkozó hatást emel ki: „A kameramozgások, amelyek eleinte leíróak voltak, lépésről lépésre pszichológiai jelentésre tettek szert, mivel már nem csupán arra szolgáltak, hogy leírják a helyet, vagy kövessék a szereplőket, hanem hogy egymáshoz képest elhelyezzék őket és hogy megkonstruálják a dráma terét.”⁸¹ Nyilvánvaló, hogy a kamera megmozdulásával a képen látható tér továbbá már nem csupán a valóságból kiragadott térrészlet volt, hanem a folyamatos, a látómezőknél mindig nagyobb valós tér egyik, éppen megfigyelt részletévé vált. A kameramozgás jelentősége abban áll, hogy „(...) a mozgó kamerának köszönhetően képesek vagyunk aktualizálni a reprezentált teret, mivel az a tér, amelyben a *szó szoros értelmében* helyet változtatunk, csakis egy *aktuálisan jelenlévő* tér lehet. (...) Ez az 'itt és most', amit a montázs láthatóvá tett számunkra, a kocsizás [travelling] révén fizikailag érzékelhetővé, átérezhetővé vált.”⁸² A kamera mozgása révén fejlődésben, kialakulóban lévőnek érzékeljük az ábrázolt világot, amely valóságosabbnak is tűnik ezáltal. Bármilyen irreálisak legyenek a szereplők, a helyzetek, a történet – állítja Mitry –, maga az éppen létrejövésben lévő aktus valószerű.

Bár konkrétan e két jellemzőre (ábrázolt és látható tér viszonya, valamint láthatóvá vált látás) nem szűkíti le, a film működésmódját történeti szempontból átfogó Edgar Morin Mélies trükkjeit tekinti annak a pontnak, amikor a kinematográfból mozi lett. A trükkök felsorolása után különös fontosságot tulajdonít azoknak a technikai újdonságoknak, amelyek a kamera és a dolog távolságát teszik érzékelhetővé, és ezek között is kiemeli a kamera mozgását és az illesztéseket. A film animált fotók sorozatából „animált fotók rendszerévé válik, amely újfajta térbeli és időbeli jellegzetességekre tett szert” - írja⁸³.

⁸⁰ Bíró Yvette: *A hetedik művészet. A film formanyelve. A film drámaisága*. Budapest: Osiris Kiadó. 2001. 27. o.

⁸¹ Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. 257. o.

⁸² Uo. 263. o.

⁸³ Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. 64. o.

A dolgozatban alkalmazott megközelítés lényege, ha tetszik újdonsága talán az lesz, hogy a filmek (vizualitásának) elemzése során megpróbáljuk ezt a két mediális specifikumot egyszerre érvényesíteni. A legtöbb filmes térrel foglalkozó tanulmány vagy könyv (amelyek közül többet idézünk majd a későbbiekben) nem kapcsolta össze a kamera által létrehozott teret, a filmes térképzést a látással. A következőkben alkalmazandó megközelítésben nem passzív, pusztán a film vagy a kamera által létrehozott térkonstrukcióról, hanem a látott, megfigyelt tér konstrukciójáról lesz szó. Vagyis nem az az érdekes (amint azt a filmesztétika tankönyvek részletesen leírják), hogy a kamera, a vágás és az illesztés segítségével miként hozza létre a teret vagy a tér illúzióját a film, hanem hogy miként jön létre konkrétan egy látott, látható megfigyelő, egy látható látás által pásztázott és megélt tér. Hiszen ez az, ami valóban a film tapasztalatáról, és nem egy a nézőtől elvágott, önmagában létező műalkotásról beszél. A disszertáció két nagyobb elméleti fejezete (3.3 és 3.4.) e két probléma köré épül: az első a látható látás, a másik pedig a téralkotás kérdését járja majd körül.

3.2 Kifejezés és kifejezett összetartozása a saját testben

Merleau-Ponty percepció koncepciójának központi elemét képezi a percepció helyeként leírt saját test (*corps propre*), és mivel ez a fogalom többször előkerül majd a következő oldalakon, előljáróban érdemes a fogalmat és annak műértelmezéssel kapcsolatos vonatkozásait tisztázni. Ezért, mielőtt a látó aktus láthatóságával kapcsolatos fejtegetésekre térnénk, ezt foglaljuk össze röviden.

A saját test működésének hosszas kifejtése, több oldalról történő megvizsgálása a *Percepció fenomenológiájában* mindenekelőtt a karteziánus dualizmus meghaladását szolgálja. Ahogyan ugyanis az ember nem bontható szét belső tartalom nélküli testre és külső burok nélküli tudatra vagy lélekre, ugyanúgy – és ez a legfontosabb a percepció fenomenológiai elmélete számára – az emberi tudat által felfogott dolgok sem bonthatók szét dologi mivoltukra és jelentésükre. Merleau-Ponty amellet érvel, hogy a dolgok minden esetben jelentésükkel együtt adódnak számomra, és nem egy utólagos folyamat (mondjuk asszociáció) során illeszttem hozzá a jelentést. Jel és jelentés szerinte elválaszthatatlan.

Az intellektualizmustól azt nem fogadja el Merleau-Ponty, hogy az megkülönbözteti a dolgot és a ráeső perspektívát, a jelet és a jelentést. Az intellektualizmus szerint az átmenet egyikről a másikra csak interpretáció, vagyis külső mentális folyamat révén történhet meg.

„Azonban ez az elemzés – írja – egyszerre deformálja a jelet és a jelentést, mivel érzékelhető tartalmuk objektiválása révén élesen elválasztja a kettőt egymástól.” Merleau-Ponty szerint a motorikus megszokások egzisztencia meghosszabbításaként történő elemzésének mintájára kell a perceptív szokásoknak, mint a világ megszerzésének az elemzését elvégezni. Amikor a világ megszerzéséről beszél, a világot firtató tekintetet a vak botjához hasonlítja: „a tekintet többé-kevésbé úgy szerzi meg a dolgokat, ahogyan azokat kérdezi, ahogyan elsiklik fölöttük, vagy éppen nyomást gyakorol rájuk.”⁸⁴

És úgy, ahogy testi megszokásaim, gesztusaim nem függetleníthetők jelentésüktől, ugyanúgy a nyelv sem tekinthető egy önmagában álló jelentés nélküli jelrendszernek. Merleau-Ponty szerint a testileg megnyilvánuló pszichikai betegség (ő itt a pszichoanalízissel végez összevetéseket) nem a belsőnek a külső kifejeződése, reprezentációja. „Ha így fogjuk fel, a kifejezés viszonya a kifejezethez illetve a jel viszonya a jelentéshez nem tekinthető olyan egyirányú kapcsolatnak, mint ami az eredeti szöveg és a fordítás között áll fenn. (...) Sem a test, sem az egzisztencia nem tekinthetők az emberi létező eredetijének, mivel mindkettő feltételezi a másikat, és mivel a test nem más, mint a megalvadt vagy általánosodott egzisztencia, valamint az egzisztencia nem más, mint állandósult megtestesülés.”⁸⁵ Merleau-Ponty mindezt átviszi a beszédre is, ugyanis elsődleges célja az, hogy a szót se tekintsük jelentés nélkülinek. Szerinte nem elfogadható az az elképzelés, hogy létezik kifejez(öd)és nélküli gondolat és jelentés nélküli szó, amelyet aztán valamilyen konvenció köt össze. Úgy véli, hogy mind az empirizmust mind az intellektualizmust meghaladhatjuk azon egyszerű állítás révén, hogy „a szónak jelentése van”⁸⁶. „A beszéd – állítja – nem a gondolat 'jele'. (...) A jelentést fogva tartja a szó, és a szó a jelentés belső létezése.”⁸⁷ A szavakat éppen ezért ezentúl nem olyanként kell elgondoljunk, mint ami rámutat egy dologra vagy egy gondolatra, hanem mint ami lehetővé teszi a gondolat jelenlétét ebben a világban. Úgy véli, hogy valójában a belső, kimondatlan gondolataink is szavak mentén formálódnak, csupán nem mondjuk ki őket: „a gondolat és a kifejezés tehát szimultán módon konstituálódnak”⁸⁸. „(...) egy beszélt és beszélő világban gondolkodunk”⁸⁹ - állítja. Ezzel természetesen a nyelvek különbözőségének kérdését vethetnénk szembe, azonban Merleau-Ponty úgy véli, hogy az, ha egy nyugati és egy japán más szavakkal és főleg más gesztusokkal

⁸⁴ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 179. o.

⁸⁵ Uo. 194. o.

⁸⁶ Uo. 206. o.

⁸⁷ Uo. 211-212. o.

⁸⁸ Uo. 213-214. o.

⁸⁹ Uo. 214. o.

fejezi ki mondjuk a dühét, az nem csupán másfajta kifejezést jelent, hanem azt is, hogy ők különböző módon élik is meg az érzelmeket. Vagyis az érzelmelek megélése ugyanúgy kulturálisan kondicionált, mint a szavak – tehát nem csak a kifejezés konvencionális. „Nem természetesebb vagy nem kevésbé konvencionális kiáltani düh esetén vagy csókolózni szerelmes állapotban, mint asztalnak hívni az asztalt. Az érzelmelek és a szenvedélyes viselkedések ugyanúgy kitaláltak, mint a szavak.”⁹⁰

Első körben csak a műalkotásokra vonatkoztatta, hogy a kifejezés elválaszthatatlan a jelentéstől, azonban valójában a művészet csupán minta, ahol evidensebb módon jelenik meg az emberi kommunikáció eme alapvető jellegzetessége. A film számára több fontos következtetés vonható le ebből. Egyrészt természetesen az alkalmazott kifejezőeszközöket sosem egy „tartalom” közvetítőjeként kell értelmezni, hanem olyanokként, amelyek alapvetően határozzák meg a jelentést, a nézői pozíciót. Másrészt az apparátust nem lehet egyszerű jelentés nélküli közegként kezelni, hanem meg kell alaposan vizsgálni, hogy milyen mértékben módosítja, határozza meg, szűkíti le az elérhető jelentéseket. A videóművészetrel foglalkozó fejezet egyik fő kérdése lesz, hogy az apparátus megváltozása milyen hatás- és jelentésbeli változásokat okoz a mozgókép befogadásában.

A saját test elemzése során Merleau-Ponty nagy figyelmet fordít az érzékek összefüggésének bemutatására és bizonyítására. Azt állítja, hogy „(...) a test nem egymás mellé helyezett szervek összege, hanem egy szinergikus rendszer, amelynek minden funkciójában átvevődik és összekapcsolódik a világban lévő létező általános mozgása (...)”. Ehhez példának a mozi használja, azt mondván, hogy a hangosfilm nem csupán hozzáadja a hangot a képhez, hanem az egész látvány, előadás működését megváltoztatja⁹¹. Ez alapján pedig a percepció szubjektuma nem más, mint a saját testem: „A testem minden tárgy közös textúrája, és – legalábbis a percipiált világ tekintetében – a megértésem központi eszköze.”⁹² Ez elsősorban azért fontos, mert így kirajzolódik Merleau-Pontynak az az elképzelése, hogy a saját test nem más, mint a világról való tudásnak egyfajta belső horizontja. „(...) a testemmel vagy az érzékeimmel percipiálok, hiszen az érzékeim pontosan ezt a világról való mindennapos tudást, ezt az implicit és lerakódott tudományt jelentik.”⁹³

A test kérdése talán még ennél is konkrétabban jelenik meg Sobchack elméletében. Ő

⁹⁰ Uo. 220. o.

⁹¹ Uo. 270-271. o.

⁹² Uo. 272. o.

⁹³ Uo. 275. o.

abból indul ki, hogy mindig egy „másik” percepcióját, kifejezését, megjelenését látjuk a vásznon. „És ahogyan nézzük eme 'másik' tapasztalatának az expresszív projekcióját, mi magunk is kifejezzük perceptuális tapasztalatunkat. (...) Így a filmes tapasztalat egy olyan kommunikációs rendszer, amely a testi percepción, mint a tudatos kifejezés eszközén alapszik.”⁹⁴ Bár a filmes tapasztalat a megfigyelés helyét jeleníti meg, a néző számára ez egy olyan helyként is tétéleződik, ahol ő maga nincs jelen, vagyis nem teljesen esik egybe a film és a néző világban-létének tapasztalata. Mindennek lényege, és ez fontos Sobchack számára, hogy nem csak a film által közvetített világot látjuk, hanem magát a közvetítettséget is megtapasztaljuk⁹⁵. „Így, bár a teret és annak jelentését intim módon osztja meg film és néző, a néző valamely szinten mindig tudatában van a filmes percepció dupla és reverzibilis természetének. (...) A néző tehát osztozik a filmmel a filmes téren, de hozzá is kell járulnia egzisztenciális jelentésének konstituálásához.” (...) Egy filmet nézve látjuk a látást, és a látottat is, halljuk a hallást és a hallottat is, valamint érezzük a mozgást és látjuk a mozdulót is.”⁹⁶ Ugyanezt a megközelítést olvashatjuk ki Sobchack azon kiindulópontjából, amely a filmet a percepció és a kifejezés kettősségeként képzelel el: „a film perceptív, mert képes a tapasztalatra, és expresszív, mert képes jelenteni, jelentést létrehozni.” A lényeg, hogy „a filmnyelv a megtestesült létezés eredetibb, gyakorlati nyelvében gyökerezik, amelynek általános struktúrái közösek filmkészítőben, filmben és nézőben.”⁹⁷

A saját test fogalmának nem csak a forma és tartalom dichotómia feloldásában van szerepe, hanem a percepció központi magjaként a világhoz és a dolgokhoz való viszonyomat is meghatározza, egyfajta perspektívát, rálátást biztosít a világra. „(...) létezik egy azonnali egyezés a látómező iránya, irányultsága [orientation] és a saját test tudata, mint ennek a látómezőnek az ereje között.” Vagyis a saját testemmel kapcsolatos tudás, a saját testem érzékelése összefügg azzal a látómezővel, perspektívával, amit a világgal szemben, vagy pontosabban a világ felé felveszek. „Minden külső percepció azonnal szinonímája a testem egy bizonyos percepciójának, mint ahogy a testem minden percepciója a külső percepció nyelvén fejeződik ki.”⁹⁸ - írja Merleau-Ponty.

A következő fejezetekben arra teszünk kísérletet, hogy megértsük, az ily módon értett nézői pozíció, a filmes befogadás percepció felől történő leírása milyen hatással van a film

⁹⁴ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 9. o.

⁹⁵ Emlékezhetünk, hogy Danto is ebben látta a film egyik fő mediális jellegzetességét.

⁹⁶ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 10. o.

⁹⁷ Uo. 11-13. o.

⁹⁸ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 238-239. o.

tapasztalatának megértésére és a filmes tér nézői konstitúciójának megértésben játszott szerepére.

3.3 A látásnak kitett látás tapasztalata

3.3.1 Mindennapi életvilág vs. fikció

A fenomenológiai értelemben vett világ nem a létezők összessége, sőt „nem is tiszta létező, hanem az a jelentés, ami a tapasztalataim kereszteződésén, az én és a mások tapasztalatainak a kereszteződésén átviláglik.” Vagyis a világ nem más, mint jelentés, ugyanis Merleau-Ponty szerint – és ez az érzékelés-elemzésében is kitűnik – maga a dolog önmagában, annak „objektív” minősége nem fontos. Ami számít az az, amiként a dolog adódik a számomra – az a jelentés, amely a dolog számomra való megjelenésében, vagyis a világban levés révén kirajzolódik. A világ tehát „(...) elválaszthatatlan a szubjektivitástól és az interszubjektivitástól, amelyek az én múltbeli tapasztalataim jelenlegi tapasztalataimban és a mások tapasztalatainak az enyéimben való ismétlése révén egyesülnek.”⁹⁹

A fő kérdés ezzel kapcsolatosan jelen kutatás számára az lehet, hogy a mindennapi élet- vagy világtapasztalat, amit Merleau-Ponty a percepció elemzése révén leír, mennyiben egyeztethető össze a fiktív világ, vagyis a művészet illetve a film tapasztalatával (a reprezentáció fogalom használatát szándékosan kerülöm). A filmes tapasztalat ugyanis egyszerre fiktív tárgyát illetően (fiktív történetet, szereplőket mutat) és apparátusában is (mesterséges élet- és percepció helyzetet hoz létre). Ehhez érdemes áttekinteni Merleau-Ponty megállapításait az „absztrakt mozgásra” vonatkozóan. Ő ugyanis így nevezi azokat a céltalan mozgásokat, amelyeket (például utasításra) úgy hajtunk végre, hogy nincs konkrét célunk vele, a mozgás nem illeszkedik egy valóságos élethelyzetbe. Ő ilyennek nevezi azt, ha valaki egy bizonyos mozgás elvégzésére szólít fel, de ugyanilyenek tekinthetjük a gimnasztikát is. Ezekben az esetekben nem konkrét, valamilyen célt szolgáló mozgásokat végzünk, ahol saját testünk csupán eszköz egy rajta kívül álló cél megvalósításában, hanem testünk válik céllá. Ilyenkor a saját testet kiszakítom saját életkörnyezetéből, absztrakt mozgás esetében a saját testet tárgyként kezelem, pedig korábban Merleau-Ponty éppen azt próbálta bebizonyítani, hogy normális élethelyzetben a saját test teljesen különböző módon adott számomra mint a világban fellelhető összes többi tárgy és dolog. Az ilyen „céltalan”

⁹⁹ Uo. XV. o.

mozgások kérdése pedig összekapcsolható a színész, a fiktív ábrázolás helyzetével: „Az egészséges ember [ugyanis előzőleg pszichikai betegek percepciójával vetette az egészségeseket össze] és a színész nem tekintik valóságosnak a képzeletbeli helyzeteket, és fordítva, képesek a valós testet kiszakítani élethelyzetéből ahhoz, hogy lélegezzenek, beszéljenek, vagy szükség esetén akár sírjanak a képzeletbeliben.”¹⁰⁰

Merleau-Ponty a mentális sérültek történetértésén keresztül világít rá az egészséges emberek történetfelfogásának egyik fontos jellemzőjére. Míg a korabeli szakirodalom által vizsgált egyes betegek úgy tudták a történet eseményeit egymás után felsorolni, hogy közben nem értették a történet lényegét, addig az egészséges ember szerint minden kifejezett elemzés nélkül képes megérteni egy történet velejét. Ez azért van, mert „számára a történet egy stílusáról felismerhető emberi esemény, és a szubjektum azért tudja ezt megérteni, mert képes megélni a közvetlen tapasztalaton túli, az előadásban csupán jelzett eseményeket is.”¹⁰¹ Ez azért nagyon fontos megállapítás, mert a fikció működésének lényegére mutat rá: a fejekben kirajzolódó események láncolata nem csak közvetlen tapasztalatokból származik, hanem az adott történetben (a narratológia fogalomhasználata szerint a szűzsében) nem jelzett információk, kapcsolódások mentén áll össze. Vagyis mindazon hipotézisek, cáfolatok és megerősítések közül, amelyek Bordwell szerint egy történet átélt megértését befolyásolják¹⁰², sok nem a történet szövetéből, közvetlen tapasztalatomból, hanem előzetes ismereteimből, a saját testemen keresztül megnyilvánuló élettapasztalatomból származik. Merleau-Ponty a múltbeli tapasztalatok jelenlétét egy mezőhöz hasonlítja, amely mindig a tudat rendelkezésére áll, és amely állandóan körbeveszi minden percepcióját. Horizonthoz, vagy egy „montázshoz” hasonlítja, amely a tudat számára az időbeliséget biztosítja¹⁰³. Elképzelhető, hogy a film (és általában a fikció) azért olyan vonzó számunkra, mert ugyanolyan szelektált montázs jellegű felületet képez, mint amilyen a múltbéli emlékeink horizontja. Arra gondolok, hogy a montázs révén összeállított filmes narratíva ugyanúgy csupán bizonyos elemeit tartalmazza egy általában időben jóval hosszabb történet-sorozatnak, ahogy emlékezetünkben is csupán bizonyos momentumok ragadnak meg, és azokból szerkesztünk utólag összefüggő narratívákat.

¹⁰⁰ Uo. 121-122. o.

¹⁰¹ Uo. 154. o.

¹⁰² Lásd Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmarchívum. 1996. - Bordwell elsősorban a film stílusának, stilisztikai sémáinak befogadásával kapcsolatosan beszél arról, hogy nézőként hipotéziseket alkotunk nem csak arról, hogy mi fog történni, hanem arról is, hogy a film milyen stilisztikai sémák mentén dolgozza ki a történet alakulására vonatkozó (előre)jelzéseit. Az anticipáció szerinte hipotézisek megerősítései és cáfolatai mentén halad előre. Főleg *Az elbeszélés megértése* c. fejezet.

¹⁰³ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 30. o.

A film tapasztalatának korábbi leírásaikor már többször előkerült, hogy a film percepciójában részt vesznek olyan előzetes tapasztalatok, amelyek máshonnan származva mégis befolyásolják az adott film befogadását. Merleau-Ponty annak érdekében, hogy magyarázni tudja a percepció előzetesség struktúráját (hogy Heidegger kifejezését vegyük ehhez kölcsön) a test működésének leírásakor a reflex jelenségét használja fel. Arról beszél, hogy reflex reakció esetében előre értelmezzük a szituációt, és ennek a (vélt) jelentésnek megfelelően reagálunk. Még azelőtt rajzoljuk fel a velünk szemben álló dolog körvonalait, hogy a pontos, rögzíthető, érzékelhető stimulálásra sor került volna. Éppen e kapcsán von ezután párhuzamot a reflex és a percepció között: „A reflex azáltal, ahogy megnyílik egy helyzet jelentése nyomán és a percepció, azáltal, hogy nem tételezi előzetesen a megismerés tárgyát, és hogy egész lényünk intenciójaként működik, tehát mindkettő egy objektivitás előtti (preobjektív) látás formájának tekinthető, amit világban létezésnek nevezünk.”¹⁰⁴ Merleau-Ponty egzisztencialista alapú percepció-elméletének kiindulópontja, hogy „a percepció és a saját test tapasztalata egymást feltételezik”¹⁰⁵. A Schneider beteggel összefüggésben írja le az egészséges emberek percepciójának egyik lényegi tulajdonságát: a dolgokkal való találkozás és az arra adott reakció során éppen hogy nem interpretáció zajlik; nem az történik, hogy a világ tényeivel találkozva egy tudatos folyamat során alakítjuk ki értelmezésünket, majd a válaszunkat. Az egészséges alany „a percepció révén behatol a tárgyba, magáévá teszi szerkezetét, és a tárgy csupán a saját testen keresztül szabályozza az alany mozgásait”. A heideggeri világban-benne-lét fogalomhoz hasonló elképzelés rajzolódik itt ki, amelynek lényege, hogy egy a világhoz való odafordulás, egy eredendő viszonyulás nyilvánul meg mind a reflexben, mind a percepcióban. Vagyis mindig létezik egy implicit előzetes tudás, amelyhez kapcsolódnak az új stimulusok. Eugen Fink ezt így fogalmazza meg: „Minden kérdés a lehetséges válaszok látóterének és horizontjának nyitva tartása. A valamire kérdés bizonyos előzetes adottságát feltételezi annak, amire a kérdés irányul.”¹⁰⁶

A film esetében ezzel kapcsolatban a legfontosabb kérdés azonban az, hogy a minden külső behatás lezárására törekvő moziapparátus vajon nem pontosan ezt az előzetesség struktúráját akarja-e kizárni, illetve minimálisra csökkenteni. A mozi lényegében egy laboratóriumot hoz létre, ahol az aktuális környezeti behatások nélkül csak az alkotó által kontrollált információk, hatások jelenhetnek meg, így próbálva meg minimálisra csökkenteni

¹⁰⁴ Uo. 94-95. o.

¹⁰⁵ Uo. 152. o., 1. lábjegyzet

¹⁰⁶ Fink, Eugen: *Megjelenítés és kép*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó. 1997. 48. o.

a világban-benne-léteimből fakadó, mondhatni reflexszerű reakciókat. Bár természetesen ezek működésbe lépésének megakadályozása lehetetlen, nyilvánvaló, hogy a filmnézés helyzetének minél semlegesebbé tétele a cél. Érdekes módon ezzel szemben főleg a videóművészetben létrejövő mozgóképek legtöbbször teljesen más stratégiát választanak, és nyíltan, szándékosan vállalják fel a kívülről érkező hatásmechanizmusokat – ezt is érinteni fogjuk a videóművészettel foglalkozó fejezetben.

Az érzékelés fontos jellemzője, hogy minden tapasztalt minőségnek már eleve, önmagában, minden intellektuális reakció (következtetés, asszociáció) nélkül jelentése van a testem számára. A színek nem egyszerű „objektív” minőségek, hanem eleve jelentéssel bírnak számomra. „A szín, még mielőtt meglátnám, már bejelentkezik a testem egy bizonyos attitűdjé révén, ami csak számára létezik, és pontosan meghatározza őt. (...) az érzékeltnek nem csupán motorikus és életbe vágó jelentősége van, de valójában nem más, mint a világban létnek egy bizonyos formája, amely a tér egy adott pontjáról adódik számunkra; ezt a testünk átveszi és magáévá teszi, ha képes rá, így az érzékelés szó szerint egy együttlét [communion].”¹⁰⁷ Ugyanakkor nagyon fontos az én irányultságom, nyitottságom az érzékelt dolog felé, hiszen „a tekintetem kutatása nélkül, azelőtt, hogy a testem összhangba kerüljön vele, az érzékelt nem más, mint üres felhívás [sollicitation vague].”¹⁰⁸ Merleau-Ponty itt a világ és a megfigyelő, tapasztaló, percipiáló Én viszonyáról beszél. Szerinte a világ nem más, mint egy „nyitott egész”, és vele szemben áll az Én, az állandóan változó szubjektivitás.¹⁰⁹

A világ fotografikus képen történő ábrázolásának néhány jellegzetességére Roger Munier könyve¹¹⁰ világít rá érdekesen, ugyanis azt állítja, hogy a fénykép a világnak „adja a szót” az ábrázolásban. „Egy fának a fényképe nem mond semmi mást, mint 'ezt a fát'. (...) Végeredményben a fotó nem 'mond' semmit a fáról: a fa az, aki magát mondja rajta keresztül.”¹¹¹ Ebben azonban varázslat van szerinte, ugyanis azáltal, hogy úgy adja vissza a dolgokat, ahogyan vannak, a fénykép „olyan képzeletbeli jelenlétet” biztosít számunkra, amire semmilyen korábbi ábrázolási mód nem volt képes. Ráadásul ez még tovább fejlődik a moziban, ahol maga a reprezentáció van mozgásban. „Egy fotót még lehet szemlélni, de az állandóan újraképződő mozgó kép nem ad lehetőséget a távolságtartásra. (...) A sötét termekben az ember kevésbé az általa látott dolgok előtt van, mint inkább, hogy úgy mondjuk,

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 242-246. o.

¹⁰⁸ Uo. 248. o.

¹⁰⁹ Uo. 254. o.

¹¹⁰ Munier, Roger: *Contre l'image*. Paris: Éditions Gallimard. 1963.

¹¹¹ Uo. 14. o.

azzá válik, amit lát.”¹¹²

A fotografikus kép valóságosságával foglalkozó gondolatmenetében Munier odáig merészkedik, hogy azt állítja, a fotó valójában már nem is kép, mivel minden képben van valamilyen távolság a dolog és az ábrázolás között, ami a fényképből viszont hiányzik. Ráadásul – és ez a dolgozat későbbi gondolatmenete szempontjából fontos lehet -, míg a fotó előtti képeken a valóság mindig valamely (közvetítő) tekinteten keresztül jelent meg, a fényképben „a világ valamilyen értelemben megelőzi ezt a tekintetet: azáltal, hogy egy látásmódot kényszerít ránk, meghatározza a tartalmát.”¹¹³ A fénykép nézése közben az az érzésünk, hogy nem mi választjuk ki szemlélődésünk vagy figyelmünk révén látásunk tárgyát, hanem a fotóban jelenlévő világ teszi ezt meg helyettünk, teljesen megszüntetve vagy jelentés nélkülivé téve a mi rá (világra, valóságra) vetett tekintetünket. Éppen ezért a fotografikus művészetekben még a képzeletbeli világokat is a valóság uralja – itt arra utal, hogy a filmrendező, ha képzeletének egy házát akarja megjeleníteni, először a valóságban meg kell építtesse azt, hogy aztán képi ábrázolássá tehesse¹¹⁴. Ugyanide kapcsolódik a fotogenikusság és a festőiség összehasonlítása. Munier szerint a „a festőiség egy olyan minőség, amit mi tulajdonítunk a dolgoknak, egyfajta nyelvezet, amelyet kölcsönadunk nekik. A festőiség magában a tekintetben van, és a szó maga jól teszi, hogy festészetet említ. A festőiség az az intim és megnyugtató jelentés, amit *mi* adunk a dolgoknak. A fotogenitás az a jelentés, amit ők adnak maguknak, a világnak az a 'szava', ami hirtelen megüt bennünket.”¹¹⁵ Az idő és a térbeliség folyamatos feltárulkozása révén, ami csak a moziban teljeseedik ki igazán „maga a világ az, amit a képernyőn remegni érzünk, és ami úgymond magától megszólít bennünket”¹¹⁶.

Mindezek alapján Munier arra a következtetésre jut, hogy a kép szép lassan nyelvvé válik, azt helyettesíti majd. A fotópapír vagy a képernyő széle (vagyis a kép kerete, amiről a későbbiekben lesz még szó) elég ahhoz, hogy jelentést adjon annak, aminek a valóságban nem volt. A fotón „a maga szó szerinti igazságában vett világ jelenik meg, és ugyanakkor mégis sokkal több, mint a világ. (...) A valódi világnak mindig csak pusztán virtuális jelentése van. A fényképen ellenkezőleg, a világ mint világ definiálódik, egyből arcának sokoldalúságát mutatva meg. (...) A fénykép a kijelentéssé-lelt-realitás.”¹¹⁷ - írja¹¹⁸.

¹¹² Uo. 18-19. o.

¹¹³ Uo. 27-28. o.

¹¹⁴ A megjegyzés nyilván magán hordozza kora technikai fejlettségének nyomát – Munier tanulmánya 1963-ban jelent meg.

¹¹⁵ Uo. 37-38. o.

¹¹⁶ Uo. 42-43. o.

¹¹⁷ Uo. 35-36. o.

¹¹⁸ A teljesség kedvéért hozzá kell tennünk, hogy Munier mindezt a leírást egy rendkívül pesszimista világkép

Merleau-Ponty percepcióelmélete egyértelműen nem a film, a mozi észlelésére vonatkozik, ennek ellenére leírásai alkalmazhatónak tűnnek a film befogadásának szituációjára. Edgar Morin például a mozi teljes működését elemző könyvének a filmes objektivitással foglalkozó fejezetében fejti ki, hogy „a praktikus, objektív percepció folyamata működik a filmes képek percepciójában is.”¹¹⁹ A film szubjektív, pszichikai hatásával foglalkozó fejezetben pedig ezt írja: „abban a mértékben, amelyben a képernyőn látható képeket a valós világgal azonosítjuk, a valós világban létrejövő projekcióink és identifikációink lépnek működésbe.”¹²⁰

A percepció Merleau-Ponty által kidolgozott elmélete az észlelt dologgal való érintettségemen alapul. Azt állítja, hogy „az észlelés [le sentir] (...) a minőséget életbe vágó értékkel ruházza fel, először a számunkra való jelentőségét ragadja meg, azt, amit ennek a tömeggel rendelkező masszának jelent, ami a mi testünk, és ezért van az, hogy az észlelés mindig tartalmaz a testünkre vonatkozó utalást.” Vagyis minden, amit felfogunk, valamilyen jelentéssel, ha úgy tetszik funkcióval rendelkezik számunkra: „A látást már egy jelentés lakja, ami funkciót ad számára mind a világ látványosságában, mind a mi létezésünkben.” Azonban rögtön utána azt teszi hozzá, hogy „a puszta minőség [quale] csak akkor lehetne adott számunkra, ha a világ egy előadás [spectacle] lenne, a testünk pedig egy mechanizmus, amelyről egy pártatlan tudat venne tudomást.”¹²¹ Ez viszont azt jelentheti, hogy mindaz, amiről a percepció kapcsán Merleau-Ponty beszél, csak akkor állna fenn, amikor a minket körülvevő valósággal találkozunk. Megközelítésünk kiindulópontja tehát az a hipotézis, hogy ez az észleléssel, percepcióval szembeni involvált viszony fennáll abban az esetben is, ha előadást, fikciót vagy éppen filmet nézünk. Arra kellene választ találnunk, hogy miképpen működik a saját-test és a világ kapcsolata, ha az a „világ” egy teremtett, látványosság céljából létrehozott világ. Talán a valószerű film esetében nem túlzás arról beszélni, hogy a filmen látottakhoz való viszonyom értelmezhető a mindennapi életvilághoz fűzött kapcsolatokat leíró fogalmakkal. Teljesen egyértelmű, hogy ahhoz, hogy a fenomenológiai

igazolására használja fel (innen a cím, „a kép ellen”). Úgy véli, hogy az ily módon létrehozott és mindent elárasztó képek világával a legnagyobb probléma, hogy megszünteti az ember képzeletbelijét, és maga válik egy „hatalmas képzeletbeli emberré” [51. o.]. Rendkívül erős valószerűségük miatt a valóság jelenléte révén a fotografikus képek a saját képzeletbelinket helyettesítik, ráadásul mivel mindenki ugyanazokat a képeket látja, ezáltal teljesen azonosává, hasonlóvá válik az emberek képzeletbeli világa. Ráadásul ezt nem az ember, az ember tekintete határozza meg, hanem maga a világ, aki átvette a szót az embertől.

¹¹⁹ Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. 122. o.

¹²⁰ Uo. 97. o.

¹²¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 64. o.

percepcióelméletet alkalmazzuk, a filmen látott világot (legalább részben) analógnak kell tekintenünk a mindennapi életvilággal – a következőkben e szerint járunk majd el, hiszen a filmfenomenológiával foglalkozó teoretikusok is így tesznek.

A percepcióval foglalkozó filmelméletek legalapvetőbb kérdésfelvetése – amint erre Dudley Andrew rámutat rövid összefoglaló tanulmányában¹²² – a híres bazini „a film mégis nyelv” dilemmára vonatkozik. Bazin ugyanis híres cikkében, miután elemezte a film eredendő realizmusát, és azt, hogy mennyire természetes élmény a filmnézés, a szöveg végén kijelenti, hogy de a film mégis nyelv. A fő kérdés tehát az, hogy a film megértésében vajon a természetes percepció avagy a konvencionális (film)nyelvi kódokon alapuló nyelvezet-e az elsődleges. Például az alapvetően perceptuálisnak gondolt perspektíváról is kimutatták, hogy valójában a nyugati civilizáció és különösen a korai kapitalizmus értékrendjét és ideológiáját hordozó és közvetítő ábrázolási konvenció. Így aztán természetesen a filmes percepció és apparátus láthatatlan, ideológiailag elkötelezett konvencióinak elemzése is nélkülözhetetlen.

A percepció vs. nyelvezet vitának az egyik központi momentuma a természetesség-tanult jelleg körül zajlik, vagyis az a kérdés, hogy mondjuk a látást tanulnom kell-e vagy magától értetődő, velem született képességnek tekintjük. Andrew fent említett szövegében a természetesség mellett teszi le a voksát, azt állítva, hogy ha még azt a folyamatot is tanulásnak nevezzük, amíg a gyermek „megtanulja” a világot vizuálisan befogadni, akkor túlzottan, használhatatlanul kiszélesítjük a tanulás fogalmát. Hiszen ez alapján azt kellene mondanunk, hogy az állatok is megtanulnak látni – de akkor az emberi tanulásra megint egy új fogalmat kellene találnunk. „A látás tehát egy olyan készség, amelyhez saját tapasztalat, nyelv, más érzékek és perceptuális apparátus szükséges” - írja¹²³.

A konvencionális nyelv vagy a természetes percepció összevetésekor a nyelvi jel még egy jellegzetességére, az önkényességre is oda kell figyelni. A perspektíva ugyanis lehet egy konvencionális rendszer, azonban egyáltalán nem önkényes, hiszen ha valaki egyszer látta, következő alkalommal nem tudja nem észrevenni – gyors elterjedése is valószínűleg ennek volt köszönhető. Hasonló a helyzet az erre a perspektívára építő mozival is, amit ugyanúgy nagyon könnyű megszokni, és nagyon hamar a valós percepció meghosszabbításának, kiterjesztésének látni. Mindezek alapján Andrew kijelenti, hogy „a pusztá apparátus, amely a nézők számára felismerhető képeket hoz létre, sokkal inkább köthető a vizuális lehetőségeket

¹²² Andrew, Dudley: *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press. 1984. 19-36. o.

¹²³ Uo. 29. o.

kiterjesztő olyan eszközökhöz [távcsövek, periszkópok, stb.] mint a megfejtendő kódokhoz”¹²⁴. Így aztán, vonja le a következtetést, „minden támadás ellenére, a mozi továbbra is egy speciális módon a valóság érzékeléséhez kapcsolódó jelenségnek tekintendő. Egy fontos értelemben a mozi a percepciónak egy *valós módja*.”¹²⁵

Mielőtt a percepció fenomenológiai leírásába részletesebben belekezdenénk, szeretném megjegyezni, hogy jelen disszertációnak nem célja döntést hozni ebben a filozófia, pszichológia és kognitív tudományok által rengeteget tárgyalt kérdésben. Nem érzem magam arra hivatottnak, hogy határozott módon letegyem a voksot a kódolt információk tanulás alapján való megértése, értelmezése avagy a természetes percepció elsődlegessége mellett, amely a kognitív tudományok egyik hatalmas, központi kérdése és kutatási fókusza. Dolgozatomban, amely a filmelemzéshez szeretne támpontokat kínálni, pusztán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a percepció működésére való odafigyelés milyen értelmezési lehetőségeket nyit meg.

A percepció megértése érdekében első lépésként Merleau-Ponty az érzékelés működését vizsgálja. A fő megállapítása az, hogy lényegében nem létezik puszta, tiszta benyomás, vagyis a percepcióban egyszerűen értelmezhetetlenek az önmagukban vett minőségek (mint mondjuk a színek). „A tiszta benyomás tehát nem csupán fellelhetetlen, de percipiálhatatlan és így a percepció egy momentumaként elgondolhatatlan.”¹²⁶ Az történik ugyanis szerinte, hogy mikor benyomásról, impresszióról beszélünk, akkor a percipiált dolgot helyezzük előtérbe a perceptuális tapasztalat helyett. Azonban – állítja – csupán a dolgoknak vannak minőségeik, a tudatnak nem. Szerinte mindig a tudat tartalmait kell vizsgálnom, és nem magát a dolgot, mert ez utóbbi végeredményben lényegtelen. Valójában magát a dolgot önmagában soha nem vizsgálhatom, ugyanis „az elemzés minden minőségben megtalálja azokat a jelentéseket, amelyek azt belakják”.¹²⁷ Vagyis nem képzelhető el jelentés nélküli minőség, és ez a jelentés az érdekes, nem önmagában a dolog minősége. Tanulmányunk tárgyára lefordítva ezeket a megállapításokat arra a következtetésre juthatunk, hogy egy film elemzésekor folyamatosan a film tapasztalatára és nem magának a filmnek az objektív tulajdonságaira kell helyeznünk a hangsúlyt. Nem a film egyes minőségei a fontosak, hanem azok a jelentések, amelyeket ezek a minőségek számomra a világban – vagyis a tapasztalatok kereszteződésében –, az adott helyzetben hordoznak.

¹²⁴ Uo. 32. o.

¹²⁵ Uo. 36. o.

¹²⁶ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 10. o.

¹²⁷ Uo. 11. o.

3.3.2 Kiazmus

Merleau-Ponty egyik legfontosabb meglátása a percepcióval kapcsolatosan a tekintet és a látott dolog egybeolvadásával kapcsolatos: „nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat.”¹²⁸ *A látható és láthatatlan*ban a látást a tapintáshoz hasonlítja, azt írja, hogy amiként összetartozás van a tapogatás, a kezem mozgása és a megérintett felület között, ugyanúgy a tekintet is magába olvasztja a látható dolgokat és közben idomul is hozzájuk. Továbbra is a tapintásnál maradva azt állítja, hogy ez a megismerés közbeni idomulás azért lehetséges, mert a kezem, amely tapint, közben maga is tapintható (például a bal kezemmel megtapogathatom a tárgyakat tapogató jobb kezemet), vagyis ugyanúgy részese annak a világnak, amelyet feltérképez. Így „a kéz mozgásai beleíródnak az általa feltérképezett világba, közös térképre kerülnek vele” valamint „a 'megérintő alany' a megérintett dolgok sorába lép”¹²⁹.

Ugyanez történik a látással is – folytatja Merleau-Ponty -, hiszen a szemmozgásaim révén válik a látható látvánnyá, a szemmozgásom és testem minden elmozdulása ugyanabban az univerzumban játszódik le, mint amelyet épp általuk fedezek fel részleteiben. Mivel a látás nem más, mint szemmel tapogatás, be kell épülnie a lét azon rendjébe, amit éppen feltár számunkra, a néző nem maradhat kívül az általa nézett világon. „Mihelyt látok valamit, e látás/látvány óhatatlanul kiegészül egy másik, komplementer látvánnyal [...]: önmagam képeivel kívülről nézve, ahogy valaki más látna engem egyéb láthatók között, amint épp figyelem őket egy adott helyről.” „(...) az, aki lát, csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükségképpen egylényegű; csakis azért tekinthet végig a láthatókon, mert a tekintet és a dolgok egymásba illeszkedésének törvényei szerint ő maga is látható, ő, aki egy különös visszajára fordulás révén látja a látható dolgokat, miközben maga is csak egy közülük.”¹³⁰ Merleau-Ponty szerint pont a testünk az a furcsa, kétlevelű létező, amely egyik felületével a dolgok közé illeszkedik, másikkal viszont látja és tapintja őket – a testünk képes a két tulajdonságot egyesítve egyszerre az „alanyi” és a „tárgyi” rendhez tartozni. A látó és látott egymásba illesztettsége, egymásba fonódása tehát a kiazmus, „az észlelés mágiájában ugyanis

¹²⁸ Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. Budapest: L'Harmattan. 2007. 149. o.

¹²⁹ Uo. 151. és 152. o.

¹³⁰ Uo. 152-153. o.

megvalósul ez a rejtélyes összefonódás a testem és a dolgok között”¹³¹. Mindezek alapján tehát Merleau-Ponty szerint megállapítható, hogy „a látó – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja: íme a látás alapvetően nárcisztikus természete.”¹³²

A film esetében különös dolgot figyelhetünk meg: a mozi apparátusa pont ezt a jellegzetességet, a látó mindig láthatóságát, a látható dolgokkal való egylényegűségét szünteti meg, létrehozva a filmelméletben oly sokszor elemzett hatalmi helyzetet, a voyeur szituációt. Azonban az igazán érdekes az, hogy míg a nézővel kapcsolatban megszünteti, addig a vásznon minden más vizuális ábrázolásnál képes jobban megjeleníteni ezt. Amint arra Sobchack is felhívja a figyelmet, a film valóságosságának (és ezáltal azonosulásra készítésének) egyik legfőbb oka abban keresendő, hogy a vágás révén a kamera pozíciójának váltakozásával, illetve az egymással szemben állók váltakozó megmutatásával állandóan arra „figyelmeztet”, hogy egy adott képmező látója maga mindig látható. Vagyis nézőként ugyan ki vagyok szakítva a látható dolgok univerzumából, de helyemet a vásznon átveszi a kamera és annak mozgásai. Éppen ezért valószínűleg a film az egyetlen (vagy legalábbis az első) médium, amely képes hűen visszaadni nem csak a világot, hanem a világ tapasztalatának az élményét is. A szereplők szemszögei közötti váltogatással a film életszerűen tudja megjeleníteni a látásnak, a tekintetnek kitettség érzését. Amikor pedig a narratív játékfilm konvencióit megszegve valaki egyenesen a kamerába és ezáltal a szemünkbe néz, korlátozott módon ugyan, de megvalósul a néző leleplezése, a néző láthatóvá válása. Különösen hangsúlyosan használja ezt a megoldást Roy Andersson, aki a mozdulatlan kamerával és a belenéző színésszel pont a filmen látható szereplők és a néző közötti álságos kettéválasztást szünteti meg, a nézőre is érvényessé téve a vásznon működő szabályt (a látó láthatóságát). Éppen ezért e dolgozat egy későbbi fejezete az ő munkásságát tekinti át részletesebben.

A következőkben ugyanakkor Merleau-Ponty egy másik nagyon fontos problémára is felhívja a figyelmet. Azt írja, hogy mindennek ellenére a látó és a látható, a tapintó és a tapintható reverzibilitása sosem teljes, vagy a jobb kezemmel tapintott dolgot érzékelem, vagy a jobb kezemet tapintó balt, de a kettő egyszerre nem megy. A jelenség érzékeltetésére a saját hang példáját is felhossa, amelyet radikálisan másként hallunk, mint a többiekét, illetve mint ahogy ők a miénket. „Testemnek – írja – mindig ugyanazon az oldalán helyezkedem el, saját testem mindig csak ugyanabból a belső perspektívából mutatkozik meg számomra.” Vagyis folyamatosan fennáll egyfajta elcsúszás, nem tudjuk hézagatlanul egymásra illeszteni a belső

¹³¹ Uo. 165. o.

¹³² Uo. 157. o.

és a külső perspektívát. Ebben a kérdésben azonban eltérés van a filmes ábrázolás és a Merleau-Ponty által leírt percepciós tapasztalat között. A mozi ugyanis a filmnyelv pontosan kidolgozott vágási és illesztési szabályai révén éppen hogy képes megteremteni a tökéletes perspektívaváltás képét. A láthatatlan filmbéli kamera, vagyis a megfigyelő a különböző szemszögek váltogatása révén nem egyetlen pontban található (mint mi a világban, vagy a néző moziteremben), így a filmben általában véve nem igaz, hogy a dolgok számomra mindig csak egyetlen perspektívából mutatkoznak meg. A saját néző(term)i helyzetem persze mindig azonos, de a vásznon több szereplő szemszögéből is láthatóvá vál(hat)nak az események – éppen ezért tudom megélni a szereplők látásnak való kitettségét.

Összegezve az eddigieket elmondhatjuk, hogy az elbeszélő film varázsának az lehet a legfőbb oka, hogy a moziapparátus és a filmnyelv szabályrendszere révén

a) képes úgy felkelteni a valós világ megtapasztalásának élményét (a látó láthatóságát), hogy közben ettől távol tartja a nézőt,

b) és képes úgy megteremteni a világba helyeztettség, a látható dolgok közé tartozás illúzióját, hogy közben a perspektívaváltás révén biztosítja a néző számára a megfigyelői pozíció mindenhatóságát és függetlenségét.

Különösen érdekes variációját és tudatosítását figyelhetjük meg ennek a jelenségnek Jean Eustache *La maman et la putain* (A mama és a kurva, 1972) című nagy lélegzetű, három és fél órás filmjében. A szerelmi viszonyokról szóló történet – ahogy az lenni szokott a francia filmekben – főleg (kávéházi) párbeszédéből áll, amelyeket Eustache a hagyományos beállítás-ellenbeállítás és a 180 fokos szabály pontos betartásával filmez. Azonban kb. 2 óra 5 perc körül az egyik jelenet közepétől teljesen váratlanul a kamera nem szokványosan a szereplők mögött-mellett helyezkedik el, hanem pontosan a helyükön, így a szemben ülő beszélgetőtárs többé már nem elnéz a kamera mellett, hanem egyenesen a szemünkbe tekintve magyaráz. Ezen teljesen váratlan húzás, a tekintetek irányultságának megváltoztatása révén Eustache hirtelen kimozdít bennünket a viszonyokat kívülről láthatatlanul figyelő voyeur szerepéből, és az események középpontjába helyez – ráadásul az első ilyen beállításban a férfi egyenesen szemünkbe nézve kérdi: Mondhatok Önnek valamit? Ezáltal egyrészt a látottaktól való távolságunk változik meg, hiszen egyből vizuálisan involváltakká válunk, másrészt megváltozik a dolgokra irányuló perspektívánk is. Így már nem azt látjuk, hogy két főszereplő társalog egymással, és nem azt figyelhetjük, hogy miképpen viselkednek ők ketten ebben a szituációban, hanem mindig az éppen hallgató figura helyébe kerülve nekünk kezdenek szólni a mondatok, és azt egyáltalán nem látjuk, hogy miképpen reagál erre a megszólított – vagyis

mi magunk válunk megszólítottá, és a mi reakciónk kell kiegészítse a látottakat/hallottakat. A rendező ezáltal egy pillanatra megteremti számunkra a lehetőséget, hogy váltakozva a szereplők bőrébe bújva, perspektivikusan is a történet részévé váljunk. Ezen párbeszéd alatt végig ez marad a helyzet, viszont a jelenet végeztével visszaállunk a szokványos ábrázolásmódra. Eustache-nak mindez azonban még nem elég, hiszen így tekinthetnénk a megoldást pusztán egy már sokszor használt modernista önreflexív gesztus megismétlésének. Azonban a film végkifejletében, mikor a szerelmi trió minden tagja együtt van már Marie lakásán az ágyon ülve, Véronika a vele szemben ülő Alexandre-hoz szólva megint egyenesen a kamerába néz. Ekkor még azt hisszük, hogy mikor ránk nézett, Alexandre volt vele szemben, de a szobát különböző pontokból megmutató plánok, majd végül főleg a nő szemmozgásaiból (emlékezzünk, mit mondott Merleau-Ponty arról, ahogyan a szemmozgásom révén veszek részt a világban) kiderül, hogy Alexandre nem a „helyünkön”, hanem tőlünk balra ül. Vagyis az utolsó jelenetben Eustache már a film szereplőit sem használja közvetítőnek a filmben való részvételünk megteremtéséhez, hanem egy szinte észrevehetetlen, nagyon kifinomult vizuális játékkal „helyet csinál” nekünk a filmbeli térben, konkrétan, a „magunk bőrében” válhatunk részeseivé a játéknak. A filmbeli tekintetek által létrehozott vizuális hálóban megjelenik egy, a diegetikus térben elvileg nem létező, és a távolabbi plánokban nem is látszó újabb szereplő, maga a néző. A megfigyelés rejtett helyzete így már nem tartható tovább fenn, és ezentúl már nem is az lesz a lényeg, hogy mi történik a filmben megjelenített szerelmi viszonyokkal, hanem az, hogy milyennek látjuk mi nézők a figurákat, és főleg a nőket. A jelenet további részében a három szereplő végül egymás mellé kerül, így nem is tud kialakulni köztük párbeszéd szituáció. A középben ülő Véronika filmvégi hosszú, időnként zavaros mormolásba torkolló monológját arról, hogy nincsenek kurvák, teljesen felénk fordulva mondja el, azonban különleges fricskaként szeme egész idő alatt csukva marad. Az egész történet végeredményben nem szól másról, minthogy a két nő a férfi-tekintet révén definiálódik, a film pedig ezekkel a vizuális megoldásokkal e tekintetet és általa a nők pozicionálásának lehetőségét a kezünkbe adja. Az, ahogyan a szerelmi viszonyok hálójának ábrázolásába a tekintetek irányultságának megváltoztatása révén Eustache belekever minket azt jelzi, hogy rendkívüli módon tudatában volt a percepcióval kapcsolatos azon problémáknak, amelyekről Merleau-Ponty beszél. Ez a film tehát jó példa arra, hogy a világ valamint specifikusan a mozgókép percepciójával kapcsolatos kérdésekre való odafigyelés miként képes további lehetőségeket feltárni egy mű értelmezésében.



