

Opponensi vélemény
Gyenge Zsolt
Kép, mozgókép, megértés
A filmelemzés fenomenológiai elmélete
c. PhD-értekezéséről

Gyenge Zsolt értekezése egy logikusan felépített, mélyen végiggondolt elméleti munka, amelynek egyik erőssége a sokszor nehezen követhető fenomenológiai filozófiai tételeknek a lehető legkisebb mértékű homályossággal fejtegető, értő bemutatása, illetve a metszően pontos, mégis roppantul érzékletes elemzői nyelvhasználat. A szövegszervezés fő jellemzője, hogy a Szerző a disszertációban is kifejtett ars poeticájához híven egy-egy csábító, ám üres retorikai fordulat kedvéért soha nem engedi el a megfontolt haladás, a higgadt ész vezérfonalát. Talán nem túlzás azt állítani, hogy ritkán adódó élvezet ilyen lényeglátó, a szükségtelen retorikától mentes, gondos beszédet olvasni filmelemzési kontextusban. Előrebocsátom, a dolgozat kitűnősége miatt egyértelműen az elfogadását javaslom, s számos érdeme miatt a *summa cum laude* minősítést látom indokoltnak.

1. A dolgozat főbb sajátosságai

A disszertáció a Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai filozófiája, avagy pszichológiája nyomán kidolgozott fenomenológiai filmelmélet egyes meglátásai alapján javasol egy figyelemre méltó filmelemzési megközelítést, mondhatni egy filmelemzés-elméletet dolgoz ki. Ez ugyanakkor nem jelent önállóan teoretikus attitűdöt: a disszertáció szerzője bizonyos vonatkozásokban, az egyes tételek tarthatóságát illetően igencsak kritikusan szemléli a fenomenológiai ihletésű filmelméleteket (ahogyan a dolgozat második felében a felhasznált filmelemzéseket is), bár e kritika sehol nem fordul általános elutasításba. A dolgozat elméleti összefoglaló részeiből (1-3. fejezet) kiviláglik, hogy Gyenge Zsoltnak nem elsősorban egy teljesen önálló fenomenológiai vagy filmelméleti rendszer felállítása a célja, hiszen tételeinek, az elmélet építőelemeinek a többségét „készen” veszi Merleau-Ponty-tól, illetve az általa idézett filmelméleti teoretikusoktól. A Szerző érdeme és erőssége a különböző elméleti meglátások egymáshoz igazításában, s a filmelemzések ezekre építésében áll, vagyis a megcélzott filmelemzési gyakorlat aprólékos és elmélyült megalapozásában és végrehajtásában.

A Szerző dolgozatának egészét – úgy a teoretikus, mint az elemző részeket – áthatja az egyébként az angolszász filozófiára és tudományosságra jellemző világosság és érthetőség. Olyannyira, hogy a disszertáció olvasója már-már meglepve tűnődik el azon, vajon miként nélkülözheti egy fenomenológiai érdekeltségű traktátus a fenomenológiai megközelítésekre szültükben-hosszukban jellemző – és sokszor joggal kritizálható – homályosságot, nehéz metaforikusságot és az önmaguk alkotta elméleti keretbe történő hermetikus bezárkózást. Leszögezhetjük, hogy az elméleti okfejtés érthetősége, az átlátható, tiszta gondolatvezetés, és a filmelméleti kapcsolódási pontok jelzése a Szerző igen jelentős érdeme.

2. Kritikai megjegyzések

2.1. Az „analizáló” filmelemzéstől való idegenkedés

Elsőként egy átfogó érvényességű, de nem kiemelkedően fontos észrevételt tennék. Gyenge Zsolt részéről kissé túlzónak és túlszaladónak érzem az általa „analizáló filmelemzés”-nek nevezett megközelítések bírálatát és eme gesztusnak a fenomenológiai kritikára visszautaló „indoklását”:

„Az empirizmussal és a tudományos érzékelés-elmélettel szemben [Merleau-Ponty] legfontosabb érve, hogy soha nem apró részeket, hanem mindig az egészet látom, ráadásul nem arról van szó, hogy a részeket egy utólagos folyamat során egészre rakom össze, hanem már első pillanatban egy egész részeként gondolom el. [...] A] percepcióban a dolgok egységét nem asszociáció hozza létre, ez az egység már előtte létezik. Valószínűleg ugyanígy állíthatjuk, hogy az analizáló filmelemzés pont arra nem képes, hogy visszaadjon valamit a természetes nézői élményből.” (5.)

