A hős a poszthumanista dokumentumfilmben. *Hűség* (Szekeres Csaba, 2019)

Absztrakt

A tanulmány Szekeres Csaba *Hűség* című dokumentumfilmjét elemzi, amely egy alzheimeres nő mindennapjaiba nyújt betekintést. A tanulmány irányító kérdése, hogy miként tekinti a néző „hősnek” a film szereplőjét. A filmi hősré irányuló kérdés kiindulópontját Jennifer M. Barker gondolata képezi, aki szerint a filmes azonosulás alapvető módozata a korai gyerekkorból származik, amikor a pár hónapos gyerek a szülővel nonfiguratív és időbeli játékokat játszik. A tanulmány a filmes azonosulás és a filmi mozgások közötti közvetlen reláció fennállását vitatja. Mivel az Alzheimer egyik alapvető vonása a beteg kommunikatív gátoltsága, ezért a néző nem képes a film hősére az interszubjektív kommunikáció Barker által feltárt mintázatai alapján ráhangolódni. Érvelése szerint az interaffektív viselkedés leírása során használt vitalitásfogalom olyan előfeltevésekkel terhelt, amelyek a néző és a hős viszonyát az időbeliség és a kommunikáció leszűkített fogalmára korlátozza. A „hős” és az ágens közötti viszony újragondolásával a tanulmány a hősészelés alapját abban fedezi fel, hogy a néző a dokumentumfilm hősével való viszonyát a *phüszisz* idejében való benneállásában tapasztalja meg. A *phüszisz* idejében való részesedés, annak közvetlenül nem megragadható időbelisége mint az eltűnés feltárulása avatja a film nézője számára a film hőst hőssé.

Szerző

Török Ervin (1977) az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék oktatója, az *Apertúra* folyóirat szerkesztője. 2014-ben jelent meg *A szatíra diskurzusai a modernitásban* (Szeged, Pompeji), 2015-ben az *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben* (Budapest, Ráció) című könyve. Tanulmányai többek között az *Alföld*, az *Apertúra*, a *Filológiai Közlöny*, a *Helikon*, a *Literatura* folyóiratokban, valamint magyar és idegen nyelvű tanulmánykötetekben jelentek meg.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.6>

A hős a poszthumanista dokumentumfilmben. *Hűség* (Szekeres Csaba, 2019)

1.

Ez a tanulmány Szekeres Csaba *Hűség* című 2019-es dokumentumfilmje iránt érzett csodálatomból nőtt ki; folyton azon találtam magam, hogy makacsul tolmácsolni akarom magam számára a tartós hatását. A vele kapcsolatos kérdéseim egyre inkább egyetlen fókuszba sűrűsödtek, amely a „filmi hősré” irányult. Úgy sejtettem, ez a film a hős érzékelésének különös elgondolását nyújtja, amelynek sajátossága csak féloldalasan fogható meg az elbeszélés rendjének viszonylatában. A *Hűség* elmond ugyan egy egyszerű és könnyen követhető történetet, párhuzamot von egy mitológiai és az aktuális történet között, viszont meditatív és ezzel együtt felszabadító hatása elsősorban nem a fabuláris összefüggések és az elbeszélt világ imaginatív belakásából következik. Pontosabban, ez a „belakás”, amit közönségesen filmes azonosulásnak mondunk, természetesen itt is kardinális fontosságú; csakhogy ennek sajátosságai kevésbé magyarázhatók a narratív aspektus felől. Mintha a filmben egy sajátos vízió bomlana ki azzal kapcsolatosan, hogyan tapasztalható meg az emberi végesség méltósága, anélkül, hogy azt össze kellene maszatolnunk a sajnálkozás és az önsajnálát módján értett együttérzéssel; ennek a víziónak a felfejtése szempontjából viszont a narratív aspektusok kevésbé eligazítók.

Ugyanígy a film hőseivel való interakcióim nem igényelték a *Hűség* „lehetséges világának” virtuális és imaginatív továbbfolytatását. Úgy tűnt, mintha a film a hősszerep át- és elhelyezésével a világra vetett pillantásomat kalibrálná újra. A néző interakcióba lép a hős és a film mozgásaival, amely interakciót a film megnehezíti és felbontja, térbeliesíti. Ahogy a film specifikus kameramozgásokkal reflektálja a hőssel való interakciót, az a néző személyes időtapasztalatába is „visszagyűrűzik”. Úgy éreztem, mintha a film időbelisége közvetlenül provokálná, ahogy a saját világészlelésem működik. Röviden, a film elemi erővel szembesített a „mi a hős?” kérdéssel. Nem az merült fel kérdésként, hogy *kicsoda* a hős, vagyis hogy ki az „ágens”, aki valahogy cselekszik vagy viselkedik, és aki – mivel észlelem és elemzem intencionális világra irányultságát, valamint annak tárgyi viszonylatait – egyfajta belépési pontként szolgál a fikciós világba való belemerüléshez. A kérdés, amivel a film szembesített, a hős *mibenlétére* vonatkozott, vagyis az okadó alapra, ami miatt egy hőst hősként érzékelünk.

A hősré irányuló kérdés, amelyet a film felvetett, ugyanakkor történeti kérdésként is jelentkezett. Nemcsak a „micsoda a (dokumentum)film hőse általában?” kérdést vetette fel, hanem a hősszerep

különös elgondolása, úgy éreztem, filmtörténeti szempontból is releváns lehet, mivel egybeesnek a kortárs dokumentumfilmek azon törekvésével, hogy újraakterezzenek és módosítsanak korábbi elbeszélői gyakorlatokat, és egy korábbi gyakorlathoz képest másképp viszonyuljanak a megmutatás és a dokumentálhatóság kérdéseire.

A 2000-es évek első évtizedében lezajlott paradigmaváltás a magyarországi dokumentumfilmgyártásban^[1] nemcsak a feldolgozott témák bemutatási módozatainak megújulásával és a filmes közléshez való alapviszony újraértékelésével^[2] járt együtt, hanem tematikus megújulással is. Egy sor olyan új téma jelent meg a magyar dokumentumfilmben, amelyek korábban kívül estek az ilyen filmek érdeklődési körén. Olyanokról van szó, mint például a képzelet és a fikció kérdése Visky Ábel filmjében (*Mesék a zárkából*, 2020), történelmi traumák generációs vagy másodlagos feldolgozása (*Nagyi projekt*. Révész Bálint, 2019; *A létezés eufóriája*. Szabó Réka, 2019) vagy éppen a meghalás Gaal Ilona és Wizner Balázs *Végstádiumában* (2020). Ezek a témák talán azért tűntek korábban kevésbé megközelíthetőnek, mert csak érintőlegesen kapcsolhatók társadalmi (és történelmi) ügyekhez és kérdésekhez, márpedig ez a magyar kreatív dokumentumfilmek meghatározó tradíciója számára központi jelentőséggel bírt. Valamint azért is, mivel oly módon dolgozzák fel a témáikat, ami elvi értelemben volt idegen a korábbi gyakorlattól, amelynek a középpontjában emberek és helyzeteik fotografikus rögzítése, interjúalanyok beszédre fogása és tények feltárása álltak. A korábbi paradigma felől nézve a kérdések és a megközelítésmód, amelyet az említett filmek alkalmaznak, spekulatívnak, esetleg „filozofikusnak” tűnhetnek. Onnan nézve a fő probléma e filmek kérdésfelvetéseivel a láthatóság rezsimjével kapcsolatos: játékfilmbetétek készítése rabokkal közösen (a *Mesék a zárkából* témája) vajon minek lesz a dokumentuma? Hogyan lehet beszélni az életből való kilépésről (a *Végstádium* témája), ami ugyebár a tanúsíthatóság határát adja, és amelyben definíciószerűen nem lehet egyszerre benne lenni és róla beszámolni? És mit kezdünk egy neurodegeneratív betegséggel (a *Hűség* témája), amely alapvetően vonja kétségbe, hogy egy ilyen filmnek lehet „hőse”, mivel a hős többnyire egy (vagy több) személy, míg az ilyen betegségek közismerten a személy(iség) leépülésével járnak együtt. Röviden, e filmek tárgya eltűnőben van, és éppen az eltűnésben levés a tárgyuk.

A hősré irányuló kérdést, amelyet számomra a *Hűség* felvetett, szorosan összekapcsolódónak éreztem a kortárs kreatív dokumentumfilmek azon irányultságával, hogy imaginatívabb módon viszonyuljanak a témájukhoz, és hogy azt megpróbálják mediálisan is reflektálni. Valamennyi említett filmben kérdésessé és a filmi kommunikáció és hatás hordozójává válik, hogy micsoda, amit a film „rögzít” és „elmond”, micsoda a tárgya, ha azt nyilvánvalóan nem lehet leírni az egyszerű jelen fogalmaival, és hogy mire irányul ebben az esetben a nézői figyelem.

A *Végstádium* alapvetően a tapintatról, a *Hűség* a nem értésről és a nyelven kívülre kerülésről szól. A tapintat és a nem értés csakis interszubjektív összefüggésben értelmezhető, másrészt nem leválasztható a helyzetről, amelyben valaki tapintatos vagy sem, képes megérteni valamit vagy sem: vagyis kommunikatív effektus. Ezért a tapintatra és a nem értésre irányuló figyelem e filmekben szükségszerűen a saját közlés mikéntjében reflektálódik – e filmek nemcsak közölnek valamit a nem értésről és a tapintatról. A néző ugyancsak saját viselkedésének és saját reakcióinak

összefüggésében fogja fel e filmek effektusait, mint a filmhez való kapcsolódásának „zavarait” – így abba ütközünk bele, hogy nemcsak „magunkba süllyesztjük”^[3] a filmet, hanem a filmmel való szórakozott interakcióinkat is észleljük, ami új irányba löki e filmek hatását. Ilyen esetekben a figyelmünk áthelyeződik tisztán tárgyra irányultságáról arra az interakciós formára, amelyet a tárggyal fenntartunk. Ez az áthelyeződés vagy eltolódás pedig megváltoztatja a figyelem tárgyának észleleti tartalmát is.

Legvégül, a „mi a (dokumentum)filmes hős általában” és a „hogyan jelentkezik ez a kérdés a kortárs magyar dokumentumfilm összefüggésében” kérdések mellett egy további kérdést is felvetett a *Hűség*: a „mi a hős a poszthumanista dokumentumfilmben?” problémáját. Ez olyan kérdés, amely egy bizonytalan létmódú korpuszra irányul. A „poszthumanista” dokumentumfilm bizonyosan nem filmes műfaj, ahogy mondjuk a 60-as években jelentkező „modernista film” sem egy műfajt jelöl.^[4] Ugyanígy, a „poszthumanista” film nem „van”, legalábbis abban az értelemben bizonyosan nincs, ahogy a szuperhősfilmek viszont vannak. Míg ez utóbbiak leginkább meghatározó vonása, hogy „univerzumokba” szerveződnek, amelyekben a hősök újra és újra „visszatérnek”, felszítva a soha véget nem érő új folyton újraképződő otthonosságába való visszatérés vágyát, a „poszthumanista” filmet, ha létezhet ilyen, ellenkező szenvedély fűti: a saját túl pillantás elképzelése, az önmagunkon való túlkerülés vágya.

