Női érzékek – Rendezőnők nőalakjainak fenomenológiai olvasata

Absztrakt

A dolgozat a fenomenológiai filmelmélet, azon belül is elsősorban Vivian Sobchack elgondolásaiból kiindulva női alkotók női főszereplős alkotásainak fenomenológiai szempontú olvasására tesz kísérletet. A Merleau-Ponty egzisztenciális fenomenológiáját a filmelmélet számára továbbgondoló Sobchack a testiesült filmbefogadást, a film és a néző teste közötti értelemképző kapcsolatot vizsgálta. Olyan filmelemzést javasolt, mely a szokásos, a jelentésstruktúrákra koncentráló elemző beszédet elmozdul a tapasztalat „sűrű és radikális leírása” felé. A szöveg, miután röviden összefoglalja a fenomenológia filmelméletben elfoglalt helyének kérdését és a feminista szempont és a fenomenológia összekapcsolhatóságának problémáját, a Sobchack által javasolt sűrű leírásra tesz kísérletet két, a közelmúltban készült film kapcsán (Kocsis Ágnes: *Éden*, 2020; Céline Sciamma: *Portré a lángoló fiatal lányról*, 2019). Az elemzések vizsgálják a nézőknek a haptikus képek által előidézett testi megszólítottágát; a szenzuális és a formális-strukturális filmszerkesztés egymáshoz viszonyított dinamikáját; a test és tér viszonyát a diegézisben és a nézőkhöz fűződő kapcsolatban; a térbeli trópusok kidolgozását; a nők egymás közötti nézésének szerkezetét. Mindezek alapján, az általánosítás igénye nélkül, a sűrű leírás segítségével a szöveg megkísérli megragadni e filmek sajátosan női szenzibilitását.

Szerző

Vincze Teréz filmkritikus, egyetemi oktató. 2000-ben az ELTE magyar nyelv és irodalom, valamint esztétika szakán diplomázott, 2009-ben az ELTE BTK Filozófia Doktori Iskolájának esztétika doktori programján védte meg doktori (PhD) értekezését. 2004-től tanársegédként, 2010-től adjunktusként tanít az ELTE Filmtudomány Tanszékén. 1999 óta a *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat szerkesztője, 2003 és 2009 között főszerkesztője volt. Első könyve *Szerző a tükörben: Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben* címmel jelent meg 2013-ban. Filmtudományi publikációi angol, német, olasz, cseh, szlovák és koreai nyelven folyóiratokban és szerkesztett kötetekben jelentek meg.

Jelenlegi kutatási területei: a test és a testi érzékek szerepe a filmben, feminizmus és gender-reprezentációk a vizuális kultúrában, szerzőiség a kelet-ázsiai filmművészetben.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.9>

Női érzékek – Rendezőnők nőalakjainak fenomenológiai olvasata

A fenomenológiai vagy egzisztenciális filozófia legnagyobb részét teszi ki az a rácsodálkozás, hogy mennyire szorosan tartozik az én a világhoz

(Maurice Merleau-Ponty) ^[1]

Írásom egyik ihletője egy képsor, amely a filmelméletben az 1990-es évek elejétől felerősödő fenomenológiai irányzat, valamint a női nézőpont és női filmkészítés találkozásának emblemikus momentumává vált. Jane Campion *A zongoralecke* (The Piano, 1993) című filmjének nyitó képsoráról van szó, melyben először szinte felismerhetetlen, mozgó fényfoltokat látunk, majd lassanként kiderül, hogy egy nő szubjektívje ez, s az arca elé tett kezének ujjai közti réseken átszűrődő fényt látjuk. E jelenet érzékletes és megvilágító erejű fenomenológiai olvasatát Vivian Sobchack fogalmazta meg *Carnal Thoughts: Embodiment and moving image culture* ^[2] című könyvének egyik tanulmányában. A szövegben Sobchack a film nyitójelenete kapcsán a saját testi élményéről ír: „Campion filmje mélyen megérintett, felkavarta érzékeimet, sőt egész testem érzékelését”. ^[3] A film első két snittje alatt átélt érzéki és értelemképző [*sensual* és *sense-making*] ^[4] élményeinek vizsgálatán keresztül szemlélteti, hogyan működik a testi befogadás, melynek során a néző ujjai már előbb „tudják”, hogy mi az, amit „lát”.

Campion filmjének képsora és Sobchack ezzel kapcsolatos gondolatmenete a filmről való fenomenológiai alapozású gondolkodás esszenciáját ragadják meg, amihez gyakran visszatérek, amikor kétségeim támadnak a fenomenológia filmtudományi alkalmazhatóságával kapcsolatban. E képsor működésének, hatásmechanizmusainak érzékeléséhez (direkt nem használom a megértés szót) valóban szükség van a szokásos, a jelentésstruktúrákra koncentráló beszédetől elmozdulni „a tapasztalat sűrű és radikális leírása” ^[5] felé, mely a szoros önmegfigyelésen keresztül emlékeztet, hogy „egy film sincs, amit kizárólag a szemünk által élünk át”. ^[6]

E kanonikusnak számító epizódot és fenomenológiai interpretációját a tanulmány írásakor két kortárs női rendező utóbbi időben készült, női hősöket középpontba állító filmjének egy-egy jelenete idézte fel bennem. Jelen szöveg közvetlenebb „érzéki és értelemképző” élménymagja e két rövid képsor, melyek ismét nyilvánvalóvá tették számomra, hogy a fenomenológiai megközelítés bizonyos esetekben valóban nélkülözhetetlen a filmélmény, a mozgóképi hatás minél teljesebb leírásához.

Az egyik jelenet Kocsis Ágnes 2020-ban *Éden* címmel bemutatott filmjének egy epizódja. A film

főhőse, Éva középkorú nő, aki úgy tűnik, a modern világ szinte minden jelenségére allergiás: a tisztítószerektől a mobiltelefonok adótornyai által kibocsátott sugárzásig, a festékektől az elektromos berendezésekig. Betegségéből kifolyólag egy teljesen steril és rideg lakásba zárva él, ahonnan csak szkafanderbe öltözve léphet ki, akkor is főként csak azért, hogy eljusson a kórházba, ahol kísérleteket végeznek rajta. A filmben Éva vizsgálatára kirendelnek egy pszichiátert, hogy állapítsa meg, a tünetei pszichológiai eredetűek, vagy külső behatás okozza-e őket. A vizsgálat legfontosabb közvetlen következménye, hogy a hosszú ideje emberi kapcsolatoktól izoláltan élő nő életében megjelenik egy idegen (férfi), akivel rendszeresen időt tölt, beszélget. Az ennek nyomán kezdődő átalakulás egyik fontos kísérője Éva mobilitásának változása. Egyre többet mozdul ki a lakásból, és a lassan terápiává alakuló vizsgálat végső céljává pedig az válik, hogy Éva kiszabadulhasson a szkafanderből, és visszatérhessen a természetbe, a szabad levegőre.

