

Christian Ferencz-Flatz

A tudat által nem áthatott világ. Benjamin és Porumboiu*

1.

A megtalált időt, Proust regényfolyamának utolsó kötetét átszövő számos exkurzus között egy rövid, a kor francia irodalmában népszerű realista iránnyal vitatkozó kitérőt is találunk, amely a Proust által expliciten elutasított filmszerű látásmódot helyezi középpontba. Ha a realizmus – érvel itt Proust – valóban csak annyit jelentene, ahogyan azt irodalmár hívei vélik: úgy ábrázolni a dolgokat, ahogyan azok a közvetlen benyomásban adódnak, és minden más (jelesül: a stílus) csupán mesterséges, alapvetően mellőzhető ráadás volna, akkor ennek az irányzatnak az elvárásait egy egyszerű filmfelvétel tökéletesen kielégítené. Ezzel az állásponttal szembehelyezkedve, Proust nem csupán az irodalmi alkotás nélkülözhetetlen mozzanataként értett stílus rehabilitálására törekszik, hanem ennél többre: azt szándékszik kimutatni, hogy a film és a film paradigmájához igazodó irodalom csak a valóság egy hiányos fogalmával rendelkezik:

[...] az az irodalom, amely beéri a dolgok leírásával, [...] bármennyire realistának nevezi is magát, éppenséggel a legtávolabb esik a valóságtól, [...] mert egyszerre vágja el mostani énünk minden összeköttetését a múlttal, melynek lényegét a dolgok őrzik, és a jövővel, amelyben arra ösztökélnek, hogy ezt a lényeget ízleljük meg újra. [...] Ha valóság a tapasztalat effajta hulladéka volna, nagyjából azonos mindenki számára, [...] nyilván elegendő lenne a felsoroltak mozifilmszerű megjelenítése,

* A fordítás a következő kiadás alapján készült: Christian Ferencz-Flatz: O lume nepermeată de conștiință. Benjamin și Porumboiu. In *Uő: Incursiuni fenomenologice în noul film românesc*. Tact, Kolozsvár, 2015, 53–77.

a pusztá leírásuktól elrugaszkodó „stílus” és „irodalom” pedig mesterseges ráadás csupán.¹

Ez a fajta realizmus Proust szerint csak a valóság töredékeit képes rögzíteni, mivel a számunkra élettörténetünk bármely adott pillanatában valóságként megjelenő dolgokat valójában már mindig is reminiscenciák formálják, olyan időbeli interferenciák hatják át, amelyek a múltunkkal és a jövőnkkel való viszonylatukban határozzák meg őket. Hasonló jelenségek leírására használja Edmund Husserl a 30-as évekből származó néhány jegyzetében az ad-memorálás [ad-memorien] kifejezést, amelyvel egy a jelenben adott tárgyjal együtt adódó múlt-jelleg apperpcióját jelöli.² Az általa használt példa a nyom – például egy cipő nyoma a hóban –, amely nem pusztán észleleti megjelenése következtében tárul fel számunkra tárgyként; egy nyom észlelése egyben a „nyom” értelme által felidézett múlt felfogásával jár együtt. Hasonló szerkezetet mutat azonban – ugyanazon mértékben – minden aktuális észleleti tárgy, amennyiben szüntelenül a tapasztalat szedimentációit, s ilyenként emlékezést halmoznak fel, vagyis egy állandó ad-memorálási folyamatban adódnak, melynek a legtriviálisabb formái az „otthonosság karakterei” vagy az „érzelmi érték”. Mindenesetre a dolgok emlékezet általi áthatottsága mind Proust, mind Husserl számára magának a valóságnak – ahogyan az az emberi tapasztalatban megjelenik – a konstitutív eleme.

Voltak, akik úgy gondolták, hogy a regényeknek mozifilmszerűen kellene felvonultatniuk a dolgokat. Képtelen felfogás. Nincs, ami jobban eltávolítson attól, amit valójában érzékeltünk, mint a filmszerű látásmód. [...] Egy, az élet kínálta kép valójában sokrétű és sokféle érzést hozott az adott pillanatban. Egy már olvasott könyv borítójának a látán például a távoli múltba merült nyáréjszaka holdsugara szötte be a cím betűit. [...] Egy óra nem egyszerűn egy óra, hanem illatokkal, hangokkal, tervekkel és hangulatokkal telített edény. Az, amit valóságnak hívunk, a minket egyidejűleg körülvevő érzetek és emlékek kapcsolata – s ezt a kapcsolatot egy pusztán filmszerű látásmód felszámolja, így

1 Marcel Proust: *A megtalált idő*. Ford. Jancsó Júlia. Atlantisz, Budapest, 2009, 217, 222.

2 Lásd például Edmund Husserl: *Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916–1937)*. Springer, Dordrecht, 2008, 410. skk.

minél inkább hangoztatja, hogy csakis az igazságra szorítkozik, annál távolabb kerül tőle [...].³

Meglehet, hogy ezt a megközelítést a film története annyira nem igazolja vissza: története során a filmkészítés ellenkezőleg, mindig is arra törekedett, hogy különféle más eszközökkel a dolgok felszínénél többet, jelesül éppenséggel az emberi valóság teljességét ragadja meg. Az mindenestre bizonyos, hogy a kortárs film realista irányultságának egyfajta radikalizálása – melynek nyomait egy pár újabb román filmben is fellelhetjük – egy, a Proust által vázolt állásponttal ellentétes nézőpontról ugyan, de egy olyan problémacsomaghoz vezetett, amely szorosán kapcsolódik az általa felvetettekhez. Ha ugyanis a valóságnak a tapasztalat által felfogott teljességében való tényleges megértése valóban az ezt a valóságot időileg meghatározott módon észlelő szubjektumnak az egzisztenciális helyzetében gyökerezik, akkor néhány újabb román film e megértés filmes szimulációjában a valósággal való viszony meghamisítását látják – ezért aztán, ugyanazon realizmus nevében, egy *nem megértő módon rögzített valóság* megjelenítésére törekednek.

Ezáltal azonban törekvések ismét csak Prousthoz közelítenek, pontosabban ahhoz, ahogyan a könyv egy másik passzusában az elbeszélő a nagyanya számára szokatlan megjelenését írja le, amilyennek őt a szobába váratlanul visszatérve, anélkül, hogy ezt a nagyanya észrevenné, meglátja. Figyelemre méltó, hogy Proust ezt a látásmódot, amely meglepi a megszokást, éppen a fényképezőgép által a dolgokra megnyitott perspektívához hasonlítja: a tudat által érthetőségbe burkolt dolgok otthonosságától megfosztott tekintet ez.⁴

3 Proust: *A megtalált idő*. Id. kiad. 214., 221. Egy másik passzusban Proust ezt a valóságra irányuló, az emlékezés által túltéltített perspektívát a következőképpen írja le: „Egyes rejtélykedvelő elmék szeretik azt hinni, hogy a tárgyak megőriznek magukban valamit a szempárból, amely hajdan nézte őket, s hogy a műemlékeket és a festményeket mindig csak a mögött a finom fátyol mögött látjuk, melyet megannyi csodálójuk szeretete és szemlélődése szőtt köréjük évszázadokon át. Ez a furcsa ábránd valóra is válhatna, ha áthelyeznék abba a világba, amely az egyedüli valóság minden egyes ember számára, tulajdon érzékenységének világába.” Uo. 216. *Motívumok Baudelaire költészetében* című esszéjében Walter Benjamin éppen ennek a passzusnak az elemzésében mutatja fel az „aurá”-nak elnevezett jelenséget. Vö. Walter Benjamin: *Motívumok Baudelaire költészetében*. Ford. Bizám Lenke. In *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969, 268. skk.

4 „Ezt tette az én szemem, gépiesen, amikor megláttam nagyanyámat. Akiiket szeretünk, sose látjuk másként csak szüntelen gyengédségünk eleven rendszerében, örök mozgásában, amely, mielőtt hozzánk engedi az arcukat ábrázoló képeket, körforgatagga alakítja, s arra az ideára borítja őket, amelyet kezdetől fogva formálunk rólunk, odatapasztja hozzájuk, azonosítja őket velem. [...] mivel minden

2.

