

Gyenge Zsolt:

Kép, mozgókép, megértés. A filmelemzés fenomenológiai elmélete

- doktori értekezés -

Válasz Pólya Tamás opponensi bírálatára

Pólya Tamás bírálatára – a másik opponenciától valamelyest eltérően – kifejezetten a teoretikus problémák felől közelíti meg a disszertációt, még akkor is, amikor konkrét filmelemzésekkel kapcsolatosan fogalmaz meg kérdéseket. Éppen ezért a két bírálat remekül kiegészíti egymást, és lehetővé teszi a szöveg két különböző irányból történő megmértését. E megközelítése révén Pólya többször olyan, adott esetben a dolgozat különböző pontjain megfogalmazott állításokon alapuló összefüggésekre vagy éppen ellentmondásokra irányítja rá a figyelmet, amelyek egy kevésbé figyelmes olvasó figyelmét könnyen elkerülhetik.

A bírálat első fele – a disszertációhoz igazodva – az elméleti keretek kidolgozását értékeli. Első körben az Opponens két olyan, nem egyértelműen összefüggő problémát vet fel egymás után, amelyekre mégis együtt próbálnék válaszolni, mert úgy megvilágítóbbnak érzem a gondolatmenetet. Az Opponens azt kifogásolja, hogy a disszertáció túl hangsúlyosan megy szembe az ún. „analizáló” filmelemzéssel, főleg, hogy – mint írja – egy olyan disszertációról van szó, amelyben maga is részletekbe menően elemez. Rögtön a következő pontban pedig a kommunikációtudomány problémájára kérdez rá, azt jelezve, hogy a szöveg több helyen inkább esztétikai jellegű, és kevésbé foglalkozik a kommunikációelmélet területére tartozó problémákkal.

Lehet, hogy az „analizáló filmelemzés” kifejezés nem a legmegfelelőbb, azonban olyan kritikákra/elemzésekre próbáltam utalni vele a disszertációban, amelyek a filmet nem kommunikációs helyzetként, nem a világban interakciót generáló jelenségként kezelik. Olyan elemzésekre gondolok, amelyek ahelyett, hogy a néző filmnézési pozíciójából és attitűdjéből kiindulva gondolkodjanak el a film lehetséges hatásairól és jelentéseiről, a filmet pusztán filmnyelvi jelrendszerek és hagyományok (sémák, műfajok) zárt világaként kezelik.

Ezzel a rövid megjegyzéssel azonban nem akarom elütni a kommunikációra vonatkozó kérdés életét. Úgy gondolom, hogy az a percepcióra és részvételre figyelő megfigyelés, amit a disszertáció elsősorban Merleau-Ponty-ra alapozva megpróbál felvázolni – bár nyelvezete messze áll a kommunikációelméletek fogalomhasználatától – a tekintet, a nézőpont, a térérzékelés problémáin és ezek értelmezési lehetőségein keresztül kifejezetten kommunikációként kezeli a filmet (illetve a film tapasztalatát). Az Opponens is idézi azt a Sobchack mondatot, ahol ő a filmes befogadás kommunikatív jellegéről beszél, azonban úgy érzem, érdemes elgondolkozni azon, hogy valóban két különböző

szereplő valódi kommunikációjáról van-e szó. Ugyan Sobchack azt állítja, hogy „két látó szubjektum dialogikus” helyzetéről beszélhetünk, valójában itt nem történik más, mint hogy a néző (és ebben az értelemben kommunikációról van szó) szándékokat feltételez mind a szerző, mind a film, mind pedig az egyes szereplők részéről. Ugyanakkor a szereplők a nézővel szemben nem, csak más szereplőkkel kapcsolatban vázolnak fel szándékokat – vagyis a szereplők nincsenek valódi kommunikációs helyzetben a nézővel talán még akkor sem, amikor mondjuk közvetlenül a szemünkbe/a kamerába néznek. Ebből a szempontból egyébként különösen érdekes kísérletek a kísérleti film (például az amúgy is sokat elemzett Kiarostami *Shirin* című, csak filmnézőket mutató filmje) és a videóművészet területén található. És itt kapcsolódnék a bírálat utolsó erre vonatkozó megjegyzéséhez: a disszertáció *A film kifejezőerejének mediális forrásai* című alfejezete kifejezetten arra törekszik, hogy a mozgókép médiumának legfontosabb (vagy néhány fontos) jelentésteremtő/befolyásoló mediális jellegzetességét körüljárja. És ezáltal – ahogy az Opponens is megállapítja – médiaelméleti megközelítést alkalmaz.