A kiemelt jelenet a bezártság és elszigeteltség, valamint a fizikai és érzelmi értelemben vett kimozdulás közötti folyamat egyik kulcsmomentuma egy olyan pillanat, mely a film érzelmi konfliktusát egy jellegzetesen érzéki gesztusba sűríti, aminek a leírására leghatékonyabbnak az egzisztenciális fenomenológia látszik. A jelenetben Éva és András (a pszichiáter) egy zongorakoncerten vannak. Éva hatalmas szkafanderében ül a nézőtéren. A zongorán felcsendülő Schubert-darab már önmagában jelentős érzelmi erővel csap le a befogadóra a koncertterem faborítású, melegfényűre világított, óriási, barlangszerű terében az egyébként rideg fém bútorok között csikorgó, kongó hangok és a téli látképek után, amelyek különben Éva életterét jellemzik. Az ormóttan szkafanderben, mindentől és mindenkitől fizikailag elszigetelten ülő Éva is a zene hatása alá kerül. Arcát látjuk a szkafander üvegén keresztül, érzelmek tolulnak fel benne, szeméből könny csordul. Önkéntelenül az arca (a könnycsepp) felé nyúl, azonban kesztyűs keze az arcát fedő sisak kemény borításának koccan. Ez a pillanat, ahogy a sisaknak koppanó kéz mozdulatában hirtelen „tapinthatóvá” válik a rendkívüli elszigeteltség, ahogy Éva még a saját testétől, saját érzékelő és érző húsától is el van zárva, különös erővel hat. Ez a gesztus befogadóként érzelmi bevonódásomat új szintre emeli, s ezt a saját testemben megélt és felidézett meggátoltság érzésén keresztül éri el. Schubert zenéje már felépíti az érzelmi hatás intenzitását, azonban az önmagától való elszigeteltség gesztusa e mozdulatban nagy erővel kapcsolja Éva helyzetének tragikumát a pillanat érzelmi töltöttségéhez. E pillanatot nagyon határozottan a saját ujjaimmal is „látom”, jelentését testben megéltként képzem meg. Az értelem efféle megképzéséről beszél Merleau-Ponty fenomenológiája. „A test filozófiailag kitüntetett helyzete abban a tételben foglalható össze, hogy a test nem egyszerűen a tapasztalás közege, hanem egyszersmind az eredeti értelemképződés szerve is. Más szóval a test nem semleges összetevője a tapasztalásnak, hanem sajátos és másra vissza nem vezethető forrása az értelem létrejöttének.” [7]

A másik hasonlóan intenzív élményem Céline Sciamma *Portré a lángoló fiatal lányról* (Portrait de la jeune fille en feu, 2019) című filmjéhez kapcsolódik. A film záróképéről van szó – a két és fél perces beállításban a film egyik főhősét látjuk, Héloise-t, amint egy színházi páholyban ül magányosan, másoktól elkülönülten és mély érzelmek öntik el, miközben Vivaldi *Négy évszak* című művét játssza a láthatatlan zenekar.

Az intenzív hosszú beállítás ereje nagyrészt abból az energiából származik, amely azáltal jön létre, ahogy az erőteljes érzelmek a szó szoros értelmében mozgásban tartják a zokogás kitörése ellen küzdő, szinte ziháló testet: az érzelmek testiesülésének szemtanúi vagyunk. Mindez a test túlcsonduló láthatóságát eredményezi, a látható létbe ágyazottság felfokozott materialitása játszik fontos szerepet e hatásmechanizmusban. Ahogy Sobchack fogalmaz: „Amikor a moziban ülünk és észleljük a filmet mint valami érzéket, értelemképzőt, mi (és a film előttünk) egy világba, egy látható létbe ágyazódik. A tapasztalat ugyanannyira intenzív, mint amennyire ismerős, és áthatja az a mód, ahogyan a jelentőség és a jelölés aktusa közvetlenül érezhető, érzékileg hozzáférhető a néző számára.” [8]

A test látványának intenzív hatása egyáltalán nem kézenfekvő és magától értetődő a képekkel olyannyira elárasztott kortárs vizuális kultúrában. Sobchack *Carnal Thoughts* című könyvében így fogalmaz: „Amikor azt mondjuk, hogy manapság elvesztettük a kapcsolatot a testünkkel, az nem azt jelenti, hogy szem elől tévesztettük. Valójában úgy tűnik, fordított arányosság áll fenn aközött, hogy mennyire látjuk, és hogy mennyire érezzük a testünket: minél inkább tudatában vagyunk önmagunknak olyan kulturális termékek, szimbolikus töredékek és előállított dolgokként, mint amelyeket képeken és képekként látunk, úgy tűnik, annál kevésbé érzékeljük az azokat alátámasztó korporeális létezés szándékolt összetettségét és gazdagságát.” [9] Ezért is lehet olyannyira erőteljes hatása a műalkotásnak, amikor a korporeális létezés eme gazdagságát képes megidézni a befogadó testében – saját tapasztalatom szerint erre képes Sciamma filmjének záró képe is.

Ez a két jelenet és összekapcsolódásuk *A zongoralecke* ikonikus kezdőképeivel készített arra, hogy Vivian Sobchack nyomán e női filmkészítők nőfiguráinak ábrázolása kapcsán a fenomenológiai megközelítés lehetőségeiről gondolkodjak. Mindezzel két fontos probléma adódik, melyek egyrészt a fenomenológia és a filmtudomány viszonyát, másrészt a fenomenológia és a női perspektíva összekapcsolásának lehetőségét érintik.

A filmelméleti gondolkodásban elfoglalt helyzetének szempontjából okoz némi ellentmondást, hogy Sobchack saját fenomenológiai vállalkozását, vagyis hogy „leírja és számba vegye a filmi jelölésnek és jelentőségnek mint testet öltött és jelentésteli egzisztenciális tevékenységnek az eredetét és helyét a látás tapasztalatában”, nem teoretikus, hanem empirikus tevékenységként fogja fel, mely jellemzően a látás tapasztalatának, a „világba merített megélt testnek” [*enworlded lived body*] a leírásából áll. [10] Márpedig a filmtudományban ezt megelőzően regnáló elképzelések kifejezetten az absztraháló, elvonatkoztató tevékenységet hangsúlyozták. Másfelől azonban bizonyos filmelméleti irányzatoknak a fenomenológiával való összevetésben kidomborodó hiányosságaira Dudley Andrew már egy 1978-as írásában felhívta a figyelmet. [11] A szövegben

sorra veszi a szórványosan felbukkanó fenomenológiai jellegű kezdeményezéseket a filmelméletben, és különösen a strukturalista/szemiotikai iskolával szembeállítva mutat rá előbbi előnyeire, olyan tulajdonságaira, melyekkel utóbbiak hiányosságait pótolni lehetne: „a strukturalizmus és az intézményes filmelmélet általában alkalmatlanná vált arra, hogy a jelölés »túloldalával« foglalkozzék, vagyis a megalkotottság felismerését megelőző (preformatív) jelenségekkel, ahol az érzetadatok jelentéstelivé állnak össze, vagy a felismerést követő (posztformatív) jelenségekkel, ahol az így kialakult jelentés megtapasztalható. [...] a film formális kódrendszerének osztályozása, bár szükséges feladat, nem helyettesítheti a filmvásznon megszülető jelentés sajátos tapasztalatának és a fontos filmek keltette élmények egyedi minőségének a leírását.” [12]

Ebben a vonatkozásban teoretikusi önmegfigyelésemet is tanulságosnak tartom, amennyiben alapvető vonzalmaimat tekintve mindig is a strukturalista és formalista gondolatrendszereket tartottam különösen izgalmas elemző, feltáró eszközöknek. Az utóbbi két évtized filmtermése azonban egyre inkább felerősítette bennem az igényt a fenomenológiai megközelítés lehetőségeinek kiaknázására az interpretációban. A kortárs mozgóképkultúra számos fejleménye mutat abba az irányba, hogy élményeinket az érzéki sokféleség szinesztetikus kontextusában „cinesztéziai szubjektumként” [13] ismerjük fel. Ahogy Sobchack fogalmaz: „Cinesztéziai szubjektumként tehát olyan testiesült intelligenciával rendelkezünk, amely szemünknek a konkrét nézést messze meghaladó kapacitást, a filmnek a konkrét látványt messze meghaladó tartalmat, a nyelvnek pedig sajátos karnális eredetét és határait felfedő, reflektív tudást ad.” [14]

A második probléma pedig, hogy feltehető-e érdemben olyan kérdés fenomenológiai nézőpontból, melynek megválaszolásában szerepet játszik a gender-szempon. Lehetőséget ad-e a fenomenológia gender-specifikus megfigyelésekre? Mit jelent fenomenológiai szempontból a női perspektíva, megragadható-e a nőiség fenomenológiailag? Összekapcsolható-e, és ha igen, miként a fenomenológiai a feminista gondolatmenettel?

