

5 A TÉMA ALAPVETŐ IRODALMA

- Andrew, Dudley: *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press. 1984.
- Casebier, Allan: *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1991.
- Busch, Thomas W. és Gallagher, Shaun: *Merleau-Ponty: Hermeneutics, and Postmodernism*. Albany: State University of New York Press. 1992.
- *Film and Phenomenology*. Tematikus szám. Quarterly Review of Film and Video. Vol 12(3).
- Lanigan, Richard L.: *Speaking and Semiology: Maurice Merleau-Ponty's Theory of Existential Communication*. The Hague: Mouton. 1972.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Hn: Folio plus. 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. Budapest: L'Harmattan. 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard. 1945.
- Merleau, Ponty, Maurice: *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard. 1964.
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press. 2004.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press. 1992.

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
 NYELVTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
 KOMMUNIKÁCIÓ DOKTORI PROGRAM

Kép, mozgókép, megértés
A filmelemzés fenomenológiai elmélete

- tézisek -

Szerző: Gyenge Zsolt

Témavezető: Dr. Gelencsér Gábor

Tartalomjegyzék

1 KIINDULÓPONTOK.....	6
2 TÉZISEK, A KUTATÁS KERETEINEK KIJEJÖLÉSE.....	8
3 A DOLGOZAT RÖVID ÖSSZEFOGLALÁSA.....	11
3.1 Elméleti keretek.....	11
3.1.1 <i>Kifejezés és kifejezett összetartozása a saját testben.....</i>	<i>11</i>
3.1.2 <i>Mindennapi életvilág vs. fikció.....</i>	<i>12</i>
3.1.3 <i>Kiazmus – a láthatóvá lett látás.....</i>	<i>13</i>
3.1.4 <i>Percepció és tér.....</i>	<i>14</i>
3.1.5 <i>Perspektíva, térmélység.....</i>	<i>15</i>
3.1.6 <i>A keret.....</i>	<i>16</i>
3.2 Elemzések.....	17
3.2.1 <i>Kiarostami.....</i>	<i>18</i>
3.2.2 <i>Roy Andersson.....</i>	<i>20</i>
3.2.3 <i>„Mozi” a mozi után: a videóművészet.....</i>	<i>23</i>
4 A DOLGOZAT EREDETI TARTALOMJEGYZÉKE.....	26
5 A TÉMA ALAPVETŐ IRODALMA.....	27

4 A DOLGOZAT EREDETI TARTALOMJEGYZÉKE

1 BEVEZETŐ.....	6
1.1 A tudományosság ellen, avagy miért kell a filmnek a fenomenológia.....	6
1.2 Filmkritika-elmélet.....	11
2 FILMFENOMENOLÓGIA HELYZETKÉP – A LÁTHATÓVÁ TETT LÁTHATATLAN?.....	17
3 A FILM TAPASZTALATÁNAK FENOMENOLÓGIAI JELLEGŰ VIZSGÁLATA.....	33
3.1 A film kifejezőerejének mediális forrásai.....	33
3.2 Kifejezés és kifejezett összetartozása a saját testben.....	37
3.3 A látásnak kitett látás tapasztalata.....	41
3.3.1 <i>Mindennapi életvilág vs. fikció.....</i>	<i>41</i>
3.3.2 <i>Kiazmus.....</i>	<i>49</i>
3.3.3 <i>Kinek a látása? A film teste avagy a felemáság tapasztalata.....</i>	<i>57</i>
3.4 Percepció és tér.....	63
3.4.1 <i>Perspektíva, térmélység.....</i>	<i>66</i>
3.4.2 <i>Perspektíva és interpretáció.....</i>	<i>72</i>
3.4.3 <i>A keret.....</i>	<i>78</i>
4 KIAROSTAMI TEKINTETE.....	87
4.1 Kelet-Nyugat.....	93
4.2 Koker trilógia plusz egy.....	97
4.3 Close-up.....	108
4.4 Hiteles másolat.....	111
5 ROY ANDERSSON, A MOZI BRECHT-JE ÉS BECKETT-JE.....	120
5.1 A svéd visszanéz.....	120
5.2 „A pénz nem minden”.....	127
5.3 „Hitlert kellene hibáztatni az általa kapott tapsokért?”.....	130
5.4 Boldogok, akik ülnek – a kisember embertelensége.....	134
6 „MOZI” A MOZI UTÁN: A VIDEÓMŰVÉSZET.....	137
6.1 A videóművészet helye a mozgóképek sorában.....	138
6.2 Videó és mozi párbeszéde.....	143
6.3 A leleplezett (mozi)néző.....	148
6.4 A videókép különbözősége.....	151
6.5 Az installált mozgókép – az eljelenéktelenedő kép.....	157
6.6 Új térkonceptió.....	162
6.6.1 <i>Anri Sala.....</i>	<i>165</i>
6.7 Kritikus felhangok.....	167
7 ZÁRSZÓ.....	170

egymásra/egymás mellé.⁴⁶ De nem csak a plánok, hanem a moziban alkalmazott, és a korábbi fejezetekben többször részletesen taglalt térmélység is felszámolódik, és a magának az anyaggá váló képnek a vastagságával helyettesítődik. A térmélység ugyanis a monokuláris perspektíva működését, egységes teret, egy pontosan meghatározott megfigyelő szemet és persze megszerkesztett enyészpontot feltételez. „Mélység” azért így is van a képben, ez azonban nem az ábrázolt térnek, hanem magának a képnek, a felületeknek, a kép rétegeinek a mélysége, illetve pontosabban a vastagsága – és ez az, ami a videóban megnyilvánul és ami a videokép egyik legfontosabb konstitutív eleme. A harmadik megszüntetett moziesszék maga a montázs, amelynek pontos szabályok szerint (illesztés, nézőpontok, 180 és 30 fokos szabályok, tengelyek, stb.) való működését a képek mixelése helyettesíti. A videó-montázs mindig a képkereten belül történik vagy egymásra vágás, vagy egymás mellé, vagy egyenesen egymásba illesztés révén. És végül a negyedik, az előzőekből logikusan következő megszünnő moziinstrumentum a képmezőn kívüli. A videómontázs, illetve -mixelés legfontosabb jellemzője, hogy az előzőekben tárgyaltak alapján mivel nincs „mögötte” ábrázolt tér, ezért nincs, vagy a mozifilm értelmében semmiképpen sem kapcsolódik hozzá képmezőn kívüli tér. A videómontázs nem azért jön létre, hogy a képmezőn kívülit, amely a mozikép egyik legfontosabb dinamizáló eszköze, valamiképpen játékba hozza. E helyett inkább totalizáló képpel van dolgunk Dubois szerint, ahol minden ott van, a képen és a képben van – a jelentés nem a képen kívüli térrel való viszonyból, a képmezőn kívüliek elképzelésével, hanem csakis a képen látható elemekből jön létre; nincs többé emberi léptékű nézőpont tekintet, csak egy heterogén fragmentált tér, és egy anyagságában megjelenő kép.

A továbbiakban a fejezet az installációkra való fókuszálás miatt eljelentéktelenedő képről, az e révén megváltozott tekintetről és végül a videóművészetben megnyilvánuló, a moizétól eltérő térkonceptióról értekezik. Az elemzések során mind korai klasszikus, mind kortárs videóművészek műveit használjuk példaként.

