

Gyenge Zsolt

A filmkép percepciója. Támpontok fenomenológiai filmelemzéshez

le film ne se pense pas, il se perçoit
Maurice Merleau-Ponty

Az itt következő tanulmány nem hagyományos értelemben vett filmelmélet, vagyis nem az a célja, hogy – amint Dudley Andrew fogalmaz – a film (kifejező) képességeivel kapcsolatban artikuláljon egy sematikus fogalmi rendszert.¹ Leginkább filmelemzés- vagy filmkritika-elméletnek nevezhető ez a megközelítés, amely arra tesz kísérletet, hogy fenomenológiai alapokon, és elsősorban Merleau-Ponty percepcióelméletét segítségül hívva dolgozzon ki néhány általános érvényre igényt tartó támpontot a mozgóképek elemzéséhez. Ezen az úton a filmkritikák és -elemzések jó részének érzésem szerint túlzottan irodalom- és nyelvelméletben gyökerező, klasszikus értelemben vett tudományossága indított el, amelynek következtében olyan elemzések születtek, amelyekből szinte teljes mértékben hiányzott az adott film perceptuális tapasztalatának leírása és értelmezése. Hasonló tapasztalatról számol be Jacques Aumont, aki szerint „elég csak végigolvasni a legtöbb megjelent elemzést [...], hogy meggyőződjünk arról, hogy szinte mindegyikük, minőségüktől teljesen függetlenül, „kiegyensúlyozatlan” módon koncentrálnak a történet elemzésére a figuratív és reprezentációval kapcsolatos szintekre való reflexió helyett; ezt a megközelítést csak akkor teszik zárójelbe, mikor ez utóbbi szint megzavarja a narratív daráló működését.”² Dudley Andrew, a fenomenológiai és hermeneutikai megközelítés film(elmélet)ben való megjelenítésének egyik fő szószólója a filmkritikát, a konkrét filmek elemzését és interpretációját próbálja előtérbe helyezni, és Barthes-ot idézve arról beszél, hogy a nagy remekművek elemzése nem pusztán példa kellene,

1 Dudley Andrew: *The Major Film Theories*. Oxford University Press, New York, 1976, 5.

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

hogy legyen az absztrakt elméletek számára, hanem sokkal fontosabb szerepet kellene biztosítani nekik.³

Andrew elméletteremtő filmekben gondolkodik, ahol a jelentésszerkezetek az egyes filmekből, és nem előre konstruált elméleti rendszerekből bonthatók ki. Vivian Sobchack pedig jelentős távolságot vél felfedezni aközött, ahogyan a filmkritika és ahogy az akadémikus filmelmélet megszólal a filmekről. Megállapítása szerint a teoretikusok távol tartották magukat a film testi hatásaitól, és írásaikban nyoma sincs annak a szenzualitásnak, érzéki jellegnek, amelyről a kritikusok a filmélmények, filmes tapasztalatok leírásakor számot adnak.⁴ Mindeközben a kritika azt hangsúlyozza, hogy a filmek érzékekre tett hatása a mozi kvintesszenciáját jelentik, azonban mivel a kritikusok nem tudják megragadni az érzéki reakciók alapvető struktúráit, a filmelmélet a test értelemképző jellegét kizárva a kritika érzékien leíró nyelvezetét mint populárisat írja le, a percepciót pedig pusztán a kognícióra szűkíti le. Talán ezek a megállapítások is feljogosíthatnak bennünket arra, hogy hasonló vonalon elindulva ne egy absztrakt filmelméletet építsünk fel, hanem gyakran konkrét filmelemzésekből kiindulva a filmkritika vagy -elemzés egyfajta megközelítéséhez kínáljunk támpontokat.

Bár e tanulmányban legtöbbit a Merleau-Ponty percepcióelméletéről beszélünk, valójában azon célból, amelyre e dolgozatban használni szeretnénk, sokkal inkább egy interpretációelméletre lenne szükségünk. Annak ellenére, hogy Merleau-Ponty soha nem vállalkozott egy kifejezetten hermeneutikai elmélet megírására, azt, hogy ennek megtalálása, fellelése nem egy eleve kudarcra ítélt kísérlet, talán a *Merleau-Ponty, Hermeneutics, and Postmodernism* címet viselő tanulmánykötet jelzi legjobban, amely Merleau-Ponty hermeneutikáját burkoltnak, de nagyon is létezőnek tekinti.⁵

A következő oldalakon a film perceptuális tapasztalatának felvázolására teszek kísérletet, amely során fenomenológiai alapokon vizsgálom meg a filmes térérzékelés, a láthatóvá tett látási aktus, a termélység és a kép keretének kérdéseit. Jelezni kívánom előljáróban, hogy területi korlátok miatt sok problémakör tárgyalása kimarad e tanulmányból, többek közt sem a film fenomenológiával foglalkozó szakirodalom megállapításainak összegzésére, sem Merleau-Pontynak arra a rendkívül

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

4 Vivian Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. *Metropolis*, 2004: 3, 18–39.

5 Thomas W. Busch – Shaun Gallagher (szerk.): *Merleau-Ponty: Hermeneutics and Postmodernism*. State University of New York Press, Albany, 1992.

izgalmas eszmefuttatására nem tudunk kitérni, amely során saját test-fogalmát a kifejezett és kifejezés, jel és jelentés összetartozásának magyarázatára használja.

A látásnak kitett látás tapasztalata – kiazmus

Merleau-Ponty egyik legfontosabb meglátása a perpcióval kapcsolatosan a tekintet és a látott dolog egybeolvadásával kapcsolatos: „nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat.”⁶ *A látható és láthatatlan*ban a látást a tapintáshoz hasonlítja, azt írja, hogy amiként összetartozás van a tapogatás, a kezem mozgása és a megérintett felület között, ugyanúgy a tekintet is magába olvasztja a látható dolgokat, és közben idomul is hozzájuk. Ez a megismerés közbeni idomulás azért lehetséges, mert a kezem, amely tapint, közben maga is tapintható (például a bal kezemmel megtapogathatom a tárgyakat tapogató jobb kezemet), vagyis ugyanúgy részese annak a világnak, amelyet feltérképez. Így „a kéz mozgásai beleíródnak az általa feltérképezett világba, közös térképre kerülnek vele” valamint „a »megérintő alany« a megérintett dolgok sorába lép”.⁷ Ugyanez történik a látással is – folytatja Merleau-Ponty –, hiszen a szemmozgásaim révén válik a látható látvánnyá, a szemmozgásom és testem minden elmozdulása ugyanabban az univerzumban játszódik le, mint amelyet épp általuk fedezek fel részleteiben. Mivel a látás nem más, mint szemmel tapogatás, be kell épülnie a lét azon rendjébe, amit éppen feltár számunkra, a néző nem maradhat kívül az általa nézett világon.

Mihelyt látok valamit, e látás/látvány óhatatlanul kiegészül egy mással, komplementer látvánnyal [...]: önmagam képeivel kívülről nézve, ahogy valaki más látna engem egyéb láthatók között, amint épp figyelem őket egy adott helyről. [...] az, aki lát, csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükségképpen egylényegű; csakis azért tekinthet végig a láthatókon, mert a tekintet és a dolgok egymásba illeszkedésének törvényei szerint ő maga is látható, ő, aki

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

7 Uo. 151. és 152.

egy különös visszajára fordulás révén látja a látható dolgokat, miközben maga is csak egy közülük.⁸

Merleau-Ponty szerint testünk az a furcsa, kétlevelű létező, amely egyik felületével a dolgok közé illeszkedik, másikkal viszont látja és tapintja őket – a testünk képes a két tulajdonságot egyesítve egyszerre az „alanyi” és a „tárgyi” rendhez tartozni. A látó és látott egymásba illesztettsége, egymásba fonódása tehát a kiazmus, „az észlelés mágiájában ugyanis megvalósul ez a rejtélyes összefonódás a testem és a dolgok között”⁹. Mindezek alapján tehát Merleau-Ponty szerint megállapítható, hogy „a látó – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja: íme a látás alapvetően narcisztikus természete.”¹⁰

A film esetében különös kettősséget figyelhetünk meg: a mozi apparátusa pont ezt a jellegzetességet, a látó mindig láthatóságát, a látható dolgokkal való egyélyegűségét szünteti meg, létrehozva a filmelméletben oly sokszor elemzett hatalmi helyzetet, a voyeur szituációt. Azonban míg a nézővel kapcsolatban megszünteti, addig a vásznon minden más vizuális ábrázolásnál képes jobban megjeleníteni a látó láthatóságát. Amint arra Sobchack is felhívja a figyelmet,¹¹ a film valóságosságának (és ezáltal azonosulásra készítésének) egyik legfőbb oka abban keresendő, hogy a vágás révén a kamera pozíciójának váltakozásával, illetve az egymással szemben állók váltakozó megmutatásával állandóan arra „figyelmeztet”, hogy egy adott képmező látója maga mindig látható. Vagyis nézőként ugyan ki vagyok szakítva a látható dolgok univerzumából, de helyemet a vásznon átveszi a kamera és annak mozgásai. Éppen ezért a képi médiumok sorában a film az első, amely képes hűen visszaadni nem csak a világot, hanem a világ tapasztalatának az élményét is azáltal, hogy a szereplők szemszögei közötti váltogatással életszerűen tudja megjeleníteni a látásnak, a tekintetnek kitettség érzését. Amikor pedig a narratív játékfilm konvencióit megszegve valaki egyenesen a kamerába és a szemünkbe néz, korlátozott módon ugyan, de megvalósul a néző leleplezése, a néző láthatóvá válása.