A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában című esszé egyik gondolatmenetében Walter Benjamin a film központi antropológiai funkcióját – a pszichoanalízis terminológiájával analogikusan elnevezett – „optikailag tudattalan”-nak a felfedésében látja:

A film észlelési világunkat [Merkwelt] valóban olyan módszerekkel gazdagította, amelyek a freudi elmélet módszereivel világíthatók meg. Egy beszédben ejtett hiba ötven évvel ezelőtt többé-kevésbé észrevétlen maradt. Kivételnek számíthatott, hogy ilyen elszólás egy csapásra ismeretlen távlatokat tárjon fel olyan helyen, amelyen korábban átsiklottak. *A mindennapi élet pszichopatológiája* óta mindez megváltozott. Ez izolált és egyúttal elemezhetővé tett olyan dolgokat, amelyek korábban észrevétlenül úsztak tova az észlelt dolgok széles áramában. A film az értékelés hasonló elmélyülését vonta maga után a szemmel látható – s most már hallható – észlelési világ egész terjedelmében. [...] Az optikailag tudattalanról csak általa szerzünk először tudomást, mint ahogy az ösztönök tudattalanjáról a pszichoanalízis által.⁵

A fenti passzus kulcsfogalmát – *Merkwelt* („észlelési világ”, szó szerint: a kifejezetten észrevett dolgok világa) – Benjamin Jakob von Uexküll német biológustól vette át. Utóbbi az arra irányuló kutatásaival vált ismertté a XX. század elején, ahogyan az állatok életkörüzetüket reprezentálják. Az állat e szubjektív világának a megnevezésére Uexküll eredetileg az *Umwelt*, vagyis a környezővilág⁶ kifejezést alkalmazta, ezt később a *Merkwelt* és *Wirkwelt*, az észlelési és tevékenységi világ fogalom párral helyettesítette. A „receptorok” (érzékszervek) és „effektorok” (a cselekvésre szolgáló szervek) fiziológiai distinkciója alapján Uexküll

szokásos tekintet valóságos lélekidézés, s minden olyan arc, amelyet szeretünk, mintegy a múlt tükörképe is [...]. De ha saját szemünk helyett egy tisztán anyagi tárgy, egy fényképlemez nézett valamit, akkor az, amit látunk, például az Akadémia udvarán egy távozó akadémikus helyett, aki egy fiáért akar kérni, az ingadozása lesz látható, apró óvatossággal, hogy valahogy ne essék hátra, esésének parabolája [...]” Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában III. Guermantes-ék*. Ford. Gyergyai Albert. Európa, Budapest, 1983, 164.

5 Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Barlay László. In *Uő: Kommentár és prófécia*. Gondolat. Budapest. 1969, 325., 327. (A fordítást módosítottam. Ford. megj.)

6 A fogalom ezen az úton került át a filozófia szókészletébe is, ahol utólag a fenomenológiában futott be karriert.

azt állítja, hogy minden állat környezetvilágában szüntelenül kétfajta térbeliség hatol egymásba: egy receptív tér, amely az állat által észrevehető dolgokból áll, és egy tevékenységi tér, amelyből cselekvési impulzusok érkeznek, amely mozgásteret biztosít számára, és amelybe saját reakcióinak a nyomai beleíródnak. E két térbeliség csak részlegesen fedi egymást. Uexküll mindenestre már kezdettől fogva kiterjeszti e fogalmak alkalmazási területét, gyakran nem csupán az állat, hanem egyben az ember kulturális világára is használja őket. Így például ezekkel a terminusokkal írja le azt, ahogyan az ínyenc, hajlamának megfelelően, egy, a mazsoláknak a süteményben való feltárására kialakult tekintettel rendelkezik. Mi több, egy, a 30-as évek elejéről származó rövid szövegben ezeket az elgondolásokat explicit módon alkalmazza magára a filmre is: a vetítési sebesség gyorsításával vagy lassításával a film a *Merkzeit*, az észlelési idő módosítására képes.⁷ Körülbelül ugyanebben az időszakban Dziga Vertov is ezeknek a technikai eszközöknek köszönhetően tulajdonítja a filmnek azt a képességet, hogy egy az emberi szem által első látásra megközelíthetetlen világot tárjon fel – „mintha valami láthatatlant láttam volna”, írja Vertov első filmélményéről.⁸ Első látásra hasonló elgondolások tűnnek Benjaminnak az „optikailag tudattalan”-ra vonatkozó felfogását is alátámasztani, annál is inkább, hogy akárcsak Vertov vagy Uexküll, ő maga is a nagyfelvétel (nagyközel) és az időlassítás technikai műfogásaira hivatkozik.⁹

Ugyanakkor, az „optikailag tudattalan” elgondolásának a legtömörebb megfogalmazása a kérdés egy másik releváns aspektusát is érinti:

Ily módon kézenfekvő, hogy más természet kínálkozik a kamerának, s más a szemnek. Más mindenekelőtt azért, mert az ember által tudatosan áthatott tér [mit Bewußtsein durchwirkter Raum], helyére egy tudattalanul áthatott tér [ein unbewußt durchwirkter] lép.¹⁰

Ebből a szempontból a kamera nem csupán a világnak egy, az érzékszerveink által nem hozzáférhető dimenzióját tárja fel – amint azt a nagyító vagy a teleszkóp teszi –, hanem mindenekelőtt egy olyan dimenziót, amely egész egyszerűen azért nem tudatosítható, mert vakon mozgunk

7 Jakob Johann von Uexküll: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*. Rowohlt, Hamburg, 1956, 29., 2. lábjegyzet.

8 Dziga Vertov: *Schriften zum Film*. Hanser, München, 1985, 65.

9 Vö.: „A nagyfelvétel alatt a tér, az időlassító alatt a mozgás nyúlik meg.” Benjamin: *A műalkotás...* Id. kiad. 326.

10 Uo.

benne. Ez nem más, mint a rutinjaink tere, amelyben a megszokás automatizmusa igazít el, Uexküll kifejezéseivel élve: egy olyan tevékenységi világ, amely ugyanakkor nem egy észlelési világ.

Regénye egy pár emlékezetes megfogalmazásában Proust is érintette már ezt a sajátos láthatatlanságot, amelybe a megszokás burkolja a dolgokat: „Egy szobát a figyelmünk népesít be tárgyakkal, és a szokás távolítja el őket, hogy helyet szerezzen mi magunknak.”¹¹ A megszokás e prousti elgondolását egy Adornóhoz intézett levelében maga Benjamin is explicit módon a „tudattalan észlelés”¹² filozófiájában központi gondolatához kapcsolja. Ugyanis valóban, amint a dolgok megszokásának a folyamatában előrehaladunk, ezek nem válnak számunkra teljességgel észlelhetetlenné, hanem inkább egy más típusú észlelés regiszterébe kerülnek át, amely mintegy alvajáró módján fogódzik beléjük, anélkül, hogy ténylegesen észrevenné őket; mivel a dolgok otthonossá válnak, ezért kiesnek ugyan a *Merkwelt*, az explicit észrevétel szférájából, de továbbra is a megszokásnak alávetett cselekvéseink tudattalan fogódzói maradnak. A sokszorosíthatóságról írott esszéjében Benjamin ezt a jelenséget a „taktilis észlelés” fogalmával ragadja meg, amely egyfelől arra a lényegileg szórakozott és megszokásalapú észlelésre vonatkozik, amellyel a modern városi térben a járókelők oly módon rögzítik azokat az épületeket, amelyek mellett elhaladnak, hogy közben ténylegesen nem veszik észre azokat, vagy amelyet másfelől ösztönös módon alkalmaznak a motorizált forgalom veszélyeinek az elkerülésére.

11 Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában II. Bimbózó lányok árnyékában*. Ford. Gyergyai Albert. Európa, Budapest, 1983, 285.

12 Egy olyan, Benjamin és Adorno között kibontakozott episztoláris vitáról van szó, amely Benjaminsnak a *Motívumok Baudelaire költészetében* című esszéjében megfogalmazott téziséből indult ki: eszerint csak azokra a benyomásokra vagyunk képesek a nem akaratlagos emlékezet módján visszaemlékezni – melyet Proust elkülönít az akaratlagos, az értelem alá vont emlékezettől – amelyeket már kezdettől fogva „tudattalan” módon éltünk meg, anélkül, hogy a tudat explicit módon rögzítette volna őket. Adorno szkeptikusan viszonyul e tézishez: ezek alapján, kérde, azt kellene feltételeznünk, hogy például a prousti madeleine íze először tudattalanul tapasztalt, hogy aztán a nem akaratlagos emlékezet felidézhesse? Benjamin erre a következő replikával él: „A madeleine ízének gyerekkori tapasztalata, amely Proustnak egy napon nem akaratlagos módon az eszébe jut, valóban tudattalan volt. Nem ugyanez a helyzet természetesen a legelső madeleine-be való első belekóstolással (az ízlelés ugyanis egy tudati aktus), ám a kóstolás, amint az íz fokozatosan otthonossá vált, utólag mégis tudattalanná vált.” Walter Benjamin: *Briefe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 849. Ezt a replikát igazolja az is, hogy a dolgokkal való, a megszokás vezérelte habituális interakciónkat pontosan az jellemzi, hogy nem hozzáférhető az akaratlagos emlékezet számára, mint ahogy sohasem tudunk explicit módon visszaemlékezni arra, hogy bezártuk-e az ajtót, vagy elzártuk-e a gázt.