1 KIINDULÓPONTOK

A disszertáció témájának kiindulópontját a filmkritikai gyakorlat során szerzett tapasztalataim jelentették, amelyek alapján egy a vizualításra és a filmnézés közben zajló percepciók folyamatokra jobban figyelő és azokból a film jelentésére vonatkozó következtetések levonására képes filmelemzés körvonalainak lehetősége rajzolódott ki. Így jutottam el a fenomenológiához, és ezen belül is Merleau-Ponty percepcióelméletéhez. Az első kérdés ami e disszertáció tárgyát látva felvetődhet, arra vonatkozik, hogy vajon miért lehet szüksége a filmnek, a filmelemzésnek, -kritikának a fenomenológiára, mivel vihetné előbbre a filmek megértését ennek a szemléletnek a mozgóképre vonatkoztatása. Ezen az úton engem a filmkritikák egy részének egyfajta tudományoskodása indított el, amelynek következtében olyan komplex, filmtörténeti ismereteken alapuló elemzések születtek, amelyeknek alig volt közük az éppen tárgyalt filmhez. Merleau-Ponty fenomenológiája pont tudománytalansága, ha mondhatjuk így, reflexió-ellenessége miatt tűnik izgalmas terepnek. „(...) leírásról, és nem magyarázatról vagy elemzésről van szó”¹ - írja a francia filozófus, aki szerint a leírás, a magyarázat nélküli deskripció a megértés első lépése. „Minden, amit a világról tudok, még az is, amit a tudomány révén, valójában a saját látásomon keresztül vagy a világnak egy olyan tapasztalatán keresztül tudom, ami nélkül a tudomány szimbólumai semmit sem jelentenének a számomra.”² Egy olyan filozófiáról van itt szó, amely számára a világ egyfajta elidegeníthetetlen jelenlétként „mindig már ott van”, még a gondolkodás előtt. És pont az a cél, hogy újra megjelöljük a világgal ezt a „naiv kapcsolatot”. „Egy tiszta leírás elvárása egyaránt kizárja a reflexív elemzést és a tudományos magyarázatot”³ – olvashatjuk Merleau-Pontynál. Egyfajta nem racionális percepcióról beszél, amelynek filmelemzésben való alkalmazása nem csupán az elemzés élményszerűségéhez járul hozzá, hanem ezáltal válik az is lehetővé, hogy megértsük, mi zajlik a filmben⁴. Elképzelhető, hogy egy a természetes, mindennapi élettapasztalatból kiinduló műelemzés sokkal érthetőbben és átélhetőbben tudja lehetővé tenni az olvasók számára a művészettel és művészetéről való gondolkodást. A fenomenológia Vivian Sobchack szerint – aki ezt talán a legátfogóbb módon alkalmazta a filmelméletre – „egy olyan kutatási eljárás, amely úgy tud szigorú lenni, hogy közben nem merev. Vagyis képes alkalmazkodni a vizsgált fenoménhez, mivel ezt a világ által 'adottnak' és az emberi tudat által, a tapasztalat emberi aktivitása révén 'megragadottnak' tekinti.”⁵

Miért fenomenológia, kérdezhetjük továbbra is. Számomra a legfontosabb momentum ebben

¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard. 1945. II. o.

² Uo. II. o.

³ Uo. III. o.

⁴ Merleau-Ponty, Maurice: *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Hn: Folio plus. 2009.12. o.

⁵ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University

⁴⁶ Uo. 88. o.

a tekintetben Merleau-Pontynak abból az alapvető felismeréséből fakad, amely talán minden másnál pontosabban írja le a látás tapasztalatát: „A titok abban áll, hogy a testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, képes önmagát is meglátni, és felismerni abban amit lát, saját látó hatalmának másik oldalát is. Látja önmagát látni, tapintja önmagát tapintás közben, látható és észlelhető önmaga számára.”⁶ Jelen dolgozat másik sokat idézett szerzője, Vivian Sobchack pedig átviszi a filmre a gondolatmenetet, és azt állítja, hogy csak akkor láthatjuk, érthetjük meg a filmet, ha azt egy látás aktusként is látjuk. Az amerikai teoretikus azt állítja, hogy még a legabsztraktabb filmek is, amelyek még a kamera rögzítő képességét sem használják fel, azok is egy látó aktus és egy látott dolog viszonyát jelenítik meg⁷. Vagyis a filmben mindig van látó aktus, és ezt mindig elemezni kell. Mondhatjuk azt, hogy a husserli „vissza a dolgokhoz” jelszót „vissza a filmekhez”, illetve még pontosabban „vissza a filmek (vizuális) tapasztalatához” formára módosítjuk. A sok szimbólumot, kódot, narratív struktúrát, ideológiát és műfajt azonosító és tárgyaló elemzés erejében ugyanis mintha elfelejtkeztünk volna a vizualitásról.

A videóművészet a befogadás helyének és helyzetének megváltoztatása révén nem pusztán intézményt váltott (moziról galériára), hanem radikális módon kezdett el, talán a mozinál is reflektáltabban a nézésről, a tekintetről és a képről gondolkodni. Dubois így ír: „(...) úgy vélem, hogy a videó tapasztalatát nem lehet másként, mint állapotként, a tekintet és a látható egy állapotként, a képek egy bizonyos létmódjaként elgondolni. (...) a 'videó' nem egy tárgy (nem egy önmagában való dolog, egy saját test), hanem egy tapasztalati *állapot*. A *képnek* egy állapota (általában véve). Egy kép-állapot, vagyis egy gondolkodó forma. A videó elgondolja (vagy lehetővé teszi az elgondolását) annak, hogy mik (mit tesznek) a képek.”⁴² Dubois úgy látja – és ez a fő oka annak, hogy e fejezet jelen van a dolgozatban –, hogy a videó az, „ami újraindítja, másként, más kontextusban és más alapokról a képek megkérdőjelezésének gépezetét”⁴³. A videó az egyéb képekről (televízió, mozi) való gondolkodásnak a kiemelt jelentőségű eszköze. Az erről gondolkodó művészeknek a videó „nem csupán az eszköze, hanem a gondolkodásmódja is”.⁴⁴

Philippe Dubois videóval kapcsolatos tanulmányaiban nem győzi ismételni és felhívni a figyelmet, hogy a „videó” tulajdonképpen nem tekinthető képnek, hanem egy „képet elgondoló állapotnak”. Ennek ellenére ő is beszél a videóképről, és annak sajátosságairól: Dubois három technikai, vizuális eszköz rendszeres használatának és jelenlétének a beazonosítása alapján úgy véli, hogy ezek miatt négy tekintetben írja felül a videó teljes mértékben a moziban kialakult és használt képi fogalmazást és az ahhoz társított teljes fogalomrendszert. A három vizuális jelenség a felülírás (surimpression – mikor külön felvett képek, mintegy átlátszóvá válva, palimpszesztiként működve egymásra vetítődnek), a zsalu (volet – amikor a képet horizontálisan vagy vertikálisan több különböző képre osztja, vagy adott esetben elmaszkolja a kép egy részét) és a berakás (incrustation – amikor két különböző felvételtől származó képelemet illesztenek össze elektronikus vagy digitális eszközök, „trükkök” segítségével egyetlen képbe úgy, hogy a két (vagy több) kép közötti határok elmosódnak, észrevehetetlenné válnak).⁴⁵

E három procedúrának köszönhetően, amelyek szerinte alapvetően határozzák meg a videóművészetet, a videómunkák képvilágát, felszámolódik sok minden, amit a mozival kapcsolatosan korábban minden mozgókép alapvető jellegzetességének, elemzésük kiindulópontjának gondoltunk. Egyrészt eltűnik a plánok emberi léptékű struktúrája, amely alapján egy filmet elemezve közelképről, totálról vagy éppen amerikai plánról beszélünk. Nem azért, mintha a videókép nem ugyanúgy többé vagy kevésbé közelről vagy távolról venné fel az alakokat, hanem mert adott esetben két vagy három teljesen különböző léptékű plánban készült felvétel kerül

Press. 1992. 32. o.