Meglepőnek s kissé átgondolatlanak tűnik ez állítás egy olyan szerző részéről, aki értekezésének második felében önmaga is igen finom részletekbe menően elemez, igen árnyaltan *analizál*. S ami fontosabb, logikai értelemben érthetetlen bakugrásnak tetszik a lépés a percepció elméleteinek kritikájától a filmelméletek bírálatáig, ahol a szöveggörnyezetből sem teljesen világos, valójában miféle elemzői módszerek, analitikus megfontolások azok, amelyeket a filmmagyarázás és a filmértelmezés vonatkozásában a Szerző egy ilyen heves mozdulattal elvetne. Feltehetően arról van szó, hogy a Szerző az „analizáló filmelemzés” kifejezést az általános „elemző” értelemnél szűkebb, specifikusabb jelentésben használja; ám ha így van, érdemes lett volna a szóhasználatát világosabbá tennie.

2.2. A kommunikációtudomány felőli kritika halk hangja

Mint hogy a dolgozatot a Szerző egy kommunikáció doktori programon nyújtotta be, említésre érdemes, hogy nagyon szerénynek érzem a dolgozatnak a hagyományos értelemben vett kommunikációelméleti tartalmát. Annak ellenére állíthatjuk ezt, hogy a Szerző kifejti,

„»Minden percepció kommunikáció« – írja Merleau-Ponty a Percepció fenomenológiájában [...], [s a filmnézés esetén] egy kommunikációs helyzetről van szó, amely két[,] ugyanabban az életvilágban gyökerező létező között jön létre. [...] ugyancsak kommunikációs helyzetként gondolom el a filmkritikát, -elemzést, amelynek többek között a film tapasztalatának átadása is feladata.” (10.)

S akár érzi ezt a kommunikációelméleti deficitet a Szerző, akár nem, utal rá, hogy el szeretné kerülni azt a veszélyt, amelyet az általa idézett francia Edgar Morin azonosít (Morin szavai következnek): „Habár a mozi művészetnek tekintik, abban a pillanatban, ahogy tömegkommunikációként és szociológiai jelenségként tárgyalják, teljesen elhomályosítják a minden néző által megélt esztétikai helyzetet.” (8.) Amivel a Szerző óhatatlanul is az esztétikai (ti. nem kommunikációs) jelleg vizsgálatának dominanciáját vetíti előre az értekezését illetően.

Természetesen pozitívan is szemlélhetjük a Szerző törekvését a fenomenológia szemszögéből kommunikatívként azonosított helyzet tárgyalására, kétféleképpen is. Egyrészt elfogadhatjuk a Vivian Sobchack szellemes és eredeti elméleti alapvetését (Gyenge arra vonatkozó későbbi kritikája ellenére is), miszerint

„egzisztenciális funkciójában a [film] a filmes tapasztalatban résztvevő emberi társaival ekvivalens jellegzetességekkel rendelkezik. A néző és a film közötti kapcsolat nem egyirányú, nem látó szubjektumról és látott tárgyról van szó, »hanem ez inkább két látó szubjektum dialogikus és dialektikus elköteleződése, amelyek közben látható tárgyakként is léteznek« (25.)

Illetve mert „bármilyen kicsi, de mindig marad egy távolság az én és a másik én között, amely így elsősorban mindig kommunikációt fog igényelni.” (Sobchackot idézi Gyenge, 60.) Hiszen ezzel a filmnézés szituációját a fenomenológiai megközelítés egy csapásra valódi kommunikációs helyzetté avatja.

Másrészt pedig igaz, hogy a dolgozat a kommunikáció- s médiatudomány *tágabb keretében* problémamentesen elhelyezhető, amennyiben a szöveg felfogható egy körbehatarolt érdeklődésű médiumelméleti traktátusnak, nevezetesen a mozgóképes befogadás, a film mint (művészi) médium specifikus elméletének.

2.3. A kognitív tudomány felőli kritika még halkabb hangja

Ha nem eleve igaz próféciaként tekintünk Merleau-Ponty percepcióelméletére, akkor legalábbis megkérdőjelezhetjük a francia filozófus némely nagyvonalú s dörgedelmes, ámbár pusztán intuitívan megalapozottnak tűnő kijelentését, például az észlelésre vonatkozóan ezt:

„nem arról van szó, hogy a részeket egy utólagos folyamat során egészzé rakom össze, hanem már első pillanatban egy egész részeként gondolom el” (idézi Gyenge, 5.)