Meglepő módon a fenomenológia és a feminista kritika összekapcsolásának történetét és lehetőségeit összegző 2017-es könyvében Kate Ince úgy nyilatkozik, hogy az ő munkája előtt még egyetlen tanulmány sem foglalkozott a film kapcsán érdemben a „megtestesült női szubjektivitás” vizsgálatával. [15] Ugyanakkor rámutat, hogy Gaylyn Studlar egy 1990-es tanulmánya [16], majd pedig Sobchack 1992-es könyve [17] kezdeményezte először a testet öltött tapasztalat (embodied experience) koncepciójának bevezetését a filmtudományba, ami Ince szerint egyben a feminista filmelmélet és a filmfilozófia első találkozásának is tekinthető. [18] Sobchack könyvében elég óvatosan fogalmaz feminizmus és fenomenológia lehetséges összekapcsolódásáról: célja Merleau-Ponty egzisztenciális fenomenológiájának „megélt test” (lived body) elképzelését gyakorlati eszközként felhasználni a filmi látvány egzisztencialista leírására; a projekt nem kifejezetten feminista, de egy olyan nő írja, aki elégedetlen a marxista és pszichoanalitikus elméletek adta lehetőségekkel, mivel azok szerinte korlátozták és zátonyra futtatták a feminista filmelméletet. [19]

A feminista filmelmélet „megjavítására” azonban nem feltétlenül kézenfekvő eszköz a

fenomenológia. A feminizmus definíció szerint – amennyiben alaptörekvése végeredményben mindig politikai, hiszen a társadalomban fennálló egyenlőtlen hatalmi viszonyok kritikája és megváltoztatásának szándéka mozgatja – ellentétesnek tűnik a fenomenológia akár transzcendentális, akár egzisztenciális felfogásával, melyek konkrét politikai vonatkozása sokkal kevésbé ragadható meg (ha egyáltalán). Ince is megjegyzi, hogy Constance Penley egy 1989-es írásában ^[20] már felvetette, hogy hasznos lenne összekötni a fenomenológiát a filmelmélettel, azonban éppen a politikai kritikában való hatékonyság kapcsán voltak kétségei. ^[21]

Mindazonáltal a feminista filmelméletben a női test mindig fontos téma volt, de a második hullám klasszikus teoretikusai ezt inkább egyfajta kényszerként élték meg, amit magának a patriarchális diszkurzusnak a női testre fókuszáltsága kényszerített ki, s emiatt nem feltétlenül társultak pozitív képzetek a témához. Ahogy Elena Del Rio fogalmaz: „Az 1970-es, 80-as évek feminista filmelméletére rányomta a bélyegét az esztétikai és vizuális élvezet forrásának tekintett női testtel szembeni mélységes gyanakvás.” ^[22] Ez a gyanakvás pedig alapvetően gátolta, hogy a feminista filmelmélet szövetségre lépjen a Merleau-Ponty által megfogalmazott, fenomenológiai testkonceptióval.

Kate Ince felhívja a figyelmet egy további problémára is, ami írásom szempontjából érdekes lehet: a női szerzőség (female authorship) sosem került a feminista elméletek fókuszába. ^[23] Catherine Grant a szerzőiségnek a feminista elméletben elfoglalt pozícióját áttekintő szövegében úgy fogalmaz, hogy sok feminista teoretikus a szerzőiség (auteurism) koncepcióját azért vetette el, mert az a „férfi személyiség szexista kultuszán” alapult. ^[24] Ez okoz némi nehézséget akkor, ha komolyan kívánom venni, hogy érdemes speciálisan női alkotók filmjeivel foglalkozni.

A fenomenológiai megközelítés és a feminizmus összekapcsolhatóságának nehézségei, valamint a női szerzőség feminista koncepciójának kidolgozatlansága ellenére írásom további részében mégis érdemesnek tartom kifejezetten női alkotók nőalakjait fenomenológiai aspektusból vizsgálni. Ebben Sobchack mellett támaszkodom Kate Ince munkájára, mely az egyik első kísérlet a film kapcsán a megtestesült női szubjektivitás (embodied female subjectivity) kiterjedtebb vizsgálatára, aminek az érdekében áttekinti a megtestesültség koncepciója miként változtatja meg a női nézőség értelmezését. Ince is olyan filmpéldákat választ, melyekben női alkotók női főszereplőket ábrázolnak, s arra tesz kísérletet e filmek elemzésekor, hogy ne csak a szereplő(k) helyzetére, testi és érzelmi tapasztalataira, interszubjektív találkozásaira koncentráljon, melyek filmbeli fejlődésükre, változásaikra vannak hatással, hanem „a női interszubjektivitásnak a rendező és karakter, valamint a karakter és néző között érzékelhető dinamikájára” ^[25] is. Úgy fogalmaz, hogy ezek a filmek a női rendező és a női karakter viszonyából adódóan mind hordozzák a nők közötti „elsődleges nézést” [*primary look*], mely megelőzi a nézőknek a filmre irányuló nézését. ^[26]

Sobchack gondolatát ^[27] parafrázálva úgy fogalmaznék tehát, hogy jelen szöveg nem kifejezetten feminista, de egy olyan nő írja, aki filmnézői tapasztalatának rendre fontos, minőségi összetevőjeként ismeri fel e nők közötti „elsődleges nézésnek” a tapasztalatát. Ugyanakkor a

következő filmértelmezésekben megpróbálom feltérképezni, „a filmek milyen módon »érintenek« vagy »hatnak« meg bennünket testi értelemben; miként hoznak létre bennünk – még az elemző tudatot megelőzve – »karnális gondolatokat«”. Vagyis komolyan veszem Sobchack megállapítását, miszerint „a filmélménynek nem csupán az én testem *oldaláról*, hanem az én testem *miatt* van jelentése.” [28]

Túlérzékenység: *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)

Kocsis Ágnes filmjének strukturális érdekessége, hogy a formalista jellegű eltávolítás szigorú lehatároltsága és az erőteljes testi-érzéki hatáskeltés feszültségében születik meg a sajátosan fenomenológiai vonatkozású téma és történet – a test teljes elszigetelődése a világtól, a „megélt test” ellehetetlenülése – feldolgozása. A film egyszerre nagyon rideg és formalista abban az értelemben, hogy a korlátozott élettérben mozgó Éva betegsége által motivált kényszerű megtervezettséget és szisztematikus, steril kiüresítést a film egyik fontos esztétikai szervezőelvévé teszi. Az alapos kiszámítottság, a geometriai pontosság, a szigorú komponáltság a képalkotásban, a szereplők viselkedésében, a motívumok rendszerének kidolgozásában egyaránt szerepet kap. Ugyanakkor a kifejezőmód nagyon is zsigeri hatásokkal kelti életre a sokszor hideg, absztrakt világot a kongó, csikorgó, sziszegő hangokkal, melyeket például Éva lakásának steril fémbútorai, a levegőt tisztán tartó berendezések zajai képeznek.

A főhős normális életből való kirekesztettségének érzését a főcím előtt megjelenő képek nemcsak azáltal teremtik meg, hogy Évát rögtön egy üvegkalitkába zárva látjuk, hanem a komponálás teremtette rideg és geometrikus minőség által is. A cím után azonban tipikus haptikus, a vizualitáson túli érzékeket is megszólító kép következik.

Kocsis Ágnes: Éden (2020)

Éva és testvére autóban utaznak hazafelé egy kórházi vizsgálat után. Éva szkafanderben ül az autóban, a kamera az autón kívülről rögzíti a jelenetet, így közénk és Éva arca közé kettős, tükröződő felület kerül: a sisak és az autó üvege. Az autó ablakán lévő esőcseppek, valamint az ablak és sisak üvegén tükröződő útmenti fák különösen szaturált, gazdag textúrájú képet hoznak létre, melyben egyszerre fejeződik ki Éva sokszoros bezártsága és elszigeteltsége, ugyanakkor a látvány érzéki, haptikus minőségével a rendező elkezd felépíteni azt a struktúrát, melyben a film központi problémájának „érzékeléséhez” a néző testi megszólítása is hozzátartozik.

A két főszereplő, Éva és András első találkozását is az érzékek haptikus játékba hozása jellemzi – kettőjük viszonya azonnal az érintés és a szaglás érzékei mentén definiálódik. András a lakásban található, a sterilitás érdekében fémből készült bútorokat, tárgyakat első érkezése után megérinti, tapintással méri fel a fura környezetet. Majd első beszélgetésük is úgy kezdődik, hogy az üdvözlésül kinyújtott kezének érintését a nő (elővigyázatosságból) elutasítja, s a beszélgetés Éva megjegyzésével zárul, miszerint még meg kell szoknia a férfi illatát, mielőtt több időt tudnának együtt tölteni.