A „poszthumanista dokumentumfilm” inkább igény vagy tendencia, amely leginkább úgy jelentkezik, mint szokatlan fogalmazásmód és eltévelyedő olvasat, műfajkeveredés (például természetfilm és dokumentumfilm közötti nehezen megfogható átmenet), mint szembeszegülés az erős érzelmi elköteleződés drámai hatásával stb. Egyébiránt a „poszthumanista” kérdésfelvetések iránti igény szinte tapintható a kortárs játékfilmes és dokumentumfilmes közegben. E mögött alapvetően két meghatározó és az egész kortárs világunkat átható késztetés munkál. Az egyik egy negatív késztetés, egész pontosan az ökológiai válság okozta *szorongás*: a poszthumanizmus ebben az esetben az arra irányuló intenzív érdeklődés összefoglaló neve, hogy hogyan lehet a társadalmi fejlődés költségét nem ráterhelni a környezetünkre, és visszafordítani vagy legalább megállítani az ismert világ ember által levezényelt lassú öngyilkosságát. Ez a válság még csak nem is az ipari társadalom berendezkedésében, hanem minden valószínűség szerint ennél mélyebben gyökerezik, nevezetesen a fundamentális hitben, hogy az ember a világban kitüntetett létező, emiatt pedig a világ a kezére van adva. Ezért a poszthumanista film legalapvetőbb vágya az ember *bűnben fogant* látásán való túlpillantás. (Teljesen nyilvánvaló ennek a késztetésnek az eszkatologikus igénye.)

A másik sokkal inkább pozitív késztetés, amennyiben hajtóerejét nem morális indítatásából nyeri, hanem az ember be nem fejezettségéből. Mindenki ismeri azt a nem is tisztán intellektuális izgalmat, amelyet az olyan felvetések váltanak ki, mint például hogyan érzékeli a világot a polip. Ezek nem egyszerűen csak tanulságos, hanem fundamentális kérdések, amelyek nem pusztán, ahogy mondani szoktuk, segítenek megérteni a környezetünket. A polip érzékelésének megértésével magunkról is tanulunk – aligha *gondolható* el bármi emberi e tranzakciók nélkül, amelyek visszaható értelemben elhelyezik az emberit mint végső alappal nem bíró kialakulást és

létrejövését. A poszthumanista film a saját tekintet mozgásba hozását célozza. Ez a lehetetlen tekintet vágya: annak az idegen tekintetnek a kidolgozására vonatkozik, mely ott rejlik a saját pillantás otthonosságá mögött, és amelynek a hatására, ha érzékelve van, és ezáltal belép a világunkba, a saját tekintet is mozgásba jön, és mintegy felnyílik saját lehetőségei előtt.

A „mi a hős a poszthumanista dokumentumfilmben” a *Hűség*re vonatkoztatva a szó egyszerű értelmében annyit tesz, hogy az emberi világra mondhatni egy különös, hangcommentár nélküli természetfilm összefüggésében tekint, amely pillantást formálisan a betegség (az Alzheimer) indokol. Ebből a szempontból kétségtelen, hogy ez egy poszthumanista dokumentumfilm. Abban az értelemben viszont egyáltalán nem az, hogy hiányzik belőle a morális indíttatás. Továbbá, úgy akar az emberin „túl” kerülni, hogy annak alapjára kérdez rá. Célja, hogy ne „humanista vigaszt” nyújtson, hanem az emberi világot „eredeti”, azaz lényegi meghatározottsága felől ragadja meg. Azzal kerülünk túl a humanizmus üzenetein, azt sugallja, ha pontosan bontjuk ki a kérdéseit.

A filmben az Alzheimer témája, a betegség lefolyásának dokumentumfilmes megfigyelése az emberi létezés fundamentális reflexiójává alakul, amely messze túlmutat az orvosi értelemben vett betegség esettanulmányán; a kérdése inkább úgy tevődik fel, hogy a betegség mit *tanít* nekünk emberlétünk nem emberi alapjáról.

Azoknak, akik a film szereplőit személyesen ismerték, minden valószínűség szerint más az érdekeltségük a film nézésekor; ők feltehetően inkább jól sikerült home-videóként nézik a *Hűség* et. Nézhetjük oktatófilmként is, vagyis mint amely kíváncsiságunkat és információéhségünket elégíti ki; ebben az esetben a film a neurodegeneratív betegség illusztratív példája lesz. Ha a javasolt útvonalat követjük, és a „mi a hős” kérdést tesszük fel a filmnek, akkor a vászon (vagy a kijelző) és önmagunk közötti kapcsolatra figyelünk: első körben arra az érzelmi befektetésre, amely egy alakot, egy személyt (vagy egy felismert hatóerőt) hőssé avat. Mivel nem képzelhető el „hős” valamilyen természetű *érzelmi befektetés*en kívül, és mivel minden investíció (az affektív, a mentális és a gazdasági egyaránt) valamilyen relációt, interszjektív viszonyt implikál, ezért – ha képes bármit is tanítani nekünk, akkor – csakis annak az eseményjellegű kapcsolatnak az összefüggésében taníthat, ahogy az adott műhöz kapcsolódunk. A filmhez kapcsolódás kölcsönviszonyából tanulhatunk, ahogy megtörténik velünk a film, és ennek a megtörténésnek az irányító formája a hőshöz kapcsolódás mint a hősbe való érzelmi investíció.

2.

Szekeres Csaba dokumentumfilmje egy Alzheimerben szenvedő nő (aki korábban magyartanárként dolgozott) és a férje mindennapjait követi egy idősök otthonában. Mivel a nő nem képes önmagáról gondoskodni, és állandó felügyeletet igényel, ezért bevonulnak egy idősök otthonába, ahol időnként meglátogatja őket a családjuk, illetve ők maguk is látogatást tesznek egy korábbi szomszédnál. A férj tervez kiköltözni egy csupa zöld nyári rezidenciába, de végül nem

képes elválni a feleségétől. A film legvégén Anna, a film főszereplője meghal.

A film rövid előhanggal indul, amely az ovidiusi *Átváltozások* egyik darabját, Philemon és Baucis történetét parafrázálja. A filmben van rövid interjú Anna kezelőorvosával, aki a nő tanítványa (és a betegség elismert magyarországi szakértője). A jeleneteket lassú, szinte ünnepélyes kameramozgásokkal (többnyire daruzással) készült nagytotálók tagolják, javarészt az idősök otthona körüli erdőkről. Röviden, a *Hűség* klasszikus megfigyelő dokumentumfilm, amely láthatatlanul követi a házaspár életét; a megfigyelés jeleneteit rövid, ellenpontoszó és értelmező beállítások tagolják. Eltekintve a mitológiai utalástól, amely intenzív intertextuális és általánosítható kontextusba helyezi a megfigyelt szituációkat, a filmet akár egy kortörténet elmélyült és orvosi értelemben véve is tanulságos leírásaként is nézhetjük.

Első körben nem az Ovidius-allúzióból adódik a filmhez való kapcsolódás eredendő nehézsége, nem is a lekövető megfigyeléseket megszakító és azokat sajátosan ellenpontoszó „autonóm kameramozgások” illeszkedéséből a film többi részéhez (a későbbiekben indoklom, hogy miért nevezem az átkötéseket „autonóm kameramozgásoknak”). Hanem magából a témából, amely az elé gördít látszólag meghaladhatatlan akadályt, hogy a néző könnyedén tudjon „azonosulni”, vagyis szenzomotorikusan^[5] kapcsolódni a film szereplőihöz és világához. Az előhang után (a Philemon és Baucis történet szabad parafrázisa, első beállítás az erdőről) egy stilizált beállítás következik a nőről, aki egy padon ül napszemüvegben. Fizikailag megjelenik a személy, aki a film (fő)hősének ígérkezik. De vajon valóban ez-e a „hős” elsődleges ismérve: a láthatósága? Bizonyosan nem.

A filmes fenomenológia művelői különösen nagy hangsúlyt fektetnek arra, hogy a mozgókép érzékelését elválasszák a vizuális információgyűjtés képzetétől. A mozgóképből a néző nem pusztán távolság-, mozgás-, irányra vonatkozó, forgónyomaték-, luminozítás-, szín- és efféle információkat gyűjt. Továbbá filmnézéskor nem csak a látásért felelős agyi terület aktív, hanem valamennyi érzékszervünk közreműködik a kép befogadásakor. Az „érzékszervi területek kooperációjának szimultaneitása”^[6] okozza, hogy egy látott felületet érdesnek, nyálkásnak vagy bársonyosnak érzünk. A képérzékelés „szenzuális és intermodális tevékenysége”^[7] a képet megélt, vagyis a saját test- és világérzékelésre vonatkoztatott együtt-létként bontja ki. A mozgókép nem *szemben* áll a nézőjével, hanem a *nézőben* ölt testet, mint a néző érzékszervi fordítása révén elsajátított világélmény.

Hogyan lehet a mozgókép „megtestesítésének” ilyen irányú leírását összekapcsolni a „hős” érzékelésével? Megismételve: mi a hős érzékelésének primér meghatározottsága? E logika mentén haladva, vagyis ha nem az alany-tárgy, néző és mozgókép *szembenállásából* indulunk ki, hanem abból, hogy a kép a *nézőben* „történik meg”, és ebből következően a mozgóképhez való kapcsolódásában alakul ki a „hős”, akkor a kérdés úgy is átfogalmazható, hogy miben különbözik a hős a vizuálisan elkülöníthető figurától/alaktól.

Az első és a későbbiekben módosítandó javaslatom, hogy a.) a filmi hős az interszubjektív viselkedésünk mintázatai révén áll elő, azokban „testesül meg”: vagyis a hős a néző interszubjektív

viselkedéséből bomlik ki, az alakhoz való interszubjektív viszonyulásunkban realizálódik, valamint b.) hogy ez a viszony elsődlegesen a filmi mozgásokhoz való kapcsolódásunk révén valósul meg.^[8] Összefoglalóan, a kiinduló és később módosítandó tézisem az, hogy amit (film) hősnek nevezünk, az annak az érzelmi befektetésnek a következményeképpen áll elő, amely minket nem szükségszerűen egy alakhoz, hanem egy partnerhez fűz; a partnerbe való érzelmi befektetés mozgások révén valósul meg, amelyet a néző saját ágenciájának és így virtuálisan önmaga kvázimotorikus „kiterjedéseként”, „kitágulásaként” tapasztal meg.

Egyáltalán nem szükséges, hogy a filmen lássuk a hőst, ahhoz, hogy akként azonosítsuk: elég itt a mára hétköznapivá vált sisakkamerás felvételekre gondolni, amikor szubjektív beállításból látjuk, hogy valaki sárkányrepülőzik, gördeszkázik, csatában vesz részt, vagy éppen FPS játékot játszik (vagyis az avatarja mozog) stb. A beállítás nézőpontját különösebb nehézség nélkül azonosítjuk valakinek a nézőpontjával, aki valamit cselekszik, valamilyen mozgást végez. Ha valamilyen rendszeres mozgást látunk a felvételen, és az egy tárgy hibahatáron belül analógiát mutat saját fenomenális mezőnkkel, akkor azt valaki mozgásaként, pontosabban valaki percepciók mezőjeként azonosítjuk.^[9]

Ez a hősészlelésünk fenomenális alapja? Nem, nem feltétlenül. Ahhoz, hogy felismerjünk egy „hőst”, ahhoz nem kell hogy fennálljon a saját fenomenális mező és a beállítás mozgása közötti laza analógia. Az animációs technikák arra tanítanak, hogy bármilyen tárgyat, de akár egy minimális formát is (például egy vonalat), amelyet a szemünk képes a háttértől elkülöníteni, és valamilyen interakcióra utaló mozgásformát mutat, amelyet valamilyen szóval vagy kifejezéssel leírhatunk („ugrásra készül”, „visszahőköl”, „ellazul”, „megfeszül”, „megfordul”, „lapul” stb.), hősként (pontosabban: „partnerként”) ismerhetünk fel. Egy forma valamilyen felismerhető viselkedésmintát mutató, valamilyen modalitású és intenzitású mozgásának felismerése, még ha látómezőnk periferiáján is jelentkezik, izgalommal tölt el, és azonnal figyelmünk fókuszába kerül. A felvetést kiterjesztő példát szolgáltatnak az anamorf formák és a kamuflázs, amikor nem is formát, hanem ráutaló konfigurációt ismerünk fel. Ekkor figyelmünk elébe megy *valami* megjelenésének, és kiegészít, átalakít, azaz prediktív rendszerként valami létezőt, mégpedig valamilyen interakcióra képes létezőt jelez előre. Bármilyen képes nemcsak egy interakció tárgyává, hanem alanyává válni: egy gally, egy fűszál, egy kő is lehet hős, amellyel interakcióba lépünk, ugyanúgy, mint amikor az üvegtáblán versenyző vízcseppeknek szorítunk, vagy azt figyeljük, hogy bot uraság hogyan és mikor kószolja meg végre a levest. Ilyenkor *nem* abból indulunk ki, hogy az interakciós fél percepciók mezője a miénkkel analóg. Egyfajta készültségi állapotban vagyunk, amely során nem elkülönült és egymást kölcsönösen felismerő és elismerő létezők, azaz szubjektumok interszubjektív terében mozgunk. A hős nem szubjektum; elsődlegesen nem önálló személy vagy szubjektum, hanem a világban ható és *interakcióra képes erő*. Lehet bármilyen egyedi létező, de lehet dolgok és testek között kóborló erő is, amely „mozgásba hoz” dolgokat vagy létezőket, anélkül hogy ő maga elkülönült, egyedi és egyszeri létező lenne. Végtelen sok példa idézhető erre: a nonfiguratív, avantgárd filmek mozgássonátáitól a horrorfilmek sablonjaiig, amikor „valami” hatalmába kerít legkülönbözőbb dolgokat, hatásokat produkál, miközben

legfentebb névleges azonossággal bír.