A dolgokkal való kölcsönhatás egy hasonló módozatát fedi fel Martin Heidegger is a 20-as években, amikor az eszközökkel való szokványos foglalatосkodást jellemző *körültekintésről* [*Umsicht*] beszél; ezeket kezelvén ugyanis csak implicit módon érintjük őket a tekintetünkkel, s csak akkor vesszük észre explicit módon őket, amikor valamilyen okból – például mert elromoltak – immár nem „kézhez állóak” a reflexszerű használat számára.¹³ Jellemző, hogy Heidegger felfogásában pontosan a dolgoknak ez a „kézhez állósága” képezi elsődleges valóságukat, a kézhez állóságot megalapozó „világban való otthonosság” [*Vertrautheit mit Welt*] pedig azt az implicit megértés-horizontot, amelyből a megértés minden explicit megformálása, minden értelmezési folyamat származik.¹⁴

Természetesen az a gondolat, hogy a film, már a saját diszpozitívuma miatt is, arra rendeltetett, hogy az egzisztencia egy elfelejtett vagy figyelmen kívül hagyott dimenzióját újra feltárja, a filmre irányuló reflexió történetén végigvonuló klisé. Balázs Béla már 1924-ben arról beszélt, hogy a film révén újra fölfedezzük a nyelvi kifejezés által elfedett mimikai és gesztuális kifejezés félig elsorvadt dimenzióját;¹⁵ a nagyközel és az időlassítás revelatív effektusait is már jó ideje kimutatták, és Kracauerrel kezdve közhellyé vált az az elgondolás is, hogy a film révén újra fölfedezzük a fizikai valóság azon érzéki minőségeit, amelyektől a tudományok absztrakciós folyamata eltávolított.¹⁶ Első látásra Benjamin sem állít – az optikailag tudattalan film általi tudatosításának a tézisével – valami lényegileg eltérőt: egyszerűen azt a képességet tulajdonítja a filmnek, hogy a tudatos tapasztalatunk körét oda is kiterjessze, ahol addig csak a megszokás tudattalanja uralkodott (a freudi jelszó szellemében: *Wo Es war, soll ich werden*). (Csak futólag jegyezzük meg: az ahogyan Benjamin a megszokás megragadási terét hangsúlyozza, valóban fényt vet arra a már a némafilmek gegjeiben is jelenlevő tendenciára, hogy az embert a film mint az általa lényegileg átláthatatlan helyzetekben alvajáróként cselekvőt ábrázolja: mint akit egy általa nem előrelátott veszély fenyeget, vagy mint aki reflexszerűen nyúl egy tárgyért, amely már nincs ott; valójában nyilvánvalóan éppen ez, a helyzetnek a szereplő számára való átláthatatlansága és a számunkra való átláthatósága közötti kontraszt alapozza meg az olyan jelenségeket, mint a szüszpansz, akár csak az a sajátos tekintet, amellyel a rejtett kamerás farce-ok

13 Lásd pl. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály et al. Gondolat, Budapest, 1989, 178 skk.

14 Uo. 188.

15 Balázs Béla: *Der sichtbare Mensch*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

16 Siegfried Kracauer: *Film Theory. The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, New York, 1960, 296–309.

követik „áldozataikat”). Azonban Benjamin számára, Kracauer-tól vagy Balázstól eltérő módon, a film revelatív funkciója elválaszthatatlan annak *romboló, destruktív* hatásától. Ez először is azt jelenti, hogy – akár csak Proustnál – a film nem úgy ábrázolja a dolgokat, ahogyan azokat a mi szokásos interakciónk áthatja és ahogyan ebben ők maguk áthatnak bennünket, hanem ellenkezőleg: egy olyan apparátus közvetítésével, amely azonmód kikapcsolja ezt az egész kölcsönös ozmózist.¹⁷ Végül is mi történik akkor, ha – ezek magának Benjaminsnak a példái – időlassítóval nézzük egy ember járását, vagy azt, ahogyan a kanál után nyúl? Valójában semmi más, mint hogy e gesztusok észrevétlen és magától értetődő értelme, természetessége feloldódik az értelmetlenségben, és természetellenes aspektusában hagyja magát észrevenni. Ha azonban, egyfelől, a „világban való otthonosság” (vagyis a megszokás), ahogyan Heidegger rámutat, magának a megértésnek az egzisztenciális alapja, illetve ha másfelől a film oly módon irányul az otthonosság játékerére (vagyis „az optikailag tudattalan”-ra), hogy éppenséggel kivon bennünket a hatása alól, vagyis egy lényegileg *otthontalanító* perspektívából, akkor – Benjaminsat továbbgondolva – megkockáztatható a következő állítás: a film történeti missziója valójában a nem-megértés – vagy pontosabban: a megértés egzisztenciális ballasztjától mentes megismerés – előidézése.¹⁸ Ezt az elgondolást minden további nélkül nyomon lehetne

17 A műalkotás reprodukálhatóságáról szóló esszé a világ film által véghezvitt varázstalanításának az elképzelését a dolgok „aurá”-jának a filmbeli reprezentációjuk által felgyorsított likvidálásának ismert gondolatához köti. Noha az „aura” fogalma, amelyet Benjamin az ezoterikus gondolkodás szférájából vesz át, sokféle jelentést sűrít magába, a kifejezés egyik központi értelme pontosan arra a „bukrokra” utal, amelyet Proust szerint a nem akaratlagos emlékezet szedimentációi képeznek a dolgok köré. (Vö. Benjamin: *Motívumok Baudelaire költészetében*. i. m. 265.) Mi több, Benjamin egy adott ponton explicit módon a „megszokás aurá”-ját említi. (Lásd: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 576.) Egy későbbi feljegyzésben – amely az „aura likvidálásá”-nak a témáját az „optikailag tudattalan tudatosításához” kapcsolja – Benjamin a világnak a felvevőgép apparátusa által feltárt új, a tudományos reprezentációhoz hasonló arculatának a meghatározó elemét véli felfedezni: „A film szépsége nem auratikus. A nem auratikus szépség abban különbözik az auratikusától, hogy kéz a kézben jár egy a végletekig vitt világossággal. Ez a fajta szépség a tudománnyal kommunikál. A matematikai »szépség« lehetne a modellje. A film sajátos funkciója az, hogy a dolgokat átlényegített arculatukban, penészes aurájuktól megtisztítva ábrázolja.” Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Werke und Nachlaß*. vol. 16. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2012, 307.

18 Esszéjében Benjamin valóban a megszokott világunk felrobbantásában látja a filmes reprezentáció egyik központi célkitűzését: „Kocsmáink és nagyvárosi utcáink, hivatalaink és bútorozott szobáink, pályaudvaraink és gyáraink, úgy tűnt,

követni a film teljes történetében, és manapság kétségkívül egyfajta új-jáéledésének lehetünk a tanúi.

3.

Egy 1933-ból származó rövid szövegében, a *Tapasztalat és szegénység*-ben Benjamin abban látja a XIX. század végi enteriőr építészeti sajátosságát, ahogyan az képes a benne lakó nyomait felvenni.¹⁹ A korszak polgári szobája, a felhasznált anyagok egésze, a tárgyak stiliztikája és az elrendezések módozata által nemcsak az otthonos közegben élt nyugalmas életet, hanem mindenekelőtt azt fejezi ki, ahogyan a lakó életszokásai és ezeknek a dologi korrelátumai egymásba szövődnek – a „nyomok” éppen ennek a kölcsönös egymásra utalásnak a jelei. Benjamin számára a modernitás építészeti törekvéseinek jó része – s itt elsősorban a Bauhaus mozgalmat és Le Corbusier iskoláját említi – pontosan a polgári lakószoba efféle kölcsönös egymáraulásainak és egymást feltételezettségeinek a vehemens elutasításaként értelmezhető. Az acél vagy az üveg anyagait használva, amelyek Benjamin szerint egy hideg, illetve az egzisztenciális lenyomatoktól mentes transzparenciát hívnak elő, a modernista építészet szembe száll a nyommal, és ezáltal elutasítja az ember és környezete megszokott egymásba szövődését. Ugyanennek a tendenciának felel meg az a filmes reprezentáció is, amely elutasítja a megértés elsődleges horizontjaként felfogott otthonosságot.

