

Tarnay László

A filmi élmény és a Másik. Az intimitás filmfenomenológiai alapjai*

Alapvetések és előzetes motivációk

Az alábbiakban arra teszünk kísérletet, hogy feltárjuk a film egy sajátos dimenzióját, melynek befogadása, megélése a néző által az intimitás élményét kínálhatja. Fontos azonban előre leszögeznünk két dolgot. Egyrészt azt, hogy nem magáról az intimitás élményről beszélünk *sui generis*. Ahogy az etika mint primér filozófia gondolatának kifejtéséből kiderül, az intimitást az etika sajátos részének tekintjük, mely két ember kizárólagos viszonyára vonatkozik. A XX. századi másik filozófiai hagyományából kiindulva semmiképpen sem kívánjuk azt sugalmazni, hogy intim etikai viszonyba kerülhetünk adott esetben tárgyakkal is. Az etikai viszont elsősorban Emmanuel Lévinas filozófiája alapján olyan viszonynak tekintjük, mely kizárja a harmadikat. A filmi intimitás megélését egyfajta *modell*ként képzelhetjük el, mely hozzásegíthet ahhoz, hogy nyitottá váljunk a valódi intimitás felé, mint ahogy az építész makettje segít a kész épület szerkezetének megértésében, vagy bizonyos gyerekkori szerepjátékok felkészítenek a felnőttkori szociális környezetben való viselkedésre.¹ Sőt előfordulhat, hogy a filmi intimitás

* Ezúton szeretném megköszönni a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Filozófia Intézete szervezésében tartott VIII. Nyári Filozófus Tábor résztvevőinek a konstruktív megjegyzéseiket és kérdéseiket, melyekkel e tanulmány korábbi változatát fogadták. Kritikai hozzászólásaik nélkül a jelen szöveg ebben a formában nem jöhetett volna létre.

1 Amennyiben az esztétikai tárgyat az etikai másik tárgyi megfelelőjének, egyfajta virtuális másiknak tekintjük. Ennek kifejtése nagyobb terjedelmet igényelne, annyit azonban előrebozsáthatunk, hogy az esztétikai másik, pontosabban a vele való találkozás felruházható azzal a szingularitással és egyszerűséggel, mely az eti-

„megtanulása” nélkül kevésbé vagy egyáltalában nem leszünk képesek a valódi intimitásra.²

Másrészt az intimitás filmi ábrázolása nem redukálható meghatározott tartalmak megmutatására. Ha így lenne, a legintimebbek azok a filmek lennének, amelyek a testeknek pornográfiába hajló meztelenségét és a nézői tekintetnek való kitettségét mutatnák meg. De a testi, s ebből fakadóan a lelki kiszolgáltatottság közvetlen vizuális ábrázolása akkor sem válik a jelen megközelítés értelmében intimmé, ha a szereplő a kamerába nézve tárulkozik fel, s ezáltal „közvetlenül” szólítja meg a nézőt, aki emiatt kellőképpen kényelmetlenül érzi magát. Az intimitás megélése kizárja az efféle „dokumentarista” megközelítést, mivel egy voyeurisztikus nézői pozíciót feltételez: miközben a másik feltárulkozásának szemtanúja vagyok, egyszersmind illetéktelen behatolóként élem meg saját magam, mivel e feltárulkozásnak – bármennyire „közvetlen” legyen – nem én mint néző vagyok a címzettje.³ E tényen az sem változtat, ha a feltárulkozás nem mediálisan, hanem egy interjú vagy kihallgatás

kai másik sajátja. Eszerint e szingularitás-élményben felfedezhetjük az esztétikai tárgy etikai modellértékét.

- 2 Ez abban az esetben lenne így, ha az intimitás fenomenológiai szerkezetében benne rejlő megjelenítés kudarcát, mint azonosítható tárgy nélküli látást értelmezzük, melyet a másik emberrel való találkozáskor nem tudjuk teljes mértékben megélni, hiszen a másikkal való lét nem teszi lehetővé e tiszta tárgynélküliséget. Eszerint a haptikus látás e dolgozatban leírt fenomenológiájának nincs és nem is lehet előzménye a szociális létben. A radikális másikkal először, mint esztétikai és etikai tárgyjal találkozunk. Ezen a kiindulóponton az sem változtat, ha az intimitás fenomenológiai szerkezetét a szubjektum belső meghasadságából, önhasadásából származtatjuk, ahogy például Lacan nyomán számos szerző teszi (a jelen elemzésben elsősorban Tengelyi László felfogása említhető). Ez esetben ugyanis „a vágy egyik tárgyról a másikra vándorol”, az azonosítható tárgy hiánya helyett léthiányról, a valóság elvesztéséről beszélhetünk. (Tengelyi László: A vágy filozófiai felfedezése. In *Uő: Élettörténet és sorsesemény*. Atlantisz, Budapest, 1998, 318.)
- 3 Ulrich Seidl *A pince* (Im keller, 2014) c. dokumentumfilmjében olyan emberek beszélnek többnyire a kamerába, akik a pincékben egy másik világot rendeztek be, ahol perverz vágyaik, rögeszméiket élhetik meg a nácizmustól a szexuális aberrációkig. Bár nem tudhatjuk, mennyire beállítottak a jelenetek, a szereplők minden tabut nélkülöző szemtől-szembeni „vallomásai” a nézőt akarata ellenére cinkossá teszik. E cinkosság azért (is) feszélyezheti a nézőt, mert konfrontálja önmagával, saját elfojtott vágyaival. Mégsem mondhatjuk, hogy intim viszony jöjjön létre a feltárulkozó szereplő és a néző között. Két okból. Az egyik a jelenetek eltávolító tabló (*tableaux*) jellege, ami ütközi a „vallomások” személyességével. A másik sokkal lényegesebb ok az, hogy nem a másikkal szembeni felelősség vagy együttérzés billent ki önmagamból, hanem a saját létem, önazonosságom miatti aggodalom, a bizonytalanság, hogy nem tudom, ki vagyok. A filmmel való szembeülés ellenére megmaradok az énközpontúságban, fenomenológiai értelemben az egológiaiában.

keretén belül történik, hiszen a feltáruló másik vagy nem közvetlenül hozzám beszél, nem nekem tárul fel, vagy a körülmények által kényszerítve teszi ezt. Egyik esetben sem élem meg önmagam a *személyemben érintettnek* általa. Más szóval nem személyesen találkozom a Másikkal, hanem a kiszolgáltatottságát mintegy önmagamon kívül tapasztalom, mint amikor a „Ne ölj!” parancsát úgy fogadom, hogy az nem nekem szól, nem én vagyok a címzettje. Ezzel szemben az intimitás közvetlen tapasztalat, melynek során a Másik hat rám (*afficiál*), s mivel a viszonyban nincs más, aki helyembe léphetne, e hatás elől nem térhetek ki.

Az intimitás (filmi) megélésében tehát semmiképpen sem az a döntő, amit a maga *tárgyiségében* látunk. Nem maguknak a dolgoknak a láthatósága, hanem az, amit a filmen mint nem látható vagy rejtőzködő mutatkozik meg. Mindazonáltal a legfontosabb különbség az, hogy az intimitás explicit vagy „lappangó” közvetlen ábrázolása a filmi elbeszélésnek, a *fabulának* része, s mint ilyen, csak közvetve, nem *személyes* módon kerülhet viszonyba a nézővel.⁴ Akkor is, ha egy jelenet ábrázolása közvetlenül afficiál, mint nézőt, nem válik életem részesévé, nem *participációs* vagy *reszponzív* módon viszonyulok e hatáshoz.⁵

Bizonyos értelemben hasonlóképpen érvelhetünk, mint Eitzen,⁶ aki a dokumentarista befogadási módot abban a tekintetben különbözteti

- 4 Ez, úgy véljük, akkor is így van – vagy éppen azért lehet így –, mert sokszor az etikailag döntő információk a fabula világán belül a szereplők számára nem elérhetők, csak a néző férhet hozzájuk. A narrációs vagy szemiotikai szintkülönbség kizárja, hogy személyesen, vagy ahogy az alábbiakban Dirk Eitzen követve kifejtyük, résztvevő módon viszonyuljunk a történet szereplőihöz. Ez a nézői helyzet az új szimulációs médiumok megjelenésével megváltozik, hiszen a videojátékok, s más virtuális világok kifejezetten előírják a beavatkozást, az interaktivitást, s erre motiválják is a játékosokat és felhasználókat. Kétségtelen, hogy sok játékvilág alkalmas etikai – ahogyan bármilyen más típusú – szituációk szimulálására. Ez azonban önmagában nem teszi személyessé a beavatkozást, az etikai vonatkozás továbbra is tematizált, azaz közvetett marad.
- 5 A fentiekkel el szerettünk volna határolódnai a művészetnek azon etikai felfogásától, melyet elsősorban Martha Nussbaum nevéhez kötnek, s melynek lényege, hogy az elmesélt történet hordozza az etikai normákat (vö. Martha C. Nussbaum: *The Frailty of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Oxford University Press, New York–Oxford, 1986). Ahogy a későbbiekben is kifejtyük, bármilyen valóságos vagy nem valóságos szituáció elmesélhető vagy szimulálható a klasszikus vagy digitális esztétika szabályai szerint. E narratív etikát vagy a narráció etikáját azonban nem tekintjük alkalmasnak a másikkal való viszony létesítésére. Másképpen fogalmazva, az etikai ábrázolás a befogadót mint szemtanút, s nem mint résztvevőt érinti meg.
- 6 Dirk Eitzen: *Documentary’s Peculiar Appeals*. In Joseph D. Anderson – Barbara Fisher Anderson (eds.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 2005, 183–200.

meg a fikciós módtól, hogy a nézőből előhívja „a közbeavatkozás kényszerét”. A dokumentumfilm, mint más perlokúciós megnyilatkozások, a befogadóra irányuló *következményekkel* bírnak.⁷ Továbbá, e „következmények” véleményünk szerint pontosan abban az értelemben elháríthatatlanok, amelyben Lévinas a felelősség elsődlegességéről és elháríthatatlanságáról beszél. Ezzel szemben bármilyen filmi elbeszélés „hatását” semlegesíteni tudjuk. Például nem nézünk oda, vagy kitöröljük az emlékeinkből vagy egyszerűen érdektelennek tartjuk. Mindazonáltal fontos leszögezni, hogy a dokumentarista vagy participációs filmi befogadás fenti leírása önmagában még nem jelenti az intimitás filmi ábrázolhatóságát. Két okból sem. Az egyik az, hogy a befogadás itt a filmi elbeszélés és tárgyészlelés egyértelműségén alapszik, amennyiben nem kérdőjelezzük meg azt, amit látunk és amit érteni vélünk. Másrészt a beavatkozás „kényszere” lehet etikai, de nem vezet önmagunk megkérdőjelezéséhez. Éppen ellenkezőleg, megelégedéssel tölt el önmagunk iránt, hogy pozitív módon tudtunk reagálni. Az intimitás filmi ábrázolása a jelen munkában két fontos előfelvetésen nyugszik. Az egyik az, hogy a filmi *történet* (fabula) fiktív, személyesen nem átélhető. Ezzel szemben – s ez a másik feltételezésünk – amit személyesen, a testünkben megélünk, az élmény maga. Amikor Eitzen arról ír, hogy egy cápahorror film nézése után görcsösen tartotta a lábát a padló felett, a cápafenyegetést *megtestesültségében*, testi mivoltában élte át, úgy, ahogyan Vivian Sobchack írja le, mit érzett a *Zongoralecke* (The Piano, 1993) egyes jelenetei alatt. Az intimitás filmi ábrázolásának lehetősége e szerint nem a történetmesélés „közvetlenségében”, hanem a szenzoriális élmények „kettősségében” rejlik.⁸ A filmélmény szó szerinti megéltsége egyfajta modellje lehet a „valódi”, a világban megélhető intimitásnak.

Közismert, hogy a nem látható megmutatását a film kezdetei óta egyik fő „attrakciójának” tekintették. Az ábrázolhatatlannal ugyanakkor szembeállítható a korai és a jelenkori mozgókép *látványossága*,

7 Amikor a médiában megjelent, hogy Magyarországon egy faluban gyűjtést szerveznek Isaura felszabadításáért, voltaképpen a fikciós filmet a falu lakói dokumentarista módon nézték, mely közbeavatkozásra készítette őket. Más szóval felelősnek érezték magukat Isaura sorsáért, részt akartak venni az életében.

8 Utalás Sobchack kettős címzettség (*address*) fogalmára, mely szerint a filmnézés során nem csupán az alkotó szólít meg bennünket, nem csupán az ő üzenetének címzettjei vagyunk, hanem a film maga is megszólít, amennyiben megtestesültség, mely képes érzékelni, látni, hallani, tapintani. Habár a *Zongoralecke* története is etikai szituációk sorozata, s mint ilyen gondolati szinten hat a nézőre, Sobchack leírásában a mozgóképek ún. „visszúton” a néző testét afficiálják. Vö. Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Princeton UP, Princeton, 1992.

spektákulum jellege, melynek attraktivitása napjainkban legalább olyan meghatározó, mint az, amit Eisenstein „ökölcsapás” művészetnek hív. Ez utóbbi értelemben az ábrázolhatatlan ábrázolhatósága két képkocka illesztési lehetőségeiben rejlik. Habár Eisenstein montázselméletét három befogadási szinten tételezi (fiziológia, pszichológia és intellektuális gondolkodás), az ábrázolhatatlan ábrázolását elsősorban a harmadik, intellektuális szinten érzi megvalósíthatónak. Jellemző módon Rudolf Arnheim, aki az alaklélektan felől közelít a filmhez, a hang-kép, azaz a vertikális montázzsal kapcsolatban a nem empirikusan, hanem kifejezésbelileg – egy magasabb kognitív szinten – összetartozó érzetekről beszél. A magasabb szinten a különféle érzéki területekről származó elemek megőrzik különállásukat, de a köztük lévő hasonlóság (a kifejezés terén) lehetővé teszi, hogy egységben olvadjanak össze.⁹ A látvány és a hang tehát akkor tud valami nem ábrázolhatót kifejezni, ha nem redundánsan ugyanazt az információs tartalmat közvetítik: a pattogó labda látványát nem a pattogás hangjával kapcsolják össze. Így jár el Eisenstein például akkor, amikor a mensevikek beszédének képe alá a balalajka hangját vágja. Az efféle hang-kép montázs elsősorban nem fiziológiai, s nem pszichológiai, hanem kizárólag intellektuális szinten fejti ki hatását. Az asszociációs montázs egyik esetének tekinthető. Jóllehet az érzékszerek „asszociációja”, a szinesztézia sarkalatos pontja az elemzésünknek, annak magasabb kognitív hatásai kívül esnek a dolgozatunk körén.