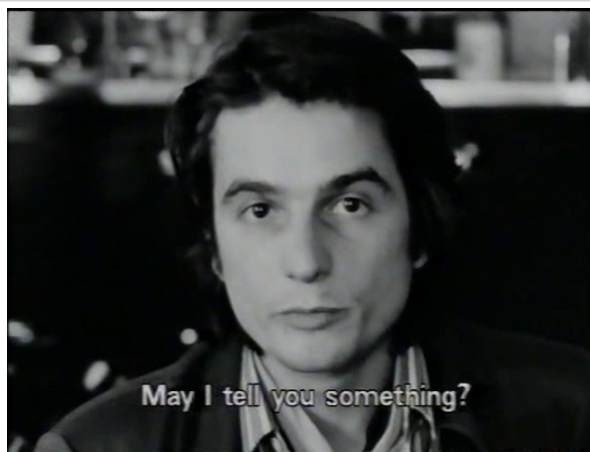
1. A jelenet első felének tipikus beállítása.



2. A jelenet első felének tipikus ellenbeállítása.



3. A két típusú beállítássor közötti „vágókép”.



4. A férfi először a szemünkbe néz



5. A nő visszanéz.



1. A három főhős elhelyezkedése az ágyon



2. Véronika a tőle jobbra távolabb ülő nőre néz.



3. A tőle enyhén jobbra ülő férfit néz.



4. Közvetlenül a kamerára/nézőre néz, ami/aki azonban már nem egy szereplő helyét foglalja el, hanem önálló helyet rendelkezik a térben.

A látás és annak milyensége megkerülhetetlen problémája minden filmmel kapcsolatos fenomenológiának. Sobchack a látás működés módját elemezve arra hívja fel a figyelmet, hogy mindennapi életvilágunkban sem anonim látásról, hanem a saját szemmel történő látás aktusáról van szó – vagyis itt egy világba helyezett, szituált (situated) létmóddal van dolgunk. Ez a látás pedig egyrészt felfedezi a sajátot a világban, másrészt mediáltként, közvetítettként ismeri fel a látás tevékenységét, mint a tapasztalat tudatát.¹³³ A kérdés tisztázása érdekében Sobchack az állat vagy a csecsemő látását veti össze a felnőtt emberi látással. Azt állítja, hogy az első kettő, bár látja a világban előtte látható dolgokat, azonban nincs tudatában annak, hogy lát, így aztán nem tudja felismerni másnak a látását sem. Emberként másokról nem csak azt tudom, hogy látott, látható dolgok, hanem képes vagyok látó szubjektumokként is felismerni őket. A felnőtt ember tehát nem csak a látás tapasztalatára, hanem a látás tudatára is képes, és

¹³³ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 51. o.

éppen ez az, ami elengedhetetlen egy film megértéséhez, amit mindig egy másik látásaként, egy látás re-prezentálásaként is kell értenünk. Itt valójában arról van szó, hogy a „privát percepció világa” helyett „a megosztott [shared] tapasztalat világáról” beszélünk. Nem csak „a világ én általi vizuális megragadásáról van szó, hanem a világ másik (és a film) általi *látható* megragadásáról”¹³⁴. És itt érkezünk el Sobchack film-test koncepciójához, amelyről korábban már esett szó. „A látás egy olyan aktus, amelyet egyszerre hajt végre a film (amelyik a világot látható képekként látja) és a néző (aki a film látható képeit egyszerre látja világként és egy világ látásaként).”¹³⁵ A néző tehát a film által mutatott világot eme világ nézéseként is látja, tehát a filmet egy látó szubjektumként feltételezi – ezt nevezi Sobchack a film konkrét, szó szerint értett *testének*.

Mindez Merleau-Pontynak abból a rendkívül fontos felismeréséből fakad, amely szerintem minden másnál pontosabban írja le a látás tapasztalatát: „A titok abban áll, hogy a testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, képes önmagát is meglátni, és felismerni abban amit lát, saját látó hatalmának másik oldalát is. Látja önmagát látni, tapintja önmagát tapintás közben, látható és észlelhető önmaga számára.”¹³⁶ Sobchack pedig természetesen átviszi a filmre a gondolatmenetet, és azt állítja, hogy csak akkor láthatjuk, érthetjük meg a filmet, ha azt egy látás aktusként is látjuk. Az amerikai teoretikus azt állítja, hogy még a legabsztraktabb filmek is, amelyek még a kamera rögzítő képességét sem használják fel, azok is egy látó aktus és egy látott dolog viszonyát jelenítik meg¹³⁷. Vagyis a filmben mindig van látó aktus, és ezt mindig elemezni kell – más kérdés, hogy ehhez meglátásom szerint, amint a következő fejezetben kifejtem, nincs feltétlenül szükség a film-test konstrukcióra.

Merleau-Ponty kiazmus fogalmának filmmel kapcsolatos relevanciáját egyébként nem Sobchack vette észre először, a francia Jacques Aumont is megemlíti egy rövid megjegyzés erejéig (igaz, nagy jelentőséget nem tulajdonít neki) az egyszerre látható és látó szubjektum jelenségét¹³⁸. (De ha még korábbra akarunk visszamenni, akkor elég csak arra gondolnunk, hogy Balázs Béla híres könyvének címe nem más, mint *A látható ember*.) Visszatérve Aumont-hoz, jelen gondolatmenet szempontjából az tűnik kifejezetten fontosnak, hogy a film és a festészet összefüggéseit taglaló munkájában határozottan kiáll amellett, hogy a mozinéző

¹³⁴ Uo. 54. o.

¹³⁵ Uo. 56. o.

¹³⁶ Merleau-Ponty, Maurice: *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard. 1964. 18. o.

¹³⁷ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 129-130. o.

¹³⁸ Aumont, Jacques: *L'oeil indéterminable. Cinéma et peinture*. Hn. Librairie Séguier. 1989. 43. o.

nem egy minden időben lehetséges entitás, hanem egy nagyon is történeti szubjektum. „a 'mindentlátó' szubjektum, aminek mindig is tekintették a mozinézőt, valójában egy történetileg a modernizmusba datált szubjektum, és ennek megfelelően (...) az eltűnés/kihalás útján van.”¹³⁹ A mondat legutolsó megjegyzésére még később visszatérek, most azonban röviden felvázolom Aumont érveit. Azt állítja, hogy a fotográfiát egyáltalán lehetővé tevő vizuális fordulat az 1780-1820-as évek között zajlott, amikor a vázlat (ébauche) helyett, ami a valóság valamely darabját gyorsan, ám egy már tervezési fázisban lévő festmény számára rögzítette, előtérbe került a tanulmány (étude), amely önmaga kedvéért ábrázolta a világot¹⁴⁰. A tanulmány fontossága nem pontosságában, hanem gyorsaságában rejlett – és ez az, amit aztán a fénykép képes még „magasabb szinten” megvalósítani. Korábban – állítja Aumont – a természeti ábrázolások esetében mindig létezett az egész alatt megbúvó szöveg, amely megmagyarázza a képet és valódi értékét megadja. A tanulmány révén maga a táj válik érdekessé, még akkor is, ha semmit sem mond. Aumont még egy momentumot emel be ebbe a történetiségbe: szerinte a filmes szubjektum megjelenését nem is elsősorban a fotóhoz, hanem egy teljesen más jellegű technikai innovációhoz, a vasúthoz lehet kötni, mert ez hozta létre a mozgó látás és a mozdulatlan test ama együttesét, amely végül a moziban válik állandó tapasztalattá. Aumont is a kamera megmozdulását tekinti elsődleges fontosságúnak a film kifejezőmódjának teljessé válásában és ehhez szerinte szorosan kapcsolódik a vasútnak az előbb említett hagyománya. Azonban fontosnak tartja elég hosszasan kifejteni, hogy a mozgó kamerával és a szokatlan, váratlan nézőpontokkal való kísérletezés nem mindig jelentette a kamerának valamiképpen az emberi percepcióhoz való kötését. A '20-as évek német filmeseinek „elszabadult kamerával” (entfesselte Kamera) való kísérleteiről azt írja, hogy bár szédületes felvételeket produkáltak, de ezek a kameramozgások a Hollywoodban normává váló eljárással szemben egyetlen szereplőhöz sem kötődtek. Ez a kamera mindent láthat, és bárhonnan láthatja.¹⁴¹ Az ilyen film azonban nem biztos, hogy megfelel Sobchack fentebb idézett azon tételének, hogy a film mindig egy látás re-prezentálása is. A huszadik század utolsó harmadának vizuális evolúcióját, a kísérleti filmet, videóművészetet és a videójátékot Aumont valamelyest ezen attitűd továbbélésének látja, és ezeket valószínűleg nem is tekinthetjük szervesen a filmhez, illetve a mozihoz (cinema) tartozónak – de erre a videóművészetet taglaló fejezetben még visszatérünk.

¹³⁹ Uo. 56. o.

¹⁴⁰ Uo. 38-39. o.

¹⁴¹ Uo. 62. o.

3.3.4 Kinek a látása? A film teste avagy a felemáság tapasztalata

A következő kérdéskör, ami általában megkerülhetetlen a percepcióval kapcsolatosan, a percepció és a kifejezés összefüggésére vonatkozik: „a látás aktusa nem pusztán a látható passzív percepciója, hanem aktív expressziója is”. A látás során ugyanis, azáltal hogy látunk, percipiálunk valamit, valójában már ki is fejezzük ahhoz a dologhoz való viszonyunkat, a felé fordított figyelmünket. „A film – írja Sobchack – nem pusztán a percepció és a kifejezés tárgya, hanem a percepció és a kifejezés szubjektuma is.”¹⁴² A filmbeli látás tehát egy olyan világba-vetett látás, amely érti az anyagiságot, mindig implikál egy látott testet – tehát nem pusztán transzcendentális szemről van szó. „A film tehát – folytatja – több mint 'puszta' látás. Látó látásként / látott látásként való létezése egy 'testet' implikál.” És ezen a ponton hozza be a film-test koncepciót, amelyről azt mondja, hogy „bár azt a forgatás helyszínén a kamera fizikai jelenléte valósítja meg, a film teste nem ugyanaz, mint a kamera. A látásnak ez a megtestesülése egy világot lakik – egy világot, amely meghaladja testi határait, és amelyhez a maga végességében és megtestesült szituációjában kapcsolódik.”¹⁴³

A látás aktusának fenomenológiai leírása szerinte elengedhetetlenül egy megtestesült megfigyelőhöz vezet bennünket, „aki nem látható az aktusban magában, azonban generálja azt”¹⁴⁴. Ennek a koncepciónak (ami a film teste fogalom kialakulásához vezetett) a magja az a nagyon fontos felismerés, hogy „a médium hatalma és az, hogy képes a megtestesült és világba-helyezett látás tapasztalatát kommunikálni, abban a tapasztalatban gyökerezik, amely közös mind a film, mind a néző számára: a belülről megtapasztalt látás aktusa”. Vagyis nem csak arról van szó, hogy a film során nem csak látott dolgokat, hanem egy látás-aktust is megtapasztalhatunk, hanem arról is, hogy mindezt belülről tehetjük meg. Sobchack azonnal fontosnak tartja kijelenteni, hogy a film látása nem azonos a néző látásával. „Habár a látáson belülről megéltnek percipiálok, [a film látása] nem a saját megélt látásomként jelenik meg, mivel kívülről láthatóként látom.”¹⁴⁵

Itt egy pillanatra meg szeretnék állni, ugyanis ez egy sokat vitatott, és nehezen eldönthető kérdés: vajon a film látása mennyire tekinthető a néző látásának? Sobchack ezt határozottan elutasítja, ugyanakkor ha közönséges filmtapasztalatainkra gondolunk, nem tudjuk félretenni azt az érzésünket, hogy bár annyiban valóban nem az én látásom, hogy nem én irányítom, viszont mégis ez az egyetlen „rés”, amelyen keresztül ráláthatok a filmbeli

¹⁴² Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 164. o.

¹⁴³ Uo. 133. o.

¹⁴⁴ Uo. 135. o.

¹⁴⁵ Uo. 138-139. o.

világra. Vagyis valamennyire ez mégiscsak az én látásom. Arthur Danto korábban említett tanulmányában azt állítja, hogy „(...) valamilyen értelemben a kamera mozgóvá tétele megmagyarázza azt a belső hatást, amit a filmek tesznek ránk, mivel úgy tűnik, hogy ezáltal képes legalábbis elvileg felülkerekedni a néző és a jelenet közti távolságon, mozgó kísértetként hajítva bennünket azokba a helyzetekbe, amelyekből a mozdulatlan fotográfia testetlen karteziánus szemlélőkként kirekeszt bennünket.”¹⁴⁶

Bizonyos értelemben mondhatjuk, hogy a filmkép nem felel meg a mi nézői tekintetünknek, hiszen nem adatik meg számunkra az a (vizuális és motorikus) szabadság, amivel akkor rendelkezni, ha testi valónkban jelen lehetnénk a film által ábrázolt szituációban (tehát nem a forgatáson, hanem abban a fiktív, valójában sosem létező helyzetben, ahol a maga teljességében létezik, lélegzik, működik a filmen megjelenő világ). Ugyancsak a nézői látással való azonosítás ellen szól Sobchack azon érve, hogy végeredményben kívülről látjuk a filmképet, vagyis még ha egy látó aktus megjelenésének gondoljuk is azt, akkor is fennáll egy távolság, különbség van az én nézői látásom és a filmkép között – ha máskor nem, hát akkor, mikor félelemből eltakarom a szememet a vásznon látható borzalmak elleni védekezésésként. Ha viszont így van, akkor nem tehetünk mást, minthogy a szerző tekintetével azonosítjuk a filmképet – csak hogy erre azt válaszolja Jean Mitry, hogy ez sem igaz, mert a szerző ott akkor a teljes valóságot látta (ha ilyen egyáltalán létezett), és abból csak ezt a vásznon megjelenőt választotta ki. Ráadásul Mitry, aki vehemensen harcol Bazin szinte összes megállapításával, az utóbbi által dicsőített hosszú beállítással és annak realizmusával szemben azt hozza fel, hogy még a mozdulatlan kamerával vett, vágás nélkül bemutatott jelenet sem a valóság percepciójának felel meg, mert az akció itt is meghatározza a figyelmet. A filmkép helyének, ha tetszik tulajdonosának eme ellentmondásos kérdésében Mitry a következő álláspontra helyezkedik: „Egy bizonyos döntés következményeként a filmkép mindig szubjektivitással átitott. De ez a szubjektivitás a szerzőé, az események megmutatójéé, a történet elmesélőjéé. (...) A kamera tekintete egy láthatatlan nézőé, aki képes azonnali helyváltoztatásokra, és képes a dolgokat, eseményeket, szereplőket különböző, egymásra következő nézőpontokból megfigyelni.”¹⁴⁷

A Kiarostami filmek elemzésekor Jean-Luc Nancy azt az álláspontot – mondhatni a legnyilvánvalóbbat – képviseli, hogy a moziban a rendező tekintete jelenik meg. Nancy arról beszél, hogy mi a rendező tekintetét „lakjuk be”, tesszük magunkévá (így lesz az a mi

¹⁴⁶ Danto, Arthur: *Moving Pictures*. 19. o.

¹⁴⁷ Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. 285. o.

tekintetünk is), de ez nem jelent passzivitást vagy „rabságot”. „Nem passzivitásról, még kevésbé rabságról van szó, hanem arról, hogy ráhangolódunk egy tekintetre annak érdekében, hogy a magunk során mi nézzünk. A mi tekintetünk nem rab, és ha foglyul van ejtve, az csak azért van, mert tekintetünket igénybe veszik, mobilizálják.”¹⁴⁸ Kiarostami egyébként – ezt majd a róla szóló fejezetben részletesen is kifejtjük – filmjeiben mindig rendkívül hangsúlyos szerepet szán a dokumentum és a fikció azáltal történő összekeverésének, hogy miközben egy fiktív történetet mesél, különböző „kiszólások” révén folyamatosan reflektál arra, hogy itt egy megrendezett filmet nézünk. Elég csak azokra a pillanatokra gondolunk a Koker-trilógiából, amikor a szereplők elárulják, hogy az éppen most látott vagy az előző filmben miként alakították át a külsejüket vagy hogy más házban kellett lakniuk, mint amelyik a valóságban az övék volt. Az iráni rendező tehát határozottan saját tekintete megelevenedésének tekinti a filmképet, és ismételten figyelmet fordít arra, hogy eszünkbe juttassa, ez az ő meglátása a dolgokról, nem a történetek vagy a világ bármilyen objektív rögzítése. A mi tekintetünk tehát csak az ő tekintetébe kapaszkodhat e világ megismerésében – a kapaszkodás, akaszkodás pedig Kiarostami filmjeinek egy nagyon fontos motívuma, amint azt Alain Bergala kifejti a rendezőről szóló könyvében¹⁴⁹.

Mielőtt továbblépnénk, meg kell emlékeznünk a nézőpont kérdésének Jacques Aumont által nyújtott tömör és nagyon pontos megvilágításáról, amely bár egyáltalán nem a fenomenológia szempontjából és nyelvezetével íródott, rendkívül hasznos elemzési pontokat tesz nyilvánvalóvá számunkra. Miután kifejti, hogy az enyészpont (ahonnan a monokuláris perspektíva szerkesztődik) már a quattrocento festészetében egybeesik a festő szemével és a kép ideális nézési/nézőpontjával, rögtön megállapítja, hogy a fotográfia mindezeket a nézőpontokat teljes mértékben magába olvasztotta. „Akárcsak a festészet, a fotografikus reprezentáció is kiválaszt egy pontos helyet a látó szemnek, valamint rögzít egy *jó elhelyezkedést* a dolog megfigyeléséhez; ráadásul a lencsét a legtöbb esetben úgy építik meg, hogy automatikusan központi enyészponttal rendelkező képet hozzon létre.”¹⁵⁰ Ennek megfelelően – folytatja – a mozi a fotografikus képen keresztül kísérti a tekintet és a nézőpont metaforája. (Ennek egy játékos, ironikus, de rendkívül szuggesztív megfogalmazását találjuk Vertov *Ember a felvevőgéppel* című munkájában, ahol nem csak a kamera fele rohanó vonatot látjuk, hanem egy következő beállításban azt is, amint az operatőr az utolsó pillanatban elszalad a sínekről a vonat elől, kézzelfoghatóvá téve azt, hogy az

¹⁴⁸ Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur. 2001. 17. o.

¹⁴⁹ Bergala, Alain: *Abbas Kiarostami*. Hn.: Cahiers du cinéma. 2004. 9-10. o.

¹⁵⁰ Aumont, Jacques: *The Point of View*. 1. o.

optikai nézőpont és a megfigyelő pozíciója egybeesik.) Gondolatmenetének folytatásában Aumont felhívja figyelmünket arra, hogy a mozi éppen abban az időszakban jött létre, amikor a modern irodalomban is (amely a filmes narratíva alapmodellje lesz) előtérbe kerül a nézőpont, illetve a nézőpont narratívában való lehorgonyozása a narrátori tekintet szerző vagy szereplő személyén keresztül történő megjelenítése révén. A mozira térve azt hangsúlyozza, hogy a kép narratív kifejezőereje abban gyökerezik, hogy a fotografikus kép egy tekintethez kapcsolható. „A filmes reprezentáció történetének első kulcsfontosságú eseménye megkérdőjelezhetetlenül az volt, amikor felismerték a kép azon narratív potenciálját, ami a képnek egy tekintettel való asszimilációjában rejlett.”¹⁵¹ Így aztán eljutottunk oda, hogy a nézőpontnak kétfajta ábrázolása képzelhető el a filmben, egy direkt a képben és egy indirekt a narratívában (vagyis hogy kinek a szemszögéből, kinek a történetéről való tudása alapján meséljük el a történetet).

Mindezek alapján Aumont azonban továbbmegy, és létrehozza a nézőpontnak egy olyan taxonómiáját – és főleg ez az, ami miatt ez az elemzés bekerült ebbe a dolgozatba –, ami kifejezetten hasznos lehet a filmek perspektívájának és a választott nézőpontoknak az elemzésekor. Aumont úgy látja, hogy négyfajta nézőpontot különböztethetünk meg, amelyeknek egyik legfontosabb jellemzője, hogy nem elkülönülten, hanem legtöbbször egymással összefonódva jelennek meg. 1. A nézőpont mindig a tekintet forrása – ami a moziban különleges az állóképhez képest, hogy a fikciós film nagyon hamar megtanulta megsokszorozni és variálni a nézőpontokat. 2. A nézőpont magának a látásnak a megjelenítése, hiszen a filmkép a centrális perspektíva szabályai alapján szerveződik, tehát minden nézőpont magát a látást teszi láthatóvá – a legtöbb esetben a keretet egy szereplő vagy a narrátor (és persze a néző) látása határaiként értjük. 3. A nézőpont lehet egy narratív nézőpont, vagyis a történetéről való tudásnak az a csoportja, ahonnan az eseményeket megismerjük. Nyilván lehet ez egyetlen szereplő tudása a dolgokról, de lehet egy mindentudó narrátor nézőpontja, aki egymástól teljesen független, teljesen különböző szereplők részvételével zajló események minden részletéről tud. 4. És végül a nézőpont reprezentálhat egy mentális attitűdöt is, az események intellektuális, morális, politikai megítélését – ezt predikatív nézőpontnak nevezi Aumont¹⁵². A következőkben a némafilm néhány irányzatának (Griffith, expresszionizmus, szovjet iskola) elemzése révén mutat rá azokra a különböző megközelítésekre, amelyek e négy nézőpontot eltérő módokon működtették. A dolgozatban

¹⁵¹ Uo. 2. o.

¹⁵² Uo. 3-4 o.

felbukkanó filmelemzésekben különösen hasznosnak fognak bizonyulni azon meglátásai, amelyek a narratív nézőpont megválasztása és az eseményekkel, szereplőkkel, szituációkkal kapcsolatos (szerzői) (érték)ítélet összefüggéseire mutatnak rá – a megfelelő helyeken erre majd utalni fogunk.

Mindenesetre azt elmondhatjuk, hogy a film egy olyan különleges, egyedülálló tapasztalatot biztosít számomra, amely során egy Másik látását (hiszen nem én irányítom, nem én határozom meg a működését) belülről élhetem meg. Mivel azonban ez a látás a moziban mégiscsak az én egyetlen látásom is egyben, ennek a tapasztalatnak a leírására javasolnám Sobchack misztifikáló film-test fogalma helyett a *felemás* tapasztalata kifejezést. Sobchack Merleau-Ponty interszjektív és intraszjektív viszonyait leíró struktúrájára támaszkodva részletesen leírja, hogy a filmes tapasztalatban milyen azonosságok és különbségek vannak a mindennapi életvilágban a másikkal szemben megnyilvánuló viszonyokhoz képest, és azt állapítja meg, hogy a legfontosabb különbség abban rejlik, hogy a moziban úgy tapasztalom a másik láthatóságát és látását, hogy közben nem látom a testét. Tehát itt a filmben ábrázolt látással kapcsolatosan egy felemás viszony figyelhető meg, hiszen a film látását nem tételezem egyértelműen sajátomként, de mégsem igazi másikként tapasztalom (hiszen például látását „belülről kifele” látom¹⁵³). Maga Sobchack is így ír: „(...) a filmet a látásunk közvetlenül ragadja meg, mint egy másik által megélt intraszjektív és intencionális tapasztalatot. Így a film látásunk számára nem pusztán látásunk intencionális tárgyaként tűnik fel, hanem ugyanakkor mindig jelentettként és jelentőként (significant and signifying), vagyis saját látásának intencionális szubjektumaként is.”¹⁵⁴ De Sobchack szerint ez egyáltalán nem jelenti a másik látásának a magamévá tételét, nem jelent identifikációt, mert „bármilyen kicsi, de mindig marad egy távolság az én és a másik én között, amely így elsősorban mindig kommunikációt fog igényelni.”

Úgy vélem, hogy ez az átmeneti helyzet, ez a *felemás* teszi lehetővé a filmben látottakkal való biztonságos azonosulást: a film diegetikus világába-helyezettként (hiszen a film látásának forrása ott van) át tudom átélni a történetet, azonban mivel e látás forrásának testét nem láthatom, fennmarad egy biztonságos távolság, egyfajta védettség köztem és a filmben látható dolgok, események között. Ez végeredményben érthető az ecói fikciós egyezmény vizuális leképeződéseként is: bár tudom, hogy a fikcióban leírtak nem estek meg,

¹⁵³ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 138. o.

¹⁵⁴ Uo. 140. o.

a regény/film befogadásának idejére úgy teszek, úgy viselkedek, mintha hinnék a leírtak valódiságában, miközben persze tudom, hogy bármikor becsukhatom a könyvet. Azért sem tartom alkalmasnak Sobchack film-test fogalmát e tapasztalat leírására, mivel a film „testéből” pont az a fajta látás közbeni láthatóság, tapintás közbeni tapinthatóság hiányzik, amit maga Sobchack is a mozi által létrehozott perceptuális tapasztalat egyik legfontosabb jellemzőjének nevezett. (Hiszen például a plánváltások során nem látom ott a kamerát, amit Sobchack a film-test látószervének nevez, ahonnan az előbb a történéseket figyeltem, vagyis a látó film-test láthatósága, látásnak kitettsége nem valósul meg). A filmben képes vagyok átélni a látó testek láthatóságát, azonban ez nem a film megfoghatatlan testére, hanem – mint azt a későbbiekben megpróbálom kimutatni -, magukra a szereplőkre, illetve mivel a legtöbb esetben a nézői azonosulás velük kapcsolatos, konkrétan ránk vonatkozhat. Tehát nem a film látásával, hanem az annak révén megjelenített szereplőkkel és azok közül egyesek álláspontjával, látásmódjával, világban való létmódjával azonosulok. Így amit félig-meddig sajátomként átélek, az sokszor egy szereplő látásának láthatósága, és nem a filmé (amelyet személytelenségében csakis egy elméleti, mediális problémaként gondolhatok el).

Mindehhez azt szeretném még hozzátenni, hogy elméleti fontosságuk ellenére ezeket a fogalmi problémákat nem tekintem e dolgozat elsődleges kérdéseinek. Felvetésük és körüljárásuk elengedhetetlen a látható látás tapasztalatának megértéséhez és elmélyítéséhez, azonban mivel nem kívánok egy, a film működését általános értelemben leíró/magyarázó filmelméletet létrehozni, a konstrukció további kidolgozásával, pontosításával nem foglalkozom. Sokkal lényegesebb számomra az, hogy – amint ezt a későbbi elemzéseken keresztül meg kívánom mutatni – milyen interpretációs lehetőségeket biztosít a filmes ábrázolásnak nem a valóság reprezentációján, hanem látó és láthatóság játékán alapuló értelmezése. Ehhez pedig – úgy érzem – nincs feltétlenül szükség a film-test teoretikus konstrukciójára, sokkal inkább arra a szemléletmódra, amelyet Sobchack, Merleau-Ponty-t követve érvényesíteni próbál e fogalom segítségével. Úgyhogy a következőkben erre fogok koncentrálni. A konkrét filmanyagot feldolgozó fejezetekben két olyan életművet mutatok be, amelyből az egyik (Kiarostami) határozottan egy olyan koncepciót valósít meg, amelyben a filmkép leginkább a rendező, vagy bármely képkészítő tekintetként működik és interpretálható; a másik viszont (Roy Andersson) a vásznon látható képben a nézőt és a néző látását látja megtestesülni, és ennek megfelelő vizuális és narratív konstrukciókat hoz létre. Ez a két példa jól illusztrálja, hogy ebben a kérdésben nem igazán lehet minden filmre érvényes megoldást találni, filmek, szerzői koncepciók és képfilozófiák határozzák meg azt, hogy

melyik esetben mivel állunk szemben. Az azonban számomra nyilvánvalónak tűnik, hogy filmkritikusként, konkrét filmek elemzésekor (még ha egy teoretikus konstrukcióban adott esetben nagyon jól képes általában véve a film működését leírni és magyarázni) a film teste koncepcióval nem tudok mit kezdeni.

3.4 Percepció és tér

Merleau-Ponty a saját test és a mozgás elemzésén keresztül próbálja feltárni tértapasztalatunkat. A térben való mozgást végiggondolva azt állapítja meg, hogy „nem szabad azt mondani, hogy a testünk a térben van, és egyébként azt sem, hogy az időben van. A testünk a teret és az időt lakja. (...) Nem a térben és nem az időben vagyok, nem elgondolom az időt és a teret; a térnél és az időnél vagyok, a testem alkalmazkodik hozzájuk, és átöleli őket.” A térrel és idővel való testi összetartozás rendkívül fontos Merleau-Ponty egzisztencialista elemzése számára. A térfelfogás kapcsán a következőket mondja: „Még akkor is, ha később a gondolat és a tér percepciója megszabadulnak a mozgástól és a térben lévő létezőtől, ahhoz, hogy el tudjuk képzelni a teret, szükséges, hogy előbb be lettünk légyen vezetve a térbe a testünk által.”¹⁵⁵ A filmmel kapcsolatban pontosan ugyanez a kérdés vetődik fel: bár a moziban mozdulatlanul ülünk, a térben mozgó kamera által leképezett teret csak a saját testünk mozgása által kialakult tértapasztalatunk segítségével tudjuk felfogni. Hiszen – amint azt a film kifejezőeszközeinek mediális erősségeit taglaló fejezetben (3.1) írtuk – a mozgókép egyik legnagyobb újítása a néző állókép esetében védett, mozdulatlan helyének a megszüntetése a perspektíva- és szemszögváltás valamint a kameramozgás révén. Azáltal, hogy a filmkép váltakozva mutatja be a tér különböző részleteit, nézőként magam is részese leszek a szereplőket körülvevő térnek, és saját térérzékelési tapasztalatom alapján tudom elképzelni a főhős térélményét. Mindennek alapja pedig a saját testünk, ugyanis „a testünk horgonyoz le bennünket egy világba”¹⁵⁶. A saját test fogalma a megszokások, a világnál levés miatt fontos Merleau-Ponty számára, ugyanis szerinte „a saját test tapasztalata arra tanít bennünket, hogy a térbeliséget az egzisztenciában gyökerezőként gondoljuk el. (...) a test térbelisége saját testi létezésének a kibomlása, az a mód, ahogyan testként megvalósul.”¹⁵⁷

Mielőtt a percipiált filmes tér problémáját tovább részleteznénk, mindenképpen meg

¹⁵⁵ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 162-166. o.

¹⁵⁶ Uo. 169. o.

¹⁵⁷ Uo. 174. o.

kell említenünk egy kifejezetten a filmes térrel foglalkozó könyvet, amelynek rövid áttekintése lehetőséget nyújt arra, hogy megtaláljuk a fenomenológiai megközelítés helyét és lehetőségét ebben a kérdéskörben. Henri Agel *L'espace cinématographique*¹⁵⁸ című munkája azért érdekes, mert amellet, hogy összefoglalja a filmes térképzéssel kapcsolatos alapvető kérdéseket, néhány kifejezetten megvilágító erejű elemzést találunk benne. Ugyanakkor analízisének pontossága és részletessége ellenére megjelenít néhányat azon korlátok közül, melyeket jelen dolgozat megközelítése szeretne átlépni.

A filmes tér képzőművészettel, tánccal, színházzal és zenével való kapcsolatának feltárása után Agel kifejti, hogy a filmes tér kezelésében egy kettősséget, ha úgy tetszik ellentmondást fedez fel, ami alapján végeredményben két csoportra lehet osztani a filmeket. Az egyik csoportba a közvetlen mozi tartozik („le cinéma en direct”), a másikba pedig a modern film¹⁵⁹. A könyv lényegi részét, két hatalmas fejezetet ez a felosztás teszi ki, amely szerint létezik a „besűrűsödött tér” (l'espace contracté) és a felhígult tér (l'espace dilaté). Agel úgy véli, hogy nem lehet a szemiotikához hasonlóan atomizálni, kimerevíteni és egyenként elemezni a filmképet. A pillanatnyilag a kereten belül lévő képkompozíció elemzésére persze ez használható módszer, azonban szerinte ennél többre van szükség. És ő pont erre tesz kísérletet, vagyis megpróbálja a filmek egészének koncepciója, tematikája és attitűdje felől megérteni az alkalmazott filmképet. A következőkben hosszan elemzi mindkét típust. A besűrűsödött tér¹⁶⁰ azt a térkezelést jelenti, amely során az alkotó számára – bármennyire is létezik a képkereten kívüli tér – pusztán az számít, ami a filmképen éppen megjelenik, a jelentést a rendező a látható térbe sűríti be, és nem fordít figyelmet arra, hogy azt egy folyamatos, a filmképen kívül is anyagi jelenléttel rendelkező térként jelenítse meg. A német expresszionista film (és különösen Fritz Lang) képezi ennek az „irányzatnak” a legtipikusabb megnyilvánulását, de mellettük hosszasan foglalkozik Alain Resnais, Dreyer, Bresson, Ford és Jancsó műveivel is. Ezek a filmek legtöbbször a bezártság, a klausztrófia (tér)érzetét keltik, és Jancsó ebből a szempontból azért különösen fontos számára, mert a végtelen puszta elvileg nyitott és szabad terében képes ezt létrehozni. Ezzel szemben a felhígult tér a dokumentarista megközelítést jellemzi leginkább, és egy olyan térkonceptiót, amelyben a képen látható tér pusztán kis részét képezi egy nagyobb egésznek. Érthető módon itt Jean Vigo képezi a kiindulópontot, majd pedig Flaherty, Renoir, Jean Rouche és általában véve a western illetve a klasszikus amerikai film elemzésére kerül sor.

¹⁵⁸ Agel, Henri: *L'espace cinématographique*. Paris: Jean-Pierre Delarge. 1978.

¹⁵⁹ Uo. 28. o.

¹⁶⁰ Ez a fejezet a könyv 39-101. oldalain található.

Nem lehet nem észrevenni, hogy bár nem hivatkozik rájuk és semmilyen formában nem tesz említést róluk, Agel valójában a filmelmélet három nagy trópusából (amelyeket Sobchack és Stadler is felsorol¹⁶¹, és amelyekről a dolgozat elején tettünk említést) kettőt vesz itt át. A besűrűsödött tér nyilvánvalóan a formalista elméletek keret metaforájának felel meg, ahol a filmkép (újra)értelmező, jelentésteremtő szerepe kerül előtérbe; a dilatált tér pedig a klasszikus realista filmelmélet ablak metaforájához áll közel, amely a film mediálatlan valóságközvetítését hangsúlyozza. Agel megközelítése a sok érzékeny elemzés ellenére elsősorban pont e kategorizálás miatt tűnik problematikusnak: egy előre kigondolt struktúrához próbálja időnként kényszeresen rendelni a filmeket, így azok kevésbé önmagukban, mint pusztán egy prekoncipiált teória igazolásaként nyernek értelmet. Ennél azonban lényegibb fenntartásom vele szemben az, hogy bár rengetegszer elemzi a filmképet, a látható és a képmezőn kívüli teret, egyáltalán nem fordít figyelmet arra, hogy ezt a teret valahonnan nézik, és hogy ennek a látásnak, tekintetnek döntő szerepe van eme terek ilyen vagy olyanként történő konstituálásában. Pontosán megismétli azt, amit Stadler ró fel a realista, formalista és pszichoanalitikus filmelméleteknek, vagyis hogy mindegyikük úgy véli, hogy „a befogadás folyamatát a film, és nem a néző aktiválja és kontrollálja. Egy fenomenológiai filmelmélet ezzel szemben az aktív néző fogalmából vezetődik le, vagyis egy olyan szubjektumból indul ki, aki önmaga konstituálja saját tapasztalatát.”¹⁶² Termélységről, képmezőn kívüli térről, a kameramozgások fontosságáról természetesen lehet a percipiáló szem és test figyelembe vétele nélkül beszélni, csak úgy pontosan az a vonatkoztatási pont vész el, amely felől mindez értelmeződik.

A következőkben a tágran értett filmes téralkotás kérdéseivel fogunk foglalkozni: a termélység, a perspektíva, a keret és a mozgás jelenségeiből kiindulva próbáljuk meg felvázolni a tér filmes percepciója révén megteremtődő értelmezési lehetőségeket.

3.4.1 Perspektíva, termélység

A térbeliség, a tér érzékelésének legalapvetőbb feltétele Merleau-Ponty szerint „a szubjektum bizonyos környezetben való rögzítettsége, világhoz való tartozása”. Ez azt jelenti, hogy nem beszélhetünk múlt, előzetesség nélküli ún. „első” percepcióról, hiszen minden percepció feltételezi a szubjektum valamilyen múltját. Ennek köszönhetően a dolgoknak valamilyen

¹⁶¹ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye* és Stadler, Harald. A.: *Phenomenological Concepts in Cinema and Television Studies*.

¹⁶² Stadler, Harald. A.: *Phenomenological Concepts in Cinema and Television Studies*. 41. o.

„látens” jelentése van már első megpillantáskor is, amely háttérül, alapként szolgál a konkrét percepció során létrehozott jelentéshez¹⁶³. A térbeliségre vonatkoztatva ezt megállapítja, hogy a viszonyoknak, a fizikai relációknak létezik egy előzetes, a percepciót is megelőző jelentése: „A fent és a lent, illetve általában véve a hely már a 'percepció' előtt meghatározott”.¹⁶⁴ Ennek az előzetes tudásnak a „helye” pedig a saját test: Merleau-Ponty szerint „a tér egzisztenciális és az egzisztencia térbeli”¹⁶⁵.

Merleau-Ponty térfelfogásának lényege – a kanti térfelfogással szemben –, hogy a teret nem annak a környezetnek tekinti, ahol a dolgok elhelyezkednek, hanem „annak az eszköznek, amely révén a dolgok elhelyezkedése, pozíciója lehetővé válik”. Vagyis a tér nem egy objektív környezet, hanem egy általam, a percipiáló által feltérképezett viszonyrendszer helye. Merleau-Ponty pszichológiai kísérleteket alapul véve állítja, hogy a különböző vizuális torzításokat egy idő után képes vagyok korigálni azáltal, hogy a testem elkezd belakni a torzult teret, az újfajta látványt. Ez számunkra azért fontos, mert ez magyarázza meg a valóstól különböző látványok elfogadásának és magunkévá tételének képességét többek között a film esetében is. A moziban például ahhoz, hogy a főhőssel azonosuljak, nem szükséges végig szubjektív kameraképben látnom a történéseket, mint ahogy tenném, ha velem esnének meg a kalandok, hanem képes vagyok a vágásokat, szemszögváltásokat beépíteni a térképzetembe, egy a teljes teret egységében és egészében valójában soha nem bemutató térábrázoláson keresztül is be tudom lakni a (fiktív) teret. „(...) az én valódi [effectif] testem elkezd megegyezni a látvány által megkövetelt virtuális testtel, és a valós [effectif] látvány azzal a környezettel, amelyet a testem vetít, projektál köré.”¹⁶⁶

A tér percepciójának leglényegesebb eleme az irányultsága: „Általában véve a percepciónk nem tartalmazna sem körvonalakat, sem alakokat, sem háttérrel, sem tárgyakat, így aztán semminek a percepciója nem lenne, sőt nem is létezne, ha a percepció szubjektuma nem lenne maga ez a tekintet, amely nem a dolgokat ragadja meg, hanem a dolgok egy bizonyos irányultságát [orientation]; viszont a térbeli irányultság nem kontingens tulajdonsága a tárgynak, hanem az a mód, amely révén én őt (a tárgyat) felismerem és tudomásom van róla, mint tárgyról.” Tehát a tárgy sosem áll önmagában, hanem mindig valamilyen módon van jelen a világban: „mivel a percipiált világ csupán irányultság révén ragadható meg, nem tudjuk megkülönböztetni a létezőt az irányult létezőtől.”¹⁶⁷ És itt jön be a képbe a perspektíva,

¹⁶³ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 325-326. o.

¹⁶⁴ Uo. 330. o.

¹⁶⁵ Uo. 340. o.

¹⁶⁶ Uo. 289. o.

¹⁶⁷ Uo. 293. o.

mint irányultság illetve mint hagyomány, amelyben benne állok: „a tapasztalataink sora, egészen a legelsőig, adnak át egymásnak egy már megszerzett térbeliséget”. A perspektivikus szerkesztés teszi számunkra a képekben is vizuálisan megélhetővé az irányult, a valahonnan nézett, a valamely *szempontból* egy viszonyrendszer részének *tekintett* létezőt. A perspektíva legfontosabb következménye pedig ebből a szempontból a térmélység megjelenése.

Merleau-Ponty szerint a térmélység (*profondeur*) percepciónk egyik legfontosabb tulajdonsága, viszont a térbeli mélység láthatóságának tárgyalásakor mind az empirizmus, mind az intellektualizmus téved. Mindkét, egymással szemben álló szélsőség végeredményben megpróbálja kívülről, szélességként tételezni a térmélységet, mintha oldalról vagy fentről látnánk a teret. Azonban szerinte „ahhoz, hogy a térmélységet oldalról nézett szélességként kezeljük, hogy egy izotróp, egységes teret hozzunk létre, az szükséges, hogy a szubjektum elhagyja a saját helyét, saját világra vetett tekintetét”. A (tér)mélység leírásakor el kell vetnünk a „világ előítéletét”, és az eredendő tapasztalatot kell újra megtalálnunk, mivel a mélység a leginkább egzisztenciális dimenzió, hiszen „teljes bizonyossággal a perspektívához és nem a dolgokhoz tartozik.”¹⁶⁸ A szubjektum pozíciója, világba helyezettsége nélkül elképzelhetetlen térmélység kulcsfontosságú Merleau-Ponty fenomenológiájában és egyben a filmkép kompozíciójában is. Mikor a távolodó/közeledő tárgy valódi és látszólagos nagyságáról, illetve ezeknek különbségeiről beszél, Merleau-Ponty kifejezetten a mozi emlegeti, ahol mindkét szélsőség hangsúlyosabb, mintha ugyanezt a valóságban látnánk, és ezzel ő ugyanazt a problémát feszegeti (csak másképpen), mint amivel Gombrich foglalkozik a *Művészet és illúzió*ban. Ez utóbbi azt állítja, hogy belénk van építve egy természetes „stabilizáló készülék”, ami a közeledő/távolodó tárgyak hirtelen optikai elváltozásait kiegyenlíti, ami révén egy valóstól különböző képet tudatosítunk¹⁶⁹. Valójában azonban Merleau-Ponty szerint nem beszélhetünk valós és ún. „pszichikai kép” különbségéről, hiszen a percepció nem a tudat bizonyos tartalmára, hanem magára a dologra irányul. Látszólagos és valós nagyságot (illetve ezek különbségéről) csak akkor emlegethetünk, ha a percipiált tárgyat kiszakítjuk kontextusából, azonban természetes helyzetben nem a retinán született jelek interpretációjáról van szó, nem a nagyság és távolság kiszámított viszonyairól, hanem arról, hogy „A térmélység a tekintetem nyomán jön létre azért, mert az valamit akar látni”¹⁷⁰. Vagyis

¹⁶⁸ Uo. 295-296. o.

¹⁶⁹ Gombrich, E. H.: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest: Gondolat. 1972. 272-273. o.

¹⁷⁰ Uo. 304. o.

a percepció valaminek a megértésére irányul, az adott élethelyzetben való jelenlét az, ami a motivációt adja. Mindez pedig azt jelenti, hogy a látás végeredményben nem a percepció, hanem a megismerés eszköze, egy „megismerő-gép” (machine a connaitre).

Ha innen nézzük, a (tér)mélység tehát azért elengedhetetlenül fontos dimenzió, mert azonnal felfedi a szubjektum és a dolog viszonyát, azonban erről nem csak a mélység, hanem a szélesség és magasság is árulkodik. Amikor egy tárgyról azt mondjuk, hogy kicsi vagy óriási, mindez „a gesztusaink bizonyos 'hatótávolságához', a fenomenális test bizonyos 'megragadásához' képest” történik. Mindig a világhoz való viszonyunk szempontjából van értelme a közelnek és a távolnak, a függőlegesnek és a vízszintesnek.¹⁷¹ Ugyanakkor a látás legnagyobb korlátja Merleau-Ponty szerint a perspektívába zártság. Ha megfigyelek egy dolgot (ő a szemközti ház példáját hozza fel), azt nem úgy látom, mint ahogy az számtalan más helyről, szemszögből látható. De akkor mi maga a ház? - teszi fel a kérdést -, vajon az összes lehetséges perspektívák összege? De ha így van, akkor valójában a ház maga nem más, mint „a sehonnan sem látott ház”, ami persze ellentmondás. Éppen ezért az a cél, hogy „megértsük, miképpen lehet a látás valahonnan-látás anélkül, hogy saját perspektívájába lenne záródva.”¹⁷²

Merleau-Ponty arról beszél, hogy a dolgok nem önmagukban léteznek, hanem egy rendszert alkotnak, amely végeredményben maga a világ. Vagyis amikor egy dologra „fixálok” a tekintetem, és azt kiemelem a többi közül, bár az őt körülvevő dolgok „homályba” kerülnek, valójában nem szűnnek meg létezni, jelen lenni. Ezt a helyzetet ő a horizont fogalmával magyarázza, és ellenpéldaként a filmet hozza fel. Szerinte amikor a kamera ráközelít egy részletre, akkor bár már nem látom, emlékeim révén tudom, hogy az a közeli éppen minek a részletét mutatja. Azonban Merleau-Ponty számára pont az rendkívül fontos, hogy a valóságban nem emlékekkel dolgozunk, a percepcióban továbbra is jelen vannak a többi, éppen nem kiemelt dolgok. A különbség abból fakad szerinte, hogy „a vászonnak nincs horizontja”. Ez viszont elvezet minket a látómező kapcsán később tárgyalandó keret problémájához: vajon igaz az, hogy a látómező kerettel történő lezárásával a film pont a horizontot szünteti meg? Mielőtt erre a kérdésre megpróbálnánk válaszolni, kövessük még a francia filozófus gondolatmenetét.

A valós percepcióban tehát a horizont az, amely állandó jelenléte révén a megismerés folyamán az egyes dolog identitását, önazonosságát biztosítja. És habár ez a „dolog-horizont

¹⁷¹ Uo. 308-309. o.

¹⁷² Uo. 81. o.

struktúra, vagyis a perspektíva” az, aminek köszönhetően egyes dolgok takarásban vannak, vagy valamely oldaluk, részletük nem látható a számomra, mindez nem zavar, mert bár a dolgok így rejtőznek el, de pontosan ezáltal fedődnek is fel. Egy dolog megismerése ugyanis Merleau-Ponty számára egyet jelent a dologba való behatolással, amely során „belakjuk a dolgot, és onnan megragadunk minden dolgot azon oldaluk felől, amelyet azok a dolog felé fordítanak; (...) így válik minden dolog az összes többi dolog tükkré”.¹⁷³ Valószínűleg ma hálózatnak neveznénk a világot alkotó dolgok azon rendszerét, amelyet Merleau-Ponty leír, és amelyben „minden dolog rendelkezik az őt körülvevő további dolgokkal is, amelyek az ő láthatatlan oldalainak nézőiként jelennek meg.” És így viszont átalakul a korábban elhangzott mondat, „a ház maga nem a sehonnan sem látott ház, hanem a mindenhol látott ház”.¹⁷⁴

Mi történik azonban a dolog megismerése érdekében a dologra közelítő film (illetve általában a kép) esetében? Az igaz ugyan, hogy egyetlen képen belül nem teszi lehetővé a horizont-dolog struktúra egyidejű megjelenését, viszont a vágás révén történő több szempontból történő megmutatás révén pont a „mindenhol láttatás” fele tesz egy lépést. A kameramozgás és a plánváltások révén a film éppen arra képes, hogy rendre meghaladja a látómező pillanatnyi kereteit, és állandóan, újra és újra jelenvalóvá tegye a „horizontot”. Pont a film az, amely a képalkotás történetében először teszi lehetővé strukturálisan a több szempontból való láttatást – bár erre, mint azt a nemsokára látni fogjuk, korábban is voltak kísérletek. Erről részletesebben szó lesz majd a kerettel foglalkozó alfejezetben (3.4.3).

A termélység problémájának végiggondolásakor nem lehet szó nélkül elmenni Mitry referenciának számító filmesztétikájának meglátásai mellett, amelyek kombatív attitűdjük és normativitásuk (vagyis gyakran nem csak leírja, milyenek a filmek, hanem elő is írja, hogy milyenek kellene legyenek) ellenére nagyon sok hasznos tájékozódási pontot kínálnak. A termélység kérdésével kapcsolatosan álláspontja – mint annyi más tekintetben is – nyíltan szembemegy Bazin meglátásaival, aki a montázs „tiltása” és a hosszú beállítás dicsőítése révén hangsúlyozta a filmes tér mélységének forradalmi jelentőségét a film fejlődésének történetében.¹⁷⁵ Mitry ezzel szemben ezt a fajta ábrázolást a mozgó kamera ellentétéként érti, ahol ahelyett, hogy a kamera mozogna a színészekhez képest, az ábrázolt térben a figyelmet és hangsúlyokat a színészek kamerához képest megvalósuló mozgása befolyásolja. Ez pedig „a dráma pszichológiai térbeliesítését”¹⁷⁶ eredményezi, vagyis a rendező ahelyett, hogy a

¹⁷³ Uo. 82. o.

¹⁷⁴ Uo. 83. o.

¹⁷⁵ Elsősorban a *Tilos a montázs* és az *Orson Welles* tanulmányokban. In: Bazin, André: *Mi a film?* 48-59 és 257-328. o.

¹⁷⁶ Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. 266. o.

szereplők által átélt pszichológiai folyamatokat a kamera mozgásával, szereplőkhöz való közelségének változtatásával érné el, a térbeli pozíciókba való kiterítéssel kell ezt megoldja.

A Bazin által is elemzett híres öngyilkossági jelenetről (az *Aranypolgárban*) Mitry azt mondja, hogy bár valóban így is feszültséget kelt, teljesen más, talán még involválóbb lett volna akkor, ha rendre a feleség majd a férj nézőpontjával szembesülve azok lelkiállapotát átélhették volna. Azonban – és itt van Mitry álláspontjának különbsége – ezáltal Welles azt érte el, hogy teljesen más módon, intellektuálisan, tanúként, és ne egyik vagy másik szereplő „hasonmásaként” érdeklődjünk a látottak iránt. Mitry következtetése tehát az, hogy a hosszú beállítás egyáltalán nem jobb, nem realistább, mint a montázs és a több snittre bontás, pusztán csak más hatást, eredményt lehet vele elérni. Így ír: „A mozgó kamera, a termélység kiaknázása egy olyan nézőt hoz létre, aki a dráma szereplői *között* vagy velük együtt mozog, és aki őket egy 'cselekvésben lévő' jelenben figyeli meg; ezzel szemben a montázs és annak sokfajta hatása azt eredményezik, hogy [a néző] a hőssel *együtt* vagy helyette lát és érez egy 'cselekvő' jelenben.”¹⁷⁷ Fontosnak tartom ezt az elemzést, mert ebből nagyon világosan kiderül, hogy a filmkép megválasztása elsősorban nem az eseményekkel kapcsolatos információinkat, hanem a nézői viszonyulást változtatja meg – vagyis a filmkép valamilyen értelemben mégis a mi látásunk, a mi részvételünk vizualizálása.

Érdekes viszont, hogy Mitry sem köti össze a termélységet az általa implikált megfigyelési pont, vagyis a nézőpont problémájával, bár attól függetlenül ezt is tárgyalja. Erre a szubjektív kamera, szubjektív filmkép tárgyalásakor kerül sor, amelynek során Mitry különböző kategóriákat hoz létre a különböző formák számára. Jelen tanulmány szempontjából azonban leginkább az érdekes, hogy egyetlen esetben sem emeli be a kérdés tárgyalásába a látás tulajdonosának, forrásának láthatóságát és annak pszichológiai következményeit. Mindezt részletesebben a Roy Anderssonnal foglalkozó fejezetben (5) ismertetjük.

