

## „Én, engem és magam”: A *home movie* kísérteties hatásáról

### Absztrakt

A *home movie* attitűd egyike a filmes identifikáció Jean-Pierre Meunier által megjelölt három modalitásának, amellyel *A filmes tapasztalat struktúrái: a filmes azonosulás* (*Les Structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*, 1969) című kötetében foglalkozik. Jelen esszé egyrészt próbára teszi ezt az elméletet, másrészt pedig lerója tiszteletét Meunier heurisztikus fenomenológiai megfigyelései előtt. Azokra az esetekre koncentrál, amelyekben a *home movie* nézőjének képernyőn kívüli *énképe* [*self-image*] hirtelen találkozik a képernyőn szereplő *képi önmagával* [*image-self*]: ezen azonosulás szerkezete pedig egészen különbözik azoktól az esetektől, amikor a képernyőn megjelenő más személyekkel azonosulunk. Gyakran *kísértetiesként* éljük meg ezt a helyzetet, így ez nem csupán egy apró különbség, hanem akár át is alakíthatja azt, amit Meunier a *home movie* tapasztalat alapvető jellemzőjének és általános fenomenológiai tapasztalatának tart.

### Szerző

Vivian Sobchack a Los Angeles-i Kaliforniai Egyetem (UCLA) professzor emeritája, 1992 és 2005 között a Színház, Film és Televízió Intézet dékánhelyettese és oktatója. A '90-es évek elején *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton University Press, 1992) című kötete középponti szerepet játszott abban, hogy a fenomenológia mint módszertan visszanyerje pozícióját a filmtudományban. Később a *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (University of California Press, 2004) című munkájában a mozgóképi médium egzisztenciális-fenomenológiai megközelítését dolgozta ki. A *Toward Phenomenology of Non-Fictional Film Experience* (1999) című esszéje volt az első olyan angol nyelvű szöveg, amely jelentős magyarázatként szolgált Jean-Pierre Meunier filmi identifikációról írt fenomenológiai megközelítéséhez. Ő volt a Film- és Médiatudományi Társaság (Society for Cinema and Media Studies) első női elnöke (1985-1987), és 2012-ben a Distinguished Career Achievement Award díjjal tüntették ki. Két évtizeden át tevékenykedett az Amerikai Filmintézet (AFI) igazgatótanácsának egyedüli akadémikusaként is.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.7>

## „Én, engem és magam”: A *home movie* kísérteties hatásáról

### I.

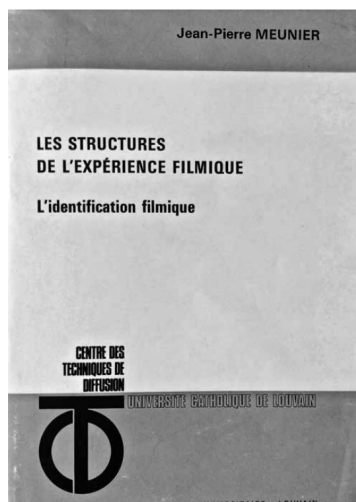
A *home movie* attitűddel létrejövő nézői azonosulás jelentéséről és annak meghatározó fenomenológiai szerkezetéről szóló összegzésében Jean-Pierre Meunier fontolóra veszi, hogy a *home movie* szándéka és célja eleve lehetetlen és egyben hiábavaló is. Ezalatt azt az intenciót érti, melynek lényege, hogy valahogy „felidézzük” és „jelenvalóvá tegyük” a magunk számára azokat a családtagokat és barátokat, akik egykor a kamera képernyőn kívüli térben léteztek – illetve, hogy még teljesebb módon megtapasztaljuk őket, mint az adott *home movie*-ban vagy téridőben, amelyben jelenleg csupán „emlékképként” látjuk őket. Valójában a fizikai hiányukról és az időbeli távolságukról való egzisztenciális tudásunkon az a vágyunk kerekedik felül, hogy itt és most velük legyünk, méghozzá olyan formában, ahogy és amilyenek korábban voltak. A *home movie* attitűd esetében ahelyett, hogy a film konkrét képeit szemlélnénk, keresztülnézünk rajtuk: ezáltal pedig kísérletet teszünk arra, hogy ezeket az egyéneket általánosságban idézzük fel és tegyük „ismét jelenlévővé” őket egy jelenbeli – ám paradox módon mégis múltbeli – újraegyesülésben, amelynek mi magunk is szerves részét képezzük. A „személy jelenvalóvá tételéhez” fűződő vágy egyik pólusaként Meunier azt hangsúlyozza, hogy „gyakran a saját jelenlétünk a másik személy számára az, amit megpróbálunk felidézni.” (1969: 104) Csakugyan, „a valódi interszubjektív kapcsolatot keresve”, „saját jelenlétünk [az], amelyet folyamatosan érzünk.” (1969: 104)

Az interszubjektivitás megvalósulása a *home movie* attitűd esetében természetesen lehetetlen. A néző sikertelen felidézési és újraegyesítési kísérlete nemcsak csalódáshoz és kompenzációs nosztalgiához vezet, hanem az identifikációs projekt egzisztenciális abszurditásának érzetéhez is. „A személyes elköteleződésre irányuló törekvésünk” – írja Meunier – „szembekerül az ürességgel, és felfüggesztve marad, minden lehetséges kiút vagy valódi jelentés nélkül.” (1969: 104) Mivel „képtelenek vagyunk elköteleződni”, önnön jelenlétünk nyilvánvalóvá válik, és így „egyre inkább a jelenlétünket érezzük, [és hogy] önmagunkkal vagyunk elfoglalva.” Összegezve, mivel nézőként oly módon próbálunk meg kapcsolatot teremteni ismerőseinkkel, ahogy „egykor” és „máshol” voltak (még akkor is, ha némelyikük most is „úgy van” velünk egy térben, mint ahogy a filmben látható), bizonyos értelemben mindig is már a megfosztottság állapotában vagyunk – orvosolhatatlanul és abszurd módon egyedül önmagunkkal a képernyő egyik oldalán. [1]