Az extrém elzártság és magány kontextusában a testi, taktilis gesztusok szinte szükségszerűen különös hangsúlyra tesznek szert. Például az a jelenet, melyben Éva fehér krémbe mártott ujjával rajzol az éjszaka sötétjének vásznára az ablaküvegen, erőteljes taktilitásával ugyanolyan erővel szól az érintés utáni vágyról, mint amennyire kifejezi, hogy allergiája miatt mennyire el van zárva a kreativitás megnyilvánításához szükséges anyagoktól, és ezáltal a kreativitás kifejezésétől és megélésétől.

Kocsis Ágnes: Éden (2020)

Beszédes Éva hobbiként művelt tevékenysége, a drótokból hajtogatott szobrok és tárgyak készítése is, mely láthatóan nem mindig kellemes elfoglaltság, látjuk, amint a durva anyag felsérti a kezét.

E hangsúlyozottan haptikus világnak a megteremtésében a film alkotói különösen fontos szerepet ruháztak a hanghatásokra, a film anyagi világának a hangokon keresztüli megteremtésére a befogadóban. Az a beállítás, melyben Éva a fém konyhaasztalon ujjával végigtol egy üvegpoharat, nemcsak Tarkovszkij *Sztalker*-ének (1979) utolsó jelenetét idézi meg, hanem az anyagságot erőteljesen érzékeltető hang létrehozta a néző szinesztéziás kapcsolatát Éva tárgyi világának ridegségével.

Kocsis Ágnes: *Éden* (2020)

Az ilyen fajta jelentésalkotást próbálja megragadni Sobchack „cinesztéziai” szubjektum fogalmával: „Nevezzük a filmélmény szubverzív testét *cinesztéziai szubjektumnak* [cinesthetic subject]. (...) A cinesztéziai szubjektum szenzuális és intermodális tevékenységének köszönhetően egyszerre van itt és ott a filmnézés során, ahelyett, hogy világosan lokalizálná a mozgóképi élmény helyszíneit a »vászon« és »vászon kívül« kategóriái által.” [29] Az anyagi világ hangokon keresztüli érzékelése a szó szoros értelmében, a hanghullámok közvetítésével a vászon határát fizikailag átlépve találkozik a filmbefogadó testével. Ahogy Merleau-Ponty fogalmaz a szenzuális keresztmodalitásról a hanghatások és az anyagiság vonatkozásában: „Ugyanígy hallom az utcaövek keménységét és egyenetlenségét a kocsi zötyögésében; nem helytelen »puha«, »tompá« és »éles« hangokról beszélnünk.” [30]

Éva lakása érzeki atmoszférájának megteremtésében különösen fontos szerepet kapnak a hanghatások. Habár maguk a fém bútorok és az általuk generált hangok a ridegséget erősítik, a lakás egészének van egy barlangszerű vagy az anyaméhet megidéző hangulata annak köszönhetően, ahogy a szomszédból átszűrődő zene tompa hangjai beburkolják (Évának zenehallgatásra csak így van lehetősége, hiszen elektromos berendezéseket sem használhat), illetve ahogy a légtisztító berendezés sziszegő zajai szinte lélegző burokká alakítják az Éva számára egyedül biztonságos helyet.

A szinesztéziás érzékelést egyébként a film kifejezetten motívummá is alakítja, amikor Éva az allergiás rosszullétét ahhoz a gyermekkori élményéhez hasonlítja, amikor az óvodában játékhoz használt műanyag karikákat a szeme elé emelte, és mindent a kékes derengésen keresztül érzékelt. Nem tudom, létezik-e még az óvodákban manapság ez a célbadobó játék a belül üreges, színes műanyag karikákkal, de – lévén egyidős a rendező-forgatókönyvíróval – az ezekhez a karikákhoz kapcsoló szinesztéziás élmény nekem is határozott – tapintás, textúra, szín- és fényérzékletekkel összekapcsolódó – gyerekkori tapasztalatom.

A test, testiség ideája szükségszerűen tematikus szinten is a film fókuszát képezi, hiszen a történet kiinduló bonyodalma éppen az, hogy el kellene döntenie, ami Évával történik, az testének az objektív, anyagi valóságból származó, a materiális ingerekre adott reakciója, vagy pedig pszichoszomatikus eredetű. Az *Éden* középpontjában tehát bizonyos értelemben pontosan az az ellentmondás feszül, amely a filmbefogadásban a testi fordulatot előidézte, és a fenomenológiai megközelítést előtérbe tolta: annak igénye, hogy belássuk a testi, valamint a tudati és lélektani

működések szigorú elválasztásának lehetetlenségét. Éva karaktere megtestesíti a fenomenológia „megélt test” elgondolását, abban az értelemben, hogy a kortárs világ problémáit – az elmagányosodástól a környezeti katasztrófáig – a testi és lélektani folyamatok szétszálazhatatlan egységeként állítja elénk. András a vizsgálatait követően a tárgyaláson, ahol nyilatkoznia kellene arról, hogy Éva tünetei pszichológiai vagy külső behatásra vezethetők-e vissza, nem tudja egyértelműen megválaszolni a kérdést.

Ugyanakkor a test és a testi kontaktus fontosságát többször is hangsúlyozza a film. Egy helyen például Éva azt mondja Andrásnak: „az ölelés mindent megoldana, a maga munkájára sem lenne szükség”. Ez az a gyógy mód, amelytől ő maga el van zárva, bezárva a saját testébe. A saját és másik testhez való viszony problematizálására motívumsor épül a filmben. Ide tartozik az a jelenet, melyben a tükör előtt Éva előbb saját testét érinti meg erotikusan, majd a tükörképével való csókolózással folytatódik; vagy a maszturbálás jelenete a kádban, mely az elszigeteltség, az önmagába zárt, magányos test kétségbeesett próbálkozása az intimitás, az érzéki tapasztalat szimulálására. Érdekes, hogy ezekkel a kétségbeesett és az erotikát groteszkné és lehetetlenné mutató epizódokkal szemben a reményt és szabadságot két másik, nagyon erőteljesen testileg kódolt epizód képviseli. A Merleau-Ponty-féle „megélt test” ezekben a pillanatokban különös erővel nyilvánul meg, ami arra utal, Éva talán készen áll, hogy ne csak szimulálja, de valóban újra össze is kapcsolja testét a világgal és másokkal. Az egyik egy apró jelenet, melyet azt követően látunk, hogy Éva összeszólalkozott Andrással, amiért nem engedi, hogy néha kísérleti jelleggel elhagyhassa a lakást. A vitát követően az éjszakai lakásban látjuk Évát, aki madarak szárnycsapásait utánozza, majd ezt követően, mintha csak a mozgással megidézte volna a madarakat, seregélycsapat repül a lakás erkélyének korlátjára. Azon a kézenfekvő értelmezésen túl, hogy a madármotívum a szabadság, a kiszabadulás gondolatát idézi meg, Éva hangos lélegzése és mozdulatai dinamikájukkal, életteliségükkel más minőséget képviselnek a saját érzéki teste visszaszerzésében, mint a sokkal inkább kétségbeesettnek tűnő erotikus próbálkozások. A repülés motívumot és a saját test megéltetésének visszaszerzését aztán Éva táncjelenete teljesíti majd ki később, mely jelenet a testszimbolika tekintetében a film tetőpontjaként is értékelhető, hiszen a kiszabadulás, a természetes világgal, környezettel való kapcsolatfelvétel a film végén kudarcot vall, vagyis annál szabadabbnak, mint tánc közben, sosem látjuk Évát.