A perspektíva, a valahonnan nézés problémája a film percepciójával foglalkozó Jean-Pierre Esquenazi-t sem hagyta nyugodni. Az ő alapvető kérdése ezzel kapcsolatosan az volt, hogy a valóságban és a filmben tapasztalt perspektíváink alapvetően térnek el egymástól, és ez megzavarja filmes tapasztalatunkat. Arról van szó ugyanis szerinte, hogy a valóságban percepcióknak mindig van egy középpontja, amit mi magunk képezünk, és ahonnan a világ látható. A film azonban állandó mozgásai, plánváltásai révén kiiktatja ezt a középpontot. „A filmes anyag inkonzisztenciája kemény próba elé állítja a néző 'középpontosságát': a

¹⁷⁷ Uo. 270. o.

természetes percepció ahhoz szoktatta ugyanis, hogy magát mindig 'középpontban' lévőnek gondolja, mindig a világra vetett ideális szemszögből, amelyből nézve a világ megmutatkozik. (...) Amit a percepció realizmusának nevezünk az ennek a központi szemszögnek a beiktatása. És a mozi arra való képessége, hogy állandóan decentrált percepciókat hozzon létre, ahol az állandóan kimozdított középpont végül már nem is létezik.”¹⁷⁸ Azt hiszem, hogy ez a megállapítás az, ami Vivian Sobchack-ot is a film-test konstrukció megalkotására kényszerítette. Mivel eltűnik az egyetlen, testi értelemben vett középpont, ahonnan a világot szemlélem, az amerikai kutató nő nem tehetett mást, minthogy egy testet hozott létre, ami/aki folyamatosan képes képviselni sőt megtestesíteni ezt a középpontot. Úgy vélem azonban, hogy ez a megközelítés egy téves kiindulóponton alapul, hiszen az igaz, hogy a valóságban nem változtatok olyan élesen és hirtelen helyet mint a filmben egy vágás által megvalósított plánváltással, azonban mégis ahhoz vagyok szokva, hogy ez a középpont nem egy helyben áll, hanem folyamatos mozgásban van, így aztán a valóságban is mindig újabb és újabb nézőpontból bontakozik ki előttem a világ. Ráadásul nagyon fontosnak tartom, hogy a perspektívát mind szó szerinti, mind átvitt értelemben szem előtt tartsuk, amikor filmet elemzünk – és erre kitűnő alkalmat kínál majd Kiarostami munkássága, akinél ez a kettő gyönyörűen fonódik egybe. (4. fejezet)

3.4.2 Perspektíva és interpretáció

A térmélység és a perspektíva térbeli jellegének és annak percepcióra való következményeinek tárgyalása során már röviden felmerült a megértést lehetővé tevő horizont problémája, azonban úgy tűnik, érdemes ezt a kérdéskört alaposabban körüljárni. Merleau-Pontynál ugyanis fontos, hogy a perspektívák bár irányítják a perceptuális mezőnket egy dolog, személy vagy szituáció felé, mégis láthatatlanok, mivel a dolog, a személy vagy a szituáció köti le a figyelmünket. A perspektíva számára azt jelenti, hogy egy dolog miképpen fedődik fel egy adott háttér előtt; a dolog ugyanis változik a háttér változásától, és fordítva. Így aztán úgy tűnik, az előtér-háttér (pontosabban alak-háttér) viszony kell a kiindulópontja legyen a kontextus és a perspektíva egymásra hatásának megítélésében.

Bár a perspektíva kulcsfontosságú Merleau-Ponty perceptuális tapasztalatához – amint erre Gail Weiss rámutat¹⁷⁹ -, valamiképpen homályos marad a perspektíva jellege és szerepe a perceptuális tapasztalatban. A tapasztalatban megnyilvánuló, (mint azt majd kifejtjük, több

¹⁷⁸ Esquenazi, Jean-Pierre: *Film, perception et mémoire*. 63-64. o.

¹⁷⁹ Weiss, Gail: *Context and Perspective*. In: Busch, Thomas W. és Gallagher, Shaun: *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. Albany: State University of New York Press. 1992.

értelemben használatos) perspektívával kapcsolatosan a következő fontos kérdések vehetők fel: 1. lehet-e egyszerre több perspektívám? 2. hogyan megyek át egyik perspektívából a másikba, miképp lehetséges váltogatás? 3. miképpen léphetek be a másik perspektívájába, egyáltalán át tudom-e „venni” más perspektíváját?

Merleau-Ponty szerint egyszerre csak egy perspektíva lehetséges, és a különleges ebben az, hogy váltáskor nem tudom pontosan, mikor ér véget az egyik és mikor kezdődik a másik. Weiss viszont azt állítja, hogy ez csak akkor lehetséges, ha múltbeli és jövőbeni perspektíváim horizontként vannak jelen jelenlegi perspektívámban. A korábbi perspektíváim, valamint a jövővel kapcsolatos elvárásaim egy dologgal szemben háttérként vagy kontextusként szolgálnak. „Egy bizonyos perspektíva, tehát – írja – amennyiben múltbeli tapasztalatok és jövőbeni elvárások befolyásolják, mindig magában hordoz egy olyan tágabb jelentés-kontextust [context of significance], ami nem korlátozódik az épp aktuális pillanatra.”¹⁸⁰ Az alapvető ellentmondás itt azzal kapcsolatos, hogy miként lehetséges, hogy a tekintetemet, irányultságomat meghatározó olyan perspektíva is jelen lehet a perceptuális tapasztalatomban, amely vizuálisan és térbeliségében mégsem jelenlévő az adott pillanatban. Weiss arra hívja fel a figyelmet, hogy nem szabad egyértelműen azonosítani a perceptuális kontextust a horizonttal, mivel így a kontextus pusztán a háttérét tudja képezni individuális percepcióinknak. Ráadásul ha a perceptuális háttérrel vagy a horizontot a kontextussal azonosítjuk, elveszítjük az alak-háttér struktúrából a háttér konkrétságát és térbeli jelenvalóságát, és a perspektíva pusztán a gadameri hermeneutika előítélet fogalmának szinonimájává válik.

Gail Weiss mellett érvel, hogy Merleau-Ponty összemosza a perceptuális háttérrel mint elsődlegesen térbeli jelenséget (és annak viszonyát az előtérben lévő alakkal, dologgal), valamint a korábbi és jövőbeni tapasztalataim hatását, amelyek „átszínezik” jelen helyzetemet. Szerinte ez utóbbit, tehát a kontextust a tapasztalat más szintjén kellene elhelyezni, és a temporalitást nevezi meg mint megkülönböztető jellegzetességet. A kontextusok időn átívelő [cross temporal] jellege teszi ugyanis lehetővé számunkra, hogy meghaladjuk [transcend] a fizikai alak-háttér viszony térbeliségét, amellyel konkrétan az adott pillanatban találkozunk. „Ezen kontextuális szintek – érvel – korábbi élethelyzetek tükröződései, amelyek így maguk is egyedi térbeli konfigurációkban vettek részt. Azonban addig, amíg a kontextus, amelyet egy bizonyos helyzetbe hozok, korábbi vagy jövőbeni helyzetekből származik, ez a kontextus nem

¹⁸⁰ Uo. 15. o.

tekinthető közvetlenül a jelen szituáció térbeliségéhez kötötnék.”¹⁸¹ Ennek meglehetősen szájbarágós, ám mégis a jelen elméleti kérdést jól megvilágítható leképeződésének tekinthetjük Gaspar Noé *Irréversible* (Visszafordíthatatlan, 2001) című filmjét. Ennek az eseményeket fordított kronológiai sorrendben bemutató alkotásnak a tétje az, hogy az elején, az első felében látjuk a felkavaróan erőszakos, tragikus eseményeket, így aztán hiába ér véget a film a felhőtlen idill napsütéses képeivel, a vizuálisan, térbelileg már nem jelenlévő korábbi tapasztalataink elszínezik, elhomályosítják, megfertőzik a képen épp jelenlévő boldogság tapasztalatát.

Visszatérve az elmélethez, Weiss szerint Merleau-Ponty ilyenét megközelítésének az az egyik legfontosabb következménye, hogy mivel nem különbözteti meg kellőképpen a kétfajta háttérrel, nem tudja jól megragadni a perspektívák közötti átmenet, folytonosság, folyamatosság problémáját. Ez ugyanis egy olyan folyamatosság, ami elsősorban a kontextus, és nem az alak-háttér struktúra hasonlóságából ered. A kontextusnak olyan állandósága lehet, ami nem jellemző az alak-háttér struktúrára. „(...) mindig lesznek olyan aspektusai a helyzetnek, amelyek nem fedődnek fel a jelen pillanatban, de amelyek ennek ellenére egy olyan jelentéshorizontot képeznek, amelyek lehetővé teszik számomra, hogy egy bizonyos perspektívát foglaljak el egy adott tapasztalattal szemben.”¹⁸²

Merleau-Ponty a szituációban benne levés fontosságát hangsúlyozza, amely múlt, jövő és jelen egyidejű jelenlétét implikálja, és ez teszi lehetővé számomra, hogy felfedezzem a perceptuális tapasztalat időbeliségét. És ennek ellenére – állítja Weiss – a fenomenológus nem tisztázza a kontextus fontosságát a helyzetek egymástól való megkülönböztetésében. Inkább a perceptuális mezőre fókuszál, leírja, hogy az őt érzék miként konstituálja a perceptuális tevékenység terét, de nem beszél arról, hogy ezek a változó mezők miként hoznak folyamatosságot perspektíváinkba. Pedig szerinte a kontextus teszi lehetővé az egyik szituációból a másikba való átmenetet és „(...) a perspektíva, amely a gesztusok sorából vagy párbeszédéből áll össze, a maga során a kontextus részévé válik jövőbeli tapasztalatainkban”¹⁸³.

Elismerve Weiss kritikájának jogosságát én a következőkben amellet érvelnék, hogy a mozgókép mégis akkor tud izgalmas formanyelvet létrehozni, ha a kontextus és a perspektíva egyesítésére törekszik, illetve pontosabban ha a vizuálisan jelenlévő, megtapasztalható perspektíva formájában képes a múltbeli/jövőbeli tapasztalatok kontextuális szintjét

¹⁸¹ Uo. 17. o.

¹⁸² Uo. 18. o.

¹⁸³ Uo.18-20. o.

megjeleníteni. Úgy vélem, hogy az iráni Abbas Kiarostami szinte teljes életműve a perspektíva filmes tanulmányozásán alapul, úgyhogy a későbbiekben az ő munkásságának elemzésén keresztül próbálom ezt a kérdéskört a mozgókép felől megvilágítani. (4. fejezet)

Mindezek mellett a perspektíva, a nézőpont kérdése a végesség (avagy a végtelenség) problémáját is felveti, azt, hogy mennyire ragadok bele meghaladhatatlanul saját perspektívám (szűk)körűségébe, illetve ha benne ragadok, és nem tudok kilépni belőle, akkor egyáltalán mennyiben ismerhetem fel saját nézőpontomat saját korlátolt perspektívámként. Ezt az ellentmondást Thomas W. Busch fejti ki egy tanulmányában, amely Ricoeur és Merleau-Ponty erre vonatkozó meglátásainak szembenállásait és párhuzamosságait deríti fel, fényt vetve a két szerző álláspontjának időbeli változásaira is¹⁸⁴.

Ricoeur „a saját perspektívámból miként ismerhetem azt fel sajátomként” kérdésre azt válaszolja, hogy csakis a beszéd révén, amely képes magát a nézőpontot is kifejezni. Ezáltal, állítja Ricoeur, nem csak egy adott helyzetben lévő megfigyelő vagyok, hanem képes vagyok a dolgokról azok hiányában vagy éppen nem látott oldalukról beszélni. És ez Busch szerint azt jelenti, hogy a beszéd képes az összes nézőpont univerzuma felé elmozdítani engem. Ezzel szemben Merleau-Ponty számára a dolog elsősorban nem egy jelentés a megértés számára, hanem egy a test révén történő feltárássra alkalmas struktúra, a dolgok jelentése úgy lakja a dolgot, mint lélek a testet. Busch összegzése azt állítja, hogy Ricoeur szerint a dolgok láthatatlan oldaláról tudok, míg Merleau-Ponty szerint azt is a test érti meg azáltal, hogy a nem látható oldalakat is jelenlevőként ragadja meg.

Busch a következőkben feltárja a két szerző elméleteinek időbeli változását, és rávilágít álláspontjaik egymáshoz való közeledésére, jelen kutakodásunk szempontjából azonban az az érdekes, amit eddig felvázoltunk. Ugyanis a filmet érthetnénk Merleau-Ponty álláspontjának a demonstrálásaként is, hiszen a vágások nézőpontváltásainak köszönhetően pontosan bemutatja az individuális perspektíva vizuális (de nem szóbeli!) meghaladását. Merleau-Ponty a taktilis érzékelést is bevonva pont arról beszél a testi percepció kapcsán, hogy tapintással vagy egyszerű mozgással, mondjuk a tárgy körbejárásával képes vagyok meghaladni egyetlen pillanat statikus perspektíváját anélkül, hogy absztraháló, valamiféle jelentést invokáló szóra lenne szükségem.

E helyütt fontos – a fentebb ismertetett elméleti kereteken túlmenően – végiggondolni

¹⁸⁴ Busch, Thomas W.: *Perception, Finitude and Transgression: A Note on Merleau-Ponty and Ricoeur*. In: Busch, Thomas W. és Gallagher, Shaun: *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. Albany: State University of New York Press. 1992. 25-36. o.

a filmes kifejezés nézőpontváltásait a perspektíva szemszögéből. A kamerába nézés tilalma révén ugyanis a film a nézőpontváltásokkal általában nem a szereplők nézőpontjait változtatja, hanem hol egyikük, hol másikuk perspektívájához közel állót (de azzal nem azonosat - lásd a beállítás-ellenbeállítás struktúrát) mutatva, egy minden individuális perspektíván kívül vagy fölött levő, általános érvényű perspektívát (Ricoeur szóhasználatában tudást) jelenít meg. Ezt pedig – a már korábban elemzett nézői voyeur pozíció megóvásán kívül – maga az elbeszélés igényli, amelynek narrátora legtöbbször vagy egy mindentudó narrátor, vagy a történetnek egy olyan szereplője, aki (mondjuk utólagos következtetések, tájékozódás stb. révén) többet tud az eseményekről, mint amennyit akkor tudna, ha csak saját pillanatnyi jelenlétére (értsd perspektívájára) támaszkodhatna.

A szereplők individuális perspektíváinak meghaladása azonban csak egyik vetülete a kérdésnek. Ugyanis Busch fentemlített tanulmányának folytatásában Merleau-Pontyval szemben azt hangsúlyozza, hogy igazán csakis a Másik perspektívája lép túl valóban az enyémen, és hogy a dialógus tesz engem egyedül képessé a sajátom meghaladására és a Másik „átlátására”¹⁸⁵. A dialógus hermeneutikai, Gadameren alapuló értelmezése és használata a kései Ricoeurnál is megjelenik, itt viszont megint érdemes kicsit a film perspektíva-váltásait végiggondolni. A szereplők nézőpontjai közötti ide-oda váltás ugyanis azt eredményezi, hogy nézőként, ha nem is teljes mértékben (sok esetben a szubjektív kamera révén egyébként azonban akár teljesen is), képes vagyok átlépni a két perspektíva közötti „falat”, vagyis a film révén is lehetségessé válik számomra az a fajta megismerés, amelyet Gadamer csak dialóguson keresztül tartott megvalósíthatónak. Vagyis azt kell átgondolnunk, hogy a film vajon tekinthető-e a Másik álláspontját átélhetővé, megismerhetővé tevő dialógusnak.

Meggyőződésem szerint nem, vagy csak nagyon ritka esetben állíthatjuk ezt, ugyanis alapesetben a filmben megkonstruált nézőpontváltásokkal van dolgunk, vagyis az a Másik, akinek az álláspontját/perspektíváját általa megérthetjük, csakis a narrátoré, vagy még inkább a szerzőé lehet, de semmiképpen sem az ábrázolt Másiké. Mindez nem jelenti azt, hogy az egész problémakört elvethetjük, hanem éppen az következik ebből, hogy – főleg egyes vizuálisan öntudatos, a perspektívák megkonstruálására figyelő filmek esetében, amint azt később megpróbálok konkrét példákkal illusztrálni – kifejezetten hasznos lehet az értelmezés számára a perspektívák perceptuális helyzetének elemzése. Fontos szempontok tárulhatnak fel például pusztán annak megfigyelése révén, hogy egy beállítás-ellenbeállításban az egyik szereplő háta mögött található kamera mennyire van közel vagy távol a kettejük tekintetének

¹⁸⁵ Uo. 29. o.

tengelyétől, vagyis mennyire kerül közel egyik vagy másik szereplő individuális perspektívájához. Shaun Gallagher még egy szempontot felvet ezzel kapcsolatban, azt állítva, hogy az izolált perspektívák meghaladására egy temporális lehetőség is létezik. Merleau-Ponty-ra hivatkozva írja, hogy végességem egyszerre köt saját perspektíváimhoz és szabadít fel alóluk abban az értelemben, hogy a jelenből új perspektívák nyílnak számomra régebbi perspektíváimra vonatkozóan¹⁸⁶.

Mindehhez érdemes röviden megvizsgálni David Lynch *Mulholland Drive* című filmjének gyorséttermi jelenetét, amelyben az egyik szereplő azt próbálja elmagyarázni társának, hogy álmában rendszeresen e vendéglő háta mögött milyen ijesztő szörnyet lát. A meglehetősen hosszú, pusztán az egymással szemben ülők beszélgetését mutató jelenetben a folyamatosan használt beállítás-ellenbeállítás azért érdekes, mert bár éppen még nem válik szubjektív kamerává, nagyon, szinte lehetetlenül közel van a tekintetek tengelyéhez. Ráadásul az elvileg szereplőkön kívüli, mondjuk „objektív” narrátori pozíciót képviselő kamera nem stabil, hanem folyamatosan enyhén imbolyog, mintha egy személy szubjektívje lenne – azonban természetesen a beállítások változtatásakor látjuk, hogy a térben nincs senki ott, ahonnan az előbbi beállítást láttuk. Mindez azért válik igazán érdekessé, mert a jelenet végén a nyomozó, azért hogy a fickót álmai fikтивitásáról meggyőzze, ráveszi őt, hogy menjenek együtt oda, ahol álmában a szörnyet látta, azonban meglepetésünkre tényleg ott találják az ijesztő figurát. És innen már érthetővé válik Lynch fura, első pillantásra akár hatásvadásznak tűnő kamerahasználata még az étteremben: a szubjektív/fiktív és az objektív/valós szemszögek összeolvadásáról van itt szó (mint az egész filmben egyébként), hiszen a szereplő belső, fiktívnek tekintett, álombeli képe a jelenet végén a narrátor objektívnek vélt, valóságot ábrázoló pozíciójában is megjelenik. Lynch tehát a rendkívül tudatosan választott kamerahasználattal vizuálisan és testileg teszi átélhetővé az álmok valóra válását – ezért tud ez a jelenet nagyon sokadszori megnézésre is vérfagyasztóan ijesztő lenni. És természetesen itt kapcsolódik be az individuális perspektívák meghaladására képes temporalitás, hiszen a jelenet végének pillanatától új megvilágításba kerülnek számomra a korábban látott beállítások és kamerahasználat.

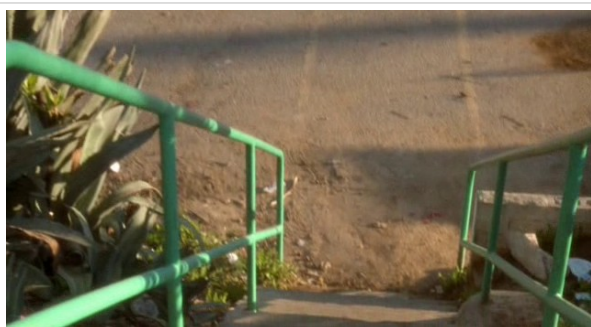
¹⁸⁶ Gallagher, Shaun: *Introduction: The Hermeneutics of Ambiguity*. In: Busch, Thomas W. és Gallagher, Shaun: *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. 8. o.



1. A kamera az egyik szereplő mögött, szinte a helyére tolakodik, szinte szubjektívvé válik.



2. Ugyanez a másik szereplővel.



3. Kimennek megnézni a „szörnyet”, a kamera valóban szubjektívvé válik.



4. Kívülről látjuk őket az álombeli „szörny2” tartózkodási helyéhez közeledni.



5. Szubjektív kameraállásból nézve előbújik a „szörny”. Objektív és szubjektív, valós és képzeletbeli összemosódik.

3.43. A keret

A vizuális percepció további alapvető eleme a látómező illetve pontosabban annak határai, kerete. Mikor Merleau-Ponty a látómező fogalmáról beszél, azt állítja, hogy ez a fogalom valójában a „világ előítéletén” (préjugé du monde) alapul. Ez azt jelenti, hogy geometrikus-optikai szabályok alapján megszerkesztünk egy olyan fogalmat, amihez még hasonlót sem kínál a tapasztalat. A látómező koncepciója alapján ugyanis egy olyan világrészletet kellene felfogjunk, amelynek precíz határai vannak, azonban szerinte a látómezőt körülvevő terület nem fekete vagy szürke, ugyanis létezik egy „meghatározatlan

látás”, és akár azt is állíthatjuk, hogy „az sincs vizuális jelenlét nélkül, ami a hátunk mögött van”.¹⁸⁷ Képeinkkel ellentétben a mindennapi életben látómezőnk nem élesen határolt, sőt Merleau-Ponty szerint a látómezőt meglehetősen tágra kell értenünk: „A látómezőnk nem az objektív világunkból kivágott, éles határokkal rendelkező részlet, mint a táj, ami az ablak keretei közt látszik. Olyan messze látunk, amennyire kiterjed a dolgok tekintetünk általi megragadása – és ez jóval túl van az éleslátás határán, még a hátunk mögé is kiterjed. Amikor a látómező határához érkezünk, nem váltunk hirtelen látásból nem látásba: a szomszéd szobában működő fonográf, amit nem látok kifejezetten, még a látómezőmhez tartozik. Ugyanígy, amit látunk, bizonyos értelemben nem látott is: a dolgoknak kell legyenek rejtett oldalai, vannak dolgok a 'hátunk mögött', a dolgoknak van előttjük, és vannak dolgok előttünk, valamint van maga a percepció. A látómező határai csupán egy szükséges pillanatát jelentik a világ szerveződésének, de semmiképpen nem egy végleges körvonalat.”¹⁸⁸

A film azért érdekes jelenség ebből a szempontból, mert a mozi apparátusa pont egy olyan helyzetet állít elő a sötét terem és az egyetlen látható elem, a vászon révén, ami egy precíz, pontosan behatárolható látómező – ez a képmező – illúzióját teremti meg. Vagyis mindennapi tapasztalatunkkal ellentétben a film egy olyan vizuális tapasztalatot hoz létre, amelynek pontosan megállapíthatók a határai és látszólag pontosan beazonosíthatók az ábrázolt világ megismerésének keretei. Ez azért nagyon fontos megállapítás, mert így nemhogy perceptuális, de érzékelési szinten mutatható ki a fikcióteremtésnek egyik olyan jellegzetessége, amelyet Eco általános értelemben állapít meg. Ő ugyanis arról beszél, hogy a fikciók varázsának egyik legfőbb forrása pont abban keresendő, hogy „a fikció univerzuma tekinthető úgy, mint egy kis világ, amely mérhetetlenül behatároltabb, mint a létező.” Vagyis a fikciók olyan kis világok, „amelyek kiiktatják a tényleges világról szerzett ismereteink java részét, s lehetővé teszik, hogy egy behatárolt, önmagába zárt világra koncentráljunk.”¹⁸⁹ Eco arra hívja fel a figyelmet, hogy mivel a tényleges valósággal ellentétben a fikció világa behatárolható, ezért pont az okoz nekünk örömet, hogy erre a fikciós univerzumra vonatkozó minden kérdésre a választ egy behatárolható területen – Eco esetében a regényben, esetünkben a filmben – kell keresni. „Ha elbeszélő prózát olvasunk – írja –, elkerüljük mindazt a szorongást, ami ránk tör, ha valami igazat akarunk mondani a világról. Ez az elbeszélő próza vigasztaló funkciója; ez az, amiért az emberek történeteket mesélnek és meséltek mindig is, mióta világ a világ. És ez volt mindig a mítosz legfőbb funkciója: alakot,

¹⁸⁷ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 12. o.

¹⁸⁸ Uo. 321. o.

¹⁸⁹ Eco, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében*. 119. o.

formát találni az emberi létezés zűrzavarában.”¹⁹⁰

Visszatérve Merleau-Ponty-hoz, a látómező érzékeléséhez és a filmhez, azt állapíthatjuk meg, hogy a film esetében mindennek a korlátozott világnak a vizuális megvalósulásával állunk szemben. Amit a fikció megtesz a határtalan valóság egy szeletének kiszakítása révén, azt teszi meg a láthatók végtelen mezejének képmezővé szűkítésével a kamera, az operatőr. A francia filozófus „az objektív világ előítéletéről” beszél, mikor azt állítja, hogy a pszichológusok nem fogadják el „a határozatlan” (l'indéterminé) létezését, hanem a nem pontosan felfogott dolgokat a figyelem illetve a figyelmetlenség számlájára írják. Ezzel szemben, jelenti ki, „pozitív jelenségként kell elismernünk a határozatlant”, ugyanis ebben a határozatlan légkörben jelenik meg minden minőség. „A jelentés, amit magában tartalmaz [a minőség] valójában egy bizonytalan jelentés, inkább egy expresszív értékről, mint logikus jelentésről beszélhetünk.”¹⁹¹ Az érdekes mindebben az, hogy a film (illetve általánosabb értelemben a fikció) épp ezt a határozatlanságot iktatja ki azáltal, hogy pontosan kijelöli a megismerés, a megismerendő határait; a fikció bármikor újraolvasható, újranézhető, tanulmányozható, tehát nem lehet a figyelmetlenség általi határozatlanságra hivatkozni, mint a valóság tapasztalata esetében. A fikció alapesetben a meghatározottság illúzióját hozza létre. Kiarostami egyébként éppen ezért beszél a perspektíváról filmjeiben: a nyugati civilizáció kitüntetett képalkotási eljárása nem csak a látás tárgyát rögzíti, határolja le (keretbe, vászonra), hanem a néző pozícióját is meghatározza. Ezáltal teremődik meg az objektív valóság illúziója – és ez nem más, mint a fikció.

Mi következik mindebből a mozi számára? A film egyik legfontosabb újítása (amely az első mozgóképtekercsekben még nem volt nyilvánvaló) a tér ábrázolásához köthető, hiszen a film volt az első olyan vizuális ábrázolási mód, amely a valódi látómező merleau-ponty-i értelemben vett korlátlanágát valamiképpen meg tudta jeleníteni. Az állóképeknek mindig pontosan meghatározott keretük volt, azonban a mozgókép a kamera mozgása valamint a tér megkonstruálását elősegítő vágás révén először tette lehetővé annak a valóságbeli tapasztalatnak a megismétlését, hogy az éppen látott és a megélt tér különbözik, hogy egy adott pillanat látómezeje csupán a világ pillanatnyi szerveződése. Azáltal, hogy változó képkivágásokban mutatott be egy egységesen kezelt, de mindig csak részleteiben látott teret, a film a mozgás ábrázolásánál sokkal hatalmasabb lépést tett a valószerűhöz közeli tapasztalat

¹⁹⁰ Uo. 122. o.

¹⁹¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 12. o.

megisméltése felé. Éppen ez magyarázza a hangosfilm elsöprő sikerét is, hiszen a hang megjelenése elsősorban nem a komplexebb narratíva bemutatását tette lehetővé – e tekintetben a némafilm már elképesztő sikereket ért el –, hanem kiteljesítette a megélt és látható tér közötti különbség megtapasztalásának élményét. A látómezőn/képkereken kívüli (hors-champ) hang megjelenése kézzelfoghatóvá, megélhetővé tette a valóshoz közel álló, nem előttünk kiterülő, hanem minket körülvevő teret.

Ugyanakkor fontos látni, hogy nem a tizenkilencedik századi technikai újítások és nem a Lumiere fivérek jelentik a filmszerű gondolkodás megjelenését, hanem sokkal korábbról, talán leginkább Velazquez *Udvarhölgyek* (Las Meninas, 1656) című festményétől számolhatjuk ezt. Ezen a festményen ugyanis a festő nem önreflexív gesztusként használja a tükörben önmaga megjelenítését, hanem végeredményben egy belső vágásként jeleníti meg a látható térben a valós tér éppen nem látható szeletét. Filmes terminológiával élve nem is belső vágásról van itt leginkább szó, hanem egy beállítás-ellenbeállítás egyetlen képben történő egyesítéséről. Velázqueznek, lévén hogy egy darab állóképet alkotott, ha a képkereken kívüli teret jelenvalóvá akarta tenni, nem volt más lehetősége, mint hogy „bevágta”, „bemontírozta” az egyik képbe a másikat. Ráadásul a valószerűség megőrzése érdekében egy olyan díszletet tervezett (szemközti falon lógó hatalmas tükör), amely ezt a bevágást hihetővé, a valós szövetébe illeszkedővé tette. (Pedig nyilvánvalóan a tükörben látható páros királyi portrét nyilván külön kellett megfestenie, pont úgy, ahogyan a filmben is külön vesztik fel az ellenbeállítást.)

Ezen megoldás révén a spanyol festő rendkívül filmszerű gondolkodásról tett tanúbizonyságot, amennyiben, elszakadva az Alberti-féle ablak koncepciótól, nem az érdekelte csupán, ami az „ablakkereten” keresztül a külső világból látható, hanem megkísérelte egy a kép keretébe zárt sík felületnél teljesebb, valós, három dimenziós tér látványát felkelteni. Mivel nyilván hang sem állt rendelkezésére, ezt csak úgy tehette meg, hogy a szemközti tükörben azt a helyet jelenítette meg, ahonnan a kép készült, így nekünk nézőknek a képkeretben látható tér előrefelé, felénk tartó meghosszabbítását kell odaképzelnünk. Pontosan ez történik a filmkép esetében is, ahol az ábrázoló pozíció, a kamera pillanatnyi virtuális helye (hiszen most nem a forgatási helyszín pontos, technikai helyzetéről van szó) az ábrázolt térben van. Ez azt jelenti – és ennek megmutatására szolgál a beállítás-ellenbeállítás –, hogy az a hely, ahonnan a beállításpár első darabja készült, a következőben megmutatkozik, láthatóvá válik. Fontos – és erre már korábban tettünk utalást –, hogy a második beállításban a kamera, amely az elsőt rögzítette, már természetesen nem látszik,

csupán a térnek az a része, amely a sík felületre történő képábrázolás korlátaiból adódóan előzőleg rejtve maradt. Az igazán érdekes mindebben az, hogy Velázquez pontosan így gondolkodott, hiszen a tükörben nem a festő látszik, hanem a királyi pár. A képen persze láthatunk egy festőt (Velázquezt magát), de a *képbeli* festő semmiképpen sem festheti azt a képet, amit mi éppen nézünk, vagyis a képen látható festő nem e képnek a festője.

Azonnal adódik persze az összehasonlítás a híres Van Eyck képpel, az Arnolfini házaspárral, hiszen a háttérben ott is egy tükör látható. Ám abban, a holland festészet hagyományai szerint – amint erre Foucault a *Las meninas*-ről írt elemzésében felhívja a figyelmet – az ismétlődik meg torzított formában, amit már a képen láthatunk. Itt azonban „A tükör nem mond olyasmit, ami már elhangzott volna. (...) A tükörben az tükröződik, amit a kép valamennyi szereplője figyelmes tekintettel szemlél, vagyis amit látni lehetne, ha a kép előtere folytatódna, mintegy beburkolva azokat a szereplőket, akik modellt ülnek a festőnek.”¹⁹² Foucault-t ebben a képben az a jelenség ragadja meg, hogy a tükör a térnek egy olyan részletét tárja fel, ami a képen nincsen jelen. Ráadásul, és ez még egy filmes ábrázolásra emlékeztető elem, „a hely, ahol a király trónol a hitvesével, a művész és a néző helye is: a tükör mélyén megjelenhetne – meg kell jelennie – a névtelen látogató és Velázquez arcának.”¹⁹³ Vagyis itt pontosan azzal állunk szemben, amit az egyik előző fejezetben (3.3.3) a látás aktusként megjelenített filmkép problémája kapcsán jártunk körül, amivel kapcsolatosan a sobchacki film test fogalom (illetve helyette javasolt megfogalmazásunkban a felemásság tapasztalata) felmerült. A film ugyanis – e festményhez hasonlóan és a szubjektív kamerát leszámítva – egy olyan látást jelenít meg, amely bár egyetlen szereplőhöz sem köthető, forrása mégis a szereplők által lakott diegetikus térben található. Ez a látás pedig egyszerre a szerzőé és a nézőé.

Mindezek alapján nyilvánvalónak tűnik a *Las meninas* filmszerű térkezelése – ezt azért volt fontos részletesebben elemeznünk e helyütt, mert lehetővé tette, hogy rávilágítsunk a filmes képképzés egyik olyan alapvető konvenciójára, amelynek nem sok köze van a filmtechnológiai-fotografikus oldalához. Velázquez festménye bizonyítja, hogy ilyen térábrázolást az állókép is lehetővé tesz, annyi a különbség, hogy a mozgókép számára már ez a magától értetődő, a természetes. Vagyis évszázadokkal később jött létre az a technológia, ami az *Udvarhölgyeken* látható térábrázolásnak igazából megfelel – valószínűleg nem túl nagy merészség azt állítani, hogy ha a huszadik századba született volna, Velázquez

¹⁹² Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Budapest: Osiris Kiadó. 2000. 25-26. o.

¹⁹³ Uo. 33. o.

filmrendező lett volna.

Mindezen kérdések mögött természetesen a keret, a kép határának problémája húzódik meg. Sobchack a látást mindig irányítottnak, orientáltnak tekinti, ami azt is jelenti, hogy mindig valamilyen értéket rendelünk a látás tárgyához. A film esetében azonban ezt az irányítást, a választást (hogy mit nézek, mire figyelek) helyettesíti a film teszi meg, a képkeret, a kompozíció és a fókusz beállításával határozva meg azt, hogy pontosan mit is tulajdonítsak alaknak/előtérnek és mit háttérnek. Sobchack azonban felhívja a figyelmet arra is, hogy bármennyire éles fizikailag a filmkép kerete, valójában amit egy adott pillanatban a kereten belül látok, nem jelenti a teljes teret. Igazából, állítja, „a keret láthatatlan a film látása számára”. A keret „egy határ, de mint saját látásunk határa, fáradhatatlanul mozgásban van és teljesen szabadon helyezi át magát”. Hozzáteszi még, hogy az emberi testhez hasonlóan, a keret „a percepció szerveként” is funkcionál¹⁹⁴.

Az állandóan változó keret kérdése a kamera (Sobchack koncepciójában a film teste) mozgására vonatkozik. Azonban Sobchack, amikor a film többfajta mozgását elemzi, részletesen kitér arra a mozgásra, amit nem a kamera 'testének', hanem csupán a kamera lencsájének a mozgása hoz létre, vagyis a zoomra illetve a fókuszállításra. Ő ezt a figyelem transzformációját megvalósító mozgástípusnak tekinti, és fontosnak tartja megjegyezni azt, hogy alapvető különbség létezik a kép keretét hasonló módon megváltoztató zoomolás és az előrekocsizás között. Úgy véli, hogy előbbi esetben a zoomoló tekintet úgy közelít rá tárgyra, hogy csak meghaladja (transcends) a film helyzete, mint megtestesült látó szubjektum és a tárgy helyzete közötti teret (vagyis azt a bizonyos saját perspektívámba zárttságot) – azonban a kettő közötti távolság annak ellenére nem módosul, hogy *látható* mozgást tapasztalunk. Vagyis, állítja ő, ezáltal csak a figyelem változik¹⁹⁵. A zoomolás és az előrekocsizás közötti különbséget a szaknyelvben Vertigo-shot (Vertigo-beállítás) néven ismert eljárás bemutatása révén magyarázza meg. Hitchcock a *Szédülés*ben a főhős tériszonyát egy olyan, azelőtt nem használt megoldással ragadja meg, hogy miközben előre zoomol, hátrafele kocsizik a kamerával, így hozva létre rendkívül szokatlan vizuális hatást. Sobchack szerint Hitchcock azért választotta ezt a megoldást, mert szédüléskor a tudat figyelme és a test intenciója ellentétes irányultságúak. Míg – amint a film sokat hivatkozott jelenetében látjuk – a lépcsőkről lefele nézve a figyelem a lépcsőház aljára, a mélybe fókuszál

¹⁹⁴ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 135. o.

¹⁹⁵ Uo. 25-26. o.

(vagyis a térbeli távolságot negligálva meghaladja azt), addig a megijedt test éppen ellenkező irányba, felfele, el a mélytől mozdulna. Sobchack úgy látja, hogy a zoom és a hátrakocsizás kombinálásával Hitchcock-nak sikerült testileg érzékelhetővé, megtapasztalhatóvá tenni ezt az élményt, hiszen a kamera lencséjének mozgása a figyelem, a kamera mozgása pedig a nézői test mozgását képezi le.¹⁹⁶

Merleau-Ponty is elemzi a leszűkített, fókuszáló látást, azt, amikor a látómező nagy részét kizárom a megfigyelésből, és a világnak csupán egy kis szeletére koncentrálok. Azért nagyon fontosak ezek a megfigyelések, mert valójában a film sem más, mint a világ egészének kizárása egy szűk, mással kapcsolatban nem lévő látómező megfigyelésének érdekében, illetve – amint egy következő példán látni fogjuk – a film az általa teremtett világon belül is létrehozhat szűkítéseket. „Azonban mit jelent fixálni [a látást]? - teszi fel a kérdést Merleau-Ponty. A tárgy oldaláról a rögzített régió elválasztását jelenti a mező többi részétől, a látvány teljes életének a megszakítását, annak az életnek, ami minden látható felület számára a megvilágítástól függő színezetet biztosított. A szubjektum szempontjából egy cserét jelent: a globális látást, amely során tekintetünk a teljes látványnak szenteli magát, és hagyja elözoñleni magát általa, lecseréljük egy megfigyelésre, vagyis egy lokális látásra, amit a szubjektum saját belátása szerint irányíthat.”¹⁹⁷ Vagyis a leszűkített megfigyelés során az történik, hogy a világ által meghatározott dolgok ekként való percepciója helyett saját „uralmunkat” választjuk, amely során sokkal nagyobb a beleszólásunk a percipiált dolog valamiként való értelmezésébe, hiszen kiszakítjuk saját világösszefüggéseiből. A „természetes látás” esetében a tekintetem révén a látványnak adom magam, a megfigyelés során nem megélem a látást, hanem kikérdezem a látványt, valójában saját lehetőségeim határait feszegetem.

Érdeemes ezt a kérdéskört Hong Sang-Soo munkásságán keresztül is megvizsgálni, és ezáltal a zoom különleges jelentésgeneráló hatására rávilágítani. A dél-koreai rendező filmjeiben nagyon gyakran alkalmaz teljesen váratlanul, dramaturgiaiilag látszólag indokolatlan pillanatokban zoomolást, amellyel rendszeresen újrarajzolja a kép kereteit. Fontos azonban, hogy soha nem előrekocsizásról, hanem zoomolásról van szó, így a köztünk és a szereplők között lévő távolság nem változik. Vagyis ezáltal nem lépünk a szereplőkhöz közelebb, a velük való viszonyunk nem válik intimebbé, nem értjük jobban meg őket, csak figyelmünkben, fókuszunkban következik be változás. Időlegesen, mesterséges módon

¹⁹⁶ Sobchack, Vivian: *The Active Eye*. 26. o.

¹⁹⁷ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 261. o.

kizárjuk a világ egy részét, ezáltal rajzolva újra környezetükkel való viszonyrendszerüket. És ez azért érdekes, mert Hong filmjei kivétel nélkül olyan emberekről szólnak, akik többé-kevésbé véletlenül, rövid időre megérkeznek valahova (általában gyerek- vagy fiatalkoruk helyszínére), ahol aztán a régi ismerősökkel és helyekkel való találkozások révén próbálják meg (általában sikertelenül) a régi viszonyrendszereket újraalkotni.

Legutolsó két filmjében Hong a zoomolást olyan kifinomult módon alkalmazza, hogy általa a filmek alapszituációja is bizonytalanná válik számunkra. A *The Day He Arrives*-ban néhány napra egyetemi tanulmányainak színhelyére, Szöulba érkezik a főszereplő (egy filmrendező, aki évek óta nem forgatott), és régi nagyon jó barátjával, valamint annak ismerőseivel találkozgat. A különleges ebben az, hogy a film végére elbizonytalanodunk abban, hogy mit is láttunk: elvileg több egymás utáni nap történése kellene leperegen előttünk, azonban egyrészt minden nap ugyanaz a menetrend (séta a városban, étterem, bár), másrészt a szöuli barát valamiért minden este bemutatja hősünket ugyanannak a bártulajdonosnőnek. Bár minden „nap” más történik, azáltal, hogy Hong mind dramaturgiailag mind vizuálisan rendkívül szűkre veszi a kereteket, a végére nem tudjuk eldönteni, hogy egyetlen nap több verzióját, vagy több egymás utáni nap történéseit láttuk. Ugyanis – és itt figyelhető meg a vizuális zoom dramaturgiai megfelelője – a folyamatosságra egyetlen momentum utal: a főhős minden nap véletlenül összefut egy régi (jelenleg színészeket tanító) ismerősével, aki nem első, hanem másod- majd sokadszori találkozásként reagál az eseményre, és ezáltal ellentmondás alakul ki a többszöri bemutatkozás által implicált szituációval. Az történik tehát, hogy a történethez tartozó véges számú elem (4-5 helyszín, ugyanennyi karakter) állandó átrendeződése révén ugyanannak a helyzetnek különböző értelmezései alakulnak ki.

Hong Sang-Soo tehát a figyelem manipulálásával dolgozik, és ezzel kapcsolatosan érdemes Sobchack gondolataihoz visszatérni, aki Merleau-Ponty-t idézve arról beszél, hogy a figyelem valójában egy kreatív aktus, amely során a szubjektum világhoz való viszonya változik meg. A figyelem azonban nem az adatok további részletezéséről, tisztázásáról szól, hanem azoknak egy új artikulációjáról. „A moziban – írja aztán – az optikai mozgás [a kamera lencsájének mozgása] hozza legtisztábban előtérbe a figyelem eme aktív és konstituáló funkcióját, a képmező és ezáltal a benne lévő dolgok megváltoztatásával, a néző szubjektum előző világról alkotott percepciójának felfordításával, valamint új előtér/háttér viszonyok létrehozásával.”¹⁹⁸ A zoomolás „adatok” elhagyásával, elvesztésével, kontextusok

¹⁹⁸ Sobchach, Vivian: *The Active Eye*. 27. o.

kimaradásával jár, amely révén úgy definiálódnak újra a viszonyrendszerek, mint ahogy azt Hong filmjeiben látjuk. Éppen azért használja szinte erőszakosan a zoomolást, mert nyilvánvalóvá akarja tenni számunkra a kép (és a történet) pillanatnyi kereteinek állandó átszabását. A filmben gyakorta fordul elő az, hogy a jelenet elején egy asztalnál csak két szereplőt látunk, majd percek múltán egy hátrazoomolás révén jövünk rá, hogy egy harmadik személy is ott volt; vagy máskor fordítva, egy idő után, mint érdektelent, kizárja az egyik szereplőt a képből és a társalgásból, a szereplők közötti viszonyokból.

A dél-koreai rendező legutolsó, *Another Country* című filmjében odáig merészkedik, hogy azt állítja, a figyelem, a fókusz megváltoztatásával akár három teljesen különböző szituáció is kirajzolódhat, miközben a képek tárgya nagyjából ugyanaz marad. Ebben a művében az Isabelle Huppert által játszott francia nő egy teljesen érdektelen tengerparti üdülőfaluba érkezik, ahol a három sztori során különböző viszonyokba és helyzetekbe keveredik a többi szoba lakóival valamint a parton dolgozó életmentővel. Tehát bár a kép tárgyai ugyanazok (a három sztori során ugyanazok a szereplők ugyanazokon a helyszíneken végig nagyon hasonló cselekvéseket folytatnak), az, hogy miként értjük őket, a tőlük felvett távolságtól függ. És ezt a megközelítést érzékelteti Hong rendkívül invenciózusan a keretek gyakori, váratlan, zoom általi újrarájzolásával.

Sobchack tanulmányának végén még arra is felhívja a figyelmet, hogy a fókuszállítás (vagyis a kameralencse egy másik típusú mozgása) ugyanilyen hatást ér el. „A fókusz látható módosulása a szó szoros értelmében felforgat bizonyos előző adatokat, de nem pusztán tovább tisztázza őket, hanem új artikulációjukat hozza felszínre azáltal, hogy alaknak/előternek tekinti azt, ami korábban csak háttér volt.”¹⁹⁹ És ezzel visszakanyarodtunk a perspektíva mint interpretációs kontextus kérdésköréhez.

Az elméleti keretek eme felvázolása után a következőkben három konkrét elemzésben igyekszem érvényesíteni a felvázolt szempontokat és megközelítésmódot.

¹⁹⁹ Uo. 28. o.

4 KIAROSTAMI TEKINTETE²⁰⁰

„A képeket és jeleket Kiarostami mindenütt a tekintettel helyettesíti.”

Jean-Luc Nancy²⁰¹

Egy rendesen bezáródni nem tudó, finoman csapódó, kopott kék ajtó közelképével kezdődik Kiarostami első Nyugaton ismertté vált filmje, a *Hol a barátom háza?* Az ajtók, ablakok – ma azt mondanánk, nyílászárók – mintegy mellékmotívumként az egész filmet átszövik majd, hiszen az egyik fiatal férfi a régieket cseréli „örökké tartó” újakra, míg az öregember amiatt sopánkodik, hogy az általa évtizedekkel ezelőtt beszerelt, még mindig „remek állapotú” ajtókat minek kell most szemétre dobni – azt persze elfelejti, hogy annak idején nyilván ő maga ugyanígy elődei nyílászáróit számolta fel. Az ajtók természetesen generáció- és szemléletváltásokat is jeleznek, de ami sokkal fontosabb, hogy a kép (és a mozi) világra, valóságra nyíló kapuját, ablakát jelentik, amely szimbólum – amint azt későbbiekben megpróbáljuk bemutatni – Kiarostami számára egész életművében talán minden másnál fontosabb. Annak, aki az iráni filmrendező munkásságában az átlagosnál kicsit jobban elmélyed, nem sok időbe kerül, míg rájön, hogy miért is lehet őt egy fenomenológiai elemzés mintájául vagy példajaként választani. Sőt, hogy miért szinte evidens, szájbarágós ez a választás. Ennek ellenére a következőkben, a konkrét elemzések megkezdése előtt röviden muszáj áttekinteni azokat a főbb érveket és sajátosságokat, amelyek egy ilyen megközelítést indokolttá tesznek.

Kiarostami filmjei szinte iskolapéldaként vagy illusztrációként szolgálhatnak a merleau-ponty-i percepció-fenomenológia és a hermeneutikai értelmezélmélet számára, olyannyira egyértelmű és melleleg vizuális módon képesek megjeleníteni a világba-vetettség,

²⁰⁰ Ez a Kiarostami életművet tárgyaló fejezet semmilyen formában nem tekinthető egy bármilyen szempontból teljességre törekvő monográfiának – legfeljebb annak csirája, kiindulópontja lehet egy későbbi különálló tanulmány számára. E helyütt azonban pusztán példának vagy illusztrációnak tekintendő, amely lehetőséget teremt arra, hogy néhány, a korábbi fejezetben kifejtett megközelítésmód konkrét filmelemzésben való működését bemutassuk. Egy monográfiához azonban elkerülhetetlen lenne egyrészt a teljes eddigi Kiarostami életmű bemutatása (itt ugyanis csak az elméleti meglátásokat legevidensebb módon megjeleníteni képes műveket emeltük ki), másrészt a rendező munkásságának kontextualizálása, beillesztése az őt megelőző és vele kortárs iráni és nyugati filmművészetbe.

²⁰¹ Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. 31. o.

az előzetesség és a mindig valahonnan nézés/értés problémáit. 2010-ben megjelent könyvében erre maga Frédéric Sabouraud is felhívja a figyelmet: „Abban a módban, amelyben Kiarostami – Jean-Luc Nancy szerint a tekinteten alapuló – mozija kezeli a mítoszokhoz, a szenthez, a hiedelmekhez való viszonyt, ahogyan a beszélgetés körüli különböző nézőpontokat artikulálja, olyan témákkal találunk hasonlóságokat, amelyek a közelmúlt filozófiai hermeneutikáját járják át, különösen Hans-Georg Gadamer (*Igazság és módszer*) és Paul Ricoeur (*Le conflit des interprétations*) munkásságát.”²⁰² Mindez Kiarostaminál a tekintet formájában jelenik meg: „az, ami a kiarostami-i hős valósághoz való viszonyát megalapozza, az a tekintet, amelyet erre a valóságra vet (és az ebből származó gondolatok vagy benyomások), sokkal inkább, mint a fizikai értelemben vett cselekedetei” – írja Sabouraud. Ez már a nyolcvanas évekbeli Kiarostaminál is egyértelmű, a *Hol van a barátom háza?*-ban például egyenesen megdöbbentő, hogy az anya mennyire nem képes kilépni világra vetett tekintetének perspektívájából: Ahmed számtalanszor elmondja, hogy vissza kell vigye a füzetet, anyja azonban meg sem hallja ezt, azt hiszi, hogy a gyerek (ahogy azt a gyerekek szokták) játszani akar, és meg akarja úszni a házi feladatok elkészítését. Az érdekes itt az, hogy a nő nem azt hiszi, hogy a gyerek hazudik, hanem tényleg nem hallja, amit mond, mivel sémák (avagy „törvények”, törvényszerűségek) irányítják világhoz való viszonyulását. De ugyanez a helyzet a nagyapa jelenetében is, akit egyáltalán nem érdekel, hogy a gyerek miért szaladgál oda-vissza a hegyen túli faluba, érvényesíteni akarja azt a generációk óta működő nevelési gyakorlatot, amely világképét meghatározza, ezért elszalajtja a gyereket megkeresni azt a cigarettát, amiről tudja, hogy a zsebében lapul.

Ezzel kapcsolatos Sabouraud egyik megállapítása, miszerint Kiarostami szereplői azért nem voyeur-ök, mert nincs bennük nárcizmus és mert van bennük valami átlátszóság, ami miatt csak félig tartoznak az ábrázolt világhoz. Bár úgy gondolom, a szereplők valóban nem voyeur-ök, Sabouraud magyarázata itt alapvetően téves. Ezek a szereplők épp azért nem voyeur-ök, mert nagyon is láthatóak ebben a világban: tekintetük, melyet e világra vetnek, igenis formálja magát a világot (az unokáját ugráltató nagyapa képes érvényesíteni világképét). Ők maguk kifejezetten részesei ennek a világnak, éppen konstitutív tekintetük révén – Kiarostaminál tényleg a látás veszi át az akció, a cselekvés helyét, a láthatóvá váló tekintet konstituálja a látható világot. A látás, a látásmód pedig többek között az a Törvény, ami a tekintet révén adódik át generációról generációra. Ráadásul, amint Bergala erre rámutat, Iránban a társadalmi viselkedést szabályozó törvényeket is Istentől eredeztetik, ezért annak

²⁰² Sabouraud, Frédéric: *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. 23. o.

közvetítói (az egyének) nem kérdőjelezhetőek meg és nem tehetők felelőssé.²⁰³ Éppen ezért van szüksége Kiarostaminak a filmbeli fikció gyakori megtörésére: ezáltal bennünk is tudatosul az, hogy ez a történet természetesen nem a „puszta” valóság, hanem a filmes, illetve a mi nézők tekintetünk által módosított világ. Ez nem a valóság, hanem a nézői és rendezői (!) tekintet által módosított valóság.