A következőkben ugyanakkor Merleau-Ponty egy másik fontos problémára is felhívja a figyelmet. Azt írja, hogy mindennek ellenére a látó és a látható, a tapintó és a tapintható reverzibilitása sosem teljes, vagy a jobb kezemmel tapintott dolgot érzékelem, vagy a jobb kezemet tapintó balt, de a kettő egyszerre nem megy. A jelenség érzékeltetésére

8 Uo. 152–153.

9 Uo. 165.

10 Uo. 157.

11 Vivian Sobchack: A vászon és a képernyő színhelye. *Metropolis*, 2001: 2, 8–23.

a saját hang példáját is felhossa, amelyet radikálisan másként hallunk, mint a többiekét, illetve mint ahogy ők a miénket. „Testemnek – írja – mindig ugyanazon az oldalán helyezkedem el, saját testem mindig csak ugyanabból a belső perspektívából mutatkozik meg számomra.”¹² Vagyis folyamatosan fennáll egyfajta elcsúszás, nem tudjuk hézagatlanul egymásra illeszteni a belső és a külső perspektívát. Ebben a kérdésben azonban eltérés van a filmes ábrázolás és a Merleau-Ponty által leírt percepció tapasztalat között. A mozi ugyanis a filmnyelv pontosan kidolgozott vágási és illesztési szabályai révén éppen hogy képes megteremteni a tökéletes perspektívaváltás képét. A láthatatlan filmbéli kamera, vagyis a megfigyelő a különböző szemszögek változtatása révén nem egyetlen pontban található (mint mi a világban vagy a néző a mozi teremben), így a filmben általában véve nem igaz, hogy a dolgok számomra mindig csak egyetlen perspektívából mutatkoznak meg. A saját néző(termi) helyzetem persze mindig azonos, de a vásznon több szereplő szemszögéből is láthatóvá vál(hat)nak az események – éppen ezért tudom megélni a szereplők látásnak való kitettségét.

Összegezve az eddigieket, elmondhatjuk, hogy az elbeszélő film varázsának az lehet a legfőbb oka, hogy a moziapparátus és a filmnyelv szabályrendszere révén a) képes úgy felkelteni a valós világ megtapasztalásának élményét (a látó láthatóságát), hogy közben ettől távol tartja a nézőt; és b) képes úgy megteremteni a világba helyeztettség, a látható dolgok közé tartozás illúzióját, hogy közben a perspektívaváltás révén biztosítja a néző számára a megfigyelői pozíció mindenhatóságát és függetlenségét.

Különösen érdekes variációját és tudatosítását figyelhetjük meg ennek a jelenségnek Jean Eustache *La maman et la putain* (A mama és a kurva, 1972) című ikonikus filmjében. A szerelmi viszonyokról szóló történet főleg (kávéházi) párbeszédéből áll, amelyeket Eustache legnagyobbbrészt hagyományos beállítás-ellenbeállításban és a 180 fokos szabály betartásával filmez. Azonban kb. 2 óra 5 perc körül, az egyik jelenet közepétől teljesen váratlanul a kamera nem szokványosan a szereplők mögött-mellett helyezkedik el, hanem pontosan a helyükön, így a szemben ülő beszélgetőtárs többé már nem elnéz a kamera mellett, hanem egyenesen a szemünkbe tekintve magyaráz. E váratlan húzás, a tekintetek irányultságának megváltoztatása révén Eustache hirtelen kimozdít bennünket a viszonyokat kívülről, láthatatlanul figyelő voyeur szerepéből, és az események középpontjába helyez. Ezáltal egyrészt a látottaktól való távolságunk változik meg, hiszen egyből vizuálisan involváltakká válunk, másrészt megváltozik a dolgokra irányuló

12 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Id. kiad. 167.

perspektívánk is. Így már nem azt látjuk, hogy két főszereplő társalog egymással, és nem azt figyelhetjük, hogy miképpen viselkednek ők ketten ebben a szituációban, hanem mindig az éppen hallgató figura helyébe kerülve nekünk kezdenek szólni a mondatok, és azt nem látjuk, hogy miképpen reagál erre a megszólított – vagyis mi magunk válunk megszólítottá, és a mi reakciónk kell kiegészítse a látottakat/hallottakat. A rendező ezáltal egy pillanatra megteremti számunkra a lehetőséget, hogy váltakozva a szereplők bőrébe bújva, perspektivikusan is a történet részévé váljunk. Később, a film végkifejletében, mikor a szerelmi trió minden tagja együtt van Marie lakásán az ágyon ülve, Véronika a vele szemben ülő Alexandre-hoz szólva megint egyenesen a kamerába néz. Ekkor még azt hisszük, hogy mikor ránk nézett, Alexandre volt vele szemben, de a szobát különböző pontokból megmutató plánok, majd végül főleg a nő szemmozgásaiból (emlékezzünk, mit mondott Merleau-Ponty arról, ahogyan a szemmozgásom révén veszek részt a világban) kiderül, hogy Alexandre nem a „helyünkön”, hanem tőlünk balra ül. Vagyis az utolsó jelenetben Eustache már a szereplőket sem használja közvetítőnek filmben való részvételünk megteremtéséhez, hanem egy szinte észrevehetetlen megoldással a szó szoros értelmében „helyet csinál” nekünk a filmbeli térben, így teljes jogon válhatunk részeseivé a játéknak. A filmbeli tekintetek által létrehozott vizuális hálóban megjelenik egy, a diegetikus térben elvileg nem létező, és a távolabbi plánokban nem is látszó újabb szereplő, maga a néző. A megfigyelés rejtett helyzete így már nem tartható tovább fenn, és ezentúl már nem is az lesz a lényeg, hogy mi történik a filmben megjelenített szerelmi viszonyokkal, hanem az, hogy milyennek látjuk mi nézők a figurákat, és főleg a nőket. Véronika filmvégi hosszú, időnként zavaros mormolásba torkolló monológját arról, hogy nincsenek kurvák, teljesen felénk fordulva mondja el, azonban különleges fricskaként szeme egész idő alatt csukva marad. Mindezt figyelembe véve a történet nem szól másról, minthogy a két nő a férfi-tekintet révén definiálódik, a film pedig ezekkel a vizuális megoldásokkal e tekintetet és általa a nők pozicionálásának lehetőségét a kezünkbe adja. Ez a film jó példa arra, hogy a percepcióval kapcsolatos



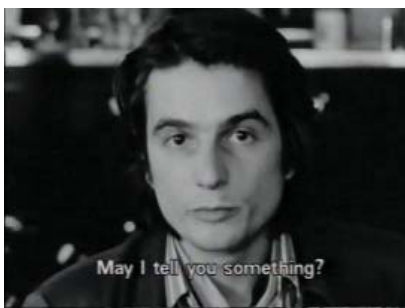
1. A jelenet első felének tipikus beállítása.



2. A jelenet első felének tipikus ellenbeállítása.



3. A két típusú beállítássor közötti „vágókép”.



4. A férfi először a szemünkbe néz.



5. A nő visszanéz.



1. A három főhős elhelyezkedése az ágyon



2. Véronika a tőle erősen jobbra ülő nőre néz.



3. A tőle enyhén jobbra ülő férfira néz.



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

kérdésekre való odafigyelés miként képes további lehetőségeket feltárni egy film értelmezésében.

