

A (szenzoriális) mozgókép etikai vonzatai egy (poszt)antropocén korban

Absztrakt

A jelen dolgozat egyrészt megkísérli a fenomenológiai szubjektumot újraértelmezni a kortárs ökológiai kontextusban, mely globális életterünk kiterjesztése, s mint ilyen nem csak az emberi és nem emberi életformákat, hanem virtuális világainkat is magába foglalja. Másrészt a cinesztéziai nézőt a szubjektívációs folyamatban mint nomád szubjektivitást határozza meg, aki a befogadás során képes etikai értelemben mássá válni. E szubjektumra vonatkozó etikai következményeket egy kiterjesztett, nem emberi, „sötét” fenomenológia eszköztárával mutatja be, s a kortárs szélsőséges mozi és a szenzoriális dokumentumfilm néhány alkotásával illusztrálja, melyekben a kiterjesztett szinesztézia és a haptikus látás az immanens etika lehetőségét hordozza.

Szerző

Tarnay László 2020-ig, nyugdíjazásáig a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi Tanszékének alapítója és vezetője, habilitált egyetemi docens. Kutatási területei: filmesztétika, fenomenológia és a kognitív tudományok. Könyvei: (Pólya Tamással közösen) *Specificity recognition and social cognition* (Peter Lang, 2004), *Az esztétikai tapasztalat alapjai és formái* (Pécs, 2011), *Games, dialogues and riddles* (Saarbrücken, 2016). Emmanuel Lévinas francia filozófus két könyvének fordítója. Filmelméleti és filozófiai írásai angol és magyar nyelven hazai (*Apertúra*, *Filozófiai Szemle*, *Literatura*, *Metropolis*) és nemzetközi folyóiratokban (*Degrés*, *Journal of Cinema Studies*) és szerkesztett kötetekben jelentek meg.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.8>

A (szenzoriális) mozgókép etikai vonzatai egy (poszt)antropocén korban

Problémafelvetés és tudományelméleti keret

Ha az ezredforduló óta eltelt időszak legfontosabb kulturális változásait próbálnánk számba venni, két tényező kíváncszna a sor elejére. ^[1] Az egyik a *digitális technológia*, mely az életnek szinte minden szegmensét átszövi a képalkotó eljárásoktól az internetes hálózatokig. A másikat ^[2] amely egy még átfogóbb jelenség, és amelyet számos új és még újabb elméleti módszer próbál megragadni, mint a (materiális) ökokritika, az új- vagy ökomaterializmus, a pillangóhatástól az ökológiai fülkéig vagy globalizációig ^[3] úgy összegezhetjük, hogy (majdnem) minden (majdnem) mindennel összefügg. Egy adott, lokálisan végrehajtott emberi cselekvés vagy tevékenység hatásai térben és időben szinte beláthatatlanok. Ennek következményét röviden *klímaválságnak* mondjuk, de a helyzet ennél összetettebb. Ugyanis nem csak a hatások szélesek és heterogének, hanem maguk az ágensek is. Az emberi és nem emberi létezők akár véletlenszerűen összekapcsolódhatnak egy vagy több közös cselekvésben. Sőt, saját és mások cselekvéseinek elszenvedőivé is válhatnak. Azáltal, hogy az ember felszámolja vagy korlátozza más fajok életterét, lehetővé teszi, hogy az azokon élősködő baktériumok, vírusok gazdatestévé váljon. A saját ökológiai fülkéjének kiszélesítése visszahat az emberre. Az ember-vadállat-mikroba viszonyrendszerben az egyes elemek mint ágensek nem választhatók szét, az ökológiai „ugrás”, a mikroba átterjedése megijósolhatatlan, „véletlenszerű” esemény, melynek *aktualizációja* mint lehetőség benne rejlik a rendszerben. „Az emberi és nem emberi ágensek »véletlenszerű« kapcsolódása és megijósolhatatlan együttélésük egy fogalmilag folyékony és materiálisan porózus terepen történik” (Braidotti & Hlavajova 2018: 121). Úgy is mondhatnám, hogy attól a pillanattól, hogy az ember elkezd kivágni az erdőt, vagy a vele nem közös élettérben élő állatra élelemként vadászik, *virtuálisan* gazdatestté vált, egy potenciális kauzális láncot indított el.

Nem véletlen a példa: az ásványi, organikus, állati és emberi létezők kölcsönviszonya mint ökológiai tényező nem analógiaként modellálja a digitális technológia, sőt azon belül a vizuális kultúra és a mozgókép szerepét napjainkban, hanem *módszerként* alkalmazható ez utóbbiak leírására. Például azáltal, hogy megállapítom, a modern technológia gyökeresen átírja az életmód, a tudomány és művészet területeit, s beépül az ember „nem emberi”, vagyis a természettől adott és az evolúció által átörökölt biológikumába. ^[2] Itt nem csak a beültetett chipekre gondolok, hanem *protézisekre* és *prosztézeikre*, olyan végtagokra, melyek jobban, pontosabban működnek az

organikus végtagoknál, és olyan eszközökre, melyek az érzékszervek működését javítják fel, vagy adják vissza, vagy akár a mobilapplikációkra, melyek az ember cselekvési potenciálját, Merleau-Ponty kifejezésével élve, a megtehető körét tágítják ki. A megtehető annyi, mint „képes vagyok” valamire helyzetemnél fogva: befizethetem elektronikusan a csekkjeimet ahelyett, hogy a postára mennék, beülhetek az autómbe, ahelyett hogy gyalogolnék, speciális szemüveggel láthatom a napfogyatkozást, a virtuális sisakkal nem valóságos eseményekre, világokra láthatok rá és így tovább. Összességében elmondhatjuk, hogy a digitális technológia „a perceptuális és cselekvési lehetőségek gyökeresen új struktúráit és paramétereit teremti meg, a felhasználót a képpel eddig nem tapasztalt mediális és infrastrukturális viszonyba hozza” (Denson 2016: 194). Az így lehetővé tett cselekvések ágense nem a protézist, prosztézist felhasználó szubjektum, hanem a szubjektum és a médium *együttese* (*assembly*). Azzal, hogy egy médium prosztézissé válik, testem (szervetlen?) része lesz, a testem is *mássá válik*.^[3] Amikor a rákok a szivacsokat lakóhelyként használják, protézisként és prosztézisként, a testük meghosszabbításaként alkotnak együttest velük. Amikor a Jukagír vadász úgy indul rénszarvas vadászatra, hogy rituálisan rénszarvassá változik, *mássá válik*.^[4] Ha sikeres a vadászat, annak szó szerinti oka, hogy a rénszarvas összetévesztette a vadászt egy nősténnyel.

Úgy vélem, az ökomaterializmus és a materiális ökokritika relacionális felfogása a globális világ szerves és szervetlen létformáira egyaránt vonatkoztatható, mégpedig nem képletesen, hanem kauzálisan. Az elmúlt másfél évtizedben egyre-másra jelentek meg az ember biológiai fülkéjének kiszélesedéséről szóló elemzések, melyek a fülke alkotóelemeit »megengedő módon« tágan értelmezik az ásványoktól a tamagocsikig, az élőhelyükről elűzött és a lakóterületekre behatoló vadaktól az irodalmi fikcióig. Világunk ontológiája változik meg. Az ember biológiai fülkéje nem csak új fajokkal tágul emiatt, hanem fiktív létezők, szimulációs valóságok jelennek meg benne. Globális terünkbe minden beletartozik, ami körbevesz minket, s amit önálló, a háttértől elkülöníthető alaknak észlelünk. Így egy film szereplői, játékbeli avatárjaink és ellenfeleink ugyanúgy, mint az állati egyedek. (Braidotti 2006: 121) Ha bármi kétségünk lenne, hogy a fikcionális vagy virtuális világ befolyásolhatja az ember cselekvéseit a valóságban, jusson eszünkbe, hogy a vizuális pornográfia generációk szexuális vágyait, a divat a külső megjelenést, a hollywoodi sztárvilág a szépségideált képes befolyásolni, míg a videójátékok agresszív viselkedést idézhetnek elő. Nem beszélve a különböző chatforumokon és szociális hálózatokban aktualizálódó kapcsolati modellekről, a bullying jelenségéről, a tudatos és szándékos bántalmazó „virtuális” cselekvések hatásairól. Az ember mint cselekvő szubjektum nem monolit tömb, hanem saját előtörténetének és mindenkori helyzetének függvénye. Fontos látni, hogy ez nem szükségszerűséget, hanem lehetőséget jelent. Az ember folyamatosan ki van téve a változó környezetének. J.J. Gibson, az ökológiai pszichológia szellemi atyja *affordanciának* hívja a tárgy azon tulajdonságait, melyek egy adott ágens számára cselekvési lehetőséget hordoznak.^[5] A szivacs a rák számára a bújhatóságot, a gazdatest a mikroba számára a szaporodást, a mobiltelefon a kapcsolatteremtést affordálja.

A legújabb neurobiológiai kutatások szerint az affordanciák észlelése olyan mélyen rögzült az agyban, hogy minden egyéb magasabb tudati kognitív feldolgozást megelőz. Ha meglátok egy

széket, nem a tárgyat veszem észre, hanem azt, hogy ráülhetek. Ez magyarázná azt, hogy a filmi befogadáskor a néző a testében akkor is átéli a szereplő által szándékolt cselekvést, ha az utóbbinak nem sikerül a cselekvést befejezni. ^[6] Nem motorikusan, hanem testi szimuláció révén a néző maga is átéli a filmen látott cselekvést, legalábbis ezt állítja a Megtestesült Szimuláció Tan (MSZT). Az agykutató, Antonio Damasio szerint „az agy az érzékelési (szomatoszenzorikus) területein képes *szimulálni* bizonyos testállapotokat úgy, *mintha* azok valóságosak lennének. Mivel bármilyen testállapot érzékelése a szomatoszenzorikus területek testtésképe alapján történik, az adott testállapotot úgy érzékeljük, mintha ténylegesen bekövetkezne akkor is, ha nem így van.” (Damasio 2010: 83) Ezen megfigyelés és a tükroneuronok működése alapján Vittorio Gallese fogalmazza meg a megtestesült szimuláció tanát, mely nem csak az egyes cselekvések szimulációját, hanem a társas érzékelést és az érzelmi empátiát is magyarázza. „Egy mindannyiunkban meglévő funkcionális mechanizmus, a megtestesült szimuláció tesz minket képessé arra, hogy cselekvések, szándékok, érzések és érzelmek jelentéseit másokkal megosszuk, ami alapot teremt arra, hogy azonosuljunk, és közösséget érezzünk velük.” (Gallese 2010: 524) A külső érzékelés ugyanazt a neurális mechanizmust indítja be, mint a saját érzéki élményünk. Vagyis a tükroneuronok úgy működnek, hogy ha például látom, hogy valakit megérintenek, én is érzem a testemen az érintést. Vagy ha látom, hogy összehúzódik a szája a savanyútól, olyan, mintha én is érezném azt a savanyú ízt. Érdekes azonban különbséget tenni aközött, amit a szubjektum érzékel (lát, hall tapint stb.), és a fenomenológiai élmény között. A MSZT szerint a szubjektum *látja*, hogy a másik embert megérintik, vagy hogy kinesztetikus mozgást végez, de arról nincs szó, hogy a szubjektív látvány átvihető lenne. Vagyis nem a vizuális élményt osztjuk meg, sem a tapintást, szaglást vagy az ízlelést. Ha *látom*, hogy hallasz, hallgatsz valamit, nem érzem magamban az akusztikus élményt. Ha azt látom, amit a másik lát, nem a látásélmény válik megoszthatóvá, hanem a vizuális információ. Ez utóbbi viszont nem érzéki, hanem absztrakt, kognitív természetű.

Foglaljuk össze az eddigieket. Jól láthatóan kirajzolódik napjaink egyik legfontosabb konfliktusa. Egyfelől a globalizálódó világunk és saját mindennapi rutinunk folyamatosan kihívások elé állít a járványok megjelenésétől az éghajlati és politikai katasztrófákig. Ugyanakkor az agyunk, mint minden más létező idegrendszere előrehuzalozottan működik, azaz a múltbeli tapasztalataink alapján reagálunk egy tudatelőtti, elsődleges perceptuális szinten. A film a születésétől fogva kihasználta e zsigeri reakcióképességünket. Későbbi témánk, a szenzoriális mozi egyik fontos forrása az attrakciós film, mely az 1900 évek elejétől meghatározó tényező volt az avantgárd irányzatok és az orosz montázsiskola, elsősorban Szergej Eisenstein alkotásaiban. Leegyszerűsítve, az új kihívása áll szemben a rögzült gyakorlattal. A digitális technológia, a különböző képalkotó eszközök térhódítása a társadalmi gyakorlatban hasonló kihívást jelentett és jelent, mint amilyent a táguló, vagy ha tetszik, sűrűsödő globális világunk támaszt fajunkkal szemben. Sőt egy radikálisan új elemet is tartalmaz: „Napjaink médiakörnyezetében a biológiai, technológiai, fenomenológiai és gazdasági valóságok egymásba csúsznak, beleértve a mozi utáni [*post-cinematic*] világot, mely egységes ugyan, de nem kognitív, hanem egyértelműen posztperceptuális folyamatok közvetítik.” (Denson 2016: 216) A „posztperceptuális” kifejezés arra utal, hogy az új eszközök az emberi szem

által biztosított organikus látással szemben olyan lehetőséget kínálnak, egy olyan világba való betekintést, mely egyébként láthatatlan lenne. Már Walter Benjamin említi a filmszalag lassításából, gyorsításából és a közelképből eredő vizuális lehetőséget, a gépi látás következményeit pedig Gilles Deleuze fogalmazza meg.

Bár e kérdés részletes tárgyalása meghaladja a jelen dolgozat kereteit, a vita alapja érinti a témánkat. Ez egy mondatban összesűríthető: lehetséges-e, hogy az evolúció által évmilliók alatt létrehozott emberi szem affordanciája alig száz év alatt, amióta a mozgókép megjelent az emberi kultúrában, gyökeresen megváltozzon? Vajon valóban *másképpen* látunk azóta? Míg az ökológiai pszichológia és realizmus hívei azt hangoztatják, hogy a film *ráépül* az ember evolúciósan adott képességére, a kulturális elmélet képviselői szerint *minőségileg* másképpen látunk a képalkotó technológiák megjelenésével. E vita alapjaiban hasonló egy másik régebbi vitához, mely a neurobiológia felfutásával erősödött föl. A fikció megértéséről van szó, arról, hogy a nem valóságos történeteket, ábrázolásokat a mindennapi megértéstől függetlenül, attól eltérő módon dolgozzuk-e fel. Létezik-e egy különálló agyi modul a nem valóságos világ megértésére? Az utóbbi évek kognitív filmelméleti kutatásait mintegy összegzi a Megtestesült Szimuláció Tana, mely az ökológiai pszichológiához hasonlóan azt sejteti, hogy a mozgókép perceptuális befogadása arra az emberi mechanizmusra épül, mely az érzelmi azonosulás vagy empátia révén a közösséghez való tartozást támogatta. Nem kevesebb a tét, mint hogy az antropocén kor válságidőszakában képesek vagyunk-e valóban másképpen érzékelni, gondolkodni és cselekedni, mint ahogyan eddig önös érdekeink vezéreltek. Ezek pontosan a „biológiai, technológiai, fenomenológiai és gazdasági valóságokban” lehorgonyozott érdekek. A messzire vezető és sokaknak utópisztikusnak tűnő kérdés, hogy lehetséges-e kikökönyöztetni az emberi szubjektumot ezekből az érdekekből. A célunk itt nem az ember biológiai determinációjának eldöntése, sokkal inkább az, hogy miképpen jelenik meg az ember fentiekben leírt globális állapota a kortárs filmek egy meghatározott szegmensében. Az elemzés tárgya azonban nem az állapot maga, erről elmondtam a legfontosabbakat, hanem az a *reakció*, amelyet a szubjektumban kivált vagy kiválthat. A következő fejezetben vázolom majd azt a szubjektumfogalmat, mely véleményem szerint a legmegfelelőbb a kérdés tisztázásához.