Jean-Luc Nancy elemzései óta egyértelmű, hogy Kiarostami filmjeit a tekintet mozijának kell *tekintenünk*. Fenomenológiai megközelítésünk számára ez azért különösen fontos, mert a filmek értelmezését közvetlenül a percepció szintjére helyezi. „(...) Kiarostami filmjei, sokkal explicitebb módon mint másokéi, láthatatlan kapcsolatot hoznak létre a mi nézői tapasztalatunk és a másikkal és a világhoz való viszonyunk között. (...) Ami lehetővé teszi eme néző és egyén közötti interfészt nem más, mint a világgal való látáson és halláson keresztüli kapcsolatunk. Kiarostami mozijának középpontjában a percepció logikája és az általa létrehozott jelentés áll. (...) Bizonyos értelemben minden tekintet Kiarostaminál, mivel az ő rendszere (...) nem pusztán a szereplő valóságról alkotott percepcióján alapul, hanem a néző képekhez való viszonyán is.”²⁰⁴ Nancy a következőképpen vezeti be a tekintetről szóló gondolatmenetét: „A képeket és szimbólumokat Kiarostami mindenütt a tekintettel helyettesíti. Illetve pontosabban nem helyettesíti abban az értelemben, hogy nem tünteti el sem a képeket, sem a jeleket, hanem ez utóbbiakat a tekintet irányába mozdítja, a tekintetet pedig a valós irányába.”²⁰⁵ A világra vetett tekintet szerinte ugyanis egyáltalán nem mellékes kérdés, hanem magát a világot és annak jelenlétét befolyásoló tényező – és ennek alapján Kiarostami filmjei nem reprezentációként, hanem jelenlétként működnek. Az iráni rendező tekintetével kapcsolatban Nancy a francia regard (tekintet) és égard (tisztelet) kifejezések közötti hasonlóságot játssza ki, amely szemléletmód a magyar nyelvben is fellelhető a tekintettel levés szókapcsolatban. „A megfelelő tekintet – írja Nancy – a tisztelet a nézett valós iránt, vagyis egy figyelem és nyitottság ezen valós saját ereje és abszolút külsődlegessége iránt. (...) Nézni végeredményben nem jelent mást, mint elgondolni a valóst, egy olyan jelentés próbája alá vetni magunkat, amelyet nem irányítunk.”²⁰⁶ Különösen fontosnak tartom itt a külsődlegesség kérdését, amely központi szerepet játszik szinte minden Kiarostami filmben. A történetek főszereplői általában azok – gyakran filmrendezők vagy

²⁰³ Bergala, Alain: *Abbas Kiarostami*. 19. o.

²⁰⁴ Sabouraud, Frédéric: *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. 75. o.

²⁰⁵ Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. 31. o.

²⁰⁶ Uo. 39. o.

fotósok -, akiknek a tekintetét a szerző felhasználja e valóság megmutatására, de akiknek a filmbe helyezése révén e világra vetett tekintet fel is fedí. Ami azonban itt fontos, hogy mindig olyan figuráról van szó, akik nem tartoznak ahhoz a környezethez, kultúrához, közösséghez és tájhoz, amelyben éppen forgolódnak, tehát – a nagyvárosi Kiarostamihoz, és hozzánk nézőkhöz hasonlóan – pusztán külső szemlélőként közeledhetnek hozzájuk. A rajtunk kívül álló valóság idegensége nyilvánul meg ezeknek az elveszett alakoknak a botorkálásában.

Különösen igaz ez az idegenség az *És az élet megy tovább* (1992) főhősére, aki előző filmjének helyszínére tér vissza azért, mert a katasztrófális földrengés pont azon a környéken pusztított, és szeretné megtudni, mi történt korábbi szereplőivel. Az érdekes az, hogy végig nem ismerjük meg e rendezőt előzőnlő gondolatokat, érzéseket, miközben a katasztrófa helyszíneit járja. Nancy ezt írja erről: „Az interiorizálást elkerüli, sőt kiüríti [Kiarostami]: a tekintet helye nem egy szubjektivitás, hanem magának a kamerának, a camera obscurának a helye, amely ezúttal nem egy reprodukáló készülék, hanem egy valódi belső nélküli hely. (...) Így a kép nem egy szubjektum projekciója lesz, még csak nem is annak 'reprezentációja', nem is a 'képzelődése', hanem a világnak ez a kívüllevősége, ahol a tekintet elvesztődik, hogy tekintetként találjon magára, vagyis mindenekelőtt tekintettel levésként az iránt, ami ott van, aminek helye van és aminek továbbra is helye lesz.”²⁰⁷ Tehát nem egy szereplő nézőpontjának az egyedi, történetben helyezett megjelenésével van dolgunk, hanem a rendező tekintetét látjuk, de nem a filmbeli, színész által megjelenített rendezőjét, hanem Kiarostamiét, aki azonban fontosnak tartja, hogy világra vetett tekintetét állandóan akként, vagyis tekintetként ismertesse fel velünk.

Ha tekintetekről van szó, nem lehet nem megemlíteni a *Close-up*-ot (1990), amely a különböző szereplők és entitások egymásra vetett tekinteteinek sokaságát jeleníti meg egy olyannyira komplex filmben, amely önmaga külön elemzést érdemel, ezért később részletesebben tárgyaljuk. „A *Close-up* a tekintetekről szóló film, amelyet egymásra vetnek a mozinézők, a filmrendező-rajongók, a rendezők a nézőikre, a bírák a szimulánsokra, a rendezők a bírákra, a rendezők egymásra. (...) egy olyan világra irányuló figyelemről van szó (...) amelybe a mozi beépíti a tekinteteket, vagyis a valóshoz és a jelentéshez való viszonyokat.”²⁰⁸ A tekintetek előtérbe helyezésével tehát a mozi nem tesz mást, mint felhívja a figyelmünket azokra a világot behálózó erővonalakra, amelyek értelmet, jelentést és funkciót

²⁰⁷ Uo. 65. o.

²⁰⁸ Uo. 39-41. o.

adnak a bennünket körülvevő dolgoknak²⁰⁹.

A nézőpont és a tekintet előtérbe helyezésén túl Kiarostami a valóság és a fikció közötti határon való folyamatos billegés miatt is fontos egy fenomenológiai elemzés számára, mivel megközelítése szinte maga az élő bizonyíték arra, ami dolgozatunk alaptézise, vagyis hogy a percepció valóságban való működése analógiaként szolgálhat a filmes befogadás megértéséhez. Sabouraud könyvében beazonosít néhány visszatérő elemet, ha tetszik motívumot, amelyek segítségével Kiarostami fikciós filmjeiben (!) megzavarja a fikció működésmódját. „Fura egy fikció ez [a Kiarostamié] amely egyszerre nem hisz a dokumentumfilm közvetlen rögzítésében (...) és kelti azt a benyomást, hogy mint a pestistől, úgy fél a fikciótól, (...) és még azt is kockáztatja, hogy tönkretegy a jelenet lényegét, igazságát is.”²¹⁰ A szerző által felsorolt fikciót megtörő, és a figyelmet magára a fikcionalitásra, a megkonstruáltságra irányító, Kiarostami életművében többször ismétlődő eljárások a következők: a betolakodó (valós személyek a fiktív forgatókönyvben), az incidens (váratlan esemény, amely arra emlékeztet, hogy filmet nézünk, például Ruhi úr, aki elmondja, hogy valójában nem is a filmbeli háza az övé) és a hamis baleset (forgatáson történt bakit játszanak el, amely beépül a történet számunkra való tálalásába, mint a *Close-up* mikrofonhibája, amely megakadályozza, hogy a történet egyik legfőbb párbeszédét halljuk)²¹¹. A fikció és a valóság összemosódásának egy az előzőeknél is zökkenőmentesebb megoldását láthatjuk az *Olajfákon át* (1994) legelső jelenetében, amikor egyetlen beállításban lesz a forgatáson jelenlévő színészből szereplő. A film legelső snittjében velünk szemben, közvetlenül a kamerába nézve áll egy középkorú férfi, aki elmondja, hogy ő az a színész, aki a rendezőt (Kiarostami előző filmjének a rendezőjét) fogja játszani. Azonban ekkor a háttérből, őt félbeszakítva megjelenik a szkriptes (Shiva asszony), aki megsürgeti, mivel a lányok aggódnak, és be kell fejezni a castingot. Ebben a pillanatban a rendező elfordul tőlünk, jelenlétünket teljesen elfelejt, és egyből átváltozik a fiktív szereplővé, a rendezővé, akinek egy forgatási helyzetet kell megoldania. Sabouraud hasonló elemként említi a *Ten* (2002) azon pillanatait, amikor a kép háttérében az autó körül feltűnő autósok és motorosok belenéznek a

²⁰⁹ Fontosnak tartom ugyanakkor Elzbieta Wiacek megjegyzését, aki azt hangsúlyozza, hogy a rendezői tekintet megjelenítése révén Kiarostami úgy tudja magát a filmet tematizálni, hogy közben nem válik önreferenciálissá. Wiacek, Elzbieta: *Croire en la réalité ou croire en l'image*. In: Philippe Ragel (szerk.): *Abbas Kiarostami. Le cinéma a l'épreuve du réel*. Hn.: Université de Toulouse II – Le Mirail/LARA. 2008. 48-56. o.

²¹⁰ Sabouraud, Frédéric: *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. 36. o.

²¹¹ Uo. 189-200. o.

kamerába, egyszerre bámulva a forgatást és mutatva meg magukat azáltal, hogy belavíroznak a kamera látóterébe²¹². Ugyancsak hasonló céllal alkalmazott nagyon kedves pillanat, mikor az *Olajfákon át*-ban Hossein az egyik jelenet forgatásakor nem hajlandó/képes a megírt szöveg szerint azt mondani, hogy 65 áldozata volt a földrengésnek a családjában, mikor a valóságban csak 25 volt. Teszi ezt úgy, hogy közben pontosan tudja, hogy egy fiktív jelenetben van benne, hiszen friss házaspárt játszik azzal a lánnyal, aki a „valóságban” egyelőre szólni sem akar hozzá.

Nancy részletesen elemzi a filmet létrehozó gesztusnak ezen megjelenéseit, és azt állítja, hogy mindez Kiarostami végletes realizmusához kapcsolódik. Ahhoz, hogy a valóságra „nyíljon” egy kép, elengedhetetlen, hogy maga a kép is valós, ha tetszik igaz legyen: ezért van mindig helye, forrása a képnek, e világra vetett tekintetnek²¹³. Fontos hangsúlyozni, hogy itt egyáltalán nem a modern film önreflexív gesztusáról vagy nárcizmusról van szó, hanem ezáltal tudja (a jelen lévő, eljátszott vagy maga Kiarostami által alakított rendező, a tekintete révén) a mutatott valóságba belehelyezni a képet, és őt magát is valóssá tenni. Az iráni filmet nem érdeklik a „film a filmről” vagy „film a filmben” típusú formai játékok: „Nála a hazugság témája igazából az igazsághoz vezet, és a látszatok csak azért lépnek közbe, hogy hangsúlyozzák azt a módot, ahogyan a tekintet és a valóság együtt mozgósítódik.” A leleplezett hazugságok, mesterséges trükkök (amikor a szereplők elárulják, hogy milyen „csalásokat” vittek véghez a filmesek valódi valóságukhoz képest) egy új történetbe vezetnek be, amely azonban nem fikció, nem hamisítás, hanem a valóságnak egy másik oldala²¹⁴. Kiarostami maga így beszél erről: „Legyen az dokumentum vagy fikció, az egész egy nagy hazugság, amit elbeszélünk. A mi művészetünk abban áll, hogy úgy mondjuk el, hogy elhiggyék nekünk. Hogy egy része dokumentum, más része rekonstrukció – ez a mi munkamódszerünk, nem tartozik a közönségre. A legfontosabb, hogy egy sor hazugságot sorakoztatunk fel, hogy egy nagyobb igazsághoz jussunk el. Nem valódi hazugságok, de valamilyen értelemben igazak. Ez fontos (...). Minden teljes egészében hazugság, semmi sem valódi, de minden az igazságra utal.”²¹⁵

Nem történik itt más, minthogy „a mozi egy olyan világra vetett tekintet intenzitását mutatja be – vagyis osztja meg (kommunikálja) – amelynek ő maga is szerves része. (...) Részét képezi pontosan abban az értelemben, hogy hozzájárul abban a formában történő

²¹² Uo. 89-90. o.

²¹³ Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. 17. o.

²¹⁴ Uo. 27. o.

²¹⁵ Idézi: Ishaghpour Youssef: *Kiarostami. Le réel, face et pile*. Belval: Circé. 2007. 5. o.

strukturálásához, ahogyan előttünk van: egy olyan világ ez, ahol a valóságra vetett tekintet foglalja el a helyét minden egyéb vízióknak, előrelátásnak és telepátiának.” A film nem pusztán egy új hordozó régi típusú képek számára, hanem egy új elemet hoz be az ábrázolásba, amely a tekintetről és a nézett (tekintett) valóságról szól.²¹⁶ Különösen hangsúlyosan jelenik meg ez a probléma a *Szelek szárnyában* (1999), ahol az antropológus riporter saját világának szabályai és értékrendje alapján (amely szerint a fényképezőgép nyilvánossága előtt nincs határ) megpróbálja a helyi közösség tiltakozása ellenére „levadászni” a temetés pillanatát, hogy megörökíthesse azt. Bizonyos, előre meghatározott módszereken alapuló tekintete tehát lényegi értelemben strukturálja az előtte levő (szándékával tisztában levő, ezért előle rejtőzködő, őt felültető) világot, és főleg az arról készített (vagy inkább csak készíteni szándékozott) képeket. Ebben a filmben leginkább a ragadozó tekintetből a tekintettel levés felé történő elmozdulást rögzíti Kiarostami, azt a folyamatot, amint fotósunk szép lassan megbékélve sorsával elengedi, saját preconcepcióit, és megpróbál kötöttségek nélkül nyitottá válni környezete irányába.

4.1 Kelet-Nyugat

Érdekes, hogy a tekintet, a megfigyelés, voyeurizmus kerül előtérbe egy olyan képkészítő esetében, aki úgy él és dolgozik évtizedek óta egy (többek közt az ábrázolással szemben is) szigorú országban, hogy annak reprezentációra vonatkozó szabályait nem szegi meg – ezért tudott Kiarostami mindaddig viszonylag szabadon alkotni Iránban. Esetünkben azért fontos ez, mert a muzulmán vallás és kultúra számára az egyik legproblematisabb pontot a tekintet képezi, amely, mint láttuk, az iráni filmes munkáinak középpontjában van. Amint erre az iráni származású Sussan Shams Kiarostamiról szóló könyvében rámutat, a keleti és különösen az iszlám kultúrában a fátyol mint ruhadarab a kutató tekintetnek gátat szabó metaforaként is értelmezhető²¹⁷. A festészet és a miniatúrák ábrázolási konvencióinak leírása után meggyőzően érvel amellett, hogy a magas falakkal, csak a belső udvarra nyíló ablakokkal épülő házaknak, sőt maguknak a városoknak a szerkezete is úgy jött létre, hogy a külső kutató tekintetnek gátat szabjon, és ne engedje be a nyilvánosságot a privát térbe²¹⁸. Így ír: „(...)az iszlám társadalmaknak a 'tekintettel' szembeni pozíciója annyiban különleges, hogy [a

²¹⁶ Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. 21. o.

²¹⁷ Shams, Sussan: *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*. Paris: L'Harmattan. 2011.

²¹⁸ Uo. 49-51 és 56-57.

tekintet] a perverzióhoz és a voyeurizmushoz kapcsolja.” Majd rátérve az ezen a kultúrán alapuló ábrázolásra, kifejti, hogy „így mondhatjuk azt, hogy ebben az esztétikában kevésbé maga az ábrázolt dolog kérdőjeleződik meg, mint inkább erre a dologra, vagyis a láthatóra vetett 'tekintet'.²¹⁹ Vagyis – olvasom ki nem iszlám-szakértőként ebből – elsősorban nem önmagában az ábrázolással van a baj, nem azzal, hogy olyasmit mutat, ami tilalom alá esik, hanem az a probléma, hogy a vággyal, az illetlen kutakodással, az idegennek a másik világába való illetéktelen betolakodásával azonosítja azt a tekintetet, amely elengedhetetlen a realiztikus, a valóság (perspektivikus) illúzióját létrehozó képek létrehozásához (sőt elgondolásához). Éppen ezért az a tény, hogy Kiarostami elsősorban nem a vidéki Iránt, vagy a földrengés utáni Kokert, netán az elszigetelt közösségek népszokásait mutatja be, hanem minden esetben az ezekre a dolgokra vetülő idegen (!) tekintetet helyezi filmjei középpontjába, valójában rejtett módon igazi forradalmárként viselkedik. Csak míg mondjuk Jafar Panahi forradalmisága az ábrázolt dolog tilalma miatt kiverte a hatóságoknál a biztosítékot, Kiarostami, aki többször elmeséli, hogy milyen megoldásokat alkalmazott az iráni ábrázolási szabályok és a hitelesség egyszerre történő biztosítása érdekében²²⁰, az ábrázoltak jólneveltsége mellett az ábrázolás formájába csempészi be a másfajta (elsősorban nyugati) látásmódot, ezzel fű alatt az iszlám világnézet alapjait támadva meg. Ugyanis pontosan a centrális perspektíva, a nyugati képábrázolás egyik paradigmatisms konvenciója az, amely konstrukciójának elengedhetetlen középpontjába helyezi a tekintetet, ahonnan az ábrázolt jelenet látszik. Érdekes mindezzel összevetni Susan Sontag hetvenes években a fotográfiáról írt tanulmányának egy mozzanatát, amelyben felidézti Michelangelo Antonioninak az esetét, akinek Kínáról forgatott dokumentumfilmje komoly ellenérzést váltott ki a kínaiakban. Őket azonban nem az zavarta, amit a film mutatott, hanem ahogyan tette azt, szokatlan képkivágások és nézőpontok, szemszögek révén²²¹: vagyis nem a dolog határozta meg a róla készülő képet, hanem – a nyugati ábrázolás által természetesnek tekintett alapállás szerint – a szemlélő helyzete.

Éppen ezért tévesnek tartom Shams azon következtetését, amely szerint Kiarostami a

²¹⁹ Uo. 57 és 58. o.

²²⁰ Többfelé olvashatjuk például azt, hogy azért nem filmez lakásokban, belső terekben, mert ott az asszonyok a valóságban nem viselik a fátylat, hiszen otthon vannak, saját intim terükben, ahol ez nem kötelező. Mivel azonban Iránban az idegenek szeme elé kerülő filmben nőt nem lehet fátyol nélkül mutatni, a hitelesség megőrzése érdekében kívül marad. Többek között ez magyarázza az autó használatát is, hiszen azt mondja, hogy ha mégis intim térre volt szüksége, ahol néhány embernek csak egymás között kellett találkoznia, de úgy, hogy ott a nők a valóságban is viseljenek fátylat, a legkézenfekvőbb megoldásnak az autó látszott. Figyeljük meg, hogy az első hálószobai jelenet Kiarostami 2010-es *Hiteles másolat* című filmjében látható, amely viszont Európában, nyugati szereplőkkel játszódik.

²²¹ Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Budapest: Európa Könyvkiadó. 2010.

keleti és különösen az iráni festészet és miniatúrák reprezentációval kapcsolatos gondolkodásmódját valósítja meg a moziban²²². Mindezt úgy állítja, hogy figyelmen kívül hagyja Kiarostaminak arra vonatkozó megjegyzését, hogy a miniatúrákat nem igazán ismeri, és különösebben soha nem érdekelték őt (amely megjegyzés ráadásul egy olyan interjúban²²³ hangzott el, amelynek más passzusait Shams idézi.) Kiarostami valójában a nyugati képkoncepciót ülteti rendkívül kifinomult módon a gyakorlatba egy olyan filmművészetben, amelynek tárgya – nagyon kevés kivételtől eltekintve – egy ezzel az ábrázolási konvencióval szemben álló gondolkodásmódot képviselő társadalom. Vagyis ő keleten született nyugati szemmel néz a keletre. És hát így aztán mondhatjuk, hogy Kiarostami művészete a *Hiteles másolattal* nem idegen területre tévedt, hanem – főleg a reneszánsz bölcsőjének számító Firenzében – egyenesen hazaérkezett.

Shams elmagyarázza, hogy a muzulmán világ festői az iszlám világfelfogásának megfelelően miképpen mondtak le a termélységről, és miképpen választották a két dimenzióban történő ábrázolást, ahol a horizontalitás helyett a vertikálitást helyezték előtérbe, e szerint ami egymás mögött lenne egy nyugati ábrázoláson, az egymás fölé került²²⁴. A miniatúrákban a spirál és/vagy az arabeszk révén vertikális elrendezés valósul meg, amelyek segítségével a festő anélkül „vájja” ki a teret a képben, hogy a termélység perspektivikus illúziójához fordulna²²⁵. A következőkben pedig meglepő módon azt állítja, hogy ugyanez figyelhető meg Kiarostami képszerkesztésében is. Azért meglepő ez a következtetés, mert több Kiarostamival foglalkozó szerző (többek közt maga Shams is) felfigyel arra, hogy mennyire *hiányzik* a vertikálitás az iráni rendező kompozícióiból. Alain Bergala elemzései különösen érdekesek e tekintetben, például mikor részletesen leírja azt, ahogyan már a *Hol van a barátom háza?*-ban a kétszintes házaknak gyakran csak a földszintjét látjuk, azt a részt, ahol a főszereplő áll, a felső emelet viszont csak képmezőn kívüli térként van jelen²²⁶. Vagyis Kiarostami éppen a Shams által állítottakkal ellentétben még azoknak a függőleges térszerveződéseknek a megmutatását is elkerüli, amelyek a valóságban léteznek, ezek csak hang, időnként egy benyúló kéz (*Hol van a barátom háza?*), egy ledobott zsák (*És az élet megy tovább*) révén, vagyis képmezőn kívüli, de a filmes diegetikus térhez szervesen tartozóként vannak jelen. Bergala erre nem talál magyarázatot, Shams pedig azon esetekben, amikor nőt és férfit választ így el a kép felső kerete, a muzulmán társadalom nemek közti

²²² Shams, Sussan: *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*. 101. skk.

²²³ Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy. In: Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film*.

²²⁴ Shams, Sussan: *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*. 106-108. o.

²²⁵ Uo. 45. o.

²²⁶ Bergala, Alain: *Abbas Kiarostami*. 78. o.

szigorú határvonalának a megjelenítését látja. Úgy gondolom azonban, hogy itt Kiarostami (talán tudatosan, de inkább nem) szembemegy a keleti ábrázolási hagyománnyal, amikor még véletlenül sem akarja a függőlegesen tagolt kép révén mondjuk a miniatúrák komponálási módját megidézni. Shams a termélység megtagadásának látja azt is, hogy a rendező néha (például a *Szelek szárnyán* elején) egyetlen beállításban mutat olyan jelenetet, amelyben a különböző szereplőknek különböző rálátásuk van a helyzetre/térre, és ő mégsem plánozza fel különböző nézőpontokra azt²²⁷. Az az érdekes, hogy Bazin épp az egyetlen hosszú beállítás illetően alkalmazásában látta a termélység leginkább filmes kiaknázását.²²⁸

Tanulmányában Király Hajnal is amellet érvel, hogy a nyugati recepció eltúlozza Kiarostami művészetének nyugati kultúrában gyökerezettségét²²⁹. Érveit ő leginkább arra építi, hogy a Kiarostami filmekben megfigyelhető önreflexió teljesen más jellegű, mint amit a nyugati művészfilmben és újhullámokban megfigyelhetünk. „Kiarostami mozihoz való közelítése teljesen különböző: ő a mozit nem művészetként, hanem médiumként gondolja el, egy mindenkori intervencióra kész 'harmadik félként', egy meglehetősen költői eszközként, amely képes hiányok és hazugságok révén felfedni a szocio-kulturális valóságot és igazságot.”²³⁰ Szerinte a Kiarostami munkáiban felfedezhető önreflexivitásnak köze sincs a játékos-nárcisztikus nyugatihoz, sokkal inkább idézi meg a a perzsa miniatúrák ornamentális és szimbolikus ikonográfiáját. Abban egyetérték Királlyal, hogy az iráni rendező esetében nem a modernista önreflexióval állunk szemben, azonban úgy gondolom, hogy nem viszi végig a gondolatmenetet. A valóságra vetett tekintet valóban nem nárcisztikusan akarja önmagát felmutatni, hanem éppen arról van szó, hogy ez a (mindig eredendően individuális) tekintet szerves része a megfigyelt világnak. A világ (emberi, evilági) tekintettől független ábrázolása tehát elképzelhetetlen – és ez bizony nagyon távol áll a perzsa miniatúrák képközpontosságától, illetve általában az iszlám világképétől.

Mindezek alapján Kiarostamit a legnagyobb iráni filmes forradalmárnak lehet tekinteni annak ellenére, hogy az amúgy a kollégáival nem éppen kesztyűs kézzel bánó hatalom mindaddig békén hagyta. Kiarostami ugyanis nem olyat mutat, amit nem szabad,

²²⁷ Shams, Sussan: *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*. 109. o.

²²⁸ Shams szerint Kiarostami nem csak a termélységet, hanem a perspektívát is megtagadja azáltal, hogy időnként olyan távoli alakokat látunk a képen, amelyek már nem kivehetőek (vagyis a percepció számára nem léteznek), vagy azáltal, hogy vizuális akadályokat helyez a látás, tekintet útjába. Shams érvelésével az a baj, hogy ebben a gondolatmenetében (111-113. o.) képszerkesztési, komponálási elveket próbál igazolni a képen látható dolgok, tárgyak metaforikus értelmezése révén.

²²⁹ Király Hajnal: *Abbas Kiarostami and a New Wave of the Spectator*. In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*. 3 (2010). 133–142. o.

²³⁰ Uo. 141. o.

hanem úgy, ahogyan Iránban nem szokás, nem elképzelhető. A mondjuk Panahi által bemutatott keserű, nyomorúságos és kegyetlen társadalmi valóság pusztán következménye annak a látásmódnak, világképnek, amit Kiarostami teljes mértékben felülír. Csak a személytelen Törvénynek, a patriarchális, tekintélyelvű társadalmi berendezkedés által közvetített megcsontosodott, elidegenített, konvencionalizált hagyománynak nincs tekintete – ahogy az ebben a kultúrában létrejövő képeknek sem. Kiarostami azonban nem fogadja el az individuális tekintet létjogosultságának eme tagadását – márpedig pont ez az, ami miatt az irániak (főleg a nők) nem dönthetnek saját (személyes) vágyaik/szükségleteik alapján. Az tehát, hogy ő nem hazája társadalmi valóságát, hanem az erre a valóságra vetett egyéni tekintetet helyezi filmjei középpontjába, nem pusztán formai, esztétikai kuriózum, hanem munkásságának központi, leginkább felforgató eleme²³¹. Többek közt ezért korunk egyik legnagyobb és legfontosabb filmrendezője ő.

Ha mindez csak az elemző önkényes spekulációjának tűnne, zárjuk Kiarostami saját szavaival: „Mindig észben kell tartanunk, hogy egy filmet nézünk. Még akkor is, amikor a lehető legreálisabbnak tűnik [a film], azt szeretném, ha két nyíl villogna a vászon két oldalán, hogy a közönség ne felejtse el, hogy filmet néz, és nem a valóságot. Vagyis egy filmet, amelyet a valóságra alapozva készítettünk. (...) Azt hiszem, hogy tájékozottabb nézőkre van szükségem. Határozottan ellenzem, hogy a nézők érzelmeivel játsszanak, hogy általuk túsul ejtsék őket. Ha a közönség nem szenved el ezt az érzelmi zsarolást, önmaga ura marad, és sokkal tudatosabban figyeli a tényeket. Amíg nem vagyunk alávetve a szentimentalizmusnak, képesek vagyunk önmagunkat és a minket körülvevő világot uralni.”²³²

4.2 Koker trilógia plusz egy

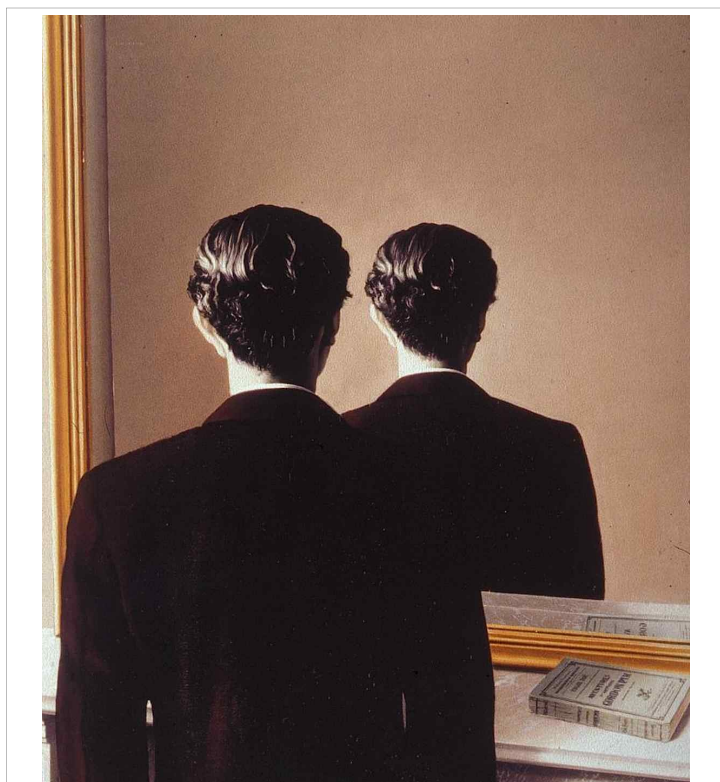
Az előre nem tervezett módon kialakult Koker trilógia egyes darabjai külön-külön is érdekesek, azonban Kiarostami megközelítésének különleges mivolta igazán a három film egyben történő szemlélése közben bontakozik ki.

Az egyik fontos vetülete ennek a trilógiának a rendezői perpektívák sokszoros, bonyolult rendszere. Van ugyanis először a *Hol van a barátom háza?*-nak a rendezője, aki

²³¹ Lehet, hogy az iráni hatalom elnéző viselkedése betudható a rendszer egyik, külső szemlélő számára hihetetlennek tűnő, abszurd apró részletének is: állítólag a kulturális minisztériumon belül működő nyolctagú cenzúra bizottság vezetője vak. Így aztán hiába mondták neki, hogy mit ábrázol Kiarostami, abban semmi kivétlivalót nem talált, azt pedig hogy miként ábrázolt, nem láthatta. Vö.: Malcy, Adrien: *La censure*. In: *Cahiers du Cinéma*. No. 493. 1995 július-augusztus. 83. o.

²³² *Le monde d'A.K.* In: *Cahiers du cinéma*. No. 493. 1995. július-augusztus. 85. o.

először nézi, megfilmesíti e néhány kis falu életét – ebben a filmben az oly sokat emlegetett tekintet még nincs explicit módon tematizálva, néhány plánban, beállításban, kameramozgásban fedezhetjük fel inkább a későbbi filmekből származó tudásunk segítségével. A trilógia második darabjában már megtestesül az előző filmet létrehozó tekintet az *És az élet megy tovább* főszereplőjévé váló filmrendező révén. Ő nem más, mint az előző film rendezője, aki azért érkezik, hogy megnézze, mi történt a nagy földrengés során azokkal, akik korábban forgatott filmjében játszottak. Vagyis a második filmben már nem csak ennek a filmnek a tekintete jelenik meg, hanem itt már a film látható tárgyává válik az előző filmre vetett tekintet. Ez a második film annyiban különbözik még az elsőtől, hogy néhány elszólás (Ruhi úr elmondja, hogy bár itt ő most úgymond hazajött, de ez igazából nem az ő háza, mert az összedőlt a földrengéskor) már emennek a fikcionalizáltságát is felveti. A harmadik film még ennél is tovább megy, amikor a második film forgatását teszi meg témájának. Az *Olajfákon át* legelején megtudjuk például, hogy az, ami az előző filmben a helyszínek katasztrófa utáni néhány nappal történő bejárásának tűnt, valójában egy teljes évvel később zajlott forgatás és rekonstrukció eredménye. Ez a film ugyanis azzal kezdődik, hogy a főszereplő bemutatkozik, és elmondja, hogy ő az *És az élet megy tovább* című film rendezőjét játszó színész, majd pedig végig a forgatás körüli eseményeket látjuk. Vagyis itt Kiarostami még egy lépést hátralép, és már nem csak az első filmet létrehozó tekintetet látjuk (többször feltűnnek, többek közt visszapillantó tükörben (!) az első film szereplői is), hanem a második film is egy megszerkesztett, -szervezett konstrukcióként, fikcióként jelenik meg. Nem hiszem, hogy létezne a filmtörténetben még egy olyan mozgókép, amely ennél világosabban tenné a szó szoros értelmében láthatóvá, érzékelhetővé és érthetővé a látható látó Merleau-Ponty-i problémáját. Olyan ez, mintha a híres *Tilos reprodukció* című Magritte kép (amely egyébként Vivian Sobchack könyvének borítóján is megjelenik) megsokszorozódását látnánk, amint a nekünk háttal álló ember újabb nekünk és nekik háttal álló embereket nézne. Nézőpont, termélység és perspektíva tökéletes szemléltetése egyetlen bonyolult (mozgó)képben.



René Magritte: La Reproduction interdite (1937)

A nézőpontok és tekintetek megjelenítése a Koker-trilógia harmadik darabjában válik igazán kifinomulttá, ahol a beállítások és a kameramozgások már önmagukban, a narratívától függetlenül is láthatóvá teszik a nézőpont, a valahonnan nézettség fontosságának kérdését. Alain Bergala remek elemzésben mutat rá²³³ az *Olajfákon át* azon jelenetére, amikor az ifjú Hossein elmeséli az érdeklődő rendezőnek leánykérései keserves történetét. Arról van szó, hogy a tanulatlan és szegény kőműves még a földrengés előtt megkérte Tahereh kezét annak szüleitől, ám azok annyira nem akarták a szemközti házban dolgozó Hosseint lányuk férjéül, hogy még munkahelyéről is kirúgatták. Néhány nap múlva azonban mindkét szülő elpusztult a földrengésben, így a túlélő nagymamára hárult a feladat, hogy unokája sorsát rendezze, és ő Hossein ügyében szentül követi a holt szülők döntését. A fiú többször bepróbálkozik a temetői megemlékezéseken, flash-back formában megelevenedni azonban csak a harmadik leánykérést látjuk. Ez az egyetlen beállításban felvett jelenet azonban nem Hossein szemszögéből ábrázolva jelenik meg, mint ahogy egy emléktől azt elvárnánk, hanem egy olyan kézikamerából, amit először a nagymama szubjektívjének vélünk, hiszen mikor a kamera először „meglátja” a srácot, halljuk is a nagymamát, hogy már megint ez a szerencsétlen, nem hagy minket békén. Vágás nélkül látjuk, amint Tahereh elmegy, Hossein

²³³ Bergala, Alain: *Abbas Kiarostami*. 72-74. o.

pedig illendően leül a szemközti sírkőre, hogy megismételje kérését, ám ekkor meglepetésünkre az ugyanazon a ponton maradó kamera előtt, a fiúra ügyet sem vetve elvonul a hajthatatlan nagymama. Ekkor jövünk rá, hogy a kamera szemszöge nem a nagymamáé, hanem a szülők sírjáé volt: a sírnak, a halott szülőknek a nézőpontja, a törvénye az, amely nem engedi ezt a házasságot létrejönni. Kiarostami interjúiban és filmjeiben is sokszor utal közvetve vagy akár közvetlenül arra, hogy az iráni társadalomban milyen erőteljes a hatása az előző generációk által átadott viselkedésmódoknak és törvényeknek, amelyeket az élők meg sem kérdőjelez(het)nek. A *Hol van a barátom háza?*-ban, mikor a nagyapa elszalajtja a cigarettáért a kisfiút, és a gyerekek kijáró mindennapos apai verést a kávézó előtt ülő valamivel fiatalabb beszélgetőtársának a kemény emberré neveléssel és az ő szüleinek gyakorlatával magyarázza, meg sem hallja a másik többször megismételt kérdését arról, hogy mi van akkor, ha a fiú semmit sem tett. A halottak, az előző generációk látásmódjának és viselkedésének megkérdőjelezhetetlensége változás nélkül adatja át a Törvényt a következőknek. Ráadásul Bergala ebben az Iránban hatalmon lévő iszlamizmus retorikai fordulatát is felfedezni véli, amely során minden intézkedést Isten akaratával és szavával igazolnak, mondván, hogy ők nem tehetnek semmit ennek megváltoztatásáért, ők egyszerű közvetítők²³⁴. Tahereh nagymamája ugyanezzel az évszázados gondolkodásmóddal felfegyverkezve meg van győződve arról, hogy ő ebben a kérdésben nem dönthet, ő csak közvetíti a halott szülők akaratát – amelyet Kiarostami oly gyönyörűen jelenít meg a sírkő-nézőpont révén. „Ezek a filmek egyszerűen ezt állítják: a Törvényhez való viszony tekintetében ebben az országban mindenki skizofrén, az anyák, a tanítók... és így a Törvény változatlan, merev módon hagyományozódik át ezen vak szubjektumokon keresztül, akiket mindez az egyszerű ismétlés végrehajtóivá tesz.”²³⁵

²³⁴ Uo. 22-25. o.

²³⁵ Uo. 25. Bergala, Alain: *Abbas Kiarostami*.



1. Hossein megérkezik a temetőbe, mintha egy sírkő mögül figyelné őt valaki.



2. A nagymama indignált megjegyzést tesz rá.



3. Tahereh indul, szinte a kamerába nézve kérdez valamit a kulcsról.



4. Hossein leül a szemközti sírkőre, hogy megismételje a leánykérést.



5. Feltűnik az elinduló nagymama botja és alakja a mozdulatlanul maradó kamera és Hossein között.



6. Balra hátul a nagymama, miután megkerülte a sírt, szó nélkül otthagyja az elkeseredett Hosseint.

Hogy az ismétlés mennyire fontos Kiarostaminál, arra Laurent Roth hívja fel cikkében a figyelmet az *Olajfákon át* c. filmet elemezve, amelynek nagy részét az előző film (*És az élet megy tovább*) felvételei teszik ki, a maguk sokszoros ismétléseivel. A legfőbb ok, amiért a jeleneteket rendszeresen újra fel kell venni az, hogy az amatőr színészek képtelenek a nézőpontváltásra, képtelenek más tekintettel, más szemszögből nézni a világra, mint amelyben felnőttek. Tahereh, hiába játszik szerepet, nem hajlandó Hosseinnek köszönni a jelenetben a köztük lévő civil konfliktus miatt, Hossein nem hajlandó 65 áldozatot emlegetni,

a maga részéről pedig Tahereh Hossein úrnak szólítani fikcióbeli férjét. A rendező nem tehet mást, mint az elvárt szövegre való felhívás után újra és újra megismételteti velük a felvételt – addig ismételtetve a másik élethelyzetet, míg az is egy alternatívává (vagy legalább annak halvány lehetőségévé) változik. „A filmes azáltal bontja ki a helyzetből a morális jelentést, hogy amatőr színészeivel, mint például Hosseinnel, aki tízszer ismétli meg ugyanazt a felvételt, folyamatosan ismételtet: az ismétléssel szembesülni kell, azt meg kell haladni ahhoz, hogy szabad szubjektumokká válhassunk.”²³⁶ Az ismétlésnek két szerepe van itt. Amint Kiarostami maga elmondja egy helyen²³⁷, ezáltal az amatőr szereplők egy idő után olyannyira magukévá teszik a forgatókönyvbéli szöveget, hogy adott esetben azt hiszik, maguk találták ki, és ez teszi igazán hitelessé a jeleneteket. Amire viszont Roth utal, az azt célozza, hogy az amatőr színészek megbontsák saját elődeik reflexeinek reflektálatlan megismétlésén alapuló társadalmi berendezkedésüket. Azáltal, hogy, amint Kiarostami mondja, magukénak vélik a más által írt szöveget, feltárul(hat) számukra egy, a sajátjukéval párhuzamosan létező világlátás, nézőpont, tekintet lehetősége.

Az ismétlés Laura Mulvey számára is elsődleges fontossággal bír a Koker trilógiában. „A sokszor megismételt felvételek a forgatáson [az *Olajfákon át*-ban] megerősítik az ismétlés formális jelenlétét a három film egészében. (...) Ez a sok felvétel tehát azokról a láthatatlan kudarcokról szól, amelyeket minden film végső verziójából eltüntetnek, létrehozva azt a homogén és lecsiszolt terméket, ami megjelenik a vásznon. Ezen ismétlések legfőbb hozadéka mindeközben az, hogy lehetővé teszik a film látens politikai témájának az egész filmet átfogó kifejezését.”²³⁸ Arra utal ezáltal, hogy a forgatás repetitív jelenetei révén bukkannak fel a társadalmi osztályokkal és nemi szerepekkel kapcsolatos problémák (Hossein tanulatlansága és szegénysége, Tahereh nem dönthet saját házasságáról), vagyis maga a mozi létrejötte hozza felszínre az iráni társadalmi valóság kényes ügyeit. Mulvey úgy véli, hogy ezáltal Kiarostami egy újfajta realizmust hoz létre, ami radikálisan különbözik a trilógia első filmjének a *Hol van a barátom háza?*-nak realizmusától. „A mozi, amelyik a szó szoros értelmében ugyanabban a szociális térben és történetben egyesíti a párt, nagy hatással van a néző vásznon látottakhoz való viszonyára. Az olvasztótégely, amelyből a film született, megkerülhetetlenül nyomot

²³⁶ Roth, Laurent: *Abbas Kiarostami, le dompteur de regard*. In: *Cahiers du Cinéma*. No. 493. 1995. július-augusztus. 70. o.

²³⁷ *Le monde d'A.K.* 85. o.

²³⁸ Mulvey, Laura: *Retardement, répétition, incertitude. La réinvention d'une esthétique réaliste dans la trilogie de Koker*. In: Ragel, Philippe (szerk.): *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*. Hn.: Université de Toulouse II – Le Mirail/LARA. 2008. 207-215. o.

hagyott rajta.²³⁹

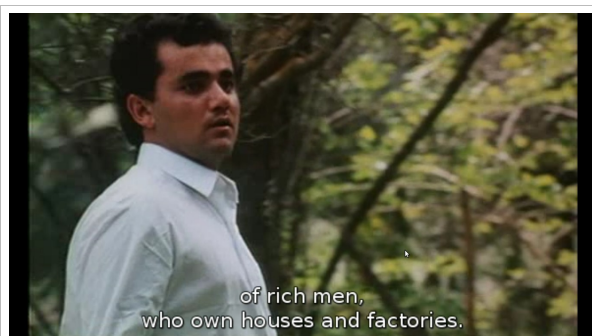
A tekintet forrásának, a nézőpontnak a kérdése az *Olajfákon át* zárójeleneteiben kap kulcsszerepet. Miután véget ér a forgatás Tahereh egy szót se szólva az öt órák óta győzködő Hosseinhez, hazaindul, a srác pedig (a rendező finom unszolására) utána megy. Mikor utoléri, egy elképesztő montázsszekvenciává összeálló plánsorozat következik, amelyben váltakozva látjuk az olajfaerdőben az elől rendületlenül haladó Tahereh-t és az őt eltántoríthatatlanul követő Hosseint. Ebben a jelenetben az az érdekes, hogy a hagyományos narratív moziban megszokottól eltérően az „üldözésben” résztvevő, oldalról filmezett két felet nem két külön pozícióból láthatjuk, hanem mintha mindkettejüket ugyanonnan néznénk. A férfit (az „üldözőt”) mutató plánokban a kamera kissé megelőzi őt, a nőt (az „üldözöttet”) láttató képeken viszont a kamera a szereplő mögött van, tőle lemaradni látszik. Ez azért fontos, mert olyan zavaró hatás jön így létre, amelynek köszönhetően egy ideig az az érzésünk, mintha nem haladnának valahova, hanem körbejárnának körülöttünk. A folytatásban aztán, miután egyetlen képen láttuk őket, megkapjuk erre a választ: miután Hossein egy pillanatnyi elbizonytalanodás után újra a lány után iramodik és kikerül a képből, a háttérből szép lassan beballag a rendező: ekkor már egyértelmű, hogy az, aki az olajfák és bokrok takarásában, mintegy egyetlen nézőpontból nézte őket, nem más, mint a rendező. A Koker trilógiában nincs a történetet „sehonnan sem néző” mindentudó narrátor; a rendezőnek ez a megjelenése olyan hatást vált ki, mint a híres ál-werkfilm *A cseresznye íze* végén. Ebben a jelenetben valójában a narratív szintek közötti önreflexív váltás vizuális megjelenésével van dolgunk. Amíg (mint utólag kiderül) a rendező szemszögéből láttuk a párt, a film ama fikciójában helyezkedtünk el, amelyben a filmbeli rendező megpróbálja összehozni a fiatalokat. Mikor azonban elhagyjuk ezt a megfigyelői pozíciót (a táblázat 4. pillanatképe), akkor kilépünk ebből, és egy a történetben nem jelenlévő, külső szemszögéből (mondjuk a filmet készítő Kiarostamiéból) nézzük mindegyik szereplőt.

És így válik magyarázhatóvá a film ikonikussá vált hosszú utolsó beállítása, amelyet többen (például Alain Bergala is²⁴⁰) a keleti miniatúrák lapos térkonceptiójának

²³⁹ Uo. 214. o.

²⁴⁰ Bergala tanulmányában arról beszél, hogy a perzsa miniatúrákban egyszerre kétfajta perspektíva valósul meg: a függőleges síkokban elrendezett figurák a térmélységet jelenítik meg viszonylag könnyen dekódolható módon (bár nyilván az egyetlen nézőpont megléte nélkül), egyes felülről ábrázolt elemek viszont teljesen lapos térben gondolkodnak, Bergala úgy véli, hogy Kiarostami filmjei végén a nagyon perspektivikus képektől a felülnézetből láttatott tájakra történő váltás a perzsa miniatúrák e kettősségét jeleníti meg. Bergala, Alain: *Du paysage comme inquiétude*. In: Philippe Ragel (szerk.): *Abbas Kiarostami. Le cinéma a l'épreuve du réel*. 103-124. o.

megidézéseként értelmeztek, ám amely sokkal inkább a megfigyelőtől eltávolodó eseményekre vetett utolsó távoli pillantást testesíti meg. A forgatás véget ért, a rendező már nem tehet semmit, a táj, amelyben eddig közösen volt benne mindenki, immár távolivá, idegenné válik számára és számunkra is. A messzi távolba néző utolsó beállítást tehát éppen ellenkezőleg, a termélység végtelenbe tágításaként értelmezem, ahol a tőlem, megfigyelőtől való távolság megjelenése és annak a főszereplők láthatatlanná válásáig való fokozása válik fontossá.



1. Az üldözött kissé megelőzi a kamera.



2. A kamera lemarad az üldözött mögött.



3. Kettejüket – még mindig ugyanonnan nézve – együtt látjuk.



4. Hossein közelről kilépve az előző megfigyelői pozícióból, egy hagyományosabb filmszerű kameraállásból.



5. Ellenbeállításban, Hossein szemszögéből a cikk-cakkos ösvényen távolodó Tahereh.



6. Hossein mögött feltűnik az eddigieket figyelő rendező.

Laura Mulvey a Koker trilógiát elemezve egy realizmussal kapcsolatos szembenállásból indul ki: úgy véli, hogy létezik a realizmusnak, mint filmes stílusnak egy esztétikája és egy etikája, amivel szemben áll egy olyan esztétika és etika, amely fellebbenti a fátylat arról a valóságról, amely elrejtí a filmes reprezentációt. Ez a szembenállás nem csak a filmet létrehozó szerkezet (dispositif) láthatóvá tételében nyilvánul meg, hanem a történet eltérő koncepciójában. Az első típusú realizmus a mindennapiban rejlő drámaiságot, az azt körülvevő világ integritását és az események folyamatosságát helyezi előtérbe, míg a második töréseket helyez el, megtöri a koherenciát, a homogenitást vagy éppen az események menetét. Kiarostami Koker trilógiája szerinte azért különleges, mert ötvözi ezt a kettőt, főleg az *Olajfákon át*-ban. Az történik ugyanis, hogy a filmszerkezet láthatóvá tételének elvileg a sztori megakasztását eredményező jelenetei (az előző film forgatása) válik egy az ábrázolt világban zajló drámai cselekmény (Hossein és Tahereh közeledésének rögzítéséről van szó) helyévé sőt mozgatójává²⁴¹. Kiarostami tehát képes arra, hogy úgy fedje fel a reprezentáló médium szerkezetét, hogy az ne önreflexív gesztusként jelenjen meg, hanem az első típusú realizmushoz hűen feltárja valóság, a világ egy darabkáját és az ott megbúvó problémákat. Az előző filmek megidézése az *És az élet megy tovább*ban és az *Olajfákon át*-ban pedig egyáltalán nem marad meg a puszta filmes idézet szintjén, hanem egy brechti ihletésű „esztétikai és etikai kritikává válik”²⁴². Azáltal, hogy a szereplők felfedik a rajtuk vagy az életformájukon a filmesek által elkövetett apró módosításokat, Kiarostami arról beszél, hogy még a helyi, amatőr szereplőkkel, eredeti helyszínen, valós eseményekről forgatott legrealistább film is tartalmaz torzításokat.

Bár hivatalosan és földrajzilag nem tartozik a Koker trilógiához, struktúrájának és megközelítésének hasonlósága miatt itt érdemes röviden tárgyalni *Szelek szárnyán* című filmjének néhány vonatkozását is. Ebben a filmben Behzad egy tévériporter (vagy antropológus, nem tisztázódik pontosan), aki azért érkezik egy eldugott kis faluba, mert egy ismerősén keresztül hallott róla, hogy érdekes temetési szertartás van szokásban arrafele, ráadásul egy ott élő öregasszony éppen haldoklik. A film tehát itt is újra egy idegen szemével néz rá a világ egy darabkájára, ám ezúttal sem az idegen tekintete az egyetlen tekintet a filmben, hiszen valójában nem az ő szemével látjuk ezt a kis falut és annak lakóit, hanem őt magát, és az ő pásztázó tekintetét látjuk egy harmadik (sem a faluhoz, sem a filmesekhez)

²⁴¹ Mulvey, Laura: *Retardement, répétition, incertitude*. 207-209. o.

²⁴² Uo. 210. o.

nem tartozó nézőpontból (a Kiarostamiéból).

De, amint ezt a korábbi filmekben is megszoktuk, ez nem egy mindentudó narrátor nézőpontja. Kiarostami vizuális szinten ezt a filmkép ábrázolási korlátainak ismételt, hangsúlyos felmutatásával jelzi, mikor úgy dönt, hogy egyes szereplőket nem mutat meg. Ezek közül az, hogy a temetőben árkot/kutat/gödröt/sírt (?) ásó Youssefet nem látjuk soha, még tekinthető Behzad nézőpontjának, hiszen ő sem szembesül vele. Ám az már sokkal érdekesebb, hogy kollégáit sem mutatják meg nekünk: azok vagy szobájukban fekszenek egész nap, és Behzad a tornácra beszél hozzájuk, vagy éppen eper után koslatnak a környéken. Kiarostami hajlandó a saját védjegyévé vált autós felvételek rendjét is megváltoztatni abban a jelenetben, amikor Behzad a kocsiban ülve találkozik a megint eperért induló kollégáival. Behzadot szemből látjuk, a kocsi eleje felől, de az egész párbeszéd alatt egyetlen vágás sincs a kocsi ajtaján beszélő kollégákról, pedig a kocsiból kinéző sofőr látképe Kiarostami védjegye (gondoljunk csak *A cseresznye ízére*).