⁶ Merleau, Ponty, Maurice: *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard. 1964. 18. o.

⁷ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 129-130. o.

⁴² Dubois, Philippe: *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Hn: Yellow Now – Coté cinéma. 2011. 9. o.

⁴³ Uo. 13. o.

⁴⁴ Uo. 111. o.

⁴⁵ Uo. 84-86. o.

és a reklámszpotokat.

3.2.3 „Mozi” a mozi után: a videóművészet

A képzőművészeti közegekben (galériákban és múzeumokban) hódító videóművészet látszólag egy technikai fejlődés (a mozgókép-rögzítő eszközök olcsóbbá és könnyen kezelhetővé válásának) következményeként jött létre, amely révén már nem szakmabeliek is képesek voltak egyedül komplex mozgóképeket létrehozni. Azonban az, hogy e révén a videókészítés a képzőművészek kezébe jutott, egy teljesen újfajta képről, tekintetről és megfigyelésről való gondolkodásmódot eredményezett, amely időnként felülírta, máskor megkérdőjelezte vagy éppen teljesen figyelmen kívül hagyta a moziban kialakult és megcsontosodott befogadási formákat és konvenciókat. Ennek a fejezetnek a megírására és a dolgozatba illesztésére többek között azért kerül sor, hogy valamilyen formában jelezni tudjam megközelítésem történeti jellegét. Arra utalok ezzel, hogy a mozgókép percepciójának korábban ismertett működésmódját nem tekintem egy általánosan érvényes, időtlen konstrukciónak, viszont úgy vélem, hogy maga a perceptuális alapokon nyugvó elemzés és megközelítés képes alkalmazkodni, és a médium változásainak megfelelően hiteles leírásokat adni. Az elmúlt közel négy évtizedben a videóművészet azt mutatta meg, hogy miként lehet a mozgóképet és annak befogadását úgy átalakítani, hogy mindaz, amit a mozinézővel kapcsolatosan mondtunk, teljesen megváltozzon: a művészek által installációk révén létrehozott új befogadási szituációk új (percepció)elméleti megközelítéseket tesznek szükségessé.

A hagyományos értelemben vett mozifilm felől érkezve az az érzésem, hogy az azzal való különbség leginkább abból származik, hogy a videónak nevezett mozgóképeket készítő a képzőművészet (intézménye és logikája) felől közelítenek a filmhez. Számukra a film pusztán egy anyag a sok közül, amelyet önkifejezésre lehet használni, és ezért sokkal szabadabban, azt a művészi aktus/gesztus/alkotás csupán egy részének tekintve nyúlnak hozzá. Ez a megközelítés ugyanúgy érvényes az első videóművészekre, akik performanszaik és környezetjeik részévé tették a monitort, mint későbbi utódaikra, akik vagy a vetítési felületet, vagy az azt körülvevő architektúrális teret (vagy mindkettőt) változtatták meg.

Ugyan magának a videóművészetnek a tipologizálására nem kerülhetett a dolgozatban sor, ennek ellenére nem tehetjük azt meg, hogy a más filmes formáktól való valamelyes megkülönböztetésre ne tegyünk kísérletet. Az egyszerűség kedvéért létrehoztam egy olyan modellt, amely megpróbálja egy-egy kulcsszó köré felrajzolva megkülönböztetni egymástól a főbb filmes formákat, a mozifilmet, a kísérleti filmet és a videóművészetet – a fejezet első részében ennek a modellnek a bemutatása is megjelenik, így teremtve lehetőséget a művész videók mozival kapcsolatos viszonyba hozására.

2 TÉZISEK, A KUTATÁS KERETEINEK KIJELÖLÉSE

A doktori értekezésben egy filmkritika- vagy filmelemzés-elmélet néhány alapvonását kívánom kidolgozni, egy olyan kritikáét, amelyik képes valamiképpen megfoghatóvá, átélhetővé tenni a szövegen keresztül a film tapasztalatát. Ugyanakkor fontosnak tartom felhívni a figyelmet arra, hogy egyáltalán nem vagyok híve az olyan elemzésnek/kritikának, amely retorikai fordulatokkal, „költőiséggel” próbálja elfedni a fogalmi pontosság és az elméleti felkészültség hiányát. Ugyanakkor itt nem egy teljes filmelemzés-elméletet fogunk látni, hanem végeredményben a filmek két, egymással összefüggő alapvető jellegzetességét és azok interpretációs lehetőségeit gondoljuk végig. A filmes tér megkonstruálása, az ehhez felvett nézőpontok, az implicit vagy explicit tekintetek rendszere és mindezek révén a néző által testileg (is) percipált, megélt film lesz a dolgozat gondolatmeneteinek a középpontjában. A műfajok, a narratíva, az idő és egyéb, a filmek elemzéséhez további elengedhetetlen szempontok taglalása messze túllépte volna e dolgozat kereteit, ezeknek fenomenológiai szempontú megközelítése további kutatások tárgya lehet. Mindezek közül az olvasónak talán leginkább az idővel kapcsolatos elemzések hiányozhatnak, hiszen a filmhez mint médiumhoz és magának a mozgóképnek a befogadásához eredendő módon kapcsolódik az idő tapasztalata. Ezzel magam is tisztában vagyok, mégis a terjedelmi korlátok miatt, valamint azért, mert a montázssal és a narratívával foglalkozó filmelméletek ezt a kérdést sokszor és részletesen tárgyalták, jelen dolgozatban ennek a vetületnek az elemzését mellőzni kényszerülök.

Bár a szakszerű tudományosság elvárásai szerint szükség lenne rá, ugyancsak meghaladja e dolgozatnak a kereteit a fenomenológiai alapú filmelmélet összevetése a klasszikus és kurrens filmelméletek legfontosabbjaival. A különböző kiindulópontokat használó és eredményekre jutó filmelméletekkel vitatkozva, az azokhoz való hasonlóságokat és azoktól való eltéréseket megvilágítva el kellene helyezni a fenomenológiát a filmelméleti térképen. Ha azonban ezt a vállalat is e disszertáció részévé tennénk, és belemélyednénk a nem fenomenológiai alapú filmelméletek felsorolásába és kategorizálásába, akkor abba a helyzetbe kerülnénk, amiben több film és fenomenológia kapcsolatával foglalkozó elméletíró, vagyis csupán az elméleti keretek felvázolására kerülhetne sor, és nem tennénk meg a következő lépést, ami a filmkritika elméletévé, megközelítésmódjává és konkrét filmek elemzését elősegítő eszközzé tehetné a fenomenológiát. Ugyancsak igazolhatja ezt a döntést, hogy a filmfenomenológia két alapműve, Casebier és Sobchack könyvei meglehetősen nagy teret szánnak ennek a kérdésnek. Ugyanakkor a dolgozat részét képezi a fenomenológiai filmelmélet főbb megnyilvánulásainak és alapműveinek a bemutatása, a tendenciák összefoglalása.