Sobchack a látás működésmódját elemezve arra hívja fel a figyelmet, hogy mindennapi életvilágunkban sem anonim látásról, hanem a saját szemmel történő látás aktusáról van szó – vagyis itt egy világba helyezett [situated] létmóddal van dolgunk. Ez a látás egyrészt felfedezzi a sajátot a világban, másrészt mediáltként, közvetítettként ismeri fel a látás tevékenységét, mint a tapasztalat tudatát.¹³ A kérdés tisztázása érdekében Sobchack az állat vagy a csecsemő látását veti össze a felnőtt emberi látással. A felnőtt ember nem csak a látás tapasztalatára, hanem a látás tudatára is képes, és éppen ez az, ami elengedhetetlen egy film megértéséhez, amit mindig egy másik látásaként, egy látás re-prezentálásaként is kell értenünk. Itt valójában arról van szó, hogy a „privát

13 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, Princeton, 1992, 51.

percepció világa” helyett „a megosztott [shared] tapasztalat világáról” beszélünk. Nem csak „a világ én általi vizuális megragadásáról van szó, hanem a világ másik (és a film) általi *látható* megragadásáról”.¹⁴ És ezzel elérkezünk Sobchack film-test koncepciójához: „a látás egy olyan aktus, amelyet egyszerre hajt végre a film (amelyik a világot látható képekként látja) és a néző (aki a film látható képeit egyszerre látja világgént és egy világ látásaként).”¹⁵ A néző tehát a film által mutatott világot eme világ nézéseként is látja, tehát a filmet egy látó szubjektumként feltételezi – ezt nevezi Sobchack a film konkrét, szó szerint értett *testének*.

Kinek a látása?

A film teste, avagy a felemáság tapasztalata

A következő kérdéskör, ami általában megkerülhetetlen a percepcióval kapcsolatosan, a percepció és a kifejezés összefüggésére vonatkozik: „a látás aktusa nem pusztán a látható passzív percepciója, hanem aktív expressziója is”.¹⁶ A látás során ugyanis, azáltal hogy látunk, percipiálunk valamit, valójában már ki is fejezzük ahhoz a dologhoz való viszonyunkat, a felé fordított figyelmünket. „A film – írja Sobchack – nem pusztán a percepció és a kifejezés tárgya, hanem a percepció és a kifejezés szubjektuma is.”¹⁷ A filmbeli látás egy olyan világba-vetett látás, amely érti az anyagságot, mindig implikál egy látott testet – tehát nem pusztán transzcendentális szemről van szó. „A film tehát – folytatja – több mint »puszta« látás. Látó látásként / látott látásként való létezése egy »testet« implikál.”¹⁸ A filmnek erről a testéről írja, hogy „bár azt a forgatás helyszínén a kamera fizikai jelenléte valósítja meg, a film teste nem ugyanaz, mint a kamera. A látásnak ez a megtestesülése egy világot lakik – egy világot, amely meghaladja testi határait, és amelyhez a maga végességében és megtestesült szituációjában kapcsolódik.”¹⁹ A látás aktusának fenomenológiai leírása szerinte elengedhetetlenül egy megtestesült megfigyelőhöz vezet bennünket, „aki nem látható az aktusban

14 Uo. 54.

15 Uo. 56.

16 Uo. 131.

17 Uo. 167.

18 Uo. 133.

19 Uo.

magában, azonban generálja azt”.²⁰ Ennek a gondolatmenetnek a magja az a nagyon fontos felismerés, hogy „a médium hatalma és az, hogy képes a megtestesült és világba-helyezett látás tapasztalatát kommunikálni, abban a tapasztalatban gyökerezik, amely közös mind a film, mind a néző számára: a belülről megtapasztalt nézés aktusa”.²¹ Vagyis nemcsak arról van szó, hogy a film során egy látás-aktust is megtapasztalhatunk, hanem arról is, hogy mindezt belülről tehetjük meg. Sobchack azonnal fontosnak tartja kijelenteni, hogy a film látása nem azonos a néző látásával.²²

Ezen a ponton tehető fel a kérdés: vajon a film látása mennyire tekinthető a néző látásának? Sobchack ezt határozottan elutasítja, ugyanakkor, ha közönséges filmtapasztalatainkra gondolunk, nem tudjuk félretenni azt az érzésünket, hogy bár annyiban valóban nem az én látásom, hogy nem én irányítom, viszont mégis ez az egyetlen „rés”, amelyen keresztül ráláthatok a filmbeli világra. Arthur Danto azt állítja, hogy „[...] valamilyen értelemben a kamera mozgóvá tétele megmagyarázza azt a belső hatást, amit a filmek tesznek ránk, mivel úgy tűnik, hogy ezáltal képes legalábbis elvileg felülkerekedni a néző és a jelenet közti távolságon, mozgó kísértetként hajítva bennünket azokba a helyzetekbe, amelyekből a mozdulatlan fotográfia testetlen karteziánus szemlélőkként kirekeszt bennünket.”²³ Bizonyos értelemben mondhatjuk, hogy a filmkép nem felel meg a mi nézői tekintetünknek, hiszen nem adatik meg számunkra az a (vizuális és motorikus) szabadság, amivel akkor rendelkeznenék, ha testi valónkban jelen lehetnénk a diegézisben. Ugyancsak a nézői látással való azonosítás ellen szól Sobchack azon érve, hogy végeredményben kívülről látjuk a filmképet, vagyis még ha egy látó aktus megjelenésének gondoljuk is azt, akkor is fennáll egy távolság az én nézői látásom és a filmkép között – ha máskor nem, hát akkor, mikor félelemből eltakarom a szememet a vásznon látható borzalmak elleni védekezéséért.

Mitry, aki azt is ellenzi, hogy a szerzőével azonosítsuk a film tekintetét, és aki vehemensen harcol Bazin szinte összes megállapításával, az utóbbi által dicsőített hosszú beállítással és annak realizmusával szemben azt hozza fel, hogy még a mozdulatlan kamerával vett, vágás nélkül bemutatott jelenet sem a valóság percepciójának felel meg, mert az akció itt is meghatározza a figyelmet. A filmkép helyének, ha tetszik, tulajdonosának eme ellentmondásos kérdésében Mitry a következő álláspontra

20 Uo. 135.

21 Uo. 135–136.

22 Uo. 138–139.

23 Arthur Danto: *Moving Pictures. Quarterly Review of Film Studies*, 1979 (1): 4, 19.

helyezkedik: „Egy bizonyos döntés következményeként a filmkép mindig szubjektivitással átitatott. De ez a szubjektivitás a szerzőé, az események megmutatójává, a történet elmesélőjéé. [...] A kamera tekintete egy láthatatlan nézőé, aki képes azonnali helyváltoztatásokra, és képes a dolgokat, eseményeket, szereplőket különböző, egymásra következő nézőpontokból megfigyelni.”²⁴ A Kiarostami-filmek elemzésekor Jean-Luc Nancy azt az álláspontot – mondhatni a legnyilvánvalóbbat – képviseli, hogy a moziban a rendező tekintete jelenik meg. Nancy arról beszél, hogy mi a rendező tekintetét „lakjuk be”, tesszük magunkévá (így lesz az a mi tekintetünk is), de ez nem jelent passzivitást vagy „rabságot”.²⁵ Kiarostami egyébként filmjeiben mindig rendkívül hangsúlyos szerepet szán a dokumentum és a fikció azáltal történő összekeverésének, hogy miközben egy fiktív történetet mesél, különböző „kiszólások” révén folyamatosan reflektál arra, hogy itt egy megrendezett filmet nézünk. Az iráni rendező határozottan saját tekintete megelevenedésének tekinti a filmképet, és ismételten figyelmet fordít arra, hogy eszünkbe juttassa, ez az ő meglátása a dolgokról, nem a történetek vagy a világ bármilyen objektív rögzítése. A mi tekintetünk tehát csak az ő tekintetébe kapaszkodhat e világ megismerésében.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a film egy olyan különleges, egyedülálló tapasztalatot biztosít számomra, amely során egy Másik látását (hiszen nem én irányítom, nem én határozom meg a működését) belülről élhetem meg. Mivel azonban ez a látás a moziban mégiscsak az én egyetlen látásom, ennek a tapasztalatnak a leírására Sobchack misztifikáló film-test fogalma helyett a *felemás* tapasztalata kifejezést javaslom. Sobchack Merleau-Ponty interszubjektív és intraszubjektív viszonyait leíró struktúrájára támaszkodva részletesen leírja, hogy a filmes tapasztalatban milyen azonosságok és különbségek vannak a mindennapi életvilágban a másikkal szemben megnyilvánuló viszonyokhoz képest, és azt állapítja meg, hogy a legfontosabb különbség abban rejlik, hogy a moziban úgy tapasztalom a másik láthatóságát és látását, hogy közben nem látom a testét. Tehát itt a filmben ábrázolt látással kapcsolatosan egy felemás viszony figyelhető meg, hiszen a film látását nem tételezem egyértelműen sajátomként, de mégsem igazi másikként tapasztalom (hiszen például látását „belülről kifelé” látom).²⁶ Maga Sobchack is így ír: „[...] a filmet a látásunk közvetlenül ragadja meg, mint egy másik

24 Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Editions Universitaires, Paris, 1990, 285.

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

26 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye*. Id. kiad. 138.