Előljáróban annyit, hogy a kiinduló gondolat a szubjektum mindenkori helyzetében rejlő lehetőségek azonosítása, és hogy képes-e azok megvalósítására. Amit az ökológiai felvezetésből leszűrhetünk, az nem más, mint a szubjektum dinamikus szemlélete, ami két dolgot jelent. Egyrészt arra a kölcsönviszonyra utal, melyben a vele együtt létezőkkel áll, másrészt hogy ebből adódóan képes *mássá válni*, tehát kimozdulni, *kizökkenni* abból az állapotból, amelyben találja magát. Eddig szándékosan nem használtam az etika kifejezést, holott tudható, hogy minden cselekvésünket, *etikai* döntés előzi meg, vagy a cselekvésünk azzal egyenértékű. A régi és új perceptuális és neurobiológiai oppozíciója, ahogy fentebb meghatároztam, párhuzamba állítható azzal a markáns különbséggel, melyet a materiális ökokritika képviselői tesznek *morál* és *etika* között. A morál egy általában előzetesen adott közösségi értékrendszer alapján, elsősorban a jó-rossz mentén történő ítélezést vetíti előre. Az etika ezzel szemben a mindenkori másikkal, a globális világunkban együtt élő másokhoz való viszonyt feltételezi transzcendens értékek nélkül.

Három lényeges alkotóelemét különíthetjük el. Először is a fenntarthatóságot, vagyis annak kérdését, hogy az emberi élet milyen szélső határok között maradhat fenn. Az etika a test határainak a »tesztelése« a rá ható erők, intenzitások, szenvedélyek (*passions*) függvényében. A fenntarthatóság újraírja a szelfet, mint immanens erők, intenzitások, szenvedélyek és affekciók térben és időben kikristályosodó egyediségét, miközben szembemegy a nyugati filozófia antropocentrizmusával. Egy optimalizálási folyamat eredménye, melyben számos tényező, így a genetika, a környezet, a társadalom, s annak »elnyomása« elleni küzdelem, a test érzékenysége és a kognitív képességek erőterében teszteljük cselekvési lehetőségeinket. Az etika másik alkotóeleme természetesen a már említett másik. Az ökológiai kiindulópont értelmében azonban »a »mások« közé nem csak az emberi szubjektumok tartoznak, hanem a nem antropomorf, planetáris létezők is. Idetartoznak a külvilág nem emberi erői, a környezet a maga teljességében, a Föld, s így az állatok, sejtek, magok, vírusok és baktériumok». (Braidotti 2012: 181)

A harmadik alkotóelem maga a test, melynek határai, láttuk, bizonytalanok. Nem csak a szimbiotikus életforma miatt. Az ökokritikai alapállásból következően az életvilágon belül a létezők között számos kapcsolat véletlenszerűn (is) jön létre. Amikor szemtanúi vagyunk egy balesetnek, vagy valaki hirtelen rosszul lesz és segítenünk kell, vagy egy kóbor állatot fogadunk be, vagy egy zárandokúton egy ideig együtt haladunk másokkal, érhetnek olyan hatások, melyek megváltoztatnak. Különösképpen érhetnek ilyen hatások, ha műalkotásokkal vagy művészeti előadásokkal kerülünk kapcsolatba. E hatások, melyeket *affekciónak* hívunk, nem azonosak sem az érzelmekkel, sem pedig a kognitív-tudati befolyásolással, azaz a fogalmakkal. Ez utóbbi esetben visszajutnánk a kategorikus értékítéllethez, vagyis a morálhoz. Az affekciók az érzékszerveken keresztül, az érzékeléssel hatnak a testre. A testen tehát a megélt test, Husserl különbségtételével *Leib*, s nem a puszta fizikai test (*Körper*) értendő. Az affekciók olyan hatások, melyek változásra készítetik a megtestesült szubjektumot, s így annak határait, tehát a »fenntarthatóságát fenyegetik«. Ha így van, az emberi tapasztalat folyamatosan változó, dinamikus és liminális tapasztalat, azaz *határélmény*, mely a globális térben velünk együtt létező élőlények és más objektumok változó viszonyának eredménye. »A dolgok más dolgok alkotta liminális térben léteznek. A művészet ebben a térben, e teret létrehozva történik. E *köztesség* maga a dolog, más létezők találkozási pontja (a »dolog« az óangolban találkozási pontot jelent).» (Morton 2014: 279)

A kívülről érkező affektív érzéki hatás az etikai gesztus katalizátora. A radikális új gondolat a perceptuálisan új érzéki tapasztalat révén lehetséges, legalábbis abban az értelemben, ami a morális értékítéletet is jellemzi, amikor az új tapasztalatot már meglévő kategoriális fogalmakkal kívánja megragadni. ^[7] Az etika affektív megalapozása, melyet a dolgozat érvelésében követek, azonban nem összeegyeztethetetlen az etikának a francia fenomenológiában, elsősorban Emmanuel Lévinas és Jean-Luc Nancy műveiben kifejtett felfogásával, mely szerint az etika elsődleges, megelőzi az ontológiát. A hangsúly ekkor ugyanis nem magán az érzékesígen, hanem a külső hatás, a *kívüliség* szubjektumot felforgató, kizökkentő erején, a szubjektum etikai tudatra ébredésén van. Ahogy a dolgozat címe és az ahhoz fűzött megjegyzés jelzi, a kortárs szubjektum

ökomaterialista és ökokritikai jellemzését a nézői szubjektumra és általában a művészet befogadására a szenzoriális filmek és a szenzoriális etnográfia segítségével szeretném vonatkoztatni. Azért választottam az elemzés tárgyaként a szenzoriális filmeket, mert egyrészt a radikálisan új az érzéki kihívásai, másrészt az affekción túl a nézői szubjektum (ön)megkérdőjelezésére is készítetnek.

Megtestesültség és szubjektiváció

Ma már szinte közhelynek számít, hogy minden tapasztalat, így az audiovizuális élmény is *megtestesült* tapasztalat. Amikor fizikai cselekvést végzek vagy érzékelek, a testemmel teszem azt. Ha eszközt használok, például kalapácsot, az eszközt testem meghosszabbításaként élem meg, vagyis több és jobb cselekvési lehetőséget kínálnak számomra. A szemüveg, a vak ember botja általában hasonlóképpen javítja a külvilág észlelését. Az audiovizuális médiumok viszont nem egyszerűen a valóság jobb elérhetőségét teremtik meg, hanem magát a »valóságot« alakítják át. Egy mozgóképi médium használata azonban több értelemben alakítja a környezetet. Egyrészt a hordozó hardver technológiája révén az ember fizikai környezetét szennyezi, másrészt az információ adagolásával a mentális környezetet írja át, harmadrészt egy nem valóságos, szimulált világot tesz elérhetővé. Az első két esetben a megtestesültség értelmezése egyértelmű: „A szubjektum a megtestesültség állapotán keresztül fejezi ki önmagát a világban. Ez a feltétele annak, hogy az én más létezőkkel kapcsolatot alakítson ki.” (Ghahramani et al. 2014) E kapcsolatok és a többes ágensia, ahogy ezt a bevezetőben illusztráltam, szükségképpen elvezet a szubjektum fogalmának módosításához. A szubjektumot mint etikailag jellemezhető *mássá válást*, e folyamat megsokszorozódását, hiszen a szubjektum több rétegét érinti, Rosi Braidotti *nomád* szubjektivitásnak nevezi. [8] Nomád, mert különböző transzverzális, s nem vertikális, transzcendens, kapcsolatok alkotják, melyek nem feltétlenül permanensek, hanem *véletlenszerűek*. E szerint „[a] szubjektum téridőbeli összetett egység (*compound*), mely a mássá válás folyamatait keretezi. A mássá válás nem irányul valamire, nincs konkrét tárgya. A más létezőkkel való kapcsolatok a hasonlóság és a véletlenszerű vonzalom alapján jönnek létre.” (Braidotti 2012: 163) Ugyanakkor a fenntarthatóság értelmében a kapcsolódások határélményeket indukálnak. „A liminális tapasztalat magyarázza a szubjektum mássá válását. Ez az etikai pillanat.” (Braidotti 2012: 186) Ez az alapjaiból kimozdult *nomád* szubjektivitás nem más, mint „módosulások meghatározatlan rendszere, mely nem igazodik sem technológiai irányelvekhez, sem morális törvényhez. [...] A szubjektivitás elvesztette egységességét, amennyiben az érzékelése, így látása „nomád, szétszórt, fragmentált, ugyanakkor funkcionális, koherens és logikus, főképpen azért, mert továbbra is a világba ágyazott (*embedded*) és megtestesült (*embodied*).” (Braidotti 2006: 4) Fontos látni, hogy az alapvetően ökokritikai indíttatású filozófus, Braidotti a szubjektivitás dinamikus fogalmát a fenomenológiával összhangban írja le. Igaz, ez egy másik, kiterjesztett fenomenológia, mely tartalmazza a bennünk és a környezetünkben meglévő nem emberit is. Dylan Trigg nyomán Jennifer Barker is beszél egy „sötét”, az emberit meghaladó fenomenológiáról, mely „számot vet a primordiális, preszubjektív, anonim testtel, a radikálisan

nem emberivel, mely egyszerre alapja és ellentéte az emberi életnek”. (Barker 2016: 374-375.) Trigg továbbmegy és a nem emberit az ember múltjából visszamaradt fossziliának tartja, olyasminek, ami kívül esik magán a fenomenológián. A test saját magában leli fel az idegent, azt, akit nem uralhat, s ily módon idegen önmaga számára. Merleau-Ponty a percepció leírásában egyenesen odáig megy, hogy „ha a perceptuális tapasztalatot pontosan akarom kifejezni, azt kell mondanom, hogy nem én érzékelek, hanem valaki más érzékel bennem”. (Merleau-Ponty 1958: 223) Érthető, hogy a nem emberi archeológiája jól működik a horrorfilmek esetében, ahogy ezt Jennifer Barker *Ragyogás* (Shining. Stanley Kubrick, 1980) elemzése is mutatja. Meggyőződésem azonban, hogy e „sötét” fenomenológiai megközelítés valódi jelentőségét a haptikus látás mozgóképi alkalmazása mutathatja meg. Élesen megfogalmazva, az állati nyoma az emberben nem korlátozható az öldöklés vágyára, a farkasember, a vámpír és megannyi láncfűrész vagy anélküli Jason ábrázolására. A nem emberi nyoma az ökológiai ember transzverzális kapcsolataiban aktualizálható, ha az állati létezőket nem antropomorf módon közelítjük meg.

E szubjektivitásfogalmat alkalmazza a film fenomenológiájára Jenny Chamarette. Két dolgot érdemes előzetesen leszögezni, amikor a nomád szubjektivitást mint filmi (*cinematic*) szubjektivitást újraértelmezzük. Az egyik az, hogy a film „globális világa” négy kiemelt alkotóelemet tartalmaz. Ezek a néző teste, a film teste [] beleértve a kamera által látott és láttatott képet [] a proto-filmic, azaz a vásznon látható diegetikus és az ún. pro-filmic narratív valóság. A filmi szubjektum nem azonosítható egyikkel elemmel sem, hanem e pólusok *között* képződik. „A szubjektivitás nem pusztán szociálisan, pszichikailag vagy performatív (cselekvő) értelemben konstruált. A szubjektivitás az elme-test és a test-világ közti dialektikus viszonyba ágyazott, és csak e mély összefüggésben jön létre.” (Chamarette 2012: 62) Éppen ezért „a kinematografikus (cinematic) szubjektivitásnak nincs konkrét definíciója, hanem a köztesség, a marginális és megismerhetetlen dolgokkal való kísérletezés és kutakodás folyamatában érlelődik, melyek gyakran alig kitapinthatók és nehezen kifejezhetők, de egyaránt hozzátartoznak a filmművészethez és a létező világhoz.” (Chamarette 2012: 233)

Másfelől a filmi szubjektum nem monolit tömb, nem valamiféle tartály, mely begyűjti a különféle hatásokat, hanem az időben létező, *temporális* szubjektum. Az idő a szubjektivitás lehetőségi feltétele, s fordítva, a szubjektivitás nélkül az idő különböző formái sem léteznének. A haptikus látás itt következő tárgyalása során azonban el kell tekintenem a temporális aspektustól, mivel ez komoly filozófiai apparátust igényelne. Közismertek Deleuze-nek a bergsoni tartam fogalmából kiinduló értelmezései az időképről és az idő közvetlen ábrázolásáról. A szenzoriális filmek temporalitása azonban ellentmondásossá válhat. A haptikus képek később tárgyalt szélsőséges érzékesége egyrészt szinte teljesen felszámolja a narratív értelmezés és jelentésadás lehetőségét, másrészt a tűnékenység, pillanatnyiság érzetét kelti. Az első esetet már Balázs Béla dokumentálja, amikor a közelségről megállapítja, hogy „szétszaggatja az időt”. (Balázs 1984: 54-55.) Ezzel szemben az Arcnak már egyáltalában nincs sem térbelisége, sem időbelisége. Balázs számára e két képtípus jelentette azt, amit a haptikus kép a szenzoriális filmnek: az időtlenség érzetét. Ezzel szemben, vagy inkább mellett, a haptikus kép a szenzoriális filmben sokszor a tovatűnő, mulandó

pillanatot »örökíti meg«, ahogy ezt Chamarette Phillipe Grandrieux *Sötét utak* (Sombre, 1998) és *Új élet* (La vie nouvelle, 2002) című filmje kapcsán hangsúlyozza. „A leigázott testek látványa a digitális felvétel és posztprodukció időtlen tűnékenységével [...] a filmélmény megélt tapasztalatát [...] a tartam kaotikus, mindent elsőprő jelenlétére redukálja”. (2012: 33) A későbbiekben visszatérek e megfogalmazáshoz, mely a haptikus képek paradox időbeliségéből a filmi szubjektum feloldódására, »testtelenítésére«, más szóval *de-szubjektívációjára* következtet. Ily módon a kép elveszti érzékiségét és tárgyiasul. ^[9]

A filmi szubjektum a fenti leírásokban megkülönböztetendő mind Vivian Sobchack cinesztéziai szubjektumától, de a film testétől is. Mindkét fogalom monolit, egyrétegű fogalom, mely nélkülözi mind a temporális dimenziót, mind a köztes, liminális meghatározottságot. Habár szűkebb témánk a klasszikusnak tekinthető mozgókép, a filmi (kinematografikus) szubjektum négypólusú leírása, melynek csak egyik eleme a néző teste, indokolatlanul részletezőnek tűnhet, a kortárs képkalkoló eszközök és performatív alkalmazások számbavétele egyáltalában nem tűnik annak. A „nomád” filmi szubjektum alapjaiban változtatja meg a képhez való viszonyunkat, sőt maga a kép is megváltozik. Következésképpen azok a módszerek, melyek elvonatkoztatnak a táguló globális fülkénktől, nem alkalmasak az új cinesztetikus tapasztalat leírására. Itt nem csak azokra a módszerekre gondolok, mint a marxizmus, strukturalizmus, pszichoanalízis, hermeneutika, melyeknek kritikáját Vivian Sobchack megfogalmazta a filmfenomenológia felől, ^[10] hanem Sobchack saját fenomenológiai megközelítésére, valamint az azt követő módszerekre, mint Jennifer Barker szinesztéziaelmélete vagy Laura Marks haptikus látás felfogása. Természetesen itt nincs lehetőség a részletes kritikájukra, csak bizonyos elemeket emelhetek itt ki, melyek közvetlenül relevánsak a szenzoriális filmek *etikai* befogadását illetően. Térjünk vissza a nem emberivel kiterjesztett poszthumán fenomenológiához, s tegyük fel a kérdést: Hogyan találkozhat a néző filmélménye során a nem emberivel? Hogyan válthat ki belőle etikai és nem morális reakciót?