A következőkben a másik bírálathoz hasonlóan Pólya is a kognitív tudományok bekapcsolását említi meg hiányosságként. Úgy gondolom, ezt a problémát azon az alapvető elméleti szembenálláson keresztül tudnám megragadni, amit a fenomenológia és a kognitív tudomány között a konstruktivizmushoz való viszonyulás képvisel. A kognitív hagyomány szerint a megismerhető és szándékos emberi cselekvés illetve az ezeket végrehajtó fiziológiai mechanizmusok közötti úrbén a mentális tevékenység található – éppen ezért az érzékek hatására létrejövő ún. mentális reprezentációkat kutatja. A kognitív tudomány álláspontja, miszerint minden megítélés konstrukció, alapvető módon áll szemben a fenomenológiával, amint azt a disszertációban különböző Merleau-Ponty idézetek rendre jól jelzik. A francia fenomenológus szerint tapasztalatunkra éppen az a jellemző, hogy nem lehet két külön momentumra szétválasztani az észlelet (fiziológiai) recepcióját és annak mentális feldolgozását (reprezentációját, konstrukcióját), mert már az érzékelés legelső pillanatát meghatározza egy bizonyosfajta viszonyulás. Vagyis nem beszélhetünk egy olyan rendszerről, ahol vannak a tiszta, pusztán fiziológiai alapon működő észleletek, és az azokat feldolgozó mentális folyamatok. Tisztában vagyok azzal, hogy a kognitív tudomány és a neurofiziológia adott esetben rengeteg empirikus kísérleti adattal és bizonyítékkal rendelkezik e fenomenológiai álláspont cáfolására (amint azt Pólya a bírálatban meg is fogalmazza), azonban úgy érzem, hogy egy ilyen megközelítés egyszerűen nem segíti elő a műértelmezés megértését – vagyis a disszertáció fő célját. Lehet, hogy neurofiziológiailag másképp áll a helyzet, ám mindennapi emberként egyszerűen a tapasztalatunkat jobban leírónak (és ebben a kontextusban inkább magyarázó erővel bírónak) tűnik a fenomenológiai megközelítés - maga az Opponens is leírja, hogy „intuitíve valóban így érzékeljük” a tapasztalatot. Úgy gondolom, hogy a fenomenológiai megközelítés számára, főleg egy olyan kontextusban, ahol valamely jelenséghez való viszonyulásunk megértéséről van szó, fontosabb lehet az intuitív tapasztalat

leírása, mint – ahogy az Opponens fogalmaz – a természettudományos magyarázat.

Viszont a kognitív filmelmélet megállapításaival való összevetés mondhatni megkerülhetetlen összetevője lenne a disszertáció témájának – ez terjedelmi korlátok miatt maradt ki. Az ezzel kapcsolatos meglátásaimat a másik bírálatra adott válaszban fejtettem ki, hiszen ott konkrétan erre vonatkozó kérdés merült fel.

Ezután kerül sor a disszertáció teoretikus része egyik legfontosabb momentumának a problematizálására. Pólya Tamás Stóhr Lóránthoz hasonlóan ugyancsak megemlíti bírálatában Sobchack film-test fogalmának bírálatát, azonban ő más szempontból. Az Opponens azt írja, hogy egyfajta feszültség olvasható ki „a fenomenológia iránti elköteleződés és ugyane megközelítési mód gyakran kritizált homályosságának és misztikusságának elutasítása között” (4. o.) E helyütt a bírálat konkrétan a film-test fogalom homályosság miatti elutasítására utal, és felteszi a kérdést, hogy vajon „nem éppen a homályosságban áll-e a fenomenológiai megközelítések rugalmasságának, hajlékonyságának és gondolatra ösztönző erejének a titka?” A kérdésben megfogalmazott állítással nem tudnék vitatkozni, viszont ami számomra a gondot jelentette Sobchack fogalmában, az az volt, hogy ő egy újabb konstrukciót vezet be a film és a néző „közé”, és annak segítségével próbálja magyarázni a film tapasztalatát. E helyett javasoltam a felemásság fogalmát, ami igazából a néző tapasztalatáról szól, és úgy próbálja megragadni a film tekintetével történő ambivalens nézői azonosulást (ambivalens, mert egyszerre van jelen benne a néző saját és a filmbeli megfigyelő jelenlétének a tudata), hogy nem tételez egy újabb, ugyancsak magyarázatra szoruló entitást. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a felemásság fogalma azért messze nincs híján a fenomenológiára jellemző homályosságnak.