Összegezve: az intimitás filmi ábrázolása nem a látható és a nem látható dialektikus viszonyával ragadható meg, hanem abban, ahogy a film anyagisága, érzékisége a nézőben rezonál, „visszaverődik”.¹⁰ E visszaverődés kétértelműsége vagy kétoldalúsága lényegében megfeleltethető az apprezentáció fogalmában fellelhető kettősségnek.¹¹ Ahogy

- 9 Vö. Rudolf Arnheim: *Új Laokoón*. In *Uó: A film mint művészet*. Gondolat, Budapest, 1985, 175–201.
- 10 Sobchak a „rebound” kifejezést használja, melyet a magyar fordítás nem következetesen ad vissza, de többnyire a „visszúton” kifejezést alkalmazza. A kifejezés szó szerint annyit jelent: visszapattan, visszaverődik. A jelen dolgozatban többnyire az utóbbi kifejezést használjuk, kivéve ha konkrétan Sobchack szövegére utalunk.
- 11 Az „analogikus apprezentáció” fogalmát, mely Husserl *Karteziánus elmélkedések* című művéből származik, úgy értelmezhetjük, mint ami a reprezentáció és a prezentáció között hidal át. Egyfelől a természeti világ tárgyai megjelennek a tudat előtt, azaz (újra)megjelenítjük, *reprezentáljuk* azokat. Másfelől a Másik olyan eredeti önadottságként van jelen számomra, mely önmagában, másságában nem megjeleníthető. Ugyanakkor testi tulajdonságait (*Körper*) észlelem, szemléletileg adódik számomra, ennél fogva megjeleníthetem mint tárgyat. Ám e tárggyal együtt olyasmis is adódik számomra, ami nincs jelen, de valamiképpen – ti. a kétfé-

Szigeti Attila rámutat, „[a] másik egóra irányuló apprezentáció Husserlnél egy olyan analogikus észlelésen alapszik, amely során a saját egologikus szférám észlelési mezőjében megjelenő másik *test* (*Körper*) a saját eleven testemmel (*Leib*) való analógia révén egy másik eleven testként adódik”.¹² Ezért tekintheti Sobchack a filmi élményt a filmmel mint a másik testével való találkozásként, melynek során a filmen látható élményszínter a másik testének a tudatosítását, jelenné tevését valósítja meg, amikor *azt* az élményt a saját testemben élem meg.¹³

Természetes azonban, hogy a film mint másik látható érzékisége nem lehet azonos a saját (nézői) érzékiségemmel. E különbség az optikai *ott* és az egzisztenciális *itt* között, ahogy Sobchack e kép pólust nevezi, radikális, és ennek tudatosítása az etikai jelentés forrása. Gondoljunk csak arra, amikor saját hangunkat felvételtől visszahallgatjuk, s a visszajátszás kikölkent önmagamból, önazonosságomból. Hasonlóképpen ébredek rá e különbségre, amikor önmagamat a rólam készült fényképen látom. Önmagam belső és külső képei nem egymás tükörképei, nem véletlenül építhette e különbségre Lacan önhasadáson alapuló elméletét.¹⁴ Husserlrel szemben Lévinas számára a másik másságának a szemléleti megjelenítése a priori kizárt, így a másik mássága az arcában a teste közvetítése nélkül apprezentált. Eszerint viszont az optikai látvány és a saját egzisztenciális élmény összehasonlítása, s így a különbségük

le, a saját és a másik test analógiája révén – „együtt-jelenné-tett”, kvázi-prezentált. Ez nem más, mint a Másik eleven teste (*Leib*), saját élményvilága.

- 12 Szigeti Attila: Targyasítható-e a másik és az idő? Az intencionalitás megfordulása Lévinasnál. *Erdélyi Múzeum*, 2004 (66): 3–4, 81.
- 13 Ezzel szemben az ízelet, szaglás és tapintás esetében közvetlenül nincs ilyen „etikai” lehetőségem, mert nincs közvetítő anyag, mint a szonikus és vizuális tér, melyben a különbség észlelhetővé válna. Mindazonáltal egyik érzékszerv esetében sem érezhetem azt, ahogyan a másik érezhet engem. Gondoljunk csak arra, mennyire másképpen érzékeljük saját magunk szagát, mint ahogyan mások érzékelnek minket. A fortiori, ez a tapintásra is vonatkozik. Az ízelet esetében viszont végképp lehetetlennek tűnik az önérzékelés.
- 14 A legegyszerűbben a karteziánus *Cogito* azon értelmezésére gondolhatunk, ami szerint a *Cogito* eseménye egyszersmind a Másik elkülönülése az Énben, amennyiben a végtelen ideájának elgondolása. Az Énben elkülönülő Másik nem valamilyen külsőnek, külső képnek a megkettőződése. (Vö. Hans-Dieter Gondek: *Cogito and Séparation: Lacan/Lévinas*. In Sarah Harasym (ed.): *Lévinas and Lacan: The Missed Encounter*. The State University of New York Press, Albany, 1998, 22–55.) Ezen túlmenően gondolhatunk arra az önhasadásra a vágyban, mely a szimbolikus, nyelvi rendbe való belépéssel adódik, amikor a vágy tárgya Lacan szerint folyamatosan áthelyeződik, mígnem egy olyan tárgyba ütközik, ami Lévinas értelmében nem vágykeltő. Ez utóbbi olyan hasadásesemény a vágyban, amikor „megérint bennünket az is, ami idegen”. (Vö. Tengelyi László: *A vágy filozófiai felfedezése*. Id. kiad. 329.)

fel sem merülhet. Sobchack beszámolójában azonban meghúzódik egy másfajta differencia, mégpedig a filmi ábrázolás szemiotikai státusának különbsége. Sobchack ugyanis nem a filmképek közvetlen érzékiségéből indul ki, hanem a látható jelenet (értsd: fabula) ábrázolt (értsd: közvetett) érzéki cselekvéséből. Így amikor a filmet, mint testet tétélezi, amelyik – a kamera révén – érzékeli az (ábrázolt) világot, a képek fizikai anyagságát, textúráját összemossa a látható jelenet ábrázolt anyagságával. A jelen munkában az intimitás filmi ábrázolásának az alapjaként a film anyagszerűségét, megtestesültségét tekintjük, amikor „az elvont fogalmakat nem a szereplők testének, hanem a film formájának és anyagi textúrájának (a »húsának«) feleltetjük meg”.¹⁵ Ezzel a „hússal” a néző éppoly közvetlenül találkozik és fonódik egybe, mint ahogy a világ húsába a szubjektum ágyazódik Merleau-Ponty-nál. Miközben a nézőnek a fabula szereplőire vonatkozó jelentésintuíciója és a filmen ábrázolt másik szemléleti adekvációja közti megfelelés a legtöbb esetben problémamentes (gondoljunk arra, hogy egy klasszikus szerkezetű film szereplőinek jellemét, motivációit, gondolatait át kell tudni élnünk ahhoz, hogy a film cselekménye világos legyen), a film anyagi textúrája e megfelelést újra-és-újra kizökkenti vagy végtelenül elnapolja. Az, amit a jelen munkában haptikus képnek hívunk, e kétféle modalitás kombinációja. „A filmélmény a folyamatszerűség teljesen új formája, a film testek ritmusa, a látható birodalmának új feltérképezése. A film nem egyszerűen képek rögzítése vagy reprezentáció, hanem cselekvés, performativitás, „test” a testek között, testként létezik, molekuláris testként, mely afficál”.¹⁶ Azzal a szemléleti inadekvációval, melyet Lévinas a másik arcának apprezentációjában ismeri fel, voltaképpen párhuzamba állíthatjuk a film anyagi textúrájának haptikus látványát. Az pedig, hogy a „radikális szemléleti inadekvációban véli megelni minden lehetséges intencionális tapasztalatnak (a *tárgyakra vonatkozó*nak is) az alaptípusát [kiemelés tőlem – T. L.]”,¹⁷ a filmélmény etikai modellértékét, de legalábbis annak lehetőségét támasztja alá. A jelen dolgozatban

15 Martiné Beugnet: *The Practice of Strangeness: L'Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)*. *Film-Philosophy*, 2008 (12): 1, 46.

16 „The filmic experience has evolved through a whole new idea of the processuality, the rhythm of the film as a set of bodies, in motion, producing a new cartography of the visual. The film does not record images, or convey representation. It acts, it performs, as a »body« with other bodies, in a constituted body, a molecular body, through the affective” (Barbara Kennedy: *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, 103). Idézi Martine Beugnet: *The Practice of Strangeness: L'Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)*. Id. kiad. 46. (saját fordítás)

17 Szigeti Attila: i. m., 82.

ezt a lehetőséget Maurice Merleau-Ponty észleléselemlete segítségével igyekszünk kifejteni. Indoklasképpen tekintsük át röviden a Másik filozófiájának néhány főbb kérdéseit.

A Másik fenomenológiája

Az elmúlt közel száz évben számos próbálkozás történt a Másikkal való találkozás elkülönítésére a mindennapi tárgyi percepciótól. Martin Buber, Franz Rosenzweig, Emmanuel Lévinas, Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Jean-Luc Marion – csak néhány név azok közül, akik jelentősen hozzájárultak a Másikkal való találkozás fenomenológiai leírásához. Ebből a felsorolásból természetesen nem maradhat ki Jacques Lacan sem. Az alábbiakban természetesen csak néhány összefüggés kiemelésére van lehetőségünk, elsősorban azokra, amelyek az Én és a Másik viszonyát az etika és az észlelés szempontjából érintik. Ennek megfelelően két témát kell megvizsgáljunk: egyrészt az etikai viszony elsődlegességét, mely Lévinas megközelítésében alapvető, másrészt a másik észlelésének körülményeit, melyek Merleau-Ponty észleléselemletében fogalmazódnak meg. E két téma első megközelítésben ütközni látszik egymással. Induljunk ki abból a lévinasi gondolatból, hogy a Másikkal való viszony mindenekelőtt találkozás, azaz *esemény*, mely kizökkenti és megkérdőjelezi az ént mint egót, s feleletkényszert támaszt vele szemben. Ez azt is jelenti, hogy az Én és a Másik nem egyenrangúak a viszonyon belül, azaz az Én aszimmetriában fordul a Másik felé: miközben a Másik igényt támaszt vele szemben, egyszersmind megragadhatatlan számára. Más szóval a Másik el- és kisajátíthatatlan az Én által. Sartre konkrétan úgy fogalmaz, hogy „megismerni annyi, mint szemekkel enni [...] a megismerésben a tudat magához vonja a tárgyat és bekebelezi azt; a megismerés asszimilálás.”¹⁸ E – Waldenfels kifejezésével – reszponzív etika két okból lehet elsődleges (primordiális). Egyrészt azért, mert a Másikért való felelősség nem a világ létéből fakad vagy valamilyen döntés következményeképpen áll elő, hanem a földre érkezésünkkel, Heidegger kifejezésével „helyet foglalásunkkal” (pozíció), azaz eredendően létező viszony. Amikor megszületünk, mondja Lévinas Spinozára hivatkozva, mindig valaki másnak a helyét foglaljuk el a nap alatt. Ezt az emberi létállapotot az én a maga egyszerűségében (ipszeitásában) és megismételhetetlenségében éli

18 Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás. L'Harmattan, Budapest, 2007, 678.

meg. Ha felelni kell a Másikért/Másiknak (*répondre à/de*), e felelősség nem átruházható: az Én helyettesíthetetlen, míg a Másik egy eredendő és szinguláris feleletigényt támaszt az Énnel szemben.

Nyilván lehet vitatni ennek az eredendő felelősségnek a filozófiai és mindennapi realitását, de most vegyük szemügyre a másik érvet, mely az etika elsődlegessége mellett szólhat. Az érv voltaképpen az előző gondolat egyik elemét használja fel, mely szerint a Másik kicsúszik a megragadhatóság alól, amennyiben nem birtokolható. Ezen a ponton válik különösen fontossá a nyelv. Minden nyelv fogalmakat és leírásokat használ, amikor intencionális tárgyát, a világot, s így a másikat is témává teszi. Amikor azt mondom, szomorúnak látlak, bármennyire segítő szándékkal teszem, a szomorú tulajdonsággal a másik érzelmi állapotát írom le, azaz igyekszem megragadni. Márpedig egy efféle szándék a fenti lévinasi értelemben *erőszakítélet* a másikkal szemben. A Másikra ugyanis semmiféle leírás nem vonatkoztatható. Ha nem így lenne, az etika elveszítené elsődlegessé, és a Másik (*Autre*) óhatatlanul kulturális individuummá válna. A kulturális másikat (*autrui*) viszont leírások alatt ismerjük meg, nem a maga egyszerűségében, hanem egy adott közösségi fogalomhoz való tartozásként. Jacques Derrida egyik interjújában e különbséget a következőképpen fogalmazza meg.¹⁹ Különbséget von a másikhöz való viszonyban a *ki* (qui) és a *mi* (quoi) között. A másikat kétféle értelemben szerethetem: (i) vagy azért szeretem, aki, függetlenül minden látható és nem látható tulajdonságától, vagy (ii) azért, ami, amilyen a külseje és/vagy a belsője. Csak ha ez utóbbi eset áll fenn, lehet csalódnai a másikban, amennyiben nem valósítja meg egyik vagy másik tulajdonságot, amiért szeretem. A szerelmi csalódás akkor következik be, ha a szeretett lény mégsem olyan, amilyennek hittük. Bár Derrida nem fejt ki, hogy pontosan hogyan értsük az első esetet, amikor a másikat *önmagáért* szeretem, talán nem járunk messze az igazságtól, ha a *qui*-t, mint a Másik egyszerűségét, ipszeitását értelmezzük. Ez egyben azt is jelenti, hogy a nyelv nagyon korlátozottan tudja megnevezni a Másikat mint *qui*-t, mint egyediséget.²⁰

Kérdés, hogy a Másik felmutatott tulajdonságai milyen értelemben és mértékben feleltethetők meg a nyelvileg kifejezhető tulajdonságokkal. A látni és leírni között ott feszül a nyelvi kifejezhetőség egész

19 Az interjú megtalálható Kirby Dick & Amy Zierig *Derrida* (2002) című dokumentumfilmjében.

20 Talán senki sem mutatta be élesebben a nyelv képtelenségét az egyediség, s így az intimitás kifejezésére, mint Roland Barthes (Roland Barthes: *Beszédtörödékek a szerelemről*. Ford. Albert Sándor. Atlantisz, Budapest, 1997). Lásd elsősorban az *Atoposz* és a *Szeretek* című fejezeteket.

problematikája. Habár a Másik fenomenológiája szükségképpen beleütközik a nyelvbe, abba, ami mondható, s abba, ami nem, a film fenomenológiának nem feltétlenül kell azt az utat követnie. Ha Merleau-Ponty észlelés-fenomenológiájából indulunk ki, a film mint a Másik megjelenési helye, mint a vele történő találkozás eseménye teljesen új, s a nyelvi szerkezettől többé-kevésbé független lehetőséget kínál. Én és Másik viszonyának tanulmányozására.²¹ Azonban mielőtt nekifognánk, hogy felvázoljuk az intimitás megélésének lehetőségét a filmi tapasztalat során, tisztáznunk kell egy alapvető kérdést. Vajon a Másikhoz való etikai viszony párhuzamba állítható-e általában a művészet, s konkrétan a film dologiságára irányuló intencionalitással? Megalapozható-e bármilyen értelemben az etikai viszony a filmi tapasztalaton belül?

Ha Martin Buber *Én és te* című munkájából indulunk ki, adódik, hogy kétféleképpen viszonyulunk a világhoz: egyrészt a világot tárggyá tesszük, a világ tárgyait így vagy úgy birtokba vesszük, másrészt viszonyba lépünk a másik emberrel. A két viszony hermenetikusán elkülönül egymástól. Buber az előbbit Én–Az, az utóbbit Én–Te viszonynak nevezi, s azt mondja, a másik emberhez nem viszonyulhatok úgy, mintha „Az” lenne. Ha így tennénk, a másikat szükségképpen el- és kiszájtátanánk, s felhasználhatnánk saját érdekeink eléréséhez. Érdekes módon Buber nem szól a másik lehetőségről, hogy fordulhatunk-e a személyes Én–Te viszony mintájára az „Az” felé. A *qui/quoi* megkülönböztetést kiterjesztve úgy tűnhet, hogy az egyediség vagy ipszeitás nem illeti meg a dolgokat, kizárólag a Másikra vonatkoztatható. De vajon tényleg így van-e? Nem tekinthetnénk valamilyen okból úgy egy tárgyra, mint ami különleges, specifikus, olyannyira, hogy már-már megismételhetetlen és kicserélhetetlen?

21 Talán pont ezért fordulhatunk a mozgóképhez, mint vizuális médiumhoz, mert a kép nem teljesen analóg a mindennapi nyelvvel, ugyanis hiányzik belőle a megnevezés és az általánosítás lehetősége, mindaz, amit Barthes is felró a nyelvnek. Ugyanakkor a film egyszerismind arc, nem csak a lévinasi értelemben, hanem a közelképnek Balázs Béla által adott értelmében is. Ezért a jelen dolgozat a másikkal való viszony formáját nem a nyelvben keresi, hanem az érzékszervi észlelésben. Természetesen a kép, főképpen a kortárs digitális kultúrában elsősorban kommunikatív eszköz, mely fokozatosan átveszi a nyelv szerepét. A gutenbergi galaxist az ún. képi fordulat húzza át. Ezzel szemben a kép mint arc elsősorban nem kommunikáció, hanem a látás haptikus jellegére utal. Látás és tapintás összekapcsolása egyidős a mozgóképpel, s szemléletesen fejezi ki a klasszikus antik hagyományban meghatározott érzékszervi hierarchia (látás-hallás-szaglás-ízlelés-tapintás) megfordulását. A látás, melyet Arisztotelész még a legmegbízhatóbb és leginformatívabb érzékelési módnak tartott a „legalantasabb” tapintással szemben, a másikkal való testi kapcsolat módusává válik.