Elgondolását Benjamin a sokszorosíthatóságról írott esszéjében mélyíti el, két, több ízben is elemzett analógia segítségével. Az első analógia a felvevőgép felvételeit a *sportteljesítménnyel* kapcsolja össze. E kettőben az a közös, egyfelől, hogy középpontjukban a szokványos értelemkontextusából kiemelt emberi viselkedés található, másfelől, aminek még nagyobb a jelentősége, mindkettő egy „teszt”-hez folyomodik. „Egy a filmműteremben felvett folyamat” – írja Benjamin – „úgy különbözik az általa ábrázolt valós folyamattól, mint ahogyan a

reménytelenül magukba zárnak minket. Ekkor jött a film, s felrobbantotta ezt a börtönvilágot a tizedmásodpercek dinamitjával, úgyhogy most nyugodtan kalandos utakra vállalkozunk e börtön szerteszórt romjai között.” Benjamin: A műalkotás ... id. kiad. 326.

19 Walter Benjamin: *Tapasztalat és szegénység*. In *Uő: Angelus Novus*. Ford. Tandori Dezső. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 737–743.

sportpályán versenyszerűen végrehajtott diszkoszvetés különbözik a diszkosznek egy ember megölésére irányuló elhajításától. Az első folyamat egy tesztnek [*Test*] felelne meg, míg a második nem.”²⁰ A sportverseny sajátossága mindenekelőtt abban áll, hogy az emberi viselkedést nem annyira a másokkal való versenyzés, az „agón” révén, mint inkább egy objektív (méterekben vagy másodpercekben kifejezett) mércével méri, sőt – és ez itt a minket érdeklő eset – egy technikai apparátussal való viszonyában; a rekorderről például azt mondják, hogy „az időmérővel kel versenyre”, és ugyanígy méri a filmszínész teljesítményét a felvevőgép is. Ha ez a példa, Benjamin szerint, csak a sportverseny egy másodlagos és inkább különleges, de még mindig a természetes kihívásokhoz és képességekhez kötődő aspektusát érinti, a második analógia, amelyhez folyamodik, jelesül: a film és a mechanizált munka – és egyben: a filmes próbavétel és a munkafolyamat optimalizálását szolgáló *pszichometrikus alkalmazossági vizsgálat* – közötti analógia az, amely a kulcsjelentőségű aspektust itt konkretizálja:

Jelenleg maga a munka folyamata, különösen mióta a futószalag közvetítésével normázott, von maga után számtalan, a mechanizált tesztnek alávetett kísérleti próbát. Ezek a kísérleti próbák hallgatólagos módon folynak: aki nem megy át rajtuk, az kiiktatódik a munka folyamatából. De ezek a tesztek egyaránt végbemehetnek explicit módon is, a szakmai alkalmasságot ellenőrző intézményekben.²¹

Egy 1930-as, *A szakmák körhíntája* című rádiókonferenciában Benjamin röviden méltatja a korabeli Németországnak a munka szférájához tartozó jelenségek tudományos felmérésére irányuló egyre átfogóbb erőfeszítéseit. Három ilyen mozzanatot tart e vonatkozásban kivételesen döntő jelentőségűnek: a szakmák közötti hierarchikus viszonyok szociológiáját, a szakmai közérzet pszichológiáját és végül a behaviorista mozgalmat, amelynek egy rövid kitérőt is szentel. Meglátásában a behaviorizmusnak – éppen azért, mert az embernek azt a világgal tétélezett viszonyrendszerét, amelybe a munka belevonja, e viszonyok tudattalan automatizmusa, tehát a megszokás szempontjából értelmezi – sikerül „a szakmai élet kaotikus és zavaros hétköznapiságát” alávetnie „az ember kulturális akarata általi ellenőrzésnek”.²² Benjaminsnak a behaviorista perspektíva, s főleg a John B. Watson, az irányzat egyik

20 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Id. kiad. 69.

21 Uo. 70.

22 Walter Benjamin: *Karussell der Berufe*. In Uő: *Gesammelte Schriften*. vol. II. 670.

úttörője munkáival szembeni lelkes érdeklődése kétségkívül meglepően hathatott annak az általános irritációnak a légkörében, amelyet az irányzat a humanista tradíció legkülönfélébb képviselőinek körében keltett. Adorno például, Benjammal folytatott levelezésében nem rejti véka alá a sokszorosíthatóságról szóló esszé behaviorista szimpátiáival szembeni fenntartásait.²³ Egy ugyanebben az időszakban Horkheimerhez intézett levelében nyíltan fogalmaz: hol Benjamin „mazochizmusáról”,²⁴ hol pedig „az agresszonnal való azonosulásáról”²⁵ ír, amelyek valójában meghatároznák az esszé alapstratégiáját. Ez a fajta viszonyulásmód távolról sem egyedi. Ugyanebben az időszakban Husserl több kéziratában is az interszubsztivitást leíró fenomenológiai nézőpontot – amelyben a szociális dimenziót a kölcsönösen beleérző megértés konstituálja – kezdi el védelmezni azzal az egyre pregnánsabb behaviorista tendenciával szemben, amely ellenkezőleg, a viselkedésnek egy külső és nem megértésalapú, s főleg az empátia vagy az introspekció bármely közvetítetlen formájától elvonatkoztató tanulmányozását javasolja.²⁶ Ugyanez a behaviorizmusra vonatkozó kritikai viszonyulás lelhető fel Hannah Arendtnél is, aki az irányzatban annak a szimptomatikus kifejeződését látja, hogy a modern ember lemondott arról, hogy a közösségi ügyek hagyományos szövetén belül értse meg önmagát, s ehelyett inkább egy olyan külső és lélektelen nézőpontból tekint önmagára, amelyből az emberi egzisztencia és világgal való interakciója egy ugyanolyan előítélet-mentes tanulmányozásnak vethető alá, mint a szubmolekuláris dimenziók.²⁷

Ha Benjamin maga nem fogalmaz meg hasonló fenntartásokat a viselkedépszichológiával szemben, az elsősorban annak tulajdonítható, hogy ő a tudatnak a világban való megszokásalapú feloldódását – amely az egzisztencia-filozófia értelmezésében az emberi létezés a priorija – kondicionálások és automatizmusok olyan rendszerének tartja, amellyel szemben mind a behaviorista nézőpont, mind pedig a film (két, a humanista hagyomány vonatkozásában egyaránt lényegileg destruktív

- 23 Lásd az Adornóhoz írt 1936. március 18-i keltezésű levelét in Walter Benjamin – Theodor Wiesengrund Adorno: *Briefwechsel*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 172.
- 24 Vö. Theodor Wiesengrund Adorno – Max Horkheimer: *Briefwechsel*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, 130. skk.
- 25 Theodor Wiesengrund Adorno: Benjamin der Briefschreiber. In Uő: *Noten zur Literatur*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 585.
- 26 Vö. például Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität (Texte aus dem Nachlaß. Dritter Teil: 1929-1935)*. Martinus Nijhoff, Haga, 1973, 91–98.
- 27 Hannah Arendt: *The Human Condition*. University of Chicago Press, Chicago, 1958, 322.

eljárás) egy emancipatórikus potenciált érvényesítenek. Egyrészt Rudolf Arnheim nyomán, aki szerint a film az embert úgy ragadja meg, mint egy, a többi kellék közé veszett kelléket,²⁸ másfelől pedig Pudovkint követve, aki a tárgyakkal való kölcsönhatásban látta a színészi alakítás sajátosan filmszerű formáját, Benjamin a filmet „az első olyan művészi eszköz”-ként fogja fel, „amely képes arra, hogy megmutassa, miképpen játszik együtt az anyag az emberrel”, s amely ezáltal „a materialista ábrázolás kiemelkedő eszköze”-nek bizonyul.²⁹ Pontosán ennek a képességének köszönhetően a film – Benjamin szerint – ahhoz az emberi dolgokra irányuló látásmódhoz közelít, amelyet más vonatkozásban a viselkedépszichológia tesztjei dolgoznak ki, mivel „a film”, ahogyan írja, „rendelkezik egy olyan kísérleti próba megvalósításához szükséges apparátussal, amelyről a behaviorizmus még csak álmodni volt képes”.³⁰ Ez a többször is megismételt, az emberre irányuló behaviorista és a felvevőgép perspektívája közötti analógia Benjaminsnál mindenekelőtt a filmszereplő sajátos helyzetére vonatkozik, aki arra kényszerül, hogy nem a közönség előtt, hanem egy bonyolult technikai eszközrendszer előtt kell megmutatnia magát: „A reflektorok fényében játszani és egyben a mikrofon elvárásainak is megfelelni tehát egy elsőrangú kísérleti próba, amelyen átmenni éppen azt jelenti: emberségedet megőrizni az apparátus előtt. Ez a teljesítmény hatalmas népszerűségnek örvend, mivel a városi lakosság nagy része naponta, a gyári munkaprogram teljes időtartama alatt arra kényszerül, hogy emberségét éppenséggel egy apparátus előtt elidegenítse. Ugyanezek a tömegek estéről estére azért töltik meg a mozitermeket, hogy láthassák amint a filmszínész elégtételt vesz az ő nevükben, nem csupán azáltal, hogy kinyilatkoztatja saját emberségét (vagy ami számukra akként jelenik meg) az apparátussal szemben, hanem még inkább azért mert ez utóbbit is a saját dicsőségének szolgálatába állítja.”³¹ De a film és a behaviorista teszt közötti analógia nem csupán az emberi mivoltát – az időmérővel „versenyző” sportolóhoz hasonlatosan – kinyilatkoztató színész helyzetére vonatkozik, hanem, egy más értelemben, a közönségre is, amely ebben a kontextusban éppenséggel az apparátus parahumánus látásmódját vállalja fel.