Láttuk: a poszthumán szubjektivitás régi élmények „kövületét” hordozhatja, melyeket a képek érzékisége aktiválhat. Jennifer Barkernek abban igaza lehet, hogy az egyedfejlődés „eseményei” vagy akár traumái nyomot hagyhatnak bennünk. Ezért fordulhat elő bárkivel, hogy bizonyos jeleneteknél elfordítja fejét anélkül, hogy ez tudatos vagy szándékos lenne. Ezzel valójában az *affekció* lehetőségét zárja ki. Itt nem csak a horrorjelenetekre kell gondolnunk. A hordozott traumáknak sokféle oka lehet. Lehet gyerekkori abúzus, anyai szeretetlenség, elhagyás, vagy szigorú tekintet, vagy a haláltábor élménye, ahogy ezt az alábbi példánk mutatja. Sokszor nem azért fordítja el valaki a fejét, mert el akarja kerülni az erős zsigeri élményt, hanem mert a látvány *gondolata* elviselhetetlen. Ilyen lehet egy megölt kutya látványa vagy egy égő templomé, ahová a II. világháborúban a németek bezárták egy falu teljes lakosságát. Nem kell látni a szenvedést, elég, ha a lángok kiváltják a gondolatot. ^[11] Az utóbbi évtizedek szélsőséges mozija (*extreme cinema*) tulajdonképpen e képek gyakoriságát növeli meg akár az elviselhetőség határáig. Az affekció fogalma az érzelemmel szemben arra utal, hogy a testek természetüknél fogva hatnak egymásra, miközben maguk is egy erővonal vagy Deleuze kifejezésével intenzitásrendszerben helyezkednek

el. „Ebben az értelemben az affektus nem egy elkülöníthető érzelem, hanem átmeneti esemény, amikor a test egy adott állapotból egy másikba kerül át.” (Del Río 2016: 3) Eszerint az affekció a szubjektíváció „rejtett” lehetőségeit tartalmazza, aktív és passzív életének szélső határait, mindazt, ami még megtehető a fenntarthatóság mellett. „Ha az etika lényege abban áll, hogy felfedezzük, mire képes a test, azáltal, hogy feszegetjük cselekvési lehetőségeinket, honnan tudjuk, ha túl messzire mentünk? Honnan tudjuk, hogy átléptük a fenntarthatóság határát?” (Braidotti 2006: 158) Más szóval a test jelzi saját határait a fájdalom, a betegségek „visszacsatolásával”; jelzi, ha felborult a homeosztázisa. A gyerekkori traumák nyoma ezen határok egyénre szabott partikularizációja. Az affekció ezen határokon belül a virtuális aktualizációja. Példaként szokás a kortárs francia film szélsőséges irányát említeni: Bruno Dumont, Marina De Van, Philip Grandrieux, Gaspar Noé vagy Claire Denis filmjeiben az erőszak vizuális megjelenítése sokszor horrorisztikus hatásokat kelt, az élvezhetőség határát súrolja, ha éppen nem lépi át. Általában véve a nem emberivel kiterjesztett fenomenológiát Dylan Trigg nyomdokain elsősorban a horrorfilm destruktív, nem ritkán kannibalisztikus tematikájával szokás illusztrálni. Tény, hogy Trigg „sötét” fenomenológiája újszerű módon magyarázza a horror vonzerejét az eddigi pszichoanalitikus, narratológiai és kognitív elméletekhez képest.

Az említett szerzők filmjeihez képest sokkal tisztábban jelenik meg az affekció problémája az olyan sorstragédiákban, mint Shakespeare *Macbeth*-je (1971). A számtalan feldolgozás közül talán Roman Polanski változata kerül a legközelebb a test (nem-) fenomenológiájához. Macbeth morálisan pozitív figura addig, amíg nem találkozik a boszorkányok jövődőlésével, akiknek léte vagy nemléte megragadhatatlan. Láthatók és hallhatók, ugyanakkor köddé válnak, mintha nem léteznének. Kézenfekvő lenne azt gondolni, hogy valójában Macbeth lelkének kivetülései. Ezt cáfolja az a tény, hogy Banquónak is jósolnak, és bizonyos értelemben nagyobb dicsőséget, mint Macbethnek. Sokkal inkább a dráma immanenciasíkjához tartoznak, mint a többi szereplő, beleértve a birnami erdőt és Dunsinane dombjait.^[12] A testek ezt a síkot mint erőrendszert alkotják, mely lehetővé teszi a virtuális aktualizációját. Macbethnek a királlyá válás érdekében, majd pedig királyként elkövetett tettei az *aktív erők*. „Az aktív erők olyan cselekvésben nyilvánulnak meg, mely az affektusokat kinyilvánítja vagy láthatóvá teszi, s ezáltal azok megismételhetők vagy módosíthatók.” (Del Río 2016: 9) Mivel Macbeth azáltal, hogy hallgatott a jóslatokra, saját „fenntarthatóságával” kísérletezett, túl van jó és rosszon, túl van a morálison, s nem ezért bukik el, hanem mert »beleütközik« Birnam erdejébe és a császármetszéssel született Macduffba. Macbeth kitűnő példája annak, amire Merleau-Ponty a »képes vagyok« (*je peut*) kifejezéssel utal, vagy Braidotti az etika lényegének hív: Macbeth nem tesz mást, mint teszteli a jóslatban megadott határokat, hogy „megtudja”, mire képes a teste, mely folyamatosan módosuló erők viszonya. Deleuze Spinoza-értelmezésében sohasem tudhatjuk, Macbeth mire képes, az őt alkotó erők mit rombolnak le, mit építenek fel. A híres „Tör az, amit itt látok...” monológban nem nagyravágyó gondolatai vezetnek, hanem a látvány, melyet képtelen megfogni, mert kicsúszik kezei közül, akárcsak a boszorkányok. Polanski szó szerint megmutatja ezt, amikor Macbeth a látható, de nem megragadható tör „tükörképeként” az övében rejlő tört megragadja és leszúrja a királyt. A cselekvéssor a test „képessége”, és nem valamilyen tudatos elhatározás eredménye. Persze,

ragaszkodhatunk a klasszikus értelmezéshez, hogy Macbeth megijed, amikor Birnam erdeje megjelenik a látóhatáron. Ám itt is arról van szó elsődlegesen, hogy az erdő úgy látszik, mintha jönne, de valójában az erdő nem közeledik, nem mozog. A katonák visznek maguk előtt egy-egy ágat, s ez tűnik a várból közeledő erdőnek. Egy újabb érzéki csalódás? Aligha. Sokkal inkább a test fenntarthatósága kerül veszélybe. Egy erdővel nem lehet harcolni, hacsak nem Don Quijote az ember. Olyan virtuálishoz jutottunk, mely az adott immanenciasíkon nem aktualizálható, ahogy a császármetszéssel született Macduffal sem lehet vívni, hiszen akit nem asszony szült, nem ember, vagy túl van azon, ami emberi. Macbeth nem tesz mást, mint reagál az őt érő affektusokra, ahogy korábban is tette. Csakhogy a boszorkányokkal találkozva a saját magában rejtőző nem emberivel szembesül. E találkozáshoz szükség van a boszorkányok kotyvasztott varázssitalára. Egy újabb fantomkép, mondhatnánk? Sokkal inkább a testet alkotó erők rejtőző virtuális megnyilvánulása. A történet végén ez a virtuális bomlik le Birnam erdeje és Macduff megjelenésével.

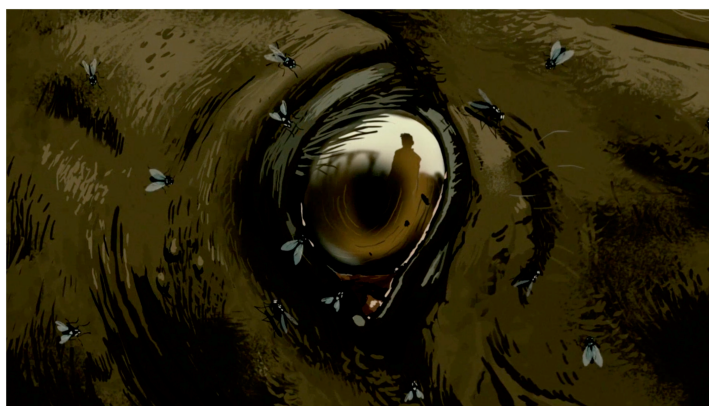
E rövid elemzés nem tagadja a magasabb szintű, reflektált kognitív értelmezést, mely Macbeth tragédiáját a hatalom akarásában látja. Az, hogy Macbeth álmaiban, lelkiismeretében tiltakozik az ellen, amit elkövet, a közösségi morál jelenlétét jelzi. Ez nem azt jelenti, hogy aki túl van a morálon, bármit megtehet. „Mindaz a rossz, amit az ember másokkal tesz, azonnal visszaüt abban, amit önmagával tesz, a veszteségeiben, a belső képesség (*potentia*), a magabiztosság, önismeret és belső szabadság elvesztésében.” (Braidotti 2006: 157) Ha azonban elfogadjuk a testi erők és affektusok elsődlegességét a tudattal szemben, „a tudat nem lesz több, mint tünet, a [testi] reakció mellékterméke, mely a szelf vagy az én alárendelt viszonyát jelzi a cselekvő erőkkel.” (Del Rio 2016: 8) Hasonlóképpen, bár árnyaltabban fogalmaz Merleau-Ponty, amikor a szimbolikus nyelvi szint struktúráját az elsődleges prereflektív perceptuális szint struktúrájával állítja párhuzamba. A test elsődlegessége a világhoz való viszonyulásunkban felveti a jelentés geneológiai természetét. A színesztézia, ahogy ezt Jennifer Barker érti, a nem színesztétákban is képes kiváltani a mindennapi percepció „alapvető idegenségét”. Barker szerint a filmi színesztézia nem azonos a neurobiológiai kortikális kapcsolatokban azonosított jelenséggel, hanem „múltbeli perceptuális és fizikai struktúrák kortikális leképeződésének és átalakulásának *fenomenológiai folyamata*, amikor a kiinduló struktúrák csak nyomokban léteznek, az eredmény pedig az ismerőstől eltérő, megjósolhatatlan mintázatok.” (Barker 2016: 405)

A múlt fossziliái és a *Libanoni keringő*?

Barker leírása elsősorban a film nézőjének befogadási folyamatára irányul, azonban nem nehéz olyan példát találni, mely e kiszélesített színesztéziafogalmat a filmi reprezentációban tematizálja. Ilyen Ari Folman animált dokumentumfilmje, a *Libanoni keringő* (Waltz with Bashir, 2008). Folman Barker színesztéziaértelmezését literalizálja, amikor egy olyan emléknövényből indul ki, melyet az 1982-es vérengzésben való részvétel hagyott a rendezőben fiatal katonaként. A libanoni Sabra és Chatila palesztin menekülttáborban történt falangista vérengzésben több ezer palesztint (gyermeket és nőket beleértve) gyilkoltak le az izraeli hadsereg asszisztálása mellett. Bevallása

szerint Folman a filmet azért készíti el, hogy ezáltal feldolgozhassa a traumát, abban azonban nem biztos, hogy valóban ott volt Sabrában. Elképzelhető, hogy egy olyan emléket keres, mely soha nem volt jelen, hanem csupán annak ismételése, ahogy az apja a holokausztot megélte. A nem emberi mint az embertelenség elfojtott horrorisztikus élménye jelenik meg a film szinesztetikus képsoraiban. Szinte nincs olyan jelenet, amely ne lenne megféleltető Jennifer Barker fenti leírásának. Két jelenetet szokás kiemelni. Az egyik a címben szereplő keringő, amikor Folman bajtársa, Frenkel egy gépfegyverrel önkívületben lövöldöz egy bejrúti kereszteződésben, miközben a lövedékek záporoznak körülötte. Mozgása olyan, mintha táncolna, s ezt erősíti a jelenet alatt hallható zongoradallam. A traumatikus emlékfoszlányt a golyózápör fűlsiketítő zaja, a táncoló dervis képe és a keringő dallama transzformálja. A pszichoanalitikus értelmezés szerint egyfajta szürreális fedőemléket hoz létre, mint a filmben korábban előforduló álmjelenetek, a vízből kiemelkedő és óvó anya képe vagy a háromszor visszatérő jelenet, amikor az izraeli katonák meztelenül mennek a vízből a part felé.

A másik, rövidebb képsor egy fotográfus története, aki Bejrút közelébe érve egy lebombázott lovardánál találja magát. A haldokló lovak látványa bevonja az eseményekbe, képtelen megőrizni a távolságtartását, ami elengedhetetlen a képkészítéshez. Az animációs film ezen a ponton lelassul, majd kimerevedik a halott ló szemének közelképében, miközben visszatükröződik benne a fotós alakja. A kép valójában egy animációs gif, a szem merev, a körötte szálldosó legyek mozognak.



Libanoni keringő (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008)

A hatás ellentétes a fedőképekkel. A fotográfiát utánozó „álló animáció” a mozgókép bebalzsamozó jelenét az egyszer-volt múlt dokumentáló erejévé alakítja át. „Egy animált dokumentumfilmben a rajzolt képek jelen ideje azt jelzi, hogy minden jelenet a [múlt] újrajátszása, s mint ilyen képes életet lehelni a múltba, megélhetővé tenni azt.” (Atkinson & Cooper 2012) Az animáció, s ez különösen igaz Folman filmjére, különböző technikai eszközökkel emlékeztet arra, hogy a képek létrehozása nem egyidejű a történet idejével. Ezzel szemben az animált állókép a bebalzsamozó fotográfia és a megelevenítő animáció között helyezhető el. Egyszerre eltávolít és közel hoz, bevon.
^[13] Ezt az ambivalens hatást erősíti az analóg/digitális különbség, melyet egyfelől a ló szemébe applikált fotó, másfelől a verdeső legyek gifhez hasonló hatása erősít fel. A vizuális ábrázolás köztességével az ábrázolhatatlan trauma válik ábrázolhatóvá. A palesztin menekülttáborokban

elkövetett mészárlás ábrázolhatatlan valósága és felelőssége a pusztuló állatok tekintetében kérdőjelezi meg a képkészítő „semlegességét”. A táncoló gépfegyveres szürreális képsorával szemben a film itt saját hitelességét kérdőjelezi meg. Erre játszik rá a hangsáv, melyben keverednek a diegetikus hangok a nem diegetikus zongoradallammal. A földre zuhanó ló valószínűtlen csattanása, a posztminimalista zene és harmadik elemként a terapeuta nő narrációja. Zahava Solomon a fotóriporter példáját a disszociatív élményre hozza fel, amikor az ember egyszerre érzi magát egy eseményen kívül és belül. Mindez egy paradoxont, a dokumentumfilm készítésének alapidilemmáját sejteti. Hogyan lehet objektíven kívülről dokumentálni valamit, ha magunk is részesei vagyunk az eseményeknek? Hogyan lehetünk képesek saját emléknymaink valóságát megtalálni, ha az emlékek zárványként léteznek bennünk? A traumatikus és a nem traumatikus emléknymok nem a valóságra, hanem saját magukra utalnak. „Manapság az emberek az archívumokat és a személyes emlékezetüket arra használják, hogy saját önazonosságukat igazolják.” (Yosef 2011: 80) Ugyanakkor a mozgóképkészítés rendelkezik olyan technológiákkal, amelyek révén az ábrázolhatatlan megmutatható, sőt felébresztheti a néző felelősségérzetét a (traumatikus) valósággal szemben. A paradoxon abban rejlik, hogy miközben az emlékképek önmaguk referenciái, a mozgókép színesztetikus folyamatai etikai tudatra ébreszthetik a befogadót. Ez a mozzanat, úgy vélem, túlmutat a horrorfilmek szerepén a fenomenológia kiszélesítésében. Erre az etikai elköteleződésre a későbbiekben még visszatérek.