Nyilvánvaló, hogy számos ilyen tárgy vesz körbe minket, melyek egész életünkön végigkísérnek, mint egy fénykép, gyűrű vagy bármi, amit a személyünkkel szorosan összekapcsolunk. Ilyen lehet az amulett, a talizmán vagy akár egy kabalatárgy. De nem csupán individuális szinten létezhetnek egyediségükben fontos tárgyak, a közösség összetartó erejét is jelképezi totem(oszlop), fétis, vagy bármilyen kegytárgy. Walter Benjamin többek között az ilyen tárgyakhoz kötötte az *aura* fogalmát, melyek egyszerűek és egyediek. Sőt a művészet auratikkusságát is tulajdonképpen ezzel a „rituális” azonossággal jellemezte. Bár nem akarjuk eleve kizárni a közvetlen etikai viszonyulás lehetőségét e tárgyak vonatkozásában, itt a filmet mint művészeti formát nem csupán anyagságának egyediségében, hanem *reprezentáló* funkciójában is tekintjük. Más szóval az apprezentáció bevezetőben említett kettőségére hivatkozva a film „testéhez” mint anyagi textúrához és mint archoz viszonyulunk.²² Amíg az auratikus tárgyakat használjuk vagy egyszerűen mint kiállított tárgyakat szemléljük, a filmmel létesíthető/létesítendő etikai viszony előfeltételezi a kommunikációt. Ezt Merleau-Ponty észleléseleméletének észlelés/kifejezés fogalompárjával igyekszünk kifejtetni. Vivian Sobchack Richard Lanigant követve Merleau-Ponty filozófiáját egzisztenciális és szemiotikai fenomenológiának nevezi, melynek egyik alaptétele az, hogy a „[t]udatos tapasztalat a kommunikáción belül a jelentés alapegysége”.²³ A szemiotikai fenomenológiában Husserl transzcendentális fenomenológiájával szemben az észlelés és kifejezés dialektikája ruhazza fel jelentéssel a megélt tapasztalatot. A jelentést az észlelés állítja előtérbe, de a kifejezés hozza létre. Az észlelés *mint* kifejezés nem más, mint a szinoptikus észlelés.²⁴ Azért lehet a művészet, s azon belül a film a Másikhoz

- 22 E reprezentáló vagy kifejező funkció nem keverendő össze a film világának reprezentációjával, melynek etikai relevanciáját a bevezetőben zárójelbe tettük. Ha a film „teste” mint fétis közvetlenül hordozná az etikai viszonyt, azt szükségképpen azokra az anyagi hordozóira redukálnánk, melyeket a médiaarchívum őriz (celluloid, vetítő, felvevőgép stb.). Az a gondolat, hogy a film „teste” arc, a mozgóképek *textúráját* fejezi ki, s a filmre mint kommunikációra vagy kifejezésre utal.
- 23 Richard L. Lanigan: *Communication Models in Philosophy*. In Dan Nimmo (ed.): *Communication Yearbook III*. Transaction Books, New Brunswick–NJ, 1979, 46. Idézi Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Id. kiad. 66. (saját fordítás)
- 24 Vö. Richard L. Lanigan: *Speaking and Semiology Maurice Merleau-Ponty's Phenomenological Theory of Existential Communication*. De Gruyter Mouton, The Hague–Berlin, 1991, 125. Idézi Sobchack: *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Id. kiad. 49. (saját fordítás). Szinoptikus észlelésen a megélt test percepcióját, a megtestesült percepciót érti. Az észlelés/kifejezés „dialektikájának” Merleau-Pontynál részletes elemzését adja Landes (Donald A. Landes: *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*. Bloomsbury, London–New Delhi–New

vezető út lehetősége, mert teret ad az észlelés/kifejezés vagy röviden a *nem szükségképpen nyelvi* kommunikáció kölcsönösségének és láncolatának. Ez történik például akkor, amikor egy idegen házörzöt észrevéve megijedünk, s az állat ijedségünket, pontosabban annak kifejeződését megérezve ugatásba kezd, s ezt mi meghallva végigfut a hátunkon a hideg, hátrahőkölünk vagy akár futásnak eredünk. Hasonlóképpen érezhetünk félelmet, lúdbőrözést egy film nézése közben a szonikus és/vagy vizuális textúra hatására. Mindazonáltal a jelen vizsgálódás kontextusában nem egyszerűen arról az egyébként vitathatatlan kognitív mechanizmusról van szó, hogy a külvilág és a mozgókép hatással van ránk, hanem arról, hogy egyrészt a jelentésintenció azonosítható tárgy hiányában betöltetlenül marad, másrészt a „visszaverődve” az intenció bennünk „üresen” rezonál. Kérdés az, hogy ezt az „ürességet” kifejezésként vagy valódi ürességként vagy „polgárpukkasztásként” éljük meg, ahogy a modern művészet kihívásait időnként jellemezni szokták. Ahogy látni fogjuk, Lévinasnak az absztrakt expresszionizmusról írt szövegeinek elemzéséből kiviláglik, a művészet szenzoriálisan megélt tapasztalata az egzisztenciális és szemiotikai fenomenológia keretén belül közel esik az Arc fenomenológiai tapasztalatához, ha párhuzamot vonunk az arcban távollétében „a formát széttörve” *apprezentált* Másik és az anyagi textúrájában „húsában” *kifejeződő* mű között.

York–Sidney, 2013.). „Minden percepció, minden cselekvés, mely feltételezi a percepciót, egyszóval a test bármifajta működtetése önmagában is *elsődleges kifejezés* – [...] olyan elsődleges művelet, amely először a jeleket mint jeleket létrehozza, pusztán az elrendezésüknek és konfigurációjuknak ékesszólásával otthont talál bennük a kifejezettnek, jelentéssel látja el azt, ami nem bír jelentéssel [...]” Maurice Merleau-Ponty: *A közvetett nyelv és a csend hangjai*. Ford. Szávay Dorottyia. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat, Budapest, 1997, 164. (Szávay Dorottyia fordítása kissé módosítva.) Landes rámutat, hogy a percepció és a kifejezés „dialektikája” sokszor kisiklik, amikor rájövünk, hogy amit észlelünk, csak helytel-közzel vagy egyáltalában nem fejezhető ki a természetes nyelvben. A kifejezés paradoxona, hogy megkíséreljük, ám újabb és újabb apóriákba és elmentmondásokba ütközünk. Jelen gondolatmenetünket azonban a kifejezés *nyelvi* paradoxona nem befolyásolja, hiszen éppen azért választottuk a filmképet mint az intimitás kifejeződését, mert elsődleges a nyelvi megformáltságához képest. Ezért relevánsabb a nyelvi kifejezés helyett a megélt test *gesztusaira* hivatkozni, mint amikor például egy kígyót észrevéve megváltozik a bőrellenállásunk, mely a félelmünk kifejeződése, vagy amikor házi kedvencünk az érzésünket látva csóválni kezdi farkát.

A művészeti tapasztalat kettőssége: figuráció és az érzéki anarchiája

A művészet fenomenológiai leírását illetően vizsgáljuk meg Lévinasnak e témában írt két tanulmányát.²⁵ Ezekben a viszonylag korai szövegekben, habár látszólag elutasító a művészettel szemben, Lévinas azt fejtegeti, hogy általában véve nem alkalmas arra, hogy a Másikhoz vezessen, mégpedig azért, mert a művészet a dolgoknak a képmását hozza létre: „A valóság nem csak az, ami az igazságban tárul fel, hanem önmaga dupluma is, saját árnyéka, saját képmása”.²⁶ Vegyük észre mindenekelőtt, hogy az ontológiai kettősség szempontjából Lévinas nem tesz különbséget az ember és a tárgyak között. Van a dolog mint szubsztancia, s vannak annak tulajdonságai, gesztusai, tagjai: „Egy ember nem csak saját létét viseli, amivel azonos, de annak karikatúráját, képességét is [...]. Kettősség van tehát az emberben, a dologban, egy kettős lét. Egyfelől az ami, másfelől idegen önmaga számára, s e két momentum kapcsolatban áll egymással. Azt mondjuk, a tárgy önmaga és önmaga képmása. S hogy a viszony a tárgy és a tárgy képmása között a hasonlóság.”²⁷

Egy dolog önmagasága és annak képmása, „idegensége” közti kettősség párhuzamba állítható Heidegger különbségtételével kéznéllevőség és kézhezállóság között. Míg a mindennapi tárgy „tökéletesen hozzáidomult az őt megszokottan használó kézhez”,²⁸ ha e használat kizökken, mert a tárgy hibás vagy utamban áll, feltárja szubsztancialitását: „A legközelebbi »dolgok« sajátos és magától értetendő »magánvalóságára« az őket használó, de rájuk nem kifejezetten figyelő gondoskodásban lelünk rá, amely valami használhatatlanba ütközhet”.²⁹ Igaz, Heideggernél a kéznéllevőség még ontikus, s nem ontológiai szinten ragadható meg, következésképpen nem azonos a lévinasi, s vélhetően derridai ipszeitással. Ugyanakkor a kifejezések, melyekkel Lévinas a dolog tulajdonságait illeti –, „bőre” vagy „levedlett ruhái” – annak megfelelő használatára, illetve kizökkentettségére utalnak. Helyesen állapítja meg Kiss

25 Ezek a magyarul elsőként megjelent Lévinas 1948-as tanulmánya (Emmanuel Lévinas: *A valóság és árnyéka*. Ford. Babarczy Eszter. *Nappali ház*, 1992: 2, 3–12.) és az ezt megelőző évben kiadott könyv (Emmanuel Lévinas: *De l'existence à l'existant*. Fontaine, Paris, 1947) egyik fejezete.

26 Emmanuel Lévinas: *A valóság és árnyéka*. Id. kiad. 7.

27 Uo.

28 Uo.

29 Martin Heidegger: *Lét és idő*. Gondolat, Budapest, 1989, 185.

Kata Dóra, hogy a használat mint „funkció ellillantával feltáru a tárgy dologi léte. Ironikus, hogy egy tárgy akkor válik láthatóvá, ha már képtelen betölteni rendeltetését, feladatát, azaz a dolgok sosem tárulhatnak fel számomra teljes valójukban, a hétköznapokban.”³⁰

Eszerint tehát a dolognak is lehet önmagasága, nem csupán a Másiknak, viszont a művészet éppen hogy elfedi, s nem feltárja a dolog valódi létét. Könnyen érvelhetünk azonban úgy, hogy a művészet maga is dolog, s mint ilyen nem csak „bőre”, hanem önmagasága is van. Kétségtelen, hogy mindaz, amit Lévinas a művészetről mond, a karikatúra-jellegét erősíti, amennyiben azt így – azaz képmás-létében – használjuk. Hogyan is tudnánk feltárni a művészet önmagaságát? – kérdezhetnénk.

A fentiek alapján adódik a válasz: ha a művészet „használatlan-ságába” ütköznénk, ha a művészet is „levetné a ruháit”. Akkor zökkenünk ki a művészet megfelelő használatából, amikor „a befogadói helyzet betüremkedik, s vissza kell térnünk a valóság közegébe”. Ilyenkor „valami bezavar, valami hirtelen kiemelkedik a háttérből, és megtöri az élmény uralmát”,³¹ vagy ahogyan Lévinas a tanár–diák kapcsolatról írja, megváltozik a beállítódásunk: az érzéki, beleélő odafigyeléssel szemben megnyílik számunkra a tematikus, kritikai viszonyulás lehetősége. Ha elfogadjuk, hogy a művészet megfelelő funkciója a reprezentáció, mely beszippant szimulációs saját világába (szemben a valósággal) – s miért

30 Kiss Kata Dóra: A művészet mint Másik. Esztétika és etika Emmanuel Lévinas munkásságában. *Első század*, 2013: nyár, 243. http://epa.oszk.hu/01600/01639/00010/pdf/EPA01639_első_szazad_2013_nyar_235-250.pdf (utolsó letöltés 2015.07.21.)

31 Krassóy Ákos: A genetikus művészetértésről Lévinas kapcsán. In Bokody Péter – Szegedi Nóra – Kenéz László (szerk.), *Transzcendencia és megértés. Lévinas etikája és metafizikája*. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 201. Krassóy jól mutat rá arra, hogy Lévinasnál a kritikai attitűd jelentősen árnyalja a művészethez való negatív viszonyát. Ugyanakkor a művészeti élmény „tematizálását” az „élmény megjelenésének, fogalmiasodásának” leírására korlátozza. Azt az érzés kelti – meglehet szándéka ellenére –, hogy a műélményben való részvétel nehézsége – s itt elsősorban az odafigyelésre, a világ kizárására gondol – vezet az élmény megakadásához, ahogy írja, „pillanat felvételéhez” (202.). Habár utal a művészet érzékiségére, ennek szerepét a kizökkentésben nem bontja ki, s így nem vetheti fel a Másikhoz vezető út lehetőségét sem. Pedig azáltal, hogy a művészeti élményt visszacsatolja az első hiposztázisba, megnyitja az utat a szubjektum külsődlegessé válása, s a Másikkal való találkozás felé. A probléma megglátásunk szerint az, hogy Lévinas a participációs műélvezetet és a Másik felé fordulást hasonló kifejezésekkel, de eltérő módon írja le. Amíg a Másikkal mint tiszta külsődlegességgel találkozom, ami belülről zökkent ki, a képmás hatalma arra készítet, hogy önmagamat kivetítem, s a képmás „élvezetében” önmagammal találkozom, mint külsődlegességgel. Ily módon a művészet érzékiségének hiposztatikus hatása elsikkad, s amikor ráébredek a körülöttem lévő valóságra, a „mágikus” élményt mint meghaladandót tematizálok.

ne tennénk, amikor maga Lévinas fogalmaz úgy, hogy a művész a világának „egzotizmusa” révén kiváltja szimpátiánkat, olyannyira, hogy integráljunk azt saját világunkba³² – Lévinas elképzelése nem áll messze a kortárs új médiának tulajdonított vonzerőtől. „Minél tökéletesebben szimulálja a kép a fikció világát, annál erősebben tapad és tartozik a képtárgy e világhoz, ahelyett, hogy kiszakadna abból”.³³

Lévinas így ír a kép hatalmáról: „Az érzékiség külön ontológiai eseményként megy végbe, melyet ugyanakkor a képzelet tud megvalósítani”.³⁴ Olyan érzékiség ez, mely paradox módon az ábrázolt tárgyat nem-tárggyá teszi és „dezinkarnálja” a valóságot, vagyis érzékietleníti. Ha ebben rejlik a művészet önmagasága, akkor Lévinas valóban a platóni művészetet elítélő gesztushoz lép vissza. Itt azonban érdemes szétválasztani két dolgot. Az egyik a művészet reprezentációs funkciója. E funkció működését azonban veszélyezteti a mű mint dolog érzékisége, mely ha kellő figyelmet kap a befogadótól, könnyen lebonthatja a reprezentációt mint tárgyészlelést. Az érzékiségnek ezt a „lázasát” nevezi Lévinas az érzéki anarchiájának. „Azt a tényt jelöli, hogy a festményben, a fényképen vagy a filmi közelképben mindig megtalálhatók olyan elemek, amelyeket nem tudunk a reprezentáció egészébe, totalitásába integrálni vagy egy tárgy formájaként látni”.³⁵ Az érzéki minőségek, a tárgy „levedlett ruhái” tehát képesek magával ragadni a befogadót, olyannyira, hogy a tárgy szétesik a képmásban réseket, törésvonalakat hagyva maga után, s az észlelésünk immár nem az ábrázolt világ tárgya-ira, hanem önmagára, magára az érzékelési aktusok irányul. „Ahelyett, hogy az intenció eltalálná a tárgyat, elveszik az érzékelésben magában

- 32 Vö. Emmanuel Lévinas: *De l'existence à l'existant*. Id. kiad. Vassilicos értelmezése szerint Lévinas azért sem fejtegeti jobban a képzelet szerepét a percepcióval szemben, mert a képmás ereje, hogy egy nem létező vagy távol lévő tárgyat idéz meg, s ezáltal foglyul ejti a nézőt a világában, aki „a lét olyan »alsóbb« szintjeire süllyed, mely kívül áll az objektív világon, a tudat legszélső határán, ahonnan a képmásban a reprezentáció követelménye ered”. (Basil Vassilicos: *The Time of Images and Images of Time: Lévinas and Sartre. Journal of the British Society for Phenomenology*, 2003 (34): 2, 7.)
- 33 Uo. 7. (saját fordítás). Vassilicos a televíziót és a filmet említi, mint szimulációs médiumot a tekintetben, hogy az ábrázolás sikere azon múlik, mennyire kiszakíthatatlan a néző az ábrázolt világból. Nem nehéz belátni, hogy e sikerességet a kortárs vizuális médiumok, elsősorban a videojátékok a végletekig fokozzák. A játékos tökéletesen belemerül a játék világába. Könnyű belátni, hogy ez az immerzív magatartás lehetetlenné teszi, hogy a felhasználó a szimuláció „használatatlanságába” ütközzön, s ezáltal feltáruljon a játék valódi léte számára.
- 34 Emmanuel Lévinas: *A valóság és árnyéka*. Id. kiad. 7.
- 35 Basil Vassilicos: i. m., 9.