A percepció Merleau-Ponty által kidolgozott elmélete az észlelt dologgal való érintettségemen alapul. Azt állítja, hogy „az észlelés [le sentir] (...) a minőséget életbe vágó értékkel ruházza fel, először a számunkra való jelentőségét ragadja meg, azt, amit ennek a tömeggel rendelkező masszának jelent, ami a mi testünk, és ezért van az, hogy az észlelés mindig tartalmaz a testünkre vonatkozó utalást.” Vagyis minden, amit felfogunk valamilyen jelentéssel, ha úgy tetszik funkcióval rendelkezik számunkra: „A látást már egy jelentés lakja, ami funkciót ad számára mind a világ látványosságában, mind a mi létezésünkben.” Azonban rögtön utána azt teszi hozzá, hogy „a puszta minőség [quale] csak akkor lehetne adott számunkra, ha a világ egy előadás [spectacle] lenne, a testünk pedig egy mechanizmus, amelyről egy pártatlan tudat venne tudomást.”⁸ Ez viszont azt jelentheti, hogy mindaz, amiről a percepció kapcsán Merleau-Ponty beszél, csak akkor állna fenn, amikor a minket körülvevő valósággal találkozunk. Megközelítésünk kiindulópontja tehát az a hipotézis, hogy ez az észleléssel, percepcióval szembeni involvált viszony fennáll abban az esetben is, ha előadást, fikciót vagy éppen filmet nézünk. Arra kellene választ találnunk, hogy miképpen működik a saját-test és a világ kapcsolata, ha az a „világ” egy teremtet, látványosság céljából létrehozott világ. Talán a valószerű film esetében nem túlzás arról beszélni, hogy a filmen látottakhoz való viszonyom értelmezhető a mindennapi életvilághoz fűzött kapcsolatokat leíró fogalmakkal. Teljesen egyértelmű, hogy ahhoz, hogy a fenomenológiai percepcióelméletet alkalmazzuk, a filmen látott világot (legalább részben) analógnak kell tekintenünk a mindennapi életvilággal – a dolgozatban e szerint járunk majd el, hiszen a filmfenomenológiával foglalkozó teoretikusok is így tesznek.

Tézisek:

1. A mindennapi percepciót leíró és értelmező merleau-ponty-i fenomenológia – bár ő maga csak egy rövid tanulmányban foglalkozott konkrétan a filmmel – alkalmas a film tapasztalatának és megértésének a leírására.
2. A film jelentést létrehozó mechanizmusának egyik kulcsmomentuma, a mozi mediális hatalmának egyik forrása a mozgókép azon képességéből fakad, hogy képes a keretben egy adott pillanatban látható térnél nagyobb teret ábrázolni. Ehhez elsősorban nem a képen látható dolgok mozgását kellett megjeleníthetővé tenni (ami a film technikai invenciójának lényegét jelenti), hanem a képet ábrázoló szerkezetet (a kamerát) kellett megmozdítani. Ugyanezt a hatást éri el a montázs is, amely a folyamatos vágás szabályai révén lehetővé teszi a néző számára egy a képen láthatónál nagyobb tér megkonstruálását.
3. A filmkép – igazából minden perspektivikus (álló)képhez hasonlóan – elsősorban egy látási

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

Andersson egy fontos írásában Bazin-i alapokon elemzi a hosszú beállítást, és azt nyilatkozza: „nem tudok indokot találni arra, hogy valamit több képben kommunikáljak, ha azt egyben is lehetséges.”⁴⁰ Az egyetlen hosszú beállításnak még egy fontos jellemzője van nála, a nagytótál: a kép tárgyától való távolság ugyanis a helyszínen kissé visszahúzódva, de végig jelenlévő passzív résztvevő illúzióját kelti fel, és ezt a pozíciót kínálja fel a nézőnek. Roy Andersson Bazin elképzeléseinek megfelelően hosszú, nagy természetességgel dolgozó beállításai, amelyekben ráadásul a szereplők gyakran közvetlenül a kamerába (vagyis a szemünkbe) néznek, Mitry szubjektív kamerára vonatkozó gondolatai segítségével (is) értelmezhetők, hiszen a hagyományos narratív filmben ha egy szereplő közvetlenül a kamerába néz, akkor annak az az oka, hogy az eseményeket egy (másik) szereplő szemével látjuk. Azáltal, hogy kezdettől fogva egy láthatatlanul a diegetikus térbe feltételezett személy (legalábbis a többi, rá meredő szereplő révén) szemszögéből mutatja az eseményeket, viszont ezt az illetőt nem mutatja meg, nem helyezi el, nem tehetünk mást, mint hogy magunkat érezzük megszólítva a tekintetek révén. Ez a felemás (vagy objektivizált) szubjektív kamera úgy működik, hogy minden vizuális jellegzetességében hordozza a hagyományos értelemben vett szubjektív kamera tulajdonságait, azonban nem illeszkedik abba a dramaturgiai és képkomponálási struktúrába, amely megfelelően értelmezhetővé teszi azt. Ennek az lesz az eredménye, hogy a szubjektív kamera egyik legfontosabb hatását nem éri el. Mitry ugyanis azt írja, hogy az egyik fontos következménye a szubjektív kamerának, hogy „semmilyen esetben sem ismerem fel benne *saját testem képét*. (...) Tehát ahelyett, hogy azonosulnék vele, ezek a 'szubjektív' képek még inkább elválasztanak tőle, mivel elérik, hogy kifejezetten pontosan tudatosítsam, hogy ezeket a sajátomként átérzett benyomásokat nem én *élem* át.”⁴¹ Andersson filmjeiben azonban nem jön létre ez a távolságtartás, nem látom azt, aki mindezeket megéli, így nem tehetek mást, minthogy valóban sajátomként tudatosítom ezeket a tapasztalatokat, és a saját felelősségem kérdése vetődik fel bennem.

A következőkben a dolgozat Andersson életművén keresztül mutatja be ennek a filmnyelvnek a kialakulását, egységes keretben kezelve az egész estés játékfilmeket, a rövidfilmeket

⁴⁰ Andersson, Roy: *The Complex Image*. In: Larsson, Maria, Marklund, Anders (szerk.): *Swedish Film: An Introduction and a Reader*. Lund: Nordic Academic Press. 2010. 275. o.

⁴¹ Uo. 290. o.

kulcsszó. Tarja Laine *Shame and Desire: emotion, intersubjectivity, cinema* című könyvében arra keresi a választ, hogy a modern művészfilmben már megszokottá vált önreflexivitás, az, hogy a film mégis vissza tud nézni ránk, miképpen jelenik meg a kortárs filmművészetben. Arra hívja fel a figyelmet, hogy olyan rendezők mint Roy Andersson és Michael Haneke arra kényszerítik a nézőt, hogy elhagyják a biztonságos kukkoló pozícióját azáltal, hogy tudatosítják bennük a vászonhoz való viszonyukat³⁸. A nézői pozíció tudatosításával mindketten olyan érzelmeket próbálnak nézőikből kiváltani, amelyek morális következtetésekre sarkallhatják őket. A nézés nem abbahagyása miatt érzett iszonyodásra, szégyenre és büntudatra következő reflexió nem a filmre, a mozira vagy az ábrázolásra, hanem a néző világban elfoglalt helyére, viselkedésére, attitűdjére és értékrendjére kell(ene) vonatkozzon.