A bírálat második része a teoretikus fejezetekben „példaként” vagy a filmekkel foglalkozó külön fejezetekben megjelenő filmelemzésekkel foglalkozik. Ha jól értem, akkor az ide tartozó megjegyzések központi magva abban a kérdésben ragadható meg, hogy a kidolgozott, viszonylag kereknek tűnő elméleti keretek alkalmasak-e minden film elemzésére, vagy csupán azokra a nagyon is tipikus esetekre, amelyek a szövegben is előkerülnek. A disszertáció egyértelmű vállalása, hogy egy általános érvényű megközelítést dolgozzon ki, így a következőkben e mellett szeretnék érvelni.

E témával kapcsolatban az első opponensi megjegyzés a választott filmek túl evidens, túl harsány mivoltára vonatkozott, mely szerint ezek a példák pont azt nem illusztrálják, hogy kevésbé nyilvánvaló esetekben is érvényes az elméleti konstrukció. Az Opponens pedig ezután kifejti, hogy mindez esetleg abból fakadhat, hogy „bármiféle filozófiai tételek 'bizonyítása', de csak szemléltetése is óhatatlanul többé-kevésbé harsány megoldásokhoz vezet a filmes közegben (...), talán a filozófiai gondolkodás eredendően nyelvi, s a filmes alkotás eredendően audiovizuális jellege miatt.” (5. o.) Ezen a kérdésen

gondolkozva felidéztem a disszertáció gondolati háttere megalkotásának folyamatát, és arra jutottam, hogy az elméleti fejezetekben kifejtettek nem olyan filozófiai tételekként gondolok, amelyeket a filmeknek igazolniuk kellene, hanem filmkritikák írásakor, konkrét filmek elemzése közben kristályosodtak ki ezek a szempontok. Ez pedig azt jelenti, hogy egy szintetizáló folyamat során szűrtem le azokat a legfontosabb mediális sajátosságokat, amelyek sarokkövei lehetnék egy fenomenológiai megközelítésű filmelemzés-elméletnek.

Így aztán szeretném azt hinni, hogy ez a hozzáállás más, „árnyaltabb” művek esetén is releváns értelmezésekre ad lehetőséget. Az Opponens éles szemmel talált rá egy szövegrészletre (a 6. oldalon idézi), amelyben azt állítottam, hogy például a folyamatos vágás esetén olyannyira természetesként jelennek meg ezek a jellemzők, hogy nem is lehet messzemenő következtetéseket levonni belőlük. Ma, egy szűk évvel a disszertáció írása után határozottabban fogalmaznék e tekintetben, ugyanis úgy gondolom, hogy már az is nagyon jó kiindulópont egy film elemzéséhez, ha azt meg tudjuk állapítani, hogy egy film nem alkalmazza e határsértéseket. Itt azonban a médium transzparenciájának kérdéséhez jutunk, amivel kapcsolatban legegységesebb párhuzamként a mindennapi nyelv és a költészet szembeállítását tudnám felmutatni. Ez pedig azt jelenti, hogy a filmes kifejezőeszközök komplex és jelentéssel teli használatára nyilván csak olyan művekben tudunk rámutatni, amelyek szerzője nem hétköznapi, hanem – ha úgy tetszik – költői szóhasználattal él. Legutóbb – csak hogy egy a disszertációban nem idézett művek említsek – Paul Thomas Anderson *The Master* című munkájával kapcsolatban éreztem úgy, hogy a film csak a térszerkesztés és a tekintet irányultságának elemzése révén érhető meg igazán. Mindez annak ellenére igaz, hogy ez a film nem alkalmazza a disszertációban idézettekhez hasonlóan evidens módon ezeket a megoldásokat.