Mindazonáltal a *home movie* attitűd részeként tapasztalt, „önmagunkkal való foglalkozásról” [„*self-preoccupation*”] többet is el lehet mondani. Meunier elismeri, hogy „sok árnyalattal lehetne

gazdagítani e problémát, illetve számos konkrét esetet is meg kellene vizsgálni hozzá.” (1969: 105) A következőkben egy sajátos esetét vizsgálom meg, amely árnyalja ezt a kérdést, és egyben kihívást is jelent a *home movie*-s tapasztalat Meunier által lényeginek tekintett sajátos fenomenológiai struktúrája számára. Ez az a korántsem szokatlan eset, amikor a néző „szemtől szembe” kerül a saját, képernyőn látható képmásával, amely az azonosulás *kísérteties* tapasztalatát váltja ki. Mivel azonban szoros párbeszédet folytatok Meunier fenomenológiai sémájával és filmes korpuszával, illetve át is veszem azokat, még mielőtt elemzésem részleteibe merülnék, szükséges két olyan módszertani kérdéssel foglalkoznom, amelyek meghatározzák a jelen vitát.

Az első kérdés azon filmtárgyak természetére és hatókörére vonatkozik, amelyeket Meunier – a nézővel együtt – a *home movie* attitűdöt alkotó mozzanatként tekint. A *home movie*-k [Meunier fogalomhasználatában: *le film-souvenir*] olyan filmek, amelyek „magáncélra készültek, azzal a szándékkal, hogy az egyén életének egy-egy eseményéről, például esküvőről, nyaralásról, családi összejövetelekről emléket állítsanak vagy felvételt készítsenek.” (Hanich [Fairfax 2019: 155-156. 34-es lábjegyzet]) E korpusz átvétele lehetővé teszi számomra, hogy a saját fenomenológiai változatomat Meunier leírásaival egyezően, illetve azzal szemben is megalapozza, és egyben le is határolja azt, amit ha kiterjesztenénk, egy újabb igen jelentős – és nehézkes – változó lenne. Bár a kizárólag „magáncélra” készült filmek csoportja ma már kissé elavult leírásnak tűnhet, Meunier korpusza kulturális szempontból még ma is releváns. Kétséggel, amikor 1969-ben először jelent meg *A filmes tapasztalat struktúrái: a filmes azonosulás* (*Les Structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*), a hétköznapi emberek még nem úgy járták a világot, mint mi most, folyamatosan rögzítve mindent, amit csak látunk – beleértve saját magunkat is – mind a nyilvános, mind a magánfogyasztás céljával. Sőt, a Super 8-as filmkamerák csupán négy évvel Meunier fenomenológiai kötete előtt jelentek meg a tömegpiacon. (A videokazetta a 80-as évek közepén, a digitális videokamerák a 90-es évek közepén, az okostelefonok pedig a 2000-es évek elején kerültek tömegesen forgalomba.) Meunier korpusza így olyan típusú filmekre vonatkozik, amelyeket többnyire a nem szakmabeliek készítettek. Az ilyen típusú filmek ma is mindennaposak, és a technológiailag kiterjedt audiovizuális kontextusban [akárcsak készítőik] egyre inkább elérhetővé válnak a nyilvánosság számára is. Így bizonyos, alább tárgyalt esetekben az állandó személyes rögzítés és a képernyőn való „ismerős” láthatóság meggátolhatja az általam előtérbe helyezett, *kísérteties home movie* élményeket.



Jean-Pierre Meunier: *Les Structures de l'expérience filmique:*  
*L'identification filmique* (1969)

A második módszertani kérdés mind a fordítás, mind a terminológia területét érinti. Ahelyett, hogy a megszokott és inkluzívabb *film amateur* megnevezést használná, Meunier általánosságban *film-souvenir*nek nevezi a korpuszt (ezt a terminust nem találtam meg a francia szótárakban). Ez a látszólagos neologizmus azon filmtárgyakat helyezi előtérbe, amelyek elsődlegesen az emlékezethez folyamodnak: a kötőjel egyszerre kapcsolja össze és választja el őket a személyes emlékezés szubjektív aktusaitól. <sup>[2]</sup> Bár a *film-souvenir* elsőbbséget élvez egy korábbi, Meunier munkásságáról írt esszémben, jelen írásban az angol megfelelőjét, a „*home movie*-t” részesítem előnyben. <sup>[3]</sup> Bár a személyes emlékezés mellékjelentései így elveszhetnek, viszont megkapjuk az „otthon” konnotációit: különösen az otthonosság, az intimitás és a kellemesség érzése az, amelyet a kísérteties érzése felforgat. Ebben a kontextusban az „otthon” szó felidézheti a kísérteties német megfelelőjét, az „unheimlich” fogalmát, amely egyben az „otthon” ellentétpárja is, hiszen szó szerinti fordítása: „nem otthonos”. A kifejezés olyan élményt jelöl, amelyben az ismerős dolgok hirtelen zavaróan különössé és titokzatossá válnak – továbbá e fogalom szorosan kapcsolódik a jelenségről szóló kulcsfontosságú pszichológiai és filozófiai tanulmányokhoz (amelyek közül háromra később itt is hivatkozom). A következőkben azonban inkább egzisztenciális fenomenológiáról, mintsem pszichológiai etiológiáról, pszichoanalitikus magyarázatról vagy filozófiai extrapolációról lesz szó, ezért az általánosabb „kísérteties” [„*uncanny*”] kifejezést fogom használni. Kétségtávol ez a terminus „otthonosabb” lehet azok számára, akik egzisztenciálisan megtapasztalják az elidegenedést abban az amerikai kulturális kontextusban, amelyet ez a fenomenológia leír.