A legérdekesebb kérdés azonban, amit a *Libanoni keringő* felvet, a különböző médiumok keveredése. Már említettem az állókép, gif és animáció intermedialitását. Ezt fejeli meg Folman azzal, hogy a film végére a családjukat sirató palesztin asszonyokról készült eredeti dokumentumrészletet vág be eredeti hangsávval. Számtalan értelmezés, pozitív és negatív kritika látott napvilágot ezzel kapcsolatban. A két szélsőség közül az egyik szerint Folman ezzel a passzív, szemlélődő izraeli katonákat az áldozatokkal helyezi egy szintre, és elodázza az izraeli felelősségvállalást. A másik szerint a dokumentumrészlettel éppen ellenkezőleg, felelősséget vállal, az áldozatokat akarja beszélni hagyni, hangot adni nekik, akik már nem mesélhetik el saját történetüket. Árnyaltabb megfogalmazásban Folman emléktöredéke valójában az apja holokauszttraumájának nyoma, mely a film végén transzformálódik, a palesztin asszonyok fájdalmában jelenik meg. Folman bevallása szerint a dokukollázssal szerette volna bebiztosítani, hogy a néző ne kételkedjen a több mint 3.000 ember, főként nők és gyerekek lemészárlásában. Ennél azonban bonyolultabb a helyzet.

Itt érdemes kitérni röviden arra, milyen érvek szólnak az animációs technika mellett. Folman a hagyományos cut-out és a flash animációt használja, a rotoszkópikus technikáról vélhetően azért mond le, mert őrzi még a valósághoz való indexikus viszonyt. A klasszikus animációval a traumatikus élmény újraélése válik lehetővé, mégpedig nem a filmi bebalzsamozott időben, hanem visszahajlítva a jelenbe, mivel így az emléket a néző jelenbeli perspektívájából mutatja meg. A dokumentarista múlt és az örök jelen között a megtestesült néző van? Folmannal együtt emlékezik a néző arra, amit (a múltban) sohasem élt át? Ezt erősíti a film stílusa. Az animációs technika eredményeképpen a szereplők álomszerűen, a talajtól, sőt saját árnyékuktól függetlenül

lebegve mozognak. E stílusból következik az, amit *haptikus geográfiának* hívhatunk, mely a valós, főképpen fotografált terekből építi fel az emlékezet terét. A valós tér és az emlékezet közti viszony megfordul: nem az utóbbi utal az előbbire, hanem az előbbi *mobilizálja* az utóbbit. Bejárt architektúráis térdarabkái mint az emlékezet terei idillikus, pasztorális térként jelennek meg, mint a pusztítás helyei. Erre az ambivalenciára rímelnék a fantázia terei, elsősorban a tengeri jelenetek, melyek az emlékezet által kitöltetlen résekbe hatolnak be.

Térjünk vissza egy pillanatra a film végi dokumentumrészletre. A fentiek alapján a néző megtestesült élménye nem a történeti valóságba „hajlik vissza”, hanem a trauma újrajátszásában horgonyzódik le. Az archív részlet montážsa aprólékosan és harmonikusan illeszkedik az animációba a néző/nézett tárgy klasszikus vágásával, mintha a fiatal Folman nézné a jajgató asszonyokat. Az asszonyok közt előrenyomuló animált kézi kamera előzi meg az archív hasonló beállítású felvételét. Az asszonyok mozgása az animált figurák lebegő mozgását „utánozza”. Végül, de nem utolsósorban az asszonyok felemelt keze vizuálisan is felidézi a híres fotót a felemelt kezű kisfiúról a varsói gettóból. „A film tetőpontján az archív részlet jól rávilágít és tanúsítja, hogy a némaságra ítélt, s ezért felfoghatatlan tanúságtétel örökre lefordíthatatlan marad, miközben kikerülhetetlenül felmutatja a *trauma paradoxális helyét*.” (Yoshida 2017: 89)

A film nézője felismeri magában, vagy a film felismerteti vele azt a disszociatív magatartást, mely minden – legalábbis dokumentarista – film sajátja. Eitzen (2005) szerint a dokumentumfilmet az választja el a fikciós filmtől, hogy az előbbi nézője, ha tehetné, *közbeavatkozna*, belépne a jelenetbe. Pontosabban úgy érzi, kész lenne beavatkozni. Míg a játékfilm esetében az érzelmi viszony anélkül válik a néző bevonódásának motorjává, hogy ennek következménye lenne a cselekvéseire nézve, addig a dokumentumfilm olyan reakciót vált ki a nézőből, mintha az adott jelenetet a valóságban tapasztalná. Nem nehéz észrevenni Eitzen kritériumában a disszociatív magatartásra utaló jelet. A neurobiológiai kutatások alapján a percepció mindig együtt jár a motorikus késztetéssel. Ha meglátunk egy tárgyat, az azzal kapcsolatos cselekvési lehetőségek is aktiválódnak. Ha a bevonódásunk a vizuális ábrázolásba zsigeri, ahogy a fenomenológia feltételezi, Eitzen következtetése helytálló. Mivel a filmi jelenetbe nem léphetünk be, bevonódásunk megakad, blokkolódik, s ráébredünk, hogy a zsigeri bevonódásunk ellenére kívülállásunk nem szüntethető meg. E kettősség húzódik meg Vivian Sobchack filmfenomenológiájának mélyén, amikor arról ír, hogy egy jelenetet látva a percepció és a reflektálatlan tudat visszacsapódik a néző testére. „[A]mikor nem tudom szó szerint megérteni, megszagolni, megkóstolni a vásznon látott tárgyat, mely felkeltette szenzuális vágyakozásomat, akkor testem intencionális íve az érzéki kívánságot érezhető/értelmes tárggyal betöltendő *megfordítja* a keresés irányát, és az érzéki megragadás célpontját olyan tárgyra helyezi át, amely szó szerintibb értelemben is hozzáférhető.” (Sobchack 2004: 34) Ez az „új” hozzáférhető tárgy a néző teste. Bár Sobchack sem dolgozza ki, de ez a perceptuális kettősség teszi lehetővé a vizuális befogadás etikai megalapozását. Ezzel szemben Jennifer Barker a fejlődéslelektan alapján az ún. szinkretikus szociabilitásról beszél, ami nem más, mint „a szubjektum és a másik különbségének hiánya, a kettő kontinuum, mely a későbbi felnőtt

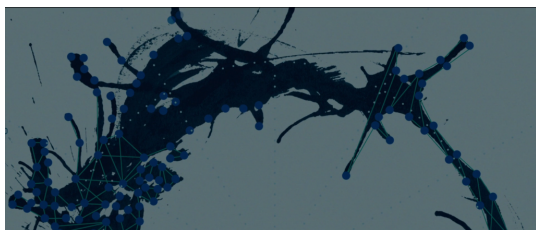
Kísérletezés a testtel: haptikus látás és szinesztézia

Természetesen a kétféle leírás nem zárja ki egymást, de ahhoz, hogy képesek legyünk etikailag megragadni az audiovizuális befogadást, szükségünk van arra a „másikra”, akit elsődlegesen nem önmagunkban lelünk fel, hanem velünk *átellenben*.^[14] Ez lehet a film teste és/vagy a filmi ábrázolás. Azért is fontos e rajtunk kívüli másik, s az, hogy megkülönböztessük önmagunktól és az önmagunkban (később) felfedezendő másiktól, mert így a bennünk felfedezett „anonim” testet, mely Trigg „sötét” fenomenológiájának alkotóeleme, rajtunk kívül is megtalálhatjuk. Az állati vagy nem emberi, mely meglapul saját szinesztetikus múltunk mélyén, velünk *átellenben* is megjelenhet, mint intencionális ívünk célzott tárgya. Ezzel a nem emberi fenomenológiai köre kitágul, nem csak a horror tárgyában nyilvánulhat meg, hanem *bármiben*, amiben nem ismerünk, nem ismerhetünk magunkra. Kínálkozik a horror műfaja mellett a világűrből érkező idegen lényekről szóló science fiction filmek ábrázolási módja. Két lehetőség merül fel. Az egyik az antropomorfizálás, mint az E.T., ami viszont kevésbé azonosítható a bennünk lévő idegennel, nem emberivel. Ugyanennek a másik útja az, melyet az amorf, az emberi kulturális kategorizációban leginkább undorítónak tekintett nyálkás, csúszómászókhoz hasonló szörnyek jelenítenek meg [] mint az űrhajó nyolcadik utasa. De ennél érdekesebbek azok az ábrázolások, melyek még egy lépéssel továbbmennek, és az „idegent” *alakváltóként* írják le. Tipikus példája ennek James Cameron víziszörnye (*A mélység titka* [Abyss, 1989]) és újabban Denis Villeneuve filmje, az *Érkezés* (Arrival, 2016). Az utóbbi esetben nem az idegen maga változtatja alakját, hanem a kommunikációs csatorna „formátlansága”, amely által az idegenek az emberekkel fel akarják venni a kapcsolatot. Két dolgot érdemes észrevennünk. Az egyik, hogy az így ábrázolt idegenek pozitív módon viszonyulnak az emberhez, a másik, hogy a vizuális ábrázolásaik *haptikusak* abban az értelemben, ahogy Alois Riegl kezdeti optikus/haptikus megkülönböztetését Laura Marks, Martine Beugnet és mások a mozgóképi vizuális ábrázolásra alkalmazták. „Míg az optikai képek egymástól elkülönülő figurális elemeket kereteznek el egy illuzionisztikus térben, a haptikus képek felszámolják a percepció mélységi struktúráját, a taktilis részletekre és a kép materiális felszínére irányítják a figyelmet, ahol előtér és háttér egybeolvad. A haptikus képek a tapintáshoz hasonló látásmódra ösztönöznek, amikor a szemünk a kép konkrét megjelenésére érzékeny, s olyan tulajdonságokra reagál, amilyeneket az érintéssel érzékelünk.” (Beugnet 2007: 66)

A haptikus látás fogalmát tekinthetjük a Jennifer Barker által kiterjesztett szinesztézia szűkebb értelmezésének. Másutt részletesen érveltem amellett, hogy érdemes különbséget tenni a szinesztézia két szélsőséges megvalósulása között aszerint, hogy konkrét tárgyi vagy tárgy nélküli percepcióról van szó. Az előbbit meghatározott, az utóbbit meghatározatlan szinesztéziának neveztem.^[15] Míg Marks (2000) elsősorban a kísérleti és avantgárd filmben vizsgálja a haptikus vizualitást (2014), a haptikus látást mint meghatározatlan szinesztéziát boncolgatja a játékfilmben. Példáinak jelentős része a fentebb említett francia szélsőséges mozi szerzőinek filmjei közül kerül

ki. Beugnet külön tárgyalja a közelképet, mint ami kikényszeríti a szinesztéziás látást. Mégpedig azért, mert a felnagyítással a felismerhetetlenségbe hajszolja a percepciót. A tárgyvesztéssel „a haptikus látás katalizálja a test átalakulását, nem pszichológiai információval vagy narratív részlettel szolgál, és nem azonosságának koherenciáját és folytonosságát dokumentálja”. (Beugnet 2007: 89) Beugnet e deszubjektívációs folyamatot egészen annak „horrorisztikus” megsemmisüléséig vezeti vissza, amikor az emberi alakot feloldja a háttérben, ezáltal alany és tárgy ontológiai különbségét is felszámolja. Ez a negatív hatás azonban csak akkor lenne végzetes, ha mechanikusan vonatkoztatnánk a néző megélttségére. Maga Beugnet is hagy egy kiskaput, amikor Laura Marksot idézi: „Nem kell feltétlenül elrettennünk attól, ha a film azzal fenyeget, vagy azt ígéri, hogy darabokra töri vagy felszámolja egységes szubjektivitásunkat. A taktilis vizualitás megrendítő lehet, de ez nem szükségszerű.” (Marks 2000: 151. Idézi Beugnet 2007: 70) Majd az általam is tárgyalt szerzőket (Deleuze, Braidotti, del Río) idézi, mint miszerint a liminális szubjektivitás saját fenntarthatóságát tesztelheti a test metamorfózisaival. A haptikus látás ebben a szélsőséges formájában egyértelművé teszi, hogy a filmi ábrázolás és a nézői megélttség közti távolság redukálhatatlan. Ebből következik, hogy a haptikus látás erősebb alapot ad az etikai értelmezésre, mint a kiterjesztett szinesztézia, amennyiben a nem emberi, amit a néző önmagában megélhet saját egyedi története okán, nem feltétlenül azonos azzal a nem emberivel, amit a film felmutat. A filmen megvalósuló tárgyvesztés, a tárgylátás megghiúsulása nem vezet automatikusan a nézői szubjektíváció kudarcához. Ehhez két feltételnek kell megvalósulnia. Egyrészt a néző a szinesztetikus hatást, melyet akár egy horrorfilmben látható medúzaszerű lény képe is képes kiváltani, nem zárhatja rövidre valamilyen kategorikus morális ítélezéssel, azaz nem a tárgy beazonosítása a célja. Emlékezzünk, hogy a nomád szubjektivitást a társadalmi moralitással szemben határoztuk meg. Hasonlóképpen az erőszak etikai ábrázolása is túl van „jón és rosszon”. Ezzel szemben a horror tárgya, bármennyire is idegen, undort keltő, vagy sérti a társadalmi kategóriákat, morális értelemben könnyen azonosítható. Egy egyszerű példával élve, Darth Vader pusztá látványa azért kelt félelmetes hatást, mert kitakarja a látótér nagy részét, ami ökológiai és evolúciótörténeti okokból negatív reakciót, menekülési reflexet vált ki. E zsigeri reakció azonnal mint gonosz erőt kategorizálja.

Másrészt a tárgy átalakulását vagy a vizuális környezetben való feloldódását nem közvetlen személyes tapasztalatként, ha tetszik, szimbolikus halálként éli meg a néző, hanem a mássá válás (*becoming other*) kreatív lehetőségeként. Ennek oka elsősorban az, hogy a meghatározatlanul haptikus vizualitás *homályossága* minden figurális értelmezést kizökkent, így a szélsőséges érzelmi reakciót is. Ezen a ponton talán nem teljesen megalapozatlan az *absztrakt* expresszionizmusra utalni, mely a megnevezése szerint is egyszerre haptikus és elvont, azaz a nézőben testi és intellektuális reakciót egyaránt kivált. Itt óvakodnánk a túlzott spekulációtól, de kétségtelen, hogy a formátlan (*informe*)^[16] vagy a defigurális alakzatok^[17] evolúciós történetünkben valahol mélyen, még az állati rétegeknél is mélyebben fellelhető.



Érkezés (Arrival. Denis Villeneuve, 2016).