28 Arra a módra, ahogyan a film a színészt feloldja a dolgok között, később André Bazin is visszatér, sőt éppen ebben látja a filmművészetnek a színházzal szembeni meghatározó jegyét. Vö. André Bazin: Színház és film. Ford. Baróti Dezső. In Uó: *Mi a film?* Osiris, Budapest, 1995, 101–145.

29 Benjamin: A műalkotás ... Id. kiad. 390., 11. lábjegyzet.

30 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. id. kiad. 290.

31 Uo. 116.

Benjamin utolsó munkajegyzetei között, amelyek a sokszorosíthatóságról szóló esszé egy lehetséges folytatásához készített, néhány hosszú, Henri Wallon francia pszichológus *Pszichológia és technika* (1935) című tanulmányából származó kivonat is található. Ezekben az utóbbi arról ír, ahogyan a repülő használata – a légi perspektíva bevezetése, a távolságok összevonása, a szokatlan látószögek által – látásmódunk egészét megváltoztatta. Wallon szerint minden technikai újítás hasonló módon kihat a motoros és észlelési rendszerünket vagy az intelligenciánkat irányító mechanizmusokra. A Wallon-szövegből származó idézeteket kísérő rövid kommentárjában Benjamin azonmód megjegyzi, hogy ez a fajta változás nemcsak azokra hat, akik ténylegesen utaztak repülővel, hanem a film és a képes folyóiratok által elősegített „apparátusba való beleézés” által a társadalom egészéhez eljut. A *phantom ride* filmezések hosszú hagyománya – amely már az első filmfelvételekkel megjelent – jól ábrázolja ennek a perspektívának a hatalmas vonzerejét.

Pontosan az „apparátusba való beleézés”-nek ezt a gondolatát ismétli meg Benjamin a sokszorosíthatóságról szóló esszéjében, de immár nem azért, hogy az ember és a technikai innovációk – mint a repülőgép vagy a villamos – felvevőgép által közvetített viszonyát írja le vele, hanem ellenkezőleg: a közönségnek a magával a felvevőgéppel tételezett viszonyának a leírására. Mivel a filmszínész az apparátus, nem pedig közvetlenül a közönség előtt játszik,

[...] a közönség a szereplőhöz fűződő semmiféle személyes érintkezés által meg nem zavart véleményező magatartást veszi föl. A közönség csak annyiban éli bele magát a szereplő helyzetébe, amennyiben beleéli magát az apparátusba [indem es sich in den Apparat einfühlte], s ily módon átveszi ez utóbbinak a magatartását: kísérleti tesztnek vet alá [er testet].³²

Az apparátusba való beleézés (beleélés), amelyről itt Benjamin ír, nemcsak arra, a filmelméleti hagyomány által hivatkozott klasszikus kamerával való „azonosulás”-ra vonatkozik, amely a szubjektív beállításban találja meg központi dramatikai értékét, hanem mindenekelőtt az emberi világra irányuló perspektíva minőségét írja le: egy objektív, idegen, lelketlen és a megértés előítéleteitől mentes látásmódot. Ezt Benjamin a maga során egy analógia segítségével írja le. Az operatőrnek a felvevőgép apparátusa által „műszerezett” szemléletét a hagyományosan a festőnek tulajdonított tekintethez hasonlítva úgy találja, hogy a kettő közötti különbség analóg a sebésznek az emberi testen végzett beavatkozása és a

32 Benjamin: A műalkotás ... Id. kiad. 316. (A fordítást módosítottam. Ford. megj.)

mágus magatartása – amely még a hagyományos gyakorló orvoséban is fennmarad – közötti különbséggel. Ugyanis mind az operatőr, mind a sebész, az ember és ember közötti tiszteletteljes viszonyulást egy operatív³³ viszonyulással cseréli fel, amely behatol a tárgyába, vagyis kezdetől fogva a megszokás nyújtotta megértés burkától mentesen fogja azt fel.

4.

Az új román film kritikai értelmezésének egyik meghatározó gondolata e filmek – a 40-es évek olasz filmjével vont analógiával – „realizmusa”, sőt „neorealizmusa”. Ezt a párhuzamot elsőként Alex. Leo Șerban fogalmazta meg, még e filmeket üdvözlő első krónikáiban, de központi szerepet játszik ezek nemzetközi recepciójában is, sőt, időközben maguk a filmkészítők is átvették; átfogó közelmúltbeli kifejtése Andrei Gorzo *Dolgok, melyek nem mondhatóak el másként*³⁴ című könyvében olvasható. Elsősorban a klasszikus film analitikus képkivágása és a hosszú beállítás megfigyelői nézőpontja közötti bazini distinkcióra alapozva – amely részben fedi, de nem azonos az Eisenstein és Vertov által teoretizált, a realista film és a montázs „expresszionista” filmje közötti distinkcióval – Gorzo a film realizmusa körüli vitáknak egy olyan intellektuális történetében igyekszik elhelyezni a román filmet, melynek az egyik állandó hivatkozási pontja éppen az olasz neorealizmus és ennek a bazini értelmezése. Ha a *megfigyelő* és a *kifejező* filmek distinkciója felől tekintjük – ez egyike azoknak az erős ellentételezéseknek, amelyek, Bazin nyomán, Gorzo elemzésének a tengelyét képezik –, akkor az új román film kétségkívül az első kategóriához tartozik, a „megfigyelés” és a „megfigyelő film” elgondolásai amúgy valóban gyakran emlegetett kifejezések a körülötte folyó diskurzusban.

Ismeretes, hogy a „megfigyelő film” kifejezés valójában a dokumentumfilm szférájából származik. *Bevezetés a dokumentumfilmbe* című könyvében Bill Nichols filmológus, egy immár klasszikussá vált tipológiának megfelelően, hat nagy dokumentumfilm-típust különít el: a költői, a magyarázó, a megfigyelő, a résztvevő, a reflexív és a performatív dokumentumfilmek alműfajait. A megfigyelő filmet – amely az 1950-es

33 Uo. 322.

34 Andrei Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Humanitas, București, 2012.

évek végi társadalmi szélcsend időszakában jelentkezett, háttérben a társadalmi élet feltárásában a semlegesség erényét hirdető szociológiai irányzatokkal – elsősorban az arra irányuló törekvése jellemzi, hogy a társadalmi életet úgy rögzítse, ahogyan az egy a láthatatlanságra törekvő kamera perspektívájából zajlik. Központi premisszája az, írja Nichols, „[...] hogy amit [a dokumentumfilmben] látunk, az ugyanúgy végbement volna akkor is, ha a kamera nem lett volna ott, hogy rögzítse [...]”;³⁵ a kamera itt tehát egyfajta „légy a falon”, egy olyan megfigyelő pozíció, amelyet a megfigyelt szereplők kötelező módon semmibe vesznek.