A kognitív percepcióelméletekből úgy tudjuk, hogy a látás mint folyamat csak a tudatos élmény szintjén egységes, máskülönben az emberi agyban (is) különböző vizuális központok két különálló feldolgozási „út” (dorzális, ventrális) mentén hordozzák és dolgozzák fel a bejövő vizuális információt, külön a látott tárgyak színét, alakját, mozgását és helyét (Goodale és Milner 1992). S a természettudomány jelenlegi állása szerint nem is világos, hogy a biológiai agy tulajdonképpen hol (akár több anatómiai helyen) és miképpen szintetizálja egységes élménnyé a bejövő vizuális ingerek különböző aspektusait. Intuitíve valóban úgy érzékeljük, hogy egységes tudatos élménnyé áll össze az az információ tömeg, ami az idegrendszeri hálózatok szintjén látszólag darabokra tördelt és szétszórt, csak jobb volna meghatározni, hogy neurokognitív értelemben hol és hogyan. Igaz, ezzel az „apró” természettudományos tudatlansággal egy fenomenológiai elköteleződésű bölcsészettudományi kutatónak nem feltétlenül szükséges törődnie. S annyit elismerhetünk, hogy valóban nem biztos, hogy bármiféle idegtudományi eredmény releváns, amikor és ahol a vizsgálat tárgya az egyén számára előállt és az általa megtapasztalt tudatos audiovizuális élmény, például egy filmé.

2.4. A fenomenológiai elemzés erényei, belső feszültsége és egyenetlenségei

A disszertáció teljes szövegét és különösen az elméleti összegző fejezeteket áthatja a Szerző ama törekvése, hogy visszatérjen a percepció tiszta ideájához és gyakorlatához, követve a fenomenológiai hagyomány egyéb gondolkodóit. Jelen értekezés esetében külön dicséretes, hogy szerzője nem csak a fenomenológiai elmélet fogalmi masinériáját fényesíti, hanem konkrét filmelemzéseken keresztül szeretné bemutatni, hogy működik, amit teoretikusként elgondol és elfogad, sőt, mintegy az elemzések révén szeretné kifejteni magát az elméletet is. Ez nagy erény egy olyan értekező diskurzusban (ti. a filmelméletben), ahol egyes hangzatos elméletek képviselői olykor megelégszenek azzal, hogy néhány többé-kevésbé zseniális

alapötlet és kisszámú példa köré jókora elméleti építményt húzzanak fel. A Szerzőnek fontos, hogy elemzések során keresztül mutassa meg, hogy „milyen interpretációs lehetőségeket biztosít a filmes ábrázolásnak nem a valóság reprezentációján, hanem látó és láthatóság játékán alapuló értelmezése” (61.). Innen eredeztethető – s egyetérthetünk vele – az a burkoltan kritikus állítása, miszerint „a »vissza a dolgokhoz« jelszót meghirdető [fenomenológiai] elmélet [...] a legtöbb esetben magukhoz a dolgokhoz soha nem tér vissza, hanem a visszatérés módját, lehetőségeit és korlátait elemzi” (11.). S ez, egyetérthetünk, nem igazán segíti a gyakorlati filmelemzést.

Mindezzel együtt a disszertációban kifejtett elméletben érdekelek egy furcsa belső feszültséget a fenomenológia iránti elköteleződés és ugyane megközelítési mód gyakran kritizált homályosságának és misztikusságának elutasítása között. Például a Szerző így elmélkedik Vivian Sobchack „film-test” fogalma kapcsán:

„Vajon valóban szükség van egy újabb elméleti konstrukcióra, a film-testre ahhoz, hogy meg tudjuk világítani a láthatóvá tett látás, a megfigyelhető megfigyelő filmes tapasztalatát? Meglátásom szerint e nélkül is használhatunk nagyon sokat Sobchack megállapításai közül, és a film-test fogalom használatának mellőzésével az egész elmélet talán közérthetőbbé, és ezáltal a filmelemzési, filmkritikai gyakorlat számára is használhatóbbá válik.” (27.)