[...] Az érzékelés többé nem út, mely egy tárgyhoz vezet, hanem akadály, mely eltorlaszolja a hozzá vezető utat”.³⁶

Egy eredendő kettősség van jelen Lévinas művészetfelfogásában Vassilicos (2003) szerint, egy reprezentációs és egy anti-reprezentációs érzéki oldal, melyek lényegük szerint kibékíthetetlenek. Tegyük hozzá, Lévinas negatív művészetkritikájában is hasadást okoznak. A két szóban forgó tanulmányban ugyanis Lévinas egyfelől azért idegenkedik a művésztől, mert ahogy fentebb láttuk, a lét „mélyebb rétegeibe” visz, s a szimulációs erejénél fogva ott is tart, másfelől viszont a művészet mint ritmus az érzékiség „mágiáját” kényszeríti ránk. E kettős kényszerre Lévinasnak azért is szüksége lehet, mert amikor a művésztől mint képmásról és lüktető ritmusról beszél. kritikáját éppúgy vonatkoztatja az irodalomra, mint a zenére. A festmény „érzékisége” általában akkor tárulkozik fel a szemnek, ha közel megyünk hozzá, s a figurális formák „szétfolynak” akár egy impresszionista kép esetében. A hangok esetében azonban már nehezebb helyzetben vagyunk, mert nemigen feltételezhetünk a hangok „bőre” mögött egy valódi – figurális – léte. Ezért sem lehet a képmás külsődleges hasonlóság a kép és eredetije között, nem pusztán érzéki látszat, hanem maga is olyan „dologként van a dolgok között”, melyet a hasonlóság mint mozgás hozott létre.

Első pillantásra ugyanez a kettősség jelenik meg akkor, amikor Lévinas a képmásról mint az intervallumba „beleragadt” tartamról beszél: „az időközben ez, mely sohasem fejeződhét be, amely mindig tart: embertelen és szörnyűséges.”³⁷ A mű egyszerre befejezett és befejezetlen. Befejezett mint figurális forma, mint reprezentáció, mely mindig valamilyen anyagi szubsztanciához kapcsolódik, de amit előállít, ábrázol, mindig homályos és befejezetlen, pontosabban befejezetlenségre ítéltett, legyen szó szoborról vagy irodalmi műről, melyre egy „nem-dialektikus rögzítettség jellemző, mely megállítja az időt. Ily módon azonban a dolog „eredendő” érzékisége elillan, egyrészt azért, mert a képzelet egy nem létező befagyott világot, egy homályosságot próbál hasztalan megragadni, másrészt azért, mert a ritmus oly tökéletesen külsődleges, hogy a szubjektum maga is külsődlegessé válik. Az intervallumban ragadt képmás miatt a tehetetlen anyag szubsztanciája, a képmás anyagszerűsége eltűnik ebben a „határlétben”.³⁸ Ha elfogadjuk, hogy az érzékelés dinamikus folyamat, ahogy Merleau-Ponty írja, a lévinasi mű „merevsége”, befagyott időközbenisége legfeljebb az érzékiség pótlékát adhatja,

36 Emmanuel Lévinas: *De l'existence à l'existant*. Id. kiad. 53. Idézi Basil Vassilicos: i. m., 9. (saját fordítás).

37 Basil Vassilicos: i. m., 11.

38 Vö. Kiss Kata Dóra: i. m., 239.

azzal, hogy a ritmus, az érzékelés a maga hatalmába keríti a szubjektumot, mivel az érzékelés szerepe kimerül az érzéki anarchiájában, abban, hogy az ábrázolt világot homályban tartja. A művészet befogadása egyben az autonómia hiánya a szubjektumban. Hiába tekintjük mozgásnak a művet előhívó hasonlóságot, a hasonlóság meghasonlottság marad: egy irodalmi mű szereplőinek léte „hasonlít önmagára”. E hasonlóság *figuratív*, azaz az ábrázolt szintjén működik. Ezért nem is juthatunk el a mű eredendő érzékiségéhez, hiszen az alak, a ritmus vagy éppen a vizuális forma voltaképpen a szubjektum meghasonlottsága. Nem csak a mű mint ábrázolás hasonlít önmagára, hanem a szubjektum is önmagával találkozik a műben mint külsődlegességben. A művészetből e szerint hiányzik a másság és így nem vezethet a Másikkal való találkozáshoz.

Habár Lévinas művészetfelfogását egy eredendő kettősség jellemzi, a figuratív ábrázolás és az érzéki anarchia kettőssége, a művészetet befogadó szubjektum foglya marad az árnyékvilágnak, miközben az érzékelés „túlburjánzása” a felelős az ábrázolt „irreális” világ homályáért. Van azonban egy sajátos ironia abban, ahogy az érzéki anarchiája megnyilvánul. A művészet megfelelő használata a participáció, az elenyésztés [l'évanescence], e belevesztés [immersion] folyamatát egy eredendő hasadtság jellemzi: a képzelt, irreális világ kirajzolódása akadályba ütközik, befagy vagy kizökken, de semmi esetre sem képes működni a maga teljességében. Ennek oka az érzékelés önmagára hajlása, mely a figuratívval szemben az alaktalant, a nem-alakot [l'informe] állítja középpontba. E tekintetben jogos Kiss azon megállapítása, hogy a művészet Lévinas szerint „azt a látszatot kelti, hogy valóság, hogy a vele való kapcsolat kiszakít a hétköznapiak zúgó van-jából, hogy a ritmussal képes beemelni a szubjektumot egy rajta, saját immanens létén túlmutató nagyobb összefüggés egészbe”.³⁹ Csakhogy e látszat folyamatosan felfeslik, megtörik az érzékelés paroxizmusán. Mintha a heideggeri kéznélvő mintájára a művészet valódi léte az érzékiség által támasztott akadály eredményeképpen tárulhatna fel. *Lévinas azonban – s éppen ebben rejlik az ironia – homályban hagyja az érzékelés illetén aknamunkáját, hiszen ellenkező esetben be kellene látnia, hogy a művészet illúzió voltát maga a művészet, pontosabban annak befogadása leplezi le.* Erre utal az a tény is, hogy Lévinas számára a nyers érzékiségeknek nem a percepcióhoz, hanem a tudathoz van közük. „Mintha – Sartre kifejezésével élve – [a kép-más] »anyagi megfelelői« [material analogon] lennének, melyek a képben kiemelkednek és nem integrálhatóak és szintetizálhatóak a képzeletbeli ábrázolásban”.⁴⁰

39 Uo. 244.

40 Basil Vassilicos: i. m., 10. (saját fordításban)

Sokkal inkább arról lehet szó, hogy a művészet kapcsán Lévinas a Másikhoz való etikai viszonyt egy megtévesztő alternatíváját vázolja fel. E szerint a művészet azt a látszatot kelti, mintha a szubjektum a Másikkal találkozna, miközben valójában önmaga kivétel. Az érzéki anarchiája azért nem vezethet el a másikhoz, mert nem engedi a lét vállalását, a szubjektum elkülönülését. Ahogy a fáradtság, a munka, a művészet is prehiposztatikus állapot. Ugyanakkor a művészet élménye éppen azért más, mert ambivalens: figuratív és érzéki. A kettő kölcsönössége reprezentatív természetéből fakad, no meg abból, hogy nem tökéletesen szimulálja az irrealist. Azzal, hogy Lévinas a művészetre mint képmásra a „karikatúra” kifejezést alkalmazza, meglehetősen szándékosan, éppen ennek az iróniának ad hangot: a karikatúra egyfelől adott figuratív jegy torzítása, másfelől e torzítást a megjelenítés érzéki jellege teszi lehetővé. Más szóval a karikatúra első lépés az érzéki tulajdonságok előtérbe kerülése felé. Következésképpen a művészet önnön meggyőzőségének leplezésével vezethet el a szubjektum születéséhez, a hiposztázishoz. Sőt, „a nyers érzékiségek [raw sensations], melyek a lét jelenlétének előfeltételei a képen *belül* akként lepleződnek le, mint az emberi létnek »az emberit megelőző« előfeltételei, mint a tudat időbeliségének jelenje, a létnél való jelenlétességé”.⁴¹ Más kérdés, hogy a művészet eredendő hasadtságát a befogadó tematizálja-e. Krassóyval szemben úgy véljük, a lét felvételét, a művészet tematizálását, a Lévinas általi kritikai viszonyulást nem a valóság körülményeinek a betörése hozza el, hanem a művészet befogadásának belső szerkezete. A döntő kérdés a „nyers érzékiségek” ontológiai státusa, hogy a percepcióhoz vagy a tudathoz tartozónak kell-e tartanunk. Első pillantásra úgy tűnik, a második esetről van szó, hiszen csak így biztosított a szubjektumnak mint *pour soi*-nak a megjelenése. Az alábbiakban azonban Merleau-Ponty filozófiájára hagyatkozva az általános felfogás ellenében,⁴² amellyel érvelünk, hogy a művészetet nem az érzékiség, hanem az intervallumba való befagyottsága diszkvalifikálja az etika köréből.⁴³ Más szóval, ha elfogadjuk az észlelés elsődlegességének tételét, mely szerint a nyelvi, apofantikus és tétikus szintet megelőzi az

41 Uo. 12. (saját fordításban)

42 Arra az olvasatra gondolunk, mely szerint Lévinas – főképpen a *Teljeség és végtelen* művében – az erotikát szembeállítja az etikával. Ezt az olvasatot erősíti a nem vágykeltő vágy fogalma, melyet az alábbiakban Tengelyi László: *A vágy filozófiai felfedezése*. Id. kiad. alapján tárgyalunk.

43 Úgy is fogalmazhatunk, hogy minden olyan mű, mely kimerül az „igazság” megmutatásában, bárhogy is definiáljuk a fogalmat, lemond a karikatúra felforgató érzéki erejéről, s ezáltal elvételi a dolgok egységét. (Köszönet Gregus Zoltánnak, hogy felhívta a figyelmemet az ipszeitás ábrázolhatóságának eme általános vonatkozására.)

észlelés mint egy nyelvelőtti, pre-reflexív tudat, a szimbolikus tudat szerkezete másodlagos, és az elsődleges észlelés szerkezetét tükrözi, s nem fordítva.

Az érzéki tapasztalat és a Másik mássága

Természetesen Lévinas számára egy efféle elsődleges perceptuális szint elképzelhetetlen, már csak azért is, mert a Másikhoz való nem el- és ki-sajátító magatartáshoz a megjelenítés csődjén keresztül vezet az út, melyet az Arc élménye hoz el számunkra. A művészetkritikájában Lévinas a konstituáló egóval, a noézissel szemben a noemának egyfajta többletét, túlcsoportulását hangsúlyozza. Ennek az adottságnak mint a konstituáló tudattal való inadekvációja alapozza meg az utat a Másik felé, pontosabban a Másik arcának mint a meg nem jelenő másságának a fenoménjéhez. Érdekes azonban a Másik nem azonosságának e tapasztalatát összevetni Lévinasnak a tárgyazonosságra vonatkozó gondolatával. Korábban már utaltunk rá ugyanis, hogy ahhoz, hogy a művészet élményét a Másikkal való találkozásként írassuk le, elkerülhetetlen, hogy a másik másságának és szingularitásának tapasztalatát kiterjesszük – legalábbis bizonyos – tárgyakkal kapcsolatos tapasztalatainkra.

Induljunk ki abból, ahogyan a tárgyazonosság és a másik másságának tapasztalata Lévinasnál Husserl kritikája nyomán körvonalazódik.⁴⁴ Az észlelt tárgy azonossága, az, amit Lévinas az Ugyanaz fogalmával jelöl, „sohasem egy észleleti adottság, hanem a fenomenológiai adottság egy *jogtalan idealizációjának* az eredménye – én ugyanis csak azért észlelem mindig is ugyanazt a tárgyat az árnyalások folytonosságában, mert ezt az észlelést már kezdettől fogva a tárgy saját fogalmával való adekvációjának az eszméje vezérli [kiemelés tőlem – T. L.]”⁴⁵ Amikor tehát észlelést nyelvileg kifejezzük egy olyan „*kategoriális többlet* lép fel, amely túlterjed a kifejezhető érzékelhető tartalmakon”⁴⁶ Lévinasnál az Arc azért nyújthatja a másik szingularitásának szubjektív élményét,

44 Az alábbiakban Szigeti Attila: i. m. elemzésére támaszkodom, melyben a kétfajta fenomenális élmény leírásai igen közel kerülnek egymáshoz. Mindazonáltal Szigeti nem vonja le azt a nyilvánvalóan radikális következtetést, mely szerint a tárgyazonosság elvesztése átfordulhat a Másik másságának szubjektív élményébe. A jelen írás ezt a lehetőséget igyekszik feltárni, de legalábbis nyitva hagyni.

45 Uo. 83.

46 Tengelyi László: Tapasztalat, cselekvés és elbeszélte történet. *Világosság*, 2000 (XLI): 11–12, 78.

mert hiányzik belőle annak az ideális azonosságnak az eszméje, mely *emez* tárgyat az észlelés során mindig *mint amazt* határozza meg. Érdekes módon azonban, amikor Lévinas a Másik másságának tapasztalatát az Ugyanazzal szemben kívánja meghatározni, s arról beszél, hogy az Arc „széttöri a formáját”, azaz a Másik éppen a megjeleníthetetlenségben hozzáférhető, szintén egy értelemtöbblet adódásáról van szó, mely éppenséggel ennek a meg nem jelenésnek, a másik mássága értelemadódásának a tapasztalata. „Itt egy radikálisan transzcendens, az intencionális tudat általi egologikus értelemadásra visszavezethetetlen értelemadódással találkozunk,”⁴⁷ amikor a noéma meghaladja a konstituáló noetikus aktust, s olyasmit őriz, ami külsődleges ez utóbbihoz. Amíg azonban a kategoriális jelentéstöbblet a nyelvben adódik, e külsődlegesség, úgy véljük, a szemlélethez tartozik, avagy a nyelvi többlet szemléleti megfelelője. E kétféle „többlet” olyannyira közel kerülnek egymáshoz, hogy egyetérthetünk azzal, hogy végső soron az Arc epifániája – ahogy Lévinas nevezi – nem lép ki a fenomenológiai korrelációból: „ennek az értelemtranszcendenciának, az immanenciával való radikális meg nem felelésnek, inadekvációnak az élménye továbbra is a fenomenológiai immanencia tapasztalata marad”.⁴⁸ Úgy tűnik, hogy az Arcban a megjelenítést elnapoló Másik és a predikáció előtti tárgyazonosság feltételezése között egy lényegi hasonlóság húzódik. A különbség „csupán” annyi, hogy míg az Arc esetében az inadekváció etikai dimenziót ölt, a tárgy esetében az adekváció jogtalansága „kinyilvánított”. Mivel pedig Lévinas, ahogy a bevezetőben idéztük, „a másik arcának az apprezentációja által implikált radikális szemléleti inadekvációban véli meglegelni minden lehetséges intencionális tapasztalatnak (a tárgyakra vonatkozóan is) az alaptípusát,”⁴⁹ máris előttünk áll az a gondolat, mely a jelen vizsgálódásunk zsinórmértéke, mely szerint *a tárgyészlelésben is kimutatható a megjelenítésnek az a „csődje”, mely az Arc tapasztalatát jellemzi.*⁵⁰ E kétféle többlet „korrelációja” alapján azt mondhatjuk, hogy amíg az Arc fenomenalitása a Másik hozzáférhetetlenségével korrelál, a tárgy tulajdonsága, „levetett ruhái” vagy árnyalásai valójában végtelenül elnapolják az intenció betöltését, avagy egy jogtalanul feltételezett predikáció előtti ideális tárgyazonossághoz tapadnak.