A film kulcsa a vizualitás szempontjából a borotválkozás jelenet, amikor Behzad a kamerát használja tükörnek, és közvetlenül a szemünkbe nézve borotválkozik. Ezzel Kiarostami megtöri az általa kialakított vizuális konvenciót, ráadásul tőle szokatlanul egy olyan helyet választ a kamerának, a filmkép forrásának, amelyet valójában nem lehet elfoglalni. Ugyanis az ellenbeállításból látjuk, hogy a férfival szemben a falon lóg a tükör. Azonban a tükör egy filmben, főleg ha a szereplő közvetlenül bele- és velünk szembenéz, mindig a néző helyét és a filmképhez való viszonyát jelöli meg. Kiarostami verziójában a tükör használata azért különleges, mert először csak azt látjuk, ahogy a férfi ránk nézve borotválkozik, a háttérben pedig a szemközti verandán a háziasszony tereget, a következő ellenbeállításban viszont, nagyjából a nő pozíciójából látjuk a férfit és mögötte magát a tükröt. Így a tükör jelenléte már nem csupán egy formai játék, hanem a mi helyünket jelöli meg rejtett leselkedőként: a tükör ilyenén megjelenítése nyilvánvaló módon juttatja eszünkbe a modern kihallgatósobák kétoldalú tükreit, amelyek másik oldalán maga a megfigyelő fülel. Ez esetben tehát mi magunk vagyunk a megfigyelők, ám azáltal, hogy kívülről is látjuk a tükröt, tehát látjuk, hogy a szereplők látják ezt a kis kémlelőnyílást, rájövünk, hogy ugyanúgy ahogy az FBI gyanúsítottjai az amerikai filmekben és sorozatokban, a Kiarostami film szereplői is tudják, hogy a tükörnek túloldala is van, csak eljátsszák, hogy nem tudják, vagy csupán nem vesznek tudomást róla.

Ez azonban még nem minden: a tükör valójában az egész filmbeli szituációnak és főleg a főhős pozíciójának a metonímiájaként is működik. A riporter úgy érkezett a faluba,

hogy megpróbálta eltitkolni jövetelének célját, azt, hogy megfigyelni jött; a falu lakói pedig, bár a kis közösségben nyilván hamar elterjedt a hír, ráadásul a kalauzként tüsténkedő kisfiú sem tartotta a száját úgy, ahogy azt a filmesek kérték tőle, mégis eljártsszák, hogy nem tudnak semmit a megfigyelésről, és továbbra is „mérnöknek” szólítják őt. A leleplezett megfigyelő a filmbeli történetben maga az élet (és a halál) mozgóképes ragadozójaként viselkedő riporter. Egy másik szinten azonban, mint annyi Kiarostami filmben láthattuk már, mi magunk vagyunk e megfigyelők, akik ugyanúgy egy kétoldalú tükör (a kamera lencséje) mögött leselkedve várjuk, hogy olyasmi történjen a szemünk előtt, ami csak úgy tud megessni, ha az amott lévők nem tudnak, vagy legalább nem vesznek tudomást a mi jelenlétünkről. És ez a két szint érintkezik a tükör és a borotválkozás rövid jelenetében.



1. Behzad teljesen váratlanul egyenesen a kamerába néz, és borotválkozni kezd.



2. Mikor kicsit eltávolodik, látjuk beszélgetőpartnerét, a szemközti verandán teregetni készülő háziasszonyt.



3. Ellenbeállításból, nagyjából a nő szemszögéből látjuk a férfit, és előző helyünket, a falra akasztott tükröt.



4. Visszakerülünk rejtett megfigyelőállásunkba a tükör helyére, illetve a tükör mögé.



5. Újabb szokatlan, valahol a verandán, a férfi mellett elhelyezkedő nézőpont, ahonnan a kamera svenkelve követi a nő oldalirányú mozgását, miközben az előző plánból tudjuk, hogy a férfi háttal van.



6. A svenk másik végpontja.



6. Visszakerülve a tükör helyére megerősítést nyer, hogy a férfi még mindig a nőnek háttal áll, így az előző plán forrása rejtély marad.



7. A jelenet véget ér, a nő verandájáról látjuk és halljuk, amint a folytatásban a szobában lévő kollégáival beszélget.

4.3 Close-up

Kiarostami talán legelismertebb filmjének tétje jelen elemzés szempontjából a kontextus és perspektíva azon megkülönböztetésére vonatkozik, amelyet korábban a Perspektíva és interpretáció fejezetben (3.4.2) fejtettünk ki. A *Close-up* (1990) érdekes példa arra vonatkozóan, hogy a Gail Weiss gondolatmenete mentén felvázolt más szinten működő kontextust és perspektívát miként lehet egyszerre, vizuálisan jelenlévőként megjeleníteni.

Kiarostami ezt rendkívül rafináltan oldja meg ebben az (ál)dokumentarista műben ugyanis a (vizuális) perspektíva változásával jelzi a helyzetről való temporális jellegű tudásunk (vagyis Weiss terminológiájával élve a kontextusunk) mélységét. A film elején – mikor az újságíró jelenlétében zajló letartóztatás alatt végig kint maradunk az utcán – csak azt látjuk, amit a véletlenül a helyzetbe keveredő taxisofőr lát. Különösen kifinomult megoldás az, ahogyan az ugyanígy minden előzetes információ nélkül a sztoriba kerülő néző tehetetlen érdeklődését, kíváncsiságát megjeleníti azáltal, hogy a taxisofőr, megelégedve a tudatlanságot, a kerítésre mászva megpróbálja (sikertelenül) meglesni, hogy mi is történik odabent. Az iráni

rendező szokatlan trükkje abban áll, hogy jóval később, a film második harmadában, mikor a szituáció lényegét már ismerjük, megismétli ugyanezt a jelenetet, visszakerülünk a történetnek ebbe az időpillanatába – ekkor viszont már házon belülről, mindent látva nézhetjük végig, hogy pontosan miként is zajlott a letartóztatás. Vagyis a Kiarostami által létrehozott vizuális struktúra pontosan leképezi kontextuális tudásunk terjedelmét: mire az információk birtokában vagyunk, megkaphatjuk a teljes képet.

Ugyancsak e furcsán, vetítési idő tekintetében egymástól jelentősen eltolt, azonban narratív időben ugyanakkor zajló jelenetpár tekintetében érdemes feldolgozni Jean-Louis Comolli gondolatait is, aki más szempontból, de ugyanígy a kontextuális tudás vizualizálásaként értelmezi ezt a megoldást. Ő konferencia-előadásában²⁴³ úgy gondolja, hogy Kiarostami azért mutatta először csak a lényegtelen, a taxisofőr téblábolását, mert fontos volt számára, hogy az esetlen/bárgyú főhőssel (Sabziannal) életének azon pillanata előtt ismerkedjünk meg, hogy lelepleződik. Bár végig tudjuk – mert az újságíró a taxiban már a legelején elmondja – hogy le fog lepleződni egy magát a híres filmrendező Makhmalbaf-nak kiadó férfi, mégse látjuk őt idejekorán. Comolli szerint Kiarostami azt akarta, hogy a leleplezést csak azután *lássuk*, miután a bírósági tárgyalásra sor került, ahol megismerkedhettünk Sabzian szempontjával és főleg „művészetelméletével”, amely szerint a művészet feladata az elesettek bemutatása. A mozi az iráni rendező szerint tehát nem objektív, hanem mindig állást foglal, és ezzel a megoldással Kiarostami végül a csaló oldalára állít bennünket is: Comolli állítása szerint mire a leleplezés megtekintésére sor kerül, már gyűlölködve nézzük ezt a gazdag, nagyravágyó és mégis kicsinyes családot. Nem történik tehát más, mint hogy Kiarostami a kamera térbeli pozíciójának megválasztásával (a házon kívül vagy belül) módosítja morális pozícionkat, ha úgy tetszik a kontextusunkat.

Érdekes ezt a jelenetet röviden megvizsgálni a különböző nézőpontok típusának szempontjából is a Jacques Aumont által kidolgozott, és a 3.4.2 fejezetben ismertetett taxonómia alapján. Az az érdekes szituáció alakul itt ki, hogy míg a narratív nézőpont a taxisofőré, a tekintet forrása viszont egy független, mindentudó narrátoré, a predikatív nézőpont pedig a szerzón keresztül Sabziané, a rendező így akarja elérni, hogy a főszereplő értékrendjéhez minél közelebb kerüljünk. Mindez azonban nem sokáig marad így, ugyanis miután a katonák kiérkeznek a letartóztatott Sabziannal, és elhajtanak a taxival, a kép meglepő módon ugyanott marad, hagyva, hogy az eddig a narratív struktúrát megszabó

²⁴³ Comolli, Jean-Louis: *Close-up: analyse du film*. Konferenciaelőadás. In: Regards critiques: Histoire du cinéma sous influence documentaire. Centre Georges Pompidou. 2008.06.23.

nézőpont leépüljön. A kamera ezután türelmesen követi a történet szempontjából teljesen lényegtelen epizódot, azt, ahogy a kissé túlfűtött újságíró a szomszédokhoz becsöngetve próbál magnót szerezni.

A narratív nézőpontnak ez a szokatlan megtörése a film elején azt a célt szolgálja, hogy megalapozza azt a hozzáállást, ami az egész *Close-up*-ot jellemzi majd. Kiarostami ugyanis szinte minden jelenetben eljátszik vagy a narratív nézőpont, vagy a tekintet forrásának a megváltoztatásával. Rögtön a következő jelenetben (erre csak később jövünk majd rá) maga Kiarostami van láthatatlanul a kamera mellett, aki riporter/dokumentumfilmes szerepben érdeklődik az ügy felől a rendőrségen. Az első beállításban tipikus tévériport szituációval van dolgunk, a rendőr nem a kamerára néz, hanem a vele oldalról beszélgető riporterre (Kiarostamira). Azonban a jelenet második plánjában változik a helyzet, az a fiatalabb rendőr, aki a letartóztatást meséli, már szemben áll a kamerával, egy fikciós film beállítás-ellenbeállítás helyzetét idézve meg. Ebben a jelenetben tehát a narratív nézőpont már nem egy fikció mindentudó narrátoráé, hanem egy dokumentumfilm riporteréé. Kb. a filmidő felénél kerül sor a letartóztatás ismételt bemutatására, ekkor már a lakáson belülről. Az érdekes az, hogy a jelenet során Kiarostami folyamatosan változtatja a tévériportszerű beállítást (a jelenet teljesen úgy kezdődik, mint egy tévéműsor) a fikciós filmekre jellemző plánozással. Ugyanilyen váltást figyelhetünk meg a film utolsó jelentében, mikor Sabzian végre találkozik az igazi Makhmalbaffal. A jelenet elején Kiarostamival „együtt” egy autóból leskelődve nézzük a találkozást, amelynek élő, valódi riport jellegét a mikrofonhiba is erősíti, majd ugyanezzel az autóval követjük őket a motoron a Ahankah házáig. Az utcába érve azonban a kamera hirtelen kikerül az autóból, és egy játékfilm vizuális konvencióinak megfelelően svenkkel követi a lefékező motort. Ráadásul a mikrofonhibáról is kiderül, hogy pusztán fikció, hiszen amint arra Comolli fent említett előadásában rámutat, a jelenetről látszik, hogy több beállításban vették fel, tehát nyilván lett volna idő megjavítani a mikrofont, ha akarták volna. Szerinte ennek célja a néző „kiszolgáltatott” helyzetének tudatosítása, annak hangsúlyozása, hogy a néző saját helyéről nem irányíthat, nem láthat és nem hallhat mindent.

Nyilvánvaló, hogy ezen eszközök révén Kiarostami vizuális szinten is megjeleníti dokumentumfilmnek és fikciónak azt a keveredését, ami az egész projektet jellemzi. Hiszen a *Close-up*-ban egy valóban megérett történet valódi szereplői játsszák el – időnként fikcionalizált formában – az események rekonstrukcióját. Vagyis a forgatáskor már nem élesben zajlanak a dolgok – amint erre Kiarostami fel is hívja a figyelmet a tárgyalás végén,

amikor megkérdezi Sabziantól, hogy most elégedett-e, hogy vágyainak megfelelően egy filmben saját szerepét *játszhatta* el. Mindez egy olyan érdekes kérdéskört vet fel, amit leginkább talán Danto filmről írott tanulmányának a segítségével lehet megvilágítani. Amikor a film és a színdarab közti különbségeket elemzi, kitérőként foglalkozik Reynaud festményével, amely Mrs. Giddons-t tragikus múzsaként ábrázolja. Azt állítja, hogy mivel Mrs. Giddons híres színésznő volt, ezért a festmény dokumentumértékűnek tekintendő, hiszen elsősorban Mrs. Giddonsról, és nem a tragikus múzsáról szól. Vagyis – írja Danto – Reynaud itt motívumként használja Mrs. Giddons-t. Ha ugyanis ő nem lett volna híres, akkor pusztán modell lenne, és a tragikus múzsára figyelnénk, teljesen függetlenül attól, hogy kin keresztül jelenik meg. „Minden reprezentációnak tehát – állítja – megvan a lehetősége arra, hogy tárgyait motívumokként kezelje, és akkor dokumentumról beszélünk, vagy modellként, és akkor a reprezentáció anagógikusnak tekintendő.”²⁴⁴ Kiarostami filmje esetében tehát felvetődik a kérdés, hogy modellként vagy motívumként jelenik-e meg a csaló és az összes többi szereplő – érzésem szerint a kettő váltogatásáról van szó.

4.4 Hiteles másolat

A Hiteles másolattal kapcsolatban már felvetettük, hogy nem képvisel akkora törést a koncepcióban, mint amekkora változás a produkció szintjén megfigyelhető (európai koprodukció nyugati sztárokkal), ugyanakkor el kell mondani – és ez szerintem Kiarostami javára írandó – hogy mégsem teljesen ugyanazt folytatta, amit otthon elkezdett. Az új probléma itt ugyanis magának a másolatnak a kérdésköre, ami iráni filmjeiben egyáltalán nem jelenik meg, ugyanis ez se az iráni társadalomképben se az ábrázolási tradícióban nem jelent központi problémát, míg az individualitáshoz kötődően az eredetiség kultusza nyugaton rendkívül erős. Ennek oka a muzulmán vallás előírásaiban keresendő, amelynek egyik legfontosabb jellemzője, hogy nem csak hittel kapcsolatos kérdésekkel foglalkozik, hanem mivel „egyének közösségét is implikálja, sajátos társadalmi modellt kínál fel mind gazdasági, mind politikai és igazságszolgáltatási síkon”²⁴⁵. A figuratív ábrázolás tilalmát nyilván a bálványimádástól való félelem motiválta, valamint az az elgondolás, hogy a teremtés csak Isten joga, a festő nem próbálhat meg versenyre kelni vele a valóshoz hasonló dolgok létrehozásában. Ennek érdekében konvencionizált és konceptualizált ábrázolásmód jött

²⁴⁴ Danto, Arthur: *Moving Pictures*. 10. o.

²⁴⁵ Shams, Sussan: *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*. 15. o.

létre, ahol a modell nélkül készült arcok minden individualitást nélkülöznek, így „a festő által rajzolt emberek nem valamely 'külső látás' eredményeként létrejött, egy ember fizikai megjelenésén alapuló képei, hanem egy ember 'belső látás' révén percipiált fogalma”²⁴⁶. Éppen ezért a hasonlóság, a másolat problémája fel sem merül az iráni ábrázolásokban és azok mindennapi használatában, az emberek nem a fizikai hasonlóság miatt készítenek és néznek képeket. Ennek a kérdéskörnek csupán egyetlen, mellékszálon futó nyomát fedeztem fel Kiarostami korai iráni filmjeiben. Az *És az élet megy továbban* a rendező már egyedül van, ugyanis fiát a focimeccset nézőknél hagyta, és ahogy az úton kanyarog, eljut ahhoz a fiatal férfihoz, aki éppen az antennát szereli. Az előző film plakátját előszedve kérdezi meg tőle is, hogy ismeri-e a képen látható gyereket, és tud-e valamit róla. A férfi azonnal felismeri, tudja a nevét is, majd azt mondja, hogy alig öt perce ment erre, egy kályhát cipelt a barátjával, autóval könnyen utol lehet érni. A rendező még egyszer rákérdez, hogy biztos róla van-e szó, majd a megerősítés után gázt ad. Utol is éri a gyerekeket, akik persze nem azok, akiket keresett. Ebben az apró epizódban nem tudok mást látni, mint a nyugatitól eltérő képkonceptió mondhatni természetes működését. Az antennát szerelő férfi a film címe és tipikus beállítása alapján felismeri, hogy kiről van szó (ilyen kis faluban a forgatás nagy esemény lehetett), viszont a képet nem fizikai hasonlóság beazonosítására használja. A muzulmán képi tradícióban még az ismert történelmi személyiségek külső megjelenését is a belső tulajdonságok határozzák meg, a róluk való tudás alapján ruházzák fel képeiket a bátorság, győzelem vagy éppen gyávaság, vereség konvencionális jegyeivel. A rendező beszélgetőtársa tehát pusztán olvassa a képet és nem fordít figyelmet a valósággal való fizikai hasonlóság „lényegtelen” kérdéseire – így aztán könnyedén bök rá a legközelebbi, nagyjából hasonló korú és testalkatú gyerekekre (figyelmen kívül hagyva még azt is, hogy a forgatás óta eltelt öt év).

Ezzel szemben a nyugati képkészítés számára alapvető kérdés a valóság képi másolatának hitelessége, így a vizuális problémákra rendkívül érzékeny Kiarostami ezt teszi meg első nyugati filmjének témájául. A szereplők identitásváltozásában a felületes szemlélő a korábbi filmekben már megjelenő váltást azonosíthatja, mondván, hogy ez nem sokban különbözik attól, amikor a falvak lakosaiból toborzott amatőr színészek eljátszzák filmbeli szerepeiket a kamera előtt. Azonban úgy vélem, itt teljesen más dologról van szó, ugyanis a váltásra végig nem kapunk semmilyen hihető, realiztikus magyarázatot, és maguk a szereplők sem tematizálják semmilyen formában a változást. A másolat tökéletesnek tűnik,

²⁴⁶ Uo. 45. o.

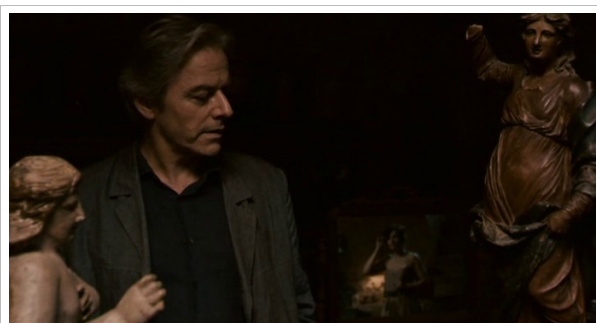
nincs repedés a felszínen, ráadásul a filmet létrehozó szerkezet leleplezésére sem kerül sor. Ezt azért tartom nagyon fontosnak, mert a filmről íródott (magyar) kritikák²⁴⁷ jó része tipikusan önreflexív, modernista filmként írja le a *Hiteles másolatot*, miközben szerintem erről egyáltalán nincs szó. Az önreflexiónak azon az evidens módon, ahogy mondjuk *A cseresznye ízében*, a *Close-up*-ban vagy éppen a Koker trilógia második és harmadik darabjában láthatjuk, itt nyoma sincs. Az iráni rendező szerint a világ ábrázolásában döntő szerepet játszó megfigyelő tekintet tudatosításának nincs tétje az ezt már milliószor tematizáló Nyugaton.

Mielőtt azonban a másolat kérdésre térnénk, fontos megemlíteni egy másik kérdéskört, ami Iránban készült filmjeihez képest ugyancsak különbséget jelent. A *Hiteles másolat* párbeszédeiben és a kialakuló szituációkban központi kérdésként jelenik meg valóság és művészet, élet és ábrázolás szétválasztása. Érdekes módon míg az iráni szereplők éppen arra nem képesek, hogy a valóságot a fikciótól elválasszák, hogy civil életük viszonyrendszerét kikapcsolják a film/forgatás idejére (lásd az *Olajfákon át* amatőr szereplőit), addig a nyugatiak többször a mellett érvelnek, hogy a fikció és az ábrázolás különböző formáinak mennyire nincs közük a valósághoz. Első körben James, az író beszél arról, hogy bár az eredetiekről és a másolatokról írt könyvet, az antikvitásokat mennyire távol tartja mindennapi életkörnyezetétől; aztán a Binoche által játszott Nő mondja a viccet hallva, hogy ez csupán egy vicc, nincs benne semmilyen tanulság, majd ugyancsak ő vágja a felelőtlen, csak a pillanatnak élő gyerek védelmére kelő James fejéhez, hogy ezek az okoskodások mind jók egy könyvbe, de semmi közük a valósághoz. Kiarostami remekül látta meg azt a művészettel kapcsolatos nyugati felfogást, amelyet Gadamer esztétikai tudat absztrakciójának nevezett, és amelyről azt állította, hogy lényege az az általánossá váló meggyőződés, hogy a művészet, illetve általában a „szellemtudományok” nem rendelkeznek olyan megismerő erővel, mint mondjuk a természettudományok, így a valóságtól, élettől elkülönítve, absztrahálva, pusztán az ízléshez köthető esztétikai szempontok alapján kell kezelni őket.²⁴⁸ Úgy érzem, hogy az iráni rendező valamelyest bírálja ezt a megközelítést, hiszen a *Hiteles másolat* egész koncepciója azon alapszik, hogy a művészettel, ábrázolással kapcsolatos elméleti vonatkozások mennyire alkalmazhatóak a való életre (párkapcsolatokra, érzelmekre). Különösen gondos vizuális megfogalmazása ennek az „ars poeticának” az a kép, amelyen James látható a Nő régiségboltjában különböző kétes értékű antikizáló szobrok

²⁴⁷ Lásd például: Nagy V. Gergő: *Idegen házaspár. Hiteles másolat*. In: Revizor. 2011.01.05. <http://www.revizoronline.com/article.php?id=2954> letöltve 2012.09.14. vagy Fáy Miklós: *Páneurop szépelgés*. In: Népszabadság. 2011. január 12. http://nol.hu/kult/paneurop_szepelges letöltve: 2012.09.14.

²⁴⁸ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat. 1984. 76-87. o.

között, balra tőle pedig egy tükörben, mint egy megkérdőjelezhető minőségű festményen, a vele szemben álló Binoche alakja tűnik fel. Ezen a képen egyszerre, együtt, egylényegűen jelenik meg eredeti (az ember) és másolat (a szobrok), illetve élet/valóság és annak ábrázolása. A kút közepén álló szobor esetében sem annak művészi minősége és művészettörténeti jelentősége számít, hanem az, hogy vajon képes-e valamit felfedni egy emberi gesztussal (a nő a férfi erős vállára hajtja a fejét) kapcsolatosan, vagyis alkalmas-e a műalkotás a világ megismerésére, vagy sem.



Egy képen élet és ábrázolás.

Eredeti és másolat problémája rendkívül sokrétű és több szinten értelmezhető – ezeknek rendszerét a Kiarostami filmben Tarnay László azonosítja be remek tanulmányában²⁴⁹. Bár az írás célja elsősorban az új médiumok által létrehozott másolat és szimuláció helyzetének tisztázása, a pusztán a klasszikus eredeti/másolat koncepciók megjelenési helyeként, példaként használt *Hiteles másolat* ábrázoláselméleti kérdéseinek megértéséhez is hozzásegít. Tarnay szerint Kiarostami a filmben a reprodukálhatóság négy használatát kínálja: 1. a leszármazás kauzalitása azon a gondolon alapszik, hogy minden másolás egy minta átörökítése (lásd a DNS esetét), de mivel a minta benne van a másolatban is, a másolat egyenértékű az eredetivel. 2. a formális hasonlóságra építő másolat esetében nem csak a mintát tartalmazza a másolat, hanem perceptuálisan is hasonló, mint ahogy az a filmben a Dávid szobor téren álló másolata és a múzeumbeli eredeti között fennáll. 3. a performativitás (a cselekvés) azért fontos, mert „a másolat hitelességéhez az is kell, hogy az emberi cselekvés tárgya legyen”. 4. a mimikri-utánzás pedig akkor jön létre, ha az első két típusú másolatot a harmadik típusra alkalmazzuk, ebből lesz a szerepjátszás. „A szerepjátszás – írja, és ez fontos lesz a film szempontjából – az adott cselekvést egy mintához köti, abból

²⁴⁹ Tarnay László: *Az eredeti eszméje és az új médiumok. Kiarostami: Hiteles másolat című filmje alapján*. In: *Apertúra*. 2011 tavasz. <http://apertura.hu/2011/tavasz/tarnay>

származtatja. Ez esetben viszont a viselkedés formális hasonlóságának közlőrl sem kell annyira erősnek lennie, mint a másolt műtárgy esetében. A minta nem az identikus replikációt hordozza, sokkal inkább az átalakulás, variálódás lehetőségét. Az emberi cselekvések a kultúra és a hagyomány alapelemei, s a lényegük, hogy az adott mintát többé-kevésbé őrzik meg, vagyis utat engednek az újításnak, az improvizációnak.”

Kiarostami másolattal kapcsolatos meglátásainak további fontos pontjaként említi Tarnay azt, amit a filmben James fogalmaz meg, vagyis hogy a másolat kérdése nem csak ábrázolások között, hanem az eredeti dologgal kapcsolatosan is felvetődik, így az eredeti Mona Lisa is csupán másolatnak tekinthető Gioconda asszonyhoz képest. Amint Tarnay meg is állapítja, az iráni filmes már magát az ábrázolást is másolatnak tekinti, a hús-vér vonások újra-megjelenítésének. Ez pedig talán annak köszönhető, tesszük hozzá, hogy Kiarostami egy olyan ábrázoláskultúrából jön, ahol a képek (mondjuk a vele kapcsolatosan oly sokat emlegetett perzsa miniatúrák) nem a valóság perceptuális hasonlóságára építő másolásán alapulnak, tehát számára egy Mona Lisa típusú mű csakis másolat lehet. És ettől a ponttól kezdve Kiarostaminak az eredeti és a másolat kérdése már messze nem egy ábrázoláselméleti vagy művészettörténeti probléma, hiszen szerinte – ahogy Tarnay írja - „a látható hasonlóság elegendő ahhoz, hogy a másolat betöltse mindazt a funkciót, amit az eredeti tölthet(ne) be.” Úgy tűnik, a másolat az ő meglátásában nem pusztán egy tárgy, hanem egy viselkedés, attitűd, a tárgy használata: a másolat (vagy az eredeti) akként való használata teszi a tárgyat másolattá (mint ahogy a gyerek a téren álló Dávid szobrot eredetiként csodálja).

Bár a másolat másolatként vagy eredetiként való használata, a viselkedés is magyarázó erejű a kérdéskörrel kapcsolatban, megérzésem szerint a Kiarostami filmben ezt a megközelítést inkább a tekintet révén érdemes értelmezni – ráadásul ez lehetővé teszi, hogy megteremtsük a kapcsolatot Kiarostami korábbi munkáival, és hogy vizuális alapokra (a konkrét filmkép konstrukciójára és percepciójára) helyezzük Tarnay elsősorban textuális elemzését.

A tekintet problémája – nem véletlenül forgott a reneszánsz szülőházának számító Toszkánában – a Hiteles másolatban kimondatlanul a perspektíva felől tematizálódik. Ennek legegységértelműbb megnyilvánulása, és talán az egész film egyik kulcsmomentuma az, mikor James a kisvároska terén álldogálva egy francia párra lesz figyelmes, amelynek férfitagja meglehetősen ingerülten és hangosan vitatkozik a vele szemben álló nővel. Csupán néhány pillanat múlva, mikor továbblépnek, derül ki, hogy a férfi telefonon beszélt, és nem párjával vitatkozott. Mindennapi perceptuális tapasztalatunk az egymást kitakaró dolgok látványa,

amelyek a perspektivikus képalkotásnak is fontos részét képezik, lévén hogy a képalkotó tekintet a tér egyetlen pontján (az enyészponton) helyezi el. A reneszánsz individualista világképe többek közt ebben, a maga korlátozottságában is egyedi tekintet létjogosultságának nyilvánvalóvá tételében érhető tetten, és ez az, ami akár még a 20. századi művészetértelmezést is áthatja. James valamivel korábban arról győzködte a Nőt, hogy nem pusztán a tárgy számít, hanem legalább annyira fontos a rá vetett tekintet – ezért tudnak műalkotások lenni a kiállítóterbe kerülő kólásdobozok, ezért tudják évszázadokig eredetinek tekinteni a másolatot a múzeumban, és ezért képes gyönyörű dallamnak vélni a Nő húga esetlen és lusta férjének dadogását. (Itt is megfigyelhető valóság és művészet fentebb említett egyenrangúként kezelése.)

A film központi dramaturgiai fordulatával (az író és a régiségkereskedő első találkozásának átfordulása 15 éves házassági évfordulóba) kapcsolatosan tehát nem történik más, mint hogy Kiarostami komolyan veszi a nyugati világ- és műértelmezést: ha valóban a dologra vetett tekintet az elsődleges, ha a bennem a dologról kialakult kép mindent felülírni képes, akkor bizony a kávézó tulajdonosnőjének meglátása képes átformálni a valóságot. Vagyis nem az a kérdés, hogy itt másolatról (egy viselkedés másolatáról) van-e szó, vagy igazából ez az eredeti viszony közöttük (és az író-olvasó viszony volt a színjáték), hanem az, hogy ez a pillanatnyi, a kávézó tulajdonosnője által inspirált kép meg tud-e mutatni valamit az ábrázolt dologgal (egy házassággal) kapcsolatosan. Ahogy a James-t megihlető gyerek esetében, aki a Dávid szobor másolatát eredetiként csodálta, ha a másolat betölti szerepét (ez a Tarnay által funkcionális hasonlóságnak nevezett funkció²⁵⁰).

A tekintetek firtatása azonban ezzel nem ér véget, Kiarostami ugyanis előző filmjeiből ismert megoldásokat megidézve kezdi el behozni a konstrukcióba a mi tekintetünk kérdését is. A dramaturgiai fordulatot hozó kávézós jelenet első felében James és a Nő egymással szemben ülnek le, a kamera azonban e tipikus szituációt meglehetősen szokatlanul veszi fel: beállítás-ellenbeállítás párokat látunk, de a kamera minden alkalommal szinte az éppen nem látszó partner helyén ül, a szereplők úgy néznek egymásra, hogy a tekintetük „súrolja” a kamerát. A folytatásban pedig, mikor James kimegy telefonálni, ez a helyzet tovább radikalizálódik, mivel Binoche, miközben az idős asszonnyal beszélget, egyenesen ránk, a kamerába néz. Ezt a gondolatmenetet folytatja Kiarostami a tükrök többszöri használatával. Elsőként a vendéglős jelenet közben Binoche kimegy a mosdóba megigazítani a haját,

²⁵⁰ Ugyanerről beszél Gombrich is a vesszőparipa példáján keresztül: Vö: Gombrich, Ernst H.: *Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest: Typotex. 2003. 23-40. o.

kirúszosni a száját, és ekkor a *Szelek szárnyán* borotválkozás jelenetéből már ismert beállítást ismétli meg Kiarostami: az egyenesen a szemünkbe néző nőt a tükör helyéről látjuk, ám anélkül, hogy a tükröt (a korábbi filmmel ellentétben) kívülről is látnánk. Az igazán érdekes azonban az, hogy néhány perc múlva, a veszekedés után, melynek során Binoche letépi fülbevalóit, és melynek végén James ingerülten otthagyja, a Nő, észrevéve a kertben mulatozó násznépet, úgy dönt, hogy újra megigazítja a haját, és visszateszi a fülbevalókat. Azonban itt már nem a mosdóban van, itt nincs tükör, így „jobb híján”, megint csak közvetlenül ránk nézve, a kamera lencséjét használja tükörnek. A tükörrel való játék még ezzel sem ér véget, az utolsó jelenetben a nászéjszakás hotel szobájának fürdőjébe ezúttal James megy be egy pillanatra, mi pedig ugyancsak a tükörből nézve figyeljük ahogy rendbe szedi vonásait. Úgy tűnik, hogy a szerepváltástól kezdődően Kiarostami egyre hangsúlyosabban próbálja megteremteni a filmben a nézői tekintet helyét, így tolvá el a hangsúlyt az eredeti/másolat esztétikai és művészettörténeti jellegű tárgyalásától a személyes sík felé. Az, hogy elsősorban tükrök helyén (vagy tükörnek használva) tudunk jelen lenni a történetben, azt jelzi, hogy a szereplők (és velük együtt Kiarostami) arra használnak bennünket, hogy a rájuk eső külső tekintetről tudjanak meg valamit: a tükör ugye arra jó, hogy megtudjuk, milyennek látnak minek kívülről mások. Vagyis ha a film első felében az derült ki, hogy mind a műalkotások, mind az emberek (a dadogós férj) esetében a dolog értékét elsősorban a rá eső tekintet adja meg, akkor a saját bajjukkal elfoglalt és a másik szempontját átvenni képtelen (ezt James szemére is veti a Nőnek), kissé önző szereplők arra lesznek kíváncsiak, hogy miképpen látjuk mi őket. Megérzésem szerint a film második felében egyre többször tükörbe bámuló szereplők a mi róluk alkotott ítéletünket firtatják.



1. A kávézós párbeszéd: Binoche hajszálnyira néz el a kamera mellett James-re.

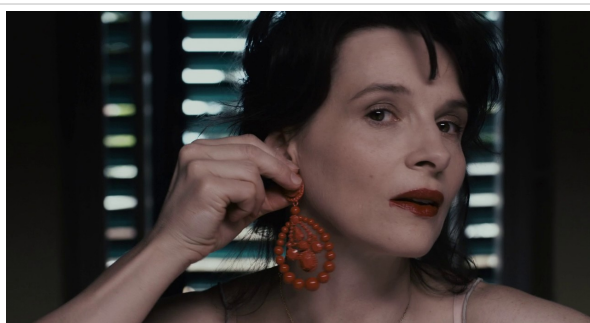


2. James visszanéz.



Nem olyan rossz az életünk, ha csak arra lehet panaszunk...

3. Míg James kint telefonál, a tőle jobbra álló asszonnyal beszélgetve a Nő egyenesen a szemünkbe néz.



4. A vendéglő mosdójában Binoche csinostja magát, mi a tükör helyéről nézzük.



5. James távozott, a vendéglőben más híján a kamera (lencséje) válik tükörre a fülbevaló visszahelyezésekor.



6. Az utolsó jelenetben végül James is a tükör előtt.

Mindezzel a film vizuális trükkjei még nem érnek véget. Az utolsó jelenetben James nézegeti magát a tükörben, majd kimegy a fürdőből, mi viszont ugyanott maradunk, szemben velünk a nyilvánvalóan az Alberti képkonceptiójára utaló világra nyitott ablakkal. Ekkor indul el a vége főcíme, azonban a stáblista nem az egész képre úszik rá, hanem csak az ablakkereten belül kap helyet. Ezáltal viszont alapvetően változik meg a kép státusa: az ellenfény miatt a férfi távoztával az ablak körül semmi sem látszik, az ablakon túli világ viszont a felirat révén puszta képpé válik. Vagyis a kereten belül immár nem a toszkán kisváros valósága, hanem annak egy (fotografikus, filmes) képe, reprodukciója lesz látható, és ez azért fontos, mert ha ablaknak (vagy transzparens képnek) tekintem, akkor a látható valóság érdekel (mint a kútbeli szoborban a gesztus), ha viszont kép, akkor a valóságtól elszakítva magát a művet nézem, eltekintve annak transzparenciájától. Az utolsó pillanatban így tapad tehát egymásra a *Hiteles másolatban* élet és művészet, valóság és annak másolata.



A Hiteles másolat végefőcíme az (ablak)kereten belül maradó stáblistával.

A fenti elemzések célja az volt, hogy igazolják azt a dolgot egyik korábbi fejezetében megfogalmazott hipotézist, miszerint Kiarostami a filmképet alapvetően a rendezői, a világot megfigyelő és azt közvetítő képkészítői tekintet megjelenítésének tekinti, hogy talán mindennél fontosabb számára tudatosítani, hogy a filmen egy látás válik láthatóvá. A tekintet világba ágyazottságának hangsúlyozásával pedig arról próbál meggyőzni, hogy nincs objektív, a valóságot valamilyen általános érvényű igazság szempontjából bemutató ábrázolás. Annál is különlegesebb ez nála, hogy mindezt kilencvenes években készült filmjeiben mellbevágóan hiteles(nek tűnő) jelenetekben valósítja meg, amelyeknek realiztikussága és érzelmi involváló hatása a filmet létrehozó szerkezet leleplezése ellenére sem szűnik meg. A kétezres években született munkái, melyeknek elemzésére e helyütt helyszűke miatt nem került sor, egyszerre folytatják és gondolják tovább ezt a megközelítést. Legújabb kalandozásai (Toszkánába illetve idén Japánba) pedig azt mutatják meg, hogy milyen mélyen rá lát és milyen érzékenyen képes reagálni más kultúrák világképével és képvilágával kapcsolatos alapvető problémákra.

5 ROY ANDERSSON, A MOZI BRECHT-JE ÉS BECKETT-JE

Önzés, részvétlenség, passzivitás és indifferencia jellemzi társadalmunkat Roy Andersson keserű, kilátástalan ítélete szerint. Mindezt pedig belengi a mentegőzés diskurzusa, amelyet oly jól megtanultunk, és amely lehetővé teszi számunkra, hogy mindig, minden helyzetben és mindenki előtt igazoljuk önmagunkat, életmódunkat és értékrendünket. A külön, struktúrákon kívül álló, jobb híján önmaga számára saját intézményt teremtő svéd rendező hosszú, több mint négy évtizedes pályája alatt először letisztította magában mondanivalóját, majd olyan formanyelvet dolgozott ki ennek ábrázolására, amelynek köszönhetően elsősorban nem szereplői, hanem nézői kerülnek a vádlottak padjára.

Valószínűleg dobogón végezne a minden idők legkegyetlenebb filmjeleneteinek versenyében Andersson 1991-es rövidfilmjének (*Dicsőség világa; Harligt ar jorden*) első beállítása. Egy nagy üres parkolónak tűnő téren a történeteket érdeklődés nélkül bámuló mindennapi emberek szeme előtt meztelen férfiakat, nőket és gyerekeket tuszkolnak egy teherautó rakterébe, majd pedig egy speciálisan erre a célra kialakított cső segítségével a kipufogógázt bevezetik oda. A kamion elindul, és a továbbra is szenvtelenül ácsorgó társaság szeme láttára jó erőket gázolva köröz a háttérben. A szemtanúk központi figurája – később kiderül, ő a film főszereplője –, egy vézna, kopaszodó, esetlen férfi, mindeközben kétszer is hátrafordul, és ránk néz. Nem nehéz megfejteni a jelenet üzenetét: ne higgyük, hogy mi, filmet nézők jobbak vagyunk a filmbeli nézőknél, se egyik, se másik nem tesz semmit²⁵¹. Az, amit ebben a vérfagyasztó jelentben látunk, lényegében kvintesszenciája Andersson egész életművén végighúzódo gondolkodásmódjának és az abból kinövő formanyelvnek is.

5.1 A svéd visszanéz

Világának különlegessége végeredményben két alapvető, a filmszerű nézői élmény alapját biztosító filmes konvenció tudatos felszámolásán alapszik. A svéd rendező megközelítésének célja, hogy megszüntesse a nézőt észre nem vevő, levegőnek tekintő „színjátékot”, ezért egyrészt felhagy a jelenetek plánokra darabolásával, a közelik és távolik nézésirányoknak

²⁵¹ A jelenet részletesebb elemzését lásd: Brunow, Daniel: *The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics*. In: *Journal of Scandinavian Cinema* 1: 1, 2010. 83–86. o.

megfelelő váltogatásával, másrészt gyakran nézeti szereplőivel közvetlenül a kamerát és ezáltal a nézőt.

Rengeteg elemzés született a filmelméletben (elsősorban a pszichoanalitikus vonalon) arra vonatkozóan, hogy a filmnézés varázsa annak köszönhető, hogy a mozi apparátusa képes megvalósítani, megismételni a kukkolás helyzetét, és a voyeur szituáció létrehozása révén fenntartani a megismerés és a vágy izgalmát a nézőben. Amint ezt például Christian Metz és Laura Mulvey (eme irányzat talán legismertebb képviselői kifejtik²⁵²) az a tény, hogy a színészek (és persze a rendező, az operatőr), bár tudnak arról, hogy nézik őket, úgy tesznek, mintha a nézők nem léteznének, azt a biztonságot teremtik meg számunkra, ami a valódi kukkolásból mindig hiányzik. A moziban sosem kell félnünk attól, hogy amúgy szégyenteljes tevékenységünk lelepleződik. A mozgókép tehát – amint azt a korábbi fejezetekben tárgyaltuk – általában felkelti a mindig látható megfigyelő élményét a nézőben, azonban a filmek túlnyomó többségében pont arra tesz kísérletet, hogy ezen tapasztalat alól magát a nézőt kivonja. A narratív filmkészítés egyik legrégebbi és legritkábban (csupán művész- és kísérleti filmekben) megszegett tabuja a kamerába nézés: a színészek, pont azért, hogy a nézők számára meghagyják az elrejtettség élményét, soha nem néznek rájuk. Ahogy a hagyományos színházban a színészek eljártsszák az ún. „negyedik fal” illúzióját – vagyis úgy tesznek, mintha a színpadon létrehozott teret a nézők felé is egy fal határolná – ugyanúgy a moziban is megszabadítják a nézőket attól a kényelmetlenségtől, hogy a mindig látható látó tapasztalatát magukra vonatkoztassák.

A szégyen itt a kulcsszó. Tarja Laine *Shame and Desire: emotion, intersubjectivity, cinema* című könyvében arra keresi a választ, hogy a modern művészfilmben már megszokottá vált önreflexivitás, az, hogy a film mégis vissza tud nézni ránk, miképpen jelenik meg a kortárs filmművészetben. Arra hívja fel a figyelmet, hogy olyan rendezők, mint Roy Andersson és Michael Haneke (a vele való kapcsolatáról még lesz szó a későbbiekben) arra kényszerítik a nézőt, hogy elhagyja a biztonságos kukkoló pozícióját azáltal, hogy tudatosítják benne a vászonhoz való viszonyát.²⁵³ A kortárs film (és különösen e két rendező) ilyen irányú stratégiái abban különböznek a modernista filmben ismerttől, hogy céljuk nem belterjes, nem csupán az ábrázolás, az elbeszélés megkonstruáltságának hangsúlyozására töreksenek. A nézői pozíció tudatosításával mindketten olyan érzelmeket próbálnak nézőikből kiváltani, amelyek morális következtetésekre sarkallhatják őket. A nézés nem abbahagyása miatt érzett

²⁵² Lásd Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő*. In: *Filmtudományi Szemle*, 1981/2. 5-103. o. illetve Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. In: *Metropolis*, 2000/4. 12-23.

²⁵³ Laine, Tarja: *Shame and Desire: emotion, intersubjectivity, cinema*. Brussels: P.I.E Peter Lang SA. 2007.

iszonyodásra, szégyenre és büntudatra következő reflexió nem a filmre, a mozira vagy az ábrázolásra, hanem a néző világban elfoglalt helyére, viselkedésére, attitűdjére és értékrendjére kell(ene) vonatkozzon.

Sartre az én interszjektív dimenziójára hívja fel a figyelmet, mikor arról beszél, hogy a szubjektum olyannyira összeköti magát a Másikkal, hogy az egyenesen az én részévé válik. A szubjektum nem csak önmaga, hanem a Másik külső, rá irányuló tekintete alapján is meghatározza önmagát, viselkedésünket nem csak saját elképzeléseink befolyásolják, hanem az is, hogy miképpen látnak bennünket mások. Ez pedig összekapcsolható Sobchack sokszor idézett koncepciójával a látás, a megfigyelő láthatóvá tételéről. Tarja Laine azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy míg a hagyományos elbeszélő film ezt az élményt csak a szereplők egymáshoz való viszonyában jeleníti meg, a kortárs filmben „a tekintet tárgyának és objektumának a státusza felcserélhetőnek bizonyul: a filmbeli képek visszanéznek ránk, és arra kényszerítenek, hogy újragondoljuk azt a módot, ahogyan interszjektív viszonyaink konstituálódnak.”²⁵⁴ A voyeur szituáció varázsa a hatalmi pozícióban áll: a mindennapi élethelyzettel ellentétben úgy figyelhetek meg valakit, hogy közben én magam nem vagyok látható. És persze a voyeur számára a legnagyobb fenyegetés a Másik tekintete, ami révén én már nem csak egy megfigyelő szubjektum vagyok, hanem egyben más megfigyelésének a tárgya is. A Másik tekintetén keresztül a szubjektum arra döbben rá, hogy immár nem ellenőrizheti teljes mértékben saját énjét, saját pozícióját – hiszen létezik egy rajta kívül álló tényező is, amelyik befolyásolja ezt. A Másik tekintetének hatására önmaga tudatára ébred a voyeur, és saját pozíciójának vizsgálatára kényszerül, majd pedig megfigyelés tárgyaként kezdi érteni magát. És ebben gyökerezik az emberi érzelmek egyik legfontosabbika, a szégyen, ami talán minden más érzelemnél jobban képes viselkedésünket befolyásolni – gondoljunk csak gyakori alkalmazására a nevelésben, pedagógiában.

A Másiknak ez a tárgyiasító tekintete jelenik meg akkor, amikor ezekben a filmekben a szereplők egyenesen a szemünkbe néznek, nekünk beszélnek. Ilyenkor a rendező nem tesz mást, mint lerombolja a néző hatalmi pozícióját, és arra figyelmezteti – nem véletlen, hogy Andersson filmjei végeredményben „érthetetlenek” – hogy itt elsősorban nem a vásznon látható szereplők sorsáról, gondolatairól, véleményéről, viselkedéséről van szó, hanem a nézőiéről. Nem az a kérdés, hogy mi lesz Lassé-val vagy Uffé-val, hogy az alkoholista Olle végül tényleg elüldözi-e nagy melák szerelmét, vagy hogy az utcán feltorlódott autók között valóban önmagukat ostorozó hivatalnokok járnak-e fel s alá. Andersson filmjei a jólét

²⁵⁴ Uo. 29. o.

fasizmusáról szólnak: a szegényeket kizáró, hajléktalanokat az utcáiról eltüntető jóléti társadalom (ő főleg a skandinávra gondol) valójában pont ezt, a Másik tekintetét tünteti el. Ha nem látok magam körül Másokat, akik más pozícióból néznek rám és ítélnek meg engem, akkor nem kell kívülről önmagamra tekintenem, nem kell szégyellnem magam, sőt egyáltalán nem kell önmagam helyzetére reflektálnom.

Általában nem szokás a filmművészet berkeiben magának megkérdőjelezhetetlen rangot kivívó Michael Hanekét a kevés filmjével meglehetősen marginálisnak számító Roy Andersson-nal összekapcsolni, pedig megközelítésük alapjaiban a vizuális megvalósítás különbségeinek ellenére nagyon sok a közös pont. A nézői pozíció tudatosításával Haneke is sokat kísérletezett (ennek legközérthetőbb verziója a *Furcsa játék* filmvisszatekerése), mindeddig legnagyobb művében azonban ezt tökélyre fejlesztette. A *Rejtély* (*Caché*, 2005) során végig azzal játszik, hogy semmilyen módon nem jelzi a különbséget a film elbeszélésének a képe és a filmen belüli filmfelvételek (a soha meg nem ismert leselkedő, voyeur videói, tévéműsor képei, stb.) között. Minden egyes alkalommal, mikor a becsapással szembesülünk (például valaki leállítja vagy visszatekeri az addig a filmbeli valóság képének vélt felvételt), azzal szembesülünk, hogy minden kép *valaki által látott kép*. Így aztán a film fő kérdése nem az lesz – mint a konvencionális esetekben – hogy mit látunk, hanem hogy ki látja. És nem meglepő módon a *Rejtély* sem ad megoldást a felvetett rejtélyre, a vásznon látható kérdésekre a vásznon nincs válasz – mindannyiunknak magunkban kell azt keresnünk. Vagyis Hanekének még szemre sincs szüksége ahhoz, hogy a kép visszanézzen.

Egyébként a svédnek sincs szüksége rá. Ugyanez történik ugyanis, csak más eszközök segítségével Roy Andersson filmjeiben is. A már említett, mondhatni szájbarágós megoldás mellett (mikor a szereplő a Másik tekintetét szó szerint megjelenítve visszanéz ránk) munkáinak másik jellegzetessége a hosszú, egysíntes jelenet. Andersson egy fontos írásában rendezőktől szokatlan elméleti tájékozottságról téve tanúbizonyságot Bazin-i alapokon elemzi a hosszú beállítást, és azt nyilatkozta: „nem tudok indokot találni arra, hogy valamit több képben kommunikáljak, ha azt egyben is lehetséges.”²⁵⁵ Az egyetlen hosszú beállításnak még egy fontos jellemzője van nála, a nagytotál: a kép tárgyától való távolság ugyanis a helyszínen kissé visszahúzódva, de végig jelenlévő passzív résztvevő illúzióját kelti fel, és ezt a pozíciót kínálja fel a nézőnek. Továbbá Andersson azt állítja, hogy minél közelebb megyünk egy dologhoz, annál kevésebbet tudunk meg róla, majd tőle nem szokatlan ironiával fejti ki

²⁵⁵ Andersson, Roy: *The Complex Image*. In: Larsson, Maria, Marklund, Anders (szerk.): *Swedish Film: An Introduction and a Reader*. Lund: Nordic Academic Press. 2010. 275. o.

fenntartásait „a szem a lélek tükre” jellegű megállapításokkal szemben, és felidézi az *Andalúziai kutya* példáját, ahol egy közeli kép révén képtelenek vagyunk egy döglött tehén szemét megkülönböztetni egy emberétől.

Roy Andersson Bazin elképzeléseinek megfelelően hosszú, nagy termélységgel dolgozó beállításai, amelyekben ráadásul a szereplők gyakran közvetlenül a kamerába (vagyis a szemünkbe) néznek, Mitry szubjektív kamerára vonatkozó gondolatai segítségével (is) értelmezhetők, hiszen a hagyományos narratív filmben ha egy szereplő közvetlenül a kamerába néz, akkor annak az az oka, hogy az eseményeket egy (másik) szereplő szemével látjuk. A szubjektív kameráról viszont Mitry azt állítja, hogy csak abban az esetben működőképes, ha egy korábban objektív módon körülírt és elhelyezett szereplő szemszögét veszi fel. Ellenpéldaként ő Robert Montgomery 1947-es *Lady in the Lake* (Asszony a tóban) című filmjét hozza, ahol végig szubjektív kamerát használnak, amelyik az egyik szereplő, a nyomozó nézőpontját testesíti meg végletes pontossággal, de a főszereplőt, e tekintet tulajdonosát egy-két tükröződéson kívül soha nem láthatjuk. Mitry ezt írja: „[A szubjektív kamerának] csak annyiban van értelme, amennyiben egy objektívan leírt és elhelyezett szereplőhöz kapcsolódik. Nem tudom figyelembe venni, 'amit Pierre lát' csak akkor, ha előbb láttam Pierre-t, és nem tudom osztani a nézőpontját, csak ha képes vagyok azt valóban neki tulajdonítani, az övéként felismerni.”²⁵⁶

Ebből a szempontból nézve tűnik igazán radikálisnak és felkavarónak Andersson koncepciója. Azáltal, hogy kezdettől fogva egy láthatatlanul a diegetikus térbe feltételezett személy (legalábbis a többi, rá meredő szereplő révén) szemszögéből mutatja az eseményeket, viszont ezt az illetőt nem mutatja meg, nem helyezi el, nem tehetünk mást, mint hogy magunkat érezzük megszólítva a tekintetek révén. Ez a felemás (vagy objektivizált) szubjektív kamera úgy működik, hogy minden vizuális jellegzetességében hordozza a hagyományos értelemben vett szubjektív kamera tulajdonságait, azonban nem illeszkedik abba a dramaturgiai és képkomponálási struktúrába, amely megfelelően értelmezhetővé teszi azt. Így ennek az lesz az eredménye, hogy a szubjektív kamera egyik legfontosabb hatását nem éri el. Mitry ugyanis azt írja, hogy az egyik fontos következménye a szubjektív kamerának, hogy „semmilyen esetben sem ismerem fel benne *saját testem képét*. (...) Tehát ahelyett, hogy azonosulnék vele, ezek a 'szubjektív' képek még inkább elválasztanak tőle, mivel elérik, hogy kifejezetten pontosan tudatosítsam, hogy ezeket a sajátomként átérzett

²⁵⁶ Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. 289. o.

benyomásokat nem én *élem* át.”²⁵⁷ Andersson filmjeiben azonban nem jön létre ez a távolságtartás, nem látom azt, aki mindezeket megéli, így nem tehetek mást, minthogy valóban sajátomként tudatosítom ezeket a tapasztalatokat, és a saját felelősségem kérdése vetődik fel bennem. Még egy nagyon érdekes meglátása van Mitrynek a szubjektív kamerával kapcsolatosan. Azt állítja, hogy igazán, teljes értelemben szubjektív kamera csak az ábrázolt emlékek esetében lehetséges, ugyanis akkor valóban azt a viszonyulást látjuk megjeleníteni, ami az emlékezőt az elmúlt dolgokhoz, eseményekhez köti. „Ebben az esetben ugyanis egy személyes nézőpontot jelenít meg, és ezáltal [a szubjektív kamera] egy *konkrét* viselkedésében megragadott, jelenlévő létezőhöz viszonyuló elmúlt realitás aktualizációjaként jelenik meg.”²⁵⁸

Az Andersson által kidolgozott formanyelvnek fontos jellemzője, hogy a voyeur szituáció megbontása, a Másik tekintetének bekapcsolása szigorúan csak a mozi apparátusban működőképes. Azért jöhet szóba ez a kérdés, mert a *Dicsőség világát* - társadalomkritikus művészvideók között – rendszeresen szokták vetíteni galériákban, múzeumokban is (2011-ben a budapesti Trafó Galériában is látható volt). Meglepő tapasztalat volt, hogy a galériában, ahol a rögzített nézői pozíció, a filmképen kívüli minden egyéb hatás kizárása nem valósul meg, a filmnek távolról sem volt olyan erős hatása. A megmozduló, sétálgató, a filmbe inkább csak belepillantó, mint azt végignéző látogatóból a rá szegeződő tekintet nem vált ki olyan reakciót, mint a moziban, nincs meg hozzá az a fókuszált viszony, ami a szembesülés erejét adja. Bár a művészmozik és egyéb alternatív filmvetítési helyek számának drasztikus csökkenésével egyre inkább csak a képzőművészeti galériák teremtenek lehetőséget a radikálisabb (mozi)filmek bemutatására, az új vetítési kontextus nem mindig megfelelő. Az apparátus galériákban történő megváltozásáról és annak hatásairól a következő, videóművészettel foglalkozó fejezetben fogunk részletesebben beszélni.