által megélt intraszubjektív és intencionális tapasztalatot. Így a film látásunk számára nem pusztán látásunk intencionális tárgyaként tűnik fel, hanem ugyanakkor mindig jelentettként és jelentőként, vagyis saját látásának intencionális szubjektumaként is.²⁷ De Sobchack szerint ez egyáltalán nem jelenti a másik látásának a magamévé tételét, nem jelent identifikációt, mert „bármilyen kicsi, de mindig marad egy távolság az én és a másik én között, amely így elsősorban mindig kommunikációt fog igényelni.”²⁸

Úgy vélem, ez az átmeneti helyzet, ez a *felemás* teszi lehetővé a filmben látottakkal való biztonságos azonosulást: a film diegetikus világába-helyezettként (hiszen a film látásának forrása ott van) át tudom élni a történeteket, azonban mivel e látás forrásának testét nem láthatom, fennmarad egy biztonságos távolság, egyfajta védettség köztem és a filmben látható dolgok, események között. Sobchack film-test fogalmát azért nem tartom alkalmasnak e tapasztalat leírására, mivel a film „testéből” pont az a fajta látás közbeni láthatóság, tapintás közbeni tapinthatóság hiányzik, amit maga Sobchack is a mozi által létrehozott perceptuális tapasztalat egyik legfontosabb jellemzőjének nevezett. A filmben képes vagyok átélni a látó testek láthatóságát, azonban ez nem a film megfoghatatlan testére, hanem – mint azt a későbbiekben megpróbálom kimutatni –, magukra a szereplőkre, illetve mivel a legtöbb esetben a nézői azonosulás velük kapcsolatos, konkrétan ránk vonatkozhat. Tehát nem a film látásával, hanem az annak révén megjelenített szereplőkkel és azok közül egyesek álláspontjával, látásmódjával, világban való létmódjával azonosulok. Így amit félig-meddig sajátomként átélek, az sokszor egy szereplő látásának láthatósága, és nem a filmé (amelyet személytelenségében csakis egy elméleti, mediális problémaként gondolhatok el).

Percepció és tér: perspektíva, termélység

A térrel és idővel való testi összetartozás rendkívül fontos Merleau-Ponty egzisztencialista elemzése számára, aki a saját test és a mozgás elemzésén keresztül próbálja feltárni tértapasztalatunkat. A térben való mozgást végiggondolva azt állapítja meg, hogy „nem szabad azt mondanunk, hogy a testünk a *térben* van, sem pedig azt, hogy az *időben* van.

27 Uo. 140.

28 Uo. 163.

A testünk a teret és az időt lakja. [...] Nem a térben és nem az időben vagyok, nem gondolom el a teret és az időt; a térnél és az időnél vagyok, a testem rájuk vonatkoztatja magát és átfogja őket. [...] Még ha a környezetben a tér gondolata és észlelése megszabadul is a motorosságtól és a térben léttől, ahhoz, hogy meg tudjuk jeleníteni a teret az kell, hogy előbb testünk által be legyünk vezetve oda”.²⁹ A filmmel kapcsolatban hasonló kérdés vetődik fel: bár a moziban mozdulatlanul ülünk, a térben mozgó kamera által leképezett teret csak a saját testünk mozgása által kialakult tértapasztalatunk segítségével tudjuk felfogni. Azáltal, hogy a filmkép váltakozva mutatja be a tér különböző részleteit, nézőként magam is részese leszek a szereplőket körülvevő térnek, és saját térérzékelési tapasztalatom alapján tudom megtapasztalni a főhős térélményét. Mindennek alapja pedig a saját testünk, ugyanis „a test [...] a világban való lehorgonyozottságunk”.³⁰ A saját test fogalma a megszőkások, a világnál levés miatt fontos Merleau-Ponty számára, ugyanis szerinte „a saját test észlelése azt tanítja nekünk, hogy a tér a létezésben gyökerezik. [...] a test térbelisége test-létének a kibomlása, az a mód, ahogyan mint test megvalósul.”³¹

A tér érzékelésének legalapvetőbb feltétele Merleau-Ponty szerint „a szubjektum bizonyos környezetben való rögzítettsége, világhoz való tartozása”. Ez azt jelenti, hogy nem beszélhetünk múlt, előzetesség nélküli ún. „első” percepcióról, hiszen minden percepció feltételezi a szubjektum valamilyen múltját. Ennek köszönhetően a dolgoknak valamilyen „látens” értelme van már első megpillantáskor is, amely háttérként, alapul szolgál a konkrét percepció során létrehozott jelentéshez.³² A térbeliségre vonatkoztatva azt megállapítja, hogy a viszonyoknak, a fizikai relációknak létezik egy előzetes, a percepciót is megelőző jelentése: „A fentnek és a lentnek és általában a helynek van egy olyan meghatározása, mely megelőzi az »észlelést«.”³³ Ennek az előzetes tudásnak a „helye”

29 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012, 163–166.

30 Uo. 163–169.

31 Uo. 172. Henri Agel *L'espace cinématographique* című munkájában összefoglalja a filmes térképzéssel kapcsolatosan felvethető kérdéseket, valamint néhány kifejezetten megvilágító erejű elemzést találunk benne. Ugyanakkor analízisének pontossága és részletessége ellenére megjelenít néhányat azon korlátok közül, melyeket jelen tanulmány megközelítése szeretne átlépni. Henri Agel: *L'espace cinématographique*. Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978.

32 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Id. kiad. 308.

33 Uo. 312.

pedig a saját test: Merleau-Ponty szerint a tér egzisztenciális és az egzisztencia térbeli.³⁴

Merleau-Ponty ténnyelfogásának lényege, hogy a teret nem annak a környezetnek tekinti, ahol a dolgok elhelyezkednek, hanem „annak az eszköznek, amely révén a dolgok elhelyezkedése, pozíciója lehetővé válik”. Vagyis a tér nem egy objektív környezet, hanem egy általam, a percipiáló által feltérképezett viszonyrendszer helye. Merleau-Ponty pszichológiai kísérleteket alapul véve állítja, hogy a különböző vizuális torzításokat egy idő után képes vagyok korrigálni azáltal, hogy a testem elkezd belakni a torzult teret, az újfajta látványt. Ez számunkra azért fontos, mert ez magyarázza meg a valóstól különböző látványok elfogadásának és magunkévá tételének képességét többek között a film esetében is. A moziban ahhoz, hogy a főhőssel azonosuljak, nem szükséges végig szubjektív szemszögből látnom a történéseket, mint ahogy tenném, ha velem esnének meg a kalandok, hanem képes vagyok a vágásokat, szemszögváltásokat beépíteni a térképzetembe, egy a teljes teret egységében és egészében valójában soha nem bemutató térábrázoláson keresztül is be tudom lakni a (fiktív) teret. „[...] amikor a tényleges testem egybeesik azzal a virtuális testtel, amelyet a látvány követel, a tényleges látvány pedig azzal a közeggel, melyet testem vetít ki köréje.”³⁵

A tér percepciójának leglényegesebb eleme az irányultsága: „Általában véve a percepciónk nem tartalmazna sem körvonalakat, sem alakokat, sem hátteret, sem tárgyakat, így aztán semminek a percepciója nem lenne, sőt nem is létezne, ha a percepció szubjektuma nem lenne maga ez a tekintet, amely nem a dolgokat ragadja meg, hanem a dolgok egy bizonyos irányultságát [orientation]; viszont a térbeli irányultság nem kontingens tulajdonsága a tárgynak, hanem az a mód, amely révén én őt (a tárgyat) felismerem és tudomásom van róla, mint tárgyról.” Tehát a tárgy sosem áll önmagában, hanem mindig valamilyen módon van jelen a világban: „mivel az észlelt világ csak valamilyen orientáció révén ragadható meg, nem tudjuk szétválasztani a létet az orientált létől”.³⁶

Merleau-Ponty szerint a mélység (profondeur) percepciónk egyik legfontosabb tulajdonsága, ennek leírásakor viszont el kell vetnünk a „világ előítéletét”, és az eredendő tapasztalatot kell újra megtalálnunk, mivel a mélység a leginkább egzisztenciális dimenzió, hiszen „teljes bizonyossággal a perspektívához és nem a dolgokhoz tartozik.”³⁷ A szubjektum pozíciója, világba helyezettsége nélkül elképzelhetetlen a