A konkrét filmelemzések boncolgatásakor a bíráló külön kiemeli, hogy míg Kiarostami és a videóművészet kiválasztása teljesen relevánsnak tűnik, Roy Andersson esetében a fenomenológiai szemlélet nem sokat ad hozzá az értelmezéshez. Az Opponens többek között azt írja, hogy „a svéd rendező által alkalmazott narratív megoldások, az empátia kiüresítése, a szemmagasságot idéző kamerapozíció, a kamerába néző színészek általi könyörtelen morális kérdésfeltevés elemezhetőek a fenomenológiai szempontok bevonása nélkül is.” Erre a felvetésre két választ kívánok adni. Egyrészt úgy gondolom, hogy Andersson polgárpukkasztó, abszurd és társadalomkritikus attitűdje elég nyilvánvaló, azonban a Másik, a tekintet és az ábrázolt és látható tér összefüggéseinek az elemzése révén nem csak tematikus, hanem úgymond formai szinten, a kifejezőeszközökben lehet megragadni mindezt. A *Something Has Happened* rövidfilmre vonatkozóan a szégyenérzet filmes ábrázolásával kapcsolatosan bemutatott elemzés jól példázza azt, hogy miképpen lehet a történetben egyértelműen jelen lévő „üzenetet” olyan formai megoldásokkal vászonra vinni, amelyek a néző számára a tapasztalat úgymond nem verbális szintjén is átélhetővé teszik azt. És ezt az alkotói megoldást a fenomenológiai elemzés fel tudja fedni.

A másik válaszom a kizárólagosságról szól. A disszertáció nem állította, hogy a fenomenológiai megközelítés lehet az egyetlen üdvözítő út a mozgóképek releváns elemzéséhez, csupán megpróbál egy a filmelméletben és a filmelemzési gyakorlatban is ritkán alkalmazott megközelítést következetesen végigvinni. Tehát készséggel elfogadom, hogy más oldalról is el lehet akár ugyanezen eredményekre jutni. Mindezek ellenére azonban azt érzem, hogy az, hogy ennyire különböző szerzők és mozgóképek elemzésére is megfelelőnek tűnik ez a gondolkodási keret, azt bizonyítja, hogy mégis egy olyan megközelítéssel állunk szemben, ami meglehetősen nagy területet fed le, és valószínűleg csak ritka esetekben „hagy cserben”.

A bíráló utolsó része a Kiarostami elemzések nyugat-kelet szembenállását vizsgálja a kultúraközi kommunikáció szempontjából. Az Opponens arra világít rá, hogy a disszertációban használt (főleg nyugati, francia) szövegek anélkül próbálják meg értelmezni Kiarostami filmjeinek keleti (iráni) kultúrához, hagyományokhoz való viszonyát, hogy azt a kultúrát a maga teljességében értenék, működését, hagyományrendszerét átlátnák. Ezek kapcsán pedig a bíráló végeredményben a disszertáció azon megállapításaira kérdez rá, amelyek az iráni rendező életművét a Kelet-Nyugat tengelyen próbálják elhelyezni. Az e probléma kapcsán megfogalmazott nagy mennyiségű kérdésre (azokat többé-kevésbé szintetizálva) a következőket válaszolnám.