²⁵⁷ Uo. 290. o.

²⁵⁸ Uo. 291. o. Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*.



1. A kamionba zsúfolt emberek hóhérai között a főszereplő nyíltan felénk fordul: meg se próbáljuk kivonni magunkat, közénk tartozunk!



2. Az ingatlanügynök közvetlenül a szemünkbe nézve mondja el szociálisan érzéketlen társadalomképét.



3. Megrendezettségével tüntető jelenet: a főhős kihúzza testvérét a rajztábla mögül, hogy bemutathassa nekünk.



4. A jelenetek kezdenek az abszurd fele közelíteni: a tehetséges gyerek homlokára tetoválnak, majd mindenki ránk néz.



5. A „bazin-i” mélységi kompozíció iskolapéldája: az előtérben a szenvelgő főhős a cipőboltban, balra hátul viszont ott figyel a kipufogófüsttől fekete teherautó.

5.2 „A pénz nem minden”

Mindez a kiforrott filmnyelv – a komplex kép elmélete, ahogy azt maga Andersson nevezi – azonban egyáltalán nem állt készen az első perctől kezdve. Az életmű különböző állomásait figyelve jól kirajzolódik az a folyamat, amely során a fiatal film- majd reklámrendező beazonosította a számára fontos tartalmi kérdéseket, majd évek hosszú kísérletezése során megtalálta az ezt legprecízebben és a szándékainak leginkább megfelelően kifejezni képes formanyelvet.

Pályáját néhány rövidfilm után két, a későbbi Roy Anderssonra alig emlékeztető játékfilmmel kezdte. Az *Egy svéd szerelmi történet* (*En kärlekshistoria*, 1970) még napjainkban is állítólag a skandináv tévák egyik toplistas darabja, miközben a kétezres években készült – nyilván sokkal ellentmondásosabb, radikálisabb munkái – már közel sem örvendenek ekkora népszerűségnek. A film négyötöde igazából nem más, mint tizenéves kiskamaszok egyszerű szerelmi története, ahol a göndörszőke kisrác meg kell küzdjön a bandához tartozás és a szerelmi viszony összeegyeztethetlenségével, majd pedig aranyos jelenetek során a szokásos húzd meg-ereszd meg játékot üzve elindul a másik (nem) felfedezésének útján. Azonban a film utolsó negyedórája a srác szüleinek vidéki nyaralójában játszódik, ahova nyári szünidőre a lány, majd néhány nappal később a szülinapi bulira annak szülei is megérkeznek, pár barát társaságában. A multság estéjén ahogy a fiatalok elvonulnak a csűrbe egy újabb gyengéd felfedező túrára, szem elől is veszítjük őket, és a szépen lassan megőrülő felnőtteket követjük. Az este során az alkoholszint növekedésével ugyanis elkezd leomlani az elfojtott személyes és társadalmi frusztrációkat jólnevelt viselkedéssel elfedő fal, és az egyre örültebbé váló parti egy kétségbeesett hajnali kutatásba torkollik. Andersson ebben a filmben azonosította be a később évtizedeken keresztül elemzett egyik legfontosabb problémát: a jóléti társadalom jólfészült felszíne alatt iszonyatos feszültségek rejtőznek, amelyek normális üzemmódban lehet, hogy soha nem törnek felszínre. Nyugdíj előtt álló hivatalnok kirúgása, napokon át tartó forgalmi dugó, AIDS fertőzés diagnosztizálása, pénzügyi vagy magánéleti csőd - későbbi munkáiban sok olyan határhelyzetet fogunk találni, ami alkalmas arra, hogy a résztvevőket kiborítsa, és arra kényszerítse, hogy „kivetkőzve önmagukból” legbelső indulataik és ne tanult modoruk szerint viselkedjenek. Mindezt itt azonban még hagyományosan plánozott és vágott, közeliakat és távoliakat, a szemszögeket a narratíva követelményei szerint váltogató formanyelven meséli el.

Ugyanígy stílusban készült öt évvel később második játékfilmje, amelyik azonban

egy másik alapvető kérdés kutatásával van elfoglalva. A „*Giliap*” (így, idézőjelben, hiszen ez egy kódnev - 1975) újra, bár ezúttal felnőtt szerelmi történetet állít előtérbe: régimódi kis szálloda személyzetébe kapcsolódik be pincérként főhősünk, aki később a címbeli kódnevet kapja, és akinek a legszebb pincérnővel kezd el lassan előrehaladó, visszafogott viszonya kialakulni. Közben az alagsori raktárból előkerül a magát Grófnak nevező Gustav, aki földalatti kapitalizmusellenes (?) mozgalmacskát szervez, amibe Giliapot is megpróbálja beszervezni. Ennek a furcsa történetnek a háttérében azonban Anderssont elsősorban az érzelmi indifferencia, a szenvtelenség érdekli. A svéd filmes arra a következtetésre jut, hogy a nyugati jólét stabilitásának és nyugalmanak egyik alapfeltétele – és közben legfőbb traumáinak okozója - az érzelmi visszafogottság. A szereplők leginkább apátiával, érzéketlenséggel, érzelmi sivársággal viszonyulnak egymáshoz, és ezt első körben még a főhős sem képes feladni, akire pedig Anna szinte ráakaszódik. Elvileg ez egy szerelmi történet kellene legyen, amelyet az érzelmek tartanak össze – mivel ezek azonban hiányoznak, egy széteső, laza, sehonnan sehova sem tartó narratívával van dolgunk, amely csírájában már tartalmazza azokat a jellegzetességeket, amelyek a kilencvenes évek elejétől kezdve Andersson védjegyeivé válnak.

Tehát, bár legfőbb témáira már az első két játékfilm során rátalált, mindezeket még hagyományos formában mesélte el. A „*Giliap*” után következő egész estés filmjére kereken huszonöt évet kellett várni, rendezőnk ebben az időszakban ugyanis úgy döntött, a művészi függetlenség megteremtése érdekében pénzt keres: beállt reklámfilmrendezőnek. Ha időrendi sorrendben nézzük e munkáit,²⁵⁹ meglepő következetesség rajzolódik ki: világosan látni, ahogy a rendező tudatosan kereste, kikísérletezte a számára leginkább megfelelő formai megoldásokat. A fentebb említett távoli kameraállásból felvett hosszú beállításra viszonylag hamar rátalált, és bár első reklámjaiban még előfordul vágás (egy-egy részletet közlő is megmutat), egy idő után kizárólag egyetlen snittben gondolkodik. Éppen ezért lehet ezeket az alapvetően poénra kihegyezett munkáit is többször megnézni: azáltal, hogy felhagy a figyelem vágás, plánváltás általi koncentrálsának és irányításának eszközével, első megnézésre a legtöbb esetben nem is tudjuk a jelenet minden apró, háttérbe szorult részletét megfigyelni, pedig ezek nélkül nem lenne teljes az összhatás. Mivel nem kell sok helyszínnel és nagy látványvilággal foglalkoznia, Andersson iszonyatos energiát fektet az egyetlen beállítás minden részletének, a szereplők és tárgyak egymáshoz való viszonyának

²⁵⁹ Andersson reklámfilmjei elérhetőek például a Youtube videómegosztón. Utolsó letöltés: 2011. május 3.

kidolgozásába²⁶⁰.

A svéd lottó népszerűsítésére készített reklámszpotjaiban látszik először teljes mértékben megvalósulni az a megközelítés, amely Andersson világhoz való viszonyulását a későbbiek során meghatározza. A kampány kiötlői – akik között valószínűleg előkelő helyet foglal el maga a rendező – azáltal mennek szembe a szokásos lottóreklámokkal, hogy nem a nyereményekre és főleg nem a nyertesekre fókuszálnak, hanem arra az izgalomra, amit a játék – legtöbb esetben a nyereménytől függetlenül – produkál. A filmekben lelkes lottózókat látunk mindennapi környezetben (főleg lakásbelsőben vagy kocsmában), amint a tévé előtt lelkesen várják a nyertes számsort, de valami miatt nem tudják végighallgatni. Egyetlen esetben sikerül megismerni a teljes számsort: lepukkant kocsmában vagyunk, ahol a pultnál az egyik nagyhangú vendég egy ideig diadalittasan pipálja ki a nyertes számokat, azonban mikor az utolsó számnál nála már nincs egyezés, az alig látható hátsó asztalnál valaki továbbra is felkiált. A számsor végén ez a vendég örömmámorban kiáltozva feláll és kibotorkál, a pultnál álló figura pedig lógó orral fordul söröskorsója felé, mire társa megvigasztalja: Áh, a pénz nem minden!

Az érdekes az, hogy Andersson úgy tudott egyszerre kultikus, fesztiválkedvenc reklámfilmessé válni, hogy közben anyagilag is rendkívül sikeres volt. Képes volt arra, hogy az üzletileg fontos, a vállalkozás számára reklámértékkel bíró üzenet mellé becsempésszen egy kis maró társadalomkritikát. A már említett lottóreklámokban a számsor végighallgatását megakadályozó személyt (általában egy szerencsétlen öreget) a lottóért lelkesedő főhős durván megaláz – tehát pont arról a figuráról mutat ki érzéketlenséget és arroganciát, akivel reklámfogyasztókként azonosulnunk kellene. A későbbi, tejtermékeket forgalmazó céget népszerűsítő kampányban Andersson még tovább megy a hagyományos reklámdramaturgia kifordításában. A szpotok középpontjában egy vidéki tejtermelő család és főleg annak zsugori feje áll, aki fiától és vendégeitől is sajnálja a tejtermékeket (amelyekben drága pénzen vásárolják vissza az általuk eladott tejet). A rendező ezúttal az idilli, tradicionális vidéki életformát állítja pellengérré, ráadásul egyik esetben attól sem riad vissza, hogy a mogorva fickóval a templom javítására adományért érkező plébános elől vetesse el a sajszeletelőt. Abszurd, groteszk, kifordult világ jelenik meg Andersson ellenreklámjaiban (gyakran a rossz megoldás bemutatásával reklámozza az amúgy meg nem mutatott jobbat), amelyet a tradíciókhoz való merev ragaszkodás, az empátia hiánya és az önteltség irányít. A koronát

²⁶⁰ A *Dicsőség világa* című filmje kapcsán el is meséli, hogy miképpen dolgozta ki az első jelenetet, és hogy mekkora figyelmet szentelt látszólag jelentéktelen apróságok megtervezésének: Andersson, Roy: *The Complex Image*. 277-278. o.

minderre pedig a Szociáldemokrata Párt megrendelésére készített kíméletlenül szarkasztikus társadalmi célú hirdetéseivel teszi fel, amelynek jelszava – miután végignéztünk néhány egymást tökéletesen semmibe vevő embereket mutató jelenetet: „Törődünk egymással!”

5.3 „Hitlert kellene hibáztatni az általa kapott tapsokért?”

A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján készített két rövidfilmmel Andersson egyből nevet szerzett magának a reklámszakmán kívül is. A megelőző másfél évtizedben megtalált témakör és az ehhez kiforralt leegyszerűsített filmnyelvi megoldások tökéletes egységben, kegyetlen lassúsággal és őszinteséggel azonban a későbbi filmjeiben látható finom elrajzoltág *nélkül*, brutális közvetlenséggel szegeznek nekünk a rendező korunk társadalmával kapcsolatos borúlátó ítéletét. És talán ezekben a munkákban figyelhető meg a legtisztábban Andersson törekvése, hogy a dolgok feletti ellenőrzést biztosító voyeur tekintetet velünk, nézőkkel fordítsa szembe.

1987-ben a svéd egészségügyi alap megbánta, hogy Andersson-t kérte fel az akkoriban még viszonylag frissnek számító AIDS veszélyeit ismertető film elkészítésére – a projektből annak felkavaró és ellentmondásos mivolta miatt már a befejezés előtt kiszálltak. A *Something Has Happened* első jeleneteiben a rendező eleget tesz az ismeretterjesztés feltételeinek, ezért a narrátor fásult hangon elmondja az új, gyógyíthatatlan, szexuális úton terjedő betegséggel kapcsolatos legfontosabb információkat, miközben egy kopaszodó, esetlen, vézna embert látunk letörten kívánszorogni egy rendelőből. Az első néhány tablóban őt látjuk, amint hazafele metrózik, majd otthon magába roskadva kesereg, a narrátor pedig sorolja az AIDS-re vonatkozó kérlelhetetlen igazságokat. A fókusz abban a jelenetben változik meg, amelyikben a folyosóról a nyitott ajtón keresztül látunk be egy orvosprofesszor irodájába, aki onnan kikiabálva, de oda be nem engedve tájékoztatja – vélhetően a főhóst vagy éppen minket – a vírus afrikai majomtól való eredetéről. A következőkben a narrátor és az orvos szereplők a különösen veszélyes csoportokról, homoszexuálisokról, prostituáltokról, biszexuálisokról, négerekről kezdenek beszélni (miközben mindegyik csoportot egy a társadalom által hagyományosan megbecsült személy – vízvezeték-szerelő, tisztasági őregúr, tábornok, úriasszony képe jelképezi). A film közepe táján a szexuális felvilágosítás fontossága is előtérbe kerül, ám az idős tanítónő által tízéveseknek demonstrált óvszerhasználat jeleneténél fontosabb – és az írás elején kifejtett szégyen-dramaturgiát közvetlenül megtestesítő – az a beállítás, amelyben az óra után ugyanez a vörös hajú, magas homlokú nő

a tanári asztalra helyezett műfalloszokról húzogatja le a szemléltető óvszereket. Ekkor azonban a háttérben belép a terembe egy férfi kolléga, a nő pedig a Másik tekintetének hatására elveszti magabiztosságát, és az ajtóban toporgó fickóra sem nézve, annak jelenlétét megpróbálván megszüntetni, meg nem történtté tenni, zavartan gyűrögeti az éppen kezében levő gumit. Andersson társadalmunk kétarcúságáról, bénító prudériájáról és az új szituációhoz való alkalmazkodás képtelenségéről beszél. Mivel kötelező felvilágosító órát tartani, az elavult pedagógia módszerei szerint ez meg is történik, viszont olyan szereplők részvételével, akik valójában maguk sem képesek ezt a helyzetet normálisan, felnőtt módon kezelni, felvállalni. Az órán résztvevő kislányok nagyobb természetességgel viszonyulnak a kényes témával való szembesítéshez, mint az őket erre oktató, kollégája által éppen „rajtakapott” tanárnő.

Rendezőnk azonban nem áll meg itt kegyetlen ítéletében, hanem a gyógyíthatatlan betegség elleni gyógyszer kutatásáról beszél. Az önkéntesek híján szellemi fogyatékosokon (akik ugye nem tudnak nemet mondani) végzett kísérletezés ötletének bemutatása után a film leghátborzongatóbb jelenete következik. Egy terem közepén álló kis medencében kezeinél összekötözött meztelen férfi áll, jobboldalt két katona jégtömböket dob a vízbe, a háttérben pedig további katonák egy hullát húznak a hátsó szobába a többi holttest mellé. Amint a medence megtelt jéggel, az egyik katona berúgja az alanyt a vízbe, majd pedig leül az orvosok mellé, és időnként órájára nézve várja a hatást. A nyilván fiktív jelenet már a kérdéskör konkrétumaitól való elvonatkoztatás, az általánosítás része, hiszen kompozíciójával, a katonák egyenruhájával, valamint a gramofonszerűen torzított szonon kísérőzenével egyértelműen náci kísérletekre történő utalásként működik. Andersson-t ugyanis az AIDS hisztériával kapcsolatban elsősorban nem az egyébként félelmetes betegség érdekli, hanem az, hogy mire fogják/fogjuk majd ezt ürügyként felhasználni. A megbélyegzés, a kirekesztés, a (faj)gyűlölet, a legyőzése érdekében érvényesített „a cél szentesíti az eszközt” ideológia elterjedése lesz – a svéd filmes szerint – az ilyen jellegű diskurzusok társadalmi következménye.

Csoportos szkeccsfilm részeként készült négy évvel később a *Dicsőség világa* (*Härlig är jorden*, 1991), amely első jelenetének elemzésére a fejezet elején került sor. Ezúttal Anderssonnak már egy konkrét alibitörténetre sincs szüksége ahhoz, hogy a nyugati civilizációt rohasztó alapvető problémákra rávilágítson. A kamionban történő elgázosítás valós történelmi tényeken alapuló, ámde fiktív, napjainkba illesztett rekonstrukciójával kapcsolatban – amint azt a formanyelvi megoldások elemzése révén fentebb láthattuk - a rendező elsősorban nem az áldozatok szenvedésére, hanem a (passzív) résztvevők

felelősségére fekteti a hangsúlyt. Az, ahogyan írásában a *Schindler listájának* áldozati perspektívájával saját megközelítését szembeállítja²⁶¹, azért nagyon fontos, mert a holokauszt-emlékezet egyik alapvető paradigmájával megy szembe. Amint ezt Kékesi Zoltán tanulmányában kimutatja, az 1961-es jeruzsálemi Eichmann-per azért kiemelt jelentőségű, mert azáltal, hogy a népi történet túlélőinek tanúvallomásait a széles nyilvánosság a napi rendszerességű közvetítés révén megismerhette, kialakult az az emlékezetpolitikai konszenzus, amely az áldozati tapasztalatot tette meg az emlékezet elsődleges és kitüntetett forrásává. Kékesi Eyal Sivan 1999-es *A specialista* című filmjét elemzi, és arra hívja fel a figyelmet, hogy ez – az Eichmann-per videófelvételeit újrafeldolgozó – munka az, ami fordulópontot jelentett a kanonizált holokauszt-emlékezethez képest. „Szemben a korabeli izraeli (és részben nyugati) nyilvánossággal, a későbbi dokumentumfilmes hagyománnyal és a kulturális emlékezet 80-as évekre dominánssá lett formájával, Sivant nem a túlélők, hanem az elkövető érdekelte (...).²⁶²” Az érdekes a mi esetünkben az, hogy Andersson szinte egy évtizeddel korábban valósítja meg ezt a fordulatot, és állítja azt, hogy az áldozatokkal való szentimentális együttérzésnél sokkal fontosabb az elkövetői felelősségvállalás. Az ő koncepciójában pedig elkövető és passzív résztvevő között nem sok különbség van: „Hitlert kellene hibáztatni az általa kapott tapsokért?”²⁶³ - teszi fel kíméletlenül a kérdést. És az, hogy a kamiont ezúttal mindennapi ruhákban lévő emberek, és nem katonák készítik elő halálosztó útjára, azért fontos számára, mert, mint mondja „minden egyenruha mögött egy civil van”²⁶⁴. Ugyanúgy, ahogy számára nem fogadható el a felelősség katonai struktúrára, egyenruhára hárítása, ugyanúgy kíméletlen nézőivel ennél hétköznapibb helyzetekben, amikor nem hajlandó érvényesnek tekinteni a rendszerre, világra, társadalomra való önfelmentő hivatkozást sem.

Mielőtt a film kibontásában továbblépnénk, meg kell vizsgálni az ezzel a filmmel állandóvá váló komponálási módot. Andersson legfontosabb eszköze az egyetlen hosszú beállításban kiaknázott termélység – ami annyira fontos Bazinnek, elég ha csak a máig revelatív erejű Orson Welles tanulmányára²⁶⁵ gondolunk, és különösen arra a nagyon sokszor idézett részre, amely során Susan öngyilkosságának jelenetét elemzi az Aranypolgárból. Ebben az elemzésben Bazin azt állapítja meg, hogy a jelenetnek azért van igazán nagy hatása,

²⁶¹ Andersson, Roy: *The Complex Image*. 277. o

²⁶² Kékesi Zoltán: *A főszerepben: Adolf Eichmann. Eyal Sivan A specialista (1999)*. In: Uő: Haladék. Holokauszt-emlékezet a kortárs művészetben. Hn: Kijárat Kiadó. 2011. 145. o.

²⁶³ Andersson, Roy: *The Complex Image*. 277. o.

²⁶⁴ Uo 278. o.

²⁶⁵ Bazin, André: *Orson Welles*. In: Uő: Mi a film? Esszék, tanulmányok. 257-329. o.

mert a rendező nem bontotta fel – ahogyan azt a hagyományos narratív filmben szokás – különböző plánokra a történéseket, hanem megtartotta a feszültséget a valós mélységében ábrázolt tér három síkja (a probléma okát leleplező pohár az előtérben, a nő teste az ágyon a középtérben és az ajtót rángató Kane a háttérben) között. Ha Roy Andersson *Dicsőség* világa c. rövidfilmjének első jelentére gondolunk, egyből szembetűnik a hasonlóság abban, ahogy a svéd rendező hasonló módon használja ki a mélységében megjelenített tér dramaturgiai funkcióját: az előtérben a ránk meredő főszereplő, a középtérben a szemlélődő emberek, a háttérben pedig a köröző teherautó. Amit azonban fontosnak tartok Anderssonnal kapcsolatban megjegyezni, hogy megközelítésének gyökereinél én mégis teljesen más kiindulópontot látok, mint amiért Bazin olyannyira rajongott. Andersson ugyanis ezt a végletesen realista filmezési módot rendkívül mesterségesen beállított jelenetek ábrázolására használja fel, így hozva létre ellentmondásos hatást a befogadóban. A nyilvánvalóan beállított, sokszor közvetlenül hozzánk beszélő, szemünkbe néző, időnként teljesen érthetetlen cselekedeteket végrehajtó szereplők szurreális világa kontrasztba kerül a választott filmes kifejezőeszköz eredendő realizmusával. Úgy tűnik, mintha a rendező nagyon direkt módon akarna bevonni bennünket egy teljesen örült világba, amiről azt állítja, hogy maga a realitás.

A *Dicsőség világának* központi figurája az előző filmben megismert, AIDS-ben szenvedő karikatúraszerű figura, aki itt ingatlanügynökként mutatkozik be. Az elgázosításban részt vevő alak feltérképezése – aki egyébként éppen jelentéktelensége, mindennapisága miatt akár mi magunk is lehetnénk – a gyökerek felidézésével kezdődik: a fickó meglátogatja anyját a kórházban és apját a temetőben. Mindkét helyen néhány szenttelen, érzelemmentes perc után hangos, patetikus érzelemnyilvánításnak vagyunk tanúi, amelyek nyilván teljesen hiteltelenek maradnak. Andersson számára nem a szülőkhöz, elődökhöz való érzelmi viszony a fontos, hanem azok az identitásképző funkciók, amire ezeknek a viszonyoknak a képét felhasználjuk. A film első felében csupán a főhős „ártatlan” előítéleteivel találkozhatunk („sokan szeretnének egy ilyen szép lakást, főleg fiatalok, de nekik nincs semmi pénzük. És ha nincs pénzed, nem lehet lakásod.” - fejti ki egy alkalommal egy jellegtelen, üres lakótelepi szoba közepén állva), majd megismerjük a lakását, autóját, testvérét, adósát. Ezután azonban a film kezd fokozatosan elszakadni a realitástól: az alak dekoratív mintát tetováltat fia homlokára, hogy jelezze kiemelkedő tehetségét, egy vendéglői asztal alatt fekvé a földig érő abrosz miatt azt hiszi, megvakult, a templomban úgy kell elrángatni tőle az úrvacsorai kelyhet. A tradicionális jóléti, polgári egzisztencia tipikus motívumai (lakás, család, étterem, egyház) kapcsán lezajló irracionális aktusok célja, hogy még véletlenül se ezen egyetlen

ember portréjaként, hanem általános érvényű szentenciaként értsük a filmet. A *Dicsőség világának* szinte minden jelenetében feltűnik a háttérben - mintegy állandó mementóként – az a nagydarab férfi, aki a legbuzgóbban vett részt a teherautó előkészítésében . „Tudjuk, mit tennél, ha tehetnéd” - üzeni talán a rendező minden egyes képkockán. Ez a megrázóan sallangmentes film magyarázatok nélkül, közvetlenül tesz minket bűnös szemtanújává és résztvevőjévé egy érzéketlen, kirekesztő és önbecsapó világnak.

5.4 Boldogok, akik ülnek – a kisember embertelensége

Szinte egy teljes évtizedet kellett várni Andersson következő nagy dobásáig, ami a cannes-i szereplés és a skandináv film éppen felemelkedőben lévő csillaga révén egyből a figyelem középpontjába röpitette őt. A *Dalok a második emeletről (Sånger från andra våningen, 2000)* egy sivár, reménytelen, lehangoló világ beckett-i abszurditással kevert vigasztalan, keserű látlete. A rendező immár felhagy az előző rövidfilmek egyetlen központi figura köré épülő dramaturgiájával, mert bár vannak visszatérő szereplők, számára nem az egyének történetei, hanem az őket körbevevő, általuk működtetett örült káosz a fontos. Ebben a káoszban hangsúlyos szerep jut a kegyetlen kapitalizmusnak, amelyben a nagyfőnök a szoláriumból ki se szállva arra veszi rá a kisdönöket, hogy szabaduljon meg a fölösleges alkalmazottaktól, majd a film vége felé egy kísérteties jelenetben látjuk őket, amint alig bírnak elhúzni egy bőröndökkel zsúfolásig rakott reptéri kocsit az üres csarnokon keresztül: menekülnek a süllyedő hajóról. Az idős hivatalnok nyitott köntösben felkínálkozó testes asszonyát utasítja vissza reggel, mert cipőjét fényesre pucolva az igazgatóval való találkozóra siet – ő lesz az, aki néhány perc múlva a földön csúszva könyörög, hogy tartsák meg állásában. A reklámokban már megismert tradíciók itt is megkapják a magukét, a díszgyenyruhában feszítő ezredes taxiban ül – épp a százéves tábornok szülinapjára siet – és arról papol, hogy az idő útján a térképet a hagyományaink, a történelmünk és az örökségünk jelentik. Később ez a rácsos ágyban nyüszítő, szenilis tábornok a köszöntő után náci karlendítéssel Goering-et élteti. Ráadásul ez a rendszer gondoskodik saját értékrendjének a továbbörökítéséről is: tízévesforma kislány ül egy hatalmas elegáns terem közepén, körülötte több tucat idős férfi és nő, akik a tapasztaltság értékeire tanítják. Elmondják neki, hogy a tudásban az a legfontosabb, hogy tudja, mi a lehetetlen. Például lehetetlen mindenkit meghívni a szülinapi zsúrjára, mert akkor mindenkinek csak egy icipici tortadarab jutna, az pedig nagyon rossz parti lenne. Az már csak hab azon a bizonyos tortán, hogy ezután

ugyanazt a kislányt bíborosok, katonák és egy stadionnyi zsúfolt lelátó közepette szakadékba lökik mintegy áldozat gyanánt. Az egyház immár menetrendszerűen kerül Andersson célkeresztjébe a pappal, aki a tönkremenetele miatt a templomban vigaszt kereső vállalkozónak saját pénzügyi nehézségeit sorolja. A vallásosság világunkban való helyéről vallott nézeteit pedig a feszület-értékesítő jeleneteiben fejti ki. A film végén a bebukó biznisz okán ugyanez a fickó egy halom kisebb és nagyobb feszületet hány minden tisztelet nélkül a szemétdombra – a jelenet kíméletlensége Jodorowsky *A szent hegy* című filmjének felkavaró momentumára emlékeztet.

De a legnagyobb pofonokat ezúttal az embertelen, szenttelen kisember kapja, aki az élni és élni hagyni magasztos formulája mögött az önzés, befele fordulás és empátia-hiány életmódját valósítja meg. A leégett boltja miatt kesergő bútorkereskedőt nemhogy a kávézó személyzete és vendégei, ahova kormosan, vállalkozása üszkös maradványait egy zacskóban hordozva betér, de saját fia és felesége sem szánja meg. Máskor az állomáson egy férfit látunk, amint a peronon a vonat mellett fekszik és jajveszékel, mert kezére csukódott az ajtó. A körülötte állók, míg azt várják, hogy a kalauz bentről kinyissa a kocsit, saját ujjbecsípődéseiket elevenítik egymásnak fel. A bútorkereskedő egyik fiát (a költőt) örültként elmeógyógyintézetben kezelik, a másik pedig időközben használja annak gazdátlanul maradt taxiját és feleségét. Azáltal, hogy ennyire sok szálon (és még nagyon sokat nem említettünk) futtatja a cselekményt, Andersson azt is eléri, hogy bennünk sem váltódik ki semmilyen érzelmi viszonyulás, szándékosan meghagy bennünket egyszerű/egykedvű szemlélőnek. Vele együtt benézünk egy hálósobába, az örültek házába, a metróba, a taxiba, az állomásra, és aztán továbbállunk, senkit nem sajnálunk, senkinek sem örülünk. Valódi hősök-e azok, akikkel nem tudunk azonosulni? - kérdezhetnénk mentegetőzve. Valódi ember-e az, aki nem képes azonosulni? - kérdez ő vissza. Kezdünk rájönni, hogy a játék, amibe belekényszerültünk, rólunk szól, minket leplez le. A film kínosan ügyel arra, hogy a kamera – függetlenül attól, hogy azok ülnek vagy állnak – minden egyes jelenetben a szereplők szemmagasságában legyen elhelyezve, így téve egyértelművé azt, hogy az a véletlen tény, hogy nem látszunk a képen, nem jelenti azt, hogy ne lennénk ugyanabban a helyzetben.

A narratíva ebben a munkában annyira szétszórt, olyannyira követhetetlen asszociációs láncra épül fel, hogy óhatatlanul eszünkbe jut mindennek korábbi nagy mestere, Bunuel. Azonban ő, bár hasonló keménységgel bírálta a jóléti társadalom uralkodó rétegeit, megtartott valami joviális könnyedséget, illetve mindig meghagyta nézői számára a kiutat jelentő távolságtartást. Könnyű a hatalmasokat bírálni, de a társadalmunkat élhetetlenné tevő

kicsinyesség, érzéketlenség bennünk, a köznapi kisemberben lakozik – állítja ezzel szemben filmjeivel Andersson. „Boldogok akik ülnek”, hangzik el többször is az örült költő inkohereus versének részlete – de vajon kik ülnek egy moziteremben?

Sivár hálósoba közepén az ágyon furcsa meztelen pár: az idősödő, vézna pasin, a hobbizenekar tubásán hatalmas nő lovagol tűzoltósissakkal a fején. Ahogy a nő mozogni kezd, a férfi a kamera felé fordítja fejét, és elkezd arról panaszkodni, hogy milyen rosszul járt a nyugdíjalappal, amelybe – a bank tanácsára – összes megtakarított pénzét fektette. Mire elérünk a csődhöz, az asszony is elélvez. Andersson eddigi legutolsó filmje – *Ti, élők* (*Du levande*, 2007) – a korábbi munkákból már megismert világot építi tovább, viszont a keserűség helyére inkább a beletörődöttség groteszkje lép, ahogy minden szituáció sokkal poentírozottabbá, célratörőbbé válik. Ez a film talán szórakoztatóbb minden korábbinál, felejthetetlen például a dugóban araszoló kőműves rémálma, amelyben a nagy családi ebéd alkalmával próbálja – sikertelenül – bemutatni az abrosz teríték alól kihúzásának trükkjét, amiért elítélik és villamosszékbe küldik. De a nevetés közben arra azért érdemes odafigyelni, hogy a csupaszon maradó nagy asztal közepén horogkereszt-berakás tűnik fel! A szenttelenség ábrázolására pedig a rendező ezúttal új módszert eszelt ki: a szereplők rendszeresen visszakérdeznek, mivel nem hallják, illetve nem figyelnek arra, amit mondanak nekik.

Roy Andersson negyven év alatt forgatott négy játék- és öt rövidfilmjével (no meg számtalan reklámjával) a kortárs film különc figurája - inkább csak a pálya széléről figyel az eseményeket. Különlegessége valószínűleg végletes, makacs következetességének és kompromisszumképtelenségének köszönhető: lépésről-lépésre kialakított komplex rendszere koherensen, de mindig hajszálnyit módosulva működik minden munkájában. A rendkívül tudatosan alkalmazott elidegenítő effektusok nem csak formailag emlékeztetnek Brechtre (a *Ti, élők*ben a szereplők időnként teljesen váratlanul még dalra is fakadnak), hanem céljukban is. A német színházforradalmárhoz hasonlóan az elidegenítés nála is azt a célt szolgálja, hogy az ábrázolás megszerkesztett voltának felismerése a nézőt társadalmi-politikai elkötelezettségre és történelmi tudatosságra indítsa. Mindezt pedig olyan kifejezőeszközök használatával éri el – és ezáltal tud a fenomenológiai megközelítés példájaként működni filmművészete ebben a dolgozatban –, amelyek a mozinéző megszokott percepciók helyzetének a felismertetését és megváltoztatását célozzák.

6 „MOZI” A MOZI UTÁN: A VIDEÓMŰVÉSZET

A képzőművészeti közegben (galériákban és múzeumokban) hódító videóművészet látszólag egy technikai fejlődés (a mozgókép-rögzítő eszközök olcsóbbá és könnyen kezelhetővé válásának) következményeként jött létre, amely révén már nem szakmabeliek is képesek voltak egyedül komplex mozgóképeket létrehozni. Azonban az, hogy e révén a videókészítés a képzőművészek kezébe jutott, egy teljesen újfajta képről, tekintetről és megfigyelésről való gondolkodásmódot eredményezett, amely időnként felülírta, máskor megkérdőjelezte vagy éppen teljesen figyelmen kívül hagyta a moziban kialakult és megcsontosodott befogadási formákat és konvenciókat. Egyedülállóan remek – egyszerre történeti és formanyelvi szempontból – összefoglaló könyvében Françoise Parfait így definiálja a „videót”: „(...) a videó nem egyszerűen egy technikai eszköz volt, hanem formális és strukturális jellegzetességei révén lépésről-lépésre egy konceptuális eszközzé fejlődött, egy gondolkodási móddá, mondhatni egy elméleti instrumentummá, amelyből kiindulva az ábrázolás új modelljeiről lehetett gondolkozni és kísérletezni. (...) Ezen funkciókkal terhelve a 'videó' terminus nem a 'videográfia' rövidítése (...), hanem a 'videografikus'-nak, amely ebben a főnevesített formájában lehetővé teszi, hogy a videót egy valódi esztétikaként képzeljük el, és amelynek így értékelhetővé válnak azon lényegi hatásai, amelyeket a művészeti terület egészére gyakorolt. A videografikusnak ezt a beszivárgását figyelhetjük meg a művészi projektek megjelenésének minden formájában, messze túlmenően a művész által választott hordozó problémáján (...).”²⁶⁶

Ennek a fejezetnek a megírására és a dolgozatba illesztésére többek között azért kerül sor, hogy valamilyen formában jelezni tudjam megközelítésem történeti jellegét. Arra utalok ezzel, hogy a mozgókép percepciójának korábban ismertetett működésmódját nem tekintem egy általánosan érvényes, időtlen konstrukciónak, viszont úgy vélem, hogy maga a perceptuális alapokon nyugvó elemzés és megközelítés képes alkalmazkodni, és a médium változásainak megfelelően hiteles leírásokat adni. Az elmúlt közel négy évtizedben a videóművészet azt mutatta meg, hogy miként lehet a mozgóképet és annak befogadását úgy átalakítani, hogy mindaz, amit a mozinézővel kapcsolatosan mondtunk, teljesen megváltozzon: a művészek által installációk révén létrehozott új befogadási szituációk új

²⁶⁶ Parfait, Françoise: *Vidéo: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard. 2001. 8. o.

(percepció)elméleti megközelítéseket tesznek szükségessé. A következőkben erre teszünk majd röviden kísérletet. Illetve inkább egy kiindulópontból lesz itt szó, a mozival fennálló kapcsolódási pontokkal és a korábban kifejtett percepciók szituációt érintő módosulásokkal foglalkozunk, nem tervezzük a videóművészet működésmódjának „modelljét” felállítani.

Első pillantásra talán idegennek tűnhet e dolgozat szövegében a videóművészet megjelenése, azonban fontosnak tartom, hogy éppen a film és mozi közegében kerüljön sor ennek a tárgyalására. A képzőművészet és az ezzel kapcsolatos kurátori és művészetelméleti gyakorlat sokszor, sokféle formában tematizálta ezt a kérdést, kiállítások és könyvek születtek a témában, a film felől ugyanakkor nagyon kevés ebbe az irányba tett lépés figyelhető meg (Kiarostami, Chantal Akerman és Greenaway inkább a kivételek közé sorolható). A Hamburger Bahnhofban megrendezett *Beyond Cinema* kiállítás kurátorai is felhívják erre az inkább egyirányú viszonyra a figyelmet: „(...) a klasszikus narratív filmmel ellentétben a vetítés művészete hangsúlyosan törekszik arra, hogy reflektáljon a filmet lehetővé tevő előzetes feltételekre, hogy tesztelje a térben létrejövő hatásaikat, és hogy kutassa a megszokott perceptuális sémák megkérdőjelezését.”²⁶⁷

6.1 A videóművészet helye a mozgóképek sorában

Amikor videóművészetről, vagy röviden videóról beszélek, valójában egy nagyon komplex, többretegű, sokszor egymással nem is összekapcsolható jelenségről van szó. Már maguk a gyökerek sem teljesen tiszták, egy dolog biztos, hogy olyan, művészi ambícióval készült mozgóképekről van szó, amelyek mind gyártási folyamataikban, mind formanyelvükben radikálisan szembemennek a kereskedelmi mozifilmmel. A művészvideók forrásvidékén az ezzel foglalkozó szakirodalom egyaránt megemlíti a 20-as évek avantgárd filmjeit, a második világháború után (főleg Amerikában) kiteljesedő kísérleti/underground filmet és a konceptuális művészetet, ezen belül is a performanszt – a videó a galériákban ugyanis először ezek dokumentációjaként jelent meg.

De maga a videóművészet is több részre osztható történeti és formai szempontból. Egyrészt a 60-as évek második felében, 70-es években megjelent első munkák nyomán kibontakozó „mozgalomról” kell beszélni, a műfaj olyan legendáival, mint Nam June Paik, Dan Graham, Vito Acconci vagy Bill Viola. Aztán a nyolcvanas évek végén, kilencvenes

²⁶⁷ Jäger, Joachim, Knapstein, Gabriele, Hüscher, Anette (szerk.): *Beyond Cinema. The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*. Kiállítási katalógus. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. 2006. 11. o.

években kibontakozó második hullám, amelyet egyesek már nem is videóművészetnek, hanem galériamozinak (gallery cinema)²⁶⁸ neveznek, és amelyet olyan nevek fémjeleznek, mint Tony Oursler, Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Harun Farocki, Matthew Barney és még sokan mások. A történeti felosztás mellett még számbavehetnénk a formai kérdéseket is, amelyek közül a legeggyértelműbb felosztás a helyspecifikus (site-specific) vagy ettől független, pusztán filmfelvételnél létező videók közt tesz különbséget. Ezen felül még az installációkon belül is megkülönböztethetünk felvett anyagot sugárzó vagy zárt kameránkon keresztül élőképet közvetítő alkotásokat. Ráadásul a technikai azonosság vagy inkább hasonlóság ellenére a korai és a késői videóművészek közötti kapcsolat sem teljesen egyértelmű. Liz Kotz például határozottan a mellett érvel, hogy az újabb, kilencvenes években jelentkező videóművészek, bár „háromdimenziós teret hoznak létre és a mozgó nézőt bevonják az installációikba, a munkájukat meghatározó alapvető struktúrák sokkal inkább a kétdimenziós piktorialis médiából (fotó és festészet) származnak, és nem a korai videók procedurális és időtartam alapú struktúráiból”²⁶⁹. Ő úgy gondolja, hogy a videónak ez az új hulláma sokkal közelebb áll Jeff Wall, Cindy Sherman vagy Andreas Gursky monumentális színes fotóihoz, mint a korai, performansz gyökerekkel rendelkező videókhoz. Ezzel szemben Pascale Weber kifejezetten egységes jelenségként kezeli a korai és a késői művészvideókat, és ezen egységes struktúra részeként tesz különbséget közöttük. Ő azt állítja, hogy a '60-'70-es évek fluxusból származó videómunkáit politikai, szociális, médiakritikai elkötelezettség jellemezte, amelyeknek befogadásához beavatás, magyarázat szükséges. Ezzel szemben az újabb munkák poétikus művek, amelyek (időnként kifejezetten látványos jellegük révén) közvetlen kapcsolatot akarnak kialakítani a nézőkkel. Ezen művek „azt remélik, hogy a látogató egyedül, érzékelő teste révén képes lesz kapcsolatba lépni egy olyan művel, amely nem hajlandó pusztán egy művészetről szóló diskurzus illusztrációjaként szolgálni.”²⁷⁰ Weber ezzel a megjegyzéssel a korai videómunkák konceptuális jellegére tesz enyhén pikírt utalást.

E fejezetnek nem lehet tétje és tárgya a videóművészet ilyen mélyreható tipologizálása, aminek e helyütt nem is látom értelmét – annyi haszna lenne, hogy rávilágítana e műfaj megnyilvánulási formáinak sokszínűségére²⁷¹. Éppen ezért – meglehetősen

²⁶⁸ Például Maeve Connolly is ezt a kifejezést használja. Lásd: Connolly, Maeve: *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol, Chicago: Intellect Books. 2009.

²⁶⁹ Kotz, Liz: *Video Projection. The Space Between Screens*. In: Leighton, Tanya (szerk.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing. 2008.

²⁷⁰ Weber, Pascale: *Le corps a l'épreuve de l'installation-projection*. Paris, Budapest, Torino: L'Harmattan. 2003. 10. o.

²⁷¹ A videóművészet átfogó tipológiájához lásd a következő tanulmányt: Fowler, Catherine: *Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila*. In: *Screen*. 45:4 (Winter

felszínességről téve tanúbizonyságot – jelen szövegben valamelyest egy kalap alá veszem az összes ilyen munkát, közös nevezőként a mozitól való intézményi, kiállítási és konceptuális eltávolodást használva. A hagyományos értelemben vett mozifilm felől érkezve az az érzésem, hogy az azzal való különbség leginkább abból származik, hogy a videónak nevezett mozgóképeket készítők a képzőművészet (intézménye és logikája) felől közelítenek a filmhez. Számukra a film pusztán egy anyag a sok közül, amelyet önkifejezésre lehet használni, és ezért sokkal szabadabban, azt a művészi aktus/gesztus/alkotás csupán egy részének tekintve nyúlnak hozzá. Ez a megközelítés ugyanúgy érvényes az első videóművészekre, akik performanszaik és environmentjeik részévé tették a monitort, mint későbbi utódaikra, akik vagy a vetítési felületet, vagy az azt körülvevő architekturális teret (vagy mindkettőt) változtatták meg.

Ugyan magának a videóművészetnek a tipologizálására nem kerülhet itt sor, ennek ellenére nem tehetjük meg, hogy a más filmes formáktól való valamelyes megkülönböztetésre ne tegyünk kísérletet. Az egyszerűség kedvéért létrehoztam egy olyan modellt, amely megpróbálja egy-egy kulcsszó köré felrajzolva megkülönböztetni egymástól a főbb filmes formákat, a mozifilmet, a kísérleti filmet és a videóművészetet. A megközelítés alapját egy olyan taxonómia képezi, amelyet Alan Williams mintegy mellékesen vázolt fel egy műfajelméletről szóló könyvről írt recenziójában. Ő ott alapjaiban bírálja a létező műfajelméletet, és ezért azt állítja, hogy az irodalomban alkalmazott struktúráknak megfelelően más szinten kell az egészet megközelíteni. Javaslatára szerint három nagy filmes alpműfajt kell elkülöníteni: a narratív filmet, az experimentális/avantgárd filmet és a dokumentumfilmet. Úgy véli, hogy minden további műfaj (azok, amelyeket a műfajelmélet jelenleg elemez) csupán ezeknek a műfajoknak az al-műfajaiként (sub-genres) jöhetnek számításba.²⁷² A műfajelmélettel jelen tanulmányban egyáltalán nem kívánok foglalkozni, viszont a következőkben röviden vázolandó tipológia ezen a Williams által javasolt szinten kezeli a mozgóképeket. A különbség az, hogy beemelek a konstellációba egy negyedik elemet is, a videóművészetet, amelyről úgy gondolom, hogy bár sokan inkább az experimentális/avantgárd kategória részeként látnák indokoltnak, képzőművészeti gyökerei miatt lényegileg tér el attól, és ahhoz, hogy megértsük, külön kategóriaként érdemes kezelni.

Francoise Parfait érdekes módon egyszerre mutat rá a kísérleti film és a videó közötti alapvető szemléleti különbségekre és hangsúlyozza közben a közös gyökereket. Azt azonban

2004). 324-343. o.

²⁷² Williams, Alan: *Is a Radical Genre Criticism Possible?* In: *Quarterly Review of Film Studies*. Vol. 9. No. 2. Spring 1984. 121-125. o.

ő is többször, különböző kontextusokban kiemeli, hogy a technikai háttérnek, a hordozónak nem sok köze van a két „műfaj” megkülönböztetéséhez, még akkor sem, ha a videót a televízióhoz, a kísérleti filmet pedig inkább a mozihoz szokták „kapcsolni”. Úgy érzem, hogy Parfait a könyv különböző fejezeteiben, a problémát több oldalról körüljárva megerősíti azt a feltételezésemet, amely alapján meglátásom szerint a videó és a kísérleti film elkülönítendő. Antony McCall *Line Describing a Cone* (1973) című munkáját elemzi²⁷³, amely füst segítségével teszi láthatóvá a vetítés fénypásmáját, vagyis fedi fel a vetítést, mint a mozi alapvető feltételét. Ehhez természetesen a mozinak „ki kellett terjednie” a térbe (az expanded cinema Youngblood-i értelmében²⁷⁴), ki kellett mozdítania a nézőt saját rögzített pozíciójából, azonban ezzel a kísérleti film még mindig „csak” a mozi működésmódjára kérdez rá – ez az amit technikai önreflexivitásnak nevezek. Parfait így fogalmaz: „a kísérleti film azt keresi, hogy miként boríthatja fel a játékszabályokat, és miként leplezheti le az illúziót”²⁷⁵. És valóban, ez a kísérleti film médiumcentrikusságának a lényegi célja, azonban úgy érzem, hogy a videóművészetet annyira nem érdekli a vetítés leleplezése, hanem ebben a (már leleplezett) térben, szerkezetben próbál meg új helyzeteket és jelentéseket létrehozni. Parfait szavai szerint a videó lényege „a szubjektum és az ő tekintetének a szétválasztásában” rejlik, vagyis olyan filmhez, mozihoz valamiképpen kötődő műalkotások jönnek létre, amelyekből pont a mozi lényege hiányzik, vagyis a mozgóképek már nem a tekintet ábrázolását szolgálják. Tehát az experimentális film valóban megszünteti a mozikép (reneszánsz képkonceptióból) származó átlátszóságát, azonban ezt már a videó viszi tovább, és valósítja meg a maga teljességében. Erről a változásról, elmozdulásról fog szólni a a videókép különbözőségét taglaló alfejezet.

Elképzelésem szerint a fikciós, nem alkalmazott (tehát például nem televíziós célokra készült) mozgóképeket három nagy csoportba lehet osztani. Az elsőt a magyar terminológiában erre a célra kevéssé használt *mozi* kifejezéssel illetném, amit jobban lefed az angol és francia *cinema* szó, ami ebben a kontextusban csak részben jelöli a vetítési helyszínt és az intézményrendszert, beleérti ugyanis a mozifilm eszközrendszerét, nyelvét is. Ide tartozna lényegében minden kereskedelmi forgalmazásba kerülő fikciós mozifilm a mainstreamtől a művészfilmig, amelyek közös alapjául a *narratívát* tenném meg²⁷⁶.

²⁷³ Parfait, Françoise: *Vidéo: un art contemporain*. 70. o.

²⁷⁴ Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc. 1970.

²⁷⁵ Parfait, Françoise: *Vidéo: un art contemporain*. 73. o.

²⁷⁶ Érdekes kérdés, hogy ebbe a kategóriába beilleszthetőek-e a dokumentumfilmek is, vagy nem. Úgy gondolom, hogy sok tekintetben közel állnak a fikciós filmhez (például vizuális eszközhasználatukban is), ráadásul legtöbbjükre ugyanúgy jellemző a narratíva előtérbe helyezése, a történet alapján történő

Elsősorban azért, mert ez az, amiben mindezek radikálisan különböznek a másik két, deklaratívan anti-narratív kategóriától. A kísérleti filmet és a videóművészetet a fenti érvek alapján (is) külön kezelem, az előbbit a *technikai önreflexivitas* fogalmával írva körül. A kifejezés Edward S. Smalltól származik, aki a kísérleti film lényegi jellemzőjeként használja²⁷⁷: az experimentális filmek, amint ezt nevük is mutatja, rengeteget kísérleteznek magával a film anyagával, technikájával és formájával, megkérdőjelezve megdönthetetlennek hitt alapvetéseket is. Éppen ezért nagyon sok kísérleti film megfejtésének lényegi részét képezi a létrehozás folyamatának, illetve magának a filmnek a leírása, gyakran egyenesen ebből bontható ki a jelentés (legtipikusabb példának erre Michael Snow *Wavelength* című kultikus alkotását tartom). A rendszer harmadik pillérét a videóművészet képezi, amelyet a taxonómia érdekében történő leegyszerűsítés mentén a *kontextus* fogalmával írnék le. A mozifilm felől érkezve úgy érzem, hogy az egyéb filmformákkal szembeni legnagyobb különbség az, hogy a videó nem a vásznat tekinti a jelentés egyetlen forrásának. Egyrészt maga a bemutatási helyszín, a kiállítás, a tér, a környezetben található többi mű már fizikai értelemben is létrehoz egy kontextust, másrészt a videók konceptuális jellegéből fakadóan nagyon gyakran a vásznon láthatóak pusztán (költői) jelzéseként vagy utalásként működnek egy gyakran a művészi vagy kurátori statement-ben megfogalmazott komplex kérdéskörre vonatkozóan.