Azt hiszem, a méltánylandó gyakorlati (elemzési) célt szem előtt tartván a Szerző ki szeretne bújni a fenomenológiai elmélet – adott esetben Sobchack elméletének – előírásai és szorító tekervényei közül: de ki lehet-e, ki szabad-e bújni? Nem éppen a homályosságban áll-e a fenomenológiai megközelítések rugalmasságának, hajlékonyságának és gondolatra ösztönző erejének a titka? Nem lép-e ki a fenomenológiai keretek közül, nem tagadja-e meg az ihlető elméleteket egy olyan elemzés, amely (ha szabad ezt mondani) *túlságosan világossá* válik? E kérdést a fenomenológiai filozófiára és fenomenológiai filmelméletre vonatkozó mélyreható szakértelem hiányában csak felvetni merem, megválaszolni meg sem kísérem. És sietve hozzáteszem, a szöveg érthetősége nagy erénye a disszertációnak, és akkor is előbbre viszi a magyar nyelvű filmelméleti diskurzust, ha a fenomenológia jeles és nagy tudású képviselői Gyenge szövegét esetleg már a termékeny homályosság hagyományától túlságosan eltávolodónak ítélnék.

Emellett az is bizonyos – lásd különösen a harmadik fejezetet s abban a későbbi fejtegetésekre történő előreutalásokat –, hogy a Szerző igen erős belső koherenciával bíró elméletet épít. A fenomenológiából számára érvényesként adódó alapvetéseket és meglátásokat minden kritikai húzódozása és kiigazító megjegyzése ellenére lenyűgöző könnyedséggel és lendülettel forgatja és illeszti be filmelmélete (vagy inkább filmelemzés-elmélete) különböző szintjeire: Merleau-Ponty és Sobchack, s később Dubois állításai és meglátásai súrlódás nélkül simulnak bele Gyenge összegző mediális diskurzusába. Mindez kitűnő elméleti felkészültséget és alapos átgondoltságot jelez.

Nem feltétlenül a dolgozatban kifejtett elmélet hibájára utal (utalhat arra is), de az esztétikai kifinomultság szempontjából gondot jelezhet, hogy – amiképp Gyenge is érzékeli – igencsak didaktikus az előadott elméletet példázó filmes megoldások némelyike (bár Gyenge szándékosan kerüli a „példa” kifejezést, 170.). Maga a Szerző mondja például, hogy a dél-koreai Hong Sang-Soo „szinte erőszakosan” használja a zoomolást (84.), s hogy mennyire feltűnőek a *The Day He Arrives* c. opuszának szándékolt dramaturgiai megbicsaklásai (több nap vagy egy nap története?). Vagy amikor a Szerző megjegyzi, hogy Abbas Kiarostami munkásságát „egy fenomenológiai elemzés mintájául vagy példájaként választani [...] szinte

evidens, szájbarágós” (85.); de ide sorolhatjuk a Roy Andersson filmjeiből gyakran említett, mereven, rendszeresen és durva nyíltsággal a kamerába bámuló szereplőket is (5. fejezet).

Jóllehet az esztétikai kifinomultság megítélése olyan szubjektív dimenziókba vezet, ahol ténszerű állításokról nemigen, inkább véleményekről beszélhetünk, megkockáztatom, hogy a disszertációban illusztrációként felhozott filmes eszközök egy része meglehetősen durva, olykor egészen harsány és szembeötlő, túlságosan éles, s nem árnyalatnyi kifinomultság jellemzi őket. Úgy tűnik, Gyenge fenomenológiai filozófiai alapon *nem* a rezdülések esztétikáját írja, legalábbis többnyire nem úgy érezzük. Ez nem von le az elméleti konstrukció értékéből, sőt talán magyarázhatjuk is e viszonylagos harsányságot a Szerző ama törekvésével, hogy egyértelmű példákkal szemléltesse tételeit. A továbbgondolás lehetőségét a Szerzőnek is ajánlva vetem fel, hogy itt esetleg egy mélyebb problémáról van szó – talán arról, hogy bármiféle filozófiai tételek „bizonyítása”, de csak *szemléltetése* is óhatatlanul többé-kevésbé harsány megoldásokhoz vezet a filmes közegben (vagy azok azonosításához a filmelméletben), talán a filozófiai gondolkodás eredendően nyelvi, s a filmes alkotás eredendően audiovizuális jellege miatt.

Egy másik elméleti túlkapást és megingást érzékelek akkor, amikor a filmelemzésekre vonatkozóan Gyenge egyfelől elveti a szemiotikai vizsgálatokra jellemző keresgélését és azonosítását a különféle mediális, kulturális, pszichés vagy bármiféle más jellegű kódoknak (azaz jelentő-jelentés párosításoknak), másfelől a fenomenológiai révén mégiscsak elfogadja a jelentés tényét, még ha szubjektivizálja is:

„arra a következtetésre juthatunk, hogy egy film elemzésekor folyamatosan a film tapasztalatára és nem magának a filmnek az objektív tulajdonságaira kell helyeznünk a hangsúlyt. Nem a film egyes minőségei a fontosak, hanem azok a jelentések, amelyeket ezek a minőségek számomra a világban – vagyis a tapasztalatok kereszteződésében –, az adott helyzetben hordoznak.” (47.)