Érdemes megjegyezni, hogy maga Cristi Puiu is – akit méltán tartanak az új román film elindítójának – explicit módon ehhez a filmes irányzathoz sorolja magát, azzal a különbséggel, hogy ő e dokumentum-filmes műfaj sajátos esztétikáját fikcionális filmekre alkalmazza mérceként. „Az életet megfigyelve – mondja egy interjúban – egy megoldást kellett találnom arra, hogy egy fikcionális történetet a megfigyelő film stílusában adjak elő.”³⁶ Egyébként filmrendezői hivatásának legtöbb meghatározása, amelyet Puiu a vele készített interjúkban ad – például a filmnek, mint „a valóság vizsgálata” vagy egy „antropológiai kutatás” eszközeként való felfogása – evidens módon a dokumentumfilmet veszik magától értetődő hivatkozási alapnak, még akkor is ha Puiu többnyire mégiscsak a fikcióról beszél, vagy kifejezetten megpróbálja elmosni a két műfaj közötti különbséget. Ehhez a ponthoz érve, majd mindegyik interjúkészítő – várható módon – rákérdez arra, hogy akkor mégis miért részesíti előnyben a fikciót a dokumentumfilm rovására, – amire Puiu rendszerint egy meglehetősen különös, különféle megfogalmazásokban megismételt választ ad: ez azért van így, mondja, mert a dokumentumfilm csak a „külsőt” látja, míg a fikció a hozzárendelt „belső” is megragadja.³⁷

De mit is jelent ez pontosabban, hogyan képes a fikciós film a dokumentumfilm által felvett „külső”-höz egy „belső”-t is hozzáadni? Sőt: alapjában véve kinek a „belső”-jéről van itt szó? Az ugyanis világos, egyfelől, hogy egy helyzet „megfigyelői” módon való kezelése kizárja – legyen szó akár fikcióról, akár dokumentumfilmről – annak a szubjektív értelemnek a megragadását, melyet e helyzetnek a benne szereplő

35 Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2001, 113.

36 Rob White: Cristi Puiu discusses Aurora. *Film Quarterly*, Vol. 64, 2010/2. <http://www.filmquarterly.org/2010/12/editors-notebook-cristi-puiu-discusses-aurora/>

37 Ugyanabban az interjúban például ezt mondja: „a film egyfajta antropológiai diszpozitívum a rajtad kívüli és a benned, a fejedben levő világ megfigyelésére, és pontosan ezt teszi számodra lehetővé azt, hogy fikciós filmet készíthess.”

személy tulajdonít, mint ahogy az is világos, másfelől, hogy a „megfigyelői” megközelítés azt a hozzáállást is egyaránt elutasítja, amely egy adott jelenetet a szerzői szubjektivitás közvetlen kifejezésének venné.

A Puiuval készített interjúban egyébként a fenti elgondolás gyakorta egy másik, nyilvánvalóan John Cassavetes filmművészetéből – ez Puiu másik meghatározó támpontja – ihletődő megfigyeléssel keveredik; eszerint a filmnek nem egyszerűen csak rejtett kamera módján kellene rögzítenie a személyközi valóságot – ez volna Nichols definíciója alapján a megfigyelő film ideális mércéje –, ugyanis ez az eljárás módja ténylegesen csak a kölcsönös színlelés látszatát volna képes megragadni,³⁸ hanem ellenkezőleg, a fikciós film laboratóriumi feltételei közepette egy olyan intenzitási szintet kellene a színészek interakciójában előidéznie, hogy valóságosan bekövetkezzen közöttük az, amire a rendező vár: egy olyan gesztus, hanglejtés vagy pillantás, amely felfedi a felszínen túli mezítelen emberi lényt. Ez azonban nem a filmbéli történet szereplőinek a „belső”-je, még kevésbé a szerző elméje, hanem maguknak a színészeknek a szerep-alakokkal való kölcsönhatásukban bekövetkező epifániája, amelyet mint epifániát, a film kvázi-dokumentumfilm jellegűen rögzítene.³⁹ Mindezekből a reflexiókból egy következtetés bizonyosan levonható: habár Puiu filmművészete valóban következetesen felvállalja a megfigyelő dokumentumfilm perspektíváját, ugyanakkor e műfai implicit antropológiai értékét mégiscsak egy erőteljes egzisztenciális vonással igyekeznek növelni.

Az *Aurora* című filmjével Puiu egy némileg meglepő következtetést von le ebből a megfigyelői látásmódból: „Amint a megfigyelői nézőpontra alapozol egy fikciós filmet” – nyilatkozza egy interjúban – „kénytelen vagy azt a logikus következményt is felvállalni, hogy a nézők számára bizonyos dolgok érthetetlenek lesznek”.⁴⁰ Az bizonyos, hogy Puiu előző

38 „Miért nem készítünk »rejtett kamerás felvételt« az élet leleplezésére?” kérdezi meg Puiut az egyik interjúkészítő, mire Puiu válasz: „Azért nem, mert tudod, hogy mit művel a rejtett kamera? Ez az, amit a legtöbben nem fognak fel. A valós életben mi hazudunk. A rejtett kamera a hazugságainkat fogja rögzíteni.” <http://mihneamaruta.ro/2013/06/11/interviu-cristi-puiu-nu-tu-descoperi-usa-usa-te-descopera-pe-tine-tu-poti-doar-sa-te-rogi/>

39 Itt tehát a dokumentumfilm és a fikció elkülöníthetlenségének egy valós helyzetével volna dolgunk: a film immár nem csak forgatási helyszínen fiktív regiszterben rögzített cselekmények által „reprezentált” valóságot ábrázolná, hanem magát a ténylegesen, a forgatás jelenében végbemenő valóságot is megragadná, vagyis egyidőben és hibrid módon fikció és a forgatási helyszínen történetek dokumentumfilmje volna.

40 Gabriela Filippi – Andrei Rus: Portretul lui Cristi Puiu. Un interviu. <http://filmmenu.wordpress.com/2014/11/30/interviu-cristi-puiu/>.

filmje – egyfelől – még nem jutott el ehhez a logikus következményhez, amely, másfelől, egyáltalán nem a megfigyelő dokumentumfilm meghatározó jegye. Ha azonban Andrei Gorzo az e perspektíva felvállalásából származó jellemzőt – a Puiu film szereplőinek, illetve cselekményének egyfajta érthetlenségét – az olasz neorealizmusból származtatott filmművészeti antipszichologizmus vonulatába helyezi,⁴¹ egy különbségre mégiscsak fel kell hívnunk a figyelmet.

A neorealisták ugyanis, bár valóban elutasították – ahogyan ezt egy ponton maga Bazin is megjegyzi – a szereplők cselekvéseinek pszichológiai, az oksági sorrendbe helyezett analitikus képkivágással létrehozott *magyarázatait*, ugyanakkor mégiscsak egyfajta „belső”-t sugárzó és „pszichológiailag” jól megrajzolt szereplőket alkottak, amelyekhez lényeges volt – ahogyan Zavattini szövegeiből ez világosan kiolvasható⁴² –, hogy a néző empátiákkal viszonyuljon. Ha tehát a neorealisták elutasítják a közvetett pszichológiai magyarázatot, ezt csak azért teszik, hogy éppen ellenkezőleg, a pszichológia közvetlen, személyközi feltárulását váltsák ki. Ám Puiu filmje ennél bizonyosan radikálisabb, amennyiben szereplőjét nem csak indokainak pszichológiai (végül is külsődleges) meghatározásától, hanem mondhatni magától a *psyche*-től is megfosztja. Az *Aurora*ban felépített perspektíva központi tézise – amelyet Puiu gyakorta ismételt: „nem tudsz a másik elméjébe behatolni” – *mot à mot* megfelel a behaviorizmus módszertani jelszavának,⁴³ amely pontosan azt a látásmódot vonta maga után, amely elveti a beleérzést, és alanyaiban pusztán mozgó testi burkokat lát, amelyek teljességgel hozzáférhetetlen „belső tudatát” figyelmen kívül kell hagyni. Habár Puiu filmje osztozik a neorealizmus – az értelem montázs általi artikulációjával szemben – hosszú beállításokat kedvelő hajlamában, nem osztja azonban utóbbinak a Bazin által is méltatott empátiás és humánus tekintetét – egy olyan *egzisztenciális film* sajátos nézőpontját, amelyben, ahogyan Zavattini írja: az élet magának az életnek az infinitezimális látványában ismer önmagára – hanem inkább a szem-apparátus azon mechanikus tekintetéhez közelít, amelyről az amúgy a „kifejező” filmművészetet pártoló Vertov is beszél. Másként fogalmazva: az egzisztenciális felismerhetőség realizmusa helyett itt, ellenkezőleg, egy alapvető felismerhetetlenség realizmusával van dolgunk.

41 Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*. Id. kiad. 166–187.

42 Vö. például: Cesare Zavattini: Some Ideas on the Cinema. *Sight and Sound*, 1953 (23): 2, 64–69.

43 Vö. például: John Broadus Watson: Psychology as the behaviorist views it. *Psychological Review*, 1913 (20): 2, 158–177.