Sartre az én interszubjektív dimenziójára hívja fel a figyelmet, mikor arról beszél, hogy a szubjektum olyannyira összeköti magát a Másikkal, hogy az egyenesen az én részévé válik. A szubjektum nem csak önmaga, hanem a Másik külső, rá irányuló tekintete alapján is meghatározza önmagát, viselkedésünket nem csak saját elképzeléseink befolyásolják, hanem az is, hogy miképpen látnak bennünket mások. Ez pedig összekapcsolható Sobchack sokszor idézett koncepciójával a látás, a megfigyelő láthatóvá tételéről. Tarja Laine azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy míg a hagyományos elbeszélő film ezt az élményt csak a szereplők egymáshoz való viszonyában jeleníti meg, a kortárs filmben „a tekintet tárgyának és objektumának a státusza felcserélhetőnek bizonyul: a filmbeli képek visszanéznek ránk, és arra kényszerítenek, hogy újragondoljuk azt a módot, ahogyan interszubjektív viszonyaink konstituálódnak.”³⁹ A voyeur szituáció varázsa a hatalmi pozícióban áll: a mindennapi élethelyzettel ellentétben úgy figyelhetek meg valakit, hogy közben én magam nem vagyok látható. És persze a voyeur számára a legnagyobb fenyegetés a Másik tekintete, ami révén én már nem csak egy megfigyelő szubjektum vagyok, hanem egyben más megfigyelésének a tárgya is. A Másik tekinteten keresztül a szubjektum arra jön rá, hogy immár nem ellenőrizheti teljes mértékben saját énjét, saját pozícióját – hiszen létezik egy rajta kívül álló tényező is, amelyik befolyásolja ezt. A Másik tekintetének hatására önmaga tudatára ébred a voyeur, és saját pozíciójának vizsgálatára kényszerül, majd pedig megfigyelés tárgyaként kezdi érteni magát. És ebben gyökerezik az emberi érzelmek egyik legfontosabbika, a szégyen, ami talán minden más érzelemnél jobban képes viselkedésünket befolyásolni.

A Másiknak ez a tárgyasító tekintete jelenik meg akkor, amikor ezekben a filmekben a szereplők egyenesen a szemünkbe néznek, nekünk beszélnek. Ilyenkor a rendező nem tesz mást, mint lerombolja a néző hatalmi pozícióját, és arra figyelmezteti – nem véletlen, hogy Andersson filmjei végeredményben „érthetetlenek” – hogy itt elsősorban nem a vásznon látható szereplők

aktus megjelenítése. A mozi annyiban jelent újdonságot az állóképhez képest, hogy nem csak a látást, hanem a látás láthatóvá válását, a megfigyelő látásnak kitettségét is megtapasztalhatóvá teszi.

³⁸ Laine, Tarja: *Shame and Desire: emotion, intersubjectivity, cinema*. Brussels: P.I.E Peter Lang SA. 2007.

³⁹ Uo. 29. o.

3 A DOLGOZAT RÖVID ÖSSZEFOGLALÁSA

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

3.1 Elméleti keretek

3.1.1 Kifejezés és kifejezett összetartozása a saját testben

Merleau-Ponty percepció koncepciójának központi elemét képezi a percepció helyeként leírt saját test (corps propre), ezért e fogalom kibontásának külön alfejezetet szentel a dolgozat. A saját test működésének hosszas kifejtése, több oldalról történő megvizsgálása a *Percepció fenomenológiájában* mindenekelőtt a karteziánus dualizmus meghaladását szolgálja. Ahogyan ugyanis az ember nem bontható szét belső tartalom nélküli testre és külső burok nélküli tudatra vagy lélekre, ugyanúgy – és ez a legfontosabb a percepció fenomenológiai elmélete számára – az emberi tudat által felfogott dolgok sem bonthatók szét dologi mivoltukra és jelentésükre. Merleau-Ponty mellett érvel, hogy a dolgok minden esetben jelentésükkel együtt adódnak számomra, és nem egy utólagos folyamat (mondjuk asszociáció) során illeszttem hozzá a jelentést. Jel és jelentés szerint elválaszthatatlan. Merleau-Ponty szerint a motorikus megszokások egzisztencia meghosszabbításaként történő elemzésének mintájára kell a perceptív szokásoknak, mint a világ megszerzésének az elemzését elvégezni. És úgy, ahogy testi megszokásaim, gesztusaim nem függetleníthetők jelentésüktől, ugyanúgy a nyelv sem tekinthető egy önmagában álló jelentés nélküli jelrendszernek. Szerinte nem elfogadható az az elképzelés, hogy létezik kifejező(ődés) nélküli gondolat és jelentés nélküli szó, amelyet aztán valamilyen konvenció köt össze. Úgy véli, hogy mind az empirizmust mind az intellektualizmust meghaladhatjuk azon egyszerű állítás révén,

látásmódnak, világképnek, amit Kiarostami teljes mértékben felülír. Csak a személytelen Törvénynek, a patriarchális, tekintélyelvű társadalmi berendezkedés által közvetített megcsontosodott, elidegenített, konvencionalizált hagyománynak nincs tekintete – ahogy az ebben a kultúrában létrejövő képeknek sem. Kiarostami azonban nem fogadja el az individuális tekintet létjogosultságának eme tagadását – márpedig pont ez az, ami miatt az irániak (főleg a nők) nem dönthetnek saját (személyes) vágyaik/szükségeik alapján. Az tehát, hogy ő nem hazája társadalmi valóságát, hanem az erre a valóságra vetett egyéni tekintetet helyezi filmjei középpontjába, nem pusztán formai, esztétikai kuriózum, hanem munkásságának központi, leginkább felforgató eleme³⁶. Többek közt ezért korunk egyik legnagyobb és legfontosabb filmrendezője ő.

A fenti kiindulópontok alapján a dolgozat a Koker trilógiát (és hozzá kapcsolódóan a *Szelek szárnyán* című filmet), a *Close-up* és a *Hiteles másolat* című műveket elemzi részletesebben.

3.2.2 Roy Andersson

Valószínűleg dobogón végezne a minden idők legkegyetlenebb filmjeleneteinek versenyében Andersson 1991-es rövidfilmjének (*Dicsőség világa; Harligt ar jorden*) első beállítását. Egy nagy üres parkolónak tűnő téren a történeteket érdeklődés nélkül bámuló mindennapi emberek szeme előtt meztelen férfiakat, nőket és gyerekeket tuszkolnak egy teherautó rakterébe, majd pedig egy speciálisan erre a célra kialakított cső segítségével a kipufogógázt bevezetik oda. A kamion elindul, és a továbbra is szenvtelenül ácsorgó társaság szeme láttára jó erőket gázolva köröz a háttérben. A szemtanúk központi figurája – később kiderül, ő a főszereplője a filmnek –, egy vészna, kopaszodó, esetlen férfi, mindeközben kétszer is hátrafordul, és ránk néz. Nem nehéz megfejteni a jelenet üzenetét: ne higgyük, hogy mi, filmet nézők jobbak vagyunk a filmbeli nézőknél, se egyik, se másik nem tesz semmit³⁷. Az, amit ebben a vérfagyasztó jelenetben látunk lényegében kvintesszenciája Andersson egész életművén végighúzó gondolkodásmódjának és az abból kinövő formanyelvnek is.

Világának különlegessége végeredményben két alapvető, a filmszerű nézői élmény alapját biztosító filmes konvenció tudatos felszámolásán alapszik. A svéd rendező megközelítésének célja, hogy megszüntesse a nézőt észre nem vevő, levegőnek tekintő „színhátékot”, ezért egyrészt felhagy a jelenetek plánokra darabolásával, a közelekk és távolok nézésirányoknak megfelelő váltogatásával, másrészt gyakran nézeti szereplőivel közvetlenül a kamerát és ezáltal a nézőt. A szegény itt a

³⁶ Lehet, hogy az iráni hatalom elnéző viselkedése betudható a rendszer egyik, külső szemlélő számára hihetetlennek tűnő, abszurd apró részletének is: állítólag a kulturális minisztériumon belül működő nyolctagú cenzúra bizottság vezetője vak. Így aztán hiába mondták neki, hogy mit ábrázol Kiarostami, abban semmi kivételalót 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.

³⁷ A jelenet részletesebb elemzését lásd: Brunow, Daniel: *The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics*. In: *Journal of Scandinavian Cinema* 1: 1, 2010. 83–86. o.