Néhány oldallal feljebb, a filmes jelentést illető, a Bazin felvetéseitől induló „percepció vs. nyelvezet” vitával kapcsolatban még jelezte, a fenomenológiai megközelítés elveti a kódalapú jelentéseket. E szakasznál viszont rákérdezhetünk, vajon honnan jönnek, mi alapján formálódnak meg ezek az imént feltételezett szubjektív, a minőség által adott helyzetben hordozott jelentések? Hiszen ha az érzelmek megélése is „kulturálisan kondicionált” (ezt maga Merleau-Ponty mondja, idézi Gyenge, 38.), akkor az adódó jelentések miért ne lehetnének tanultak, bedoktrináltak, ideológia- vagy meghatározó mértékben kultúrafüggőek? S mint ilyenek, miért ne lehetnének egy ideológiakritikai vagy szemiotikai elemzés tárgyai?

S tényleg apróságként jegyzem meg, vitatkoznék a Szerző ama állításával, miszerint a film specifikuma volna a láthatónál nagyobb tér érzékeltetése, ti. „[erre] a filmet megelőzően egyetlen médium sem volt képes” (15.). Megítélésem szerint ezt a fotografikus állókép is tudja, akár csak a fotó teréből oldalvást kinéző, elnéző emberek megörökítése révén is.

3. A filmelemzések méltatása

Ahogy a disszertáció elméleti szakaszaiban, a Szerző a dolgozat második felét kitevő filmelemzések esetében is bátran és megalapozottan vitatkozik a feldolgozott szakirodalom, azaz más kritikusok véleményével és állításaival. Ez a méltánylandó erény a Kiarostami-elemzéseknél például egészen nyilvánvaló (l. 86skk), de másutt is igen találóak a Szerző megjegyzései és meggyőző az önálló véleményformálása. Például a Roy Andersson mélységi

beállításai és egysíntes jelenetei kapcsán lényeglátóan emeli ki, ahogy a formai megoldások végletes ellentétbe kerülnek a tartalmi vonatkozásokkal:

„[az] időnként teljesen érthetetlen cselekedeteket végrehajtó szereplők szürreális világa kontrasztba kerül a választott filmes kifejezőeszköz eredendő realizmusával. Úgy tűnik, mintha a rendező nagyon direkt módon akarna bevonni bennünket egy teljesen őrült világba, amiről azt állítja, hogy maga a realitás.” (131.)

Az elemzésekről általánosságban azt mondhatjuk, hogy mind médiumelméleti, mind fenomenológiai szempontból remek választás az iráni filmrendező (Kiarostami) és a sajátos kontextusba kerülő mozgóképes kifejezési forma (videoművészet) elemzése. Az iráni rendező a reprezentációhoz fűződő látens, szó szerint minden képkockáját átható problematikus viszonyulása miatt, amelynek elemzéséhez a fenomenológiai megközelítés nagyon hasznosnak bizonyul; a videoművészet pedig mint az analóg filmkészítéssel (35 mm-es film) tulajdonképpen szemben álló, kísérletező és egy a filmétől eltérő képfogalmat kibontó elektronikus ábrázolásrendszerként.

Ugyanakkor a Roy Andersson munkássága esetében kissé elbizonytalanodunk a fenomenológiai elmélet bevonásának szükségességét illetően, de a médiumelméleti megközelítést sem érzem különösebben relevánsnak. Mert Anderssonnál, bár művei figyelemre méltóak a kérlelhetetlen, fagyos önreflexivitást a néző morális reflexiójába fordító megoldásai miatt, már nem tűnik nélkülözhetetlennek a fenomenológia terminológiája és fogalmi eszköztára. Talán épp erről árulkodik Anderssonnak „a mozi Brecht-je és Beckett-je”-ként való címkézése is az ötödik fejezet címében (118.).