Ha a megjelenítés csődje az Arcban az intencionalitás vissza- vagy visszajára fordulását eredményezi, a képmásban a reprezentáció csődje a

47 Szigeti Attila: i. m., 82.

48 Uo.

49 Uo.

50 Lásd erről részletesen: Emmanuel Lévinas: A megjelenítés csődje. Ford. Harmati Gergely. *Athenaeum*, 1993 (II): 1, 107–119.

kép érzékiségének önmagára hajlásához vezet. Ahhoz, hogy e két „fordulat” – vagy a kétféle többlet tapasztalata – valójában összekapcsolható legyen, a művészet szingularitását kell tisztázni. Ha elfogadjuk, hogy a mű is egy dolog a dolgok között, adódik, hogy a „levetett ruhái” mögött (vagy előtt) sem tétézhetünk *jogosan* tárgyazonosságot. Itt azonban szembe kell néznünk egy sajátos problémával, mely kivezet a fenomenológiából.

Amikor Lévinas arról beszél, hogy az absztrakt (expresszionista) festők szakítanak a realizmussal és felszámolják a reprezentációt, olyképpen, hogy a színek és formák (és hangok) leválnak a (potenciális) tárgyról, s önállósodnak, nem tesz különbséget a mű saját fizikai „testén” viselt tulajdonságok és azon érzékiségek között, melyek megakadályozzák a tárgyi reprezentációt. Kétségtelen, hogy bizonyos esetekben a kettő egybeeshet, mint amikor például a kísérleti filmes Stan Brakhage megkarcolja a filmszalagot vagy ráfest, ráragaszt valamit. Hasonlóképpen használja ki Cézanne a vászon fehérségét bizonyos tájképein, amikor egyes részeit üresen hagyja. Max Imdahl Gottfried Boehm nyomán ikonikus sűrűségnek nevezi ezeket a „helyeket”, ahol nem tárgyi adottságokat lehet és kell felismerni, hanem valamiféle új, váratlan meglátásáról, avagy a tárgy születése folyamatának megéléséről van szó. Az elsőt újrafelismerő látásnak, az utóbbit látó látásnak hívja.⁵¹ Bármennyire „sűrűnek”, önálló vagy akár elszabadult érzéki elemeknek tekintjük e képi helyeket, továbbra is a tárgylátásunkat mozgósítják, mint bármely klasszikus reprezentáció. Ha a vászon fizikai tulajdonsága ad helyet a tárgyak születésének, az ikonikus sűrűségnek, látszólag Lévinas korábbi álláspontjához térünk vissza, mely szerint a képmás a valóság megkettőződése, az árnyéka, s mint ilyen, alacsonyabb rendű. Gondoljunk például a paleolitikumi barlangfestészetre. Közismert tény, hogy számos olyan állatábrázolással találkozhatunk, ahol a korabeli alkotó figyelembe vette az anyag, a sziklafal kitüremkedéseit, repedéseit, amikor a bölény vagy oroszlán alakját, testiségét szó szerint

51 Vö. Max Imdahl: Gondolatok a kép identitásáról. Ford. Babarczy Eszter. *Athenaeum*, 1993 (I): 4, 112–131. és Max Imdahl: Ikonika. Ford. Hegyessy Mária. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat, Budapest, 1997, 254–273. Boehm látásfogalmához és Cézanne elemzéseire lásd: Gottfried Boehm: A képi értelem és az érzékszervek. Ford. Poprády Judit. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat, Budapest, 1997, 242–253, illetve Gottfried Boehm: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire – Válogatott művészeti írárok*. Ford. Csobó Péter et al. Kijárat, Budapest, 2005. Boehm leírása az „érzékileg szervező értelemről” nem áll messze Merleau-Ponty Cézanne-értelmezéséről, akinek képeiben a születendő tárgy dinamizmusát véli felfedezni. Vö. Maurice Merleau-Ponty: *Cézanne kételye*. Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma*, 2001 (10): 6, 76–95.

kidomborította, olyképpen, hogy az ábrázolt bölény vagy az oroszlán tompora, válla szinte háromdimenziós élményt keltenek a mai nézőben. A szikla egyeletlen és repedezett felülete Cézanne vásznának fehérjéhez hasonlóan ikonikusan sűrű, hozzájárul az ábrázolt tárgy születéséhez,⁵² azt a látszatot keltve, mintha a képek valóban árnyékok lennének, melyek a falból ugranak elő, vagy mintha a fal eleve tartalmazná e képek ősmintáit. Vajon a sziklafal „formátlanságai” nem a tárgyak (az ábrázolt állatok) „levetett ruhái”? Nem a „nyers érzékiség” tapintható megnyilvánulásai? Meglehet, hogy a fal kitüremkedése és a bölény tompora hasonló érzéki élmény forrása, csak hogy ahhoz, hogy a bölényeket *mint* tárgyakat, mint ugyanazon tárgyakat meglássuk, el kell tekintenünk a fal nyersességétől. Vagy fordítva: ha „elvesztjük” a tárgy azonosságát, az anyag érzéki anarchiájához jutunk. Egyfajta *indexikus regresszió* ez, amikor az ábrázolt tárgy azonosságától visszajutunk az ábrázoló fal „támasztó” minőségéhez.⁵³ Ám eközben egy szemiotikai regressziót is végrehajtottunk a mű saját fizikai „testén” viselt tulajdonságok és azon érzékiségek között, melyek megakadályozzák a tárgyi reprezentációt. A fordulat ott következik be, ha e helyeket ontológiailag a műtárgy pusztán tulajdonságaiként, s nem egy adott reprezentáció elemeiként azonosítjuk: a reprezentációs „nyers érzékiségről” a mű fizikalitására váltunk, érzékileg szerveződő értelemhez lépünk (Böhm) vissza.

Első látásra úgy tűnhet, hogy Lévinas is a fizikai tulajdonság hasonló „sűrűségére” gondol, amikor a művészet „muzikalitásáról” beszél, amikor a szavak közelsége jelentéstorlódást okozva az érzéket leválasztja az objektív jelentésről, s elindítja a jelentésképződés folyamatát. E „fizikai” közelség, a ritmus, alliteráció, egy szóval, zeneiség egy – nyugodtan hozzátéhetjük – új jelentésképződés forrása. Még világosabb példa erre azok a tömbök, melyekből Rodin szobrai kiemelkednek. Rodin ebben nem volt úttörő. Habár Lévinas nem említi, a késői Michelangelo félig faragott kőtömbjei, az ún. rabszolga-szobrok szintén „megrekedtek” egy köztes állapotban, akár Rodin *Danae*-ja: „A valóság úgy van jelen bennük, mint néma valóság, mely a maga titokzatos (exotique) meztelenségben kitörni

52 Nem véletlen, hogy Werner Herzog, német filmrendező, aki azon kevesek egyike, akit forgatni engedtek a legújabbban felfedezett és a nyilvánosság elől elzárt Chauvet-barlangban, a filmjében (*Az elfelejtett álmok barlangja*, 2010) arról beszél, hogy a fáklyalángok fényénél a háromdimenziós és egymásra rétegzett ábrázolások vibráló fázisképek hatását keltik. Eszerint a paleolitikumi festett barlangok lettek volna tulajdonképpen az első mozik.

53 A kifejezést ebben a formában Gamboni (2002) használja arra a befogadási folyamatra, melynek során a néző művészet ikonikus jellegétől visszalépve a képet alkotó elemek (vonal, szín, forma stb.) indexikus, az ábrázolást „hordozó” anyagságának meglátásához.

igyekszik egy összetört világból.”⁵⁴ A külső és a belső, vagy az objektív és a szubjektív között rekedt mű voltaképpen a szemiotikai viszonyba záródik be, a fizikai valóság és egy attól független (árnyék)világ közé: „Míg egy festmény, egy szobor, egy könyv a világunk tárgyai, az ábrázolt dolgokat kiszakítják a világból.”⁵⁵ Lévinasnál tehát nem valamiféle visszatérésről van szó a fizikai tulajdonság „nyers” érzékiségéhez, hanem egy olyan „időközbeniségről”, mely *levált* a fizikai valóságról. Amíg az ikonikus sűrűséggel Boehm, Imdahl és mások a képi jelentés születését, *genezisé*t próbálják megragadni, a lévinasi gondolat közelebb áll a késő romantika romfogalmához abban a formában, ahogy az John Keats kultikus versében, az *Óda egy görög vázához* (1819) megjelenik. A váza úgy őrzi a ráfestett történeteket egy örökkön való időközbeniségben, mint az egymás felé nyúló szerelmesek befagyott gesztusát.

E szemiotikai különbség a képben közvetve látható tárgyiság és a művészet közvetlenül adott tárgyisága között az analitikus és szemiotikai indíttatású képelméleteknek szinte megszállott témája volt az utóbbi 50 évben. Ennek összefoglalásától itt most el kell tekintenünk. Egy valamit azonban mindenképpen ki kell emelnünk. Ez pedig annak kérdése, hogy a képen látott tárgy közvetve, a képfelszín által, vagy közvetlenül adott a néző számára. Ismeretes, hogy Walton után a fotográfia az ún. keresztül-látást,⁵⁶ míg a festmény Wollheim szerint a benne-látást támogatja.⁵⁷ Eszerint a fényképen megjelenő tárgyat közvetlenül, a mindennapi észleléssel analóg módon látjuk, míg a festett tárgyat mindig a felszínben látjuk, vagyis a felszín és a mélységben ábrázolt jelenet/tárgy látása egyszerre, de egymástól elkülönítve adott a tudatban. Ebből a különbségből számunkra most az lényeges, hogy a műnek mint tárgynak a tulajdonsága (a vászon fehérje, a barlangfal kitüremkedése, a filmszalag karcoltsága) milyen szerepet játszik az ábrázolt „irreális” világ észlelésében. Két lehetőség körvonalazható.

Az egyik szerint, melyet fentebb megvizsgáltunk, a Lévinas által „nyers érzékiségnek” [*sensation*] mondott adottságok a reprezentációt, a tárgyfelismerést lehetetlenítik el. Ebben az esetben az érzéki anarchiája nem érinti a mű fizikalitását, hanem a tudatban való megjelenéshez kötődik. Lévinas elveti a kanti magábanvaló gondolatát. Ugyanakkor

54 Lévinas (1947): 53.

55 Lévinas (1947): 52

56 Kendall L. Walton: A transzparens képek. A fotografikus realizmus természetéről. *Metropolis*, 2003: 1, 10–29.

57 Vö. Richard Wollheim: Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció. Ford. Papp Z. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép – fenomén – valóság*. Kijárat, Budapest, 1997, 229–241.

a művészet befogadását, „mozgását”, olyan intencionalitásként írja le, mely ahelyett, hogy eltalálná a tárgyát, leválasztja a minőséget a tárgyról, s feloldódik az érzékiben. „A művészi hatás az érzékiben való kalandozásból, az *aisthesis*ből fakad.”⁵⁸ A művészet maga az érzékiség mint olyan, amikor egy adott tárgyat alkotó érzéki minőségek paradox módon nem kapcsolódnak tárgyhoz. Ennek a legérzékletesebb példája a filmi közelkép, mely Lévinas érvelésében a művészet árnyéklétének legkarikatúrisztikusabb esete. A közelképek „legsajátosabb és legabszurdabb természetét a kamera a lehető legváratlanabb nézőpontokban leplezi le, amikor a váll körvonalában megtevesztő módon olyasmit láttat, amit a látható világ és mindennapi alakzatai jelentéktelennek mutatnak és elrejtnek.”⁵⁹ Lévinas a saját szempontjából érthető módon nem azt hangsúlyozza, amit Walter Benjamin egy évtizeddel előtte már megtett, hogy a közelkép a film tudományos „fegyvere”, mely az emberi szem elől elrejtett igazságokat fedez fel, mert Lévinas számára a nyers érzékiségek nem a valósághoz tartoznak, hanem ahhoz a másik világhoz, mely abból „kiemelkedik”. Az érzéki anarchiája voltaképpen e kiemelkedés „megrekedése”.

Azonban úgy is felfoghatjuk az érzéki anarchiáját, mint ami visszavezet a mű „testéhez”, a külsőhöz. Amikor például Lucio Fontana késsel átvágott vásznát nézzük (*Concetto spaziale 'Attesa'*, 1960, Tate Modern), sokkal inkább a mű létrejöttét eredményező konkrét vágást éljük meg, mint bármiféle reprezentációt. A reprezentációs „nyers érzékiségről” a mű fizikalitására váltunk: visszatérünk a közvetlen tárgyészleléshez. Azt, hogy e vágás mit jelent, megelőzi egy olyan értelemképződés, mely a mű dologisága körül forog. Természetesen lehetséges az efféle *prima materia* alkotásokat másképpen nézni, mint nyers érzékiséget (elegendő csak a vágás mint olyan metaforizációjára gondolnunk a posztstrukturálista francia filozófiában), de az ilyen „karikatúrisztikus” jelentések – Boehmmel szólva – mindig érzékileg szerveződnek, mégpedig egy meghatározott tárgyvesztés, pontosabban az ettől való félelem eredményeképpen. Amíg Lévinas művészetkritikájában a tárgyvesztés a dolgok közt rekedtségeket, a képmás homályosságát eredményezi, a „kiüresedett” reprezentációs látás visszavezethet minket a valódi érzékiséghez, melyet Lévinas mindenképpen el kívánt távolítani az Arctól. Nem véletlenül. Az Arc, sohasem válhat a valódi tárgy karikatúrájává, de nem redukálható a „nyers érzékire” sem. Úgy is fogalmazhatnánk, az Arc olyan *quoi*, mely a *qui* nyoma, fizikalitása semmiképpen sem

58 Emmanuel Lévinas: *De l'existence à l'existant*. Id. kiad. 54.

59 Uo.

erotikus. Az Arc éppen ezért mind a reprezentációs, mind pedig a való-
ságos tárgyvesztést kikerüli.