Kiarostami mindenütt a tekintettel helyettesíti. Illetve pontosabban nem helyettesíti abban az értelemben, hogy nem tünteti el sem a képeket, sem a jeleket, hanem ez utóbbiakat a tekintet irányába mozdítja, a tekintetet pedig a valós irányába.”³² A világra vetett tekintet szerinte ugyanis egyáltalán nem mellékes kérdés, hanem magát a világot és annak jelenlétét befolyásoló tényező – és ennek alapján Kiarostami filmjei nem reprezentációként, hanem jelenlétként működnek.

A nézőpont és a tekintet előtérbe helyezésén túl Kiarostami a valóság és a fikció közötti határon való folyamatos billegés miatt is fontos egy fenomenológiai elemzés számára, mivel megközelítése szinte maga az élő bizonyíték arra, ami dolgozatunk alaptézise, vagyis hogy a percepció valóságban való működése analógiaként szolgálhat a filmes befogadás megértéséhez. Sabouraud könyvében beazonosít néhány visszatérő elemet, ha tetszik motívumot, amelyek segítségével Kiarostami fikciós filmjeiben (!) megzavarja a fikció működésmódját. „Fura egy fikció ez [a Kiarostamié] amely egyszerre nem hisz a dokumentumfilm közvetlen rögzítésében (...) és kelti azt a benyomást, hogy mint a pestistől, úgy fél a fikciótól, (...) és még azt is kockáztatja, hogy tönkretégye a jelenet lényegét, igazságát is.”³³

Érdekes, hogy a tekintet, a megfigyelés, voyeurizmus kerül előtérbe egy olyan képkészítő esetében, aki úgy él és dolgozik évtizedek óta egy (többek közt az ábrázolással szemben is) szigorú országban, hogy annak reprezentációra vonatkozó szabályait nem szegi meg. Esetünkben azért fontos ez, mert a muzulmán vallás és kultúra számára az egyik legproblematikusabb pontot a tekintet képezi, amely, mint láttuk, az iráni filmes munkáinak középpontjában van. Amint erre az iráni származású Sussan Shams Kiarostamiról szóló könyvében rámutat, a keleti és különösen az iszlám kultúrában a fátyol mint ruhadarab a kutató tekintetnek gátat szabó metaforaként is értelmezhető³⁴. Így ír: „(...)az iszlám társadalmaknak a pozíciója a 'tekintettel' szemben annyiban különleges, hogy [a tekintetet] a perverzióhoz és a voyeurizmushoz kapcsolja.”³⁵. Kiarostami pedig a nyugati képkonceptiót ülteti rendkívül kifinomult módon 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. Mindezek alapján Kiarostamit a legnagyobb iráni filmes forradalmárnak lehet tekinteni annak ellenére, hogy az amúgy a kollégáival nem éppen kesztyűs kézzel bántó hatalom mindeddig békén hagyta. Kiarostami ugyanis nem olyat mutat, amit nem szabad, hanem úgy, ahogyan Iránban nem szokás, nem elképzelhető. A mondjuk Panahi által bemutatott keserű, nyomorúságos és kegyetlen társadalmi valóság pusztán következménye annak a

hogy „a szónak jelentése van”⁹. „A beszéd – állítja – nem a gondolat 'jele'. (...) A jelentést fogva tartja a szó, és a szó a jelentés belső létezése.”¹⁰ A szavakat éppen ezért ezentúl nem olyanként kell elgondoljuk, mint ami rámutat egy dologra vagy egy gondolatra, hanem mint ami lehetővé teszi a gondolat jelenlétét ebben a világban. Merleau-Ponty első körben csak a műalkotásokra vonatkoztatta, hogy a kifejezés elválaszthatatlan a jelentéstől, azonban valójában a művészet csupán minta, ahol evidensebb módon jelenik meg az emberi kommunikáció eme alapvető jellegzetessége. A film számára több fontos következtetés vonható le ebből. Egyrészt természetesen az alkalmazott kifejezőeszközöket sosem egy „tartalom” közvetítőjeként kell értelmezni, hanem olyanokként, amelyek alapvetően határozzák meg a jelentést, a nézői pozíciót. Másrészt az apparátust nem lehet egyszerű jelentés nélküli közegként kezelni, hanem meg kell alaposan vizsgálni, hogy milyen mértékben módosítja, határozza meg, szűkíti le az elérhető jelentéseket. A videóművészettel foglalkozó fejezet egyik fő kérdése, hogy az apparátus megváltozása milyen hatás- és jelentésbeli változásokat okoz a mozgókép befogadásában.

3.1.2 Mindennapi életvilág vs. fikció

A látásnak kitett látás tapasztalatával kapcsolatosan a fő kérdés jelen kutatás számára az lehet, hogy a mindennapi élet- vagy világtapasztalat, amit Merleau-Ponty a percepció elemzése révén leír, mennyiben egyeztethető össze a fiktív világ, vagyis a művészet illetve a film tapasztalatával (a reprezentáció fogalom használatát szándékosan kerülöm). A filmes tapasztalat ugyanis egyszerre fiktív tárgyat illetően (fiktív történetet, szereplőket mutat) és apparátusában is (mesterséges élet- és percepciós helyzetet hoz létre). a film percepciójában részt vesznek olyan előzetes tapasztalatok, amelyek máshonnan származva mégis befolyásolják az adott film befogadását. Merleau-Ponty annak érdekében, hogy magyarázni tudja a percepció előzetesség struktúráját (hogy Heidegger kifejezését vegyük ehhez kölcsön) a test működésének leírásakor a reflex jelenségét használja fel. Arról beszél, hogy reflex reakció esetében előre értelmezzük a szituációt, és ennek a (vélt) jelentésnek megfelelően reagálunk. Még azelőtt rajzoljuk fel a velünk szemben álló dolog körvonalait, hogy a pontos, rögzíthető, érzékelhető stimulálásra sor került volna. Éppen e kapcsán von ezután párhuzamot a reflex és a percepció között: „A reflex azáltal, ahogy megnyílik egy helyzet jelentése nyomán és a percepció, azáltal hogy nem tételezi előzetesen a megismerés tárgyát, és hogy egész lényünk intenciójaként működik, tehát mindkettő egy objektivitás előtti (preobjektív) látás formájának tekinthető, amit világban létezésnek nevezünk.”¹¹

³² Nancy, Jean-Luc: *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. 31. o.

³³ Sabouraud, Frédéric: *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. 36. o.

³⁴ Shams, Sussan: *Le cinéma d'Abbas Kiarostami. Un voyage vers l'Orient mystique*. Paris: L'Harmattan. 2011.

³⁵ Uo. 49-51 és 56-57.

Uo. 206. o.

¹⁰ Uo. 211-212. o.

¹¹ Uo. 94-95. o.