Kocsis Ágnes: Éden (2020)

A szkafander a film egyik fontos szimbóluma – ez az, ami elszigeteli, de egyben össze is köti a testet a világgal. Ugyanakkor a film végén további tartalmakkal is feltöltődik. A filmet záró jelenet

előtt szereplőinket (Andrást, András kislányát és Évát) látjuk egymás utáni képeken, amint a nagy kiszabadulási kísérlet előtti éjszakán ágyukban fekszenek. Éva mellett az ágyon fekvő szkafander testesíti meg a hiányzó Másikat, testpótlék, mely mellé le lehet feküdni, amihez hozzá lehet bújni, de amitől meg is akar szabadulni. A beállítás végén Éva a lepedővel letakarja a szkafandert, ami így átalakul élettelen holttestté, baljós előjellé a film végkimenetelét illetően. A film zárlatában, a szkafandertől megszabaduló Éva megpróbálja felvenni újra a testi kapcsolatot a külvilággal, sikertelenül. A végső küzdelemben fontos, hogy Éva meztelen teste nem erotikus, idealizált képként jelenik meg, hanem kiszolgáltatott, esendő voltában nyersen materiális, ziháló és szenvedő test. Az utolsó képsorban a szenvedő női test és a Földgolyó metonimikus egymásra írása hangsúlyos szimbólumot teremt. Ez az a kettősség, a materiális-érzéki, valamint a formális-szimbolikus között feszülő ellentmondás, ami a film egyik alapvető formai, strukturális jegye.

A feminista fenomenológia a testet öltöttség vizsgálatában kiemelt figyelmet szentel azoknak a módoknak, melyek a nők és férfiak mozgását, a térhez való kapcsolatát jellemzik, úgy mint a testtartás vagy a mozgékonyosság. S mivel a feminista fenomenológiát a vásznon látott női karakterek mint testet öltött szubjektumok tapasztalatai és vágyai érdeklik, ezért az efféle elemzéseknek jó alapja lehet Sobchack „sűrű leírás” módszere. A (női) karakterek testének és mozgásának ilyen leírása képezheti az alapját a szubjektivitás fenomenológiai alapú elemzésének.^[31]

A két főhős térhez való viszonya nagyon beszédes különbségeket mutat az *Édenben*. Éva és András első közös jelenetében, amikor leülnek beszélgetni, a nő mozgása nagyon takarékos, szinte összehúzódik, megpróbál minél kisebb teret betölteni a testével, pedig ő az, aki otthon van. A férfi viszont azonnal lendületesen átrendezi a teret, nagy mozdulatokkal áthelyezi a széket, hogy saját feladatának és céljának megfelelő legyen az elrendezés. András térbeli mozgása, a teret uraló viselkedése különösen szembetűnő a nő térhez való viszonyával összevetve. Andrást később is látjuk ilyen módon átrendezni a teret, miközben Éva testvére (Gyuri) kívül az ablakot takarítja. Éva meg is jegyzi, hogy Gyurinak némi akrobatikus teljesítményre is szüksége van az ablaktakarításhoz, hiszen a szomszédból kell átmásznia az erkélyre, mivel az ajtót-ablakot Éva lakásában nem lehet kinyitni. A mozgás, a mobilitás, a cselekvés lehetősége mind a férfiak privilégiuma Éva világában.

A film egyik központi mozgatórugójává később aztán éppen az válik, hogy amikor a bírósági ügy érdekében végzett pszichológiai vizsgálatból Éva érdekében végzett terápia lesz, egyre inkább felerősödik a kitörés vágya Évában.^[32] A szöveg elején említett koncertjelenet után, az addig a testi kontaktust lényegében kerülő szereplők között megtörténik az első, bátortalan és szinte kelletlen ölelés, mely alkalommal Éva ismét azt kéri, hogy hadd próbáljon meg védőfelszerelés nélkül kimenni a szabadba. A fontos momentumok a két hős kapcsolatának alakulásában mindig összekapcsolódnak a ki- vagy kijebb jutás motívumával, azzal hogy Éva újra megpróbálja felvenni a kapcsolatot a világgal, megpróbálja testét újra korlátozás nélkül „megélt testként” birtokolni.

Éva tragédiájának térbeli kidolgozása több szinten is zajlik a filmben. Az alaphelyzetet a sajátosan

steril és hermetikusan lezárt lakásba való bezártság jelenti. Ehhez jön hozzá a film szisztematikusan felépített akváriumszimbolikája. A film legelső képein egyből a laboratóriumban épített üvegkalitkában látjuk Évát. Az ezt követő (már említett) hazafelé vezető autózás jelenetében Éva kettős üvegfelület mögé zártsága is e motívumsorba illik. Rendszeresen látjuk Évát kívülről, a lakása erkélyéről nézve az ablaküvegek mögött, mint egy akváriumba zárt lényt. A motívumot tovább építi a lakásban lévő akvárium, melyben Éva életteret teremt a teknősöknek. Később az úrállomásra emlékeztető, kivilágított kilátóhely kupolája és a sivatagi kísérleti telep üvegigluja is valamiféle akváriumot idéznek. Szinte szükségszerűnek látszik, hogy ezután a tropikárium akváriumalagútjában is játszódik egy jelenet, melyben a szkafanderes Éva alakját körülvevő akvárium az óceánok és az úr végtelenségét is megidézi, ugyanakkor bezártságát még inkább kihangsúlyozza. Az akváriumszimbolika lesz az Évát sokszoros, egyszerre áttetsző mégis áthatolhatatlan burokból záró klausztrófó helyzet térbeli trópusa. A szimbólumsor látványos lezárása a film végi, szabadba való kirándulásra történő felkészülés jelenete, melyben Évát újra a laboratóriumi üvegkalitkában látjuk – a körben a falra vetített természeti képek Évát mint egy virtuális növényekkel betelepített akvárium lakóját mutatják.

Kocsis Ágnes: Éden (2020)

A térbeli korlátozottságnak mindezek a kifejeződései alapvetően járulnak hozzá ahhoz, hogy Éva világát érzékletes térbeli konstrukcióként teremtsék meg a nézői érzékelés számára. A térbeliség koncepciója pedig a testiesült érzékelés fenomenológiai koncepciójának meghatározó összetevője. Ahogy Sobchack fogalmaz: „Testiesült filmélményünk eszerint olyan látás-, hallás-, tapintás-, mozgás-, íz- és szaglásélményekből áll, amelyekben a szó szerinti és a képletes értelem (jelentés) néha oszcillál, vagy borzongató hiány formájában jelenik meg, de legtöbbször az érzékek közös – bár meglehetősen sajátos – jelentésévé áll össze.” [33]

Érzéki képzetek: *Portré a lángoló fiatal lányról* (Céline Sciamma, 2019)

Céline Sciamma filmjében a női szubjektivitások szövedéke extra réteggel egészül ki, hiszen a mű középpontjában egy leszbikus vonзалom áll. A két főhős, Marianne és Héloise erőteljes és egymásra irányuló nézése ugyanúgy megelőzi a néző filmre vetett pillantását, mint a Kate Ince-től korábban idézett „elsődleges nézés” filmrendező és női karakterei között. A film másik érdekes vonása, hogy kosztümös film. Imre Anikó egy 2003-as, Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* (1989) című filmjét tárgyaló cikkében úgy fogalmazott, hogy az ezredforduló környékén az *Orlando* (Sally

Potter, 1992) és *A zongoralecke* (Jane Campion, 1993) nyomdokain kibontakozott a kosztümös drámák globális feminista újrakisajátítása. ^[34] E trend kortárs folytatásaként is tekinthetjük Sciamma filmjét.

E kosztümös történet jelentőségteljes tulajdonsága, hogy időben a 18. század végére, a fotográfia, a mechanikus képrögzítés kora előttre kalauzol, s ebben a kontextusban kerül a portréfestés, a test reprezentációjának metódusa a film szimbólumrendszerének fókuszába. Héloise a házasság elől öngyilkosságba menekült testvére helyett kell hogy férjhez menjen. A sosem látott férjjelölt számára a lány anyja portrét rendel, azonban az első festő kudarcot vall, mivel Héloise nem hajlandó modellt állni. Így érkezik Marianne a távoli birtokra, hogy ott magát társalkodónőnek kiadva alaposan megfigyelje Héloise-t, és titokban megfesse a portróját. A szoros megfigyelés eredménye azonban nemcsak egy festmény lesz, de egy mély és felkavaró szerelem is a két nő között.