Film és gyerekjáték című tanulmányában Jennifer M. Barker^[10] a filmes azonosulás kérdését – elsősorban Daniel Stern és Merleau-Ponty gyerekpszichológiai magyarázataira alapozva – az egyedfejlődés csecsemőkori interakcióival kapcsolja össze. A 4-6 hónapos babáknak nincsen elkülönült éntudatuk, mivel még nincsenek nyelvi fogalmaik, és nem képesek ilyenként magukra (és másokra) mutatni. A legkorábbi gyerekjátékok, mondja Barker, „alany nélküli tapasztalatként” jönnek létre, nonfiguratívak és temporális természetűek. E gyerekjátékok úgynevezett „vitalitásformákként”, „vitalitásdinamizmusokként” jelentkeznek, mint amikor az anya úgy játszik a gyerekkel, hogy mozdulatlanak, vagy merevnek tettet magát, majd hirtelen felélénkül. Barker Sternt követve az interszubjektív viselkedés legkorábbi szakaszát „interaffektívnek” nevezi (amelyet az „interattencionalitás” és az „interintencionalitás”^[11] követ), amikor a csecsemő „a belülről megtapasztalt érzést összepárosítja azzal, amit a »másikon« lát”. „Az interaffektivitás nem statikus állapot, hanem a mozgásban és az időben nyilvánul meg”, amelyet a felnőtt és csecsemő játszótársak mozgás- és vokalizációs gyakorlatok közösen megformált ütemezéseként és ritmizációjaként valósítanak meg. Ezek a vitalitásjátékok vagy „vitalitásformák” nem célirányosak, nem intencionálisak, nincs konkrét tárgyuk, nem modalitás- és médiumspecifikusak:

az anyák nem pontosan utánozzák a gyermekek bizonyos hangjait és mozdulatait, hanem a hangok és mozdulatok vitalitásaffektusait áthelyezik egy másik regiszterbe. A gyerekkarok izgatott, erős lökésére talán hanggal, vokalizációval válaszolnak, amely illik a mozdulat lelkes erejéhez és intenzitásához. Ugyanígy, a vitalitásformák nem tartoznak kizárólag egyetlen érzelemhez.^[12]

A legkorábbi gyerekjátékok, következtet Barker, nem egyes érzelmeket fejeznek ki, hanem intermodálisak, valamint hangok és mozgások, arcjáték, érintések, regiszterek közötti szinkronizált fordításra és áthelyezésre épülnek. Fontos az is, hogy ebben az időszakban jelenik meg a csecsemő véletlentoleranciája, vagyis szemben egy korábbi fejlődési fázissal, amikor a csecsemő elvárja, hogy tökéletesen szinkronban legyen a szülő és a saját vitalitásdinamizmusa, a „négyhónapos csecsemők [...] az olyan eseményeket kezdik előnyben részesíteni, melyekben a felnőtt és a gyerek viselkedésének kapcsolódása »fokozottan, de nem egészen véletlenszerű«.”^[13]

Barker magyarázata szerint a nézői azonosulás a filmben a „primordiális” vagy „elsődleges azonosulásnak” erre a tárgy nélküli, nonfiguratív és időbeli játékára épül, amely a későbbi szimbolikus játékok és összetettebb interszubjektív viselkedés alapvető építőelemeivé válik. Az interszubjektív viselkedés ezen fázisát, az interaffektivitást Barker a „szinkretikus szociabilitással” kapcsolja össze, amely az „anonim kollektivitás, csoportlét” állapota, még az éntudat kialakulása előtt, ahol (anélkül, hogy világosan elkülönülne a saját és a másik) az együttműködés temporális módozatai, a vitalitásformák előzetes kommunikációja teremti meg a szimbolikus interakciók és a nyelvbe való belépés előfeltételeit.

A „hős” felismerése, ezek szerint, a világban ható, interakcióra képes erők felismerésével és az

azokra való temporális ráhangolódással kezdődik.^[14] Ezt fentebb, Barkert követve, a gyerekkori fejlődés és interszubjektív viselkedés legkorábbi fázisaként szolgáló interaffektív viselkedéssel kapcsoltam össze, mely „megelőzi az intelligenciát”,^[15] és a felnőttkori szimbolikus cselekvések alapvető építőköveit adja. A hősfelismerés Barker által nyújtott percepció alapvonásának kivonatos felvillantására azért volt szükség, mert a filmben feldolgozott téma, az Alzheimer alapvetően ezt nehezíti meg, tekintve, hogy az abban szenvedő beteg mind hétköznapi értelemben vett kommunikatív viselkedésében, mind mozgásában fokozottan korlátozva van.

Nézzük meg három rövid és nagyon egyszerű jelenet kapcsán, hogy ami más esetben nem éri el az ingerküszöbünket, azaz működő automatizmusként kívül esik a figyelmünkön, hogyan válik a jelenethez és általában a filmhez kapcsolódás központi kérdésévé.

Annát meglátogatja a fia és 8-10 éves korú lányunokája. Anna egy széken ül, kicsomagolnak neki egy sütit, és a kislány meg szeretné kínálni vele a nagyját; apja biztatására kézbe veszi a sütit, és a nő szájához közelíti. „Finom!”, mondja. Anna arcán leírhatatlan érzések futnak át. „Kóstold meg, finom!”, mondja a lány; artikuláltan beszél, hogy jól érthető legyen, kicsit megemeli a süti, hogy jól látható legyen (mintha azt mondaná: „ez az, erről beszélek”), majd megint etetné a nőt. Anna elvonja a száját, mintha riadtság futna végig az arcán, kissé elfordítja az arcát. Újra megismétlődik a szituáció. A jelenet végtelen egyszerűségével a sikertelen kapcsolatfelvétel eminens példája: szorongáskeltő hatása abból eredhet, hogy a kislány kedves gesztusaiban a babák megetetésének felnőtt rutinjai köszönnek vissza. Meglepő lehet, hogy a kislány a felnőtteknél is felnőttébbként viselkedik. Tagolja a mozdulatot és a szót, kiemeli a sütit, és a „sütit” (mint szót) összekapcsolja a mozdulattal. Az érzékelés és az azonosítás, a mozdulat és a cselekvés, valamint az interperszonális viselkedés összehangolt, időbeli pályáit a „finom!”, a „finom, kóstold meg!” felszólítás szimbolikusan leírja, és egyben megszervezi.

A gyakorlati-szimbolikus cselekvés nyelvi aspektusa az emberek közötti szándékolt interakciós folyamatok nem egyszerű komponense, hanem központi mozzanata és többfunkciós centruma. A kar, a száj mozgását, az ízélményt, az affektusokat a kimondott szavak és a nyelvi gesztusok állítják az én és a te közötti interakció pályáira, és hangolják össze egyetlen gyakorlati-szimbolikus viselkedéssé. A nyelvi viselkedés egybeszervez és összeállít, koordinál és megoszthatóvá tesz; ebben az esetben a tápláléknak és az elfogadásának, az odanyújtásnak és az ízlelésnek, az evésre alkalmasságnak, az evésre való hajlandóságnak, a felkínálásnak a személyek közötti folyamatát megoszthatóvá teszi, és egyben annak mnemonikus aspektusát is adja, azaz megjegyezhetővé és előhívhatóvá alakítja. A kislány szava, ahogy ez a szimbolikus cselekvéseknél lenni szokott, a „(süti)adást” is adja, nemcsak a konkrét sütit kínálja: vagyis modellezi, ismételhetővé és előhívhatóvá teszi azt, amit a szó önnön emlékezetében összegyűjt. Látszik, hogy a kislány csalódott, és nem érti nagymamája nem értését, noha ő tanári pontossággal járt el egy alapvető mintázat szerint, és kedvesen próbálta megetetni. Látszik, hogy Anna riadtan és minden erejét megfeszítve próbál a jelenlevőkkel viszonyt létesíteni, de nem sikerül neki.

Hűség (Szekeres Csaba, 2019)

A film egy másik, megdöbbentő jelenetét érdemes ezzel a jelenettel szembeállítani. Ez a férj és Anna interakcióját mutatja: készülnek lemenni az ebédlőbe, ezért a nőnek fel kell vennie a papucsát. Az öregember megtartja, és angyali türelemmel biztatja, hogy vegye fel a jobb lábára a papucsot. Nem a balt, hanem a jobbat; ezzel a lábbal, nem azzal. Vagy a láb véti el a papucsot, a test az egyensúlyt, vagy a fej a jobb-balt, de nem sikerül ez az egyszerű művelet. A férj beszél hozzá, elmondja, hová mennek; hogy vegye fel a papucsot; odatolja elé, lábhoz igazítja. Apránként, lépésről lépésre, vagy még apróbb léptékben, mozdulatról mozdulatra, folyton újrakezdve, összekapcsolnak lépést, irányt és általános célt, még ha ez utóbbiról nem tudni, Anna számára mennyire belátható. A helyzet teljesen hétköznapi és ugyanakkor megrázó. Ugyan csupán a toporgást látjuk a papucs körül, de ebben feltárul mindkét ember jelleme: Anna ráhagyatkozik a férjére, átadja magát a papucshúzásnak, nem válik ingerültté és frusztrálttá,^[16] hanem türelmesen próbálkozik. A férj is az egyenlő és együttlélegző társak barátságával mond, mutat, tart, tol, segít. Minden mozdulatuk összekapcsolt és közös, fizikai értelemben összetartozó. Ebben a bizonytalan toporgásban, amely során a néző sem tudja, melyik lábára álljon, mintha visszahátrálnánk a már értett és koordinált mozgások és szavak elé. Sok szempontból hasonló ez a nyelvbe és a szimbolikus cselekvések világába való belépést megelőző gyerekjátékokhoz, csak éppen – legalábbis neurológiai értelemben – ellentétes irányú folyamatok zajlanak le (orvosi értelemben neuronális konnexiók nem megképződnek, hanem elkezdenek véletlenszerűen kisülni^[17]).

E jelenetben (amelyet ha nagyon akarjuk, akár az idegi és az azzal együtt járó fizikai leépülés „ábrázolásának” is tekinthetünk), ahol Annának a szimbolikus interakciókkal és a motorikus szinten rögzült procedúrákkal egyaránt meggyűlik a baja, két dolog válik egészen világossá: az egyik, hogy az ember világában a nyelvi és a fizikai interakciók szétválaszthatatlanul összetartoznak. A helyzetre vonatkoztatva ez azt is jelenti, hogy Annának a *világa* – amely szükségszerűen interperszonális természetű – hullik szét. Ennek vannak idegi, motorikus, észlelésbeli, kommunikációs stb. aspektusai.