Merleau-Ponty egzisztencialista alapú percepció-elméletének kiindulópontja, hogy „a percepció és a saját test tapasztalata egymást feltételezik”¹². Az érzékelés fontos jellemzője, hogy minden tapasztalt minőségnek már eleve, önmagában, minden intellektuális reakció (következtetés, asszociáció) nélkül jelentése van a testem számára. Ugyanakkor nagyon fontos az én irányultságom, nyitottságom az érzékelt dolog felé, hiszen „a tekintetem kutatása nélkül, azelőtt, hogy a testem összhangba kerüljön vele, az érzékelt nem más, mint üres felhívás [sollicitation vague].”¹³ Merleau-Ponty itt a világ és a megfigyelő, tapasztaló, percipáló Én viszonyáról beszél. Szerinte a világ nem más, mint egy „nyitott egész”, és vele szemben áll az Én, az állandóan változó szubjektivitás.¹⁴

3.1.3 Kiazmus – a láthatóvá lett látás

Merleau-Ponty egyik legfontosabb meglátása a percepcióval kapcsolatosan a tekintet és a látott dolog egybeolvadásával kapcsolatos: „nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat.”¹⁵ *A látható és láthatatlan*ban a látást a tapintáshoz hasonlítja, azt írja, hogy amiként összetartozás van a tapogtatás, a kezem mozgása és a megérintett felület között, ugyanúgy a tekintet is magába olvasztja a látható dolgokat és közben idomul is hozzájuk. Továbbra is a tapintásnál maradván azt állítja, hogy ez a megismerés közbeni idomulás azért lehetséges, mert a kezem, amely tapint, közben maga is tapintható (például a bal kezemmel megtapogathatom a tárgyakat tapogató jobb kezemet), vagyis ugyanúgy részese annak a világnak, amelyet feltérképez. Így „a kéz mozgásai beleíródnak az általa feltérképezett világba, közös térképre kerülnek vele” valamint „a 'megérintő alany' a megérintett dolgok sorába lép”¹⁶.

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 fedeznek fel részleteiben. Mivel a látás nem más, mint szemmel tapogtatás, be kell épülnie a lét azon rendjébe, amit éppen feltár számunkra, a néző nem maradhat kívül az általa nézett világon. „Mihelyt látok valamit, e látás/látvány óhatatlanul kiegészül egy másik, komplementer látvánnyal [...]: önmagam képeivel kívülről nézve, ahogy valaki más látna engem egyéb láthatók között, amint épp figyelem őket egy adott helyről.” „(...) az, aki lát, csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert őt magát ez utóbbi már eleve hatalmában tartja, olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükségképpen egylényegű; csakis azért tekinthet végig a láthatókon, mert a tekintet és a dolgok egymásba illeszkedésének törvényei szerint ő maga is látható, ő, aki egy különös visszájára fordulás révén látja a látható dolgokat, miközben maga is

¹² Uo. 152. o., 1. lábjegyzet

¹³ Uo. 248. o.

¹⁴ Uo. 254. o.

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. Budapest: L'Harmattan. 2007., 149. o.

¹⁶ Uo. 151. és 152. o.

konvenciókat részesíti előnyben, és ami miatt filmjei ábrázolásmódjukban Iránban felkavaróan, lásd forradalminak tekinthetők. A nyugati jóléti társadalomból érkező Roy Andersson mozija nem a szerzői, hanem a nézői tekintet tudatosításával foglalkozik, álló kamerával felvett, egyetlen beállítással jelenetei egyszerre valósítják meg a bazini realiztikus mélységi kompozíciót, és törik meg ezt az által, hogy „átszakítva a vásznat” minket vonnak kérdőre és felelősségre. A videóművészet taglalása végül lehetővé teszi egy a moziétól teljesen eltérő képzőművészeti és konceptuális gondolkodásmód mozgóképben való megvalósulásának a tanulmányozását. Itt nem a filmen ábrázolt, hanem a filmet körülvevő tér, illetve tágabban a művet körülölelő kontextus válik elsődlegessé.

3.2.1 Kiarostami

Kiarostami filmjei szinte iskolapéldaként vagy illusztrációként szolgálhatnak a merleau-ponty-i percepció-fenomenológia és a hermeneutikai értelmezésemélet számára, olyannyira egyértelmű és mellesleg vizuális módon képesek megjeleníteni a világbá-vetettség, az előzetesség és a mindig valahonnan nézés/értés problémáit. 2010-ben megjelent könyvében erre maga Frédéric Sabouraud is felhívja a figyelmet: „Abban a módban, amelyben Kiarostami – Jean-Luc Nancy szerint a tekinteten alapuló – mozija kezeli a mítoszokhoz, a szenthez, a hiedelmekhez való viszonyt, ahogyan a beszélgetés körüli különböző nézőpontokat artikulálja, olyan témákkal találunk hasonlóságokat, amelyek a közelmúlt filozófiai hermeneutikáját járják át, különösen Hans-Georg Gadamer (*Igazság és módszer*) és Paul Ricoeur (*Le conflit des interprétations*) munkásságát.”³⁰ Mindez Kiarostaminál a tekintet formájában jelenik meg: „az, ami a kiarostami-i hős valósághoz való viszonyát megalapozza, az a tekintet, amelyet erre a valóságra vet (és az ebből származó gondolatok vagy benyomások), sokkal inkább, mint a fizikai értelemben vett cselekedetei” – írja Sabouraud.

Jean-Luc Nancy elemzéseit óta egyértelmű, hogy Kiarostami filmjeit a tekintet moziának kell tekintenünk. Fenomenológiai megközelítésünk számára ez azért különösen fontos, mert a filmek értelmezését közvetlenül a percepció szintjére helyezi. „(...) Kiarostami filmjei, sokkal explicitebb módon mint másokéi, láthatatlan kapcsolatot hoznak létre a mi nézői tapasztalatunk és a másikkal és a világhoz való viszonyunk között. (...) Ami lehetővé teszi eme néző és egyén közötti interfészt nem más, mint a világgal való látáson és halláson keresztüli kapcsolatunk. Kiarostami moziának középpontjában a percepció logikája és az általa létrehozott jelentés áll.”³¹ Nancy a következőképpen vezeti be a tekintetről szóló gondolatmenetét: „A képeket és szimbólumokat

³⁰ Sabouraud, Frédéric: *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*. 23. o.

³¹ Uo. 75. o.

helyzetet állít elő a sötét terem és az egyetlen látható elem, a vászon révén, ami egy precíz, pontosan behatárolható látómező – ez a képmező – illúzióját teremti meg. Vagyis mindennapi tapasztalatunkkal ellentétben a film egy olyan vizuális tapasztalatot hoz létre, amelynek pontosan megállapíthatók a határai és látszólag pontosan beazonosíthatók az ábrázolt világ megismerésének keretei. A film egyik legfontosabb újítása ugyanakkor 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 a látott és a megélt tér különbözik, hogy egy adott pillanat látómezeje csupán a világ pillanatnyi szerveződése. Azáltal, hogy változó képkivágásokban mutatott be egy egységesen kezelt, de mindig csak részleteiben látott teret, a film a mozgás ábrázolásánál sokkal hatalmasabb lépést tett a valószínűsítő közeli tapasztalat megismétlése felé.

Mindezen kérdések mögött természetesen a keret, a kép határának problémája húzódik meg. Sobchack a látást mindig irányítottnak, orientáltnak tekinti, ami azt is jelenti, hogy mindig valamilyen értéket rendelünk a látás tárgyához. A film esetében azonban ezt az irányítást, a választást (hogy mit nézek, mire figyelek) helyettem a film teszi meg, a képkert, a kompozíció és a fókusz beállításával határozva meg azt, hogy pontosan mit is tulajdonítsak alaknak/előternek 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”²⁸. Hozzáteszi még, hogy az emberi testhez hasonlóan, a keret „a percepció szerveként” is funkcionál²⁹.

3.2 Elemzések

A két csomópont köré szerveződő elméleti fejezeteket három konkrét elemző rész követi, amelyek célja az, hogy a dolgozat ne ragadjon le a különböző elméletek és azok egymáshoz való viszonyainak az ismertetésénél, hanem mutassa be legalább e két jellemző működését valódi filmek elemzése során. Kiarostami munkássága a világot strukturáló tekintet fontosságára valamint fikció és valóság határainak átjárhatóságára világít rá. Úgy vélem, hogy a fenomenológiai alapokon nyugvó megközelítés lehetővé teszi számunkra azt is, hogy felderítsük az iráni rendező hozzáállásában azt a megközelítést, ami eredendően inkább a nyugati, mint a keleti képalkotási

²⁸ Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*. 130-131. o.