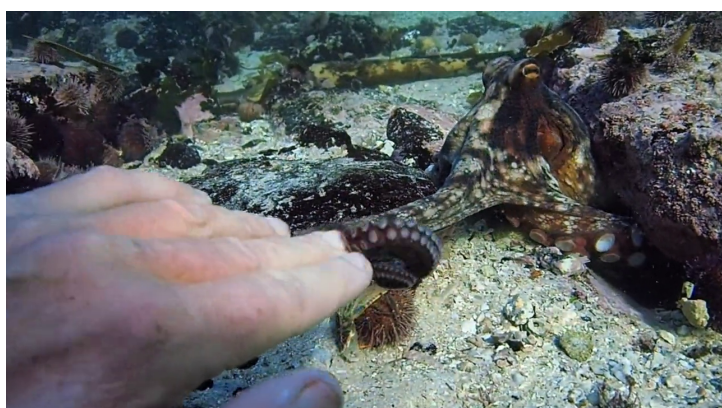
Gondoljunk csak Rorschach tesztjeire vagy az avantgárd strukturális filmjeire, Brakhage „molylepkéire” vagy Michelangelo „befejezetlen” szobraira. A figuratív/nem figuratív mezsgye esztétikai jellege valószínűleg a barlangábrázolások óta kísérti az embert. Robert Motherwell, Willem de Kooning, Franz Kline, Richard Serra – néhány név, akiknek fekete-fehér képei – a japán kalligráfia és tusfestészet mellett inspirálhatták Villeneuve-öt az *Érkezés* elkészítése során. A formátlanból a forma kialakulása párhuzamba állítható azokkal a liminális folyamatokkal, melyek Deleuze érzékelés-felfogását vagy a nomád szubjektivitást alkotják. Habár e dolgozatnak nem témája a film és gondolkodás viszonya, melynek egyik meghatározó képviselője Daniel Frampton, emlékeztetnék arra a korábban felmerült lehetőségre, hogy a haptikus szenzoriális képek szélsőséges esetben átkerülnek az absztrakt tárgyiség dimenziójába, és arra, ahogyan az *Érkezés* „üzenetei” kibillentik az eddig működő fogalmi gondolkodást. Erre a mozzanatra épül a film, amikor a heptapod írásának értelmezésekor Louise és az írásfejtők rájönnek, hogy a jelek nem hangokkal, hanem közvetlenül jelentésekkel korrelálnak. Az etikai tudatra ébredés (mely Emmanuel Lévinas szerint elsődleges az ontológiai gondolkodáshoz képest) ezzel analóg folyamat, azzal a különbséggel, hogy az érzéki kihívása nem egyszerűen a megszerzett fogalmi tudásunkat, hanem önazonosságunkat zökkenti ki. Ha tehát arra keressük a választ, hogy a haptikus látás miért lehet etikai, visszajutunk oda, ahonnan indítottunk: a nomád szubjektivitás gondolatához, mely a társadalmi morállal szemben képviseli a valamivé válás etikáját. Ahogy a formaadás folyamata megelőzi a formát, az etikai választás megelőzi a morális kategóriát.

Ebben az összefüggésben a kép érzéki tulajdonsága az, ami az emberi által nem uralható, nem kisajátítható vagy kategorizálható. A horror a fenti magyarázat alapján nem képes megnyitni az etikai dimenziót. Úgy is fogalmazhatnánk, ahhoz, hogy eljussunk a nem emberi fenomenológiájához, nem elég a saját emberi élettörténetünk „fossziliáit” kiásni, messzebb kell visszanyúlnunk, akár a prehumán történetünkben kell keresgelnünk.^[18] E „visszanyúlásra” vagy éppen előrenyúlásra már volt kezdeményezés, mégpedig az ökológiai filmkészítés és a szenzoriális film kereszteződése során. A „szenzoriális” kifejezés egyértelműen az „érzékelés/érzékliség” mozijára utal, amit Beugnet hosszasan taglal a könyvében Grandrieux, Claire Denis, Dumont és mások filmjeit elemezve részletesen. A szenzoriális dokumentumfilm vagy néha etnográfiai film egyik meghatározó szerzője és emblematikus intézménye Lucien Castaing-Taylor és az általa

vezetett Sensory Ethnography Lab (SEL), melynek igazgatója. A SEL egy olyan kísérleti műhely, melynek célja az etnográfia és az esztétika összekapcsolása. Ahogy Castaing-Taylor fogalmaz, a SEL-nél készült filmek „először perceptuálisak, s csak másodszor konceptuálisak”. [19] A legkülönbözőbb technológiákat használják (analóg, digitális, performansz, installáció), támaszkodnak a társadalom-, a természet- és bölcsésztudományokra, és inspirációt merítenek a művészeti ágakból. A témáik spektruma felöleli a természeti és a mesterséges, az élő és az élettelen világot, de elsősorban olyan jelenségeket, melyek nehezen foglalhatók szavakba. Kiemelendő még, hogy az itt készült filmekben megjelennek az állatok materiális és performatív tulajdonságai és az antropomorfizáló történelmi tudás kritikája.

E rövid leírásból is látható, hogy a szenzoriális dokumentumfilmek, mint Ilisa Barbash és Castaing-Taylor *Sweetgrass* (2009), *Leviathan* (Verena Paravel [Lucien Castaing Taylor, 2012]), vagy Naaijkens-Retel Helmrich és L. R. Helmrich, *Raw Herring* (2013), vagy a *Tanítóm, a polip* (My Octopus Teacher. Pippa Erlich & James Reed, 2020) című filmjei nem elszabadult, lebegő érzetokről szólnak, mint a francia szélsőséges mozi filmjei, hanem a kitágult globális világunk alapproblémájáról, ami nem más, mint az együtt- és túlélés lehetősége azokkal a fajokkal, melyekkel megosztjuk vagy meg kell osztanunk a földünket. Ökológiai filmek tehát, melyek azt a célt szolgálják, hogy az antropocén korban küzdjenek az antropomorf gondolkodással és antropocén viselkedéssel. De hogyan kapcsolódik össze az etikai elkötelezettség és a szenzoriális jelleg egy olyan filmtípusban, mely nem bontja le teljesen a tárgyazonosságot?

Ismét egy egyszerűbb és könnyebben érthető példával élnek. Az újabban készült ökológiai filmben, a *Tanítóm, a polip*ban van egy ikonikus jelenet, amikor a polip kinyújtja lassan az egyik csápját, s megérinti a bűvár ujját. A film egy merülő bűvár napi kapcsolatát dokumentálja egy polippal Dél-Afrika partjai mentén, közvetlenül a bűvár, Craig Foster otthonánál. A film végigkíséri a polip mindennapi élethelyzeteit az élelem keresésétől a cápák támadásain át az utódnemzésig. Az egy év alatt különös és példátlan kapcsolat alakul ki a puhatestű és az ember között. A kérdéses jelenetben a két faj közeledésének csúcspillanatát látjuk.



Tanítóm, a polip (My Octopus Teacher. Pippa Erlich & James Reed, 2020)

A kiterjesztett színesztézia értelmében az érintés látványa azonnal felidézi bennünk a Sixtus-

kápolna mennyezetfreskóját, Michelangelótól az *Ádám teremtését*, de ugyanígy felöltik bennünk az újszülötten való incselkedés vagy a barátkozni akaró vagy kíváncsi állat „közeledése”. Az ilyen és ehhez hasonló múltbeli prereflektív tapasztalataink nyoma emberi mivoltunk szimptomája. Ezért a polip antropomorf értelmezését erősíti meg a nézőben, azt, amellyel szemben a film tanúskodni kíván. Ebből a szempontból beszédesebb a jelenet, amikor a polip a fő ragadozója, a cápa ellen keres menedéket. Felmerül a bűvárban, hogy segítsen a polipnak, ám eszébe jut, hogy ezzel beavatkozna a Természetbe, a polipnak saját eszközeivel kell megvédeni magát. A film etikai aspektusa abban áll, hogy a néző felismerje saját antropomorfizáló gyakorlatát, amit ölebszindrómának nevezhetünk, amikor a vadállatokat úgy akarjuk kezelni, mint kis kedvenceinket. Megsimogatni, szelfizni vele, mintha a kiskutyánk lenne. Számos példát találunk elsősorban állatkerti környezetben, amikor emberek ragadozókkal próbálják megvalósítani e viselkedésmintát ahelyett, hogy új, kreatív cselekvési módokkal próbálkoznának, ha tetszik, saját (testi) határaikat tesztelnék. ^[20] A polip antropomorf értelmezése egybevág a horrorfilmek szörnyábrázolásával, amikor a „radikális” másságukat a filmi elbeszélés megszelídíti azáltal, hogy az idegen lényt szó szerint vagy metaforikusan emberi mivoltunkkal, genetikánkkal, kinézetünkkel antropomorfizálja. Összefoglalva, a színesztézia prereflektív vagy tudatelőtti története önmagában nem vezet a szubjektivitás kreatív vagy nomád „mássá válásához” (*becoming*). A szenzoriális filmkészítés célja, hogy a néző túllépjen a mindennapi befogadás keretein akkor is, ha a haptikus képekben megőrződik a tárgylátás, ha a kamera nem nyomul a képek „bőre” alá, ahogy Laura Marks és Martine Beugnet a haptikus vizualitást jellemzi.

Barbash és Castaing-Taylor *Sweetgrass* című filmjében három pásztor utolsó útját dokumentálja, akik egy ezres birkanyáját terelnek át Montana hegyein és völgyein 300 kilométeren át. Az út végén a pásztorokat elbocsátják, az állatterelés gyakorlata, mely több mint száz éven át létezett, ezzel véget ért. A film legnagyobb erénye azonban nem e hanyatló gyakorlat bemutatása, hanem az a filmezési mód, ahogyan az állatokat megjeleníti. Ha a közelkép a haptikus látás legintenzívebb megvalósulása, a szenzoriális dokumentumfilm esetében az érzéki élmény összetettebb. Nem a kép kilapulása, felületi gazdagsága az uralkodó, hanem a természet, az állatok embertől *független* lekövetése. A film a feliratokat követően egy négyperces hosszú beállítással kezdődik a juhokról, ahogy a karámba vezető keskeny kapun átvonulnak, s bár két emberi alak is feltűnik, az egyik a nyáj vezetőjeként a távolban, a másik quadon tereli az állatokat a kapu felé. Habár a kamera rögzített, objektív”, a jelenet középpontjában az állatok állnak, az ő „nézőpontjukból” látjuk a történetet. ^[21] A látszólagos ellentmondás a feliratokat megelőző öt állóképből ered. Az elsőben az „embertelen” táj, a másodikban és harmadikban egy-egy emberi műtárgy, hóban elakadt autó és fémbódé, a negyedikben az ember nélküli nyáj, végül az ötödikben az egyik juh közeliben látható. Az első kettő a fényképet, a harmadik a gifet, az utolsó kettő a mozgóképet idézi, mintha a film a vizuális médiumok archeológiájával szembesítene. A közeli képben a rágcsáló juh lassan szembefordul a kamerával, majd mozdulatlaná válik és belenéz a kamerába.



Sweetgrass (Ilisa Barbash és Lucien Castaing-Taylor 2009)

A képsor akár az ökológiai film kiáltványa lehetne: Lehetséges-e az antropocén korban a nem emberközpontú vizualitás? Megmutatható-e a Természet a nem emberi lények *nézőpontjából*? Áthelyezhető-e egyáltalán a nézőpont a képszerkesztéssel? Pontosabban megtestesült nézőként megélhetjük-e az „állatit”, azt, ahogyan a nem emberi lények, méhek, juhok, polipok, delfinek stb. élnek meg a környezetüket?

Megtestesült szimuláció és etika

A kérdésben benne rejlik az etikai szituáció korábban meghatározott szerkezete. Nem elég önmagunkban felfedezni a nem emberit, ha ez egyáltalán lehetséges, a rajtunk kívülihez való viszonyunkat kellene *kreatív* módon megváltoztatni. Ahelyett, hogy uralni, a saját testi-lelki hasznunkra akarnánk fordítani a Természetet, meg kellene őrizni annak sajátosságát. Képes-e a mozgókép e kettős nézői attitűd kiváltására? Adódik a lehetőség, hogy válasszuk kétfelé a filmi befogadást. Amíg a haptikus vizualitás a nézői szubjektum eddigi gyakorlatát kérdőjelezi meg azáltal, hogy feloldja a tárgy nélküli érzékelésben, a szenzoriális filmkészítés a globális világgal mint radikálisan mással szembesíti. Nem véletlen, hogy a szenzoriális dokumentumfilm közé szokás sorolni olyan kísérleti filmeket, melyek az embertől kiüresített, ám annak nyomát hordozó világot dokumentálják. Peter Hutton, James Benning, Andrej Zdravic, Diane Kitchen filmjeinek visszatérő témái a víz, a folyó, az utazás, az ember által alkotott dolgok materialitásába kódolt idő. A legfontosabb azonban az, hogy ezekben a filmekben az állatokra és emberekre vonatkozó tudást az ábrázolt világok (és a képek) audiovizuális minőségei közvetítik, a filmélményt kevésbé a történet, sokkal inkább az érzékelés módosulásai alkotják. Érthető, hogy az utóbbi 10 évben egyre több tanulmány foglalkozik azzal, hogy a szenzoriális és ökológiai tematikájú filmek felvetik az *érzékelés újratanulását*.^[22] Az, hogy a mozgókép szenzoriális és haptikus jellege a nézőt a mindennapi sematikus percepció feladására készíti, megerősíti a filmélmény etikai jellegét. Van azonban egy döntő különbség a haptikus látás mint meghatározatlan színesztézia és a szenzoriális és kísérleti filmek hatásmechanizmusa között. Amíg az első esetben a színesztézia működése „zsigeri”, prereflektív módon történik, az utóbbi esetben a percepció újratanulása *reflexív* tapasztalatot nyit meg a nézőben, az antropomorfizáló történelmi tudás kritikáját, az állatok

materiális és performatív tulajdonságainak a tudatosítását, s ennek eszköze a haptikus vizualitás, a lelassult kamera, a hosszú beállítás, részletek felnagyítása stb. E kettős attitűd, vagy ahogy korábban neveztük, disszociatív magatartás hierarchikusan strukturált. A radikális érzéki vagy haptikus látás visszabontja a megszokott fogalmi sémákat, míg a szenzoriális ökológiai film a nem emberihez való nem antropomorf viszonyulás kiépítésére készlet. ^[23] Ehhez azonban a korábban említett nézőpont-áthelyezhetőségre lenne szükség. Ha elfogadjuk a fenomenológiában érvényes megtestesültség tanát, mely szerint – ahogy Merleau-Ponty mondja – nem a szemünkkel, hanem a megtestesült szemünkkel látunk, a környezetünket nem érzékelhetjük egy másik ember szemével, aki egy másik téridőben helyezkedik el. De a kamera megjelenésével, s még inkább mozgó eszközökre szerelhetőségével, kiláthatunk a tükör mögül vagy a föld alól, bemehetünk egy vakond járatába, vagy elrepülhetünk a méhekkal a barlangjukba. Így készült például *A méhek világa* (More than Honey. Markus Imhoof, 2012) című film záró képsora, amikor a méhkolónia kiküld egy felderítőt, hogy találjon megfelelő fészeképítő helyet. A felderítő méhhez repülünk mi is, s fedezzük fel a barlangot, s repülünk vissza a kolóniához. Kérdés azonban, hogy a kamera által rögzített nézőponttal tudunk-e valóban azonosulni, vagyis megtestesülni azon a téridő koordinátán, ahol a kamera van.

Az MSZT kapcsán kifejtettem, hogy az érzékelés szimulációja nem azt jelenti, hogy *azt* éljük meg, amit a másik megél, hanem hogy az információ válik megoszthatóvá. Következésképpen, amikor a méhhez „repülünk”, s azt látjuk, amit a méh láthat, egyáltalán nem biztos, hogy úgy látunk, mint a méh. A kamerával való azonosulásnak is elsősorban informatív szerepe van, ami az elbeszélést segíti, vagy egy számítógépes játékban a megfelelő cselekvést katalizálja a felhasználóban, de fenomenológiailag nem jelenti azt, hogy a néző azonosulna a kamerával vagy a szereplővel, akinek a nézőpontját a kamera közvetíti. Ezt támasztja alá Deleuto (2005), aki szinte az összes filmes eszközt a keretezéstől a kameramozgáson és montázson át a mise-en-scène-ig felsorolja, mint olyan eszközt, amivel a szubjektív beállítás megvalósítható. Azonban Deleutót sem a fenomenológia mozgatja, hanem az információ szubjektív hozzáférhetősége.