Egyetértünk Sajó Sándorral abban, hogy az Arc csak akkor fejtheti ki
hatását az Énre, ha fenomenológiai értelemben kifejeződik. Az arc szük-
ségképpen látvány, s „az arc általi kifejeződés összefonódik a világ-fe-
nomén megjelenésével”.⁶⁰ Az, hogy az arc látvány, kétféle dolgot jelent.
Egyrészt azt, hogy az érzékiség számára adott, mindenekelőtt érzékileg
felfogható. Másrészt azt, hogy a világhoz tartozik, s mint ilyen érvé-
nyes az érzékelésére mindaz, amit eddig kifejtettünk. Vagyis az, hogy
annyiban tekinthető megragadhatatlannak, nem Ugyanannak, azaz
ipszeitásnak, amennyiben nem érzékelhető másképpen, mint tárgyvesz-
tés révén. A következő részben ez utóbbi jelenséget igyekszünk ponto-
sabbban meghatározni

Az ipszeitás mint tárgy nélküli látás

Lévinas szerint a másiknak ez a közvetlen hozzáférhetetlensége, sajátos
mássága az, ami közvetlenül adott az arcában. Láttuk: Itt egy paradoxális,
megjelenítés nélküli apprezentációval találkozunk, amelyben a másik
sajátos mássága közvetlenül a másik arcában, a fizikai test másságának
a közvetítése nélkül apprezentált. Ha azonban elfogadjuk, hogy az Arc
látvány, mégpedig olyan látvány, mely ellenáll a tárgyazonosításnak,
megnyílik a lehetőség arra, hogy a másikhöz való viszony a „világ-fe-
nomének”, tehát más tárgyak érzékelése esetén (is) létesülhessen. Ebben
az értelemben vonhatjuk értelmezésünk körébe azt a XX. század elejétől
létező gondolatot, mely szerint a tárgy is lehet arc. Egyik első megfogal-
mazása Paul Klee poétikai írásaiban olvasható, a döntő lépés azonban
Balázs Béla filmesztétikai művében érhető tetten. Balázs a közelképet
a táj és a tárgyak arcával, pontosabban azok fiziognómiájával, illetve
mikrofiziológiájával kapcsolja össze. E kapcsolat a film megjelenésével
teljesedik ki. A stilizáló művészet célja kihámozni a táj arcát a természet
rejtjeles képeiből és elkeretezni. „A tájnak arca, arckifejezése van, mely
néhánykor úgy tekint ránk, mint a képrejtvények kusza vonalai között
elbújó rejtett rajz. A táj arcának kifejezése mindig határozott és mindig
meghatározatlan, értelmét érezni lehet, de felfogni nem”⁶¹ Habár Ba-

60 Sajó Sándor: Az én és a másik asszimetriája: a megalapozás kérdése. In Bokody Péter
– Szegedi Nóra – Kenéz László (szerk.), *Transzcendencia és megértés*. Id. kiad. 65.

61 Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Gondolat, Budapest, 1984, 72.

lázsnál az arc általában egy mögöttes szimbolikus jelentés hordozója, a belső kivetülése, a meghatározatlanságában, „kaotikusságában” megelőlegezi a *haptikus* látást, mely Laura Marks megfogalmazása szerint az azonosítható tárgyak helyett a film „bőrét” veszi célba. Érdemes ezzel kapcsolat röviden kitérni arra, hogy Lévinasnál a portré tapasztalata ruházható fel etikai töltettel. Az abszolút portré, ahogy Jean-Luc Nancy Lévinasszal vitatkozva, de egyúttal az Arc témáját továbbgondolva kifejti, határt képez a belső és külső között. „Az abszolút szubjektum, amely nem önmagát jeleníti meg, nem tulajdonságot, funkciót vagy tettet, amely az alak megjelenítése érdekében kizárja annak minden más viszonyát.”⁶²

A portré etikai töltete tehát abból fakad, hogy nem tulajdonságokat (*quoi*), nem hasonlóságokat fejez ki, hanem magát a szubjektumot (*qui*), mégpedig azért, mert az alak kitekint a képből: „a tekintetben vagy arcban nem a pusztá szemet nézem, mert ez esetben, azt csak tárgyként percipiálnám, viszont ezek mögött, valami teljesen más mechanizmus ural kodik, benne felsejlik a másik, a maga végtelen és megközelíthetetlen másságával, ezzel pedig kiesik a klasszikus intencionális viszonyból.”⁶³ Tehát a néző saját tekintete keresztezi a portré képből kilépő tekintetét. Ugyanakkor a portré szubjektuma távol van a képtől: amikor ránézek, a tekintetében e végtelen távolság szippant be. Miközben a portré távollétében idézi az embert (akinek a portréja), a tekintet beszippantja a nézőt. Ily módon a portré tapasztalata valójában a néző öntapasztalata, melynek során a kép és a távollévő szubjektum *különbségére* ébred rá. Ám ez a különbség egyszersmind az én és a másik különbsége. Ez utóbbi különbség nem látható, hiszen a másik távol van, de paradox módon a portré tekintetében mégis közeli. A portré pontosan azért lehet Arc, mert végtelenül elrejtí a Másikat, miközben a tekintet mint látvány magát a látást dinamizálja.

Nancy itt két dolgot használ ki. Az egyik a jól ismert szemiotikai reprezentációs paradoxon, melynek egyik legszebb megvalósulása Lawrence Sterne Tristram Shandyjének önreferenciális szándéka, hogy *mindent* megírjon a fogantatásától az írásának jelen idejéig. Minden egyes mondat leírásához azonban időre van szüksége, mely folyamatosan kitolja a mindenkori most pillanatát, vagy éppen végtelenül elnapolja az elbeszélést betetőző jelen pillanat leírását. A portré tapasztalatában hasonlóképpen csusszan ki újra és újra az ember, akinek a portréja az intencionális megragadás elől.

62 Kiss Kata Dóra: i. m., 246.

63 Uo.

A másik forrás Jean-Luc Marion szerelem-fenomenológiája.⁶⁴ Marion szerint a szerelem a tekintetek *nem látható* keresztződésével válik jelenvalóvá, ha tetszik, láthatóvá. Nancy értelmezésében a kép a tekintetek láthatatlan találkozásában szembesít a Másikkal. E szembesítés azonban elsősorban saját látásom (látó mivoltom) megkérdőjelezése: Wittgenstein klasszikus megjegyzését átfogalmazva, csak akkor látom magam látóként, ha a másik tekintetével találkozom. S valóban: kell-e ennél szebb megfogalmazása annak a közelségnek, mely Lévinas kifejezését (*prochain*) ihlette. A másikkal való szembesülés és a szerelemfilozófia találkozását Marion leírásában úgy is tekinthetjük, mint az erotika rehabilitációját. Igaz, a tekintetek keresztződése kiiktatja a tapintás érzékiségét. Azonban a képi felület érzékiségében való „kalandozás” nélkül, az abszolút szubjektum fogalma üres marad. Úgy véljük, hogy nemcsak azért lehet a portré dinamikus, mert szemiotikai paradoxonra épül, hanem mert az érzéki felület tárgy nélkülsége dinamizálja az érzékelést. Balázs Béla felfogásától sem idegen, hogy a közelkép mint arc transzcendentális jelentést hordoz. Ő azonban e jelentést abból a nézői tevékenységből származtatja, melyet nyomozásnak hív. A néző szeme nyomoz a képen, bejárja annak zegzugait, hiszen az „arc” fiziognómiájának csak a letapogatás adhat (metaforikus) jelentést. A szerelem mint a tekintetek keresztződése és a Másikkal való szembesülés csak akkor értelmezhető etikailag, ha világ-fenoménként (is) megjelenik. Ám ez nem egyszerűen pusztán látvány, sokkal inkább egy haptikus, a tárgyazonosságról lemondó tapintás fogalmi szerinti látás. A portré metafizikai értelmezése éppen azért tekinthető Lévinas „művészetellenességének” az alternatívájaként, mert kiiktatja az érzékiben való kalandozást. Ezzel szemben úgy véljük, nem akkor juttatjuk érvényre a *qui*-t, ha lemondunk a *quoi*-ról, hanem ellenkezőleg, akkor, ha az érzékiséget visszavezetjük az anyaghoz, a „kusza” formákhoz, melyek visszájára fordítják az érzékelést, s egy olyan öntapasztalathoz vezethetnek el, a hasonlóságokon túl önmagában fedezi fel a különbözőséget. Sőt, a haptikus látástól már csak egy gondolati lépés az érzékelés eredendően *szinesztetikus* természetének eszméje, mely olyannyira fontos volt Merleau-Ponty számára. A továbbiakban e haptikus-vizuális és szinesztetikus érzékelés szerepét igyekszünk tisztázni a művészet befogadásában, s közvetve a Másikkal való viszonyban. A művészet befogadását továbbra is a másikkal való találkozás mintájára gondoljuk el, mégpedig abban az értelemben, hogy az egyedivel és egyszerűvel, az *ipszeitással* mindig az érzékelésen keresztül szembesülünk.

64 Jean-Luc Marion: L'intentionnalité de l'amour. In Jacques Rolland (ed.): *Emmanuel Lévinas*. Verdier, Paris, 1984, 225–245.

Ez a – későbbiekben látni fogjuk, napjainkban neurobiológiai – „felfedezés” nem újdonság, legalábbis, ha Merleau-Ponty-nak a szinesztéziáról és a megélt testről mint szinergetikus rendszerről szóló leírásait olvassuk. „[A] testem nem egymás mellett elhelyezkedő szervek összege, hanem szinergetikus rendszer, melynek mindegyik funkcióját a világonlét általános mozgása veszi át és köti össze [...] A szinesztézia problémájának megoldása is kezd körvonalazódni, ha a minőség tapasztalata egy mozgás vagy egy viselkedés módusza. Amikor azt mondom, látok egy hangot, ezen az értem, hogy a hang vibrálását teljes érzéki lételemmel visszhangzom...”⁶⁵ Hasonlóképpen „[a] gally mozgásában, amelyről most szállt fel egy madár leolvassuk annak hajlékonyságát és rugalmasságát, és ily módon egy almafa és egy nyírfa rögtön megkülönböztethető egymástól.”⁶⁶ Vegyük észre, hogy Merleau-Ponty itt sem mond le arról, hogy minden minőséget valamihez kapcsolódva érzékelünk. E szemléleti többlet azonban nem azt jelenti, hogy a dolog egyedisége, szingularitása elérhető, netán a szemléletben adott lenne. Minden érzéki minőség csupán egy újabb minőség érzékelésének előszobája, miközben maga a dolog folyamatosan elillan:

Az ipszeitást természetesen sohasem érzük el: a dolog minden egyes aspektusa, amely észlelésünk elé kerül, még csupán felhívás, hogy rajta túl észleljünk valamit, és egy pillanatnyi megállás az észlelési folyamatban. Ha elérnénk magát a dolgot, onnantól fogva kiterülne előttünk, s minden rejtély eltűnne belőle. Megszűnne dologként létezni, mihelyt azt hisszük, hogy rendelkezünk vele. Tehát ugyanaz adja a dolog „realitását”, ami kiszakítja belőle. A dolog aszeitása, vitathatatlan jelenléte, valamint örökös távolléte, amelyben elbarikádozza magát, a transzcendencia két egymástól elválaszthatatlan aspektusa, [...] és ha a dologról, mint tapasztalatok nyitott sorának transzcendens végpontjáról akarunk számot adni, akkor az észlelés szubjektumának a testséma nyitott és határozatlan egységét kell adnunk.⁶⁷

Nyilvánvaló, hogy gondolatmenetünk szempontjából kardinális pontra érkeztünk: az etikai dimenzió az érzékelés betöltetlenségével, betölthetlenségével nyílik meg. Érdemes összevetni a fenti Merleau-Ponty-idézetet azzal, ahogyan a korai Lévinas a simogatásról ír:

65 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. L'Harmattan, Budapest, 2012, 259.

66 Uo. 254

67 Uo. 258.

Akit [...] simogatunk, azt a szó szoros értelmében nem megérintjük. A simogatás nem az általa megérintett kéz lágyágát vagy bársonyát keresi. A simogató keresés azáltal teremti meg a simogatás lényegét, hogy nem tudja, mit keres. Olyan, mint egy cél és szabály nélküli játék a rejtőzködővel: játék valaki mással, mindig mással, mindig hozzáférhetetlennel, s nem azzal, aki enyém lesz, vagy aki azzá válik, ami én vagyok; játék az örök eljövendővel. A simogatás várakozás e tiszta, tartalom nélküli jövőre, az éhség növekvésének, az örök gazdagodó ígéreteknek a tette, mely új perspektívákat nyit a megismerhetetlenre.⁶⁸

Általánosítva a tapintás fenomenológiáját, levonhatjuk a következtetést: a dolog egyszerre van jelen a minőséggel (vagy fordítva) és hiányzik abból. Az észlelések láncolatában a dolog ipszeitását keresve voltaképpen a lévinasi Másikat keressük. Persze nem feltétlenül szándékosan, tudatosan, hanem egyfajta modellként. Az etikai dimenzió itt nyílik meg, amikor egy adott minőség észlelete önmagában nem zárul le vagy be, hanem egy újabb felé észlelés felé tart. Kísérteties hasonlóságot fedezhetünk fel ebben a lacani vágyfelfogással, és konkrétan a Dolog

- 68 Emmanuel Lévinas: Az idő és a másik. Ford. Gulyás Péter. *Világosság*, 2007 (48): 10, 59. Idézi Bokody Péter: A beszéd és a testek. In Bokody Péter – Szegedi Nóra – Kenéz László (szerk.), *Transzcendencia és megértés*. Id. kiad. 224. Bokody példaértékű elemzéssel vezeti végig a lévinasi gondolat alakulását a Másiknak a korai szövegek női erotikus testi, majd a testi élvezeteket felfüggesztő Arcként való leírásától a *Másképp, mint lenni* mondásalapú beszédközpontúságáig. A beszédem eleve megakadályozza, hogy a testi érzékiség átforduljon erotikába, hiszen a beszéddel egyrészt a másikat belsővé teszem (hozzá fordulok, őt szólítom meg), másrészt kifejeződöm: „a Másiknak küldött szó már önmagában etikai tett [...] Lévinas szerint ez a szituáció azért jöhet létre, mert a Másik teste kikényszeríti: a Másik teste nélkül nem lenne beszéd” (Uo. 231). Kétségtelen, hogy egy ilyen „genetikai” magyarázat révén az etikai viszony akár az új szimulációs médiumok (virtuális terek) irányában is kiterjeszthető, amennyiben a virtuális világok közvetítettségét olybá vesszük, mint a testet eltávolító beszédet. A magunk részéről ebben nem vagyunk egészen bizonyosak, de a technikai jövő kifürkészhetetlen. Mindazonáltal a jelen szövegben azt igyekszünk kimutatni, hogy (1) a simogatás mint erotikus gesztus nem feltétlenül azonos a megragadhatósággal, hanem már önmagában tárgyvesztés, azaz a azonosítható tárgyak hiánya (pontosan ebben az értelemben tekintették a görögök a tapintás a „legalantasabb” érzékszervnek a látással, mint a legtökéletesebb szervvel szemben), (2) ezért ruházhatjuk fel a haptikus vizualitást, mint a látható tárgyak hiányát [*lack of things to see*] a simogatás értelmével, (3) éppen ez a tárgyvesztés vezet el a szubjektum hasadásához, s végül (4) ebben az összefüggésben – Bokody Péter következtetésével szemben – úgy véljük, az etikai viszony kiterjeszhetősége nem a test minél teljesebb szimulációjában, a testvesztés megfordításában, hanem a husserli apprezentáció ellehetetlenítésében rejlik. A haptikus képek szerepe ez utóbbira irányul. A jelen érvelésből következően tekinthetünk el itt az intimitást tematikusan ábrázoló filmektől.

uralhatatlanságával.⁶⁹ A lacani értelmezés szerint „[m]inden megszerzett öröm aláássa önmagát, minden öröm további öröm kedvcsinálója. Ezért minden vágyteljesülés egyszersmind hiánytapasztalat.”⁷⁰

Nyers érzékiség és a szinesztézia kétféle formája

Az ipszeitás megragadhatatlansága az érzéki tapasztalatban mindennek-előtt az érzéki élmény fogalmi rögzíthetetlenségét jelenti. Másképpen fogalmazva, „az eleven tapasztalatot áramló sokértelműség jellemzi. [...] az eseményhez tapadó különféle értelem lassanként körvonalazódnak és hullámzó sokértelműségükben új meg új alakzatokba rendeződnek.”⁷¹ A tapasztalat fogalmi megragadásával szemben, bizonyos értelemben azt megalapozva, az érzéki „tapasztalatban egy magától meginduló és önállóan lejátszódó értelemképződés” folyamata zajlik.⁷² Habár ez utóbbi

69 Bármennyire vonzóan tűnik az a lehetőség, hogy a tárgyvesztést a lacani Dolog segítségével írjuk le, ezt itt hely hiányában nem tudjuk bejárni.