## II.

Most tehát térjünk rá azokra az esetekre, amikor egy *home movie*-ban látjuk magunkat; amikor az objektív „képi én” és a szubjektív „énkép” közti egzisztenciális szakadéknak, az „én” [„*I*”] hirtelen

szembekerül magammal [„me”]. Ez egy olyan identifikációs találkozás, amelyet a nézők jelentős része kísértetiesnek tart, elsősorban a zavarba ejtően aszinkron jellegű megfordíthatóság és az elbizonytalanító megkettőződés miatt. Bár elég gyakori ahhoz, hogy a nyilvános diskurzusban előkerüljön, természetesen ez a tapasztalat nem szükségszerűen következik be. Különösen akkor tűnik kevésbé valószínűnek, amikor a néző saját maga hozza létre az „önreprezentációját”, akár a fürdőszobai tükör előtt, akár Skype-videóhívások, YouTube-videók és szelfik formájában. [4] Ilyen esetekben a nézőnek jobban sikerül megőrizni az „önbirtoklás” viszonylag nyugodt érzését. Más a helyzet azonban azon személyek esetében, akik *home movie*-kban látják viszont önmagukat, és nem „önreprezentációval”, hanem egy zavaró, „magukról készült reprezentációval” találkozni: ez utóbbit valaki más (még ha az közeli barát vagy családtag is) ágenciáján és filmes érzékelésén keresztül filmezték és szűrték át.

A képernyőn történő, önmagunkkal való ilyen találkozás hirtelen kettéosztja az általában világos „egységes én” érzetünket: egy észlelő „Énre” és egy látható „magamra”. Ezzel összefüggésben Maurice Merleau-Pontyhoz fordulok, akinek a fenomenológiai meglátásai jelentős mértékben befolyásolták Meunier elméletét is. Merleau-Ponty kifejti, hogy „a testemet egyfajta felfeslés eleve megkettőzi és felnyitja, látóvá és látottá, érintővé és érintetté változtatja, és e két rész átfedi egymást, egymásba csúszik.” [5] Ezen bensőséges filmes újraegyesülésben öntudatunk elidegenedetté válik: ez az újraegyesülés egyben szétválás is (és fordítva). A képi én és az énképem átfedése és betolakodása aszinkron különbözőségükben és a nem egybeeső megfordíthatóságukban nem csak hogy állandóan foglalkoztat engem (vagy „én-t” kéne mondani?), hanem kimozdít és el is bizonytalanít engem (vagy „minket”?). Sok néző ezt kísértetiesként tapasztalja meg.

Természetesen ez az önmagunkkal való foglalatosságot megerősíti azt a fenomenológiai mozzanatot, amelyet Meunier a *home movie* attitűd lényeges elemének tart. Ugyanakkor ha valaki más képe helyett a saját képi énünket nézzük, érvénytelennek tűnik Meunier meglátása a *home movie* alapvető fenomenológiai funkcióját illetően: vagyis az, hogy a *home movie* olyan médiumként szolgál, amelyen keresztül konstitutívan általánosítjuk és transzcendáljuk a képernyőn látható, általunk részletesebben ismert személyek sajátosságait. Valójában saját, képernyőn megjelenő képünk [még akkor is, amikor inkább kellemesnek vagy viccesnek, semmint kísértetiesnek tűnik] hajlamos arra, hogy kiváltsa a saját magunkkal való foglalatosságot, mivel az ontikus „máshol” [„thereness”] ellenáll az általánosításnak és a transzcendenciának. Amikor azonban a kísérteties érzését tapasztaljuk, a „máshol” makacs átlátszatlansága felerősíti és kiváltja a kísérteties három lehetséges modalitását, amelyek mindegyike másképpen strukturált, ezáltal különböző módon tapasztalható meg, illetve más-más reakció adható rájuk.

Az első modalitást *axiologikus kísértetiesnek* nevezem. Ez az önészlelésünk válságaként azonosítható, amely inkább önmagunk reprezentációjával kapcsolatos és kevésbé a *home movie* krízisével, azaz mások megvalósíthatatlan „jelenvalóvá tételével”. A második az *episztemológiai kísérteties*, amely az önismeret kognitív krízise. A harmadik típus, az *ontológiai kísérteties* pedig az önazonosság egzisztenciális válsága. Fokozatos elmozdulás figyelhető meg tehát attól a váratlan és nyugtalanító

érzéstől, hogy az ember csak részben ismerheti önmagát, a hirtelen újrafelismerésen át, hogy az ember részben mindig ismeretlen marad önmaga számára, a mindent felforgató felfedezésig, hogy az ember végső soron megismerhetetlen saját maga számára. Mindvégig [csakúgy, mint a képernyőn megjelenő többi ember esetében] a saját létezésünket „valóságosnak” tételezzük. Tekintettel azonban arra, hogy mindannyian mind kívülről, mind belülről megéljük önmagunkat, azt feltételezzük, hogy sokkal közelebbről és teljesebben ismerjük, mint akár a hozzánk legközelebb álló ismerőseink létezését.

Ezt a feltételezést az aszinkron idő középponti szerepe kérdőjelezi meg a home movie-s tapasztalat esetében. Vagyis amikor a képen kívüli „én” találkozik a képen megjelenő önmagammal, az idő térbelivé válik azáltal, hogy a múltbeli képi énem láthatóan különbözik attól a megjelenéstől és viselkedéstől, amelyet a jelenlegi énképemként képzelek el. Miközben ez az aszinkron eltérés nosztalgikus érzést kelthet, olyan kísérteties élményt is kiválthat, amely során a néző általános önismerete és önirtóklása hirtelen bizonytalanná válik. Azt gyaníthatnánk, hogy minél nagyobb az időbeli távolság a képi én és az énkép között, annál nagyobb mértékű lehet az előbbtől való elidegenedés, és annál intenzívebb a kísértetieség „érzete” is. Mindazonáltal, amikor a képi én és az énkép időben a legközelebb állnak egymáshoz, akkor a legerősebb a kísérteties „érzékelése”. Itt az érzet és az érzékelés nem azonos időbeli struktúrával rendelkezik – az előbbi az időtartam, a másikat a közvetlenség jellemzi. Az idő így módosítja a kísérteties minőségét [amely a hirtelen zavar érzékelésétől az önmagunktól való elidegenedés reflektáltabb (bár még mindig nyugtalanító) újrafelismerésén át annak az átfogó, egzisztenciális megértéséig tart, hogy az ön-elidegenedés, valamint az önirtóklás hiánya az egyén létének alapvető meghatározottsága. (Ez a folyamat némileg kapcsolódik a kísérteties azon pszichológiai értelméhez, amely Sigmund Freudhoz és a korábbi Ernst Jentsch-hez kötődik, illetve Martin Heidegger filozófiai megközelítéséhez: mindezekre az alábbiakban a kísérteties tapasztalat egy-egy sajátos módjának leírásában utalok. [6])