A másik pedig, hogy ez a világszegény^[18] (és fájdalmas: Annát nyilvánvalóan elmondhatatlanul megviseli) létezés, vagy – ahogy Meunier-t idézve Barker fogalmaz – az „intelligenciát megelőző” létezés nem semmi, nem üres, nem értelmet és modalitást nélkülöző, mechanikus (le)zajlás. Sőt, ha párba állítjuk a korábbi jelenettel, még csak akkor válik igazán átütővé az a végletes

szinkronizáció, ahogy ez a két ember „feltétel nélkül” egymásra hagyatkozik, és „egyetértésben” van. Kétségtelen, hogy nem találók ezek a szavak, mert a „feltétel” és a „valahogy értés” a megértés és az értelmezés feltételeinek pontosíthatóságát feltételezi, míg itt a helyzet (vagyis amiben egyet kellene érteni, vagy aminek a feltételei elgondolhatók) Anna számára bizonytalan és konfúzus. Viszont ahogy a mozgás és a beszéd tárgy- és célvonatkozása egyre elmosódottabbá válik (a férj beszéde repetitív duruzsolás lesz, a láb ismételten elvétí a papucsot, és újra nekiindul), úgy válik egyre inkább világossá az, ami nagyonis működik, ami nem diszfunkciós, ami értelmes és harmonikus az öregember és az öregasszony együttlétében. Anna nem mindig és nem pontosan ismer fel embereket, a helyzetet meg szinte biztos, hogy nem érti; ebben a szituációban mégis képes és hajlandó az együttműködésre, akkor is, ha az együttműködés célja és iránya számára nem belátható.

Eredendő, „intelligencia előtti” nyitottságuk a közös cselekvés előzetes alapja. A férj és Anna nyitott; lehetséges filozófiai melléköngéivel együtt a nyitottság itt valami nagyon gyakorlati aspektusra is utal, nevezetesen, hogy készek átadni magukat egy történésnek, amely „jó” lesz, jól sül el. Együtt-működnek, ahol az „együtt” nem azt jelenti, hogy külön-külön összedolgoznak, hanem hogy *egyazon* világban vannak, amely előzetes az énhez és az ő-höz képest, és amely az együttműködés koordinációjában ölt alakot. Nyitottságuk (a férjé ugyanúgy, mint Annáé, noha itt nyilván hajlamosabbak vagyunk csak utóbbira gondolni, mivel tudjuk, hogy időtudata, például rövidtávú memóriája nem működik biztonságosan) teszi lehetővé, hogy kiformalódjon és sikerüljön valami, amit úgy mondunk, hogy „felvenni” vagy „felhúzni a papucsot”, erre valahányszor csak szükség van.

Hűség (Szekeres Csaba, 2019)

A papucsjelenetben a cselekvések nullfokát látjuk, amire a cselekvések ráépülnek, vagy amiből kisarjadnak. Amit cselekvéseknek mondunk, azok egymásra épülő, összetett és összekapcsolódó részfolyamatok, elvárások, projekciók változékony konfigurációinak sokszor egészen komplex gyűjtőfogalmai. A nyitottság nem abban az értelemben számít a tárgyfelismerés, a bevésés, az együttműködés és úgy általában a cselekvőség alapjának, hogy a „cselekvést” tartalmazná, és irányát, elkülönítési módozatait mintegy előzetesen kijelölné. A nyitottság itt valami kiformalódásának az előzetes feltétele.

A film egy másik jelenetében Annához két fiatal nő, gyógypedagógusok érkeznek, akik feltesznek valamilyen zenét, majd táncolnak vele. Nagyon egyszerű, minimális mozdulatok, megintcsak valami, ami alig különbözik a toporgástól, noha kétségtelenül több annál: valami, amire azt mondanánk, tánc szerű mozgás. Anna arcvonásai kisimulnak; látszik, hogy átadja magát a közös, szinkronizálódó mozgásoknak, és boldognak, elégedettnek tűnik. A táncjelenetet követően a nők immár az autóban beszélgetnek, mélyen megrendülve, hogy fognak még jönni, és hogy Anna csodálatos *természete* milyen mély benyomást tett rájuk. Verbalizálják benyomásaikat, és tünetszerűen látszik rajtuk, hogy a nem célirányos, de rendszeres együttmozgásra tett javaslatuk elfogadása és annak exploratív kiformálása (amit közönségesen táncnak nevezünk), az abban való együttlét rájuk is milyen felszabadító hatással volt.

Több, előzetes következtetést is levonhatunk, ha összekapcsoljuk az említett jelenetek lehetséges tanulságait a korábbi, a „hősre” irányuló kérdésünkkel. A sütijelenetből, amelyet a standard szimbolikus viselkedés és meghíúsulásának példaként olvastam, az szűrhető le, hogy a viselkedés nyelvi-szimbolikus és motorikus aspektusa *nem* szétválasztható. A nyelvi viselkedés *egyik* funkciója a szenzomotoros sémák interszubjektív megszervezése és megosztása. A nyelv nem szemben áll a biológiával, hanem annak kiterjesztése. Hogy mégis miért híúsul meg a süti adása és elfogadása, arra vonatkozóan feltételezéseket fogalmazhatunk meg, amelyek valóságosságát vagy akceptálhatóságát támogathatja a másik két, a papucs- és a táncjelenet. Először is, a nyelvi viselkedés kapcsán szokás automatizmusokról beszélni, a logikai és kibernetikus információfeldolgozás értelmében. Ez olyan analógia, amelyről éppen az ilyen határhelyzetekben bizonyosodik be a legnyilvánvalóbban a korlátozottsága. Elképzelésünk sem lehet, hogy mit nem ért Anna. Egyáltalán nem biztos, hogy a „süti” vagy az „egyél” szavak jelentését, vagy esetleg a felszólítást. Vagy azt, hogy mi az elvárt, és mit kell neki tennie. A nyelvnek sok egyéb mellett az alapvető funkciója az egyén idioszinkretikus világának összehangolása mindenki máséval, ahol az (a „világ”) éppen az összehangolás során válik kezelhetővé, és az összehangolás révén formálódik ki. Ahogy általában, a sütijelenetben a szavak formális jelzések, utasítások, mnemonikus emlékeztetők, kioldók (triggerek – neuronális értelemben is), valamint mindennek a formális leírásai is – könnyen összezavarodhatunk, ha *valamit* nem értünk belőle. A szavak „tulajdonképpen” jelöletei, vagyis hogy konkrétan mit érez, mire utal vagy gondol valaki, amikor valamit mond, az elvi értelemben megismerhetetlen – arra analógiásan vagy másmilyen módon következtetésekkel élhetünk. Szavakat használva szükségszerűen meg is kell feledkeznünk arról, hogy a szavakat értjük (és nem „magát a dolgot”, ami a tisztán virtuális). A papucsjelenet mondhatni visszajára fordítja ezt a szituációt: nem a nem értés faktuális meglétén csodálkozik, hanem azt készpénznek veszi. Ez szó szerint tanulás, ahol a társas viselkedés valamilyen tranzitorikus formát ölt. Ugyanígy a táncjelenetben is: valami formát kezd öltetni, mint egy átsuhanó emlékkép, és ebben a tárgy nélküli összerendeződésben és alany nélküli kommunikációban sejlik fel Anna személye – anélkül, hogy a hétköznapi kommunikatív szituációk értelmében valamit megtudnánk róla.

Vonatkoztassuk vissza a felvillantott jeleneteket a filmi „hősre” vonatkozó, irányító kérdésünkre. A

barkeri gondolatmenet szerint a hőssel való azonosulás első lépése a filmen látható és filmi mozgások^[19] „magunkba süllyesztése” (Benjamin). A tárgyalt jelenetekben azonban a (reprezentált) mozgásokra a megszakadás, abbamaradás vagy bizonytalanná válás jellemző. Ez viszont nem jár együtt automatikusan azzal, hogy Annát ne tekintsük hősnek. Talán a barkeri magyarázat csak a kiinduló, és lehet, hogy nem is döntő fontosságú mozzanatát ragadja meg annak, ahogy valamit vagy valakit képesek vagyunk „hősként” észlelni. Az említett jelenetek arra figyelmeztetnek, hogy akkor is képesek vagyunk valakit „hősként” érzékelni, ha a rendszeres és rendszereződő együttmozgások érzéki-szimbolikus gyakorlata nehézségbe ütközik, felfüggesztődik, vagy éppenséggel abbamarad. Mondhatni „sejtjük” vagy „érezzük” Annának mint hősnek a világszegény világát, annak ellenére, hogy rendszerszerű nehézségbe ütközünk, tekintve, hogy Anna betegségének az egyik alapvető meghatározottsága a kommunikatív gátoltság. Anna sokszor próbál mondani valamit; ezek a mondatok döntő többségükben agrammatikusak, vagy a hangok rosszul artikuláltak. Nagyon ritkán lehet elkapni tőle egész mondatokat – ezek olyanok, mint a derengő homályt átszakító fények. „Legyetek boldogak”, mondja egyszer. Nem lehet pontos fogalmunk, hogy kikre, mire utal, vagy mire használja (ez egy egész élet nagyszerű és nehezen olvasható töredéke).

Ahogy többek között a fenomenológiával foglalkozó kutatók rendszeresen megerősítik, a „kommunikáció”, vagyis a megosztás és a megoszthatóság egyben magának a megosztásra kerülő világnak a kiformalása – nemcsak a világról osztunk meg valamit, hanem a világunkat osztjuk meg, amely a megosztásban realizálódik.^[20] A *Hűség* viszont arra sarkall, hogy Anna világszegény világát ne a kommunikálhatósága felől érzékeljük, vagyis – filmről lévén szó – ne mozgáskommunikációként, amely bennünk visszhangozva szólal meg, hanem ezt a „szegényes” világot abban a relációban fogjuk fel, amely azt saját anyagához köti. Heidegger erre *A műalkotás eredetében*^[21] a „föld” fogalmát használja, Barker egy másik tanulmányában Dylan Trigget idézve a „nem emberi”^[22] (unhuman) megfogalmazást. A „földdel”, a „nem emberivel” úgy szembesülünk, mint amely önmagában nem tehető a beszéd és a megismerés tárgyává, és amely – mint például a beszéd, a látás, a viselkedés stb. örökölt és nem individuális meghatározottsága – úgy jelentkezik a kommunikációban, mint annak előzetes és potencia szerinti alapja. A nem emberi, vagy ha akarjuk, az „állati” nincs „jelen”, közvetlenül nem megszólítható, „elrejtőzik”, „megvonja magát”, miközben ezek a tellurikus vonások határozzák meg az arcunkat. A „világ” ezen a „földön” áll; ami kommunikálható, az abba ágyazódik bele, ami nem tisztán individuális és önmagában nem is megosztható, mivel csak a kommunikáció kommunikálható. Az „állati”, a „nem emberi” vagy akár a halál, bármilyen sokat is beszéljünk róluk, jelenítsük meg, tegyük tudományos vizsgálat tárgyává,^[23] és tudjunk meg bármilyen sokat is róluk, lényegüket tekintve nem válhatnak a *közvetlen* humán tapasztalat tárgyává. Közvetett módon viszont nagyon is. Ugyanis éppen ez adja világunk „világszerűségét”, ez biztosítja, hogy „egyazon” világban élünk, és végső soron azt is, hogy kapcsolódhatunk valamikhez vagy valakikhez – végső soron nemcsak azokhoz, akik értik az emberi beszédet.