Mozgóképfajták tipologizálása	
Filmforma	Alapjellemező
Mozi	Narratíva
Kísérleti film	Technikai önreflektivitás
Videó	Kontextus

Jelezni kívánom, hogy ez a végtelenül leegyszerűsítő és talán nem is teljes taxonómia nem képezi lényegi részét a fejezet során felvázolandó gondolatmenetnek, kidolgozását és rövid bemutatását elsősorban munkaeszközként, sorvezetőként való használata miatt tartom fontosnak. Ha e tanulmányba, amely túlnyomórészt mozifilmek elemzésével foglalkozik, beemelünk egy attól teljesen eltérő típusú mozgóképfajtát, akkor érdemes legalább nagy

szerkesztés. Úgyhogy azt is elfogadhatónak gondolom, hogy a dokumentumfilmeket is ide tartozónak tekintsük – amúgy ez jelen gondolatmenet szempontjából nem kulcskérdés, hiszen itt elsősorban a kísérleti film és videóművészet mozifilmtől való elkülönítése a tét.

²⁷⁷ Small, Edward S.: *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre*. Hn.: Southern Illinois University Press. 1994.

vonalakban elhelyezni őket egymáshoz képest – az ezzel kapcsolatos vázlatos elképzelésemet tükrözi tehát ez a táblázat. A következőkben, a kísérleti filmet kihagyva ezen elemzésből, a mozi és a videó kapcsolatával, kölcsönhatásaival kívánok foglalkozni.

6.2 Videó és mozi párbeszéde

A videó és a mozi kapcsolata a technológia megjelenésének időszakára, a 70-es és 80-as évekre nyúlik vissza, amikor néhány progresszív filmrendező, megérezve az új idők szelét, megpróbálta valamilyen módon beépíteni a videót és az azt jellemző formavilágot a mozifilmekbe. A legfontosabb ilyen kísérletek közt említhetjük Nicholas Raynek a *We Can't Go Home Again* (1976) címet viselő, több, különböző formában (montázsban) bemutatott munkáját, majd ugyancsak ő Wim Wendersszel együtt forgatta a *Nick's Movie (Lightening Over Water)*-t (1979-1980). Jacques Tati utolsó filmjét (*Parade*, 1974) és Antonioni *Az Oberwald-i titok* (1981) című munkáját szokás ezzel kapcsolatban még emlegetni²⁷⁸. Talán ez utolsó mű jutott legmesszebb ebben a kísérletben, de ezzel ki is fulladtak az ilyen irányú próbálkozások; a videó és a mozi teljes körű fúziójára nem került sor: lehet, hogy azért, mert a filmesek annak elektronikus formavilágát, esztétikáját próbálták beilleszteni a moziba anélkül, hogy a videó működés- és gondolkodásmódját megértették vagy átvették volna. A videó a filmek számára vagy forgatási segédeszköz, vagy a filmről való gondolkodás eszköze maradt (lásd Godard videóra készült emlékművét a moziról: *Histoire(s) du cinéma*).

Ezzel szemben a videó számára a mozi folyamatosan megkerülhetetlen referenciapontot jelent – elég csak Douglas Gordon munkásságára gondolni, aki a *Psycho* vagy éppen a *Taxisofőr* feldolgozása révén valójában muzeális emlékműveket állított ezeknek a filmeknek, illetve pontosabban emlékművekké merevítette és préselte össze őket. (A videó laposságáról, mélység nélküliségéről még lesz szó a későbbiekben). A mozifilm a technikai képek sorozatában a videót és a digitális képet megelőző utolsó nagy formátumú, hatalmas korpuszt, elméleti és kritikai diskurzust létrehozó vizuális rendszer, amelyhez érzésem szerint a videóművészetnek egyfajta paradox, skizofrén viszonya van. Egyrészt magának a(z egyre kereskedelmibbé váló) mozinak a megtagadásából, működés- és gondolkodásmódjának a felülírásából született, másrészt a film mítosz- és ikonteremtő erejétől nem tud szabadulni.

²⁷⁸ A mozi videóval kapcsolatos kísérleteinek összefoglalóját lásd: Dubois, Philippe: *Des années 70 aux années 80. Les 'expériences vidéo' de quelques grands cinéastes*. In: Uő: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. 125-137. o. vagy részletesebben ugyanott a *Cinéma et vidéo: Correspondances, montage, incorporations* fejezetben. 138-189. o.

Legújabb példája ennek a 2011-es velencei biennálén nagy sikerrel bemutatott 24 órás film (Christian Marclay: *The Clock*), amely egy hatalmas, a videóművészet konceptuális jellegét teljes mértékben magában hordozó, a filmet dekonstruáló montázs keretében mutatja fel újra és újra a mozi történetének ikonikus pillanatait²⁷⁹.

Tanulmányában Frohne is arra hívja fel a figyelmet, hogy a kifejezetten a mozit feldolgozó videómunkák számára „(...) a mozi és a film nem egyes műfajok képviselőiként érdekesek, hanem olyan vizuális nyersanyagok lerakataiként, amelyek elárasztják a hétköznapi kultúra képvilágát”. És ezáltal, folytatja, a videóinstallációk a mozit mint konstruált látványt mutatják be, a médium létezési feltételeire hívják fel a figyelmet, és „azáltal, hogy a remake fókuszát a filmes diszpozitívra (apparátus) irányítják, a megfigyelő pozíciója válik a mű valódi témájává. (...) A néző fundamentális destabilizálása, amelyet mindez okoz – és amelyet tovább erősít a néző szabad mozgása az installáció előtt – elsődleges jellegzetessége a múzeumbeli elhelyezés paradigmatiszta változásának. Egy helyzetből, amely a mű néző általi optikai recepciójára fókuszált, egy olyanba kerültünk, amely a néző felelősségére figyel.”²⁸⁰ Vagyis amikor videóművészek a mozi ikonikus karaktereit és képeit használják fel, valójában nem filmes értelemben készítenek remake-t, mert ezekben az installációkban már nem a reprezentációt nézem, hanem a vele való nézői viszonyomat keresem és értelmezem (emlékezzünk újra Gordon *Taxisofőr* videójára).

Sokkal kritikusabb álláspontot képvisel a mozit feldolgozó videóművészet kérdésében Liz Kotz. Úgy véli, hogy a viszonylag kis méretű és olcsó projektorok megjelenésével a művészek a monitorokat lecserélték a falra, a plafonra vagy az egész teremre, azonban magát a médiumot nem tették vizsgálatuk középpontjává. E helyett inkább a kilencvenes évek végére forma és tartalom tekintetében is a mozi felé fordultak: „Oly sok művész számára a videó aktuális technológiája inkább véletlenszerű, egy hatékony képközvetítő eszköz, de nem egy *önmagában álló* médium. Eija-Liisa Ahtila, Shirin Neshat, Sam Taylor-Wood és Jane és Louise Wilson narratív munkái például arra használják a videót, hogy új permutációit generálják a szimultán, többszörös mozinak.”²⁸¹ Kotz tehát úgy érzi, hogy mindez nem több új helyszínre költöztetett, látványossá tett mozinál, azonban úgy érzem, ha a percepció fenomenológiai szemszögéből vizsgáljuk az ilyen videómunkák tapasztalatát, akkor a néző

²⁷⁹ Külön érdekesség, hogy ugyanezt a gesztust kicsit másként Pálfi György is megvalósította *Final Cut* című, 2012 elején bemutatott munkájával. Jelen dolgozat szempontjából azért a másik példa fontosabb, mert az nem a mozi, hanem a videó felől teszi ezt meg.

²⁸⁰ Frohne, Ursula: *Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations*. In: Leighton, Tanya (szerk.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing. 2008. 360. o.

²⁸¹ Kotz, Liz: *Video Projection. The Space Between Screens*. 376. o.

kimozdítása stabil helyzetéből, valamint a szemlélési és a vetítési idő szétválasztása (a szerző nem határozhatja meg sem azt, hogy a néző milyen sorrendben, sem azt hogy mettől-meddig látja a mozgóképeket), radikálisabbnak tűnik a mozitól való eltérés. Bár az tény, hogy ezek a sajátosságok már a korai videót is ugyanígy jellemezték.

Ez a videóművészet legújabb gyakorlatát hangsúlyosan elítélő álláspont valóban némileg leegyszerűsítőnek tűnik – ha például Pierre Huyghe *The Third Memory* (1999) című munkáját tekintjük, akkor ott a média, a mozi és a videó komoly kritikai reflexiójával találkozunk. A film annak a (sikertelen) bankrablásnak a valódi végrehajtóját szólaltatja meg annak 12 évnyi börtön utáni szabadulását követően, ami a híres Sidney Lumet film, a *Dog Day Afternoon* alapjául szolgált. A videómunkában két párhuzamos vetítést látunk, baloldalt a filmből vett jelenetek láthatóak, jobb oldalt pedig maga Wojtowicz, aki az eredeti helyszínt nagy vonalakban, lecsupaszítva rekonstruáló díszletek között mondja el saját verzióját a történetről. Illetve a videó lényege pont az, hogy hogy az eredeti szereplőnek ez a harmadik, jelenlegi emlékezete valójában már nem teljesen az övé. A videót elemző Uroskie így ír erről: „Wojtowicz azt az utasítást kapja, hogy helyretegye a dolgokat, azonban miközben így tesz, képtelen nem összerosni tényt és fikciót. Azon végzetes napról származó emlékeit elárasztják az általa olvasott történetek százai, az interjúk, amelyeket adott és Pacino kitörölhetetlen alakítása, amelyek mind folyamatosan a fejében visszhangzanak. Mikor megkapja a lehetőséget, hogy újrajátssza a saját bankrablását, kiderül, hogy a bankrablás már nem az övé.”²⁸² Vagyis e videómunka révén éppen hogy megvalósul a Kotz által hiányolt reflektivitás, hiszen feltárul a média működésmódja, és a videóinstalláció képes felfedni valamit a mozi valóságteremtő, -módosító erejéből. Tehát az igaz, hogy a videó formailag és tematikailag is használja a mozit, de azt nem mondhatjuk, hogy nem reflektál a médium működésmódjára. Főleg azért nem, mert Huyghe, miközben kritikai attitűdöt vesz fel a média és a mozi gyakorlatával szemben, egyáltalán nem ígéri az igazi valóság egy másik médium, a videó általi feltárását, hiszen Wojtowicz a videóban annak ellenére rajong a filmért, és el van kábulva annak hatásától, hogy a Warner Brothers stúdió annak idején átverte őt. Vagyis nem csak a mozi és a televízió, hanem maga a videó is valamiképpen bírálat tárgyává lesz itt.

Pascale Weber az installációk révén létrehozott mozitól eltérő térhatást tekinti a videó legfontosabb jellemzőjének és a mozitól való különbözőség legfontosabb forrásának. Úgy véli, hogy ebből fakad az is, hogy „az installáció-projekció nem próbálja oly módon

²⁸² Uroskie, Andrew V: *Siting Cinema*. In: Leighton, Tanya (szerk.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing. 2008. 391-392. o.

manipulálni a nézőt [mint a mozi], nem azért mert tisztességebb, hanem mert máshol van a hangsúly. A diszpozitív a sötétséget és a vetítés folyamatát arra használja, hogy a látogatót rávegye saját látási aktusának az elgondolására (amit a mozi éppen hogy elfelejtetni igyekszik vele), és főleg azt akarja, hogy azt gondolja el, amit [a néző] önkéntesen nem hajlandó elgondolni (az önkéntes memória Walter Benjamin által kifejtett fogalmának értelmében).²⁸³ Weber szerint tehát a mozihoz képest az installáció újdonsága annak önreflexivitásában rejlik.

Azt a tényt, hogy az újabb kori videóművészetet (a koraival ellentétben) hangsúlyosan meghatározta a mozi, az is bizonyítja, hogy milyen gyakoriak lettek napjainkban a személyes átjárások a két terület között: filmesek múzeumokban installálnak, videóművészek pedig mozifilmeket gyártanak. Chantal Akerman az elsők között volt (a mindenben pionír Godard-t leszámítva persze), aki filmes munkáit nem csak hogy galériákban vetítette, de a jelenetek több csatornára, monitorokra bontásával kifejezetten múzeumi installációt hozott létre számukra. A fő kérdés itt az, hogy vajon az installálás révén valóban új hatás és új jelentésrétegek jelentek meg/kapcsolódtak a műhöz, vagy pusztán egy új közegben való ismétlésről van szó. A galéria-mozival szemben ugyancsak szkeptikus Gregor Stemmrich Akerman ilyen munkáiról azt mondja, hogy „a képi világ egy olyan fajta jelentés, folyamatos narráció, mély pszichológiai involválódás, a tapasztalat olyan költői intimitása iránti vágyra utal, amely a mozi tapasztalata és háromdimenziós reprezentációjára jellemző. (...) Lényegében Akerman *From the Other Side* (2002) című videó installációja leginkább úgy tűnt, mintha azonos című filmjének a reklámja lenne, és nem egy független mű.”²⁸⁴ Stemmrich szerint a legtöbb esetben még a mediális önreferencialitás sem igazolja az új galéria-mozi létjogosultságát, mivel egy elmozdulást figyelhetünk meg a korai videóművészet fenomenológiai, a valós idő testi tapasztalatára fókuszáló médiumhasználatától” egy mozijellegű használat felé. „A korai videó nagyrészt a valós időről szolt a percepció, a reprezentáció, a viselkedés és az időtartam vonatkozásában. Az apparátus tárgyként lepleződött le a performanszokban és installációkban.” Ezzel szemben a kilencvenes évektől indult galéria-mozi az új médiumot csupán arra használja, hogy „szemlélje” a mozi, a filmtörténet paradigmatis pillanatait. Ez a videóművészet azért használja a mozi, mert úgy gondolja, hogy a filmtörténet tekinthető a történelem lenyomatának, kulturális emlékezetének, és ezáltal létrehoz egy meta-diskurzust, de nyoma sincs benne a korai videók

²⁸³ Weber, Pascale: *Le corps A l'épreuve de l'installation-projection*. 25. o.

²⁸⁴ Stemmrich, Georg: *White Cube, Black Box And Grey Areas: Venues and Values*. In: Leighton, Tanya (szerk.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing. 2008. 434. o.

konceptualitásának.²⁸⁵

Mivel ennek a dolgozatnak filmjei révén munkássága már része volt, nem tehetjük meg, hogy e kontextusban ne emlékezzünk meg Kiarostami néhány kétezres évekbeli művéről. A 2001-es velencei biennálén kiállított *Sleepers* című munkája padlóra vetített ágyat mutat, amelyben egy pár forgolódik, a közben hallható hangsáv pedig álmaikat jeleníti meg, idézi fel bennünk. Bár teljes mértékben képzőművészeti kontextusban jelent meg, ezt a munkát valóban értékelhetjük úgy, mint olyat, amelyik lényegében intézmény- és médiatörténeti okokból került múzeumi környezetbe: az alternatív, underground filmeket vetítő kis filmklubok és vetítőhelyek megszűntével, a művészmozik kommercializálódásával a kísérleti filmnek egyre inkább csak a galériák maradtak megnyilvánulási lehetőségként. A *Sleepers* nézői tapasztalatához ugyanis - érzésem szerint - az installáció által létrejött körbejárhatóság, a vízszintes vetítés semmit nem ad hozzá (Kutlug Ataman később említendő egyik installációjával ellentétben). Azt hiszem, ebben az esetben igazolódik Mark Nash-nek az a kérdésfeltevése, miszerint nem biztos, hogy önmagában az installáció révén mobilissá váló néző elég a nézői pozíció és a domináns (mainstream mozira jellemző) befogadói gyakorlatok releváns kritikájához²⁸⁶. Kiarostami filmes múltja (bár festőként kezdte pályáját) révén elsősorban magának a filmnek a működésmódjára kérdez rá, ám nem azon a fétiszálónan-szemlélő módon, amit Stemmrich elítél, hanem az experimentális film önreflexivitásához hasonlóan. Úgy gondolom, hogy jól jelzi ezt a dolgot Kiarostami két későbbi projektje, a *Five* és a *Shirin*. Ez utóbbi végeredményben egy klasszikus narratív filmes eszközökkel rögzített szélsőségesen experimentális film, aminek végképp semmi köze nincs a galériákhoz. Az egész film során egy főleg női nézőkkel teli mozitermet látunk, miközben a hangsávban halljuk a perzsa mitológia egyik jelentős történetéről készült film hangjait. Ez az elképesztő film azért különleges, mert egyrészt problematizálja a figuratív, és főleg a női ábrázolás muzulmán tiltásának kérdését, hiszen bár a moziban végül is az iszlamista kormányok által is elfogadottá vált, hogy életszerű szituációkban nem lehet a nők (szigorú szabályok által szabályozott) ábrázolását megkerülni, de nehéz azt megindokolni, hogy miért kell másfél órán keresztül (egyébként gyönyörű) női arcokat és azok általunk láthatatlan látványra adott reakcióit fürkészni (ez feszegeti a Kiarostami fejezetben említett illetlen tekintet problémát). Végeredményben mozgóképes női portrékat látunk a *Shirin*ben,

²⁸⁵ Uo. 440. o.

²⁸⁶ Nash, Mark: *Art and Cinema: Some Critical Reflections*. In: *Documenta11*. Kiállítási katalógus. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2002. Később kötetben is: Leighton, Tanya (szerk.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing. 2008. 444-459. o.

amelyeket a vetítövásznon oldaláról, de nem annak pozíciójából vesz fel Kiarostami, a szereplők ugyanis mindig elnéznek a kamera mellett és felett – ezáltal mi magunk nem a látvány tárgyaként jelenünk meg, hanem ama platóni barlangba kötözött rabszolgaként funkcionálunk. A mi (kamera által egy irányba bilincsel) tekintetünk csupán a valódi látvány árnyékát, visszfényét (a nézők reakcióit) láthatja, soha nem tudva meg, hogy valójában hogyan nézhetett ki az a film, amit ők láttak. Mindehhez még egy érdekes jelentésréteg adódik azáltal, hogy a filmbeli és a mitológiai Shirin története arról szól, hogy egy (festett) portré alapján reménytelenül beleszeret egy távoli föld királyába. Kiarostami tehát ezzel a filmmel a vizualitásnak egy második, tapasztalati szintjére kérdez rá: milyenek a bennünk, külső hatások révén létrejövő belső képek? Erről szólt a *Sleepers*, és erről szól a *Shirin* is – amelyek ez alapján szerintem alapvetően az e dolgozatban csupán érintőlegesen tárgyalt kísérleti filmhez sorolhatók, ahol egyébként találunk is egyfajta előzményt hozzá. Hollis Frampton *Poetic Justice* (1972) című filmjében egy szöveget látunk, amelyet elolvasva a néző feladata elképzelni a verbálisan ábrázolt szituációkat.

Fordítva is fennállt ez a viszony, az utóbbi években az iráni Shirin Neshat és a svájci Pipilotti Rist merészkedett a mozifilm területére, inkább kevesebb, mint több sikerrel. Munkáik (*Nők férfiak nélkül*, *Pepperminta*) merész, időnként narratívától függetlenedő vizualitásuk miatt üdítőnek hatnak a játékfilmek közegeiben, azonban látszik, hogy bár nagyon küszködtek vele, nem tudták megoldani a nagyívű narratíva működtetésének problémáját. Különösen Rist filmjében szembetűnő a filmkép mozifilmben szokatlanul merész manipulálása, a narratíva vizualitás általi dominálása – sajnos azonban, bár mindkettőt bemutatták a Velencei Filmfesztiválon, egyik mű sem tudott igazi nyomot hagyni a film, a mozi közegeiben.

Érdekes ezt a mozi-videó kérdéskört megvizsgálni egy alapvetően a film felől induló teoretikus szemszögéből is. Raymond Bellour tanulmánya²⁸⁷ azért érdekes ebben a kontextusban, mert ő az 1999-es velencei (videó)biennálé alkalmából, az ott látott művek megidézése révén főleg formai szempontból elemzi videó és mozi összefüggéseit. Alapvetően két fő jellegzetességet állapít meg mindezek alapján, amelyek inkább közelítik egymáshoz a két formát, és amely alapján a videót egy másik mozinak (un autre cinéma) nevezi. Egyrészt azt állítja, hogy bár ezen munkák valóban konceptuálisak elsősorban azon figyelem révén, amellyel megsokszorozzák vagy módosítgatják az eszközeiket (devices), azonban a dolgok

²⁸⁷ Bellour, Raymond: *Of an Other Cinema*. In: Leighton, Tanya (szerk.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing. 2008. 406-422. o.

számbavételének és dokumentálásának eljárása révén mégis megöröklik a mozitól a világ valóságával való kapcsolatot. Másrészt a technikai paraméterekben megbúvó szemlélet elemzésével arra jut, hogy az installációk, akár a mozi, ugyanazon korai képrögzítési és főleg -vetítési formák örökösei. Éppen ezért a videó eredményeként a mozit nem egy fejlődés végpontjaként, hanem egy történelmi folyamat részeként tudjuk tekinteni, egy olyan folyamatnak, amely egy adott pillanatban meghaladta őt.²⁸⁸

6.3 A leleplezett (mozi)néző

Dan Graham 1974-ben készítette a videóművészet mindmáig talán legzseniálisabb műalkotását *Present Continuous Past(s)* címmel. Ez az installáció egy kisebbfajta szoba méretű dobozban valósult meg, ebbe kellett a látogatónak belépnie. A „szoba” két falát padlótól plafonig hatalmas tükör borította, amelynek köszönhetően a belépés pillanatától nem lehetett olyan helyre menni a szobában, hogy ne tükröződjünk valahogyan. A tükörmentes fehér falak egyikén, a tükörrel szemben egy monitor volt a falba építve, amely egy pont felette lévő lyukon keresztül élőképet készítő kamera felvételét közvetítette (a kamera látószöge befogta a teljes szemközti falat – illetve tükröt). Ezáltal maga a néző, a tekintet alanya válik nagyon szemléletes módon a kép tárgyává, sőt még tovább menve a néző tekintete válik tárggyá. Az installáció révén lelepleződik a moziban testetlennek tekintett nézői tekintet testbe ágyazottsága. Persze annyit hozzá kell tennünk, hogy azért van külső tekintet (hiszen a kamera láthatatlanul, testetlenül, a dobozon kívülről rögzít, azonban mivel a tükörben tükröződik a kamera által felvett és a monitor által közvetített élőkép, ez a külső tekintet is belekerül a dobozba).

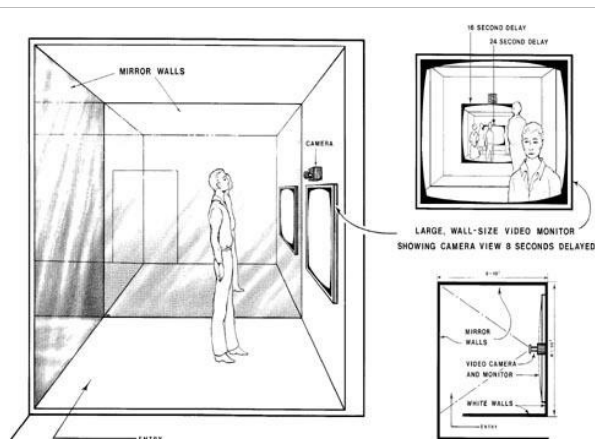
Mindez azonban kevés lenne ahhoz, hogy ennyire dicsőítsük ezt a művet. Graham mindezt azzal csavarja meg, hogy a monitor által közvetített képet 8 másodperccel eltolja, késlelteti. Vagyis amit a monitoron látunk, az a kevéssel ezelőtti közelmúlt képe. Ebben az az izgalmas, hogy nyolc másodperccel később megjelenik a múlt, azonban újabb nyolc másodperccel később, mivel a monitorral és a kamerával szemben tükör van, a képen „keret a keretben” struktúra formájában (a monitorkép tükröződése felvételének a közvetítéseként) 16 másodperces késleltetéssel újra megjelenik ugyanaz az időpillanat. Ha a technika és a felbontás lehetővé és láthatóvá tenné, elméletileg így menne ez tovább a végtelenségig: ha valaki egyszer belépett a térbe (mivel, mint emlékszünk, nem maradhat rejtve a tükrök előtt)

²⁸⁸ Uo. 407. o.

elvileg örökké a kép része, tárgya foglya marad. Ha egyszer belép a megfigyelő tekintet, nyoma soha többé nem múlik el, a tekintet testisége, testbe ragadtsága miatt soha nem tagadhatja le többé egykori megfigyelését, jelenlétét. Az installációt szintén elemző Philippe Dubois így ír róla: „Íme ennek a szerkezetnek az ördögi ravaszsága: szükség van hozzá a néző aktív részvételére, hiszen ő az, aki a szó szoros értelmében tárgya a műnek, ő az, aki létre kell hozza a képet azzal egy időben, hogy nézi azt (és önmagát), De ha egyszer behatolt az installáció terébe, *azt soha többet nem hagyhatja el.* Íme, a mélység foglyaként, a szó szoros értelmében mindörökké bedobozolva, megragadva a reprezentációk sorozata által, amelyek soha többé nem engedik el.”²⁸⁹



Dan Graham: *Present Continuous Past(s)*



Dan Graham: *Present Continuous Past(s)* - szerkezetrajz

A videóművészet a befogadás helyének és helyzetének megváltoztatása révén nem pusztán intézményt váltott (moziról galériára), hanem radikális módon kezdett el talán a mozinál is reflektáltabban a nézésről, a tekintetről és a képről gondolkodni. Dubois így ír: „(...) úgy vélem, hogy a videó tapasztalatát nem lehet másként, mint állapotként, a tekintet és a látható egy állapotként, a képek egy bizonyos létmódjaként elgondolni. (...) a 'videó' nem egy tárgy (nem egy önmagában való dolog, egy saját test), hanem egy tapasztalati *állapot*. A képnek egy állapota (általában véve). Egy kép-állapot, vagyis egy gondolkodó forma. A videó elgondolja (vagy lehetővé teszi az elgondolását) annak, hogy mik (mit tesznek) a képek.”²⁹⁰ Dubois úgy látja – és ez a fő oka annak, hogy e fejezet jelen van ebben a dolgozatban –, hogy a videó az, „ami újraindítja, másként, más kontextusban és más alapokról a képek

²⁸⁹ Dubois, Philippe: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. 50. o.

²⁹⁰ Uo. 9. o.

megkérdőjelezésének gépezetét”²⁹¹. A videó az egyéb képekről (televízió, mozi) való gondolkodásnak a kiemelt jelentőségű eszköze. Az erről gondolkodó művészeknek a videó „nem csupán az eszköze, hanem a gondolkodásmódja is”²⁹².

Korábban már tettem említést Aumont azon meglátásairól, melyeknek lényege, hogy a mozinézőt ő egy történeti konstrukciónak tekinti: a változó, mozgó és szuverén szem, amely véleménye szerint ezt a nézőt jellemzi, a modernitást épphogy megelőző értékek és jelentések eredménye²⁹³. Ezen meglátásaihoz ő minduntalan hozzáfűzi azt is, hogy a mozinéző egy kihálás szélén lévő faj. A húszas évek örült operatőri kísérleteit (entfesselte Kamera – elszabadult kamera) felemlegetve arról beszél, hogy a filmesek folyamatosan a vizuális innovációra törekednek, valami olyat akarnak mutatni, ami még nem volt – ennek kapcsán Michael Snow-t és Bill Violát is emlegeti. Végül pedig ezt írja: „A mechanizációval, napjainkban pedig az informatizációval ez az elszabadulás nyilvánvalóan egy másfajta írásmód, egy másik projekt szolgálatába áll; a kamera hideg szemmé válik, amelyből minden emberire való vonatkozás – ami a mozi csúcspontján még meghatározta – kiürült. Egyszerűen a változó szem [l'oeil variable] is belépett a posztmodernbe.”²⁹⁴ Könyvének egyik fejezetét pedig a következő utóirattal fejezi be: „A tekintet a jelenben mozdulatlaná vagy demobilizálttá [immobilisé ou démobilisé] vált. A televízió olyan nézőpontokat választ, amelyeneket akar, pusztán a tekintet hiányára ébreszt rá. A szem egyébként pedig már csupán azért aktuális eszköz, mert képes *olvasni* a sematizált, szintetizált, hiperjelentő [hypersignifinates] képeket; ráadásul, a halálbüntetés terhe alatt, képes *gyorsan* olvasni őket – mint a videójátékokban és egyéb szimulációkban.”²⁹⁵

Ebben a fejezetben tehát a moziban működő tekintetnek a megváltozásáról szeretnék néhány meglátást megfogalmazni, de anélkül, hogy Aumont kissé pesszimista hangvételét átvegyem. Szükséges belátnunk azt, hogy miben különbözik a moziban működő percepció azoktól az újabb mozgóképes formáktól, amelyek egyre nagyobb teret kapnak. Itt most ugyan csak egy nagyon kis szeletéről lesz szó, de ez talán egyszer majd ahhoz is közelebb vihet, hogy megértsük, mi lehet a mozi jelenlegi válságának hátterében. Vajon pusztán egy időszakos hullámvölgyről van szó, vagy tényleg elmúlt az a kor, elavult az a vizuális paradigma, amelyben a mozgóképre vetett tekintet, a láthatóvá váló látó test volt a

²⁹¹ Uo. 13. o.

²⁹² Uo. 111. o.

²⁹³ Aumont, Jacques: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. 56. o.

²⁹⁴ Uo. 63. o.

²⁹⁵ Uo. 70-72. o.

középpontban?

6.4 A videókép különbözősége

A videókép természetesen technikai különbséget is jelent a mozihoz, hagyományos értelemben vett filmképhez képest. Megközelítésünkben azonban a technikai háttér csak másodlagos szerepet játszik, Heidegger sokat idézett gondolata mentén, miszerint „a technika lényege sohasem technikai”. Ez azt jelenti, hogy videónak nem pusztán azokat a munkákat fogjuk tekinteni, amelyek eme átmenetinek bizonyult elektronikus rögzítési technológiával készültek, hanem mindazokat a munkákat, amelyek azt a megközelítésmódot képviselik, amelyik valóban e technika révén kezdett el megjelenni elsősorban a képzőművészek gyakorlatában a hatvanas évek végén-hetvenes évek elején. Ugyanígy attól, hogy egy adott (hipotetikus) esetben egy moziforgalmazásra szánt film videó nyersanyagára készül, még nem tekintjük a videó, videóművészet részének. Úgy gondolom, hogy ez a teoretikus hozzáállás lehetővé teszi, hogy ne a konkrét technikai részletek, hanem egy gondolkodásmód alapján próbáljuk meg beazonosítani és elemezni mozgóképek egy specifikus csoportját.

Philippe Dubois videóval kapcsolatos tanulmányaiban nem győzi ismételni és felhívni a figyelmet arra, hogy a „videó” tulajdonképpen nem tekinthető képnek, hanem egy „képet elgondoló állapotnak”. Ennek ellenére ő is beszél a videóképről és annak sajátosságairól, ebben az alfejezetben ezeket a jellegzetességeket próbáljuk meg röviden vázolni, elsősorban természetesen a mozitól való különbözőségekre fókuszálva. Dubois három technikai, vizuális eszköz rendszeres használatának és jelenlétének a beazonosítása alapján úgy véli, hogy ezek miatt négy szempontból írja felül a videó teljes mértékben a moziban kialakult és használt képi fogalmazást és az ahhoz társított teljes fogalomrendszert. A három vizuális jelenség a felülírás (surimpression – mikor külön felvett képek, mintegy átlátszóvá válva, palimpszesztként működve egymásra vetítődnek), a zsalu (volet – amikor a képet horizontálisan vagy vertikálisan több különböző képre osztja, vagy adott esetben elmaszkolja a kép egy részét) és a berakás (incrustation – amikor két különböző felvételtől származó képelemet illesztnek össze elektronikus vagy digitális eszközök, „trükkök” segítségével egyetlen képbe úgy, hogy a két (vagy több) kép közötti határok elmosódnak, észrevehetetlenné válnak).²⁹⁶

E három procedúrának köszönhetően, amelyek szerinte alapvetően határozzák meg a

²⁹⁶ Dubois, Philippe: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. 84-86. o.

videóművészetet, a videómunkák képvilágát, felszámolódik sok minden, amit a mozival kapcsolatosan korábban minden mozgókép alapvető jellegzetességének, elemzésük kiindulópontjának gondoltunk. Egyrészt eltűnik a plánok emberi léptékű struktúrája, amely alapján egy filmet elemezve közelképről, totálról vagy éppen amerikai plánról beszélünk. Nem azért, mintha a videókép nem ugyanúgy többé vagy kevésbé közlőről vagy távolról venné fel az alakokat, hanem mert adott esetben két vagy három teljesen különböző léptékű plánban készült felvétel kerül egymásra/egymás mellé. „A *saját* 'természetes' terébe beleírt egyedi test, és a köré szervezett homogén tér teljes mértékben felrobban és demultiplikálódik: a videóban legtöbbször több térrel és több testtel van dolgunk, vagy egy testről készült több képpel, amelyek valamely módon egymásba gabalyodnak”²⁹⁷. Vagyis nem történik más, mint megszűnik az az (akárcsak elképzelt) egységes tér, amely a képen ábrázolt testet körülvette, és amely térhez való testi viszony meghatározta a plán léptékét. Ez azért fontos, mert ezáltal megszűnik az ábrázolt test és tér, és nem marad más, mint a de- és rekonponált kép. Éppen ezért a plánokat a videóban a képek kompozíciója helyettesíti.

De nem csak a plánok, hanem a moziban alkalmazott, és a korábbi fejezetekben többször részletesen taglalt termélység is felszámolódik, és a magának az anyaggá váló képnek a vastagságával helyettesítődik. A termélység ugyanis a monokuláris perspektíva működését, egységes teret, egy pontosan meghatározott megfigyelő szemet és persze megszerkesztett enyészpontot feltételez. „A videóban (...) evidens módon nem lehet ugyanabban az értelemben [mint a moziban] 'termélységről' beszélni, mivel nem pusztán egyetlen kép létezik (és nem egyetlen tér, egyetlen nézőpont, stb.), hanem több, egymásba építve.” „Mélység” azért így is van a képben, ez azonban nem az ábrázolt térnek, hanem magának a képnek, a felületeknek, a kép rétegeinek a mélysége, illetve pontosabban a vastagsága – és ez az, ami a videóban megnyilvánul és ami a videókép egyik legfontosabb konstitutív eleme.

A harmadik megszüntetett moziesszköz maga a montázs, amelynek pontos szabályok szerint (illesztés, nézőpontok, 180 és 30 fokos szabályok, tengelyek, stb.) való működését a képek mixelése helyettesíti. A videó-montázs mindig a képkereten belül történik vagy egymásra vágás, vagy egymás mellé, vagy egyenesen egymásba illesztés révén. És végül a negyedik, az előzőekből logikusan következően megszűnő mozi-instrumentum a képmezőn kívüli. A videómontázs, illetve -mixelés legfontosabb jellemzője, hogy az előzőekben tárgyaltak alapján, mivel nincs „mögötte” ábrázolt tér, ezért nincs, vagy a mozifilm

²⁹⁷ Uo. 88. o.

értelmében semmiképpen sem kapcsolódik hozzá képmezőn kívüli tér. A videómontázs nem azért jön létre, hogy a képmezőn kívülit, amely a mozikép egyik legfontosabb dinamizáló eszköze, valamiképpen játékba hozza. E helyett inkább totalizáló képpel van dolgunk Dubois szerint, ahol minden ott van, a képen és a képben van – a jelentés nem a képen kívüli térrel való viszonyból, a képmezőn kívüliek elképzelésével, hanem csakis a képen látható elemekből jön létre; nincs többé emberi léptékű nézőpont tekintet, csak egy heterogén fragmentált tér, és egy anyagiságában megjelenő kép. A képmezőn kívülinek eredendően rendkívül szoros kapcsolata van a keret problémájával, amelyet a videó ugyanúgy nagyon lazán kezel – ha egy-egy képnek van is kerete, az vagy csak pillanatnyi, vagy olyannyira illékony, minden irányba elmozduló, felszabdalódó, hogy a mozikép értelmében nem is nevezhető keretnek. Christine Ross ennek elemzéséhez Daniel Reeves 1986-os *A Mosaic for the Kali Yuga* című videóját használja fel, amely mozgóképek mozaikjaként értelmezi újra a keretet²⁹⁸. Mi itt egy ennél korábbi videót szeretnénk megemlíteni. Joan Jonas 1972-es *Vertical Roll* című videója már azzal felülírja a keret konstitutív értelmezését, hogy roncsolja a képet: végig egy hibás, függőlegesen futó, megszaladó tévéképet látunk, amelyen különböző alakokat próbálunk felfedezni több-kevesebb sikerrel, hiszen épp csak egy-egy rövid pillanatra áll meg a kép. Ám az igazi fordulat a videó utolsó perceiben következik be, amikor teljesen váratlanul beúszik a képbe e roncsolt tévékép elé egy női fej profilból. Ezáltal mindaz, amit eddig láttunk, keretbe kerül (egy képen belüli képről lesz így szó, amelyet körülvesz egy, az eddigiektől független tér, de amely persze bármikor újra megkérdőjeleződhet), és az a „világ”, amelyet eddig a roncsoltság között megpróbáltunk kifürkészni, teljesen érvényét veszti. Első pillantásra mondhatnánk, hogy itt a Kiarostaminál oly sokszor látott „keretezésről” van szó, a kép nézettségének a hangsúlyozásáról, azonban az itt megjelenő női arc semmi ilyesmit nem hordoz magában. A videóművészek számára a kép pusztán egy felület, amelyre bármikor ráhelyezhetők újabb és újabb rétegek, és amelyek révén a kép vastaggá válik, de se termélység, se képmezőn kívüliség nem játszik többet szerepet e történetben.

Ursula Frohne a videóművészet egyik alapvető jellemzőjének tartja a keret feloldódását. A galéria- és múzeumi gyakorlat megidézése kapcsán beszél a „white cube” majd a „black box” megjelenéséről (ez utóbbi a galériában megváltozott módon rekonstruált, sötét moziteremnek felel meg), és azt állítja, hogy a fekete doboz a keret feloldódásának új terepeként értelmezendő. Frohne felfogásában ugyanis a keret tekintetében nem törés, hanem

²⁹⁸ Ross, Christine: *Images de surfaces. L'art vidéo reconsidéré*. Montréal: Éditions Arttextes. 1996. 17-24. o.

éppen folytonosság figyelhető meg a mozi és a videó között. A sötét tér lehetővé teszi a nézők számára, hogy saját fizikai épségük veszélyeztetése nélkül szembesüljenek és egyesüljenek a képzeletbelivel. A moziban és a videóban „olyan illúzióval találkozunk, amely optikai hatások és új vizuális technológiák segítségével eltünteti a keretet. A néző és az előadás közötti határok elmosása révén lehetővé teszi a nézők számára, hogy önmagukat annak részeként képzeljék el, amit percipiálnak.”²⁹⁹ Úgy gondolom, hogy itt Frohne tévesen kapcsolja össze a mozi és a videó által létrehozott illúziót, ugyanis a moziban a keret éppen hogy nem tűnik el, hanem konstitutív szerepet kap a film narratív és vizuális konstrukciójában. A képen és a képmezőn kívül található elemek közötti feszültség alapvető a mozihatás számára, és ezt pontosan a keret hangsúlyos jelenléte, és nem feloldódása teszi lehetővé. Frohne nyilván azért gondolja másként, mert ő a képzőművészetből és főleg az állóképből indul ki, ahol a keret meghatározza a látható világot; ezzel szemben a filmben a keretben látható világ állandóan változik a vágások vagy kameramozgások révén. Ez utóbbi azonban nem jelenti azt, hogy a keret feloldódott volna, csupán azt, hogy megváltozott a benne megjelenő kép működés módja (mozgó és mozgásban levő kép lett). A galériában ellenben valóban eltűnik a keret, mert az installációkban maga a tér, adott esetben egyéb tárgyak, állóképek vagy éppen – többszörös munkák esetében – más videók együtt alkotják a művet. Az én értelmezésemben a videómunkákban két okból tűnik el a keret: egyrészt azért, mert, ahogy Dubois kapcsán már beszéltünk róla, minden a kereten belül történik, vagyis a keretnek már nincs konstitutív funkciója. Másrészt pedig azért, mert a mű egyszerűen nem ér véget a mozgókép fizikai kereteinél. Mindezek alapján meggondolandó, hogy Vivian Sobchack film-test fogalma és koncepciója vajon nem inkább a videoképben, mint a moziban működik. A videónak valóban, idézőjelek nélkül teste van, az egyetlen hely, ahonnan a látottak láthatóvá válnak a film, illetve a videó teste, amely még véletlenül sem azonosítható egyetlen szereplő, a néző vagy a rendező nézőpontjával, tekintetével. Ennek kifejtésére, további végiggondolására azonban terjedelmi okok miatt itt nincs lehetőség.

Christine Ross a tekintet és a kép megváltozott viszonyáról beszél a videó kapcsán: „A mai videóban a hatás számít abban az értelemben, hogy az elektronikus kép immár nem szólítja fel a tekintetet egy átható interpretációra. Épp ellenkezőleg, mintha a kép maga hatolna bele a tekintetbe és szippantaná magába azt.”³⁰⁰ Az történik ugyanis, hogy az egyes vagy egyedi képek elvesztik – nem találok jobb szót rá – a fontosságukat, és csak egy

²⁹⁹ Frohne, Ursula: *Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations*. 2008. 358. o.

³⁰⁰ Ross, Christine: *Images de surfaces. L'art vidéo reconsidéré*. 11. o.

konceptuális és vizuális struktúra keretében válnak értelmezhetővé és értelemmel telivé. A videóművészek „technikai képzetlensége”, az első videómunkák vizuálisan amatőr jellege az avantgárd hatás mellett éppen erről (is) szólt: a kép már nem egy „termékeny pillanat” (vagy film esetében folyamat) kiemelt ábrázolása, hanem felület, amelynek jelentése önmagában van, és nem rajta túl. A videó nem törli el önmagát, mint azt tették a reneszánsz típusú és éthoszú képformák: „A felületté vált kép nem törli el önmagát azért, hogy átengedje a művész tekintetét. Ellenkezőleg, magába szívja a mélység olyan metafizikai kategóriáit, mint a gondolat, a jelentés, az identitás, a tudattalan, az interioritás, a láthatatlan, az autentikus, az eredet, a lényeg, az ok. A narratív folyamatosság megszűnt. A tekintet meggyengül és a néző már nem ismeri fel önmagát a reprezentációban.”³⁰¹ Illetve, még pontosabban a néző nem önmagát, hanem saját tekintetét nem ismeri fel a videóban, a filmmel ellentétben nem tudja a képet egy valamilyen képen túli teret pásztázó tekintetként megérteni és ezáltal sajátjává tenni, interiorizálni. Ha a mozi a tekintet képformája, akkor a videó a megszüntetett tekinteté. Ursula Frohne e problémakör kapcsán immár nem a tekintettel, hanem a testiség tapasztalatával foglalkozik. Azt állítja, hogy (...) a nézők az installációkban immár nem csupán a tekintet szempontjából látják önmagukat, hanem a szó szoros értelmében percipiálják saját fizikai involválódásukat.”³⁰² Megidézi Steve McQueen híres videóját, a *Deadpan*-t (1997), amelyben a brit művész Buster Keaton azon klasszikus burleszkjelenetét dolgozza fel, amelyben a háznak háttal álló szereplő nem veszi észre, hogy a homlokzat elkezd rádőlni, ám csodák csodájára megmenekül, mert az ablaknyílás épp oda esik, ahol ő áll. A mozival szemben azonban a videóváltozat a humoros jelenetből egy félelmet keltő eseményt kreál, ugyanis McQueen arcán Keatonéval ellentétben megjelenik a félelem. „Keaton jelenetének [McQueen] általi appropriációja – a gyakorlatban egyfajta meta-ikonoklazmus – megfosztja az eredetit hamis érinthetlenségétől, amelyet az illuzionisztikus filmes jellegzetességek hoztak létre. Anélkül, hogy saját újrarendezésének hamis jellegét elrejtene, McQueen kijátssza a néző illúzióvesztését pusztán azáltal, hogy visszahelyezi a filmes logika tudattalan és elfojtott pszichológiai dimenzióját.”³⁰³

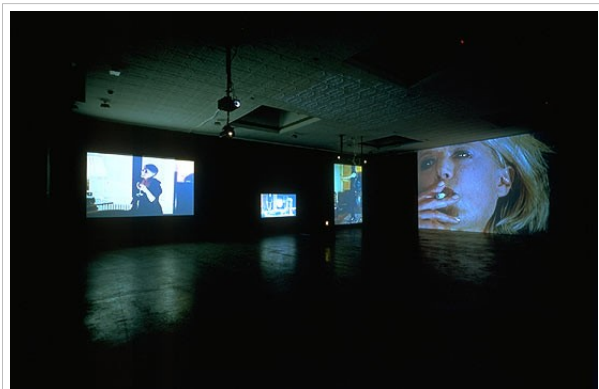
Ha elszakadunk a mozival való hasonlítóatástól, egy még további lépést jelent ebbe az irányba Sam Taylor-Wood *Third Party* (1999) című munkája, amelyben egy terem minden falára egy buli hét párhuzamos jelenetét vetítik. Az érdekes az, hogy amint a szereplők a fiktív, diegetikus térben mozognak, időnként átjárnak a vetítések között is, sőt egy adott

³⁰¹ Uo. 11-12. o.

³⁰² Frohne, Ursula: *Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations*. 362. o.

³⁰³ Uo. 364-365. o.

pillanatban az egyik képből egy kéz átnyúl egy másikba. Vagyis a képek közötti határ (ha úgy tetszik, a keret), teljesen megszűnik, és egy virtuális, a nézőt teljes mértékben körbevevő realitássá válik. Ebben a konstrukcióban teljes mértékben megszűnik a nézőtér egy olyan privilegizált helyként működni, ahol a néző annak tudatában foglalhat helyet, hogy mindent megfelelően fog látni. A történések megfigyeléséhez, megéléséhez a nézőnek itt aktívan cselekednie, mozognia, tájékozódnia kell. Ugyanerről a jelenségről beszél Alexander Alberro, aki Ahtila olyan munkáit elemzi, amelyek mind moziban vagy tévében vetíthető formában, mind installáció formájában elkészültek. A *Today* (1997) című videóról azt írja, hogy amikor egy gumilabda felborítja a filmes apparátust, akkor teljesen más hatás jön létre az egy- és a háromcsatornás verzió esetében. „Az egy csatornás verzió esetében ez az aktus a néző tekintetével való agresszív konfrontációként jelenik meg, ezzel szemben a három-csatornás verzióban úgy tűnik, mintha a néző saját fizikai teréről való tudatát hangsúlyozná, így vonva be őt még inkább a drámába, olyan résztvevővé téve őt, akire áttevődik a jelentés.”³⁰⁴ Alberro elemzése tehát arról beszél, hogy ugyanannak a mozgóképes anyagnak a moziba való és az installált verziója között olyan lényegi különbség van, ami magát a mű néző általi tapasztalatát változtatja meg: a mozira jellemző tekintet helyett a fizikai jelenlét kerül előtérbe.



Sam Taylor-Wood *Third Party*

A tekintet hiánya nyilván annak köszönhető, amit Dubois a videókép vastagságának fogalmával írt le, amely a termélységet helyettesíti. Ross ezt így fogalmazza meg: „Így az elektronikus művészet olyan képeket gondol el, amelyek nem Alberti ablaka módjában nyílnak a világra, hanem amelyek egy másfajta mélységnek a hordozói, egy eseményként újradefiniált

³⁰⁴ Alberro, Alexander: *The Gap Between Film and Installation Art*. In: Leighton, Tanya (szerk.): *Art and the Moving Image. A Critical Reader*. London: Tate Publishing, 2008. 427. o.

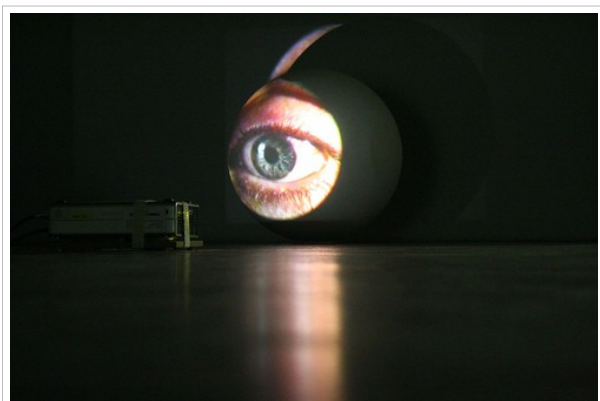
jelentésnek, identitásnak, interioritásnak, amely két felület közötti elmozdulás helyén jön létre.”³⁰⁵ És az egyedi kép státuszának ez a megváltozása, talán eljelentéktelenedése elvezet minket a következő alfejezet témájához, amelyből még nyilvánvalóbbá válik, hogy a videókép mennyire csak egy bonyolult struktúra részeként működőképes.

6.5 Az installált mozgókép – az eljelentéktelenedő kép

Tony Oursler művészetének védjegyévé vált, hogy antropomorf alakú tárgyakra vetített szemeket vagy arcokat állít ki. *Criminal Eye* című 1995-ös munkája egy pislogni vagy becsukódni képtelen szemet mutat, amely állandó nézése révén első pillanatra a folyamatos, ámde gépi megfigyelés gondolatát veti fel a nézőben, hiszen bár néz, nem reagál a látottakra. „A testtől és ágytól elszakított 'bűnös' szem elvesztette a kognitív tudatosság forrásaként értett perceptuális funkcióját, és a látás pusztán instrumentumává vált; lát, de nem ért.”³⁰⁶ A mi szempontunkból ez a munka azért érdekes, mert nagyon tiszta formában képviseli azokat a művészvideókat, amelyek (filmek felől érkező) meglátásom szerint a kép eljelentéktelenedését valósítják meg. Oursler műveiben a jelentésnek pusztán elenyésző része jön létre a felvett, feldolgozott és kivetített (mozgó)képből, a lényeg az architekturális kompozícióban, az installációban rejlik, a kép csak azzal együtt nyeri el jelentését és jelentőségét. Időnként az az érzésünk, hogy a képek akár felcserélhetőek lennének más hasonlóakra a mű összehatásának lényeges megváltozása nélkül. Az ilyen munkákban ugyanis a képnek már semmilyen szinten nincs köze a reprezentáció problémájához, a kép lényegtelen, az apparátus leleplezése által leleplezett ideológia kerül előtérbe (a *Criminal Eye* pupillájában tévéfelvételek látszanak).

³⁰⁵ Ross, Christine: *Images de surfaces. L'art vidéo reconsidéré.* 12. o.

³⁰⁶ Jager, Joachim, Knapstein, Gabriele, Hüscher, Anette (szerk.): *Beyond Cinema. The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005.* 14. o.



Tony Oursler: *Criminal Eye*

A videóművészetben belül gyakran szokás szembeállítani, vagy egymástól elkülönítve kezelni a pusztán képi jellegű munkákat (tehát azokat, amelyek pusztán egy monitort vagy egy projektort igényelnek) azoktól, amelyek egy diszpozitívet, egy szerkezetet is létrehozhatnak, vagyis installációként működnek. Dubois többé-kevésbé meggyőzően fejti ki, hogy minden videó egyszerre kép és installáció³⁰⁷, itt azonban bennünket most az érdekel különösen, hogy milyen következményei vannak annak, amikor a videókat bonyolult installációk keretében hozzák létre. Elgondolásom szerint ezen esetek nagy részében a képek veszítenek jelentőségükből, mivel a mű jelentése a képek és az installáció együtteséből jönnek létre, sőt gyakran az az érzésünk, mintha a vetített képek inkább csak ürügyként szolgálnának egy, az installáció által megvalósított (vizuális) gondolkodás kinyilvánításához.