### III.

Az *axiologikus kísérteties* elnevezés onnan ered, hogy ezt a tapasztalatot az esztétikai ítéletek és az önértékelés kérdései határozzák meg. Ez abban a váratlan hézagban jön létre, amely a néző belsővé tett és adottnak vett énképe, illetve az objektívált, arcába vágott képi énje között keletkezik, leggyakrabban pedig akkor fordul elő, amikor e kettő időben közel áll egymáshoz. (Általában hasonló rés képződik a képi én külsőleg reprezentált hangja és az énkép belsőleg hallott hangja között.) Ami azonban a leginkább kísérteties és kizökkentő, az az, amikor a nézőben a szubjektív önértékelése és az objektív reprezentációja közti eltérés hirtelen tudatosul. Az axiologikus kísérteties felbukkanása tehát nem csupán a nézőnek a saját önismeretével kapcsolatos bizonyosságát ássa alá, hanem az interszubjektivitással kapcsolatban is kétségeket vet fel, és megcáfolja az ebbe vetett hitet is, amely egyébként a *home movie* attitűdöt megalapozza. A néző

magában azt a kérdést teszi fel, „Ez tényleg én vagyok?” és „Mások tényleg így látnak engem?”

Ebből a szempontból az axiológikus kísérteties a szó szoros értelmében a legfelületesebb modalitás, illetve ebben az esetben a leginkább nyilvánvaló a néző saját magával való foglalatosság. E modalitás megjelenésekor túlnyomórészt a képi énre irányuló fokozott figyelem és annak túlzott, részletekbe menő vizsgálata a jellemző. Így a *home movie* attitűd alapvető identifikációs szerkezetével szemben, a néző tevékenysége nemcsak hogy nem konstitutív, de nem is kiterjedtebb annál, mint ami a képernyőn látható. Az axiológikus kísérteties tehát teljesen képernyőfüggő. Valójában az általánosítás konstitutív tevékenységét az összehasonlítás váltja fel, mégpedig a képi én külső jellemzői és a belsőleg érzékelt – de immár kétségbe vont –, az énképet alkotó jellemvonások összevetése. Ennek megfelelően ez az összehasonlítás folyamatos esztétikai és személyes értékelést is maga után von, amelynek célja a néző önmagával való megbékélése vagy az én helyreállításának valamilyen formája.

Bár a néző tekintete a képernyőre rögzül, Meunier *home movie* attitűdjének központi eleme, a *longitudinális intencionalitás* is fennmarad. Ez a nézés jelen pillanatába való elsődleges érzelmi befektetést jelöli, amelyben a retenció és a protenció nem játszik nagy szerepet. Mindazonáltal a néző rossz közérzete módosíthatja az érzelmi befektetés minőségét. Ezt nagymértékben fokozza a képernyőn látható képi én alapos megvizsgálása és a látottak (általában) negatív megítélése. A „Kényelmetlen érzés, ha magadat nézed egy videón?” című online fórumon sok hozzászóló azt írta, hogy „utálja” magát nézni, mert, ahogy a legelső hozzászóló fogalmaz, „Egyszerűen nem úgy nézek ki, ahogy ÉN AZT GONDOLOM, hogy kinézek [...] szó szerint feszengek, amikor látom magamat [...] alig ismerem fel magamat [...] nagyon furcsák a kifejezéseim és a szükségesnél többet mozgatok a fejemet.” Szinte az összes válaszadó egyetért abban, hogy – ahogyan egyikük írja – „utálom a hangomat és az orrom beteríti az arcomat”, egy másik pedig így fogalmaz: „Nem bírom elviselni, hogy videón nézzem vagy halljam magamat [...] Az jár a fejemben, hogy »Istenem, tényleg ennyire rosszul nézek ki?».” Csupán néhány kommentelőnek nem volt ehhez hasonló tapasztalata. Mindazonáltal, ahogy arra már korábban is utaltam, mindannyian felvették magukat videóra, így pedig az „önbirtoklás” tevékenysége révén kellőképpen „otthonosnak” érezték, hogy „birtokolják” a képernyőn látható képi énjüket. Az egyikük „színész/filmrendező”; másvalaki „MINDENT felvett” és feltöltötte a YouTube-ra, ezáltal pedig „eléggé hozzászoktam ahhoz, ahogyan kinézek és hangzok”; egy másik hozzászóló pedig, aki egyébként „szörnyűnek” tartja saját képi énjét, hozzáteszi: „Szerintem jól nézek ki, ha én magam veszem fel a videót.” [7]

Ebből a szempontból az axiológikus kísérteties, mint az önmagunkkal való foglalkozás sajátos formája, megváltoztatja a néző általános intencionális irányultságát vagy célját azáltal, hogy megfordítja annak irányát. Meunier számára a *home movie* attitűd szempontjából lényeges, hogy a néző „valódi interszubjektivitásra” törekszik a képernyőn látható személyekkel – még akkor is, ha e törekvés eleve kudarcra van ítélve. Az itt tárgyalt esetben azonban a néző célja ehelyett a „valódi intraszubjektivitás” „saját magával” – azaz átfedés vagy beavatkozás helyett az elidegenedett képi ént próbálja meg meghittten integrálni a jelenleg ismert énképbe. Ezen integráció elérése szintén eleve kudarcra van ítélve, mivel az a mögött munkáló vágy a teljes mértékben birtokolt és

„egységes” én fantáziája – egy olyan fantazmagória, amelyet a *kísérteties* másik két modalitása fokozatosan fel-ismer [*re-cognize*] és szerte-foszlát [*dis-solve*]. A nézők tehát a legjobb esetben is csak úgy érhetik el az azonos értékűségnél kisebb mértékben egymásnak megfelelő énképük és képi énjük kibékítését, hogy fel-oldják e kettő közötti ellentmondást.