Puiu filmjének kritikái – főleg nemzetközi – fogadtatása rendszert felhívta a figyelmet azokra a párhuzamokra, amelyek azt Corneliu Porumboiu egy évvel korábban készített, *Rendőr, melléknév* [Polițist, adjectiv] című filmjéhez közelítik. És valóban, a két film számos ponton közelít egymáshoz, egészen odáig menően, hogy Puiu játékosan Porumboiu filmje egyik színészét használja egy hasonló szerepben. Nagyobb jelentőséggel bír azonban, minden ilyesféle analógián túl, az a tény, hogy a két film mindenekelőtt az emberi szituációk rögzítésének egy sajátos felfogásmódjában osztozik: ez pedig az a látásmód, amely kiiktatja, vagy pedig előre kiszámított módon félreértésekre készíti a megértést. Ha Porumboiunak arra a kijelentésére alapozunk, mely szerint „minden film[je] egy a filmre vonatkozó diskurzust is tartalmaz”,⁴⁴ akkor egyértelmű, hogy a *Rendőr, melléknév*vel kezdve ezek a diskurzusok a „realista” film intencióit az olasz neorealizmus egzisztencialista eszményeitől nagyon távoleső területre viszik. A *Rendőr, melléknév*ben ezeknek az önreflexív törekvéseknek a középpontjában – amelyeket a film, az elsősorban Antonionira jellemzőnek vélt módon, vizuális metaforák szcenírozásával vonultat fel – pontosan az új realista film „megfigyelői” elve található: ezt leplezetlen módon jelenítik meg a film szinte teljes „cselekményét” lefedő rendőri *megfigyelés, követés*, illetve a film csúcspontja, a *tetten érés* alakzatai. Mindkettő a rendőri eljárás szóképzéséhez tartozik, persze, vagyis egy olyan, intézményesen szabályozott tekintetet határoznak meg, amely személytelen módon rögzíti az eseménytelen és emberi szubsztanciájától megfosztott időben végbemennő, első nézésre akár érthetetlen tényeket.

Végtére is mi más volna a megfigyelő film – mondaná mintha Porumboiu –, mint egy ilyen követés, amelynek az objektumai az azonnali megértés szempontjából éppen olyan hozzáférhetetlen és érdektelen módon vonulnának el a kamera előtt, mint valami személyi azonosságszámok? Éppen ez az értelemről kiüresített nézőpont, ahogyan ezt a két megfigyelési jelentés szintetizálja,⁴⁵ kölcsönöz a filmnek egy – sok elemzője által kiemelt – majdnem absztrakt jelleget, és amennyiben e feltételek mellett a film témája – ahogyan az egyes filmleírásokban szerepel – egy rendőrnek egy enyhe súlyú büntett felderítése során bekövetkező lelkiismereti válsága, ez főleg abban az értelemben igaz,

44 Ana-Maria Sandu – Luiza Vasiliu – Andrei Gorzo: „Mă tem de metode» – o discuție cu regizorul Corneliu Porumboiu”. *Dilema veche*, 2013: 504.

45 E jelentések egyértelmű megfelelője, a tetten érés vonatkozásában, a táblára felrajzolt diagram. Másfelől az *Aurora* vallomásának is megfeleltethetőek, amelyet a szereplő a rendőrségen tesz, amely vallomás maga is háromórányi „megfigyelő film” összefoglalása.

amennyiben a film szerepkezelése egy olyan látásmódot alkalmaz, amelyben maga a lelkiismeret jelensége is eltörlődik, mint ahogyan a „lelkiismeret” szó is feloldódik a végjelenet nyelvjátékainak szofizmáiban. Ez a látásmód, egy látszólag egyszerű egybeesés következtében – amelynek a kiaknázhatóságát egy alaposabb történeti elemzés tárhatná fel – pontosan annak a behaviorista nézőpontnak felel meg, amelyet Benjamin a filmkészítés diszpozitívuma velejárójának tekintett; még ha Porumboiu a *Rendőrről, melléknévben* nem is viszi végig e nézőpont implicit „mazochizmusát” – a megfigyelési jelentések valójában egyes szám harmadik személyű megfogalmazását ugyanis áthelyezi egyes szám első személybe,⁴⁶ mintegy valamiféle körvonalazatlan szubjektív nézőpont jelenlétét sugalmazván, ahogyan Puiu is ragaszkodik ahhoz, hogy a megértés szokványos rendjének az *Aurora*-beli transzgresszióját egy emberi mondanivaló fogalmaiban határozza meg – ez a látásmód még akkor is a lehető legvarázstalanítottabb módon jeleníti meg, emblematisz metaforáiba beleírva, a realista filmkészítés gyakorlatát.

5.

De Sica *A sorompók lezárulnak (Umberto D.)* című filmjéhez írott filmkrónikájában André Bazin „a valóban realista filmművészet” ideális formuláját fedezi fel a filmben: ez „az időtartam filmművészete”.⁴⁷ A neorealista látásmódban ennek a megfogalmazásnak egy félreismerhetetlenül egzisztenciális zöngéje van, lévén, hogy Bazin itt explicit módon a „megélt idő”-ről beszél, ahogyan Zavattini is egy olyan – a neorealizmus végső beteljesülésének tartott – filmről álmodott, amelynek a 90 perce egy olyan ember pőre életének ugyanannyi percét ábrázolná, akivel semmi különleges sem történik, ezáltal dicsőítve „magát a látvánnyá vált életet”. Bill Nichols szerint pontosan ez, a filmidő és a valós idő azonosításának az eszménye vezérli a megfigyelő dokumentumfilm expozíciós stílusát is, ami egyértelműen a neorealizmus esztétikájához

46 Gabriela Filippi – Andrei Rus: Căutările lui Corneliu Porumboiu. <http://filmmenu.wordpress.com/2014/11/30/interviu-film-menu-corneliu-porumboiu/>.

47 André Bazin: De Sica, a rendező. Ford. Hollós Adrienne. In *Uő: Mi a film?* Osiris, Budapest, 1995, 434.

közelíti azt;⁴⁸ és természetesen ugyanez képezi az új román film neorealista esztétikájának egyik központi aspektusát, amelyet Gorzo könyvének érvelése kiemel. Tény, hogy a Porumboiu következő filmjében, a *Metabolizmus avagy Amikor Bukarestre leszáll az éjben* [Metabolism sau Când se lasă seara peste București] (2013) a „filmről folytatott diskurzus” a hagyományos realista film ezen vezérlőelvét egy szisztematikus *reductio ad absurdum*nak veti alá.

A filmre vonatkozó reflexiók a *Metabolizmus*ban immár nem csupán néhány vizuális metaforában kerül felvillantásra, hanem egyben a szereplők szájába adott szavakban is megfogalmazódnak. A film egyébként éppen egy, a filmkészítésről szóló beszélgetéssel kezdődik, amelyet két, egy gépkocsiban hátulról filmezett szereplő, a rendező és a színésznő folytat. A beszélgetés témája az, hogy a filmkészítés változóban van, központi érve pedig valószínűleg közhelyszerű: eltűnik a filmszalag, s helyét a digitális filmfelvételnek adja át. Az mindenesetre releváns, hogy a beszélgetőtársak egyike szerint a filmkészítés technikai feltételeinek ez az átalakulása mindenekelőtt magára az időtartam jelenségére hat ki. Ugyanis míg a klasszikus filmet a filmszalag tizenegy perces hossza korlátozta, a digitális filmfelvétel a valóság egy hitelesebb megragadását tenné lehetővé, mint például egy fél óras vagy akár még hosszabb tartamú vita valós idejű kibontakozásának a visszaadását. Az nem teljesen világos, hogy ez az elmélet mennyire komoly, lévén hogy egy későbbi beszélgetés – amely analogikus módon, immár a gasztronómia kapcsán arról szól, ahogyan a felhasznált technikák „alap”-ja meghatározza az íz esztétikai „szuprastruktúráját”-t – evidens módon a nevetségességig tolja e tézis paródiáját. Egy másik, körülbelül a film felénél látható kulcsjelenet azonban a lehető legegységesebb módon világítja meg a realista film eszményeként értett valós idő problematikusságát. A jelenet – a film két „próbajelenetének” egyike – azokat a gesztusokat veszi újra egy párszor, egy sematikus pantomimjáték keretében, amelyek az egyik szereplőnek a zuhanyzóból való kijövetését kísérik. A jelenet teljes időtartama alatt – amely maga is, s ez a néző türelmét meglehetősen próbára teszi, körülbelül tíz percig tart – a rendező nagy átéléssel hangoztatja, hogy egy cselekedetet, mint például a haj hajszáritóval való megszáritását a maga valós idejében kell bemutatni: tíz percen keresztül, pontosítva. Ez a replika, amely a szándékosan monotonnak beállított jelenetben hangzik el, majdhogynem viccként hat, lévén, hogy ez természetesen lehetetlen.