A fenomenológiai közelítés nem igazán mélyíti Andersson elemzését – általában sem, de Gyenge szövegében sem. A svéd rendező filmjeire jellemző morális felelősségre vonás gesztusa kitűnően tanulmányozható és boncolgatható a „Másik”, a „tekintet”, az „ábrázolt vs. látható tér” vagy általában véve a fenomenológiai filozófiai keretben megragadott észlelés vizsgálata nélkül is. Mert az anderssoni művek elemzése, bár indokoltan lép túl a modern önreflexivitás fogalmán, összességében mégsem tűnik többnek vagy összetettebbnek a néző erkölcsi önmagára ébresztésének, illetve ennek kifundáltan abszurd rendezői eljárásainak a hű feltérképezésénél, egy groteszk társadalomkritika sajátos kifejezési módjainak azonosításánál. Azt gondolom, hogy a svéd rendező által alkalmazott narratív megoldások, az empátia kiüresítése, a szemmagasságot idéző kamerapozíció, a kamerába néző színészek általi könnyörtelen morális kérdésfeltevés elemezhetőek a fenomenológiai szempontok bevonása nélkül is.

S talán itt érdemes megjegyeznünk, hogy a fenomenológiai alapon kidolgozott filmelemzési módszer nem minden film esetében különösebben gyümölcsöző, ahogyan arra a Szerző is rámutat:

„[...] természetesen igaz az, hogy vannak filmek, amelyek esetében a jelentés megkonstruálásának lényegi pontját képezik ezek a jellemzők [mint a látható és az ábrázolt tér különbsége], míg máshol ezek nem problémaként, hanem többek közt a folyamatos vágás révén elrejtve, mintegy természetesként jelennek meg, így adott esetben nem lehet messzemenő következtetéseket levonni elemzésükből.” (170.)

Valószínűleg nem csak a folyamatos vágással élő filmek esetén van ez így, de a bírálatomnak nem feladata e kérdés feszegetése: a bemutatott, kitűnő elemzések többségében a Szerző által felkínált szempontrendszer hatékonyan játékba hozható és alkalmazható.

A Kiarostami művek elemzésekor például látványosan kidomborodik a Gyenge (s forrásai) által javasolt elemzés nem-szemiotikai jellegű megközelítés erőssége: a tekintetek, a néző helyének, a „mindig jelenlévő rátekintésnek” az elemzése a Koker-trilógia kapcsán; vagy a filmkockán s a plánon túlmutató fejtegetések a képileg tükrözött nézői tudásállapot leírásakor, amikor „Kiarostami [...] rendkívül rafináltan [...] a (vizuális) perspektíva változásával jelzi a helyzetről való temporális jellegű tudásunk [...] mélységét” (106.).

Ugyanakkor Kiarostami kapcsán némiképp problematikusnak érzem a muzulmán / iráni / perzsa kultúrának a Gyenge elemzéseit is átíró és megalapozó nyugati megítélését, azt a nem is olyan enyhe kulturális arroganciát és felsőbbrendűséget, amely nem elsősorban a Szerző részéről, inkább a dolgozatában említett filmkritikusok szemléletében érzékelhető. Igencsak bántónak tűnik például – ám a „primitív” Keletet leereszkedő kíváncsisággal kezelő, paternalista és „orientalista” Nyugat részéről teljesen „természetes” (vö. Said 1979) – az a feltételezés, amelyet Gyenge egy francia szerző nyomán idéz. A felvetés, feltételezés (?) arra vonatkozik, hogy Kiarostaminak az iráni (muzulmán, perzsa...) hagyományokhoz képest (állítólag) felforgató vizualitása – amely a disszertáció értelmezésében az iszlám hagyomány szenttelen tekintetnélküliségével áll szemben – miért és hogyan csúszhatott át az iráni cenzúra szűrőjén:

„állítólag a kulturális minisztériumon belül működő nyolctagú cenzúra bizottság vezetője vak. Így aztán hiába mondták neki, hogy mit ábrázol Kiarostami, abban semmi kivétlenül nem talált, azt pedig hogy miként ábrázolt, nem láthatta. Vö.: Malcy, Adrien: La censure. In: Cahiers du Cinéma. No. 493. 1995 július-augusztus. 83. o.” (95.)

Talán nem kell hosszan taglalnom, milyen klasszikus orientalista-paternalista attitűd járja át ezt az anekdotát, amely egyszerre minősíti az iráni cenzúrabizottságot és annak működési módját: a történet révén konfirmáljuk a hitünket arra vonatkozóan, hogy ebben a maradi és kezdetleges közel-keleti kultúrában a csupa korlátolt látó *nem látott*, a vakot megvakóságukban irányítónak tették meg, holott csak ő (vagy ő sem) ismerhette volna fel a nyugati mintájú felforgató jelleget Kiarostami filmjeiben. Természetesen némiképp karikírozva rekonstruálom a francia kritikus sejthető előfeltevéseit, de nem hiszem, hogy alá szabadna becsülnünk a kulturális eltérésekből s ezek egymáshoz viszonyításából fakadó esetleges fájdalmakat és (túl)érzékenységet.