A kommunikálhatóság alapja nem kommunikálható. Ez – mint lehetetlenség – nemcsak korlát, hanem egyben ez adja a percepció és megértés dinamizmusát. Mivel az Annához mint a film főhőiséhez való (szenzomotoros és kommunikatív) kapcsolódásunk redukált, időleges, ezért nézőként akár a kislány helyzetében találhatjuk magunkat, akin egyfajta zavar vagy feszengés vesz erőt, amikor nem talál utat a másikhöz, noha a találkozásnak mintegy elébe megy, és felkínálja számára a viszontválasz lehetőségét. (Ez gyakran együtt jár a kommunikáció megszakadásával: amikor a figyelmünk elkalandozik; elkapcsolunk; vagy ritkábban látogatjuk alzheimeres ismerősünket.) Ez ugyanolyan standard nézői válasz lehet, mint a ráhagyatkozó együtt téblábolásé, amely szükségszerűen másfajta időbeliséggel bír. A következőkben erre a sajátos temporalitásra kérdezek rá.

3.

Korábban úgy fogalmaztam a tánc- és a papucsjelenet leírása során, hogy Anna „személye felsejlik”. Arra utaltam, hogy amiről általában minden tételes értelmezés előtt már van valamilyen előzetes elképzelésünk (de valószínűsíthetően világos képzetünk van, még ha adott esetben nem is tudjuk kifejtetni, hogy ki vagy mi és miért egy adott film, egy jelenet, egy beállítás, egy viszontválasz stb. hőse), az – noha itt sem teljességgel bizonytalan – elmosódottá vagy még inkább: nem magától értetődővé válik. Valamilyen, eddig még nem explikált formában központivá válik a személy (ebben az esetben Anna) megjelenésének temporalitása, és ez a temporális mozzanat ellenáll annak, hogy az egyszerű jelen fogalmai szerint értsük meg. Az akadályt itt a személyhez való szenzomotorikus nézői kapcsolódás – a vele való differenciálódó „együttmozgás” – átmenetiségében és tűnékenységében véltem megragadni. A film mintegy visszahátrál az érthető rendje elé: a felé tolja a nézőt, hogy a film hőseit ne kommunikatív tranzakciók folyományaként, hanem egy különös előzetesség-összefüggésben ismerje fel. Röviden, a hősekre irányuló kérdéssel azon konfiguráció módosulására szeretnék rákérdezni, amelyet Barker követve az (interszjektív) cselekvőség temporális viszonyai kapcsán összefoglaltam. A cselekvőség interszjektív „vitalitásdinamizmusként” egyszerre vonatkozik az észlelt és az észlelő dinamikájára és kölcsönviszonyára. Visszaülve Barkernek a filmes azonosulásról adott magyarázatára és azt módosítva remélhetőleg közelebb kerülhetünk „Anna mint hős” érthetőségéhez.

Kétségtelen, hogy Antal és Anna vagy az „öregember és az öregasszony” (Mészöly *Filmjére* utalva) a film hősei. Az eddig mondottak alapján ez azt jelenti, hogy filmnézés közben együtt vagyunk velük, azaz ahogy ők egymásra, úgy mi rájuk próbálunk hangolódni. Csakhogy Annával nem lehet kizárólag abban az értelemben azonosulni, ahogy Barker a film hőseinek és magának a filmnek a mozgásdinamikájával való azonosulást mint „együttlétet” elemzi. A megakadásnak ezt a tapasztalatát az váltja ki, hogy a filmben „kimerülnek”, átmenetiként jelennek meg az interszjektív viselkedés elemi, ún. interaffektív formái. Ezeket Barker temporális szinkronizációként írja le, és elviekben nem csak a tág (a vásznon észlelhető aktuális

cselekvőséghez való kapcsolódás értelmében) és a szűk értelemben vett hőshöz (a narratív ágenshez) való nézői viszonyulásnak, hanem a film kiterjesztett mozgásformáihoz^[24] való kapcsolódásnak is az első lépését képezik. Ugyanaz a nehézség merül fel itt is, mint amely az imént említett Mészöly-regény középpontjában áll. Mivel ott az elbeszélőnek nincs hozzáférése az öregember és az öregasszony (ahogy itt a nézőnek Anna) kommunikatív világához, az ekphrasztikus törekvések (a pontos leírás mint „kamerával rögzítés”) a figurát és nem a hőst érik el. A Mészöly-regény leírásainak groteszk jellege nem magából a leírásból, hanem a tárgyvonatkozás interszubjektív megerősítésének elmaradásából és az ebből következő elbizonytalanodásból következik. A probléma a filmben hasonló, noha kétségtelenül más a kezelésének az iránya.

Térjünk vissza még egyszer a barkeri leíráshoz. A Stern nyomán feltárt „vitalitásdinamizmusok” az interszubjektív szinkronizáció mikrodinamikájára vonatkoznak. Ezek lehetővé teszik, vagy legalábbis előmozdítják sematizmusok kialakulását, és az interszubjektív viselkedés komplexebb rendszereinek a moduljait adják. Barker értelmezése szerint a sematizmusok spontán kialakulása a vitalitásdinamizmusok (nem is annyira rejtett) télosza, célja. Ha megakadnak, és nem a komplexitásnövekedés irányába hatnak, akkor kérdés, hogy mi marad a vitalitásformák élettendületéből, *vitalitásából*. Arra szeretnék itt utalni, hogy a leírásnak, amelyet Barker a filmi mozgásformák „megtestesítéséről” ad, van egy sajátos jövővonatkozása, ami azt implicálja, hogy amit aktuálisan filmi mozgásként és azzal való virtuális szinkronizációként érzékelünk, az mintegy természetesen kell hogy beletorkolljon a szimbolikus kommunikációba. A barkeri magyarázat implicálja, hogy a jövőbeli szintézis az aktuális érzékelés gyakorlatát is irányítja. Ez különösen akkor szembeötlő, ha olyan nyilvánvaló határhelyzetekben teszteljük, mint amelyet a *Hűség* képvisel. Ha viszont a *Hűség*ben a szereplő csak átmenetileg és rövid időre tud csatlakozni a környezetéhez, vajon ez együtt jár a néző fokozatos elbizonytalanodásával, hogy a vele való szinkronizáció révén magabiztosan tudja odatulajdonítani neki a „hős” szerepet? Megszűnik hősnak lenni? Az ösztönös válaszuk erre az, hogy nem, noha egyelőre még nem értjük ennek az okát.

A filmidő nagyobbik részében Anna (amikor az adott jelenetben jelen van) szinte egyáltalán nem mozog, nem reagál a környezetére. A film egyik legkorábbi jelenetében először képen kívüli hangként halljuk, majd látjuk is a hangforrást: egy öregasszonyt, ahogy Anna mellett ülve a napsütésben kedvesen csacsog. A film elején ez még gegnek tűnhet, ahogy Annáról lepattan a beszéd. Későbbi jelenetekben hosszan látjuk, hogy Anna mozdulatlanul ül; máskor alig mozdulva fekszik az ágyában. Ahogy Anna alvása nem a mozgás időszakos szüneteltetése,^[25] úgy a csendje sem hallgatás, azaz „beszédes csend” – ami az interszubjektív viselkedés fontos és komoly értelmezői munkát adó gyakorlata. Hanem „csönd előtti csönd”, vagyis amikor nem lehetséges eldönteni, hogy a csend az (nem hallható) zaj, vagy pedig a beszéddel áll dialektikus párban.

Jogi és orvosi értelemben az Alzheimer kiskorúsítja az elszenvedőjét, azaz lassanként megszűnik önálló cselekvő- és döntési képessége. Kérdés, hogy ezzel (részben) analóg módon a néző tekintheti-e Annát (nem-)hősnak, ha annak csendjei és mozdulatlansága csak időleges és átmeneti kapcsolódási pontokat kínálnak a számára, amikor --- Barker szerint – vele ugyanabba az

interszjektív térbe kerülhet.

A kérdés, így feltéve, nyilvánvalóan fals. Ugyanis hétköznapi értelemben a „személyt” nem úgy értjük, mint például a jogi személyt, aki „éppen most”, aktuálisan jogosult valamire, mindaddig, amíg jogosultsága (és ezzel ő maga mint jogi személy) meg nem szűnik: mint például egy cég vagy testület jogi személy státusza. Vagyis a „személyt” nem szoktuk a határidő logika mentén értett pusztán cselekvőképességgel azonosítani. A személyt akkor is személynek tekintjük, amikor nem gondolkodik; nem cselekszik; vagy éppen mondott valamit, de „eszem nem volt vele”;^[26] nincs magánál; esetleg elveszítette a cselekvőképességét.

Jobban megfontolva, éppen az önmagunk számára és önmagunknál való jelenlétben virtuálisan mindig megbúvó, ott kísértő mozdulatlanság, halottság (vagy akár gépiesség) nélkül nem is beszélhetnénk sem jelenlétről, sem személyről, sem tudatról. Ha mindez nem kísértene a „vitálisban”, akkor a spontán sémaképződés a vitalitásjátékokban sem lehetne „vitális”, hanem pusztán végrehajtása valaminek, ami mintegy tévedhetetlenül bele van írva a játszó személyekbe. Azaz egy előzetes séma szerinti végrehajtása lenne egy „programnak” – ami viszont nélkülözi a spontaneitást, a kialakulás ismétlődő vargabetűit. Érdekesesek lehetnek az olyan paradigmatis esetek, amikor valami – például egy frázis, egy gesztus, egy vokalizáció – pusztán az újbóli előfordulás okán egycsapásra nevetségessé vagy üressé, mechanikussá válik. Minden, ami ismételhető, így minden, ami megjelenik, ugyanaz a forma, amelyben a vitalitás dinamizmusa és annak halottsága, mozdulatlansága, gépiessége megnyilvánul, vagyis amiből elillant az élet.

A „temporális és a nonfiguratív” gyerekjátékok sem pusztán az „éppen aktuális” értelmében vett jelenben kibomló, kiformalódó szinkronizáció spontán mintaképződését támogatják. Barker erre a mozdulatlan, majd megelevenedő anya példáját hozza (amivel egy hitchcocki példát magyaráz^[27]). Ugyan nem említi, de a példája szorosan összekapcsolható egy másik, gyakran idézett, a gyerekjátékról adott freudi példával. Freud (noha egy valamivel későbbi fejlődési stádiumban levő gyerek példáját idézi) a „fort-da” játékot^[28] mondja el, amikor a gyerek az anyja időszakos eltűnését és megjelenését a játék révén mintegy a saját fennhatóságának a körébe utalja azáltal, hogy a játékot mint tárgyat (amely az anyát helyettesíti) „elküldi”, majd visszahívja. A „fort/da”, az „el(ment)/vissza(tért)” szimbolikus ökonómiájának példája Freudnál (ahogy Barker példájában a „megelevenedés”) egyben a hatalomba kerítésé, amikor a mozgás a mozdulatlanságot, a jelenlét a távollétet és a hiányt, a vitalitás az élettelen és a mozdulatlant mintegy önnön lényegének és totalitásának pótlólagos helyreállítására használja.

Arra szeretnék rámutatni, hogy a szimbolikus cselekvések előszobájaként működő „vitalitásdinamizmusokra” adott barkeri példa a freudi példához hasonló mintázatot mutat, amelynek a titkos középpontja a hatalomba kerítés: a mozgás olyan megszervezése, amely egyben a mozdulatlant, az eltűnőt (saját árnyékaként) önnön fennhatóságának körébe utalja. A „vitalitásdinamizmus” úgy lesz a szimbolikus cselekvések „előszobája”, hogy operatív értelemben eltünteti a „hiányzót” mint egy kiformalódó megkülönböztetés jelöletlen oldalát. A „vitális” dinamizmusok előzetes, prekommunikatív jellege, Barker magyarázatának burkoltan maradó

előfeltevéseit követve, úgy van „kívül” a szimbolizációs folyamatokon, hogy azok tulajdonképpeni működésének az elővételezett megvalósulása. Így ahhoz, hogy elgondoljuk a (dokumentum)film hőségének előállítását interszubjektív meghatározottságából, tulajdonképpen a mozgás ilyen szintetizálódó (és a mozdulatlan önmagába szervesítő) időbeliségéből, az interszubjektivitás és az időbeliség kiterjesztett fogalmához kell folyamodnunk.