A posztantropocén fordulat tehát nem következik be attól, hogy látjuk, amit a vakond lát (egyébként nem lát, hanem szagol és hall, habár füle nincs), hanem ha etikai értékrendszerünket átírjuk. Nem tudjuk, milyen denevérek vagy polipnak lenni, de a nem emberi másik, így a juh tekintetét elkapni, a világ materialitását szinesztetikusan megélni, ráébreszthet arra, hogy minden bibliai referencia ellenére nem tehetünk meg bármit a Földdel és a földi létezőkkel. A haptikus látás és a szenzoriális film azért ébresztheti rá könnyebben a nézőt az etikai tudatra, mert a világhoz való individuális viszonyunk szenzoriális. Nem csak születésünktől fogva, amikor mindennek az íze vagyunk kíváncsiak, hanem felnőttként is, amikor az emberi kapcsolatainkat is a kémia határozza meg, az emlékezetünket az illatok, ízek katalizálják. A társas, társadalmi kapcsolataink viszont a történetekben foglaltak. Az együvé tartozást nem véletlenül a mítoszok, mesék, közös narratív élmények határozzák meg. Megéltségeink kevésbé, de történeteink, így nyelvünk, gondolkodásunk lehetnek közösek. Éppen ezért ahhoz, hogy ki tudjunk lépni az adott

sematizmusunkból, amely egyébiránt pozitív és életben tart a közösségen belül, az érzéki élmény újdonsága könnyebben kikököszent, Deleuze-zel szólva, deterritorializál, mint egy új ideológia.

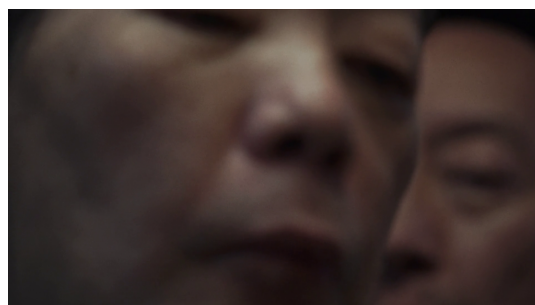
Caniba és a szenzoriális dokumentumfilm

Egyetlen példát hoznék fel erre. Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel filmje, a *Caniba* (2017) egy japán férfi, Jun Sagawa portréja, aki szerelmét, egy holland diáklányt 1981-ben feldarabolt és részben megevett. A dokumentumfilm több mint 30 évvel az esemény után az idős, már részben lebénult férfit, Jun Sagawát és testvérét, Isseit mutatja be. Jun Sagawát beszámíthatatlannak minősítették, így elkerülte a börtönt, s hazaengedték Japánba. A film archív felvételeket is használ, melyeken a két testvér gyerekkorát, egymáshoz való ragaszkodásukat látjuk. Egy másik archívon szándékosan elhomályosítva Jun és a holland lány, Renée szeretkezését látjuk, míg egy harmadik Issei mazochisztikus önkínzását mutatja meg realizisztikus ábrázolásban. A film jelen idejében a két testvér viszonya bomlik ki előttünk, először Jun monológián, majd a film nagyobb részében Issei kommentárjain keresztül, miközben a Jun által rajzolt mangát lapoznak végig. A könyvet Jun Sagawa a lánnyal való kapcsolatáról és Renée elpusztításáról rajzolta. A film végén feltűnik még egy fiatal gondozónő, aki elmesél egy történetet egy zombiról, aki a hegyekben élt egy öregember feleségéként, leláncolva. Ahhoz, hogy ebben az állapotban létezhesen azonban élő emberi hússal kell táplálkoznia. Egyszer egy kislány ment fel a hegyre, hogy elpusztult kutyáját eltemesse, de az öregember rábukkant, és elvitte a zombi feleségének, akiről, miután megette a kislányt, lehulltak a láncok, szabaddá vált, lemehetett a városba, de továbbra is csak zombiként élhetett tovább.

Nagyjából ennyi az elmesélhető történet. A film azonban szenzoriális dokumentumfilm, és minden szempontból a francia szélsőséges mozt idézi. A végtelenül lassú, a szereplők bőre alá bekúszó kézi kamera, az elhomályosuló, fókuszatlan képek, az elfeketedő képkötések Jun Sagawa jelenlétét szinte elviselhetetlen közelségbe hozzák. Amit látunk nem az események rekonstrukciója, nem is az emlékezet működése, nem a múlt felidézése, akkor sem, amikor végiglapozzuk a két testvérrel a könyvet, miközben Issei folyamatosan kommentálja az egyes képeket. Sokkal inkább az immár lebénult Jun szembesülése azzal, amit tett. A néző együtt utazik vele testének-lelkének bugyraiba, a Joseph Conrad műve ihlette *Apokalipszis most* (Apocalypse Now. F.F. Coppola, 1979) főhőiséhez, Kurtz ezredeshez hasonlóan. Sietek leszögezni, az „utazás” nem terápia, Jun tudja, mit tett, nem traumatizált. Ellenkezőleg, Jun a deleuze-i életerő hajtja, a kreatív energia, egy személytelen erő, „akár egy absztrakt gépezet, mely megszabadult az éntől és annak erotikus vágyaitól, és kreativitása másoktól független, amennyiben nincs senki (másik), aki közvetítené a tudat és annak tárgya között”. (Del Río 2016: 177) A mangakönyvet sem a trauma feldolgozásaként készítette, hanem ahogy mondja „belső késztetésből”, mintha azok az erők, melyek a szerelmének elpusztításához vezették, továbbra is működnének benne. Ugyanakkor a tudat mindig késésben van a testhez képest, ahhoz, hogy „utolérje”, le kell lassulni, a képek már-már észrevehetetlen lassúságát ebben a filmben (is) a tudati gesztus indokolja: „paradox módon a tudat csak a mozdulatlanásban képes lépést tartani a test végtelenül felgyorsuló intenzitásaival. A

lassú mozgás és ritmus teszi lehetővé, hogy a kamera és a szerkesztés révén megörökítsük a végtelenül finom és intenzív egyediségeket, melyek normális körülmények és ritmus mellett észrevétlenek maradnának”. [24]

Jun Sagawa nomád szubjektivitása a katolikus morállal szemben nyilvánul meg, mely szerint „piszkos”, szörnyeteg lény. Ahogy korábban többször említettük, az etikai szubjektivitás a társadalmi morállal szemben nyilvánul meg. A test immanens kiterjedése a mindennapi határokkal való „kísérletezés”. Ezt erősíti a két testvér múltja és jelene. Bár nem voltak azok, ikreként nevelték őket. Viszonyuk két meghatározó pont között vibrál, módosul. Egyfelől Issei megmutatja mazochista videóját, amiről Sagawa állítólag nem tudott, pedig az erőszak a két testvér gyerekkorától jelen volt a kapcsolatukban, folyamatosan versenyeztek, szumóbirkózónak öltöztek be, s egyszer Jun majdnem meg is ölte Isseit. Másfelől Issei azt is elmondja, boldog, hogy újra együtt van testvérével és segíthet Junnak a lebénult állapotában. Közben Issei vissza-visszatér ahhoz a kérdéshez, hogy Jun miért nem akarja őt is megenni. A kannibalisztikus gesztus tehát az összetartozást hordozza, s mint ilyen újabb és újabb megerősítésre vár. A mindennapokban versengő, hasonlóan öltözködő, viselkedő ikrek, amikor különválnak ugyanaz az (ön)pusztító erő dolgozik bennük. Amikor Jun és Issei egymás mellett látszanak a képkeretben, a film elejét leszámítva mindig Jun homályos és Issei éles, mintha ő is Jun fantáziában létezne. [25]



Caniba (Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel, 2017)

Issei mazochizmusa Jun ölésösztönének „gyengébb” változata. Csakhogy Issei testvér, s mint ilyen saját testének meghosszabbítása, nem szerelmi partner, akinek teste elkülönül a sajátjától. Ezért nincs válasz arra a kérdésre, hogy őt is megenné-e Jun. Ami Jun és a holland lány között történt, nem ismételterő, hanem egy erő, egy intenzitás immanens része.

Érdemes itt egy pillanatra végiggondolni Jennifer Barker szinesztézia-felfogása mentén Jun „utazását”. A nézőben vélhetően felidéződik egyfelől Oshima *Az érzékek birodalma* (Ai no korrida. 1976) című filmje és annak megtörtént eseményei, a japán kultúrának a nyugati felfogástól idegen test- és halálkultusza, másfelől az ember kulturális evolúciójának törzsi szakasza, Pápua Új-Guinea vagy Új-Zéland maori kannibáljai. Végül, de nem utolsósorban gondolhatunk az újszülött orális korszakára, amikor a száj a környezettel való ismerkedés legfontosabb útja. A *Caniba* esetében

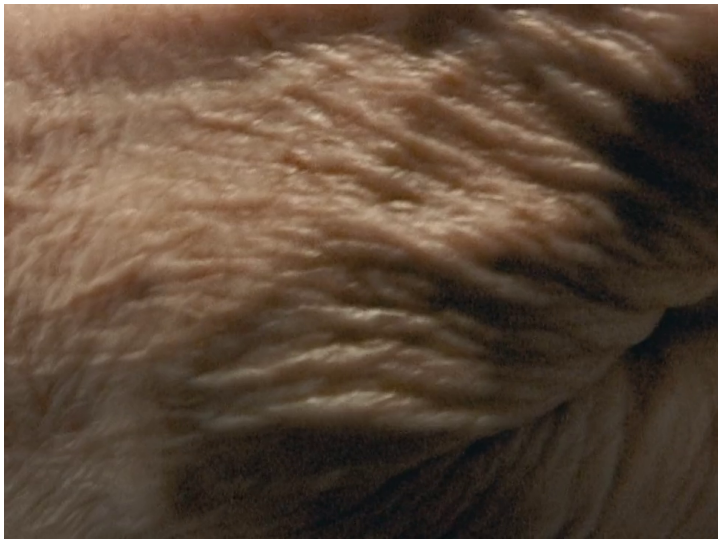
azonban ezek a „fossziliák” teljesen félrevisznek. Talán az orális szakasznak lehet valamennyire köze Jun gesztusához, de véleményem szerint nem ez a döntő. Jun készítése ugyanis nem szükségből, nem is a gyönyör intenzitásából fakad, hanem ahogy ő mondja, a fantáziából. Ha elfogadjuk Del Río értelmezését, mely szerint a másik *hiányzik* a szélsőséges erőszakot ábrázoló filmekből, a bekebelezés nem a Másikra mint erotikus tárgyra vonatkozik, hanem a fantázia a virtuális megvalósítása, a szubjektíváció része. Nem a mágikus részesülés, hanem a mássá válás értelmében. Ebben az értelemben nehéz szétválasztani azt, amikor a mágikus erő révén válik valaki képessé különleges dolgokra, mint a sámán, s azt, amikor a *bennem meglévő fantázia mint virtuális* testesül meg a másikban, jelen esetben Renée-ben. Junnak azért kellett részben bekebeleznie a szeretett tárgyat, mert ezáltal vált valósággá, testesült meg számára a fantáziája. Van azonban egy másik szempont, ami visszafordítja e folyamatot. S itt valóban a gyerekkori élményekre kell gondolnunk. A két testvér bevallásuk szerint a szüleiktől kapta a Disney, a plüss és kitömött állatok szeretetét. (Issei egy plüss hódót ajándékoz Junnak, amikor visszaengedik Japánba.) E játékok tekinthetők a fantázia megtestesüléseinek, de *reprezentációk*, s mint ilyenek nem integrálhatók az etika immanenciasíkján. Ezzel szemben Jun többször is saját testi határainak a „szétfolyásáról” beszél. Amikor elvetélt az anyja, a magzat kifolyt vérét sajátjának érezte. A fantázia súlyát jelzi, hogy mielőtt elkövette volna tettét, próbálta elhitetni magával, hogy *az*, amit lát, Renée teste, de nem sikerült. Vagyis a fantáziája saját testének láttatta vele, ezért kellett belekóstolni.

Mindazonáltal a film értelmezhető pszichoanalitikus keretben, amennyiben az emlékek megoszthatóságát (Jun Sagawa mangája és Issei önkínzása) traumafeldolgozásként élük meg. Ezt erősíthetné a film befejezése, amikor a gondozó nővérnek a bénult Sagawa először azt mondja „boldog vagyok”, majd mikor kitolja reggel a napfényre: „Ez csoda”. Csakhogy a kettő között a nővér elmesél egy japán történetet egy zombiról. Bár kínálkozik a párhuzam a paralízis és a zombilét között, a fiatal ápolónő szexuális tárgyként van jelen, mintha szerepjátékot játszana. A kamera hasonló közelségben mutatja az ápolónőt, mint Jun Sagawát, de míg az előbbi Isseihez hasonlóan mindig fókuszban van, Jun ugyanabban a képkeretben elmosódott. Jun erősen haptikus látványa az ápolónő figuráját a fantázia terébe tolja. [26]

Post Scriptum

Ezzel elérkeztünk a dolgozat gondolatmenetének végső pontjához. A célom az volt, hogy a cinesztetikus szubjektumot a kitágult globális világunkban értelmezzem újra, melynek a nem emberi az emberrel egyenértékű része. A posztantropocén korban, legalábbis ez a materiális ökokritika víziója, az önazonos szubjektumot felváltja a szubjektíváció és a nomád szubjektivitás. Ez utóbbiak egy új, kiterjesztett, anonim vagy „sötét” fenomenológián belül értelmezhetők. A nézői szubjektíváció fenomenológiájának etikai következményeit a haptikus látás és a szenzoriális mozgókép affektív hatásmechanizmusával magyaráztam. A *Caniba* értelmezésével nyilvánvalóan nem azt akartam mondani, hogy az (ön)pusztítás morálisan elfogadható, hanem hogy a