34 Uo. 321.

35 Uo. 275.

36 Uo. 278–279.

37 Uo. 280–281.

térmélyesség, amely kulcsfontosságú Merleau-Ponty fenomenológiájában és egyben a filmkép kompozíciójában is. Mikor a távolodó/közeledő tárgy valódi és látszólagos nagyságáról, illetve ezeknek különbségeiről beszél, Merleau-Ponty kifejezetten a mozi emlegeti, ahol mindkét szélsőség hangsúlyosabb, mintha ugyanezt a valóságban látnánk, és ezzel ő ugyanazt a problémát feszegeti (csak másképpen), mint amivel Gombrich foglalkozik a *Művészet és illúzió*ban. Ez utóbbit azt állítja, hogy belénk van építve egy természetes „stabilizáló készülék”, ami a közeledő/távolodó tárgyak hirtelen optikai elváltozásait kiegyenlíti, ami révén egy valóstól különböző képet tudatosítunk.³⁸ Valójában azonban Merleau-Ponty szerint nem beszélhetünk valós és ún. „pszichikai kép” különbségéről, hiszen a percepció nem a tudat bizonyos tartalmára, hanem magára a dologra irányul. Látszólagos és valós nagyságot (illetve ezek különbségét) csak akkor emlegethetünk, ha a percipiált tárgyat kiszakítjuk kontextusából, azonban természetes helyzetben nem a retinán született jelek interpretációjáról van szó, nem a nagyság és távolság kiszámított viszonyairól, hanem arról, hogy „a mélység azért születik meg a tekintetünk előtt, mert a tekintetünk *valamit* igyekszik látni”.³⁹ Vagyis a percepció valaminek a megértésére irányul, az adott élethelyzetben való jelenlét az, ami a motivációt adja. Mindez pedig azt jelenti, hogy a látás végeredményben nem a percepció, hanem a megismerés eszköze, egy „megismerő-gép” (*machine à connaître*). A (tér)mélység tehát azért elengedhetetlenül fontos dimenzió, mert azonnal felfedi a szubjektum és a dolog viszonyát, mindig a világhoz való viszonyunk szempontjából van értelme a közelnek és a távolnak, a függőlegesnek és a vízszintesnek.⁴⁰

Ugyanakkor a látás legnagyobb korlátja Merleau-Ponty szerint a perspektívába zártság. Ha megfigyelek egy dolgot (ő a szemközti ház példáját hozza fel), azt nem úgy látom, mint ahogy az számtalan más helyről, szemszögből látható. De akkor mi maga a ház? – teszi fel a kérdést –, vajon az összes lehetséges perspektívák összege? De ha így van, akkor valójában a ház maga nem más, mint „a sehonnan sem látott ház”, ami persze ellentmondás. Éppen ezért „azt kell megértenünk, hogy miként lehetséges, hogy a látás valahonnan való látás, és még sincs bezárva a maga perspektívájába.”⁴¹ Merleau-Ponty arról beszél, hogy a dolgok nem önmagukban léteznek, hanem egy rendszert alkotnak, amely

38 E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Budapest, 1972, 272–273.

39 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Id. kiad. 288.

40 Uo. 293.

41 Uo. 89.

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

A valós percepcióban tehát a horizont az, amely állandó jelenléte révén a megismerés folyamán az egyes dolog identitását, önazonosságát biztosítja. És habár ez a „dolog-horizont struktúra, vagyis a perspektíva” az, aminek köszönhetően egyes dolgok takarásban vannak, vagy valamely oldaluk, részletük nem látható a számomra, mindez nem zavar, mert bár a dolgok így rejtőznek el, de pontosan ezáltal fedődnek is fel. Egy dolog megismerése ugyanis Merleau-Ponty számára egyet jelent a dologba való behatolással: „egy tárgyat nézni annyi, mint odamenni hozzá és belakni, és onnan ragadni meg az összes dolgot, azon oldaluk szerint, melyet feléje fordítanak. [...] Tehát minden egyes tárgy az összes többi tükré.”⁴² Valószínűleg ma hálózatnak neveznénk a világot alkotó dolgok azon rendszerét, amelyet Merleau-Ponty leír, és amelyben „minden dolog rendelkezik az őt körülvevő további dolgokkal is, amelyek az ő láthatatlan oldalainak nézőiként jelennek meg.” Így viszont átalakul a korábban elhangzott mondat, „maga a ház nem a »sehonnan sem látott« ház, hanem a minden honnan látott ház”.⁴³

Mi történik azonban a dolog megismerése érdekében a dologra közelítő film (illetve általában a kép) esetében? Az igaz ugyan, hogy egyetlen képen belül nem teszi lehetővé a horizont-dolog struktúra egyidejű megjelenését, viszont a vágás révén történő több szempontból történő megmutatás révén pont a „mindenhonnan láttatás” fele tesz egy lépést. A kameramozgás és a plánváltások révén a film éppen arra képes, hogy rendre meghaladja a látómező pillanatnyi kereteit, és állandóan, újra és újra jelenvalóvá tegye a „horizontot”. A film az, amely a képalkotás történetében először teszi lehetővé strukturálisan a több szempontból való láttatást.

42 Uo. 90.

43 Uo. 91.

A termélység problémájának végig gondolásakor nem lehet szó nélkül elmenni Mitry filmesztétikájának meglátásai mellett. A termélység kérdésével kapcsolatosan álláspontja nyíltan szembemegy Bazin meglátásaival, aki a montázs „tiltása” és a hosszú beállítás dicsőítése révén hangsúlyozta a filmes tér mélységének forradalmi jelentőségét a film fejlődésének történetében.⁴⁴ Mitry ezzel szemben ezt a fajta ábrázolást a mozgó kamera ellentétéként érti, ahol ahelyett, hogy a kamera mozogna a színészekhez képest, az ábrázolt térben a figyelmet és hangsúlyokat a színészek kamerához képest megvalósuló mozgása befolyásolja. Ez pedig „a dráma pszichológiai térbeliesítését”⁴⁵ eredményezi, vagyis a rendező ahelyett, hogy a szereplők által átélt pszichológiai folyamatokat a kamera mozgásával, szereplőkhöz való közelségének változtatásával érné el, a térbeli pozíciókba való kiterítéssel kell ezt megoldja. Mitry következtetése az, hogy a hosszú beállítás egyáltalán nem jobb, nem realistább, mint a montázs és a több snittre bontás, pusztán csak más hatást, eredményt lehet vele elérni. Így ír: „A mozgó kamera, a termélység kiaknázása egy olyan nézőt hoz létre, aki a dráma szereplői között vagy velük együtt mozog, és aki őket egy »cselekvésben lévő« jelenben figyeli meg; ezzel szemben a montázs és annak sokfajta hatása azt eredményezi, hogy [a néző] a hőssel együtt vagy helyette lát és érez egy »cselekvő« jelenben.”⁴⁶ Fontosnak tartom ezt az elemzést, mert világosan kiderül belőle, hogy a filmkép megválasztása elsősorban nem az eseményekkel kapcsolatos információinkat, hanem a nézői viszonyulást változtatja meg – vagyis a filmkép valamilyen értelemben mégis a mi látásunk, a mi részvételünk exteriorizálása. Érdekes viszont, hogy Mitry sem köti össze a termélységet az általa implikált megfigyelési pont, vagyis a nézőpont problémájával, bár attól függetlenül ezt is tárgyalja. Azonban egyetlen esetben sem emeli be a kérdés tárgyalásába a látás tulajdonosának, forrásának láthatóságát és annak pszichológiai következményeit.

A film percepciójával foglalkozó Jean-Pierre Esquenazi alapvető kérdése mindezzel kapcsolatosan az, hogy a valóságban és a filmben tapasztalt perspektíváink alapvetően térnek el egymástól, és ez megzavarja filmes tapasztalatunkat. A valóságban percepcióknak mindig van egy középpontja, amit mi magunk képezünk, és ahonnan a világ látható, a film azonban állandó mozgásai, plánváltásai révén kiiktatja ezt a középpontot.⁴⁷

44 Elsősorban a *Tilos a montázs és az Orson Welles tanulmányokban*. Vö. André Bazin: *Mi a film?* Id. kiad. 48–59; 257–328.

45 Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Id. kiad. 266.

46 Uo. 270.

47 Jean-Pierre Esquenazi: *Film, perception et mémoire*. Éditions L’Harmattan, Paris, 1994, 63–64.

Azt hiszem, ez a megállapítás az, ami Vivian Sobchack-ot is a film-test konstrukció megalkotására kényszerítette. Mivel eltűnik az egyetlen, testi értelemben vett középpont, ahonnan a világot szemlélem, az amerikai teoretikus nem tehetett mást, minthogy egy testet hozott létre, ami/aki folyamatosan képes képviselni, sőt megtestesíteni ezt a középpontot. Úgy vélem azonban, hogy ez a megközelítés egy téves kiindulóponton alapul, hiszen az igaz, hogy a valóságban nem változtatok olyan élesen és hirtelen helyet, mint a filmben egy vágás által megvalósított plánváltással, azonban mégis ahhoz vagyok szokva, hogy ez a középpont nem egy helyben áll, hanem folyamatos mozgásban van, így aztán a valóságban is mindig újabb és újabb nézőpontból bontakozik ki előttem a világ.