Feltűnő lehet, hogy ami preverbális vitalitásdinamizmusként volt megnevezve, és aminek a logikája feltűnő analógiát mutat az önnön egész-legességét és lendületét a hiány dialektikus bevonása révén pótló szimbolizációs folyamat lényegi vonásával (ezt sokszor a verbalitás lényegi vonásaként értelmezik), azt Barker egy füst alatt egyben a filmre is kiterjeszti. A filmnézés során ugyanabban leljük az örömet, mint ami a gyerekjátékban is vonzó: az interaffektív viselkedés időben kibomló és a jövőbeli szintézishez előrefutó szinkronizációjában. A gyerekjáték interszubjektív megvalósulásában ugyanaz munkál, mint a film temporális dinamikájába való bevonódásban.

Ezzel Barker a mozgó képek tanulmányozásának egyik legszilárdabb hitét hozza játékba. A film – írja például Barthes a *Világokkamrában* –, noha „alapja ugyancsak fotografiai”, viszont lényege szerint elvárásokat ébreszt. A vitalitását az adja, hogy „a dolgok folyamatosságában felvett fotó állandóan újabb felvételek felé igyekszik”.^[29] A film a permanens folytathatóság érzetét kelti fel. Elevevényének mint mozgásnak (és a vele való szinkronizálódásnak) az alapját a „dialektika [képezi, amely] az a gondolat, hogy úrrá legyen a romlandón”, és ezáltal a „halál tagadását a munka hatalmává alakít[s]a”.^[30] A szereplőkkel és a filmi mozgásokkal való nézői interakció barkeri leírása a film olyan képzetére támaszkodik, amely szerint – újfent pozitívba fordítva, amit Barthes a filmmel szembeállítva a fotográfiáról mond – a film olyan „színtér, amelyen a halál [...] képes »szemlélni önmagát«, gondolkodni önmagáról, interiorizálódni.”^[31] A film, Barthes magyarázata szerint, eltűnés és megjelenés játéka, „fort-da”, a tapasztalat dialektikus mozgása, amely a világot mint lezárhatatlan és spontán szintézist és totalizációt hozza létre a „hiányzó” (a megdermedő, az inercia, a mozdulatlan) szakadatlan beépítése révén a feltároló rendjébe. A film a komplexitásnövekedés irányába hat; „álmódosításra késztet”; és lényegét tekintve nem ismeri a halál – ahogy fogalmaz – „lapos” fogalmát. Összegezve, a film interszubjektív elsajátításának ez a dialektikus gondolata (vagy, ahogy korábban fogalmaztam: szimbolikus ökonómiája) a mozgóképpel való interakció végtelenbe futó *élet*lendületét egyben olyan gyázmunkaként gondolja el, amely a halált is beépíti és bennfoglalja önnön mozgásába. Ez lenne tehát a filmben lelt örömet alapja? A film lendülete mint gyázmunka; és a hőssel való azonosulásunk alapja: önnön ágenciánk szó szerinti végtelenségének imaginatív átélhetősége?

Térjünk vissza a *Hűségnek* az erre a felvetésre adott válaszára. A film, mint korábban említettem, formáját tekintve hagyományos megfigyelő dokumentumfilm, azaz a megfigyelés szituációja rejtett marad, a filmes beavatkozás a rögzítésre korlátozódik. Ebből következően a jelenetek jobbára statikus, egykamerás felvételekből állnak, és mivel a főhős is korlátozott mozgásban, ezért a plánok gyakran szinte csendéletszerű hatással bírnak.

Nyilván kínálkozik ilyen esetekben, hogy az operatőr dinamizálja a filmet, például a főhős arcának pásztázásával a közelin. Ilyen esetekben visszaköltözne a dinamizmus a filmbe: Grunwalsky Ferenc *Anyaságát* (1974) szokás erre pompás példaként idézni, amikor az arcjáték dinamikáját kihangsúlyozza a felvétel. A dinamizmus ilyenkor nem az akcióból következik, hanem az arc mikromozgásai, érzelmi hullámverése és a kamera fókuszváltásai, elmozdulásai közötti összjátékából. (Deleuze az „affekció-kép” terminust^[32] használja erre.) A közeli esetében a háttér háttérbe húzódik, azaz figyelmünk egészen az arcra irányul, amely – tiszta intenzitásként – mintegy új létsíkként lép elénk, önmagában álló világgént, amelyet a háttértől függetlenül olvasunk. (A rétegelt képek illesztései ezért kerülnek el a figyelmünket, vagy nem zavarók. Az arcolvasás elsődlegességére az evolúciós pszichológia szintén jó magyarázatokkal szolgál.)

A *Hűségben* is találni hangsúlyos arcközelire mint affekció-képre példát, viszont az ilyen plánméreteket nem elsődlegesek, vagy ha igen, akkor statikusak, utána kitarított fél- és egész alakos beállítások következnek. Mivel az alak alig mozog, a kamera statikus, és az arcjáték mikromozgásai is alig adnak kapaszkodót, mintha lelassulna az idő (mint mozgás), másrészt mintha egyre nehezebb lenne érzékelnünk a háttér háttérbe húzódását. Ez a vizuális tempó azért rendkívül ambivalens, mert bekúszik a bőrünk alá, pontosabban ez szinte az a küszöbérték, amikor a kép nem tisztán statikus (ami vagy közömbös, vagy éppen ellenkezőleg, arra késztet, hogy tekintetünkkel kezdjük pásztázni a képet), viszont a tempó önmagában már nehezen észlelhető. Emiatt szinte valami megmagyarázhatatlan szorongást érzünk, mivel észlelni kezdjük a személyt mint felületet, nemcsak mint tiszta intenzitást.

Ezért válnak hangsúlyossá a jelenetek közötti átkötések, amikor az épületen kívül a kamera hirtelen felemelkedik, feltárva a környező tájat, vagy lassan pásztázza a fákat. A kameramozgás ezekben az átkötő jelenetekben nem az öregek otthonából válik ki, hanem a történetmondás teréből. Autonómmá válik, abban az értelemben, hogy *nem* az elbeszélt összefüggéseket és az elbeszélés viszonyait kommentálja, hanem azoktól elválik. Noha lehetséges, hogy összekapcsoljuk az *Átváltozásból* idézett részekkel ezeket a jeleneteket, és metaforikusan értsük (Philemon és Baucis hárs és tölgyfává változik; a képen fák láthatók), de ellen kell állni a metafora csábításának. Ez az autonóm kameramozgás visszahelyezi Antal és Anna történetét eredeti helyszínére, ahonnan eredetét veszi: a természetbe.^[33]

Ez a kameramozgás kilépés és kitekintés. Kilépés Anna történetének drámai helyszínéről (amelyet – mint hangsúlyoztam – a megakadó és kiüresedő mozgások jellemeznek), és kitekintés a nagyobb háttérre (amelyben Anna drámája zajlik), amely úgy tolakszik előtérbe mint átkötés vagy szünet, amely a nézőt lélegzetvételhez juttatja. Az erdőt pásztázó felvételek nem akadnak meg tárgyakon, nem valamiknek a képét mutatják. Mintha ezek a „semleges”, mozgó képek ellenpontosznák a jelenetbeli megfigyelés megakadó lendületét. De igazából *nem* számítanak ellenpontnak, ahogy – mondjuk a hongkongi akciófilmekben – az összecsapás vad dinamikáját ellenpontoszza az időszakos mozdulatlan figyelem. Ez ugyanaz az idő. Az Annát mutató felvételek visszahúzó mozdulatlansága, Anna elakadó vagy üres csendjei és az erdőt pásztázó felvételek ugyanazok az

időképek. A jelenetközök mint szünetek transzformatív mozgásait együtt érzékeljük Anna csendjeivel, miközben ez illogikus és értelmetlen. Az onnan (az Anna csendjeit feltáró jelenetekből) hiányzó mozgást itt kapjuk meg; a figyelem tárgyhoz tapadása (ahogy a nézői tekintet szükségszerűen Annához tapad) az átkötő jelenetek kameramozgásaiban viszont tárgy nélkülivé alakul. És mintha ez a különös időtapasztalat, az időnek ez a különös szétválása, „elkülönböződése”, ami egyben a mozgásnak és az érzelmi befektetésnek is a térbeliesüléséhez és megosztottságához vezet, úgy vinne közelebb Annához, hogy közben vb mégsem vagyunk „ott”; hogy lényeg elgondolatlanul marad. Ez nem teljességgel az „ő” ideje és nem teljesen a „mi” időnk, viszont ezek az idők e szétválás fűgái mentén illeszkednek. Anna idejébe nem az őt mutató lassú felvételek révén lépünk be, hanem a közbevetett, közbeékelte jelenetközök ideje révén, amelyet együttészlelünk Anna idejével, miközben ezek világosan elkülönülnek egymástól. Ez az elkülönülés egyben beleíródás: a jelenetközök tárgyitalan kameramozgásai „megtörlik” vagy „felnyitják” Anna korábbi csendjeit, abban az értelemben, hogy ezt ugyanannak az időnek, Anna idejének a felnyílásaként éljük meg, amely a mozgásbeli különbség fűgája mentén kapcsol minket vele össze. Anna idejének a „redője” az autonóm kameramozgás lassú mozgása, és ezt az idődifferenciát a néző is „saját” idejének a differenciájaként éli meg.

Hangsúlyos, hogy az autonóm kameramozgás nem emberi: nem köthető egyik vagy másik személyhez, nem is az elbeszélésnek a történethez fűzött magyarázata, esetleg burkolt vagy nyílt narratív gesztus (mint például a formális nyitóképek és záratok, amikor a kamera belép vagy kihátrál a helyszínre/-ről, fade in, fade out vagy egyéb megoldások). Ez az autonóm kameramozgás gépmozgás, úgy értem gépi mozgás, nem az emberi szem mozgásának az imitációja. Ezzel nem azt hangsúlyozom, amit a technikai felvételek „objektivitása” kapcsán mondani szokás, nevezetesen, hogy azok „automatikus (analóg) okozások”,^[34] és mint ilyeneket – tekintve, hogy vizuális közlésről van szó – „objektívációkként”^[35] érzékeljük, hanem hogy ezeket a gépmozgásokat nem a humán tekintet hatókörének kiterjesztéseként, hanem mintegy annak határpontjaként érzékelhetjük.

A szegedi beszélgetésen Szekeres arról beszélt, hogy az átkötő felvételek elkészítése során Hiroshi Sugimoto fantasztikus képei inspirálták. Sugimoto tengerről készült felvételeit idézte, amelyek a lapos horizontot mutatják: egyetlen mozdulatlan sáv, víz és köd, az alig fodrozódó tenger hallucinatív látványa.

*Hiroshi Sugimoto: Seascapes (Ligurian Sea, Savio), 1993. Forrás:
<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>*

Hogy ugyanazt a tárgyaltalan világot – amely 10000 éve is ugyanezt a képet sugározta – fotózta mindenhol. Sugimoto tengeri látképeire ráillene Barthes leírása, miszerint „a haikuval mutat rokonságot. A haiku jelrendszere is előhívhatatlan: minden megvan benne, de sem kedvet nem ébreszt, sem lehetőséget nem ad a téma retorikus kifejtésére.” (58.) Ami ezeken a képeken feltárul, az a világunk elgondolhatatlanul maradó alapja.