Bár abban nem vagyok biztos, hogy Kiarostamit egyáltalán be lehet-e egyértelműen valamelyik kultúrába sorolni (egyáltalán mennyire éles a határ egy úgymond globalizált világban, ahol a „keleti” kultúra képviselője egy „nyugati” médiumot használ?), viszont abban biztos vagyok, hogy mi csak nyugati szemmel tudunk filmjeire nézni, meggyőződésem, hogy nem létezik kultúrafüggetlen recepció. Tehát „jó fenomenológus módjára” nem is kérdés, hogy nem léphetünk ki saját nyugati szemléletünk keretei közül, legfeljebb korlátozott tudásunk alapján megpróbálhatjuk felfedezni azokat a pontokat, amelyek a mi világszemléletünkől, világpunktól eltérnek. A fenomenológiától ugyancsak nem idegen Gadamerre is hivatkozhatok, aki az *Igazság és módszer*ben arról ír, hogy előítéleteinket legfeljebb tudatosíthatjuk, de fel nem számolhatjuk. Így bizony elképzelhető – amint ezt az Opponens egyik kérdése implikálja – hogy mikor mondjuk Kiarostami iráni környezetben általam forradalminak nevezett képhasználatáról beszélek, akkor valójában egy a nyugati közbeszéd számára fontos/releváns problémát exportálok egy olyan környezetbe, ahol ez fel sem vetődik. Ugyanakkor azért megjegyezném, hogy a kérdéssel kapcsolatos következtetésem többek között olyan tanulmányokon alapulnak, amelyeknek szerzői Iránból származnak – például Sussan Shams Teheránban született. Egyébként az ő esete itt azért különösen érdekes, mert a keleti képalkotással kapcsolatos megállapításait Kiarostamira vonatkoztatva végül vele ellentétes következtetésekre jutottam. Ő ugyanis, miután részletesen elemzi az iráni képi, építészeti és urbanisztikai hagyományokat, azt mondja, hogy Kiarostami ezekhez áll közel – a disszertáció viszont azt állítja, hogy ha ezek a keleti

képkoncepció jellegzetességei, akkor Kiarostami pont hogy nem ezeket valósítja/ismétli meg filmjeiben.

Végül zárszóként térnék ki az Opponens azon megjegyzésére, amely vitatja a disszertáció egyik fontos megállapítását, miszerint nem a film az első olyan médium, amelyik a képkeretben láthatónál nagyobb tér ábrázolását teszi lehetővé. A bírálóban az a példa olvasható, miszerint egy fotó teréből oldalvást kinéző, elnéző emberek megörökítése is ugyanezt a hatást éri el. Úgy gondolom, hogy amennyiben ez az állítás megállja a helyét, akkor ugyanígy igaz lenne nem csak a fotóra, hanem minden állóképre (tehát mondjuk a festményekre is). Azonban a bíráló ezen állításával határozottan vitatkoznék, hiszen a képből kinéző alak (vagy akár a képkeret által kettészelt figura vagy tárgy, amivel az impresszionisták, főleg Degas és Renoir kísérleteztek) valóban felidézi egy a láthatónál nagyobb tér jelenlétét, azonban vizuálisan egyáltalán nem, dramaturgiailag pedig pusztán homályos utalás szintjén vonja be azt az ábrázolásba. Ugyanakkor ezt nem tartom pusztán technikai jellegzetességnek, amit a film technológiája tett lehetővé – ezt jól mutatja a disszertációban pont e kapcsán elemzett Velázquez festmény, de ugyanerre képes lehet állóképek sorozata, mondjuk a képregény is. Meggyőződésem, hogy a film olyan módon teszi állandóan jelenlévővé az éppen nem látott teret, hogy annak létezésétől egy pillanatra sem tekinthetünk el. A kameramozgás és a montázs révén folyamatosan újabb térszelvények vonódnak be az ábrázolásba, de úgy, hogy közben dramaturgiailag mindig jelen maradnak a korábban látott tér elemei, vizuálisan pedig általában rendre visszatérünk hozzájuk. A legtöbb filmes jelenetet egyszerűen nem érthetjük meg anélkül, hogy ne egy a vásznon láthatónál nagyobb térben gondoljuk el az éppen látottakat. Mindez egyébként még hangsúlyosabban jelenik meg a számítógép játékokban, különösen azoknak az FPS (first person shooter) verziókban.

Ezennel zárom válaszomat, a feltett kérdések, felvetések közül amelyekre tudtam, megfeleltem. Nagyon köszönöm az Opponens alapos és értő olvasását, és megjegyzem, hogy a jogosan felvetett hiányosságok pótlását (például a kognitív tudományok bekapcsolását, vagy a keleti kultúra képkoncepciójával kapcsolatos tudás elmélyítését) én is elengedhetetlennek tartom a kutatás további szakaszában. A bíráló megjegyzések mellett pedig külön köszönöm az elismerő és biztató szavakat.

Gyenge Zsolt
doktorjelölt
Budapest, 2013. május