Perspektíva és interpretáció

A természetesség és a perspektíva térbeli jellegének és annak percepcióra való következményeinek tárgyalása során már röviden felmerült a megértést lehetővé tevő horizont problémája. Merleau-Ponty számára fontos, hogy a perspektívák, bár irányítják a perceptuális mezőnket egy dolog, személy vagy szituáció felé, mégis láthatatlanok, mivel a dolog, a személy vagy a szituáció köti le a figyelmünket. A perspektíva számára azt jelenti, hogy egy dolog miképpen fedődik fel egy adott háttér előtt; a dolog ugyanis változik a háttér változásának következményeként, és fordítva. Így aztán úgy tűnik, az előtér–háttér (pontosabban alak–háttér) viszony kell a kiindulópontja legyen a kontextus és a perspektíva egymásra hatásának megítélésében. Bár a perspektíva kulcsfontosságú Merleau-Ponty perceptuális tapasztalatában – amint erre Gail Weiss rámutat⁴⁸ –, valamiképpen homályos marad a perspektíva jellege és szerepe a perceptuális tapasztalatban. A tapasztalatban megnyilvánuló perspektívával kapcsolatosan a következő fontos kérdések vehetők fel: 1. lehet-e egyszerre több perspektívám? 2. hogyan megyek át egyik perspektívából a másikba, miképp lehetséges váltogatás? 3. miképpen léphetek be a másik perspektívájába, egyáltalán át tudom-e „venni” más perspektíváját?

Merleau-Ponty szerint egyszerre csak egy perspektíva lehetséges, és a különleges ebben az, hogy váltáskor nem tudom pontosan, mikor ér

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

véget az egyik és mikor kezdődik a másik. Weiss viszont azt állítja, hogy ez csak akkor lehetséges, ha múltbeli és jövőbeni perspektívám horizontként vannak jelen jelenlegi perspektívámban. A korábbi perspektíváim, valamint a jövővel kapcsolatos elvárásaim egy dologgal szemben háttérként vagy kontextusként szolgálnak.⁴⁹ Az alapvető ellentmondás itt azzal kapcsolatos, hogy miként lehetséges, hogy a tekintetemet, irányultságomat meghatározó olyan perspektíva is jelen lehet a perceptuális tapasztalatomban, amely vizuálisan és térbeliségében mégsem jelenlévő az adott pillanatban. Weiss arra hívja fel a figyelmet, hogy nem szabad egyértelműen azonosítani a perceptuális kontextust a horizonttal, mivel így a kontextus pusztán a háttérét tudja képezni individuális percepcióinknak. Ráadásul, ha a perceptuális háttérrel vagy a horizonttal a kontextussal azonosítjuk, elveszítjük az alak-háttér struktúrából a háttér konkrétságát és térbeli jelenvalóságát, és a perspektíva pusztán a gadameri hermeneutika előítélet fogalmának szinonimájává válik. Gail Weiss emellett érvel, hogy Merleau-Ponty összemossa a perceptuális háttérrel mint elsődlegesen térbeli jelenséget (és annak viszonyát az előtérben lévő alakokkal, dologgal), valamint a korábbi és jövőbeni tapasztalataim hatását, amelyek „átszínezik” jelen helyzetemet. Szerinte ez utóbbi, tehát a kontextust a tapasztalat más szintjén kellene elhelyezni, és a temporalitást nevezi meg, mint megkülönböztető jellegzetességet. A kontextusok időn átívelő [cross temporal] jellege teszi ugyanis lehetővé számunkra, hogy meghaladjuk a fizikai alak-háttér viszony térbeliségét, amellyel konkrétan az adott pillanatban találkozunk. „Ezen kontextuális szintek – érvel – korábbi élethelyzetek tükröződései, amelyek így maguk is egyedi térbeli konfigurációkban vettek részt. Azonban addig, amíg a kontextus, amelyet egy bizonyos helyzetbe hozok, korábbi vagy jövőbeni helyzetekből származik, ez a kontextus nem tekinthető közvetlenül a jelen szituáció térbeliségéhez kötöttnek.”⁵⁰

Elismerve Weiss kritikájának jogosságát a következőkben emellett érvelek, hogy a mozgókép mégis akkor tud izgalmas formanyelvet létrehozni, ha a kontextus és a perspektíva egyesítésére törekszik, illetve pontosabban, ha a vizuálisan jelenlévő, megtapasztalható perspektíva formájában képes a múltbeli/jövőbeli tapasztalatok kontextuális szintjét megjeleníteni. Úgy vélem, az iráni Abbas Kiarostami szinte teljes életműve a perspektíva filmes tanulmányozásán alapul, egy másik

49 Uo. 15.

50 Uo. 17.

tanulmányban az ő munkásságának elemzésén keresztül próbálok ezt a kérdéskört a mozgókép felől megvilágítani.⁵¹

Mindezek mellett a perspektíva, a nézőpont kérdése a végesség (avagy a végtelenség) problémáját is felveti, azt, hogy mennyire ragadok bele meghaladhatatlanul saját perspektívám (szűk)körűségébe, illetve ha nem tudok kilépni belőle, akkor egyáltalán mennyiben ismerhetem fel saját nézőpontomat saját korlátolt perspektívámként. Ezt az ellentmondást Thomas W. Busch fejti ki egy tanulmányában, amely Ricoeur és Merleau-Ponty erre vonatkozó meglátásainak szembenállásait és párhuzamosságait deríti fel, fényt vetve a két szerző álláspontjának időbeli változásaira is.⁵² Ricoeur a „saját perspektívából miként ismerhetem azt fel sajátomként” kérdésre azt válaszolja, hogy csakis a beszéd révén, amely képes magát a nézőpontot is kifejezni. Ezáltal, állítja Ricoeur, nem csak egy adott helyzetben lévő megfigyelő vagyok, hanem képes vagyok a dolgokról azok hiányában vagy éppen nem látott oldalukról beszélni. És ez Busch szerint azt jelenti, hogy a beszéd képes az összes nézőpont univerzuma felé elmozdítani engem. Ezzel szemben Merleau-Ponty számára a dolog elsősorban nem egy jelentés a megértés számára, hanem egy a test révén történő feltárára alkalmas struktúra, a dolgok jelentése úgy lakja a dolgot, mint lélek a testet. Busch összegzése azt állítja, hogy Ricoeur szerint a dolgok láthatatlan oldaláról tudok, míg Merleau-Ponty szerint azt is a test érti meg azáltal, hogy a nem látható oldalakat is jelenlevőként ragadja meg. A filmet érthetnénk Merleau-Ponty álláspontjának a demonstrálásaként is, hiszen a vágások nézőpontváltásainak köszönhetően pontosan bemutatja az individuális perspektíva vizuális meghaladását. Merleau-Ponty a taktilis érzékelést is bevonva pont arról beszél a testi percepció kapcsán, hogy tapintással vagy egyszerű mozgással, mondjuk a tárgy körbejárásával képes vagyok meghaladni egyetlen pillanat statikus perspektíváját anélkül, hogy absztraháló, valamiféle jelentést invokáló szóra lenne szükségem.

E helyütt fontos – a fentebb ismertetett elméleti kereteken túlmenően – végiggondolni a filmes kifejezés nézőpontváltásait a perspektíva szemszögéből. A kamerába nézés tilalma révén ugyanis a film a nézőpontváltásokkal általában nem a szereplők nézőpontjait váltogatja, hanem hol egyikük, hol másikuk perspektívájához közel állót (de azzal

51 Gyenge Zsolt: Subjects and Objects of Embodied Gaze. Kiarostami and the Real of the Individual Perspective. In *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*. Megjelenés előtt.

52 Thomas W. Busch: Perception, Finitude and Transgression: A Note on Merleau-Ponty and Ricoeur. In Thomas W. Busch – Shaun Gallagher (szerk.): *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. Id. kiad. 25–36.

nem azonosat – lásd a beállítás-ellenbeállítás struktúrát) mutatva, egy minden individuális perspektíván kívül vagy fölött levő, általános érvényű perspektívát (Ricoeur szóhasználatában tudást) jelenítve meg. Ezt pedig – a nézői voyeur pozíció megóvásán kívül – maga az elbeszélés igényli, amelynek narrátora legtöbbször vagy egy mindentudó narrátor, vagy a történetnek egy olyan szereplője, aki többet tud az eseményekről, mint amennyit akkor tudna, ha csak saját pillanatnyi jelenlétére (értsd perspektívájára) támaszkodhatna.