70 Vö. Tengelyi László: A vágy filozófiai felfedezése. Id. kiad. 318. Tengelyi Bernet-et idézi, s a gondolatmenete a totális örömtárgy „újramegtalálására” mint ismétléskényszerre fut ki. „Az örömvagy ezen a ponton halálöszton szolgálatába lép” – írja. Úgy véljük az észlelésben fent leírt eltolódás és a vágyban működő jelentésetolódás, azaz az ismétléskényszer párhuzama itt véget ér. Legalábbis etikai szempontból. Természetesen elfogadjuk, hogy van realitása egy olyan megközelítésnek, mely az intimitást negatív módon írná le, amikor az ismétléskényszer nem teret ad, hanem eltorlaszolja az intimitás megvalósulását. Gondoljunk csak Luis Buñuel *A vágy titokzatos tárgya* c. filmjére, ahol az újramegtalálást a szerző azzal (is) hangsúlyozza, hogy a vágy tárgyát, a női főszerepet két, külsőleg igen különböző, francia és spanyol színésznővel játszatja el, anélkül, hogy ezt a férfi főszereplő, a vágy szubjektuma észrevenné. Egészen más megközelítést sugall viszont önmagában a Don Juan mítosz, vagy annak modern értelmezése, Antonioni *Egy nő azonosítása* (Identificazione di una donna, 1982) c. filmje. Mindkét esetben *tudatos* keresésről van szó, melyet vagy hedonizmusként értékelünk, s így, mint egológiai száműzzük az intimitás témaköréből, vagy ahogy ezt az utóbbi film jelzi, az egyedi élményeket egy mozaik-egész részeként fogjuk fel, tehát nem „újramegtalálásként”, hanem valamilyen – elérendőnek hitt (?) – egész vágyaként. Olyan totalitás iránti vágyként, mely Deleuze zárt, s nem nyitott Egészével mutat rokonságot. Következésképpen nehezen lenne illeszthető Én és Másik nem totalizáló viszonyába.

71 Tengelyi László: Tapasztalat, cselekvés és elbeszélte történet. *Világosság*, 2000 (XLI): 11–12, 76–77.

72 Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Atlantisz, Budapest, 2007, 46. Tengelyi László e kettőséget, apofantikus állításokban megvalósuló fogalmi rögzítést és az érzéki tapasztalatot áramló sokértelműségét, amikor valami valamiként jelenik meg

során valami *mint* valami ismerszik meg, Tengelyi László szerint ez nem azt jelenti, hogy valamit egy és ugyanazon tárgyként azonosítanánk, mivel ez a fogalmi általánosítás, s így a nyelv síkját implikálja. Sokkal inkább lehet arról szó, hogy e változó értelmek Merleau-Ponty kifejezésével élve egy „fogalom nélküli összetartozást” fejeznek ki.⁷³ Jóllehet Tengelyi László nem úgy fogalmaz, hogy az érzékiség során tárgyvesztés történne (már csak azért sem, mert ezen a szinten még nincsenek tárgyak, csak ún. atematikus, „kvázi-kategoriális” tárgyak), az észlelés ilyenén fenomenológiája nagyon közel áll az itt kifejtett gondolathoz, mely szerint a haptikus látás, melyet a mozgóképek texturális megjelenése, anyagszerűsége a nézőben kivált, az azonosítható tárgyak (*lack of things to see*) vagy pontosabban, az azonosító tárgylátás hiányát jelzi. Mi másról is lehetne szó a texturálisan gazdag képek esetében, mint egy magától zajló értelemképződési folyamatról, mely a kategoriális tárgyazonosság „előszobája” vagy alapja? Amikor *Zongoralecke* (The Piano, 1993) elején az újjak közt átszűrődő vöröslő fényt látjuk, nem tudjuk azonosítani a látványt. Ez csak akkor sikerül, amikor egy ellenbeállításban megpillantjuk Adát, amint kezével eltakarja a szemét. Egy másik esetben viszont a látvány a film végéig azonosíthatatlan marad. A *Vinyan* (2008) vízalatti felvétellel indul, melyen légbuborékok szállnak felfelé, miközben hosszú fekete hajtincsek úsznak lefelé. A víz lassan vörösre vált, mintha véres lenne. A képsor végén azonban egy középkorú párt látunk, ahogy kijönnek a vízből egy gyönyörű szigeten. A vérbuborékok eredete a film végéig homályban marad. Kétségtelen, hogy [a]z észleleti tárgy azonossága ott működik már a tapasztalatban, mielőtt tematizálnánk. E működő azonosság *többletképződmény*, amely – éppen *mint puszta többlet* – az egyszerű észleléshez (szemlélethez) tartozik.”⁷⁴

Az, hogy egy film milyen mértékben engedi-e az észlelet tematizálását, kategoriális rögzítését a narratívum melletti „elhivatottságától” függ. Természetesen önmagában az elbeszélő jelleg nem zárja ki az azonosítható tárgy hiányát, mivel a film időbeli ábrázolási forma maga után vonja az értelemrögzítés folyamatát. A filmi befogadás és a mindennapi észlelés analógiája – sőt bizonyos mértékig azonossága – az

a „mint” szócska kétértelműségéeként mutatja fel. Elemzésének nyelvi és filozófiai történeti vonatkozásai a jelen vizsgálódás szempontjából periferikusak. A számkra releváns gondolatmenete abban foglalható össze, hogy a valaminek *mint* valaminek a felismerése nem a lévinasi „Ugyanaz”-nak az esete, mivel egy állandóan változó, dinamikus, vagy Husserlrel szólva genetikusan értelemképződésre utal. E dinamikus jelleg a dolgozat szempontjából nagy horderejű felismerés, azonban részletes taglalása szétfeszítené annak kereteit.

73 Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Id. kiad. 44.

74 Uo. 58.

ökológiai és kognitív filmelmélet egyik alapfeltételezése. A texturális élmény és az elbeszélő mód nem zárják ki egymást, ugyanakkor a kettő aránya meghatározó lehet. Az avantgárd és kísérleti film történetileg több ízben lépett fel elbeszélés ellenes szándékkal, miközben legalábbis minimális szinten narratívnak volt tekinthető. Mindazonáltal nehezen képzelhető el olyan elbeszélő film, mely végig megmarad a kvázi-kategorialitás szintjén, mivel a narrativitás a nyelvhez tartozik: „az azonosság mint a kifejezés kategoriális formája a tematikus megragadás terméke, s mint ilyen nem egyszerű többletképződmény, hanem »magasabb rendű« (avagy »ideális«) tárgy”.⁷⁵ Ha meg akarjuk őrizni a lévinasi értelemben vett Másik etikai felfogását, nincs más lehetőségünk, mint kimondani, hogy az érzéki által a szubjektumban beindított többletértelem szükségképpen egy azonosítatlan tárgy korrelátuma, mely azért képes – és csak akkor képes – kérdőre vonni a szubjektumot, vagy röviden, „meglepetést okozni”, ha az utóbbi az adott tematikus érzéki (texturális) élményre fogékony. Tengelyi László megközelítése kapcsán Takács⁷⁶ azt hangsúlyozza, hogy bizonyos előzetes tapasztalatoknak „konstitutív módon kell érvényesülniük az értelemképződés során” ahhoz, hogy „az újdonságok egyáltalán hatást gyakoroljanak”, s „ne maradjanak észrevétlenek”. Ez az előzetes rögzítettség a feltétele annak, hogy a tudat egyáltalában „érintve” érezhesse magát.⁷⁷ A filmnézés során e feltételt elsősorban a filmi elbeszélés konstitutív elemei jelentik. A narratív filmek során a tárgyvesztést ez a feltétel akadályozza meg.

Az újra, a kizökkenésre való fogékonyság jelen dolgozatunkban annyit jelent, hogy a tudat a texturális, tárgy nélküli érzetet szinesztetikusan, más érzékiségekkel együtt és kölcsönösen dolgozza fel. Ez történik például akkor, amikor a texturális látványhoz tapintásérzetet társítunk. Ahhoz, hogy meglepetés érjen minket a rögzült és társított vagy új értelem és a tapintás valódi vagy előzetes tapasztalatának különbségére van szükség. E különbséget azonban kétféleképpen határozhatjuk meg. Egyfelől úgy, hogy a szinesztetikus tárgy eleve adott, előre rögzített, mint amikor például egy virág látványához az illatát kapcsoljuk. Vagy egy hangszínen az ismerősünket vagy rokonunkat véljük felfedezni. Azonban a szinesztézia meglátásunk szerint sokkal erősebben működik akkor, amikor nem áll rendelkezésünkre egy előzetesen azonosított tárgy, vagy bizonytalanok vagyunk e tárgy azonosságában, mint a

75 Uo. 59.

76 Takács Ádám: *A fenomen és tárgya*. L'Harmattan, Budapest, 2014

77 Uo. 158.

Vinyan bevezető képsoraiban. Másutt, egy hosszabb munkában⁷⁸ e két-féle szinesztéziát teljes, határozott és részleges, határozatlan szinesztéziának neveztük, s amellet érveltünk, hogy a filmben a texturális, érzéki képsorok skálája a totális szinesztéziától a meghatározatlanul haptikus látványig terjed. Ezt itt sem módosítanánk, de hozzátennénk, hogy a filmi narratívum a fentebb bemutatott szemiotikai különbség értelmében uralja a haptikus látást. Éppen ezért a filmi intimitást a határozatlan szinesztetikus képekhez kötjük.

A Megtestesült Szimuláció elmélete és etikai vonatkozásai

A tárgyvesztésnek azt a formáját, melyet Lévinas az érzéki anarchiájával ír le, legújabbban a kortárs kognitív és neurobiológiai mozgóképelméletek tematizálják. Arról van szó, hogy a „tisztá” érzékiség a megtestesült percepció elméletekben szinesztetikus és szinergetikus hatásokban érhető tetten. Amikor Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* elején mind a tudományos megközelítés, az empirizmus, mind az intellektualizmus ellenében határozza meg saját álláspontját, hitet tesz amellet, hogy tiszta benyomások nincsenek. Nem egyszerűen színeket vagy fényeket látunk, hanem egy fenomenális mezőt, melyben a vörös mindig valamilyen tárgynak a vöröse, és „a tapintás révén egy kristályt »szabályos« testként ismerek fel, anélkül, hogy megszámlolnám - akár hallgatólagoosan – az oldalait”.⁷⁹ Vizsgálódásunk szempontjából nem perdöntő, hogy elfogadjuk-e a tiszta minőségek érzékelését, avagy egyfajta holisztikus percepciót feltételezünk, amikor az észlelés eredendően egy fenomenális mezőben vagy hermeneutikai horizontban adott. Láttuk, hogy a tárgyazonosság eleve egy logikai-eidetikus idealizáció függvénye. Ezért a kérdés úgy merül fel, hogy lehetséges-e érzékelés e nélkül. Fentebb tárgyvesztésnek neveztük azt, amikor a „nyers érzékiség” megakadályozza a tárgyszemléletet. Mindazonáltal a művel szembekerülve Lévinastól eltérően mindig tehetünk úgy, hogy a reprezentáció kiüresedését a mű fizikai létével pótoljuk, hiszen a műtárgy valóban része fenomenális mezőnknek, Fontana késének nyomát a vászonnal együtt látjuk. Maria

78 Tarnay László: *The Phenomenology of New Media*. Habilitációs értekezés. Kézirat, 2015.

79 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Id. kiad. 35.

Alessandra Umiltà és mások⁸⁰ kimutatták, hogy az absztrakt művészet bizonyos esetekben az alkotói gesztus nem tudatos, önkéntelen szimulációját váltja ki a befogadóban. Olyan esetekről van szó, amikor a kép az azt létrehozó mozgás nyomait hordozza. A *Megtestesült Szimuláció* elmélete (*Embodied Simulation*, a továbbiakban MSZ) szerint az agy-test rendszerünk az észlelés során egy prereflexív szinten testileg azonosulva éli meg és szimulálja az érzéki benyomásokkal.⁸¹ Anélkül, hogy itt a részletekbe belemennénk, szögezzük le: a tükroneuronok felfedezése óta számos területen megjelentek olyan típusú magyarázatok, amelyek szerint a mások által végzett mozgások, cselekvések „zsigerileg” rezonálnak bennünk, olyképpen, hogy a motorikus és premotorikus kéregben a megfigyelt cselekvésnek megfelelő aktivizáció észlelhető. Az MSZ szerint ez annyit jelent, hogy az észlelt cselekvéseket úgy értjük meg legelőször, hogy belsőleg szimuláljuk. Azaz motorikusan átéljük anélkül, hogy végrehajtanánk.

Az MSZ-ből következik, hogy *mindig újabb és újabb érzékiségek kerülnek az utunkba: ámde minél gazdagabb a szinesztézia, a tárgy annál inkább háttérbe vonul*. Nem véletlen, hogy a film haptikus-szomatikus hatásainak elemzései többnyire kísérleti filmekből merítenek, ám ez nem a figurativitással szembeni ellenérzet miatt van, hanem mert láttuk, a narráció ellenerőt fejt ki a haptikussággal szemben a nézői hatásokat illetően. A narratív megértés magas kognitív művelet, mely absztrakt szemantikai kategóriákkal dolgozik.⁸² Másrészt a kísérleti filmek azok, ahol a film

80 Maria Alessandra Umiltà et al.: Abstract Art and Cortical Motor Activation. An EEG Study. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2012 (6): November.

81 Have Aldoubly: The Physical Anxiety of the Form Itself. A Haptic Reading of Phil Solomon's Experimental Films. *Projections*, 2016 (10): 1, 88.

82 Vö. Lawrence Barsalou: Perceptual Symbol System. *Behavioral and Brain Sciences*, 1999: 22, 577–609. és Ulrich Neisser: Multiple Systems: A New Approach to Cognitive Theory. *European Journal of Cognitive Psychology*, 1994 (6): 3, 225–241. A szerzők összességében, bár más kiindulópontokról, amellet érvelnek, hogy a magasabb fogalmi kategóriánk, mint az állat vagy a szék perceptuális eredetűek, amennyiben ún. affordanciák általánosításai. Az affordanciák meglepő hasonlóságot mutatnak Merleau-Ponty észleléseleméletének alapvető fogalmával, a „képes vagyok”-kal (*Je peux*), mely az észlelést a megtestesültséghez, a mozgásban lévő testhez köti. Eszerint egy dolog jelentése azoknak a cselekvési lehetőségeknek a köre, melyeket egy adott helyzetben számomra megnyit. Például egy kalapáccsal nagy erejű ütést tudok mérni egy másik tárgyra. de egy filmes példával élve, Stanley Kubrick *2001 űrodüsszeia* (2001: A Space Odyssey, 1968) című filmjének elején őssünk e funkciót egy nagy lábszárcsontban látja meg. A kalapács és a csont közös affordanciája az „üthetőség”, mondhatni egyéb tulajdonságai nem játszanak szerepet. A két tárgy közti különbség(ek) egy magasabb szinten vetődik fel, ahol azok összehasonlíthatók.

anyagszerűsége, dogisága ellenpontot képez a szemiotikai jelentéssel szemben. Számos kísérleti filmes foglalkozott azzal, miképpen hat a film-szalag roncsolása a filmélményre. Ismeretes, hogy Brakhage az embrionális látást tekintette a filmjei témájának. Pontosabban arra próbálta rávenni a nézőt, hogy regresszív módon lásson, mintegy az embrio szemével. Phil Solomon optikai printerrel és manuális úton manipulált képei fokozatosan számolják fel a látható képet, sőt saját materiális testüket is, miközben a nézőre már-már elviselhetetlenül intenzív vizuális, auditív és haptikus élményt „kényszerít”. A texturálisan gazdag, de mélységjelzésekben szegény felület intenzív *szomatoszenzoros élmény* ad, miközben felszámolja a figuratív megértést. Természetesen nem feltétlenül szimbolikus következmények nélkül. Azonban minden szimbolikus megértés az érzéki minőségekre, a szomatoszenzoros tapasztalatra épül rá.