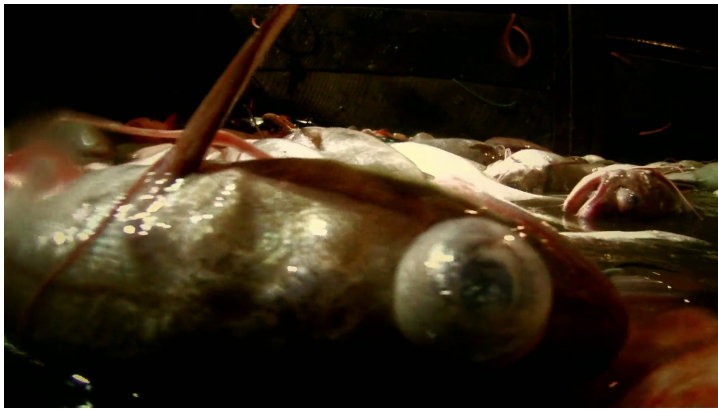
szélsőséges mozi feltételei szerint „[a] film saját affektív határait tágítja ki azzal, hogy erőik konfliktusainak és összeütközéseinek határhelyzetével kísérletezik. A film olyan, mint a test, a határai egyszerre jelzik a szokásos viselkedés stabil háttérét és a rugalmas változásra való képességet.” (De Río 2016: 24) Emlékezzünk rá, hogy a morális megítélés leválasztja az erőszakot a szubjektumra ható kreatív erőkről, a reaktív erők pedig a testekről választják le azt, amire képesek lehetnek. A mozi fenntarthatósága attól függ, mennyire ismeri saját határait és képes belépni egy állandóan változó összefüggésrendszerbe (*assemblage*), ily módon lehetőséget adni arra, hogy mássá legyünk. E másság mindig kívülről jön, bármilyen mélyre is ásunk magunkban, akár a szervetlen fossziliáig. Az etika immanenciája nem platóni „visszaemlékezés” ontogenetikus vagy filogenetikus korszakainkra, hanem megnyílás a nem emberi, a tőlünk különböző, de velünk egy lélettérben létező másságra. A szenzoriális filmmel, képalkotással kapcsolatos vita, melyről itt nem szólhattunk részleteiben, a film narratív rétegeinek rehabilitációjára vonatkozik. Vajon visszavezethető-e, visszacsatolható-e a kép haptikussága, érzékisége az elbeszélés tematikus keretébe? Vajon a mássá válást kiválthatja-e a történet újszerűsége, ideológiai mássága? Úgy vélem, a kérdés rosszul van feltéve, mert elfedi annak *racionális* struktúráját. A legjobb példa továbbra is a jézusi parabolák hatásmechanizmusa és argumentatív szerkezete. Meggyőzőhető-e a befogadó „példabeszédekkel”? Feladja-e ideológiai álláspontját egy másik kedvéért? Természetesen található történelmi példa erre, de a bibliai tanulság szerint a tanítványok nem sokat értettek a parabolákból, Jézusnak kellett (volna) megvilágítani azok értelmét. A megértés útja egy jól ismert kognitív művelet, az összehasonlítás. Egy tett csodás jellege úgy világosodik meg, ha összehasonlítjuk már ismert mindennapi helyzetekkel. A klímaváltozás tagadójának érvelése pontosan ilyen: összehasonlítják a jelen változásokat az időjárás korábbi ingadozásaival, s arra jutnak, hogy a változás látszólagos. Valójában a Természet továbbra is „ugyanúgy” működik. Max Planck írta önéletrajzában, hogy egy új elmélet nem úgy nyer teret, hogy a régi elmélet hívei meggyőződnek helyességéről, hanem úgy, hogy a régi hívei kihalnak. Retorikai túlzás természetesen, de vessük egybe (ennyire megkerülhetetlen az összehasonlítás démona) azzal a képességgel, ami szinte kizárólagosan a képalkotás sajátja. A közelkép, a képroncsolás, a tárgy felismerhetetlenné homályosítása, a szinesztetikus haptikusság hatása a befogadóban olyan rezonanciákat kelthet, melyeket megélve képtelenné válik a tárgyat a régi, szokásos módon látni. Chamarette (2012) Angnès Varda filmjeivel kapcsolatban beszél az „objektivitás néma fenyegetéséről”, mely a szubjektivitás fosszilizációjához vezet: „a tárgy középpontba helyezésének etikai kockázata egyben a szubjektumok objektív kezelésének és a másik fetiszizálásának kockázata, amikor a nézői szubjektum felügyelni, uralni, értelmezni és kisajátítani törekszik a másik ember vagy állat megismerhetetlenségét a saját tudásvilágában”. (Chamarette 2012: 141) Varda saját képalkotó személyiségét talán minden másnál erősebben integrálja a műveibe. Így válik számára saját teste idegenné, sőt „embertelenné”: „A superközeli kép olyannyira eltorzítja a filmezett kéz festői, figurális tulajdonságait, hogy a kéz már nem kéz, hanem feltárja ijesztő (*abject*) képlékenységet, színek, árnyékok, textúrák felkavaró roppant materialitását”. (Chamarette 2012: 119)



Kukázók (Les glaneurs et la glaneuse. Agnes Varda, 2000)

A haptikus kép, melyet korábban meghatározatlan színesztéziának hívtunk, a testhatárok kiterjesztésének élményét váltja ki a nézőben, mely semmihez sem hasonlítható, sem transzcendens, morális, sem narratív, argumentatív értelemben. Amikor a *Kukázókban* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000) Varda nem ismeri fel saját kezét, a közelkép haptikus látványa Merleau-Ponty sokat idézett metaforáját idézi fel a két összekulcsolt kézről, melyben az érzékelő (érintő) és érzékelt (érintett) kiazmatikusan összefonódik.

Varda példája tökéletesen érzékelteti a film fenomenológiája és a szenzoriális filmkészítés találkozásának szerkezetét, azt az interszubjektív viszonyt, melyben az affektusok folyamatosan „cserélődnek” a filmkészítő, a néző-befogadó és a megjelenített szereplők között. (Chamarette 2012: 112) Varda saját filmjének nézőjeként mindhárom szubjektivitást megtestesítheti. A Castaing-Taylor által intézményesített szenzoriális etnográfia ugyanebben a szerkezetben határozza meg az antropológus (filmkészítő), a bennszülött szereplők és a néző közti viszonyt. E szerint a néző ugyanabban a megtestesültségi helyzetben van, mint az antropológus a bennszülöttekkel szemben. Tegyük hozzá, azzal a különbséggel, hogy a megtestesült néző, amellet, hogy saját testében éli meg a film által közvetített érzékiséget, kiazmatikus viszonyban áll a film érzéki minőségeivel, a film testével, mely közvetíti felé az antropológus és a bennszülött testiségét. A fikciós film esetében e kettős közvetítettség helyett a néző saját testében éli meg a film testének rezonanciáit. Ez teszi különösen érdekessé a *Canibát*, mert a szélsőséges fikciós film eszközeivel teremti meg a kapcsolatot néző és a szereplő, Jun Sagawa között. Castaing-Taylor Vardával ellentétben más filmjeiben nincs jelen. A *Leviathanban* például a tengeri halászat eltűnő gyakorlatát nem a halászok, hanem a kifogott halak szempontjából mutatja be. A szó szerinti halszemoptika a néző és a természet viszonyából kiiktatja az etnográfus személyét azért, hogy közvetlenül a néző testére hasson.



Leviathan (Verena Paravel [Lucien Castaing Taylor, 2012])

A jelen munkában amellet érveltem, hogy a szenzoriális filmkészítés, nem tagadva az elbeszélés és az érzelmi azonosulás jelentőségét, ökológiai és etikai következményei a nézőben meghatározóbbak, mint a magasabb kognitív tudati szinten történő narratív megértés. Minden ezzel kapcsolatos érvet nyilvánvalóan nem tudtam itt felsorakoztatni. A francia fenomenológia, elsősorban Merleau-Ponty és Lévinas, a film fenomenológiájának kortárs képviselői, Sobchack, Jennifer Barker, valamint a neurobiológia és Gilles Deleuze filozófiájának képviselői együtt és külön-külön több, egymástól független érvet kínálnak az érzéki tapasztalat elsődlegességét illetően. A tudat mindig késve érkezik az érzékiség színpadára. A mozi és főképpen a digitális képkészítés akkor lesz képes hozzájárulni ahhoz, hogy új utakra leljünk a változó globális világunkban, ha a nem emberit közelebb képes hozni a nézőhöz és nem pusztán rettegést kelt a horror különböző alműfajai révén. A nem emberi fenségessége évszázadok óta a transzcendens hierarchiát nyitja meg, függetlenül attól, hogy Kanttal egyetértve esztétikailag pozitív vagy Lyotard modern fenségese nyomán negatív kifejezésekkel illetjük. A nem emberi nem fölöttünk, hanem *mellettünk* létezik. A test és film analógiájából kiindulva a mozgóképkészítés akár digitális formájában különösen alkalmas globális világunk immanenciasíkjának felmutatására, egy immanens etika megalapozására.

Jegyzetek

1. A címben szereplő első zárójelet a „szenzoriális” kifejezés többféle használata indokolja. Szenzoriálisként szokás utalni arra a filmkészítési gyakorlatra, mely az elbeszélő jelleg helyett vagy mellett a filmkép érzéki tulajdonságaira helyezi a hangsúlyt. E tulajdonságok széles skálán mozoghatnak, de általában a kép felszíni, kétdimenziós fizikai szerkezetére (szemcsésség), *materialítására* mutatnak. A szenzoriális hatás a beállítás planimetrikus szerkesztésével, speciális felvételi technikával vagy a hordozó anyag manipulálásával, roncsolásával érhető el. A felsorolásból látható, hogy elvben bármilyen kép lehet szenzoriális. Ugyanakkor elterjedt az „érzéki mozi” (cinema of sensation) szóösszetétel is, mely a képek érzékiségének szélsőségesebb formáit, elsősorban azok *haptikusságát* állítja előtérbe, amikor az előtér/háttér különbsége elmosódik, s a vizuális tárgy felismerhetetlenné válik. Végül, de nem utolsósorban a szenzoriális etnográfia vagy dokumentumfilm alá olyan filmeket sorolunk, melyek az érzékiség mellett egy nem emberi nézőpontot kívánnak érvényre juttatni, egy állati vagy természeti szubjektivitást, mely az ember által nem uralható. A szenzoriális etnográfia emblemikus intézménye a Lucien Castaing-Taylor által vezetett Sensory Ethnography Lab (SEL). A SEL egy olyan kísérleti műhely,

melynek célja az etnográfia és az esztétika összekapcsolása. Bár komoly vita van a jelen korunk, az antropocén kezdetét illetően, a klímaváltozás és más ökológiai körülmények (fűlkénk globalizálódása, a biodiverzitás csökkenése) egyértelműen jelzik, hogy az antropocén vége felé közeledünk, vagy az új évezreddel el is értük azt a pontot, amikor a Természet tudatja velünk, hogy az emberi fajnak nincs privilégiuma a túlélésre. Megfordítva, az ember saját túlélését akkor és azzal biztosíthatja, ha túllát és túllép önös érdekein, és sikkra száll más fajok autonómiája mellett. A címben a zárójel arra utal, hogy habár az ökológiai változás elindult, és történnek/történnek próbálkozások az energia és a víz felhasználásában, a talaj regenerálásában, az emberi civilizáció fenntarthatósága még nem egyértelmű.

2. Mindez nem befolyásolja a dolgozat érvelését, mely szerint a nem emberi jelenléte az ember létezésében transzindividuális és posztantropocén jellegű, amennyiben a gép és az ember *közös* jövőjét, a *kiborg* fokozatos, de egyértelmű létrejöttét vetítheti előre. Közös, mert az ökológiai példával érzékeltetett kölcsönösségre, a közös ágencia virtuális lehetőségére utal.
3. A jelen érveléshez járulékosan csatlakozó, de egyébiránt fontos kérdés az adott mediális eszköz és a felhasználó teste közti kapcsolatának mibenléte. Általában akkor beszélünk mozgóképi médiumról, ha az eszköz, a vetítővászon vagy képernyő elkülönül a testünktől. Ezzel szemben a szemüveg, a mikroszkóp, a távcső működéséhez elengedhetetlen, hogy ha csak átmenetileg is, de fizikai kapcsolat, érintkezés legyen az eszköz és a test között. Az ilyen, az érzékszervek érzékenységet javító eszközöket hívjuk a végtagokat pótló protézisek mintájára prosztéziseknek. A problémát a digitális képalkotó eszközök, mint amilyenek a mobiltelefonok, megjelenése okozta, melyek kombinálják a klasszikus mediális képernyőfunkciót a képkészítéssel. Habár ez utóbbi esetben sincs szükség fizikai kontaktusra az érzékszerv és az eszköz között, a mobil nevében is benne van, hogy többnyire kézben tartandó, s ahogy a használata például a szelfikészítéssel állandósul, egyre inkább tekinthető prosztézisnek, semmint médiumnak. Egy másik szempont szerint, mely az érzékelés tárgyára vonatkozik, a médiumok a létező világgal szemben egy nem létező, fiktív világba engednek betekinteni, míg a prosztézisek a valós percepciókat teszik hatékonyabbá. A távcső nem egy fiktív történet, legfeljebb egy korábban lezajlott folyamatot tesz láthatóvá. De itt is árnyalódik a helyzet, ha figyelembe vesszük az olyan testen viselhető eszközöket, mint a Google-szemüveg vagy virtuális sisak, melyek a valóságtól eltérő világ szimulációját kínálják. A test meghosszabbításai, de leválaszthatók, s egy fiktív világba léptetnek be. A klasszikus prosztézisekkel ellentétben és a médiumokhoz hasonlóan a digitális prosztézisek *liminálisak*, amennyiben nem fokozatbeliek, nem a valóság finomabb, pontosabb képét adják, hanem ontológiai *ugrást*, határélményt tesznek lehetővé. Feltűnt azonban újabban egy olyan vizuális technológia, mely az iménti felosztást is felborítja. A telejelenlét olyan eszköz, mely a felhasználó testét egy tőle függetlenül létező helyre transzponálja vagy hosszabbítja meg. Így végezheti el a sebész a műtétet egy betegen akár több ezer kilométer távolságból. Íme, a klasszikus protézis (kéz) és prosztézis (szem) kombinációja.
4. Vö. Willersev 2007.
5. Vö. Gibson 1966.
6. Vö. D'Aloia 2012.
7. A gondolat végigvonul Gilles Deleuze szinte teljes életművén Francis Bacon érzékelésének „logikájától” a kreatív gondolkodás „konceptuális személyéig” (*conceptual personae*). A radikális érzékiség és a kanti fenséges viszonyról lásd Antonioli (1999).
8. Habár a jelen dolgozat érvelése számos ponton érintkezik Gilles Deleuze és Felix Guattari gondolataival, indokolatlanul bonyolította volna a megértést, ha kitértem volna akár a releváns összefüggésekre. Két rövid megjegyzés kívánczik ide. Egyrészt az, hogy Deleuze fenomenológiától eltérő gondolkodásában a test mint olyan nem felismerhető és nem ragadható meg önazonosként. Másrészt az, hogy nála a szubjektum mássá válása (*becoming*) a differenciálódás és a szingularizáció folyamataival jellemezhető,

melyek ugyan a testtel kapcsolatosak, de maga a szubjektíváció (ti. a szubjektum mássá válása) nem rendelhető a testhez. (Vö. Chamarette 2012: 194 és Braidotti 2012: 127) Habár a szubjektíváció fogalma pontosabban fejezi ki a nomád szubjektum „véletlenszerű” módosulásait, a jelen dolgozatban a megértés kedvéért mindenütt a szubjektivitás kifejezést használjuk.