A jelenetek közötti átkötések nem állóképek, nem statikus beállítások, de mozgásuk mintha nem is lenne „tulajdonképpen” mozgás, legalábbis abban az értelemben biztosan nem, ahogy Barker magyarázatának értelmében a filmi mozgás szükségszerűen interakcióra, megelevenítésre szorul. Ezek a kameramozgások az időnek az érzékelés és észlelés intencionális viszonylataitól elkötött mozgó képei. Mintha a láthatóság segédigéi lennének ezek a felvételek, amelyben valami, nevezetesen az idő szétválása és ízesülése tárul fel, miközben amit látunk, az a tiszta nyilvánvalóság: fák, lombok és fény, és ilyenként nem megállapítások.

Hűség (Szekeres Csaba, 2019)

Valószínűleg ez teszi (mindig is ez tette), hogy Annára hűsként pillanthatunk, azaz relatív mozdulatlanságában mulandóságát és ugyanakkor végtelenségét „érezzük”. Az időnek ez a nem kommunikatív tapasztalata, amelyet Sugimoto elképesztő képei sugároznak, és amelyet a maguk

rendjén Szekeres filmjében az átkötések autonóm kameramozgásai kihangsúlyoznak, az eddigiekhez képest új értelemben avatják a film hőseit hőssé. Anna világára – mint azt korábban sugalmazni próbáltam – nem a kommunikatív világ értelmében lehet világgént tekintenünk. Ha így teszünk, Annában nem a hőst látjuk, hanem a kreatúrát – a puszta létezőt. Ehhez képest a filmben van valami himnikus, amit ösztönösen megérezünk, és ami Anna személyét is megszenteli. Ezt nemcsak az őt körülvevő személyek elkötelezettsége és csodálata sugalmazza, hanem a film nyelve is, amely nem sajnálatot és együttérzést akar a nézőből kiváltani, hanem Anna idejét „eredeti” idejébe állítja vissza. Ez pedig a *phüszisz*, az átváltozás, a metamorfózis ideje, amelyből Anna mint létező születése okán részesedik, és amely világunk közösségének és ezzel együtt megoszthatóságának az alapját adja. Ez a film esetében egyrészt annak a specifikus időbeliségnek a feltárását jelenti, amelyre a papucs jelenet kapcsán már utaltam, és amelyet a néző – erre utal a tánc jelenet – egyszerre valami megjelenéseként, feltárásként és az abban való részesedésként tapasztal meg. Feltárási és a létben való részesedés mondhatni kölcsönösen feltételezik egymást, ahogy az is szükségszerű, hogy ami a feltárási folyamatban együttlétként megmutatkozik, az meghaladja a felfogóképességünket. Sobchack fantasztikus leírását követve

A filmes technológia [...] azon mozgások mikromozgásait és radikális energiáit tárja fel, melyeket folyamatosan megélünk, de nem tudunk megragadni. [...] ugyanakkor rákérdez, feltárja és kiterjeszti az antropocentrikus tájékozottságunk rendkívül szűk mértékegységét és a »világban való lét« szokásos észlelését. [...] Rá vagyunk kényszerítve arra, hogy felismerjük, hogy egyszerre vagyunk túl gyorsak és túl lassúak az időbeliség tekintetében, túl nagyok és túl kicsik a térben ahhoz, hogy érzékelni tudjuk a mozgás mozgásait – nem csupán a saját mozgásunkat, hanem ami fontosabb, a *phüszisz* mozgásait: a természeti világ alapvető mikro- és makromozgásait. [...] a technika hirtelen feltárja (nem megszelídíti) a *phüsziszt* mint a „természet” önmagát létrehozó természetét, ami meghaladja a mi antropológiai és technikai felfogóképességünket, annak ellenére, hogy a *phüszisz* élettereje táplálja azt.^[36]

Anna relatív mozgásai differenciális időképekként tárulnak fel a számunkra, „meghaladva a mi antropológiai és technikai felfogóképességünket”; a jelenetek közötti rések Anna idejének a fűgáiként, az idő „redőzéseiként” állítják eléink Anna eltűnését mint az idő észlelhetővé váló titkos munkáját. Ez megint csak a humán tapasztalás aktualitáshorizontját áttörő vagy megszakító tapasztalat, amelyre a film átalakulásként vagy metamorfózisként referál.

Az Ovidiusra tett hangsúlyos utalás a film elején a bemutatott történethez ebben az összefüggésben kapcsolódik. Philemon és Baucis fává alakulása a legnagyobb isteni adomány a kétvendégszerető öreg számára, akik a vendégeikben az isteneiket tisztelték. Isteneik megengedik, hogy a phüszisz részei maradjanak. Legmélyebb értelme szerint ez éppen, hogy nem önnönágenciánk szó szerinti végtelenségének imaginatív átélhetősége és az a fölött érzett gyász (ahogykorábban fogalmaztam), hanem misztérium, a lét ünneplése.

Anna a filmben nem szereplő, hanem hős. A film neki van ajánlva, a neve viszont nincs feltüntetve a szereplők listáján: vagyis szó szerint sem szereplő. Eltűnésben levése nem azt jelenti, hogy a film az ő „elmúlt jelenlétét” rekonstruálja, ahogy a film nem is teszi valamilyen szerepében jelenvalóvá: abban az értelemben, ahogy – mondjuk – az akcióhős valamit elképzelhetővé tesz önmagán (vagyis a film nem teszi elképzelhetővé egykori jelenlétének valamilyen aspektusát), vagy ahogy a legtöbb dokumentumfilm bemutatja „az embert és tetteit”, vagyis az embert kommunikatív viszonyaiban. Ehelyett az átmenetet, a köztes időt vagy idő köztességét tárja fel:

Teljesedik vágyuk: hív őrei voltak a szentelt
helynek, míg éltek; s mikor őket az aggkor, az évek
megtörték, s mikor épp ama lépcsőn állva, az elmúlt
dolgokról szóltak, hát Baucis látja: Philemon
lombosodik, s Baucist leveledzeni látja Philemon.
Már mindkettőnek kezdett arcára a lombcsúcs
nőni, mikor míg még lehetett, »Isten veled, édes
hitvesem!« ezt mondták, egyszerre, s az ágak is ekkor
és egyszerre belepték ajkuk [...].^[37]

1. Stöhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben. Budapest, Gondolat, 2019. 74–86.
2. Török Ervin: A személyesség invenciói a magyar dokumentumfilmben. *Apertúra*, 2021. tavasz. [megjelenés alatt]
3. Itt Walter Benjamin nevezetes megfigyelésére utalok, miszerint a film a figyelemgazdálkodás új fajtáját igényli a hagyományos művészetekhez képest. Kontempláció és szórakozottság új viszonyrendjét hozza létre – ezt az újfajta viszonyt, amelynek messze ható szemléleti, művészeti és társadalmi következményei vannak, fogalmazza meg azzal a kifejezéssel, hogy a néző a filmet „magába süllyeszti”: „[...] a film [...] kikapcsolódásra mutató eleme szintén elsősorban taktilis – ugyanis a színhelyek és beállítások váltakozásán alapul, amelyek lökészerűen hatnak a nézőre. Hasonlítsuk össze azt a vásznat, amelyen a film leperreg, azzal a vászonnal, amelyen a festmény látható. Az utóbbi a nézőt kontemplációra indítja: előtte állva saját asszociációs láncára hagyatkozhat. A filmfelvételt nézve ezt nem teheti meg. Alighogy elkapta tekintetével, már meg is változott. [...] a szórakozó tömeg magába süllyeszti a műalkotást.” Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea és Mélyi József. In *AURA. A technikai reprodukálhatóság korszaka után*. Budapest, C3, 2003. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
4. Hanem filmkészítési gyakorlatokat, és ami még ennél is fontosabb, olyan általános tendenciát, amely nemcsak egyes megvalósulásainak konkrét, formai és formális megoldásaiban ragadható meg, hanem az

eltávolodásukban a vizuális gondolkodás adott rutinjaitól. Ezért válhatott voltaképpen egy negatív vagy fordított azonosítási mód meghatározóvá az esetükben, vagyis hogy a modernista film zsinórmértéke a vizuális „észjárás” új rutinjainak kialakítása.

5. A „szenzomotorikus” kifejezéssel arra utalok, amit Tarnay László A digitális mozgókép szomatoszenzorikus „fordulata” című tanulmányában Laura Marksra, Vivian Sobchackre és másokra hivatkozva úgy összegez, hogy a (digitális) film „az emberi érzékelő rendszer működését többé-kevésbé a mindennapi percepcióhoz közelíti” (15.), a szereplő érzékisége a néző testében „visszhangzik” (13.). A digitális új médiumok még inkább támogatják a „kettős [test]tudat” előtérbe kerülését, amikor „egyidejűleg kapjuk a *kinesztetikus* és a *vesztibuláris* visszajelzést testünk felől”, hogy nem mozog, nem szédül. stb., miközben látjuk, hogy forog velünk a világ [...]” (19.). Tarnay László: A digitális mozgókép szomatoszenzorikus „fordulata”. *Metropolis*, 2017/2. 8–23.
6. Vivian Sobchack: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 2004/3. 30.
7. Uo.
8. Ennek nem mond ellent, hogy a „hős” szerepet ugyanannyira szokás a „pozitúrához”, mint a viselkedéshez, gesztushoz, cselekedethez kapcsolni. Utóbbiak kapcsolata a (tág értelemben vett) mozgáshoz nyilvánvaló, de a (hősies) „testtartásé” is, ugyanis ebben az esetben is a pozitúrában a valamilyen irányba tartó, megállított lendületet észleljük, nem pusztán a tagok egymáshoz való térbeli viszonyát.
9. Abban az esetben, ha egy külső, ún. objektív beállítás nem kapcsol egy látható észlelőt egy észlelethez, a néző elbizonytalanodhat a hősszerep odatulajdonításában. Erre szokás általában a szubjektív beállításnak az *Asszony a tóban* című filmben (Lady in the Lake. Robert Montgomery, 1943) használt konzekvens és nem sikeres példáját idézni. Ugyanakkor vannak ennél jóval bonyolultabb (és hatásosabb) példák, mint például Tarkovszkij *Tűkör* című filmje ([1966] Tarkovszkij, 1975). Amit itt sugallni akarok, hogy még mielőtt azonosítanánk, vagy azonosítani szeretnénk egy (más)valakihez tartozó észleletet, már előzetesen észleljük az észlelet lehetőség szerinti idegenségét, vagyis mint amely konstitutív értelemben egy interszubjektív partneré.
10. Jennifer M. Barker: Film és gyerekjáték. Ford. Németh Lilla Márta és Török Ervin. *Apertúra*, jelen szám [A szöveg eredeti megjelenési helye: Jennifer M. Barker: Cinema and Child’s Play. In Hanich, Julian – Fairfax, Daniel (szerk.): *The Structure of the Film Experience by Jean- Pierre Meunier. Historical Assessment and Phenomenological Expansions*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. 304–320.]
11. „[A]z »interattencionalitás« vagy társult figyelem” esetében „a csecsemő és a szülő nyíltan osztoznak a figyelem tárgyán, mint amikor (Stern példája szerint) a gyerek visszanéz a szülőre, hogy megerősítést kapjon, biztonságos-e tovább menni és megfogni a játékot, amely kényelmesen már nem elérhető. Végül az »interintencionalitás« révén a kisgyerek a szülőnek tulajdonítja, hogy »képes megérteni a gyerek szándékát«, mint amikor (Stern példáját követve) a kislány kér egy sütit, és kitart a kérése mellett mindaddig, amíg a szülő oda nem adja neki a sütit, vagy nem jelzi egyértelműen, hogy a kérését elutasította.” Uo.
12. Uo.
13. Uo.
14. Fontos azt is figyelembe venni, hogy az „interakcióra képes erőre” való reagálás mint „azonosulás” Barker szerint nem jár együtt képzeletbeli belehelyezkedéssel, amikor egy autonómnak gondolt „fikciós világba” lépünk át, mintegy megfélemlítve saját kondíciónkról. Az „együtt lenni” és „valamilyennek lenni” Meunier-től kölcsönzött fogalmaival leírt azonosulási mintázatokról lásd még Jean-Pierre Meunier : *Les structures de l’expérience filmique. L’identification filmique*.