A szereplők individuális perspektíváinak meghaladása azonban csak egyik vetülete a kérdésnek. Ugyanis Busch fent említett tanulmányának folytatásában Merleau-Pontyval szemben azt hangsúlyozza, hogy csak a Másik perspektívája lép túl valóban az enyémen, és hogy a dialógus tesz engem egyedül képessé a sajátom meghaladására és a Másik „átlátására”.⁵³ A dialógus hermeneutikai, Gadameren alapuló értelmezése és használata a kései Ricoeurnél is megjelenik, itt viszont megint érdemes a film perspektíva-váltásait végiggondolni. A szereplők nézőpontjai közötti ide-oda váltás ugyanis azt eredményezi, hogy nézőként, ha nem is teljes mértékben (sok esetben a szubjektív kamera révén, egyébként azonban akár teljesen is), képes vagyok átlépni a két perspektíva közötti „falat”, vagyis a film révén is lehetségessé válik számomra az a fajta megismerés, amelyet Gadamer csak a dialóguson keresztül tartott megvalósíthatónak. Vagyis azt kell átgondolnunk, hogy a film vajon tekinthető-e a Másik álláspontját átélhetővé, megismerhetővé tevő dialógusnak.

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

Mindehhez érdemes röviden megvizsgálni David Lynch *Mulholland Drive* című filmjének gyorséttermi jelenetét, amelyben az egyik szereplő

azt próbálja elmagyarázni társának, hogy álmában rendszeresen e vendéglő háta mögött egy ijesztő szörnyet lát. A meglehetősen hosszú, pusztán az egymással szemben ülők beszélgetését mutató jelenetben a folyamatosan használt beállítás-ellenbeállítás, bár éppen még nem válik szubjektív kamerává, nagyon, szinte lehetetlenül közel van a tekintetek tengelyéhez. A jelenet végén a nyomozó, azért hogy a fickót álmai fiktív mivoltáról meggyőzze, ráveszi őt, hogy menjenek együtt oda, ahol álmában a szörnyet látta, azonban meglepetésünkre tényleg ott találják az ijesztő figurát. És innen már érthetővé válik Lynch fura, első pillantásra akár hatásvadásznak tűnő kamerahasználata még az étteremben:



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



2. Ugyanez a másik szereplővel.



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



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



5. Külső kameraállásból nézve az elvileg csak képzeletbeli „szörny”. Objektív és szubjektív, valós és képzeletbeli összemosódik.

a szubjektív/fiktív és az objektív/valós szemszögek összeolvadásáról van itt szó (mint az egész filmben egyébként), hiszen a szereplő belső, fiktívnek tekintett, álombeli képe a jelenet végén a narrátor objektívnek vélt, valóságot ábrázoló pozíciójában is megjelenik. Lynch tehát a rendkívül tudatosan választott kamerahasználattal vizuálisan és testileg teszi átélhetővé az álmok valóra válását – ezért tud ez a jelenet nagyon sokadszori megnézésre is vérfagyasztó lenni.

A keret

A vizuális percepció további alapvető eleme a látómező, illetve pontosabban annak határai, kerete. Mikor Merleau-Ponty a látómező fogalmáról beszél, azt állítja, hogy ez a fogalom valójában a „világ előítéletén” [préjugé du monde] alapul. Ez azt jelenti, hogy geometrikus-optikai szabályok alapján megszerkesztünk egy olyan fogalmat, amihez még hasonlót sem kínál a tapasztalat. A látómező fogalmát követve ugyanis egy olyan világrészletet kellene felfogjunk, amelynek precíz határai vannak, azonban szerinte a látómezőt körülvevő terület nem fekete vagy szürke, ugyanis létezik egy „meghatározatlan látás”, és akár azt is állíthatjuk, hogy „az, ami a hátam mögött van, nem vizuális jelenlét nélküli”.⁵⁴ Képeinkkel ellentétben a mindennapi életben látómezőnk nem élesen határolt, sőt Merleau-Ponty szerint a látómezőt meglehetősen tágan kell értenünk:

Látómezőnk nem objektív világunkból van kimetszve, nem annak egy darabja, megállapítható szélekkel, nem olyan, mint a környezet, melyet az ablak keretbe foglal. Éppen olyan messze látunk, amennyire kiterjed a dolgokon a tekintetünk fogása – jóval a tiszta látás zónáján túl, és magunk mögött is. A látómező határaihoz érve nem a látásról a nem-látásra térünk át: a fonográf, mely a szomszéd szobában szól, és amelyet nem látok kifejezetten, még mindig a látómezőmhöz tartozik, és megfordítva: az, amit látunk, bizonyos tekintetben nem-látott; a dolgoknak rejtett oldalai kell legyenek és dolgoknak kell lenni mögöttük ahhoz, hogy legyen a dolgoknak „elejük”, hogy legyenek dolgok „előttünk” és végül: hogy legyen észlelés. A látómező határai a világ szerveződésének szükségszerű mozzanatai, nem pedig objektív kontúrok.⁵⁵

54 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Id. kiad. 27.

55 Uo. 304.

A film azért érdekes jelenség ebből a szempontból, mert a mozi aparátusa egyrészt pont egy olyan helyzetet állít elő a sötét terem és az egyetlen látható elem, a vászon révén, ami egy precíz, pontosan behatárolható látómező – ez a képmező – illúzióját teremti meg. Vagyis mindennapi tapasztalatunkkal ellentétben látszólag a film egy olyan vizuális tapasztalatot hoz létre, amelynek pontosan megállapíthatók a határai és látszólag pontosan beazonosíthatók az ábrázolt világ megismerésének keretei. Másrészt azonban a film médiumának egyik legfontosabb újítása a tér ábrázolásához köthető, hiszen a film volt az első olyan vizuális ábrázolási mód, amely a valódi látómező Merleau-Ponty-i értelemben vett korlátlanágát valamiképpen meg tudta jeleníteni. Az állóképeknek mindig pontosan meghatározott keretük volt, azonban a mozgókép a kamera mozgása valamint a tér megkonstruálását elősegítő vágás révén először tette lehetővé annak a valóságbeli tapasztalatnak a megismétlését, hogy az éppen látott és a megélt tér különbözik, hogy egy adott pillanat látómezeje csupán a világ pillanatnyi szerveződése. Azáltal, hogy változó képkivágásokban mutatott be egy egységesen kezelt, de mindig csak részleteiben látott teret, a film a mozgás ábrázolásánál sokkal fontosabb lépést tett a valószerűhöz közeli tapasztalat megismétlése felé. Éppen ez magyarázza a hangosfilm elsöprő sikerét is, hiszen a hang megjelenése elsősorban nem a komplexebb narratíva bemutatását tette lehetővé – e tekintetben a némafilm már elképesztő sikereket ért el –, hanem kiteljesítette a megélt és látható tér közötti különbség megtapasztalásának élményét. A látómezőn/képkereten kívüli (hors-champ) hang megjelenése kézzelfoghatóvá, megélhetővé tette a valóshoz közel álló, nem előttünk kiterülő, hanem minket körülvevő teret.

Ugyanakkor fontos látni, hogy nem a tizenkilencedik századi technikai újítások jelentik a filmszerű gondolkodás megjelenését, hanem sokkal korábról, talán leginkább Velazquez *Udvarhölgyek* (Las Meninas, 1656) című festményétől számolhatjuk ezt. Ezen a festményen ugyanis a festő nem önreflexív gesztusként használja a tükröt, hanem egyfajta belső vágásként jeleníti meg a látható térben a valós tér éppen nem látható szejletét. Filmes terminológiával élve nem is belső vágásról van itt leginkább szó, hanem egy beállítás-ellenbeállítás egyetlen képben történő egyesítéséről: Velázqueznek, lévén hogy egyetlen állóképet alkotott, ha a képkereten kívüli teret jelenvalóvá akarta tenni, nem volt más lehetősége, mint hogy „bemontírozta” egyik képbe a másikat. Ráadásul a valószínűség megőrzése érdekében egy olyan díszletet tervezett (szemközti falon lógó hatalmas tükör), amely ezt a bevágást hihetővé, a valós szövetébe illeszkedővé tette. Ezen megoldás révén a spanyol festő rendkívül filmszerű gondolkodásról tett tanúbizonyságot, amennyiben, elszakadva az Alberti-féle ablak koncepciótól, nem az érdekelte csupán, ami az

„ablakkereten” keresztül a külső világból látható, hanem megkísérelte egy, a kép keretébe zárt síkfelületnél teljesebb, valós, háromdimenziós tér látványát felkelteni. Pontosan ez történik a filmkép esetében is, ahol az ábrázoló pozíció, a kamera pillanatnyi virtuális helye az ábrázolt térben van – elsősorban a beállítás-ellenbeállítás esetében. Az a hely, ahonnan a beállítás-pár első darabja készül, a következőben láthatóvá válik, viszont a második beállításban a kamera, amely az elsőt rögzítette, már természetesen nem látszik, csupán a térnek az a része, amely a síkfelületre történő képábrázolás korlátaiból adódóan előzőleg rejtve maradt. Ebben a festményben Foucault-t is az ragadta meg, hogy a tükör a térnek egy olyan részletét tárja fel, ami a képen nincsen jelen. Ráadásul, és ez még egy filmes ábrázolásra emlékeztető elem, „a hely, ahol a király trónol a hitvesével, a művész és a néző helye is: a tükör mélyén megjelenhetne – meg kell jelennie – a névtelen látogató és Velázquez arcának.”⁵⁶ A film – e festményhez hasonlóan és a szubjektív kamerát leszámítva – egy olyan látást jelenít meg, amely bár egyetlen szereplőhöz sem köthető, forrása mégis a szereplők által lakott diegetikus térben található. Ez a látás pedig egyszerre a szerzőé és a nézőé.