A film egyik, a reprezentáció természetére vonatkozó kérdése tehát az, mit is jelent egy modellt lefesteni. Miképpen jön létre a reprezentáció, amikor a lemásolandó, a *mimesis* tárgya nincs a festő szeme előtt. Hogyan jön létre a reprezentáció, minek a közvetítésével és milyen kapcsolatban áll az eredeti a másolattal. A titokban, emlékezetből festő portrékészítő története ilyen módon magának a vizuális reprezentációnak a természetére, és ezen keresztül a fotográfia és a film ontológiájára kérdez rá. S ennek a kérdésfelvetésnek a centrumában a női test és annak ábrázolása áll.

A film egyik tétje a láttatás különböző minőségeinek vizsgálata, a test képzetének és a test érzetének szembeállítása, a kettő között fennálló feszültség. A titokban festő Marianne alapos megfigyeléssel próbálja megteremteni és emlékezetébe vésni Héloise testének képzetét, míg a film (írásom elején említett) zárójelenetében a filmrendező a néző számára is nagyon jelenvaló, életteli test érzéki megjelenítésével próbálja a test érzetét zsigeri módon a befogadó testébe írni.

A haptikus és érzéki, naturalista ábrázolás tekintetében Sciamma filmje a kosztümös feminista drámák azon vonulatához áll közel, amelyhez *A zongoralecke* is tartozik. Érdekes azonban megjegyezni, hogy jelen van másféle fogalmazásmód is a kortárs, női alkotó által készített kosztümös dráma műfajában. Kiváló példa erre Jessica Hausner *Amour Fou* (2014) című filmje, mely ugyancsak a 18. század végére, *Az ifjú Werther szenvedései* (J.W. Goethe, 1774) nyomán romantikus öngyilkossági divatnak hódoló (férfi) poéták világába vezet. Hausner a haptikus érzékitől teljesen eltérő koncepciót alkalmaz a romantika ideáinak és érzelmeinek ábrázolására. Ahalálhóbortos férfiakkal szembeállítja a racionális női karaktereket, miközben az érzelmek mintelvont ideák és koncepciók állnak előttünk, a kompozíciók és a fények használatának köszönhetően kimerevített festményekre emlékeztető, eltávolító jellegű, kifejezetten a haptikus érzékiség ellen dolgozó fogalmazásmóddal. Habár a szenvedély és az érzékenység korszakáról beszél, ezt az ábrázolás kifejezetten optikai, absztrakt jellegével ellenpontoszza. Mintha nemcsak anőknek a halál divatjával szembeni ellenállása és racionalitása lenne itt a (feminista) üzenet tárgya, de az ábrázolás formája is ironikus kommentárja a kor ideáinak.

Sciamma filmjében viszont erőteljes a testi megszólítottság, és a haptikus elemek is fontos szerephez jutnak. Már a film legelején nagyon határozott stilisztikai gesztusok irányítják rá a figyelmünket a vizuális ábrázolásnak a film szempontjából jelentőségteljes elemeire. A főcím alatt a papíron sikló kréta hangja, a rajzoló kezek mozdulata azonnal nagyon tapintható világba vezeti a nézőt. A rajzoló szubjektívjéből látjuk a papírt, az első snittekben azonnal – mint a következő beállításokból kiderül – női festőtanoncok testébe pozicionálja nézőjét a film. Innen női arcokra váltunk – intenzív tekintetek sorjáznak, melyek a vásznat figyelik. Közben egy női hangot hallunk, mely instrukciókat ad, irányítja a női tekinteteket. „Alaposan nézz meg engem” – mondja a hang, majd megjelenik a hanghoz tartozó Marianne a képen, modellként, ülő pozitúrában. Kéri a rajzókat, hogy a keze elhelyezkedését figyeljék. A testére koncentrálunk mi is a tanoncokkal együtt, a saját teste pozícióját elemző nőre. Irányítja szemünk és testünk figyelmét, így azonnal érezzük a feszültséget, amikor az a bizonyos kéz – melyet pontosan úgy helyezett el az ölében, ahogyan azt Héloise portréján megfestette – hirtelen ökölbe szorul. Ez a kis epizód úgy működik a néző számára, mint egy vizuális segédeszközökkel irányított relaxációs gyakorlat. Az instruktor bizonyos testrészekre koncentrálja a figyelmet, így annak a testrésznek a mozdulata hangsúlyossá, a vizuális észlelés közvetítésével testi ingerré is alakul a nézőben. S ekkor a festő tanoncok mind a feszültség tárgya felé fordulnak: ez egy festmény „egy lángoló fiatal lányról”, mely csak némi késleltetés után, a női tekintetek bonyolult szövődését kihasználó snittváltásokat követően tárul fel előttünk is.

Ez a jelenet sűrítve tartalmazza a film egyik fő konfliktusát, az érzéki, megélt test, valamint a szigorúan szabályozott nézések eltávolító rendjének feszültségét. Azonban azt, hogy a kettő nem választható el, és éppen az őket összekötő dinamika a lényeg, az is mutatja, hogy a filmben a festéshez, festményekhez gyakran kapcsolódnak haptikus minőségek. Például abban a jelenetben, amikor az előző, sikertelen portréfestő próbálkozását, egy Héloise-t arc nélkül ábrázoló festményt Marianne a sötét szobában előbb egy gyertya meleg fényével szinte végigtapogat, majd lángra

lobbant és eléget.

A történet első felének fókuszában ugyanakkor még az intenzív nézés áll, az, ahogy Marianne próbálja alaposan megfigyelni Héloise-t a festmény érdekében.

Céline Sciamma: Portré a lángoló fiatal lányról (2019)

A megfigyelés tanulságait, a megfestés technikáját belső monológban is rögzíti, ^[35] az arc és a fej megfestésének mozzanatairól, a fény és az árnyalatok szerepéről beszél – Héloise testének, a felkeltett érzéleteknek az alapos elemzése ez. A jelenetet, melyben Marianne emlékezetből próbálja elkezdni a festményt, ismét az érdes papír, a rajta sikló kréta hangja, a megfigyelés által belsővé tett képek mozdulatokká alakítása teszi erőteljesen haptikus és testet öltött élménnyé.

Ennek az első résznek a „nézőközpontúságát” ugyanakkor olyan epizódok erősítik, mint a tengeri séta közben hirtelen hátraforduló Héloise, aki kifejezetten ránk néz (belenéz a kamerába). Vagy a tekintetek uralta szakasz lezárását indító jelenet, melyben Marianne bevallja, hogy festő, amire Héloise azzal reagál, hogy „ez megmagyarázza, miért néztél úgy”. Ezt követően láthatjuk az emlékezetből festett portrét. A portrét vizsgáló Marianne és Héloise párbeszéde egyfajta fenomenológiai traktátusként is érthető. A kérdésre, hogy Marianne tényleg ilyennek látja-e Héloise-t, a festő azt válaszolja, ez nemcsak az ő látása, hanem szabályok, konvenciók és ideák határozzák meg a képet. Héloise ugyanakkor az életet, a jelenlétet hiányolja belőle. Marianne szerint a jelenlét tűnékeny pillanatokból áll, melyek talán híján vannak az igazságnak. „Nem minden tűnékeny, vannak mély érzések” – válaszolja Héloise. Héloise mintha a fenomenológiai „megéltséget” hiányolná Marianne absztrakt és konvenciókon alapuló reprezentációelképzeléséből.

Ennek az első résznek a lezárása, amikor elkezdődik a valódi modell alapján történő festés, vagyis amikor Marianne elkezd az életteli test, a jelenlét alapján dolgozni. Miután hosszan és akkurátusan (feltehetően a konvenciók szerint) beállította a pózt, Marianne utasítására („Nézz rám!”) Héloise egy valóban mélyreható pillantást vet rá. A nézés erejétől Marianne zavarba jön, talán a néző is. E nézés ereje hirtelen megélt testté változtatja Héloise-t. Az elvont, képzeletben és emlékezetben megteremtett test és reprezentáció átadja a helyét a megélt testtel való kapcsolaton alapuló képalkotásnak, mint ahogy a két nő közötti viszonyban is átlépünk az ideák és a látvány terepéről az érzéki, testi kapcsolat felé. A test, a reprezentáció és az erotika összekapcsolásának csúcspontjában – hogy elválásuk után Héloise-nak is legyen képe szerelméről – a Héloise

combjai közé helyezett tükör segítségével Marianne önarcképet rajzol.