A megfeleltetés során e kibékítésre tett kísérlet leggyakrabban olyan felszíni különbségekre összpontosít, mint például a frizura vagy a testsúly, amelyek a képi én és az énkép közti időbeli hézaghoz kapcsolódnak, és amelyek feltehetőleg a hézag „okaként” is szolgálnak. E különbségek nem jelentenek olyan nagy egzisztenciális eltérést, ezért inkább arra használatosak, hogy „kimagyarazzák” a kísérteties érzését, mintsem arra, hogy elidőzzenek az önészleléssel és az önismerettel kapcsolatos kihívásokon. A kísérteties tapasztalatának csillapítását, illetve a képen kívüli és a képernyőn látható Én teljes körű egységesítésére tett kísérlet kudarcának elfojtását sok néző azonban úgy hajtja végre, hogy felvesz [ahogy Meunier a kései francia filmológia kapcsán fogalmaz – „egy bizonyos tudományos attitűdöt [...], amely abból áll, hogy [...] externalizál, kívülről megfigyelhető, objektív valóságok területére helyez ki olyan jelenségeket, amelyek valósága belül, a szubjektum tapasztalatában található.” (1969: 2) Az ilyen „tudományos attitűd” alkalmazásakor a néző nem ismert személyeket idéz fel, hanem olyan személytelen szakértőket idéz meg, akiknek a néző tapasztalatára vonatkozó magyarázatai objektívek. Ezek valószínűleg a „kísérteties völgy” [*uncanny valley*] (Jentsch és Freud hatását mutató) hipotézisére utalnak: ez az elnevezés azt a negatív érzelmi reakciót jelöli, amelyet az emberhez nagyon, ám mégsem eléggé hasonlító humanoid robotok tudnak előidézni; és/ vagy a „puszta kitettség hatása” [*mere-exposure effect*] hipotézisre, amely szerint a tükörképünknek való ismételt kitettség miatt válik a képernyőn megjelenő képünk kísértetiessé, mivel ez utóbbi fordított a mindennap látott, ismerős arcunkhoz képest. <sup>[8]</sup>



*A „kísérteties völgy” elnevezés azt a negatív érzelmi reakciót jelöli, amelyet az emberhez nagyon, ám mégsem eléggé hasonlító humanoid robotok tudnak előidézni.*

A jelenségek ezen objektív értelmezései „kimagyarazzák” a kísérteties érzését; racionális bizonyosságuk inkább enyhítő és megnyugtató. Ennek ellenére sok néző számára az axiológikus



kísérteties élménye visszatérő és olyannyira ismétlődően zavaró, hogy inkább mindenestől kerülök azokat az alkalmakat, amikor *home movie*-kat nézhetnének meg. Ahogy az egyik imént idézett hozzászóló írja, „Még az esküvői videómat sem nézem meg.” [9]

Az ilyen vetítések elkerülése azonban határozottan nem az *episztemológiai kísérteties* élményére adott válasz – sőt, épp ellenkezőleg. Bár a néző eleinte idegenkedik a *home movie*-s képi énjétől, a kísérteties ezen modalitását nem az a vágy uralja, hogy elmeneküljön attól, hanem hogy újra felismerje azt, azaz megismerje és „megértse” azért, hogy visszanyerje az önbirtoklás érzését. Sőt mi több, mivel az episztemológiai kísérteties általában akkor jelentkezik, amikor a képi én időben jelentősen eltávolodott a néző jelenlegi énképétől, a néző elköteleződése kevésbé képernyőfüggő, mint az axiológikus kísérteties esetében, illetve időben nem tűnik annyira sürgetőnek sem. E temporális távolság térbeli távolsággá is válik. Ez azt jelenti, hogy a néző figyelme a szó szoros értelmében kiterjed a képi én legapróbb részleteinek és észlelt esztétikai hibáinak fürkészésétől a gesztusok és a szélesebb kontextusban vett viselkedés vizsgálatáig. Ráadásul ez nem összehasonlító tevékenység, illetve a néző elsődleges célja nem a lehetetlen interszubsztivitás a képernyőn látható személyekkel vagy a lehetetlen intraszubsztivitás, amely a képi ént és az énképet teljes mértékben egyesíti. Valójában ez a térbelivé vált időbeli távolság átalakítja a néző *home movie* attitűdjét egy olyan magatartássá, amely nagyon hasonlít – ám nem teljes mértékben azonos – Meunier-nek a „dokumentumfilmes attitűdről” adott leírásához: ebben a cél többek között az, hogy olyasvalakiről szerezzünk új ismereteket, aki egzisztenciálisan „valósnak” van tételezve, de nem azonos a nézővel. (Hanich [Fairfax 2019: 124]) Az attitűd és a szándékolt cél ezen átalakulása miatt a *home movie*-t időbeli szempontból már nem csak longitudinálisan fogjuk fel, vagyis amikor a retenció és a protenció alá van rendelve a nézés minden egyes pillanatának, mivel ez irreleváns ahhoz, hogy felidézzük a távollévőket, akikről több ismeretünk van, mint amennyit a képernyőn megjelenő képek nyújtanak számunkra. A kísérteties képi énünkkel szembesülve, amely bár nyilvánvalóan ismerős, hirtelen mégis távolinak és ismeretlennek tűnik számunkra, a *home movie*-t már nem csupán longitudinálisan, hanem Meunier értelmében „laterálisan” is érzékeljük az időben. (Hanich [Fairfax 2019: 108]) A dokumentumfilmes attitűdhez hasonlóan a néző figyelme továbbra is a képernyő jelenére irányul, ugyanakkor erősen lefoglalja a képernyőn látható múltbéli információk retenciója is – bár nem foglalkoztatja az előrevetített jövő. Önmagunk megismerése (amiről azt gondoltuk, hogy már ismerjük) kumulálódó folyamattá válik, amelynek nincsen szükségszerűen teleológiája. Az episztemológiai kísértetiesre adott reakció, hogy a néző mondhatni saját képi énje „tanoncává” válik: nem abból a célból, hogy arra összpontosítson, hogyan néz ki vagy miként beszél, hanem hogy többet tudjon meg arról, ő maga miként viselkedik az őt körülvevő világban, illetve másokkal.