48 „A megfigyelő film egészen különleges módon képes annak az időtartamnak a hatását kelteni, amelyben az ábrázolt események végbementek. Ezáltal elkülönül a *mainstream* fikciós filmek drámai ritmusától.” Nichols: *Introduction to Documentary*. Id. kiad. 112.

A régi neorealista jelszó – „maga az élet, mint látvány” – merő iróniába váltana, ha ezt jelentené, hogy több tíz percen (egy örökkévalóságon) keresztül kellene valakit aközben nézned, ahogyan „valós időben” megszártja a haját, vagy behörpöl egy levest, sorban áll az élelmiszerüzlet előtt vagy kibámul az autóbusz ablakán. A valós idő, amelyet a legrealistább film is csak homeopatikus mennyiségekben adagol, itt valós időben válik abszurdá – az Andy Warhol híres 60-as évekbeli filmes kísérleteit (*Sleep, Eat* stb.) megidéző lerövidített, de még inkább kétértelmű⁴⁹ formában.

Mindezen túl azonban, az ilyen jellegű önreflexív intenciók, akár csak a *Rendőrről, melléknévben*, a *Metabolizmusban* is egy vizuális metaforába sűrítődnek. Ha az előző filmben a követés (és a tettenérés) alakzatáról volt szó, a *Metabolizmusban* használt kép – amint azt a film majdnem minden elemzője megjegyezte – sokkal vastagabb. Egy endoszkópiáról, még pontosabban – s ez lényeges – egy megjátszott endoszkópiáról van szó, amelyet a kísérő dialógusok explicit módon a filmmel hoznak kapcsolatba. Milyen jelentőséggel bír azonban ez a váratlan utazás a belekben, amely itt egy konklúzió igényével tűnik fel? Mindenekelőtt nyilvánvalóan az új, Henri Wallon elemezte látásformáknak az egyikét illusztrálja, bár természetesen nem a légi, a repülőgépek, hanem a belső, az emberi belsőségek orvosi feltérképezésének a látásmódját.

Ha az ilyesféle képek, például az első Röntgen-felvételek által a múlt század elején kiváltott döbbenet még a maga teljességében átérezhető például Thomas Mann-nál, vagy Munch egyes alkotásaiban, Porumboiunál ezek – az „apparátusba való beleérzés” által, amelyet az említett jelenet inkább teoretizál, mintsem hogy szcenírozná – egy az emberi világra irányuló filmművészeti látásmód metaforájává lesz. Ilyenformán e kép a filmben egyrészt azokhoz a narratív „értelmezési gyakorlatok”-ként igazolt dialógusokhoz kapcsolódik, amelyek az emberi viselkedésformákat olyannyira aprólékos verbális elemzéseknek vetik alá, hogy ez utóbbiak minden közvetlen értelmüket elveszítik, másrészt pedig egy sor olyan, az emésztéssel kapcsolatos – a film címében is egybefogott – utaláshoz, amelyek az emberek közötti érintkezések végső indítékait egy pusztán anatómiai, megértés alatti szinten láttatják.⁵⁰ Az mindenesetre

49 Ez a forma különösen azért kétértelmű, mert – és ez az ambivalencia általában a Porumboiu-féle humor egy sajátosságának tűnik – a pusztán tény, hogy valamit nevetségessé tesz, egyáltalán nem jelenti azt, hogy teljességgel el is vetné azt. Éppen ezért Porumboiu összes „csattanója” rendszerint egy sajátos bizonytalansággal jár, ami miatt sohasem teljesen biztos, hogy valóban a szórakoztatás volt a céljuk.

50 Némileg hasonló módon, Porumboiu utolsó filmje, *A kincs* [*Comoara*] (2015) egy hosszú jelenetben a szereplők két fémdetektorral pásztáznak keresztül-kasul egy idillikus, esteledő félben mutatott tájat: az egyik detektor optikai, a má-

biztos, hogy ez a metafora – Benjamin operatőr és sebész közötti párhuzamának az *ad litteram* megfilmesítése – a maga brutális őszinteségével az emberi valóság reprezentációjának a kérdését tematizáló olasz neorealizmus kvázi-himnikus terminológiájával homlokegyenest ellenkező végleten található. Mi több, a metafora Cristi Puiu arra irányuló kétértelmű kísérleteivel is ellentétes, hogy a fikciós filmet a dokumentumfilm valóságközeli retorikájával igazolja, mivelhogy – ironikus módon – az endoszkópiában megjelenített belek, bár a sajátjaként tünteti fel, mégsem magának a szereplőnek a belei, hanem valaki másé, aki mintegy „eljátssza” csupán, a szereplő beleit: ez maga a dokumentumfilm és a fikció összezavarodásának a képe.

A *Metabolizmust* nyilvánvalóan nyugtalanítja a filmkészítés átalakulása. A film tagadhatatlanul átalakul, még akkor is, ha úgy tűnik, hogy a filmszalagról a digitális filmfelvételre való áttérés inkább a gazdasági alávettség alóli emancipáció vonatkozásában jelentős fejlemény. Ugyanígy, az új román film is átalakulóban van: egyre messzebb távolodik annak a realista esztétikának a meglátásaitól, amelyet a kritikai recepció kezdettől fogva rávetített. De mégis milyen irányba tart akkor az új román film? Egy rövid jegyzetében Andrei Gorzo nemrégiben – David Bordwell nyomán – egy ciklikus pálya tézise mellett érvelt, amely, apró eltérésekkel ismétlődne a háború utáni olasz filmben, a 80-as és 90-es évek taiwani filmjében, illetve az új román filmben is⁵¹: eszerint egy elkötelezett tiszta realizmus kezdeti fázisát minden esetben a modernizmus szakasza, röviden: egy Zavattinit és De Sica követően, egy Antonioni követne. Ezt az értelmezést Porumboiu – Antonioni bevallott rajongója – feltehetőleg nem vetné el azon nyomban, még ha maga Bazin tetszését nem igazán nyerné el, lévén, hogy az ő filmkrónikái – expliciten vagy szellemükben – gyakran éppen abból a premisszából indultak ki, hogy „a történelem nem ismétli önmagát”. Úgy tűnik továbbá, hogy a legújabb román filmek nem egy absztrakt, esztétizáló és önreflexív formalizmus irányába tartanak, hanem – feltehetőleg őszintén kutatva a realista film *jelenlegi* lehetőségeit – szinte önkéntelenül magát a realizmust sodorják válságba. A román rendezők közül ma úgy tűnik, hogy Porumboiu van a leginkább a tudatában e folyamatnak: filmről filmre egyre messzebb viszi a *filmművészeti realizmus*

sik pedig hangkijelzéses – ami mintha egyrészt a kép és a hang filmművészeti aszinkroniájának volna a metaforája, másrészt viszont annak is, ahogyan a kortárs világban a konkrétum teljessége számunkra elsősorban egy olyan technikai kép értelmezésében érthető, amely azt közvetlenül érthetetlen absztrakt jelzésekre redukálja.

51 Andrei Gorzo: O notă despre Puiu și Porumboiu. *Dilema veche*, 2013: 503, 3–9.

demitologizálásának szándékos gesztusát. Ez az eljárás – amely nem csupán egy esztétizátlanítást, hanem főleg: a felvevőgépek a sok tekintetben a Benjamin-féle „az apparátusba való beleérzés”-ével rokon dehumanizálását és dezentropomorfizálását vonja maga után – kétségkívül a mai filmművészet egy általánosabb tendenciájának feleltethető meg, amely Kiarostaminak az interjúiban említett „a rendezőnek a filmből való visszavonulása”-nak a gondolatában, vagy von Trierne az automatikus keretezési (általa *Automavision*nak nevezett) kísérleteiben is megjelenik.⁵² Az mindenesetre bizonyos, hogy az új román film útkereső kísérletei, amilyen mértékben közel állnak a korszellem lüktetéséhez, olyannyira be is teljesítik egyúttal, ironikus módon, becsmélőik viccekben is megfogalmazódó legsötétebb félelmeit. Ezek egyikében egy román rendező állítólag egy bankautomata fölötti biztonsági kamera többórás felvételeit küldte volna el Cannes-ba...

Fordította Szigeti Attila

52 E két filmrendezőhöz köthetőek egyébként a realizmus utolsó két évtizedben végbement legmerészebb újragondolásai.