S az bizonyos, hogy önmagában is komoly kihívás egy az európaival legalább egyidős, számunkra nyelvileg, vallásilag és még számos vonatkozásban is távol álló kultúra műalkotásait megítélni – akkor is, vagy talán épp azért, ha/mert Kiarostamit nem is tekintjük *igazán* iráni rendezőnek. Ha a kultúraközi értelmezés problematikáját történetiségében szemléljük, több ezer éves kulturális deficitünket kellene Kiarostami értelmezése kapcsán leküzdenünk (muzulmán, iráni és perzsa vonatkozásokban), ha szinkronitásában, akkor pedig lelket, nyelvet és szemléletet váltva kellene elmélyednünk egy a mienkétől látszólag alapjaiban eltérő kulturális közegben, s így vagy úgy, de megismerni (próbálni) eme kultúra vizuális alkotásainak és a befogadói, illetve az értelmezői kontextusait, eljárásait, szokásait és kivételeit. Azzal, hogy a Nyugat – Francis Fukuyama szavait kissé kiforgatva és ironizálva – felült a hűvös racionalitás, az individualitás és a reprezentáció vonatára, s mintegy „megelőzte” a muzulmán / iráni / perzsa kultúra „gyalogosait”, nem hiszem, hogy feloldanánk ezt az értelmezési dilemmát és kényszert.

Természetesen a dolgozat szerzője válaszolhatja e felvetésre azt, hogy a Kiarostami általa felkínált értelmezése csak egy a lehetséges értelmezések sokaságából, s hogy elemzése még

rejtett intencióiban sem társadalomkritika, hanem pusztán és tisztán esztétikai vizsgálódás. Amiképp azt is állíthatja, hogy Merleau-Ponty és a hozzá kapcsolódó filmelméleti teoretikusok nem kultúrafüggetlenség elmélet(ek)et dolgoznak ki, nem specifikusan nyugati elmélet(ek)et, hiszen Merleau-Ponty elmélkedései valami általánosan emberit ragadnak meg az emberi észlelést illetően (s nem melleleg szembefordulnak az európai racionális gondolkodást nem kis mértékben befolyásoló Descartes-tal). A gond az, hogy a kultúrafüggetlenség képzetének ellentmondani látszik, amit Gyenge az iráni rendezőről ír:

„Kiarostami valójában a nyugati képkepciót ülteti rendkívül kifinomult módon a gyakorlatba egy olyan filmművészetben, amelynek tárgya – nagyon kevés kivételtől eltekintve – egy ezzel az ábrázolási konvencióval szemben álló gondolkodásmódot képviselő társadalom. Vagyis ő keleten született nyugati szemmel néz a keletre. És hát így aztán mondhatjuk, hogy Kiarostami művészete a Hiteles másolattal nem idegen területre tévedt, hanem – főleg a reneszánsz bölcsőjének számító Firenzében – egyenesen hazaérkezett.” (93.)

Már-már úgy érezzük, mintha a filmes eszközeivel, motívumaival nyugatiasan keletiesnek tekintett, a filmjeiben sajátos kulturális összemosódást és hinta-palintázást megvalósító japán Kurosava Akiráról olvasnánk. De visszatérve még a szembeállított keleti és nyugati ábrázolásmód különbségeire, egy más aspektusból, a (kép)keret és a látómező fogalmi kapcsán, ezt olvassuk Gyengénél:

„Kiarostami egyébként éppen ezért beszél a perspektíváról filmjeiben: a nyugati civilizáció kitüntetett képalkotási eljárása nem csak a látás tárgyát rögzíti, határolja le (keretbe, vászonra), hanem a néző pozícióját is meghatározza.” (78.)

Ez elképzelhető; de akkor Kiarostami mintha éppen nem a nem-reprezentációs iráni (muzulmán, perzsa...), hanem a nyugati, a valóság leképezését állandóan kereső és kutató filmes befogadás és mozgóképalkotás egy kulcsmomentumát problematizálná a fiktív/valóságos dimenzió mentén, azaz mintha éppen a nyugati ábrázolásmódot forgatná ki. Ha így van, akkor keleti szemmel ragadja meg és fogalmazza át a nyugati szemléletet, ellentétben azzal, amit Gyenge máshol sugall (idéztük fent), hogy ti. az iráni rendező „nyugati szemmel néz a keletre”.