9. Balázs Béla is közel kerül ehhez a gondolathoz, amikor a tiszta film kapcsán arról beszél, hogy a „tiszta tárgy tiszta jelenséggé válik. A pusztá tény pusztá képpé válik”. A kép nem mutat túl önmagán, pusztá impresszió, mint Joris Ivens *Esője* (Regen, 1929). (Balázs 1982: 202-203.) A kép érzéki minőségei még utalnak valamilyen tárgyra, akkor is, ha az felismerhetetlenné vált. Ilyenek Grandrieux arcai. Amikor azonban csak a pusztá érzékiség marad a képen, mint az absztrakt expresszionizmusban, a film gondolkodássá válik: „A testiség szélsőséges állapotai az *Új élet*ben egy absztrakt világot tárnak fel, a gondolkodás olyan formáihoz vezetnek, melyek túl vannak a hagyományos logocentrikus diskurzuson”. (Chamarette 2012: 214) A radikális érzéki így és ezért válhat a kreatív gondolkodás forrásává. Vö. 13 lj.
10. Lásd Sobchack (1992), elsősorban 14-26 oldalak.
11. A példa Elem Klimov *Jöjj és lásd!* (Иди и смотри, 1985) című filmjéből való, mely egy kisfiú szemével láttatja a háború szörnyűségeit. Személyes tapasztalatom, hogy az égő templomi jelenetnél kimentek a vetítésről.
12. Az immanenciasíkot, melyhez a dráma szereplői tartoznak, párhuzamba állíthatjuk a korábban többször említett globális világgal, melybe a létezőkön kívül beletartoznak képzeletünk szüleményei, szimulált individuumok és tárgyak, egy szóval minden, amivel kapcsolatban állunk vagy hálózatot alkotunk. Ebből a szempontból mindegy, hogy a boszorkányokat önálló szereplőknek vagy Macbeth fantáziája kivételének tekintjük.
13. Hasonló köztesség jellemzi Chris Marker *A kilátóterasz* (*La jetée*, 1962) filmjének egyetlen pillanatát, amikor az állóképekből felépített elbeszélésben a mozdulatlan arc váratlanul megmozdul, pislog egyet. Azonban a hatás ellentétes a *Libanoni keringő* jelenetével. A mozdulatlan képekben megjelenő mozgás ellentétes az állóképek dokumentáló és a történetbe bevonó jellegével, s hirtelen áthelyezi azt a fikcióba, pontosabban a főszereplő képzeletébe.
14. A kifejezés explicit utalás Emmanuel Lévinas etikai filozófiájára, aki az Én és Másik viszonyt a szembenállás struktúrájával írja le. Látni kell azonban, hogy az e világi és a filmi ábrázolásban adott találkozások analógiája több mint kérdéses. Legalábbis abban az értelemben, hogy a filmi karakterekhez való nézői viszony a valós viszonyokat modellálja. A filmelmélet jelentős energiát fektetett abba, hogy felderítse a nézői azonosulás formáit a karakterrel, a vászonnal, a kamerával vagy magával az apparátussal. Vivian Sobchack és Jennifer Barker is tesznek egy-egy javaslatot az azonosulásra. Barker Stern fejlődéslélektani megfigyeléseiből kiindulva a filmi azonosulást a „formális játékban”, s nem a karakterrel vagy a történettel való azonosulásban látja. Hasonlóképpen Vivian Sobchack az álló- s mozgókép, a lassítás-gyorsítás váltakozásait, „variációit” nevezi a filmi befogadás és a Stern-féle vitalitásformák közös alapjának. Elfogadva, hogy a szóban forgó játékok valóban a korai gyerekkor beidegződéseire épülnek, az általános elv, „az azonosság a különbségben” kísértetiesen emlékeztet a strukturalizmus alapelvére, gondoljunk csak Propp varázsmese-elemzéseire vagy a strukturális antropológiára. Az, hogy az újszülöttek és a kisgyerekek kreatív módon reagálnak például az arcjátékra, meglátásom szerint nem magyarázza a mozgóképek etikai jellegét.
15. Vö. Tarnay 2016.
16. Itt nincs lehetőségünk elmélyedni abban, hogy a kisgyerekkor vagy még inkább a csecsemőkor milyen szinesztéziaemlékeket hagy a felnőtt emberben. Jennifer Barkernek igaza van, amikor arról ír, hogy a csecsemő érzéki modalitásai nem teljesen különülnek el, mint a felnőttben, s a köztük lévő idegi kapcsolatok erős szinesztetikus működést generálnak, például az auditív és taktilis érzetek között. De a különböző érzetek általában ugyanahhoz a tárgyhoz kapcsolódnak, vagyis a közös szubsztanciális alap

garantálja az összekapcsolódást. Nem minden ilyen társítás tűnik el. Az ökológiai filmelméletből tudjuk, hogy a néző a (beszéd)hangot automatikusan a látott tárgyhoz vagy szereplőhöz köti, oda, ahol az adott tárgyat látja, függetlenül attól, hogy a környező térben hol van a fizikális hangforrás. Bár vitatott, hogy létezne-e bármilyen hierarchia az érzetek között, ez esetben nyilvánvaló, hogy a vizuális vezérli az akusztikus ingert. Ez azért fontos, mert a Marks és Beugnet által leírt „tárgyvesztés” vagy a (fókuszált) tárgy „feloldódása” „lebegő” érzeteket eredményez, aminek megélése valóban lehetne ijesztő. Éppen ezért nem szeretnénk állást foglalni abban a kérdésben, hogy a haptikus látás a tudatot megelőző ontogenetikai korból származó nyomokat aktiválja, avagy Dylan Trigg elképzelése szerint a prehumán történetünkre vezethető vissza.

17. Gondoljunk csak a képzőművészet történetének számos képviselőjére, akik Leonardo da Vincitől Paul Kleeig a természetben fellelhető nonfiguratív formák elsődlegességét vallották. Leonardo intelme a leendő festőhöz, mely szerint először figyelje meg az olyan textúrákat, mint a márvány erezete, kísértetiesen emlékeztet a XIX. századi pszichológia Rorschach-tesztjeire. Mindkét esetben a belelátási képességeinkre kell hagyatkoznunk, ahhoz, hogy a formátlanban felfedezzük a figurális formát, az érzetben a csatajelenetet, a tintafoltban a bogarat. Lásd részletesebben Gamboni (2002).
18. Eredetileg George Bataille kifejezése, melyet sokan, így Martine Beugnet is átvesz.
19. Idézi MacDonald 2015: 404.
20. Egy másik vetülete a kérdésnek az, amikor vadállatok magára hagyott kicsinyeit viszik haza az emberek, s babusgatják őket, mint az újszülötteket. Az állatvédők sokszor hangoztatják, mennyire fontos a természetbe való visszaengedés érdekében, hogy a megmentett kisállatot hogyan neveljük, amíg velünk van akár a lakásban, például ne legyen családtag, hanem csak a gondozójával találkozzon.
21. A beállítás párhuzamba állítható Tarr Béla *Sátántangó*jának (1994) kezdő beállításával. Tarr filmjében a tehének ember nélküli szuverén mozgása vezeti be a világ dehumanizálását. A hasonlóság itt véget is ér, hiszen Tarr az utolsó filmjéig az emberben meglévő nem emberit akarja felmutatni, a Természet kimerül az élet határértékeinek kinyilvánításában, a szél, az eső, az elfáradó ló, a nem organikus környezettel harmóniában a pusztulás reaktív ereje, mely nem a Természet önértékét vagy sajátyszerűségét juttatja érvényre, hanem az emberi történet végét jelöli ki.
22. Lásd Taberham 2018.
23. Adódik a párhuzam Deleuze deterritorializáció és reterritorializáció fogalompárjával, amennyiben az új, kreatív cselekvés idővel sematikusá válhat, s visszabontódhat.
24. Del Rio 2016: 80. Hasonló lelassuló mozgás és ritmus jellemzi Grunwalsky Ferenc az *Anyaság* (1973) című filmjének nagy részét. A szuperközel képek a cigánylány arcáról olyan intenzitást hoz létre, mely a néző zsigereiben hat. A *Canibával* ellentétben azonban a szereplő itt nem tudatilag szembesül a történetekkel (a gyerekeivel együtt elmenekült a férjétől), az újraélés megmarad a tiszta affekció szintjén. Ettől függetlenül az immanencia etikáját valósítja meg. A lány cselekvésével *mássá válik*, a test fenntarthatóságát, a nomád szubjektívációt hangsúlyozza. Gondoljunk arra, hogy a roma kultúrában a férj elhagyása súlyosan szembemegy a társadalmi moralitással.
25. A két testvér viszonya felidézheti a nyugati nézőben a *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) két főszereplőjének (Alma és Elisabeth) viszonyát, annak is azt a pillanatát, amikor a két szereplő arca egymásra montírozódik, a sziluettjük egyszerre jelenik meg a képkeretben. Bergmannál ezek a képek a két nő találkozási pontját jelzik, előtte és utána a különbségük vizuálisan és narratív értelemben is meghatározóbb. Jun és Issei elhomályosított közelképekben kerülnek „egymásra”, mint az ikrek, akiknek teste összeér vagy egymásban folytatódik.
26. A fókuszált és nem fókuszált oppozíció párhuzamba állítható Antonioni *Vörös sivatag* (*Il deserto rosso*, 1964)

című filmjében azzal a jelenettel, amikor Giuliana (Monica Vitti) mesél a kisfiának egy szigetről. A film a szigetet valószínűtlenül ragyogó színekben ábrázolja, mely ellentét az álom homályos, elmosódott, sokszor fekete-fehér képekkel történő kanonikus ábrázolásával. A képzelet világa élesebb, tisztább, mint a valóságé, tekinthető ún. „fedőemléknek”, mint a *Libanoni keringő*ben. Jun traumája nem az, hogy megölte és részben elfogyasztotta a szerelmét, hanem az, hogy „vége van”. A mangát is azért rajzolta, mert „késztetést érzett”, hogy megismételje a múltat.

Irodalomjegyzék

- Antonioli, Marina (1999): *Deleuze et l'histoire de la philosophie*. Paris, Kimé.
- Balázs Béla (1984): *A látható ember. A film szelleme*. Budapest, Gondolat.
- Barker, Jennifer M. (2016): Haunted Phenomenology. *Studia Phaenomenologica*, 16. 373-408.
<https://doi.org/10.5840/studphaen20161614>
- Barker, Joseph (2014): Vision of the Intolerable: Deleuze on Ethical Images. *Cinema*, 6. 122-136.
URL:
http://static1.l.sqspcdn.com/static/f/906805/25804171/1419698311433/6_Barker.pdf?token=wL6vdmNutXpTjEF7
- Beugnet, Martine (2007): *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*.
Edinburgh, Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748620425.001.0001>
- Braidotti, Rosi – Hlavajova, Maria (szerk.) (2018): *Posthuman Glossary*. London [] Oxford,
Bloomsbury Academic.
- Braidotti, Rosi (2006): *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge, Polity Press.
- Braidotti, Rosi (2012): Nomadic Ethics. In *The Cambridge Companion to Deleuze*. Szerk. Daniel
W. Smith és Henry Somers-Hall. Cambridge, Cambridge University Press, 170-198.
<https://doi.org/10.1017/CCO9780511753657.009>
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge [] Malden, MA, Polity Press.
- Chamarette, Jenny (2012): *Phenomenology and the Future of Film Rethinking Subjectivity beyond
French Cinema*. New York, Palgrave Macmillan.
- D'Aloia, Adriano (2012): The Intangible Ground. A Neurophenomenology of the Film
Experience. *NECSUS*, 1. 2. 219–239.
<https://doi.org/10.5117/NECSUS2012.2.DALO>
- Damasio, Antonio (2010): *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. New York,
Pantheon Books.
- Del Río, Elena (2016): *The Grace of Destruction. A Virtual Ethology of Extreme Cinema*. New York []
London, Bloomsbury.
<https://doi.org/10.5040/9781501303067>
- Deleuze, Gilles (2008): *Az időkép. Film 2*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus.
- Deleyto, Celestino (2005): Fokalizáció a filmi elbeszélésben. Ford. Ferencz Anna. *Apertúra*,
2005. ősz. URL: <http://apertura.hu/2005/osz/deleyto/index03.htm>
- Denson, Shane (2016): Crazy Cameras, Discorrelated Images, and the Post-Perceptual
Mediation of Post-Cinematic Affect. In *Postcinema*. Szerk. Shane Denson és Julia Leyda.
Falmer, REFRAME Books, 193-233. URL: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/2-5-denson/>.
- Eitzen, Dirk (2005): Documentary's Peculiar Appeal. In *Moving Image Theory: Ecological
Considerations*.

- Szerk. J. D. Anderson és B. Anderson. Carbondale, Southern Illinois, 183-199.
- Frampton, Daniel (2006): *Filmosophy*. New York, Columbia University Press.
 - Gallese, Vittorio (2009): Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification. *Psychoanalytic Dialogues*, 19. 519–536.
<https://doi.org/10.1080/10481880903231910>
 - Gamboni, Dario (2002): *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London, Reaktion Books.
 - Ghahramani, Mohammad Bagher – Vanak, Marzieh Piravi – Mazaherian, Hamed – Sayyad, Alireza – Moaddab, Emad (2014): Audience Embodiment in Haptic Space of Film. *European Online Journal of Natural and Social Sciences*, 3. 4s. URL: <https://european-science.com/eojnss/article/view/1998>
 - Ihde, Don (1990): *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*. Bloomington, Indiana University Press.
 - MacDonald, Scott (2015): *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. New York, Oxford UP.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199388707.001.0001>
 - Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film*. Durham [London, Duke UP.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv1198x4c>
 - Mazis, Glen A. (2016): *Merleau-Ponty and the Face of the World Silence, Ethics, Imagination, and Poetic Ontology*. Albany, New York, State University of New York Press.
 - Merleau-Ponty, Maurice (1958): *Phenomenology of Perception*. London [New York, Routledge [Kegan Paul.
 - Merleau-Ponty, Maurice (2001): *Psychologie et pédagogie de l'enfant: Cours de Sorbonne 1949-52*. Paris, Editions Verdier.
 - Merleau-Ponty, Maurice (2010): *Child Psychology and Pedagogy: The Sorbonne Lectures 1949–1952*. Ford. Talia Welsh. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
 - Morton, Timothy (2014): The Liminal Space between Things: *Epiphany and the Physical*. In *Material Ecocriticism*. Szerk. Serenella Iovino és Serpil Oppermann. Bloomington, Indiana University Press, 269-282.
 - Paul, Atkinson – Cooper, Simon (2012): Untimely Animations: *Waltz with Bashir* and the Incorporation of Historical Difference. *Screening the Past*, 34. 1-13. 38: Special Dossier: Cinematic Thinking. URL: <http://www.screeningthepast.com/2012/08/untimely-animations-waltz-with-bashir-and-the-incorporation-of-historical-difference/>
 - Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, Princeton University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780691213279>
 - Sobchack, Vivian (2004): Amit az újaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet, Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 8. 3. 30-51.
 - Szigeti Attila (2011): *A testet öltött másik. Kortárs fenomenológiai tanulmányok*. Pro Philosophia.
 - Taberham, Paul (2018): *Lessons in Perception. The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist*. New York, Berghan Books.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv3znzvc>
 - Tarnay László (2014): Learning and Re-learning Haptic Visuality. In *The Cinema of sensations*. Szerk. Ágnes Pethő. Cambridge, Cambridge Scholars, 43-55.

- Trigg, Dylan (2014): *The Thing: A Phenomenology of Horror*. Hants, U. K., Zero Books.
- Willerslev, Rane (2007): *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/9780520941007>
- Yosef, Raz (2011): War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz with Bashir*. In *Just images. Ethics and the cinematic*. Szerk. Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef és Anat Zanger. Cambridge, Cambridge Scholars, 73-94.
- Yoshida, Yuko (2014): The Return to Unreachable Spaces in Ari Folman's *Waltz with Bashir*. *Image & Narrative*, 15. 3. 81-91.

Filmográfia

- *A kilátóterasz* (La jetée. Chris Marker, 1962)
- *A méhek világa* (More than Honey. Markus Imhoof, 2012)
- *A mélység titka* (Abyss. James Cameron, 1989)
- *Anyaság* (Grunwalsky Ferenc, 1973)
- *Apokalipszis most* (Apocalypse Now. F.F. Coppola, 1979)
- *Az érzékek birodalma* (Ai no korrida. Osima Nagisza, 1976)
- *Caniba* (Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel, 2017)
- *Érkezés* (Arrival. Denis Villeneuve, 2016)
- *Eső* (Regen. Joris Ivens, 1929)
- *Kukázók* (Les glaneurs et la glaneuse. Agnes Varda, 2000)
- *Leviathan* (Verena Paravel [] Lucien Castaing Taylor, 2012)
- *Libanoni keringő* (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008)
- *Macbethje* (Roman Polanski, 1971)
- *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
- *Ragyogás* (Shining. Stanley Kubrick, 1980)
- *Raw Herring* (Naaijkens-Retel Helmrich és L. R. Helmrich, 2013)
- *Sátántangó* (Tarr Béla, 1994)
- *Sweetgrass* (Ilisa Barbash és Lucien Castaing-Taylor 2009)
- *Tanítóm, a polip* (My Octopus Teacher. Pippa Erlich & James Reed, 2020)
- *Vörös sivatag* (Il deserto rosso. Michelangelo Antonioni, 1964)

© Apertúra, 2021. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/tel/tarnay-a-szenzorialis-mozgokep-etikai-vonzatai-egy-posztantropocen-korban/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.8>