Céline Sciamma: Portré a lángoló fiatal lányról (2019)

Ezúttal is érdekes megfigyelnünk a feminista fenomenológia által felvetett szempontot: a (női) test és mozgásának viszonyát a térhez. Ebben a filmben, egy-két rövid jelenetet leszámítva, lényegében nincs férfi szereplő, így összehasonlításra nincs lehetőség. A női figurák kapcsán azonban annál határozottabban használja a rendező a mozgásalapú értelemképzést. Egyrészt a történet elején Marianne csónakos érkezése az események helyszínére nagyon dinamikus és érzékileg telített jelenetben zajlik, mely némileg megidézi *A zongoralecke* hasonló kezdetét. Hősnőnk különlegességére rögtön felfigyelünk, amikor a csónakban ülő férfiakkal ellentétben ő az egyetlen, aki a háborgó tengeren vízbeeső ládája után ugrik. Majd pedig látjuk, ahogy nagy csomagjaival egyedül mászik fel a partról a meredek hegyoldalon. Aktív, cselekvő, határozott és rettenthetetlen figuraként exponálja őt a film ezekben a jelenetekben.

Héloise jellemzésében is fontos szerepet kap a mozgás, a teste feletti kontroll visszaszerzése. Első közös tengerparti sétájukkor Héloise hirtelen rohanni kezd a sziklafal pereme felé. Marianne, aki azt hiszi, talán testvéréhez hasonlóan ő is öngyilkosságra készül, rémülten fut utána. A meredély szélén Héloise így szól: „Már régóta álmodtam erről.” „A halálról?” – kérdezi Marianne. „Nem, a futásról.”

Amikor Marianne később egy tengerparti sétájuk során leleplezi küldetését, Héloise reakciója ekkor is jellegzetesen testi, mozgáshoz kapcsolódó: bemegy a tengerbe, hogy kipróbálja, tud-e úszni. A női sors szabta korlátok okozta frusztrációból sarjadó lázadás pillanatai ezek, amikor felszabadult, dinamikus mozgásban látjuk Héloise-t. A futás még további jelentéssel is feltöltődik a filmben: a cselédlány nem kívánt terhességétől különféle megerőltető testgyakorlatokkal próbál megszabadulni, például végkimerülésig tartó futással. Ezek a dinamikus mozgások, amikor a női testek határozottan birtokba veszik a teret, mind az önállóság, a szabadság, a korlátoktól való megszabadulás kifejezőivé válnak.

Ugyanakkor a film központi motívumául szolgáló festészet is sajátosan illeszkedik a fenomenológiai gondolatmenetbe. Merleau-Ponty utolsó, befejezetlenül maradt művében, *A látható és a láthatatlanban* ^[36] az érzékelésről a látvány és a festészet vonatkozásában beszél. Ahogy Ullmann Tamás fogalmaz Merleau-Ponty észleléseleméletéről szóló tanulmányában:

„Testünk, a világ húsába illeszkedő húsunk észleleti módon lép kapcsolatra a számára feltárulkozó világgal. Ennek az észlelésnek immár nem a megismerő mozgás az alappéldája, amiben aktivitás áll szemben passzivitással, hanem sokkal inkább a művészi alkotó tevékenység, amelyben aktivitás és passzivitás kibogozhatatlanul egybefonódik. Nem véletlen, hogy a késői Merleau-Ponty számára a festészet lett az a paradigmatis tevékenység, amivel a leggyakrabban jellemezte az észlelés folyamatát. A festészet öntudatlanul műveli azt, ami a fenomenológiában tudatossá válik: felfüggeszti a mindennapok tapasztalatát, és visszatér az eredeti látáshoz. A festészet egyfajta »testi reflexió«, amely nem gondolati úton, hanem a szemlélet alapzatához való visszatéréssel mutatja meg nekünk a világ elfelejtett dimenzióit.” [37]

Sciamma filmje a fentebb bemutatott példák szerint számos módon kapcsolódik a festészet mint testi reflexió gondolatához. Ugyanakkor a festő karakterén és a modelljére irányuló nézésén keresztül a film a női interszubjektivitást erőteljesen írja bele a film diegetikus szövetébe. Az efféle interszubjektivitás jelentőségére Merleau-Ponty is rámutat a film és pszichológia kapcsán írt szövegében. Szerinte az olyan érzésekről, mint a szeretet vagy gyűlölet pusztán introspekcióval, befelé nézve nem tudhatunk meg semmit. A saját érzéseinket viselkedésként, a másokhoz és a világhoz való viszonyunk megváltozásaként kell tanulmányozni. Akkor érthető meg belőlük valami, ha sikerül úgy gondolni rájuk, mint egy másik ember viselkedésére, melynek csupán tanúi vagyunk. [38] A két főhősnő viszonyában fontos az ilyesféle, a megfigyelő és a megfigyelt között megnyilvánuló dinamika, aminek szép példája a jelenet, melyben Marianne a modellje gesztusai mögött rejlő érzelmeket elemzi, mire Héloise is elmond egy ugyanilyen elemzést a festő mozdulatairól, hiszen ő is ugyanúgy megfigyeli a másikat festés közben. A megfigyelői attitűd természetesen a néző és a film viszonyában is jelen van, sőt Merleau-Ponty szerint éppen ebből adódik a film fenomenológiai előnye: „[A]z érzékelés segítségével érthetjük meg a film jelentését; a film nem gondolkodik, érzékelődik. Ez hát az oka annak, hogy annyira megragadó a film emberábrázolása: a filmből nem ismerhetjük meg – mint a regényekből – az emberek gondolatait, de láthatjuk magatartásukat, viselkedésüket.” [39]

Mivel ebben a filmben lényegében csak női szereplők vannak, kifejezetten alkalmas arra, hogy odafigyeljünk Kate Ince javaslatára, miszerint „különösen fontos a női szubjektumok egymás közötti viszonyának fókuszba állítása a filmek narratívájában és a nézés szituációjában, különös figyelmet fordítva a két női alany közti dinamikaként felfogott női interszubjektivitásra”. [40] Ennek az interszubjektivitásnak a néző-nézett, festő-modell viszonyban való megjelenésére fentebb láttunk már példákat. Még egy jellegzetes motívum kívánczik ide ennek a kérdésnek a megvilágításához: a felcserélések, helycserék és behelyettesítések motívumsora a két főszereplő, valamint a cseléd lány viszonylatában (akivel közösséget vállalnak, amikor segítik megszabadulni a nem kívánt terhességtől).

A film első felében, amikor a festés még titokban zajlik, Héloise testének behelyettesítése indítja a motívumsort. A modell nélküli festés előmozdítására Marianne előbb maga öltözik be a ruhába, melyet a festményen Héloise kellene viseljen, s a tükörben szemléli magát, hogy az emlékezetből már megfestett archoz kiegészítésként saját testét használja modellnek. Később hosszán a ruha

ujjának akkurátus megfestését figyeljük, hogy egy idő után kiderüljön, a cseléd lány az, aki a modell helyén ül a ruhában. S ide kapcsolódik a fentebb már említett jelenet, melyben a festő és modellje az egymás gesztusai mögött rejlő érzéseket sorolják, amiből kölcsönös megfigyelői pozíciójuk válik nyilvánvalóvá, vagy ahogy Héloise fogalmaz: „Mindketten ugyanott vagyunk, teljesen azonos a helyzetünk, amikor te engem nézel, én téged nézlek.”