Az episztemológiai kísérteties kapcsán tehát a néző tudatos célja az, hogy megértse a múltbéli képi énjét, nem pedig, hogy azt teljes mértékben integrálja a jelenbeli énképébe. A néző tiszteltben tartja a kettő közti egzisztenciális távolságot, ezért a tér- és időbeli „tartós pillantás” válik az egyén megfigyelésének előnyben részesített módoszatává, illetve így pontosítja arra vonatkozó általános ismereteit, hogy egy adott kontextusban hogyan viselkedik. Meunier a dokumentumfilmhez

hasonló identifikációs elköteleződés kapcsán egy olyan filmpéldáról ír, amely egy orvosra fókuszál, akit nézőként az „orvoslás” általános tevékenységeiben, kontextusaiban látunk. A dokumentumfilmes attitűd során, az adott orvosra egyszerűsége és sajátosságai ellenére hajlamosak vagyunk úgy tekinteni, mint a többi orvos reprezentánsára, akik általában hasonló módon viselkednek. A képernyőn látható doktort tehát olyan személyként fogjuk fel, akit a logikában olykor „tipikus egyedinek” [*typical particular*] neveznek. <sup>[10]</sup> A *home movie* kontextusában azonban a saját képi énünknek való episztemológiai elköteleződés másfajta fordulatot vesz (még akkor is, ha történetesen orvosok vagyunk), a mi azonosulásunk éppen fordított irányban működik Meunier hasonlatához képest. Egy saját példával élve: van egy *home movie*-m a távoli múltból, amelyen a két éves fiammal vagyok látható játék közben. Tekintettel arra, hogy akkoriban a gyermekemre és tudatosan nem önmagamra összpontosítottam, csak nagy általánosságban emlékszem a felvett eseményre. E régmúltbeli anyai jelenetet figyelvén a jelenbeli vágyam az, hogy többet „tudjak meg” magamról mint „anyáról” úgy, hogy a fiammal való interakció közben a képi énem sajátos motorikus viselkedését, testtartását és érzelmi reakcióit figyelem és értem meg. Ellentétben Meunier dokumentumfilmes orvosával, akit sok doktor reprezentánsának tartok, az én identifikációs szándékom e *home movie* kapcsán az, hogy kifejezetten „megkülönböztessék” magamat más anyáktól azon belül, amit az „anyaság” tevékenységeként és kontextusaként ismerek. Így a kísérteties ezen módja során a saját képi énemre irányított figyelmem kevésbé intenzív és korlátozott, mint az axiológikus kísérteties felbukkanásakor, ám a dokumentumfilmes attitűdhöz képest mégis intenzívebb lehet – utóbbi esetében „valós”, de számomra személyesen ismeretlen „másokat” nézek és ismerek meg, nem pedig „magamat”. A kísérteties tapasztalata ebben az esetben is módosítja Meunier fenomenológiájának jellemvonásait.



*Anya gyermekével egy régi családi videón. URL:*  
<https://www.youtube.com/watch?v=HJ7X7SOn7mM>

Összefoglalva, a *home movie* attitűdön belül történik elmozdulás a kevésbé sürgető és érzelmi szempontból „hűvösebb” dokumentumfilmes attitűd felé, és ez nem teljes átlépés egyik attitűdből a másikba. Ehelyett ez egyfajta kompenzáló válasz arra a kísértetiesre, amely az episztemológiai újra-felimerést vagy a múltbeli képi én felvállalását vonja maga után egy inkább személytelenebb, mintsem személyes azonosulás során. Így tehát az episztemológiai kísérteties által előidézett válság nem az axiológikus kísérteties esetében fellépő jelenbeli önészlelési krízis, hanem egy

tágabb értelemben vett időbeli válság, amely kiváltja annak a nyugtalanító tudatát, hogy saját önismeretünk mindig hiányos. E ponton Freud nagy hatású elődje, Ernst Jentsch megfigyelései lehetnek találóak. Értelmezésében a kísérteties „feltétele az intellektuális bizonytalanság. A kísérteties lényegében olyasvalami lenne, amiben úgymond nem ismerjük ki magunkat.” [11] Az intellektuális bizonytalanság az episztemológiai kísérteties tapasztalatában nem az „Ez tényleg én volnék?” hirtelen kérdésében manifesztálódik, hanem abban a törekvésben, hogy minél több „objektív” tudást szerezzünk „önmagunkról” – még akkor is, ha ez sosem lesz elegendő.