Az MSZ – és közvetve Merleau-Ponty észleléseleméletének – esztétikai következményeit csak napjainkban kezdik levonni. Az egyik legkézenfekvőbb következmény az, hogy az érzéki modalitások kölcsönös aktivációit, azaz a szinesztéziát közvetlenül tudjuk magyarázni, nincs szükség sem szomszédosságra, sem asszociációs vagy egyéb mechanizmusra. A bársonyos felület látványa a belső megélés, szimuláció miatt egyszersmind ingerli a tapintás érzetünket. Számos empirikus evidencia van arra nézve, hogy úgy is átélhetünk vizuális-haptikus élményeket, hogy azok nem velünk esnek meg. „Az agy képes *szimulálni* szomatoszenzoros területeken bizonyos testállapotokat, mintha azok valóban megtörténnének, és mivel a testállapotaink észlelése szomatoszenzoros területek testtérképeiben fogant, akkor is valóságosként észleljünk a testállapotokat, amikor azok nem valóságosak.”⁸³ Ám ami még érdekesebb és relevánsabb számunkra az, hogy akkor is aktivizálódnak a vizuális-haptikus tükör-mechanizmusok, ha nem látható a cselekvő szubjektum, aki végrehajtja az érintést. Így van ez akkor is, amikor látjuk, hogy egy élettelen tárgy érintkezik egy másik élő vagy élettelen dologgal.”⁸⁴

Merleau-Ponty gondolatát kontextualizálva, azt mondhatjuk, hogy hogy a „nyers érzéki minőségek” a befogadóban olyan érzetet keltenek, mintha saját maga is átelné azokat, mintha a film testén keresztül tükröznék az alkotó tevékenységét: maga vágná ki a vásznat, maga simogatná meg Ada bőrét a harisnyáján keresztül, ahogy ezt Vivian Sobchack saját nézői élményeként leírja. E vizuális-haptikus minőségek átélt tapasztalata független a filmnézés tudati folyamataitól, és így független a film

83 Antonio Damasio: *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. Pantheon, New York, 2010, 103. Idézi Have Aldoubly: *The Physical Anxiety of the Form Itself. A Haptic Reading of Phil Solomon's Experimental Films*. Id. kiad. 100.

84 Uo.

narratív jellegétől is. Mindez nem jelenti azt, hogy kizárja a tárgyészlelést. Az egyik oka ennek, láttuk, az áramló sokértelműségben zajló értelemképződés. A másik ok az érzékelés szubjektív oldalából ered. Arról van szó, amit Sobchack felfokozott érzékiségnek nevez, amikor „a test önkéntelenül, gondolkodás nélkül reflektál saját szenzuális élményére”.⁸⁵ A mindennapi észlelés során ritkán erősödik fel ez az érzet annyira, hogy spontán reflektáltságot váltson ki. Sobchack szerint ilyen az, amikor egy ízletes ételt vagy egy zamatos bort kóstolunk. Hozzátehetjük, hogy a művészet befogadása sokszor jár hasonló „reflexióval”, amikor például egy van Gogh vagy Gauguin képet nézünk, Bach vagy Beethoven zenéjét hallgatjuk, vagy éppen egy szimbolista verset olvasunk. Ilyenkor nem egyszerűen érzékeljük a világot, hanem eközben önmagukat is érzékeljük, hogy érzékelünk. Sobchack itt egyértelműen Merleau-Ponty elhíresült példájára utal, amellyel az észlelés reverzibilitását magyarázza: amikor összekulcsoljuk a két tenyerünket egyszerre vagyunk érzékelő (tapintó) szubjektumok és érzékelt (tapintott) tárgyak. Merleau-Ponty ebből az érzékelés interszubjektivitására következtet, amikor a látó látottá, és fordítva a látott látóvá válik. Sobchack e sémát radikálisan átalakítja, amennyiben az érzékelő/érezkelt kettősséget a tárgy „megduplázódásaként” értelmezi. Helyesebb lenne talán felcserélődésről beszélni, hiszen két különböző tárgyról – az optikailag adott tárgyról és a néző egzisztenciálisan adott testéről – van itt szó. Egyrészt a vásznon látott tárgyról, mely teljes mértékben nyilvánvalóan nem elérhető a nézői szubjektum számára. A vásznon lévő tárgy nem képes teljes mértékben betölteni az intenciót. Ekkor, ahogy fogalmaz, az intencionalitás íve „az érzéki megragadás célpontját olyan tárgyra helyezi át, amely szó szerinti értelemben is hozzáférhető”.⁸⁶ Vagyis a filmen látott intencionális tárgy (látás, szaglás, tapintás stb. tárgya) helyébe lép a néző saját teste, pontosabban a saját testi érzékelés, szenzuális élménye.

Más szóval, a filmnézés élménye sokkal inkább magányos, belső esemény, mint az interszubjektív esete. Az érzékelő szubjektumot az érzékelés nem közössé teszi más szubjektumokkal, hanem egyfajta önérzékeléssé válik. A szubjektum önmaga tárgya, de nem valamiféle introspekció révén, hanem azáltal, hogy mozgóképeket – s nem a valóságot – nézi, vagyis azáltal, hogy kifelé fordul. Mivel a mozgóképi – a néző

85 Vivian Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziái szubjektum avagy a testi tekintet. Ford. Liszka T. *Metropolis*, 2004 (8): 3, 35. A magyar fordításban „érezéki fejlettség” (*sensual enhancement*) szerepel, azonban az eredeti szöveg azt fejtegeti, hogy a filmélmény során sokkal erősebben (*enhanced*) éljük meg a testünkben a szenzuális élményt, mint a mindennapi közvetlen érzéki tapasztaláskor.

86 Uo.

számára *optikailag* adott – tárgy nem képes betölteni a ráirányuló intenciót, tárgyvesztés következik be, ami az „eredeti” intenciót eltéríti vagy önmaga felé „visszatéríti”, s a „kiüresedett” intenciót egy másik tárggyal. a néző saját testével mint – *egzisztenciális* – tárggyal tölti be. Sobchack e tárgycsereét nevezi „visszút”-nak (*rebound*), és úgy véli, az önérzékelési folyamat során az adott „eredeti” érzékelés felerősödik, *intenzívvé válik*.

Van azonban egy másik következménye is a tárgycsereének. Habár Sobchack a vásznon látott tárgyról a saját testre „visszapattanó” érzékiséget mindkét tárgy vonatkozásában „diffúznak”, vagyis nem tudatosnak írja le, lényeges különbséget lát a két tárgy között. Amíg a látott (optikai) tárgyat metaforikusnak tekinti, a saját test „szó szerinti” értelemben adott a filmnéző számára: „E »szó szerintibb« értelemben is hozzáférhető érzéki tárgy nem más, mint a saját szubjektív megélt testem.”⁸⁷ De ami a legfontosabb e kettős intencionális „címzettségben”, ahogy ez korábbi könyvének⁸⁸ címében is kifejeződik, a *különbség* a két tárgy között. Amikor a filmen látott érzéki gesztust saját testemben élem meg, egyszersmind megélem e két – a Másik és az Én – gesztusainak különbségét is. Ennek hiányában, véli Sobchack, a filmi látvány és az által kiváltott önérintés „*egyazon* tárgy felé halad”, s „annyira reflektálttá válik”, hogy nem felerősíti, hanem kioltja az „eredeti” érzést. És itt álljunk meg egy pillanatra. Miben különbözik az érzékiség mindennapi felerősödése, amit egy finom vacsora vagy egy pohár bor vált ki, attól, amit a filmnézés során élünk át? Nyilvánvalóan nem a reflektáltság diffúz természetében, hiszen a borkóstoláskor sem feltétlenül tudatosan örülünk annak, hogy jól esik megízlelni. Sokkal inkább abban van a különbség, hogy a mindennapi percepció során az érzékelésünk nem egy metaforikus tárgyról „pattan vissza” saját testünkre. Így különbséget sem érezhetünk a kétfajta (bor íze és saját testünk érzékisége) között, a kettő egyszerűen egybeesik.⁸⁹ Ily módon érthető, miért is ragaszkodik Sobchack ahhoz, hogy a filmi tapasztalat a Másik megtapasztalása, s hogy ezt más módon nem lehetséges átélni. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a filmnézés egyszerre valósítja meg az intencionalitás csődjét és az erotikus érzékiséget, anélkül, hogy a kettő ellentétbe kerülne. Sőt, a tárgyról visszapattanó intencionalitás a Másik és a saját test aszimmetriáját is megélhetővé teszi.

87 Uo. 34.

88 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Id. kiad.

89 Vö. a többi érzékszerv esetében fellépő különbséget önmagam érzékelésében. (13. lábjegyzet)

Etikai következmények

Foglaljuk össze a gondolatmenetünket: fenomenológiai értelemben három különböző helyzettel állunk szemben. Az első esetben valamely tárgy érzékelése során a szubjektum saját érzékelését is érzékeli, vagyis érzékelésének saját testisége válik tárgyává. Fontos látni, hogy itt nem az történik, amit Merleau-Ponty a reverzibilitás példájának tekint. Nem egyik kezemmel fogom meg a másik kezem, s válok így érzőből érzetté és viszont. Nyelvészeti analógiával élve, amikor az érzékelésemet érzékelem, egyfajta *meta-érezkelés* alanya vagyok, s ebből a szempont az eredeti tárgy a háttérbe húzódik. A második esetben e meta-érezkelést egy másik ember – a filmnézőkor a vásznon látott szereplő – érzéki gesztusa váltja ki. A harmadik esetben a tárgyi észlelésnek éppen a tárgya hiányzik, s e hiány erősíti fel az önérezkelést.

Két következmény adódik. Kétségtelen, hogy csak a második – Sobchack által leírt – helyzetben merülhet fel az Én és a Másik érzékelése közti különbség, s illetéknéppen annak lehetősége, hogy e különbséget *etikai differenciának* nevezzük. Ebből azonban nem fakad szükségképpen etikai felelősség, mivel az önérintés felerősödése a filmi élmény során diffúz, azaz szórt, s az „etikai” különbség nem fókuszált marad.

A másik következmény egy olyan dimenziót nyit meg, mely az utóbbi évek Lévinas-irodalmának egyik népszerű kérdése, az észlelés időbelisége, diakroniája.⁹⁰ Az érző és az érzett közti diakronia Merleau-Ponty-nál nem befolyásolja a kommunikáció reverzibilitását, mivel a cél az interszubsztivitás biztosítása, mely elmosza a különbséget én és másik között: „én magam is ugyanabból a mindent átfogó *elemből* vagyok, mint a velem szembe tárggyá szerveződő lét, és egymásba átnyúló kiazmatikus kapcsolatban állok nem csupán evvel az alapvető elemmel, hanem magukkal a dolgokkal és emberekkel is”.⁹¹ Teljes mértékben egyetértünk Ullmann Tamással abban, hogy Lévinas gondolkodását a látványosság anarchiájával szemben az „eredeti” különbség érdekli, s nem az érzékiség és a fogalmiság egyesülésének, harmóniájának

90 Ezt a lehetőséget fejtegeti többek között Vermes Katalin: A gyilkos halál és a vágy átlényegülése: idő, halál, vágy és többszörösség Lévinas filozófiájában. In Bokody Péter – Szegedi Nóra – Kenéz László (szerk.), *Transzcendencia és megértés*. Id. kiad., 151–167., Szigeti Attila: i. m. és Popovics Zoltán: *A másik temporalizációja – Fenomenológia, etika, narratológia*. (a PTE BTK Irodalomtudományi Doktoriskola által szervezett Narratológia és etika c. konferencián elhangzott előadás, 2013) <http://old.btk.pte.hu/tanszerek/esztetika/ric/masik%20temp.pdf>.

91 Ullmann Tamás: A látványosság anarchiája. In Bokody Péter – Szegedi Nóra – Kenéz László (szerk.), *Transzcendencia és megértés*. Id. kiad., 104.

lehetőségét vizsgálja. A jelen szövegben azonban egy másik utat szándékoztunk feltárni. Azt az utat, mely az érzéki vagy a látvány anarchiájától vezet a Másik idegensége, mássága megragadhatatlanságához. Éppen ezért nem az ontológia felől közelítettünk, hanem egy sokat vitatott, ámde vitathatatlan kognitív álláspontból érveltünk, mely Merleau-Ponty szinesztetikus észleléseleméletéből indul ki, de utat nyit az *etikai tudatra ébredés* felé. Nem valószínű, hogy a művészet érzéki befogadásának adható bármiféle etikai értelemben vett magyarázata másképpen, mint az érzéki anarchiából kiindulva. A művészet meglátásunk szerint hasonlóképpen áll utunkba, mint a Másik ember, nem egyszerűen a mű szerzőiségének értelmében, hanem az érzéki benyomások forrásaként, retencionális módosulásként. Az „*il y a*” és az életelemek lévinasi leírásával ellentétben amellet próbáltunk érvelni, hogy a nyers érzékiségtől eljuthatunk a Másik etikai tudatáig. Ullmann Tamással ellentétben, aki szerint az érzéki anarchiája „túláságosan sűrű anyagból van ahhoz, hogy el ne tömítené azokat a keskeny járatokat, amelyek egy más minőségű végtelenhez vezetnek”,⁹² úgy véljük, hogy a filmi tapasztalat éppen ezeket a „keskeny járatokat” kínálja fel.

A lényeges kérdés nem az, hogy az Én és a Másik közti radikális különbség, az elválasztottság, vagy Lévinas kifejezésével, az aszimmetria ellenáll mindenféle értelemképződésnek, illetve lebontja azt. A kérdés, melyre a filmi befogadási folyamat fentebbi leírása válaszképpen adható, ez: miképpen állhat elénk a Másik a tapasztalatban? A kérdés akkor sem kerülhető meg, ha paradox módon a Másik „széttöri a formát”, azaz nem jelenik meg a tudat előtt. Ha a találkozás „a lét végső eseménye”, valamiképpen rá kell tudnunk mutatni e találkozás bekövetkeztére. Az indexikus regresszióként vagy ikonikus sűrűségként korábban leírt képi befogadási folyamatok az anyagisághoz, a „nyers érzékiséghez” való visszatérés keskeny ösvényei. Két szempontból gondoljuk ezt. Egyrészt azért, mert az azonosítható tárgy nélküli látás a filmi tapasztalat során nem engedi meg, hogy az érzékelés öntudatlan, hedonista öröm legyen az „*il y a*” morajlásában, egyszerűen azért, mert a film mint optikai tárgy a maga anyagiságában mindaddig elkülönült marad, amíg a nézőt nem szippantja be teljesen a narratív illúzió. Viszont a valamiből élés során az életelemek úgy táplálnak, hogy feloldódnak bennünk (vagy mi azokban). Éppen ezért nem mondhatjuk, hogy a filmi tapasztalat létező nélküli lét szubjektum és objektum nélkül, vagyis nincs benne én és azonosítható tárgyi értelem. A regresszió a film texturális anyagiséga felé a tárgyi értelem kezdeménye, mely ellenáll a szemiotizálódásnak, azaz egy megragadható reprezentációs értelemnek. Másfelől a folyamatosan

kitolódó tárgyi megragadás az önérzékelés felerősödéséhez vezet. Mindazonáltal e metaszintű testi önérzékelés sem számolja fel az elkülönülést saját magam és a másik mint intencionális tárgy között, az egybe nem esésük megmarad. Sobchackkal szólva, a film testét nem látom, de azt is tudom, hogy amit érzek, nem azonos azzal, amit a szereplő érez.

A másik szempont e különbség időbeli eltérése, érző és érzett közti „rés”, mint a „lét végső eseménye”. A „visszút” a vászontól a testemig egy diakróniát vezet be a filmi tapasztalatba, mely visszafordíthatatlanul elmélyíti az etikai differenciát bennem. A tárgyvesztés folyamatának, s az általa kiváltott és felerősödő érzékiségnek időbeli, diakróniai természete azonban már egy másik vizsgálódás témája. Kétségtelen, hogy a diakrónia vizsgálata nélkül a filmélmény etikai dimenziójának feltérképezése nem lehet teljes.