Az installációk legfontosabb szerepe a legtöbb esetben a néző helyének és tekintetének a megkérdőjelezésében fedezhető fel, amelyet időnként olyan radikálisan valósítanak meg, ami a moziban – az apparátus kötöttsége miatt – elképzelhetetlen. Ebbe a körbe tartozik a korábban ismertetett Dan Graham installáció, amelyben a néző nem csak, hogy nem maradhat rejtve a kép előtt, de ráadásul örökre meg is őrződik a műben. Ennek a gondolkodásnak más irányú megvalósulását figyelhetjük meg Peter Campus 1975-ös *Mem* című munkájában. Itt az installáció terében egy fal mellett kamera található, amelynek élőképét egy mellette elhelyezett projektor közvetíti. A kép tehát eltorzulva a mellette lévő falra vetül, ám mi nézők csak akkor jelenhetünk meg rajta, ha egészen a falhoz lapulunk. Ekkor viszont képtelenek vagyunk szemlélni is a művet, ugyanis olyannyira közel vagyunk a nagyméretű képhez, hogy nem tudjuk kivenni. Vagyis a mű csak egy aktív szereplő-néző (spect-actor) együttműködése révén jön létre, ám úgy van megkonstruálva, hogy állandóan kudarcra ítéli e kollaboráció egyik vagy másik oldalát. Nézőként a szó legszorosabb értelmében folyamatosan helyünket

³⁰⁷ Dubois, Philippe: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Uo. 99-107. o.

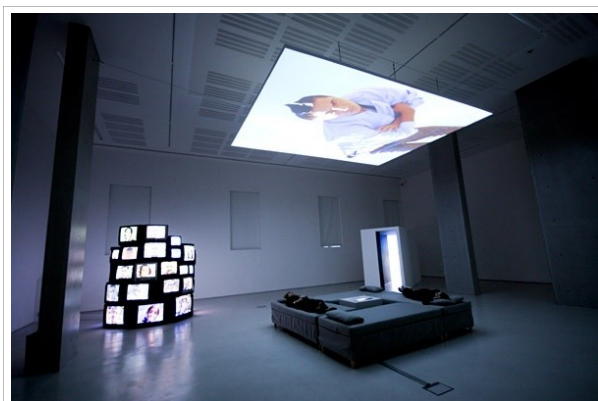
keressük a térben, (sikertelenül) próbálunk olyan pozíciót felvenni, ahonnan látunk és látszunk egyszerre: nincs „jó helye” a szubjektumnak ebben az installációban. Fontos részlete e műnek, hogy mivel zárt láncú élőképről van szó, nem születik semmilyen formátumú felvétel, vagyis hagyományos értelemben nem jön létre *kép*. Dubois értelmezésében itt a kép mint jelenlét jelenségével állunk szemben: „A kép egy aktus és az aktus egy kép (...) elsősorban azáltal, hogy megpróbálja a reprezentáció gondolatát a jelenléttel helyettesíteni”³⁰⁸. A szubjektum helyének megkérdőjelezése mellett ebben a munkában érzésem szerint a kép eljelentéktelenedésének is tanúi lehetünk, legalábbis a nézett, megtapasztalt, percipiált, megélt képnek bizonyosan. Amit ezekbe az installációkba lépve megélünk, az egyre kevésbé áll közel a kép tapasztalatához.

Egy ettől nagyon különbözően gondolkodó, más generációba tartozó videóművész egyik kiállítását szeretném felhozni eme gondolat másik vetületének kifejtése érdekében. Kutlug Ataman installációiban (melyeket gyakran videósobrokként emlegetnek) az az érdekes, hogy legtöbbször több felvétel, mozgókép vetítéséből állnak össze, ám egyenként a képek sokkal kevesebb figyelmet kapnak, mint maga a konstrukció egésze. De lássuk részleteiben a *Mesopotamian Dramaturgies* kiállítást³⁰⁹. Az egyik munka megtekintéséhez egy pamlagra kell feküdnünk, a vetítés ugyanis a plafonra történik. A képeken darura akasztott, himbálózó férfiakat és nőket látunk, akik az egész kiállítás koncepciója szerint a Törökországban élesen megnyilvánuló kelet-nyugat kettősséget próbálják kifejezni: a nyugati ruhákban lévő szereplők keleti(nek tekintett) pozíciókat vesznek fel. Számunkra itt azonban most nem ez az oldala érdekes az installációnak, hanem az a testi perceptuális hatás, amelyet a néző fizikai helyzetének a megváltoztatásával ér el. A vásznon valójában le és fel emelkedő és süllyedő alakokat látunk, ám mivel maga a vetítés és mi is vízszintes helyzetben vagyunk, elvesztjük a mindennapi tájékozódásunk gravitációból fakadó legfontosabb támpontját, és a képen látható mozgásokat súlytalan lebegésnek érzékeljük, mivel a kép viszonylatában elveszítjük a fent és lent referenciákat. Az így létrejövő hatás azért nagyon fontos e dolgozat gondolatmenete szempontjából, mert rendkívül látványosan teszi megtapasztalhatóvá a mindennapi percepció és a képek befogadása közti kapcsolatot a szokványos befogadási helyzet, az apparátus megváltoztatása révén. De így a kép hatásának és jelentésének legjelentősebb része nem a konkrét képekből, hanem az installálás módjából származik – tehát a képek relatív eljelentéktelenedése itt is megfigyelhető.

³⁰⁸ Uo. 107. o.

³⁰⁹ Ataman, Kutlug: *Mesopotamian Dramaturgies*. Kiállítóhely: Arter Space for Art. Isztambul. 2011. szept. 15 – november 16. Kurátor: Emre Baykal

A kiállításon látható többi munka a kép multiplikálása révén valósítja meg ugyanezt. A szerző nyilatkozata szerint a Traianus oszlopból ihletődött installációban rengeteg különböző méretű, típusú és korú tévé van egymásra építve egy huszadik századi tévéobeliszk mintájára. A készülékek mindegyike egy-egy, Törökország különböző régióiból származó ember portréját mutatja. Érdekes hatás jön létre a különböző textúrájú, színhatású készülékek egymás melletti vibrálásából, de ami igazán mellbevágó, az az egyes képek eljelentéktelenedése. Körbejárva az oszlopot egy-egy arcra rápillantunk, ha valami megragadja a figyelmünket, kicsit hosszabban elidőzünk előtte, de az egyedi képek alapvetően oly módon válnak súlytalanná, behelyettesíthetővé, ahogyan a moziban az soha nem történik meg.



Kutlug Ataman: *Mesopotamian Dramaturgies*

Az installációk a kezdetektől fontos részét képezték a videómunkáknak, és sokan ezt úgy értelmezték, hogy a videóművészek olyan teret kívántak létrehozni, amely még inkább magával ragadja, beszippantja a nézőt, mint a mozi. Joachim Jager írja Pipilotti Rist néhány munkájáról: „A film és tér, a filmbeli és a valós világ közötti határok folyékonnyá válnak; a nézőt időnként teljes mértékben beszippantja az installáció totalitása.”³¹⁰ Azonban úgy vélem, hogy az installációk éppen a nézői helyzetre való reflexiót teszi lehetővé: az ábrázolt térrel való azonosulást a néző helyzetét elrejtő, elfeledtető mozi-szituáció sokkal inkább lehetővé teszi, mint azok a bonyolult konstrukciók, amelyekben mozgásom, helyezkedésem, a megfelelő nézőpont keresése révén folyamatosan saját nézőiségemmel szembesülök.

Az installálás alapvető fontosságú volt már a videók megjelenésének idejében, ugyanis

³¹⁰ Jager, Joachim: *Caught between Images: The Heightened Perception of the Filmic*. In: Jager, Joachim, Knapstein, Gabriele, Hüsich, Anette (szerk.): *Beyond Cinema. The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*. 30. o.

ahhoz, hogy a mozgókép legitimitást szerezzen a képzőművészet közegeiben, „a művészek és az intézmények arra kényszerültek, hogy speciális bemutatási módokat találjanak, amelyeket nem lehet összekeverni a videók 'természetes' közvetítési módjával, vagyis a televízióval.”³¹¹ Ennek köszönhetően az installációk ugyanazon mű többszöri, több helyen történő kiállítása során eltér(het)nek, még ha maga a videóanyag ugyanaz is marad – vagyis sohasem ugyanazt a művet kapjuk, épp, mint a színház vagy a koncert esetében. Fontos megjegyezni, hogy bár az újabb kori videóknak nagyon látványosak (időnként monumentálisak) az installációk, ez a tendencia már a műfaj kezdeteinél jelen volt, Paik és Vostell a monitorokat és tévékészülékeket rendezte térbeli installációkká. „Önmagában, izoláltan a televíziótól átvett vagy maguk által fabrikált kép sosem érdekelte ezeket a művészeket; a képnek installálva, színpadra állítva, szobrokhoz felhasználva kellett megjelenie, ám mindig szoros összefüggésben a televízióval, mint tárggyal.”³¹² Úgy gondolom, hogy az egyedi képnek a korábban említett és Ataman munkáján keresztül elemzett „eljelentéktelenedése” innen eredeztethető, és fontos jellemzőként kíséri végig a videóművészet történetét. „Bizonyos értelemben – írja Parfait – a videóinstallációk tették lehetővé a tekintet újrakonfigurálását és ennek bekapcsolását a képi reprezentáció és konstitúció munkájába, ami egy olyan terület volt, amit az avantgárd formai kísérletei (Cézanne-tól Duchamp-ig) óta a művészek elkerültek”³¹³. A képzőművészet tehát nem magának a képnek az újradefiniálásával, hanem a „kontextus” (prezentációs mód, installáció, diszpozitív) forradalma révén gondolta teljes mértékben újra a mozgóképet. Nem a kép változott meg, hanem annak a helye – de az radikálisan. És ezzel eljutunk a következő nagy kérdéskörig, ami az installációk révén létrejövő újfajta térkonceptióra vonatkozik, ahol nem a képekben ábrázolt, hanem az azokat körülvevő, azokat és a nézőt magába foglaló tér kerül előtérbe; a videóinstallációt elsősorban nem nézni kell, hanem tájékozódni benne. Nem a kép terét kell megfigyelni, hanem a képek által létrehozott teret belakni. Ezzel foglalkozunk a következőkben.

6.6 Új térkonceptió

„A film és a videó a [képző]művészet kontextusában felfedezték a tér dimenzióját: a kiállításokon nagy formátumú mozgóképeket találunk a falakon, a plafonon vagy a padlón;

³¹¹ Parfait, Françoise: *Vidéo: un art contemporain*. 136. o.

³¹² Uo. 138. o.

³¹³ Uo. 140. o.

sokszoros vetítések jelennek meg szimultán több képernyőn vagy speciálisan erre tervezett architektúrákban és installációkban, amelyekbe a nézők beléphetnek és mozoghatnak bennük. A vetítés 'mozin túli' művészete megszabadul a statikus ülőhelytől, nem ír elő egyetlen meghatározott látószöveget, és már régóta megszüntette a lineáris narratívát.” - olvashatjuk a Hamburger Bahnhofban 2006-ban megrendezett *Beyond Cinema* című kiállítás katalógusában³¹⁴. A legkorábbi videókéísérletektől a kortárs videómunkákig terjedő kiállítás alapvetően a mozihoz fűződő viszonyra kérdezett rá, és amint az előbbi idézetből is látható, ezen belül rendkívül fontos helyet foglal el a vetítés terének és ezáltal a néző perceptuális helyzetének és feladatának a megváltozása. Robert Morris 1969-ben készített *Finch College Project* című munkája kifejezetten példaértékű lehet ebből a szempontból. A terem egyik oldalán egy mozi terem falnyi méretűre nagyított fényképe látható, a szemközti falon pedig egy ugyanakkora tükör. Az operátor a kettő közé helyezkedve, a kamerát körbeforgatva vette fel a teret. A kiállítás során pedig a projektor a kamera eredeti irányával és sebességével megegyezően körbeforgatva vetíti ki az előzőleg felvett képet. Így a nézőnek, mikor megérkezik az installáció terébe, nem csak a fotó tárgya révén kell a nézőiség kérdésével szembesülnie, hanem ahhoz, hogy a vetített képet lássa, körbe kell forogjon a teremben, a projektor útját követve. Tehát nézőként megtapasztalja saját nézői helyzetének megváltozását vagy specifikumát, és közben „ismételten szembesül egy filmet néző közönség fragmentált és tükrözött képével”³¹⁵.

A tér kérdése a videóinstallációban legegyszerűbben az installációk térkonceptiójának a színházi és filmi térrel való összehasonlításával világítható meg. Amint arra Margaret Morse rámutat, a legfőbb különbség abban áll, hogy a színházban és a moziban a néző (és az ő helye) határozottan el van különítve a látványtól (és annak terétől). „Egy installáció látogatóját ezzel szemben – írja – körbeveszi egy térbeli itt és most, be van zárva egy olyan konstrukcióba, amely valódi (nem illuzionisztikus) téren alapul.”³¹⁶ Pascale Weber a videómunkák legfontosabb tulajdonságának a térbeliséget és főleg a megkonstruált teret tekinti - videó-installációk helyett, hogy minél több típusú hasonló munkát együtt tudjon

³¹⁴ Jager, Joachim, Knapstein, Gabriele, Hüsich, Anette (szerk.): *Beyond Cinema. The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*. 11. o.

³¹⁵ Knapstein, Gabriele: *Filmic Projections beyond Cinema: From „Expanded Cinema” to the Cinematographic Installation*. In: Jager, Joachim, Knapstein, Gabriele, Hüsich, Anette (szerk.): *Beyond Cinema. The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*. 24. o.

³¹⁶ Morse, Margaret: *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between*. In: Hall, Doug, Fifer, Sally Jo: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture. 1990. 156. o.

kezelni, installáció-vetítésekről (installations-projection) beszél³¹⁷. Ő úgy gondolja, hogy a művészek által létrehozott installációk célja, hogy tudatosítsák a néző testileg megélt jelenlétét, érzékenységét, és a világhoz való (közvetlen) tartozását. Ami még fontosabb, hogy a térbeli szerkezetek és az ezekhez különböző módokon illesztett vetítések és képek révén arra kényszerítik a nézőt, hogy „újraredefiniálják percepciójuk léptékét”. „A percepció és a percepció percepciója válik a mű tárgyává. Látogatónak lenni azt jelenti ebben az esetben, hogy az érzékeink működtetésével megkérdőjelezzük világra vetett tekintetünket” - írja³¹⁸. Ezt azért tartom fontosnak, mert valamelyest ez is felhívja a figyelmet egy a mozitól eltérő percepció és befogadói szituáció jelenlétére a művészvideókban.

Weber az installáció-vetítések tereinek elemzése során öt fontosabb jellemzőt különít el. Azt állítja, hogy a vetítés tere valójában a méret mesterséges manipulációjának a helye, vagyis hogy meglepően nagy vagy éppen kicsi vetítések képesek meghökkenteni a nézőt, vagy legalábbis kizökkenteni a képek megszokott szemléléséből. A második fontos jellemző a bezártság, amely révén az installáció bevonja a nézőt. És rögtön ebből következik az, hogy az installáció terét úgy konstruálják meg, hogy az egy sajátos perceptív tapasztalatot tegyen lehetővé. „Ahogy Man Ray fotogramjai újraredefiniálják a tárgyat, úgy a projektív installáció (vizuális és auditív) lehetővé teszi azt, hogy komplexebb terminusokban írjuk és definiáljuk újra a helyhez és saját percepciónkhoz való viszonyunkat.”³¹⁹ A negyedik sajátosság azzal kapcsolatos, hogy a vetítés tere a tárgyat többé nem befejezett és független entitásként találja, hanem mint lehetséges kapcsolatot más tárgyakhoz, amelyeket a „világító anyag” köt össze, így téve a művet egy eseményé, amely során az érzékelő néző eme kapcsolatok felderítése révén a „világ perceptív újraalkotását valósítja meg”. Az utolsó tulajdonság a hely erotikus dimenziójára vonatkozik, amely az alámerülés, a nézőnek a térrel és a diszpozitívval való fúziója révén keltődik fel. Valójában „a vizuális tapasztalat testi vonatkozásáról (aspect charnel) van szó, amely során a látogatónak az egész testét igénybe veszi az azt szinte bekebelező installáció befogadása.”³²⁰

Egy mozgókép valamilyen formában történő puszta kiállítása (monitoron vagy vetítve) még nem tekinthető installációnak – hívja fel a figyelmet Parfait, installációról akkor beszélünk, mikor a diszpozitív valóban játékba hozza a teret. A bonyolult, sok vetített képet, komplex tereket vagy ezeknek valamilyen kombinációit alkalmazó installációkról azt írja,

³¹⁷ Weber, Pascale: *Le corps A l'épreuve de l'installation-projection*.

³¹⁸ Uo. 10-12. o.

³¹⁹ Uo. 21-22. o.

³²⁰ Az öt tulajdonság kifejtése a 20-23. oldalakon. Weber, Pascale: *Le corps A l'épreuve de l'installation-projection*.

hogy „ezek a diszpozitívek a megfigyelő részéről egy kapcsolatteremtő és konstruáló erőfeszítést igényelnek, aki ezáltal a mű egy egyedi interpretációjának megalkotásában vesz részt. Legyen a tér narratív, tisztán szimbolikus vagy mindkettő egyszerre (...) idézzen meg egy külsőt, egy másholt vagy nem, tegye szükségessé a memória és ezáltal a néző intim tapasztalatainak a bekapcsolását, vagy éppen a közvetlen és teljes figyelmét ragadja meg (...): mindezen komplex és hibrid esetekben a tér a műalkotás egzisztenciális és lehetőségfeltétele.”³²¹ A videóinstallációk újfajta, a moziétól eltérő nézőt konstruálnak meg, itt már nem elegendő a mű láthatósága, a nézőnek „el kell köteleződnie, kapcsolatba kell lépnie”, és így szép lassan a nézőből felhasználó lesz.

Az installációk olyan helyzeteket hoznak létre, ahol a nézőnek nem csupán megfigyelnie, hanem a megfigyelésre testileg is reflektálnia kell. Bruce Nauman egyik legszenzációsabb munkája a *Live-Taped Corridor* (1970) címet viseli, és ennek megfelelően egy szűk folyosót tesz meg a mű terének. Ez a választás már önmagában megváltoztatja a nézői helyzetet, hiszen egy olyan helyen készíttet elidőzésre, amelyet hétköznapijainkban nem is tekintünk valódi helynek, átmeneti közegként, kényszerű összekötő elemként használjuk. Ráadásul Nauman a folyosó távolabbi végébe egy monitort helyezett el, amely a mi élőben, hátulról, tehát a folyosó másik végéből vett képünket közvetíti. Ahogy közeledünk a monitorhoz, hogy végre jobban szemügyre vehessük a képet, úgy távolodunk a kamerától és válik a képünk egyre kisebbé, tehát egyre kivehetetlenebbé. Testünk térbeli mozgása, helyezkedése révén remélhetjük adott esetben megtalálni azt a kompromisszumot, amely egyszerre biztosítja számunkra a monitortól való megfelelő távolságot és az azon való megfelelő képméretet. Az installációban tehát tekintetünkkel nem a tekintetet keressük, hanem testileg tájékozódunk, testileg éljük meg a test és a mozgás reprezentációját és jelenlétét. A videóinstallációk lehetővé tették egy olyan világhoz és valósághoz való viszony helyreállítását, amelyet a reneszánsz camera obscurá-ja, majd pedig a mozi lerögzítettek, vagy a reprezentáció, vagy a néző mozdulatlanságában és állandóságában.”³²²

6.6.1 Anri Sala

Mindezek működésének bemutatása érdekében egy friss kiállítást kívánok a következőkben elemezni, amely 2012 nyarán a párizsi Pompidou központban volt látható. Az albán

³²¹ Parfait, Françoise: *Vidéo: un art contemporain*. 166. o.

³²² Uo. 154. o.

származású videóművész kiállítása nem művek összessége, hanem – a szerző szavai szerint – önmagában egy műalkotás. A munka teljes motívumrendszerének és jelentésének felfejtése helyett e helyütt azonban most elsősorban a videómunkák illetve az egész installáció által képviselt térkonceptió és létrehozott térhatás érdekel bennünket. A mozis apparátust már megbontja az, hogy a váltakozó vetítés nem egy hanem, öt egymáshoz képest eltérő szögekben elhelyezett, nagyméretű, nyitott dobozban található vásznon zajlik. Amikor véget ér egyik vásznon a szekvencia, minden jelzés nélkül egy másikon kezdődik el, amit vagy rögtön észreveszünk, ha éppen egy közeli dobozban indul el, vagy a térben a hang alapján tájékozódva meg kell keresnünk. Ahogy a körülbelül egy órás sorozat során bejárjuk a galéria terét, szép lassan megismerjük azt, összeáll bennünk a mi, nézői terünk struktúrája, ami moziban nem szokott megtörténni. További érdekesség, hogy a videók legtöbb jelenete utcán játszódik, a kamera előtt elhaladó embereket látunk folyamatosan – a Pompidou központ földszintjén elhelyezkedő galéria hatalmas üveglakain keresztül (ezekre még majd visszatérünk) pedig az utcára látunk, ahol a mozgóképekhez hasonlóan emberek haladnak el, egyesek benéznek, mások továbbstietnek. Anri Sala így hoz létre egy, az ábrázolttal kapcsolatban levő, koherens *nézői* teret. A rendszeresen megszakadó és a tér más pontján folyó vetítések miatt soha nem merülhetünk el teljesen az adott szekvencia terében, mert folyamatosan a minket fizikailag körülvevő, a kiállítás során a saját testünkkel bejárt, majd végül belakott térre is figyelniük kell. Ezt tovább erősíti az a megoldás, hogy bár az egy szekvenciához tartozó hangok nagy része abból a dobozból jön, amelyet éppen nézünk, minden esetben a minket körülvevő dobozok is bekapcsolódnak egy-egy rövidebb vagy hosszabb, a látottakhoz illeszkedő hanghatással – amelyek (főleg az elején, amíg a videók egymásutáni és nem párhuzamos struktúráját ki nem ismerjük) arra kényszerítenek bennünket, hogy elnézzünk a vászonról a másik doboz irányába, hogy vajon ott nem indult-e be egy másik vetítés is.

Ezzel szemben Sala arra viszont nem fordít figyelmet, hogy az egyes, nagyon filmszerűen felvett és vágott videók *ábrázolt* tere megkonstruálható legyen. A szereplők egy ideig átláthatónak tűnő utcarészletben vagy téren mászkálnak, de aztán ugyanolyan ritmussal, teljes természetességgel érkeznek meg, lépnek át egy másik (adott esetben teljesen különböző) térbe. De nem csak a Pompidou központ körüli valós utcarészlet teremt kapcsolatot a filmek terével. Az egész videó egy olyan esti felvétellel kezdődik, amelyen az előtérben látható fák ágai között egy beazonosíthatatlan színes felületre, talán egy épületablakra látunk rá, amelynek színe folyamatosan változik. A sorozat ugyanezzel a képpel

ér véget, csak akkor egy egységes vörös felületet látunk. És ezután, a loop-ban vetített videó végét és elejét elválasztó néhány percben az összes vásznon egyszerre látjuk ugyanazt az egységes vöröset, majd azokat a színeket, amelyek a videó elején jelentek meg. Vagyis ezáltal Sala már a videón belül a videón kívülre helyez bennünket: úgy tűnik, mintha mi magunk lennénk az a férfi, aki az utcáról, a galérián kívülről nézi azt az ablakot, amelyen belül ezek a fényes/színek felvillannak. A vásznon tehát olyan képeket nézünk, amelyek csak a galérián kívülről lennének láthatóak, így a videók tere szinte teljes mértékben egybeforr a vásznot tartalmazó térrel, a galériával. Egységes tér tehát csak a galéria, illetve az azt körülvevő utcai környezet valós terében létezik, pusztán a videókon belül nem.

Ha mindez nem lenne elég, Sala még egy apró részletet ad hozzá mindehhez. A galéria átlátszó hatalmas üveglablakai közül az egyik eltér a többitől, mivel homályosra, nem átláthatóra van cserélve. Erre felragasztva található egy kis kézzel működtethető zenedoboz (azoknak a kicsinyített mása, amelyeket a filmben láthattunk). Ezt a szerkezetet mi magunk hozhatjuk működésbe kis fogantyú segítségével. Normális esetben a kezünk/ujjunk nem férne el a fogantyún, mert beleütközne az üvegbe – ám ez az üveg ki van vájva (mintha a sok kéztől kopott volna ki, mint mondjuk Szent Péter lába a római bazilikában), és ott a homályos üveg az elvékonyodás miatt átlátható. Vagyis az történik, hogy az alapesetben vékony, sík felületnek tekintett üveg, az a bizonyos perspektivikus látvány előtt önmagát felszámoló ablak hirtelen térbeli kiterjedést, anyagiságot, Dubois korábban ismertetett kifejezésével vastagságot kap. A galéria biztonsági üvegfalainak vastagságát normális esetben nem tudnánk érzékelni, itt viszont a maga anyagszerűségében tárul elénk, megborítva a látvány és a láttató felület amúgy egyértelmű, konvencionális viszonyát, és így megkérdőjelezi magának a mögöttes feltároló látványnak az ontológiai státuszát, valóságát/valószerűségét.



1. A kiállítás egyik nyitott vetítődoboza



2. Az összes vásznon egyszerre megjelenő vörös szín, a kint és bent közötti határ elmosása.



3. Az üvegre ragasztott zenedoboz és az üveg vastagságát előtérbe helyező, a fogantyút forgató kéznek helyet csináló vájat.

6.7 Kritikus felhangok

Minden innovativitása és a megváltoztatott percepciós helyzet, nézői szerep ellenére nem mehetünk el a legújabb videóművészet túlzottan fotogén és közönségbarát jellegében időnként kifejezetten a turisztikai látványosság fele elhajló videóművészet kritikája mellett sem. Liz Kotz ezt így fogalmazza meg: „Bár ma már csak távoli múltnak tűnik, a korai kísérleti film, videó és performansz gyakorlatai megpróbálták megzavarni a galéria és a múzeum formáját és funkcióját azáltal, hogy gyűjthető egyedi tárgyak helyett olyan temporális tapasztalatokat hoztak létre, amelyek teljesen mulandóak vagy végtelenszer reprodukálhatóak voltak. Napjaink médiaértő művészetét gyártásra és kiállításra (display) tervezték. A művészek falnyi nagyságú videó vetítéseket gyártanak, hogy betöltsék a kortárs

múzeumok gigantikus ipusztriális tereit, azokat a tereket, amelyeket a minimalista és poszt-minimalista szobrászat alkotásainak befogadására méreteztek. Egy reklám irányította művészeti világban, ahol a mű értéke megállapításának egyetlen eszköze a piac, a technikai készség, a manierista szenzibilitás és a fotogén vonzerő ötvözése az elsődleges. Nem lehet véletlen, hogy a médiaművészek oly gyakran használnak 'másodlagos' termékeket, például nagyméretű fotókat, hogy nagyméretű installációikat támogassák [subsidize]. A hangsúlyosan stilizált és kiállításra tervezett videó projekciók gyakran olybá tünnek, mintha úgy rendezték volna meg őket, hogy ki lehessen belőlük vágni azokat a megdöbbentő színes fotókat, amelyek a folyóiratokban, a katalógusokban és a galériák hátsó termeinek falain szerepelnek majd. Napjaink mulandó és helyspecifikus formái biztos alapokon állnak: mint minden jó turista látványosság, rendelkeznek a helyettesítő [subsidiary] termékek teljes láncával, amelyet a gyűjtők hazavihetnek.”³²³

Sergey Daney-t idézve írja Jean-Christophe Royoux, hogy a mozit figyelve megállapíthatunk „egy egyre gyakoribb áttérést a kinematografikus kép vonulásától a mozdulatlan kamera előtti felvonulásra, (...) ami végül a nézők megállított képek előtti vonulásában ér véget.”³²⁴ Vagyis a mozgó-képből (a teljes értékű mozi alapvető jellemzője) pusztán képen belüli mozgás, majd kép előtti mozgás lett, maga a vetített kép pedig egyre mozdulatlanabbá vált. Ezt a videóművészetről szóló fejezetet olvasva azt a következtetést szűrhetjük le, hogy akár a mozival szemben is nagyra értékeljük a videót, különösen annak konceptuális jellegét, önreflexivitását és kontextualizálását, amely révén sokkal inkább kortársi diskurzust képest produkálni, mint a mozi. Azonban e mellett nem szabad azt elfelejteni, hogy a videó lényegében megállította, muzealizálta a mozgóképet. És itt nem csak az olyan munkákra gondolok, amelyek szinte az állóképig lassították a mozifilmet (lásd Douglas Gordon: *24 Hour Psycho*), hanem arra, a videókép különbözőségéről szóló alfejezetben már tárgyalt jelenségre, amelynek eredményeként a videóból hiányzik a képen túli (diegetikus) tér és térmélység mozgás általi felderítése, a tekintet és a tekintetet hordozó test dinamikájának mozgás általi leképezése. A videóművészet képei lényegében pusztán mozgásban lévő állóképek³²⁵, amennyiben az elméleti fejezetben tárgyaltaknak megfelelően a

³²³ Kotz, Liz: *Video Projection. The Space Between Screens*. 381. o.

³²⁴ Royoux, Jean-Christophe: *Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée*. In. *Art press*. No. 262. Novembre 2000. 36. o.

³²⁵ Royoux 2000-ben megjelent tanulmányában egyébként a videóművészet egyik legnagyobb hiányosságának – a szubjektum helyének megteremtésében elért „eredményeinek” elismerése mellett – a dokumentarizmus iránti elkötelezettség hiányát látja. Úgy érzem, a videóművészetben azóta jelentős elmozdulás történt ebben az irányban, sőt az ugyancsak általa felhánytorgatott politikai elkötelezettség is egyre hangsúlyosabban van jelen. Lásd: Royoux, Jean-Christophe: *Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée*. 38-40. o.

film (a mozi) valódi vizuális (ábrázolástörténeti) innovációjának nem a mozgás ábrázolásának technológiai találmányát, hanem a látható és az ábrázolt tér közötti különbség, valamint az egyszerre látható és látó szubjektum megjelenítését tekintjük.

7 ZÁRSZÓ

A dolgozat egy fenomenológiai alapokon nyugvó filmelemzés-elmélet körvonalait próbálta megrajzolni, amelynek célja, hogy a mozgóképek vizuális struktúrájának percepcióját beemelje a mozgóképek értelmezésébe. Ennek érdekében a film fenomenológiájával kapcsolatos főbb publikációk áttekintése után került sor két csomópont mentén a mozgóképekben immanensen benne rejlő perceptuális hatások felfejtésére. A látható és az ábrázolt tér közötti különbség kulcsfontosságú a narratív filmek befogadásában, ennek dramaturgiai és vizuális szerepe többek között a keret képet szervező erejének kihasználása révén rajzolódik ki. A láthatóvá tett látás pedig mindennapi életvilágunk alapvető tapasztalata, a film egyik legnagyobb újítása a vizualitás történetében, hogy képes ezt megjeleníteni és átélhetővé tenni.

E két csomópont köré szerveződtek tehát az elméleti fejezetek, amelyeket három konkrét elemző rész követett, amelyek célja az volt, hogy a dolgozat ne ragadjon le a különböző elméletek és azok egymáshoz való viszonyainak az ismertetésénél, hanem mutassa be legalább e két jellemző működését valódi filmek elemzése során. Kiarostami munkássága a világot strukturáló tekintet fontosságára, valamint fikció és valóság határainak átjárhatóságára világít rá. Úgy vélem, hogy a fenomenológiai alapokon nyugvó megközelítés lehetővé tette számunkra azt is, hogy felderítsük az iráni rendező hozzáállásában azt a megközelítést, ami eredendően inkább a nyugati, mint a keleti képalkotási konvenciókat részesíti előnyben, és ami miatt filmjei ábrázolásmódjukban Iránban felkavarónak, akár forradalminak tekinthetők. A nyugati jóléti társadalomból érkező Roy Andersson mozija nem a szerzői, hanem a nézői tekintet tudatosításával foglalkozik, álló kamerával felvett, egyetlen beállítós jelenetei egyszerre valósítják meg a bazini realiztikus mélységi kompozíciót, és törik meg ezt azáltal, hogy „átszakítva a vásznat” minket vonnak kérdőre és felelősségre. A videóművészet taglalása végül lehetővé tette egy, a moziétól teljesen eltérő képzőművészeti és konceptuális gondolkodásmód mozgóképben való megvalósulásának a tanulmányozását. Itt nem a filmen ábrázolt, hanem a filmet körülvevő tér, illetve tágabban a művet körülölelő kontextus válik elsődlegessé.

A dolgozat alapvető állításával – azzal, hogy itt egy a filmkritikai gyakorlatban

alkalmazható elemzési megközelítés kerül kidolgozásra – leginkább az vethető szembe, hogy vajon mennyire érvényesíthető ez *minden* film esetében avagy csak mozgóképek egy speciális fajtájára, csoportjára igaz. Az tény, hogy a konkrét filmelemzéseket bemutató fejezetekbe kifejezetten olyan filmeket választottam, ahol ezek a jellemzők alapvetőnek tűnnek, azonban kiindulópontom az lenne, hogy elvileg minden típusú filmre alkalmazható kellene legyen ez a megközelítés. Hiszen (szinte) minden filmben fennáll a látható és az ábrázolt tér különbsége, és így felmerül az ábrázolt tér plánokban való megkonstruálásának a problémája, valamint ugyanígy igaz, hogy amint Sobchack-tól idéztük, minden film egy látást, egy látási aktust jelenít meg. Talán kifejezetten a videóművészet fejezet lehet a példa arra, hogy ez a gondolkodásmód egy olyan filmforma esetében is releváns elemzéseket tehet lehetővé, amelyik éppen szembemegy a mozifilm illetően koncepciójával (vagyis például, hogy a videóművészetben nem feltétlenül létezik a látható és ábrázolt tér közötti különbség). Mindazáltal természetesen igaz az, hogy vannak filmek, amelyek esetében a jelentés megkonstruálásának lényegi pontját képezik ezek a jellemzők, míg máshol ezek nem problémaként, hanem többek közt a folyamatos vágás révén elrejtve, mintegy természetesként jelennek meg, így adott esetben nem lehet messzemenő következtetéseket levonni elemzésükből.

Az elemző fejezetek kapcsán joggal merülhet fel az életművek átfogó bemutatását és a kontextualizálást hiányoló felvetés. Ezek a részek ugyanis egyik esetben sem válnak teljes értékű monográfiává – amint azt a Kiarostami fejezet legelején lábjegyzetben is jeleztem, rengeteg minden hiányzik belőlük. Ennek oka a terjedelmi korlátok mellett az, hogy a dolgozatnak nem egyik vagy másik rendező vagy filmforma teljes bemutatása volt a célja, ezek a fejezetek azért kerültek be, hogy teljesebbé tegyék az elmélet kifejtését. Szándékosan kerülöm a példa kifejezést, ugyanis az általam képviselt megközelítésnek lényegi tulajdonsága lenne, hogy az elemzések ne pusztán az elmélet illusztrációjaként, hanem egyben annak kifejtéseként is szolgáljanak. Talán így valósulhat meg elmélet és kritika egysége, az, hogy az elméleti alapozás a kritikai gyakorlat szerves részeként segít hozzá a művek nem textuális jellegű, hanem perceptuális tapasztalaton (élményen) nyugvó értelmezéséhez.

Továbbá ezt a dolgozatot nem valami lezárásának, hanem inkább kiindulópontnak tekintem. A rövidebben vagy hosszabban elemzett filmek érdeklődési irányokat jeleznek, és az e tanulmány céljából folytatott kutatások megalapozását képezik a további munkának. Különösen igaz ez az állítás a videóművészetre és a dolgozatban csak érintőlegesen említett

kísérleti filmre, amelyek kapcsán kifejezetten problémásnak tartom, hogy még a kortárs filmelmélet sem foglalkozik velük, nem tekinti őket a filmkorpusz részének. Mindezek mellett pedig a legújabb fenomenológiai tanulmányok nagy érdeklődéssel fordultak az új médiumok, a videójátékok és egyéb szimulációk felé, amelyek egy újfajta testi és perceptuális tapasztalatot tesznek lehetővé. Így aztán azt remélem, hogy a disszertáció kapcsán letisztult gondolatok és elméletek nem zárulnak be ebbe a dolgozatba, hanem a folytatásra teremtenek lehetőséget.

8 BIBLIOGRÁFIA

8.1 Szakirodalom

- Agel, Henri: *L'espace cinématographique*. Paris: Jean-Pierre Delarge. 1978.
- Andersson, Roy: *The Complex Image*. In: Larsson, Maria, Marklund, Anders (szerk.): Swedish Film: An Introduction and a Reader. Lund: Nordic Academic Press. 2010.
- Andrew, Dudley: *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press. 1984.
- Andrew, Dudley: *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press. 1984.
- Andrew, Dudley: *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*. In: Wide Angle 2 (1978). 44-49. o. Az általam hivatkozott kiadás In: Nichols, Bill (szerk.): Movies and Methods. Volume II. Berkeley: University of California Press. 1985. 625-632. o.
- Aumont, Jacques és Marie, Michel: *L'analyse des films*. Hn: Nathan. 1999.
- Aumont, Jacques: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Hn. Librairie Séguier. 1989.
- Aumont, Jacques: *L'Image*. Hn: Éditions Nathan. 1990.
- Aumont, Jacques: *The Point of View*. In: Quarterly Review of Film and Video. 11 (2) 1989. 1-22. o.
- Austin, J. L.: *Sense and Sensibilia*. London: Oxford University Press. 1964.
- Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó. 1997.
- Bauman, Zygmunt: *Hermeneutics and Social Science*. New York: Columbia Univ. Press. 1978.
- Bazin, André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó. 1995.
- Bellour, Raymond: *Of an Other Cinema*. In: Leighton, Tanya (szerk.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing. 2008. 406-422. o.
- Benhaim, Safia: *Les corps pelliculaires. A propos de Stan Brakhage*. In: Vertigo. Hors Série. 2002. Changements d'identité. 53-56. o.
- Bergala, Alain: *Abbas Kiarostami*. Hn.: Cahiers du cinéma. 2004.
- Bergala, Alain: *Du paysage comme inquiétude*. In: Philippe Ragel (szerk.): Abbas Kiarostami. Le cinéma a l'épreuve du réel. Hn.: Université de Toulouse II – Le

Mirail/LARA. 2008. 103-124. o.

- Berko, Lili: *Video: In Search of a Discourse*. In: Quarterly Review of Film Studies. Vol. 10. No. 4. 289-307. o.
- Bíró Yvette: *A hetedik művészet. A film formanyelve. A film drámaisága*. Budapest: Osiris Kiadó. 2001.
- Boehm, Gottfried: *A képi értelem és az érzékszervek*. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép, fenomén, valóság. Budapest: Kijárat Kiadó. 1997.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmarchívum. 1996.
- Brough, John B. *Film as phenomenology*. In: Art and Phenomenology (2009): 192.
- Brunow, Daniel: *The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics*. In: Journal of Scandinavian Cinema 1: 1, 2010. 83–86. o.
- Casebier, Allan: *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1991.
- Casebier, Allan: *The Phenomenology of Japanese Cinema: A Husserlian Intervention in the Theory of Cinematic Representation*. In: Quarterly Review of Film and Video. Vol 12(3). 9-19. o.
- Comolli, Jean-Louis: *Close-up: analyse du film*. Konferenciaelőadás. In: Regards critiques: Histoire du cinéma sous influence documentaire. Párizs: Centre Georges Pompidou. 2008.06.23.
- Connolly, Maeve: *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol, Chicago: Intellect Books. 2009.
- Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása*. Művészetfilozófia. Budapest: Enciklopédia Kiadó. 1996.
- Danto, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Budapest: Atlantisz Könyvkiadó. 1997.
- Danto, Arthur: *Moving Pictures*. In: Quarterly Review of Film Studies. 4 (1) (Winter 1979). 1-21. o.
- Dubois, Philippe: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Hn: Yellow Now – Côté cinéma. 2011.
- Eco, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest: Európa Könyvkiadó. 1995.
- Esquenazi, Jean-Pierre: *Constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques*. In: Uó és Gardies, André (szerk.): Le Je a l'écran. Paris: L'Harmattan. 2006.

- Esquenazi, Jean-Pierre: *Film, perception et mémoire*. Paris: Éditions L'Harmattan. 1994.
- *Film és fenomenológia*. Tematikus szám. In: *Metropolis*. 2004/3.
- Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Budapest: Osiris Kiadó. 2000.
- Fowler, Catherine: *Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila*. In: *Screen*. 45:4 (Winter 2004). 324-343. o. Online: http://otago.academia.edu/catherinefowler/Papers/1452079/Room_for_experiment_gallery_films_and_vertical_time_from_Maya_Deren_to_Eija_Liisa_Ahtila - letöltve 2012.07.20.
- Francastel, Pierre: *L'image, la vision et l'imagination*. Paris: Denoel/Gonthier. 1983.
- Frohne, Ursula: *Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations*. In: Leighton, Tanya (szerk.): *Art and the Moving Image*. A Critical Reader. London: Tate Publishing. 2008. 355-370. o.
- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Budapest: Osiris Kiadó. 2004.
- Gallagher, Shaun: *Introduction: The Hermeneutics of Ambiguity*. In: Busch, Thomas W. és Gallagher, Shaun: *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. Albany: State University of New York Press. 1992.
- Gassa, Marco Dalla: *Au-dela du moderne et du postmoderne. Kiarostami, ou le réel digital*. In: Philippe Ragel (szerk.): *Abbas Kiarostami. Le cinéma a l'épreuve du réel*. Hn.: Univeristé de Toulouse II – Le Mirail/LARA. 2008. 77-88. o.
- Gaylin Studlar: *Reconciling Feminism and Phenomenology: Notes on Problems and Possibilities, Texts and Contexts*. In: *Quarterly Review of Film and Video*, 12(3) July 1990.
- Gombrich, E. H.: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest: Gondolat. 1972.
- Gombrich, Ernst H.: *Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei*. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest: Typotex. 2003. 23-40. o.
- Hall, Doug, Fifer, Sally Jo: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture. 1990.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Budapest: Osiris Kiadó. 2007.

- Ishaghpour Youssef: *Kiarostami. Le réel, face et pile*. Belval: Circé. 2007.
- Jager, Joachim, Knapstein, Gabriele, Hüscher, Anette (szerk.): *Beyond Cinema. The Art of Projection. Films, Videos and Installations from 1963 to 2005*. Kiállítási katalógus. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. 2006.
- Kaye, Nick: *Multi-Media. Video-Installation-Performance*. London: Routledge. 2007.
- Kékesi Zoltán: *A főszerepben: Adolf Eichmann. Eyal Sivan A specialista (1999)*. In: Uő: Haladék. Holokauszt-émlékezet a kortárs művészetben. Hn: Kijárat Kiadó. 2011.
- Király Hajnal: *Abbas Kiarostami and a New Wave of the Spectator*. In: Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. 3 (2010). 133–142. o.
- Kotz, Liz: *Video Projection. The Space Between Screens*. In: Leighton, Tanya (szerk.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing. 2008. 371-386. o.
- Lanigan, Richard L.: *Speaking and Semiology: Maurice Merleau-Ponty's Theory of Existential Communication*. The Hague: Mouton. 1972.
- Laine, Tarja: *Shame and Desire: emotion, intersubjectivity, cinema*. Brussels: P.I.E Peter Lang SA. 2007.
- *Le monde d'A.K.* In: Cahiers du cinéma. No. 493. 1995. július-augusztus. 80-87. o.
- Lewis, Brian: *Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. 1980.
- Malcy, Adrien: *La censure*. In: Cahiers du Cinéma. No. 493. 1995 július-augusztus. 83. o.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Hn: Folio plus. 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Sens et non-sens*. Paris: Éditions Gallimard. 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. Budapest: L'Harmattan. 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard. 1945.
- Merleau, Ponty, Maurice: *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard. 1964.
- Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő*. In: Filmtudományi Szemle. 1981/2. 5-103. o.
- Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Editions Universitaires. 1990.
- Moisdon, Stéphanie (szerk.): *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui?* Boulogne: Beaux Arts Éditions. 2008.
- Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Éditions de Minuit. 1956.

- Morse, Margaret: *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between*. In: Hall, Doug, Fifer, Sally Jo: illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. New York: Aperture. 1990. 153-167. o.
- Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. In: Metropolis. 2000/4. 12-23.
- Mulvey, Laura: *Retardement, répétition, incertitude. La réinvention d'une esthétique réaliste dans la trilogie de Koker*. In: Ragel, Philippe (szerk.): Abbas Kiarostami. Le cinéma a l'épreuve du réel. Hn.: Université de Toulouse II – Le Mirail/LARA. 2008. 207-215. o.
- Munier, Roger: *Contre l'image*. Paris: Éditions Gallimard. 1963.
- Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur, 2001.
- Nash, Mark: *Art and Cinema: Some Critical Reflections*. In: Documenta11. Kiállításkatalógus. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2002. Később kötetben is: Leighton, Tanya (szerk.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing. 2008. 444-459. o.
- Noe, Alva-Thompson, Evan T. (szerk.): *Vision and Mind. Selected Readings in Philosophy of Perception*. Cambridge: MIT Press. 2002.
- Parfait, Françoise: *Vidéo: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard. 2001.
- Ross, Christine: *Images de surfaces. L'art vidéo reconsidéré*. Montréal: Éditions Artexes. 1996.
- Roth, Laurent: *Abbas Kiarostami, le dompteur de regard*. In: Cahiers du cinéma. No. 493. 1995. július-augusztus. 68-73. o.
- Royoux, Jean-Christophe: *Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée*. In: Art press. No. 262. Novembre 2000.
- Sabouraud, Frédéric: *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 2010.
- Shams, Sussan: *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*. Paris: L'Harmattan. 2011.
- Shaw, Spencer: *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company. 2008.
- Small, Edward S.: *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre*.

Hn.:Southern Illinois University Press. 1994.

- Sobchack, Vivian: *A vászon és a képernyő színhelye*. In: Metropolis 2001/2. 8-23. o
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press. 2004.
- Sobchack, Vivian: *The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision*. In: Quarterly Review of Film and Video. Vol 12(3). 21-36. o.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press. 1992.
- Sontag, Susan: *A fényképezésről*. Budapest: Európa Könyvkiadó. 2010.
- *Spheres d'Influence. Tony Oursler*. kiállításkatalógus. Paris: Éditions du Centre Pompidou. 1985.
- Stadler, Harald. A.: *Phenomenological Concepts in Cinema and Television Studies*. In: Quarterly Review of Film and Video. Vol 12(3). 1990. 37-50. o.
- Stam, Robert: *Film Theory. An Introduction*. Malden, Mass.–Oxford, UK: Blackwell Publishers Ltd., 2000.
- Stemmrich, Georg: *White Cube, Black Box And Grey Areas: Venues and Values*. In: Leighton, Tanya (szerk.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing. 2008. 430-443. o.
- Sweeney, Kevin W.: *The Persistence of Vision: The Re-Emergence of Phenomenological Theories of Film*. In: Film and Philosophy, vol. 1 (1). 29-38. o.
- Tammy L. Bennington, Geri Gay: *Mediated Perceptions: Contributions of Phenomenological Film Theory to Understanding the Interactive Video Experience*. In: Journal of Computer-Mediated Communication 5 (4) June 2000. http://jcmc.indiana.edu/vol5/issue4/bennington_gay.html
- Tarja Laine: *Shame and desire: emotion, intersubjectivity, cinema*. Brussels: P.I.E Peter Lang SA. 2007.
- Tarnay László: *Az eredeti eszméje és az új médiumok. Kiarostami: Hiteles másolat című filmje alapján*. In: Apertúra. 2011 tavasz. <http://apertura.hu/2011/tavasz/tarnay>
- Tomasulo, Frank P.: *Phenomenology: Philosophy and Media Theory – An Introduction*. In: Quarterly Review of Film and Video. Vol 12(3). 1-8. o.
- Uroskie, Andrew V: *Siting Cinema*. In: Leighton, Tanya (szerk.): Art and the Moving Image. A Critical Reader. London: Tate Publishing. 2008. 386-400. o.

- Weber, Pascale: *Le corps a l'épreuve de l'installation-projection*. Paris, Budapest, Torino: L'Harmattan. 2003.
- Weiss, Gail: *Context and Perspective*. In: Busch, Thomas W. és Gallagher, Shaun: *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. Albany: State University of New York Press. 1992.
- Wiacek, Elzbieta: *Croire en la réalité ou croire en l'image*. In: Philippe Ragel (szerk.): *Abbas Kiarostami. Le cinéma a l'épreuve du réel*. Hn.: Univeristé de Toulouse II – Le Mirail/LARA. 2008. 48-56. o.
- Williams, Alan: *Is a Radical Genre Criticism Possible?* In: *Quarterly Review of Film Studies*. Vol. 9. No. 2. Spring 1984. 121-125. o.
- Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc. 1970.

8.2 Említésre került filmek listája

- Andersson, Roy: *Härlig är jorden* (Dicsőség világa). 1991.
<http://www.imdb.com/title/tt0102083/>
- Andersson, Roy: *Någonting har hänt* (Something Has Happened). 1987.
<http://www.imdb.com/title/tt0316342/>
- Andersson, Roy: *Sånger från andra våningen* (Dalok a második emeletről). 2000.
<http://www.imdb.com/title/tt0120263/>
- Antonioni, Michelangelo: *Il mistero di Oberwald* (Az oberwaldi titok). 1981.
<http://www.imdb.com/title/tt0081165/>
- Eustache, Jean: *La maman et la putain* (A mama és a kurva). 1973.
<http://www.imdb.com/title/tt0070359/>
- Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma*. 1997-1998.
- Gordon, Douglas: *24 Hour Psycho*. 1993.
- Gordon, Douglas: *Through a looking glass*. 1999.
- Hitchcock, Alfred: *Vertigo* (Szédülés). 1958. IMDb:
<http://www.imdb.com/title/tt0052357/>
- Hong Sang-Soo: *Another Country*. 2012. <http://www.imdb.com/title/tt1989712/>
- Hong Sang-Soo: *The Day He Arrives*. 2011. <http://www.imdb.com/title/tt1922561/>

- Joan, Jonas: *Vertical Roll*. 1972.
- Kiarostami, Abbas: *Bad ma ra khahad bord* (Szelek szárnyán). 1999.
<http://www.imdb.com/title/tt0209463/>
- Kiarostami, Abbas: *Copie conforme* (Hiteles másolat). 2010.
<http://www.imdb.com/title/tt1020773/>
- Kiarostami, Abbas: *Nema-ye Nazdik* (Close-up). 1990.
<http://www.imdb.com/title/tt0100234/>
- Kiarostami, Abbas: *Ta'm e guilass* (A cseresznye íze). 1997.
<http://www.imdb.com/title/tt0120265/>
- Kiarostami, Abbas: *Ten*. 2002. <http://www.imdb.com/title/tt0301978/>
- Kiarostami, Abbas: *Zendegi va digar hich* (És az élet megy tovább). 1992.
<http://www.imdb.com/title/tt0105888/>
- Kiarostami, Abbas: *Zire darakhatan zeyton* (Olajfákon át). 1994.
<http://www.imdb.com/title/tt0111845/>
- Lynch, David: *Mulholland Dr.* (Mulholland Drive - A sötétség útja). 2001.
<http://www.imdb.com/title/tt0166924/>
- Marclay, Christian: *The Clock*. 2010. <http://www.imdb.com/title/tt2008009/>
- McQueen, Steve: *Deadpan*. 1997.
- Noé, Gaspar: *Irréversible* (Visszafordíthatatlan). 2002.
<http://www.imdb.com/title/tt0290673/>
- Pálfi György: *Final Cut - Hölgyeim és Uraim*. 2012.
<http://www.imdb.com/title/tt2243299/>
- Pierre Huyghe *The Third Memory* (1999)
- Ray, Nicholas: *Nick's Movie* (*Lightening Over Water*) (Villanás a víz felett). 1980.
<http://www.imdb.com/title/tt0081055/>
- Ray, Nicholas: *We Can't Go Home Again* (1976).
<http://www.imdb.com/title/tt0075414/>
- Sam Taylor-Wood: *Third Party* (1999)
- Snow, Michael: *Wavelength* (Hullámhossz). 1967.
<http://www.imdb.com/title/tt0127354/>
- Tati, Jacques: *Parade* (Parádé). 1974. <http://www.imdb.com/title/tt0071968/>