Ezzel elérkezünk az *ontológiai kísérteties*hez, amely során azt az egzisztenciális kérdést tesszük fel, hogy „Mi is vagyok én valójában?”. Ez a kísérteties leginkább nyomasztó és visszaható modalitása, bár nem feltétlenül kell váratlan fizikai benyomásként vagy intellektuális bizonytalanságként átélni. Meunier értelmezése alapján – amely szerint a *home movie* attitűd során sokkal inkább magunkkal foglalkozunk – az ontológiai kísérteties inkább tapasztalható meg úgy, mint egy „felfüggesztett” szembesülés nem csupán „önmagunkkal”, hanem az „ürességgel” is. (1969: 104) A *home movie*-s élmény e harmadik modalitása, amelyben az „Énként” megjelenő énkép szembekerül a „magamként” azonosítható képi énnel, a legkevésbé képernyőfüggő és a leginkább tevőlegesen létesítő. Úgy tűnik tehát, hogy az összes modalitás közül ez felel meg leginkább azoknak a fenomenológiai jellemzőknek, amelyek Meunier értelmezésében megkülönböztetik a *home movie* attitűdöt a dokumentumfilmhez és a fikcióhoz kapcsolt magatartásoktól. Mindazonáltal mégsem ez a helyzet. Az ontológiai kísérteties megjelenésekor a néző ugyan túllép a képernyőn látható sajátosságokon és erősen létesítő tevékenységet végez, ezek azonban a *home movie* attitűddel ellentétes intencionális irányba hatnak. Ahelyett, hogy kifelé, a képernyőn keresztül néznénk rendkívüli létesítő, ám egyben hiábavaló erőfeszítéssel annak érdekében, hogy felidézzük mások ismerős múltjának jelenlétét, tekintetünk a képernyőn látható átlátszatlan képi énről visszaverődik, és saját magunk felé, befelé irányul. Ez a visszaható pillantás, amely elfordul a képernyőtől saját „lényünk” mélyére, tulajdonképpen maga a „kiüresedett” én láthatatlan és kísérteties feltárulkozása. A képernyőn látható képi én, a képernyőn kívüli énkép és az e kettőt feltételezhető kiterjesztéseként szolgáló Én mind-mind „helyrehozhatatlanul kikerül az irányításunk alól” (Meunier 1969: 105).

Az ontológiai kísérteties tapasztalatában a *home movie* attitűd temporalitása ismét megváltozik – sőt, ebben az esetben teljesen át is alakul. A képernyőn megjelenő képi énnel való találkozás olyan nézői élményt vált ki, amelynek jelenvalósága nem csak felerősödik, hanem időben is kiterjedtté válik. Vagyis a jelen – ahelyett, hogy kizárná a retenció és a protenció időbeliségét – inkább magába foglalja és sűríti azokat. Meunier kifejezésével élve tehát azt mondhatnánk, hogy az ontológiai kísértetiesben a néző létesítő tevékenysége nem a képernyőn látható sajátosságok általánosításában rejlik, hanem inkább az idő szegmentálásának az általánosításában. A néző ebben a temporális értelemben sűrű és kiterjeszthető jelenben felfüggesztve fogja fel az ontológiai kísérteties jelentőségét, ahol a képernyőn látható képek már csak ürügyként szolgálnak a belső revelációhoz. Annak a tudatosítása ez, hogy az ember sosem érheti utol saját „énjét”, mert „az” – bármi is legyen „az” – egyrészt időben mindig lemarad, ám másrészt meg is előzi nem csupán a

mi létünket, hanem a saját létét is. „Az” mindig mássá válik, mint ami (sosem) volt, van vagy lesz. Meunier „ürességével” szembesülve a néző „énje” – bárhol is legyen – kiüresedik. A néző nem csupán az önismeretébe, hanem az önmagába vetett bizonyosságától is megfosztatik, és egy tér-időbeli szakadékban találja magát, illetve „magukat” (ez itt egy különösen terhelt többesszámú névmás). Ez egy aszinkron, de egyben megfordítható kettősség is a látható képi én, az elképzelt énkép és a láthatatlan „Én” között, amelyben ezek viszonylagos különállósága és különbségei leomolnak, a talajt vesztett néző pedig velük együtt bukik el.

E tekintetben az ontológiai kísérteties inkább a heideggeri megközelítéshez kapcsolódik, mintsem Jentsch vagy Freud elgondolásához. Amit Heidegger *Umheimlichkeit*nek (vagy kísértetiességgnek) nevez, az nem fizikai érzés, intellektuális kétely vagy pszichológiai minőség. Értelmezésében ezek inkább származékai, semmint ontológiai tapasztalatai a kísérteties élményének. A kísérteties Heidegger számára eredendő; úgy tekint rá, mint egyfajta „alapnéküliségre”, amely – ha paradox módon is, de – az emberi létezés megalapozó szerkezete. A német filozófus szerint az ember alapvetően kísérteties, idegen és ismeretlen önmaga számára is: „a jelenlét és a hiány, az elrejtés és a feltárás, a rejtőzés és megjelenés ingatag keveréke, vagyis az ember otthonosságát pontosan az alapozza meg, hogy *nincs* otthon ebben a világban.” [12] Kétségkívül minden film (vagy videó) – médiumjellegéből fakadóan – pontosan a jelenlét és a hiány, a leplezés és a leplezetlenség, a rejtőzködés és a megjelenés instabil megfordíthatóságának és ingadozásának tapasztalatát kínálja számunkra. A *home movie* azonban nemcsak formájává, hanem tartalmává is teszi ezt a fajta instabilitást. Így pedig sokunk számára – akik a képernyőn látható önmagunkkal találkozunk – a kísérteties nem csupán a *home movie*, hanem az emberi lét alapját is képezi.

Végezetül szükséges ismételt hangsúlyoznom, hogy jelen kutatásom a *home movie* e speciális esetével kapcsolatban a Meunier-féle filmes azonosulás fenomenológiája előtti tiszteletadásként értendő. Vázlatos tömörsége ellenére – vagy talán éppen amiatt – Meunier a képernyővel kialakított aktív kapcsolatunk jellemzőit a szubjektív tudás, attitűd, időbeliség és affektus intencionális modalitásaival alapozza meg és írja le. A francia teoretikus tehát jelentős egzisztenciális szókészletet biztosít a számunkra, amely megvilágító erejű összehasonlító módszert nyújt ahhoz, hogy elemezni tudjuk, miként éljük meg és differenciáljuk a filmélményt. Továbbá a kötete okozta heurisztikus élmény egyben felhívás is arra, hogy folytassuk e „megélt”, ám mindig „közvetített” tapasztalat felfedezését, annak számtalan történelmi, kulturális és esztétikai változatában.

Fordította Simor Kamilla

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Sobchack, Vivian: 'Me, Myself, and I': On the Uncanny in Home Movies. In *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Szerk. Hanich, Julian – Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. 205–217. A fordítást a kiadó engedélyével tesszük közzé.]