A film zárlatában sűrítetten is megismétlődik az ív, mely a film egészében jelen volt: a testetlen képzetektől, a festett reprezentációkon át, az érzéki, szenzuális testig. A film során többször láttuk Marianne számára kísérteties látomásként, fehér ruhában megjelenni Héloise-t. Végző búcsújukkor a festmény elkészülte után ebben a fehér, esküvői ruhában látjuk Héloise-t, mint egy immár megtestesült látomást. Következő találkozásuk egy festmény által zajlik – Marianne egy kiállításon látja Héloise portréját. S végül, a szövegem elején leírt záró snittben, Héloise hangsúlyozottan életteli teste materiális, érző teljességében jelenik meg előttünk, felülírva minden testetlen tüneményt és festett reprezentációt. Ebben a hosszú beállításban a film mintha valóban kísérletet tenne arra, hogy saját érző testünkben éljük meg Héloise és az őt velünk együtt figyelő Marianne fájdalmát. Hogy miféle lehetőségünk van erre a testetlen fénynyalábok rajzolta mozgókép segítségével, arról írja Sobchack: a film iránti érdeklődésem „nem csupán a tudatos figyelemben nyilvánul meg, hanem testem feszültségében és állapotában is”. Amikor nem tudom szó szerint megérinteni, ami felkeltette az érdeklődésemet, a megragadás célpontját egy hozzáférhető tárgyra helyezem át. Ez a „hozzáférhető érzéki tárgy, nem más, mint a saját, szubjektív, megélt testem. (...) reflektív gondolatok közreműködése nélkül – reflexszerűen, karnálisan fordulok saját karnális létem felé, hogy (...) érzékeljem saját szenzualitásomat.” [41]

Jegyzetek

1. Merleau-Ponty, Maurice: A film és a modern pszichológia. Ford. Morvay Zsuzsa. *Metropolis*, 2004/3. 16.
2. Sobchack, Vivian: What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 2004. 53-84. [Magyarul: Amit az ujjaim tudnak: A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 2004/3. 18-39.]
3. Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 24.
4. A magyar fordításban a „sense-making” megfelelőjeként az „észlelt” (vagyis „érzékletet létrehozó”) szerepel, itt most a kifejezés másik olvasási lehetőségét használom: a „making sense” („értelmes”) irányából olvasva „értelemképzőnek” fordítom
5. Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, Princeton University Press, 1992. xv.
6. Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 25.
7. Ullmann Tamás: A francia fenomenológia kialakulása és Merleau-Ponty észleléselemélete. *Metropolis*, 2004/3. 68-78. 74.
8. Sobchack: *The Address of the Eye*. 8. [Itt és a továbbiakban, ha másként nem jelzem, az idézetek a saját fordításaim. VT]
9. Sobchack: *Carnal Thoughts*. 179.
10. Sobchack: *The Address of the Eye*. p. xvii. Az idézett részben szereplő „enworlded lived body” kifejezés

- magyarítását Sobchack: Amit az ujjaim tudnak című szövegének megjelent magyar fordításából veszem át.
11. Andrew, Dudley: The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory. *Wide Angle*, 2.2 (1978), 44-49. [Magyarul: Andrew: A fenomenológia hagyománya a filmelméletben. Ford. Bocsor Péter. *Metropolis*, 2004/3. 62-67.]
 12. Andrew: A fenomenológia hagyománya a filmelméletben. 63.
 13. Sobchack szóalkotása a „cinema” és a „szinesztézia” kifejezésekből.
 14. Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 39.
 15. Ince, Kate: *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. New York, Bloomsbury, 2017. 26.
 16. Studlar, Gaylyn: Reconciling Feminism and Phenomenology: Notes on Problems and Possibilities, Texts and Contexts. *Quarterly Review of Film and Video*, 12.3 (1990), 69-78.
 17. Sobchack: *The Address of the Eye*.
 18. Ince: *The Body and the Screen*. 27.
 19. Sobchack: *The Address of the Eye*. xv.
 20. Penley, Constance: *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. London, Routledge, 1989.
 21. Ince: *The Body and the Screen*. 31. Ugyanakkor azt, hogy az ilyen törekvések ma már nem példa nélküliek, jól jelzi Árva Márton jelen összeállításban megjelenő szövege is, amely egy politikai indíttatású, jellegében kultúratudományi diskurzust, a dekoloniális megközelítést kapcsolja össze a fenomenológiával. Lásd: Árva Márton: *Perspektívaváltások. A filmfenomenológia és a dekoloniális gondolkodás lehetséges párbeszédéről*. Apertúra, 2020. tél. URL:
 22. Del Rio, Elena: Rethinking Feminist Film Theory: Counter-narcissistic Performance in Sally Potter's *Thriller*. *Quarterly Review of Film and Video*, 2003/1. 11-24. 11.
 23. Ince: *The Body and the Screen*. 38.
 24. Grant, Catherine: Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship. *Feminist Theory*, 2.1 (2001): 113-130. 116.
 25. Ince: *The Body and the Screen*. 42.
 26. Ince: *The Body and the Screen*. 26.
 27. Sobchack: *The Address of the Eye*. xv.
 28. Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 22., 23.
 29. Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 28., 30.
 30. Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. Ford. Colin Smith. London, Routledge & Kegan Paul, 1962. 230., idézi: Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 31.
 31. Ince: *The Body and the Screen*. 41-42.
 32. „Menjünk ki, legyen kinn a terápia!” – követeli a film 59. percében Éva Andrástól.
 33. Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 33.
 34. Imre, Aniko: Twin Pleasures of Feminism: Orlando Meets My Twentieth Century. *Camera Obscura*, 18.54 (2003), 176-211. 188.
 35. Portré a lángoló fiatal lányról: 21 perc.
 36. Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964. [Magyarul: *A látható és a láthatatlan*. Budapest, L'Harmattan-SZTE Filozófia Tanszék, 2006.]
 37. Ullmann Tamás: A francia fenomenológia kialakulása és Merleau-Ponty észleléselemlete. *Metropolis*, 2004/3. 68-78. 78.

38. Merleau-Ponty: A film és a modern pszichológia.12-13.
39. Merleau-Ponty: A film és a modern pszichológia. 16.
40. Ince: *The Body and the Screen*. 42.
41. Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. 34.

Irodalomjegyzék

- Andrew, Dudley: A fenomenológia hagyománya a filmelméletben. Ford. Bocsor Péter. *Metropolis*, 2004/3. 62-67.
- Del Rio, Elena: Rethinking Feminist Film Theory: Counter-narcissistic Performance in Sally Potter's *Thriller*. *Quarterly Review of Film and Video*, 2003/1. 11-24.
<https://doi.org/10.1080/10509200490262424>
- Grant, Catherine: Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship. *Feminist Theory*, 2.1 (2001) 113-130.
<https://doi.org/10.1177/14647000122229325>
- Imre, Anikó: Twin Pleasures of Feminism: *Orlando Meets My Twentieth Century*. *Camera Obscura*, 18.54 (2003): 176-211.
https://doi.org/10.1215/02705346-18-3_54-177
- Ince, Kate: *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*. New York, Bloomsbury, 2017.
<https://doi.org/10.5040/9781501396519>
- Merleau-Ponty, Maurice: A film és a modern pszichológia. Ford. Morvay Zsuzsa. *Metropolis*, 2004/3. 10-16.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964. [Magyarul: *A látható és a láthatatlan*. Budapest, L'Harmattan–SZTE Filozófia Tanszék, 2006.]
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 2004.
<https://doi.org/10.1525/9780520937826>
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
<https://doi.org/10.1515/9780691213279>
- Sobchack, Vivian: What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 2004. 53-84. [Magyarul: Amit az ujjaim tudnak: A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 2004/3. 18-39.]
<https://doi.org/10.1525/9780520937826>
- Studlar, Gaylyn: Reconciling Feminism and Phenomenology: Notes on Problems and Possibilities, Texts and Contexts. *Quarterly Review of Film and Video*, 12.3 (1990), 69-78.
<https://doi.org/10.1080/10509209009361353>
- Ullmann Tamás: A francia fenomenológia kialakulása és Merleau-Ponty észleléselemlete. *Metropolis*, 2004/3. 68-78.

Filmográfia

- *A zongoralecke* (The Piano. Jane Campion, 1993)
- *Amour Fou* (Jessica Hausner, 2014)
- *Az én XX. századom* (Enyedi Ildikó, 1989)
- *Éden* (Kocsis Ágnes, 2020)
- *Orlando* (Sally Potter, 1992)
- *Portré a lángoló fiatal lányról* (Portrait de la jeune fille en feu. Céline Sciamma, 2019)
- *Sztalker* (Stalker. Andrej Tarkovszkij, 1979)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/tel/vincze-noi-erzekek-rendezonok-noalakjainak-fenomenologiai-olvasata/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.9>