²⁹ Uo. 135. o.

csak egy közülük.”¹⁷

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

3.1.4 Percepció és tér

Merleau-Ponty a saját test és a mozgás elemzésén keresztül próbálja feltárni tértapasztalatunkat, melynek egyik lényegi pontja a térrel és idővel való testi összetartozás: „Még akkor is, ha később a gondolat és a tér percepciója megszabadulnak a mozgástól és a térben lévő létezőtől, ahhoz, hogy el tudjuk képzelni a teret, szükséges, hogy előbb be lettünk legyen vezetve a térbe a testünk által.”¹⁸ A filmmel kapcsolatban pontosan ugyanez a kérdés vetődik fel: bár a moziban mozdulatlanul ülünk, a térben mozgó kamera által leképezett teret csak a saját testünk mozgása által kialakult tértapasztalatunk segítségével tudjuk felfogni. Hiszen a mozgókép legnagyobb újítása nem a mozgás ábrázolása, hanem a néző állókép esetében védett, mozdulatlan helyének a megszüntetése a perspektíva- és szemszög-váltás valamint a kameramozgás révén. Azáltal, hogy filmkép változva mutatja be a tér különböző részleteit, nézőként magam is részese leszek a szereplőket körülvevő térnek, és saját térfelfogási tapasztalatom alapján tudom elképzelni a főhős térelményét. Mindennek alapja pedig a saját testünk, ugyanis „a testünk horgonyoz le bennünket egy világba”¹⁹.

A térbeliség, a tér érzékelésének legalapvetőbb feltétele Merleau-Ponty szerint „a szubjektum bizonyos környezetben való rögzítettsége, világhoz való tartozása”. Ez azt jelenti, hogy

¹⁷ Uo. 152-153. o.

¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. 162-166. o.

¹⁹ Uo. 169. o.

nem beszélhetünk múlt, előzetesség nélküli ún. „első” percepcióról, hiszen minden percepció feltételezi a szubjektum valamilyen múltját. Ennek köszönhetően a dolgoknak valamilyen „látens” jelentése van már első megpillantáskor is, amely háttérként, alapként szolgál a konkrét percepció során létrehozott jelentéshez²⁰. A viszonyoknak, a fizikai relációknak létezik egy előzetes, a percepciót is megelőző jelentése: „A fent és a lent, illetve általában véve a hely már a 'percepció' előtt meghatározott” - írja²¹. Ennek az előzetes tudásnak a „helye” pedig a saját test: Merleau-Ponty szerint „a tér egzisztenciális és az egzisztencia térbeli”²². A tér az ő felfogásában nem egy objektív környezet, hanem egy általam, a percipiáló által feltérképezett viszonyrendszer helye.

3.1.5 Perspektíva, térmélység

A tér percepciójának leglényegesebb eleme az irányultsága: „Általában véve a percepciónk nem tartalmazna sem körvonalakat, sem alakokat, sem háttérrel, sem tárgyakat, így aztán semminek a percepciója nem lenne, sőt nem is létezne, ha a percepció szubjektuma nem lenne maga ez a tekintet, amely nem a dolgokat ragadja meg, hanem a dolgok egy bizonyos irányultságát [orientation]; viszont a térbeli irányultság nem kontingens tulajdonsága a tárgynak, hanem az a mód, amely révén én őt (a tárgyat) felismerem és tudomásom van róla, mint tárgyról.” Tehát a tárgy sosem áll önmagában, hanem mindig valamilyen módon van jelen a világban: „mivel a percipiált világ csupán irányultság révén ragadható meg, nem tudjuk megkülönböztetni a létezőt az irányult létezőtől.”²³ A perspektivikus szerkesztés teszi számunkra a képekben is vizuálisan megélhetővé az irányult, a valahonnan nézett, a valamely szempontból egy viszonyrendszer részének tekintett létezőt. A perspektíva legfontosabb következménye pedig ebből a szempontból a térmélység megjelenése.

A szubjektum pozíciója, világba helyezettsége nélkül elképzelhetetlen térmélység kulcsfontosságú Merleau-Ponty fenomenológiájában és egyben a filmkép kompozíciójában is. Mikor a távolodó/közeledő tárgy valódi és látszólagos nagyságáról, illetve ezeknek különbségeiről beszél, Merleau-Ponty kifejezetten a mozi emlegeti, ahol mindkét szélsőség hangsúlyosabb, mint ha ugyanezt a valóságban látnánk, és ezzel ő ugyanazt a problémát feszegeti (csak másképpen), mint amivel Gombrich foglalkozik a *Művészet és illúzió*ban. A (tér)mélység azért elengedhetetlenül fontos dimenzió, mert azonnal felfedi a szubjektum és a dolog viszonyát. Amikor egy tárgyról azt mondjuk, hogy kicsi vagy óriási, mindez „a gesztusaink bizonyos 'hatótávolságához’, a fenomenális test bizonyos 'megragadásához’ képest” történik. Mindig a világhoz való viszonyunk szempontjából

²⁰ Uo. 325-326. o.

²¹ Uo. 330. o.

²² Uo. 340. o.

²³ Uo. 293. o.

van értelme a közelnek és a távolnak, a függőlegesnek és a vízszintesnek.²⁴

A valós percepcióban 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, amely során „belakjuk a dolgot, és onnan megragadunk minden dolgot azon oldaluk felől, amelyet azok a dolog felé fordítanak; (...) így válik minden dolog az összes többi dolog tükrévé”.²⁵ 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 „mindenholon láttatás” fele tesz egy lépést. A kameramozgás és a plánváltások révén a film éppen arra képes, hogy rendre meghaladja a látómező pillanatnyi kereteit, és állandóan, újra és újra jelenvalóvá tegye a „horizontot”. Pont a film az, amely a képalkotás történetében először teszi lehetővé strukturálisan a több szempontból való láttatást.

3.1.6 A keret

A vizuális percepció egyik alapvető eleme a fentiekén kívül a látómező illetve pontosabban annak határai, kerete. Mikor Merleau-Ponty a látómező fogalmáról beszél, azt állítja, hogy ez a fogalom valójában a „világ előítéletén” (préjugé du monde) alapul. Ez azt jelenti, hogy geometrikus-optikai szabályok alapján megszerkesztünk egy olyan fogalmat, amihez még hasonlót sem kínál a tapasztalat. A látómező koncepciója alapján ugyanis egy olyan világrészletet kellene felfogjunk, amelynek precíz határai vannak, azonban szerinte a látómezőt körülvevő terület nem fekete vagy szürke, ugyanis létezik egy „meghatározatlan látás”, és akár azt is állíthatjuk, hogy „az sincs vizuális jelenlét nélkül, ami a hátunk mögött van”.²⁶ Képeinkkel ellentétben a mindennapi életben látómezőnk nem élesen határolt, sőt Merleau-Ponty szerint a látómezőt meglehetősen tágan kell értenünk: „A látómezőnk nem az objektív világunkból kivágott, éles határokkal rendelkező részlet, mint a táj, ami az ablak keretei közt látszik. Olyan messze látunk, amennyire kiterjed a dolgok tekintetünk általi megragadása – és ez jóval túl van az éleslátás határán, még a hátunk mögé is kiterjed.”²⁷

A film azért érdekes jelenség ebből a szempontból, mert a mozi apparátusa pont egy olyan

²⁴ Uo. 308-309. o.

²⁵ Uo. 82. o.

²⁶ Uo. 12. o.

²⁷ Uo. 321. o.