## Jegyzetek

1. Még ha néhány ember a képernyőn fizikailag jelen is van, a jelenben nem olyanok, mint akkor voltak; így jelenlétük alárendelődik a minket (és valószínűleg őket is) magába szippantó, emlékekkel átszőtt téridőnek.
2. Kifejezetten kiemeli e neologizmusnak a memóriára helyezett hangsúlyát Marie-Aude Baronian: Remembering Cinema: On the film-souvenir. In *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Szerk. Hanich, Julian – Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. 218–231.
3. Bővebben lásd: Sobchack, Vivian: Toward a Phenomenology of Non-Fictional Film Experience. In *Collecting Visible Evidence*. Szerk. Renov, Michael–Gaines, Jane. Minnesota, University of Minnesota Press, 1999. 241–254.
4. A saját magunk rögzítésének problémáját egy másik megközelítésben lásd: Christian Ferencz-Flatz: You Talkin' to Me? On Filmic Identification in Video-Selfies. In *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Szerk. Hanich, Julian–Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. 233–244.
5. Merleau-Ponty, Maurice: *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik – Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, 2007. 141. Sobchack hivatkozása: Merleau-Ponty, Maurice: *The Visible and the Invisible*. Ford. Lingis, Alphonso. Evanston, Northwestern University Press, 1969. 123. Merleau-Ponty azt a tágabb értelemben vett megállapítást teszi, hogy a világ nem egy különálló „tárgy”, sem pedig mi mint megtestesültek nem vagyunk különálló „szubjektumok”.
6. Az *unheimlich* kifejezés különbözőképpen reflektált kifejezéseire lásd Freud, Sigmund: The Uncanny (1919). Ford. Strachey, James. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, XVII. kötet (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. Szerk. uő. London, The Hogarth Press, 1955. 217–256. [Magyarul: A kísérteties. Ford. Bókay Antal – Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal – Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-82.]; Jentsch, Ernst: On the Psychology of the Uncanny (1906). Ford. Sellars, Roy. *Angelaki*, 1997/1. 7–16.; és Martin Heidegger Unheimlichkeit terminusához lásd Withy, Katherine: *Heidegger on Being Uncanny*. Cambridge–Massachusetts–London, Harvard University Press, 2015.
7. „Do you feel uncomfortable watching yourself on video?” [Idézet a következő felhasználoktól: Pinko, Petl986, Suzywong63, HungerCult, Shadow2009, KidRacchyy], *Digital Spy*, 2012.07.11. URL: <https://forums.digitalspy.com/discussion/1691957/do-you-feel-uncomfortable-watching-yourself-on-video> [utolsó letöltés ideje: 2021. 08. 13.]
8. Bővebben lásd: Masahiro Mori: The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori [1970]. Ford. MacDormand, Karl F. – Kageki, Norri. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 2012/2. 98-100.; and Mita, H. Theodore – Dermer, Marshall – Knight, Jeffrey: Reversed Facial Images and the Mere-Exposure Hypothesis. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1977/ 8. 597-601.; 9.
9. „Do you feel uncomfortable?” [Idézet a következő felhasználotól: Fluffymingo], *Digital Spy*.
10. Meunier nem használja a „tipikus egyedi” fogalmát, de a dokumentumfilmek „reprezentativitásáról” szóló

elemzése mindenképpen indokolja ezt a kifejezést. Az általánosítás e módjáról bővebben lásd: Alexander, Hubert: *The Language and Logic of Philosophy*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1967. 232.

11. Freud, Sigmund: i.m. 221. Magyar fordítás: i. m. 66.
12. Carman, Taylor: Heidegger on Being Uncanny, by Katherine Withy. *European Journal of Philosophy*, 2017/3. 901.

## Irodalomjegyzék

- Alexander, Hubert (1967): *The Language and Logic of Philosophy*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Baronian, Marie-Aude (2019): Remembering Cinema: On the film-souvenir. In *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Szerk. Hanich, Julian – Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 218–231.  
<https://doi.org/10.1515/9789048537846-011>  
<https://doi.org/10.2307/j.ctvpbnq82.13>
- Carman, Taylor (2017): Heidegger on Being Uncanny, by Katherine Withy. *European Journal of Philosophy*, 2017/3.
- Ferencz-Flatz, Christian (2019): You Talkin' to Me? On Filmic Identification in Video-Selfies. In *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Szerk. Hanich, Julian–Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 233–244.  
<https://doi.org/10.1515/9789048537846-012>  
<https://doi.org/10.2307/j.ctvpbnq82.14>
- Freud, Sigmund (1998): A kísérteties. Ford. Bókay Antal – Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal – Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó. 65–82.
- Hanich, Julian – Fairfax, Daniel (szerk.) (2019): *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Amsterdam, Amsterdam University Press.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctvpbnq82>
- Jentsch, Ernst (1906/1997): On the Psychology of the Uncanny (1906). Ford. Sellars, Roy. *Angelaki*, 1997/1. 7–16.  
<https://doi.org/10.1080/09697259708571910>
- Merleau-Ponty, Maurice (2007): *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik – Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék.
- Meunier, Jean-Pierre (1969): *Les structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*. Louvain, Vander.
- Mita, H. Theodore – Dermer, Marshall – Knight, Jeffrey (1977): Reversed Facial Images and the Mere-Exposure Hypothesis. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1977/ 8. 597–601.  
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.35.8.597>
- Mori, Masahiro (1970/2012): The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori [1970]. Ford. MacDormand, Karl F. – Kageki, Norri. *IEEE Robotics & Automation Magazine*,

2012/2. 98-100.

<https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>

- Sobchack, Vivian (1999): Toward a Phenomenology of Non-Fictional Film Experience. In *Collecting Visible Evidence*. Szerk. Renov, Michael–Gaines, Jane. Minnesota, University of Minnesota Press, 241–254.
- Withy, Katherine (2015): *Heidegger on Being Uncanny*. Cambridge–Massachusetts–London, Harvard University Press.

<https://doi.org/10.4159/9780674286771>

© Apertúra, 2021. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/tel/sobchack-en-engem-es-magam-a-home-movie-kiserteties-hatasarol/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.7>