Színt kellene vallani. Hová helyezzük Kiarostamit kulturálisan és, mondjuk így, ábrázolásfilozófiailag? Szükséges-e besorolnunk „keleti” vagy „nyugati” rendezőnek? Alá tudjuk-e támasztani, hogy ő keleti rendező volna, aki nyugati szemmel vagy szemlélettel rendelkezik? Van-e ehhez elegendő kulturális tudásunk, ismerjük-e az iráni (muzulmán, perzsa) látásmódot annyira (leszámítva a francia szájakon át közvetített francia tekintettel szerzett tapasztalatokat), hogy a besorolásunk hitelt érdemlő legyen? Nem vagyok abban biztos, hogy – tősgyökeres európaiként – igen.

A probléma nem kicsiny, s tekintve az európai (nyugati) részről tapasztalható kulturális felsőbbrendűség több évszázados gyakorlatát s a jelen esetben is felderengő kísértetét, a disszertáció szerzőjétől ezt kérdezem: Mit gondol, melyik kultúrában gyökerezik Kiarostami művészete, inkább a keletiben (irániában, muzulmánban, perzsában) vagy inkább a nyugatiban (európaiban)? Feltéve, hogy a filmművészetét tekinthetjük keleti és nyugati szemmel is, melyikkel érdemesebb jó fenomenológus módjára a látásunkkal megtapintanunk, megérintenünk és megértenünk? Tudunk-e tekintetünkkel idomulni Kiarostami iráni (perzsa, muzulmán) tárgyaihoz, problémáihoz, ábrázolásmódjához? S nem arról van-e szó, hogy nyugati kancsalságunkban a Kiarostami filmjeiben eleve a nyugati(as) vonásokat és

problémákat fogjuk felfedezni és viszontlátni, amikor az európai filozófia vitáiba ágyazott Merleau-Ponty percepcióelméletéből indulunk ki? Mit gondol a Szerző, létezik-e, létezhet-e kultúrafüggetlen befogadása a Kiarostami filmjeinek? S akár igen, akár nem, vajon mit fedez fel Kiarostami filmjeiben a pozitív iráni recepció (ha van ilyen), mit értékel, mit méltat bennük? Ugyanazt, mint amit a nyugati (európai, francia, magyar...) szem? Lát-e valami olyat a Kiarostami filmjeiben az iráni tekintet, amit a nyugati tekintet elvét, amire a nyugati tekintet vak?

Természetesen nem várok mindezekre a kérdésekre választ, hisz a Szerző nem Kiarostami-monográfiát nyújtott be disszertációként, s a kérdéskör messze meghaladja a szűken vett fenomenológiai filmelmélet és filmelemzés provinciáját. Másként megfogalmazva, a Szerzőre szeretném bízni, hogy e kérdések számára releváns vonatkozásai közül melyikkel foglalkozna a válaszában.

4. Helyesírás, szövegkép

A disszertáció szövege szépen gondozott, csak néhány apróbb korrekcióra lesz szükség, ha az anyag sajtó alá kerül. Illusztrációként: az összetett mondatokból olykor elmarad a vessző, időnként az „illetve” elől is, esetleg a „mind-mind”-nél (pl. 37.), s bizonytalan itt-ott az egybeírás-különírás („Sobchack-nak” helyesen „Sobchacknak”, 26.; „a mellett” helyesen „amellett”, 111.). Összességében oly kevés a hiba, hogy jóformán említésre sem érdemesek.

5. Összegzés

Gyenge Zsolt értekezése értékes és fontos hozzájárulás a magyar film- és médiumelméleti gondolkodás tudományos korpuszához. Oly területekre kalauzol értőn és követhetően, ahová csak szövevényes, súlyos metaforákat görgető francia és angol nyelvű tanulmányok között vezetett korábban az út. S közben egy önálló filmelemzési keretet is felállít. A dolgozat mint egy sajátos médiumelméleti traktátus mindeme s fentebb említett érdemeinek figyelembe vételével, s különösen a Szerző önálló elméleti és elemző munkájának értékességére való tekintettel a dolgozatot egyértelműen elfogadásra javaslom, lehetőség szerint a legmagasabb fokozatú minősítéssel.

Budapest, 2013. április 21.

Pólya Tamás

Hivatkozások:

Goodale, M. A. és Milner, A. D. (1992): Separate visual pathways for perception and action. *Trends in Neurosciences*, 15.1: 20–25.

Said, Edward W. (1979/2000): *Orientalizmus*. (ford. Péri Benedek) Budapest: Európa.