Louvain, Vander, 1969. 130–131. és Barker, uo.

15. Uo.
16. 2019 és 2021 között az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszéken tartottunk egy workshop-sorozatot, amelyre kortárs dokumentumfilmek rendezőit, producereit hívtuk meg. Ezeken a bevezetőben említett filmek rendezői is részt vettek. Szekeres Csaba elmondta, hogy a film előkészítése során három Alzheimer-kóros beteggel is forgatott. A betegséggel együtt járó orientációvesztés nagyon különböző válaszreakciókat hozott elő az elszenvedőiből; Anna kiegyensúlyozott, nyugodt reakciója és létbizalma kivételesnek számított.
17. Szekeres Csaba és Arató Géza pszichiáter beszélgetésében az orvos közérthetően reflektál a betegség során előálló idegi elváltozások természetére. Borbás Barna: „Nincs gyógyítás. Szenvedéscsökkentés van” – tabuk nélkül a jövő legsúlyosabb betegségéről, hűségről és méltóságról. *Válasz online*, 2020/07/31. <https://www.valaszonline.hu/2020/07/31/szekeres-csaba-arato-geza-huseg-film-alzheimer-interju/>
18. Itt Heidegger közismert megkülönböztetésére utalok, amely szerint „világa” csak az embernek van (ez szorosan összefügg azzal, hogy képes beszélni), az állatok „világszegények”, míg a dolgok, mint például a kő „világ nélküliek”. Más kérdés, hogy az ebbe a megkülönböztetésbe belehallott értékelő szembeállítást kerülendőnek gondolom.
19. Az azonosulás folyamata nemcsak a filmi hősre, hanem magára a filmre is irányul, abban az értelemben, ahogy Sobchack a film tempójának, a plánméreteknél, a vágásnak stb. a relatív mozgásait tárgyalja – ehhez lásd a később következő, 24. lábjegyzetet. Ahhoz, hogy a filmhez való kapcsolódásunkat interszubjektív viszonyként írja le, Sobchack a filmet is (technikailag előállított, érző) „testként” tételezi. Értelmezése szerint a film percepciók folyamata az érzékelésnek a saját és a filmtest között megvalósuló „reverzibilitása, [amely] felforgatja a *filmbeli* és a *filmen kívüli* fogalmát mint a »szubjektumpozíciók« rögzített helyét.” (Amit az újjaim tudnak, 27) Elővételezve a dolgozat végkövetkeztetését, azt gondolom, hogy a reverzibilitásnak ez a gondolata egyben a hőssel való részleges azonosulásnak olyan fogalmát indukálja, amely nem hagy helyet a hős „radikális másságának”, a vizsgált esetben annak, hogy „érezzük” Anna idejének, mint szenvedése idejének, a sajátunktól eltérő elkülönződését.
20. A „többi emberi szubjektum nem csupán a tapasztalati mezőnket benépesítő valóságselemek egy különálló osztályát képezik, hanem első pillanattól kezdve integráns részei annak, ahogyan a nem-emberi valóságot is megragadjuk. Azáltal, hogy létrehozzák a velünk megosztott utalások közös világát, a többi szubjektum a teljes tapasztalati mezőnket módosítja, mivel ez arra késztet bennünket, hogy az összes számunkra adott tárgyat mindenki más számára is elérhetőként fogjuk fel, és hogy a kölcsönös megértésben interszubjektíven azonosítsuk be őket. Ezt a felfogást Husserl *objektívációnak* (*objektivierende Auffassung*) nevezi és az „objektivitást” pontosan ebben az értelemben tekinti a valóság [...] döntő meghatározottságának.” Christian Ferencz-Flatz: Tíz tétel a videóchat realitásáról. Egy fenomenológiai leírás. Ford. Gyenge Zsolt. *Apertúra*, 2021. tél. [Ten Theses on Reality of Video-Chat. A Phenomenological Account. *Communications. The European Journal of Communication Studies*, 44.2. 2018.]
21. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Európa, Budapest, 1988.
22. Barker Trigget idézve a „névtelen test” „archeológiai múltját” nevezi „nem emberinek”, amely az „érzéletek multiszenzoriális visszhangjaiban” jelentkezik, és úgy „kísérti az emberit, hogy nem lehetséges teljességgel integrálni emberi mivoltunkba.” Jennifer M. Barker: Haunted Phenomenology and Synesthetic Cinema. *Studia Phaenomenologica*, XVI (2016) 377.
23. Nem azt szeretném sugalmazni, hogy a „nem emberi” vagy az „állati” kérdését a természettudomány ignorálja. Sőt, éppen ellenkezőleg, a modern tudományos megismerés lényegét tekintve másra sem irányul, mint a humán tapasztalat kiterjesztésére. Csupán a természettudomány által történő általános (technológiai) birtokbavétel mint meg-jelen-ítés és ezáltal rendelkezésre állítás esélyeit illetően vagyok

szkeptikus.

24. Barker a tanulmánya egyik kitüntetett helyén idézi Sobchacknek a filmi mozgásokról írott tanulmányát. Barker magyarázata szerint nemcsak egyik vagy másik szereplővel azonosulunk, hanem – ahogy Sobchack a tanulmányában fogalmaz – a „mozgás mozgásával”, a kortárs filmkultúrában „a mozgóképtől az állóképig történő átmenet különösen megdöbbentő és metafizikailag felkavaró” mozgásával, amikor a mozgás természetét is mozgóként észleljük. Barker azt emeli ki, hogy a filmhez is virtuálisan ugyanúgy interszubjektíven kapcsolódunk, mint egy személyhez. Vö. Vivian Sobchack: „Belevágni”: techné, phüszisz, poiészisz és a lassítás attrakciói. Ford. Füzi Izabella és Hrivnák Anita. *Apertúra*, 2013. ősz. URL:
25. Érdemes Anna állapotainak statikus kameraállásból felvett jeleneteit Joseph Barkernek a „fáradtság” és az „idő” kérdéséről adott magyarázataival összevetni: „A test nem tartja meg az időt a fáradtságban, elősegítve az új aktív termelését; a fáradtságban inkább a jelen passzív kitörése [*eruption*] történik, amelyben a test él. A jelen passzív kitörése előzetes támpontot ad ahhoz, hogy hogyan nézhet ki a kép, amely az idő felhasadását [*splitting*] újraindítja. [...] A fáradtság lényegében a képtelenség, hogy a jelen idejű világban éljünk, amely így elviselhetetlen. Az emberiség a fáradtság révén egyesül az idő felhasadásával, amely a jelen kitörését okozza. Az emberi gondolkodás és a gondolatnak a dolgokról alkotott képei azonban a jelenben működnek. A fáradt test menekül a gondolattól, mert ő a jelen kitörése; így ahhoz, hogy az idő felhasadásának a képét elgondolhassuk, a gondolkodást saját lehetetlenségével kell szembesítenünk.” Joseph Barker: Vision of the Intolerable: Deleuze on Ethical Images. *Cinema*, 6. 2014. 129.
26. Utalás J. L. Austinnak a *Tetten ért szavakban* Euripidész *Hippolitosz*ából idézett mondatára, amely nála a parazitikus beszédcelekvések eminens példája.
27. Barker: i. m.
28. Sigmund Freud: *A halálösztön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Miskolc, Hermit, 2011.
29. Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1985. 102.
30. I. m. 103.
31. Uo.
32. Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, 2008. 113–130.
33. A természetet itt phüsziszként értem, vagyis nem környezetként, hanem amiből minden az eredetét veszi.
34. Rodowick ezzel a kifejezéssel írja le az instrumentális feltételeket (lencsék, fotokémiai anyag stb.), amelyek lehetővé teszik az analóg jelek automatikus előállítását; amely esetben a jelet a jel tárgya mintegy okozza. Vö. David Norman Rodowick: Fejezetek A film virtuális életéből. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/>
35. Lásd a 21. lábjegyzetet (Flatz: i. m.).
36. Vivian Sobchack: „Belevágni”, i.m.
37. Ovidius: *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. <https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#60>

Irodalomjegyzék

- Barker, Jennifer M.: Film és gyerekjáték. Ford. Németh Lilla Márta és Török Ervin. *Apertúra* tél. [A szöveg eredeti megjelenési helye: Jennifer M. Barker: Cinema and Child's Play. In Hanich, Julian – Fairfax, Daniel (szerk.): *The Structure of the Film Experience by Jean- Pierre Meunier. Historical Assessment and Phenomenological Expansions*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. 304–320.]
- Barker, Jennifer M.: Haunted Phenomenology and Synesthetic Cinema. *Studia Phaenomenologica*

, XVI (2016), 373–408.

<https://doi.org/10.5840/studphaen20161614>

- Barker, Joseph: Vision of the Intolerable: Deleuze on Ethical Images. *Cinema*, 6. 2014. 122-136.
- Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1985.
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Kurucz Andrea és Mélyi József. In *AURA. A technikai reprodukálhatóság korszaka után*. (katalógus) Budapest, C3. 2003. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- Borbás Barna: „Nincs gyógyítás. Szenvedéscsökkentés van” – tabuk nélkül a jövő legsúlyosabb betegségéről, hűségéről és méltóságáról. *Válasz online*, 2020/07/31. <https://www.valaszonline.hu/2020/07/31/szekeres-csaba-arato-geza-huseg-film-alzheimer-interju/>
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép. Film 1*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008.
- Ferencz-Flatz, Christian: Tíz tétel a videó-chat realitásáról. Egy fenomenológiai leírás. Ford. Gyenge Zsolt. *Apertúra*, tél [Uő: Ten Theses on Reality of Video-Chat. A Phenomenological Account. *Communications. The European Journal of Communication Studies*, 44.2. 2018.]
- Freud, Sigmund: *A halálöszön és az életöszönök*. Ford. Kovács Vilma. Miskolc, Hermit, 2011.
- Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, Európa, 1988.
- Ovidius: *Átváltozások*. Ford. Devecseri Gábor. <https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#60>
- Rodowick, David Norman: Fejezetek A film virtuális életéből. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.1>
- Sobchack, Vivian: „Belevágni”: techné, phüszisz, poiészisz és a lassítás attrakciói. Ford. Füzi Izabella és Hrivnák Anita. *Apertúra*, 2013. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/osz/sobchack-belevagni-techne-phusisz-poeszisz-es-a-lassitas-attrakcioi/>
- Sobchack, Vivian: Amit az ujjaim tudnak. A cinesztéziai szubjektum, avagy a testi tekintet. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 2004/3. 18–39.
- Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben. Budapest, Gondolat, 2019.
- Tarnay László: A digitális mozgókép szomatoszenzorikus „fordulata”. *Metropolis*, 2017/2. 8–23.
- Török Ervin: A személyesség invenciói. *Apertúra*, tavasz (megjelenés alatt)

Filmográfia

- *A létezés eufóriája* (Szabó Réka, 2019)
- *Anyaság* (Grunwalsky Ferenc, 1974)
- *Asszony a tóban* (Lady in the Lake. Robert Montgomery, 1943)
- *Hűség* (Szekeres Csaba, 2019)
- *Mesék a zárkából* (Visky Ábel, 2020),
- *Nagyi projekt* (Révész Bálint, 2019)
- *Tükör* (Тюльпан; Tarkovszkij, 1975)

- *Végstádium* (Gaal Ilona és Wizner Balázs, 2020)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/tel/torok-a-hos-a-poszthumanista-dokumentumfilmben-huseg-szekeres-csaba-2019/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.6>