Mindezen kérdések mögött természetesen a keret, a kép határának problémája húzódik meg. Sobchack a látást mindig irányítottnak tekinti, ami azt is jelenti, hogy mindig valamilyen értéket rendelünk a látás tárgyához. A film esetében azonban ezt az irányítást, a választást (hogy mit nézek, mire figyelek) helyettem a film teszi meg, a képkeret, a kompozíció és a fókusz beállításával határozva meg azt, hogy pontosan mit is tulajdonítsak alaknak/előtérnek és mit háttérnek. Sobchack azonban felhívja a figyelmet arra is, hogy bármennyire éles fizikailag a filmkép kerete, valójában amit egy adott pillanatban a kereten belül látok, nem jelenti a teljes teret. Igazából, állítja, „a keret láthatatlan a film látása számára”. A keret „egy határ, de mint saját látásunk határa, fáradhatatlanul mozgásban van és teljesen szabadon helyezi át magát”.⁵⁷ Hozzáteszi még, hogy az emberi testhez hasonlóan, a keret „a percepció szerveként” is funkcionál.⁵⁸ Az állandóan változó keret kérdése a kamera (Sobchack koncepciójában a film teste) mozgására vonatkozik. Azonban Sobchack, amikor a film többfajta mozgását elemzi, részletesen kitér arra a mozgásra, amit nem a kamera »testének«, hanem csupán a kamera lencséjének a mozgása hoz létre, vagyis a zoomra illetve a fókuszállításra. Ő ezt a figyelem transzformációját megvalósító mozgástípusnak tekinti, és fontosnak tartja megjegyezni azt, hogy alapvető különbség létezik a kép keretét

56 Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 25–26; 33.

57 Vivian Sobchack: *The Address of the Eye*. Id. kiad. 131.

58 Uo. 135.

hasonló módon megváltoztató zoomolás és az előrekocsizás között. Úgy véli, hogy az előbbi esetben a zoomoló tekintet úgy közelít rá tárgyára, hogy csak meghaladja [transcends] a film helyzete, mint megtestesült látó szubjektum és a tárgy helyzete közötti teret (vagyis azt a bizonyos saját perspektívámba zárttságot) – azonban a kettő közötti távolság annak ellenére nem módosul, hogy *látható* mozgást tapasztalunk. Vagyis, állítja ő, ezáltal a látó szubjektum és a tárgy közötti távolság nem, csak a figyelem változik.⁵⁹ A zoomolás és az előrekocsizás közötti különbséget a Vertigo-beállítás néven ismert eljárás bemutatása révén magyarázza meg.⁶⁰

Merleau-Ponty is elemzi a leszűkített, fókuszáló látást, azt, amikor a látómező nagy részét kizárom a megfigyelésből, és a világnak csupán egy kis szeletére koncentrálok. Azért nagyon fontosak ezek a megfigyelések, mert valójában a film sem más, mint a világ egészének kizárása egy szűk, mással kapcsolatban nem lévő látómező megfigyelésének érdekében, illetve – amint egy következő példán látni fogjuk – a film az általa teremtett világon belül is létrehozhat szűkítéseket. „Márpedig mit jelent a fixírozás? – teszi fel a kérdést Merleau-Ponty. A tárgy felől nézve azt, hogy a fixírozott területet leválasztjuk a mező többi részéről, megszakítjuk a látvány totális életét, amelyik mindegyik látható felületnek egy meghatározott szint tulajdonított, számot vetve a megvilágítással. A szubjektum felől nézve azt, hogy a globális látást, amelyben tekintetünk átadja magát a látvány egészének, és hagyja, hogy az magával ragadja, egy megfigyeléssel helyettesítjük, azaz egy lokális látással, amelyet a szubjektum tetszés szerint alakít.”⁶¹ Vagyis a leszűkített megfigyelés során az történik, hogy a világ által meghatározott dolgok ekként való percepciója helyett saját „uralmunkat” választjuk, amely során sokkal nagyobb a beleszólásunk a percipiált dolog valamiként való értelmezésébe, hiszen kiszakítjuk saját világoösszefüggéseiből. A „természetes látás” esetében a tekintetem révén a látványnak adom magam, a megfigyelés során nem megélem a látást, hanem kikérdezem a látványt, valójában saját lehetőségeim határait feszegetem.

Hong Sang-Soo dél-koreai rendező filmjeiben gyakran alkalmaz teljesen váratlanul, dramaturgiailag látszólag indokolatlan pillanatokban zoomolást, amellyel rendszeresen újrarajzolja a kép kereteit. Fontos azonban, hogy soha nem előrekocsizásról, hanem zoomolásról van szó, így a köztünk és a szereplők között lévő távolság nem változik: ezáltal tehát nem lépünk a szereplőkhöz közelebb, a velük való viszonyunk nem válik

59 Vivian Sobchack: The Active Eye. A Phenomenology of Cinematic Vision. *Quarterly Review of Film and Video*, 12 (3): 25–26.

60 Uo. 26.

61 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Id. kiad. 251.

intimebbé, csak figyelmünkben, fókuszunkban következik be változás. Időlegesen, mesterséges módon kizárjuk a világ egy részét, ezáltal rajzolva újra környezetükkel való viszonyrendszerüket. Akkor válik jelentéssel teli ez a megoldás, ha figyelembe vesszük, hogy Hong Sang-Soo filmjei kivétel nélkül olyan emberekről szólnak, akik többé-kevésbé véletlenül, rövid időre megérkeznek valahova (általában gyerek- vagy fiatalok helyszínére), ahol aztán a régi ismerősökkel és helyekkel való találkozások révén próbálják meg (általában sikertelenül) a régi viszonyrendszereket újraalkotni. *The Day He Arrives* (2011) című filmjében a zoomolást olyan kifinomult módon alkalmazza, hogy általa a filmek alapszituációja is bizonytalanná válik számunkra: azáltal, hogy a rendező mind dramaturgiai, mind vizuálisan rendkívül szűkre veszi a kereteket, a végére nem tudjuk eldönteni, hogy egyetlen nap több verzióját, vagy több egymás utáni nap történéseit láttuk. A történethez tartozó véges számú elem (4-5 helyszín, ugyanennyi karakter) állandó átrendeződése és a figyelem manipulálása révén ugyanannak a helyzetnek különböző értelmezései alakulnak ki.

Vivian Sobchack Merleau-Ponty-t idézve arról beszél, hogy a figyelem valójában egy kreatív aktus, amely során a szubjektum világhoz való viszonya változik meg. A figyelem azonban nem az adatok további részletezéséről, tisztázásáról szól, hanem azoknak egy új artikulációjáról. „A moziban – írja aztán – az optikai mozgás [a kamera lencséjének mozgása] hozza legtisztábban előtérbe a figyelem eme aktív és konstituáló funkcióját, a képmező és ezáltal a benne lévő dolgok megváltoztatásával, a néző szubjektum előző világról alkotott percepciójának felfordításával, valamint új előtér/háttér viszonyok létrehozásával.”⁶² A zoomolás „adatok” elhagyásával, elvesztésével, kontextusok kimaradásával jár, amely révén úgy definiálódnak újra a viszonyrendszerek, mint ahogy azt dél-koreai rendező filmjeiben látjuk. Éppen ezért használja szinte erőszakosan a zoomolást, mert nyilvánvalóvá akarja tenni számunkra a kép (és a történet) pillanatnyi kereteinek állandó átszabását.

A filmes tapasztalat jelen tanulmányban olvasható fenomenológiai leírása távolról sem teljes – hiszen például egy szó sem esett a haptikus és multiszenzoriális tapasztalatról. Azonban úgy gondolom, a mozgókép néhány alapvető kifejezőeszközének ilyen szempontú megvilágítása megteremt egy újszerű, a film tapasztalatához közelebb álló filmelemzés gyakorlatának a lehetőségét.⁶³

62 Vivian Sobchack: *The Active Eye*. Id. kiad. 27.

63 Erre tettem kísérletet Paul Thomas Anderson *The Master* című filmje kapcsán. Gyenge Zsolt: Visual Composition of Bodily Presence. A Phenomenological Approach to PTA's *The Master*. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2015: 11, 111–126. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C11/film11-06.pdf>

Christian Ferencz-Flatz

A tudat által nem áthatott világ. Benjamin és Porumboiu*

1.

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

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

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

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

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

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

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

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