

TARNAY LÁSZLÓ

A halál filmi ábrázolása

Összefoglalás ♦ *A jelen dolgozatban megvizsgálom néhány meghatározó diszciplináris ellenérvet a halál mozgóképi ábrázolásával kapcsolatban. Ezek a következők a tárgyalás sorrendjében: Először is megfogalmazható egy fizikai érv, mely az irreverzibilis entrópiánövekedésből indul ki. Eszerint minden élő és élettelen szervezet, mintázat idővel „szétfolyik”, egy rendszer rendezettsége, az élő szervezet metabolizmusa csak az entrópia exportjával tartható fenn. Ugyanakkor minden közösség csak az azt alkotó egyének halálával maradhat fenn. Ez a társadalomtudományi érv, mely szerint az egyén halála tabu, a nyilvános téren kívül, így a kórházakban elzárva történik, hogy helyet adjon más, életigenlő, korábban tabusított viselkedések, így a szexualitás, a karnevál, vagy éppen a fizikális erőszak ábrázolásának. Ez utóbbi, az ún. hirtelen halál mozgóképen való megjelenésének formája alapvetően esztétikai. Az esztétikai érv szerint a film attraktív, látványos, a mindenkori figyelmi küszöböt meghaladó audiovizuális ábrázolás. E szempont valójában egy kognitív érvet juttat érvényre, mely szerint egy mű befogadását sajátos kognitív pszichológiai, esetleg neurobiológiai feltételek határozzák meg. Végül, de nem utolsósorban a kortárs filmben és fenomenológiai filmelméletben bekövetkező szenzoriális fordulat a műalkotás, így a film materiális természetét állítja előtérbe. Ez visszavezet a kiinduló gondolathoz, az entrópia tényéhez. A szenzoriális mű a halált, az elmúlást nem metaforikusan, hanem indexikusan vagy analogikusan ábrázolja. A szenzoriális mű az elmúlással közvetlenül szembesít, ezáltal készíti a nézőt az önmagával való szembesülésre. Ezért a mű befogadása lényege szerint etikai.*

Kulcsszavak: entrópia, fenomenológia, attrakció, kognitív, szenzoriális, etikai

On the representation of death in film

Abstract ♦ *The present paper investigates some disciplinary counter-arguments against the representation of death in film. They are in the order of the discussion as follows: first a physical argument about the irreversible process of entropy of any organic and non-organic system, according to which every entity or pattern disintegrates with time. The fundamental aims of*

every living community is survival and the reproduction, which are automatically passes on to its newly born individuals. For every community can only survive by means of the deaths of its individual participants. Consequently, the scene of individual death is taboo and it should be hidden from the public eye. The same argument, but from social sciences states that the death of an individual is replaced by life affirming positive activities like sexuality, ecstasy or even violence. The representation of violence as the theme of “sudden” death in film is essentially aesthetic. The argument from visual aesthetics states that the main purpose of film is to be attractive, “spectacular” in order to exceed the threshold of attention. Consequently it inaugurates a cognitive viewpoint that the meaning of a film is determined by the cognitive conditions of the viewer. According to cognitive theory since film represents motion by motion and death occurs as a lack of motion, film can represent death only metaphorically. Last but not least the so-called sensorial turn in film and film theory highlights the material characteristics of the work of art including film, which reiterates the starting point, namely, the relevance of entropy. A sensorial work may represents death indexically or by analogy, rather than metaphorically. It confronts the viewer with death directly. That is it prompts him/her to face himself/herself which is an inherently ethical gesture.

Keywords: entropy, phenomenology, attraction, spectacular, sensorial, ethical

Bevezető

Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy bemutassak néhány gyakran felmerülő érvet a halál filmi ábrázolhatatlansága mellett. Az egyes érvek bemutatására eltérő terjedelemben kerül sor, részint mert az irodalomban található részletes elemzés, részint mert kevésbé vonatkozik specifikusan a mozgóképre, ami jelen dolgozat fő témája. Az érvek jól körülhatárolható diszciplínákhoz, kutatási területekhez tartoznak, eszerint fogok hivatkozni rájuk. A bemutatás sorrendjében beszélhetünk *fizikai*, rendszerelméleti érvről, *társadalomtudományi* érvről, *esztétikai*, ezen belül *kognitív* és *filmelméleti* érvről, végül, de nem utolsósorban egy sajátosan *etikai* érvről, mely a kortárs mozgókép ún. *szenzoriális fordulatának* a következménye, abból levezethető. A szenzoriális fordulat természetesen a filmelméleten belül is értelmezhető, és közelebbről a fenomenológiai, a kognitív és a Gilles Deleuze nevéhez köthető filmelméleti felfogások konvergenciájából is levezethető. A fenomenológiai és kognitív „szenzoriális”

elméletek etikai összefüggéseit másutt hosszabban kifejtettem (Tarnay, 2021). Ám mielőtt belefognék az érvrendszerek áttekintésbe, érdemes egy előzetes szempontot megfontolni.

Az ember életének három szféráját különíthetjük el aszerint, hogy az interaktív tevékenysége mire irányul, illetve milyen közegben zajlik. A legszélesebb kört a családi, közösségi és társadalmi tevékenységek alkotják, beleértve a különféle munkatevékenységeket, melyeknek tárgyát, célját a szűkebb és tágabb környezet alkotja. A másokkal való kooperatív tevékenységekkel részint átfedésben, részint elkülönülve határozhatjuk meg az egyéni, individuális önbeteljesítő tevékenységeket, melyek többé vagy kevésbé ütközhetnek a közösségi interakciókkal. Végül létezik egy olyan tapasztalati szféra, amit kizárólag az intim párkapcsolatban élhetünk meg, s elkülönül mindentől, ami közösségi és/vagy nyilvános. Korábban részletesen érveltem amellett, hogy az intimitás természeténél fogva nem ábrázolható *közvetlen módon* mozgóképen (Tarnay, 2017). Természetesen számos próbálkozás található a filmtörténetben az intimitás kifejezésére, a teljesség igénye nélkül Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulos vagy éppen Michael Haneke filmjeiben. Ezek azonban nem magát a jelenséget ábrázolják, hanem azokat a szubjektív (nyitottság, őszinteség, alázat, önfeláldozás stb.) és objektív (személyes tér kialakítása, a külvilág és mások kizárása) feltételeket, melyek esélyt teremtenek az intimitásra. A jelen dolgozatban amellett érvelek, hogy a halál is a személyes térbe tartozik, az egyén életének olyan intim pillanata, melynek megoszthatósága egy másik emberrel igencsak kérdéses. Ez utóbbi kérdést azonban itt semmiképpen sem szeretném eldönteni. Valószínűsítem, hogy a válasz csak *ex post facto* (after the fact), az esemény bekövetkezése után adható meg, egy olyan pillanatban, mely az emberi időn kívül helyezhető el, melyet Szent Ágoston transzcendens időnek, az idők teljességének nevez. Abban viszont egyetértek Vivian Sobchack e témában írt korai tanulmányával (Sobchack, 1984), mely szerint a halál bekövetkezése filmen nem ábrázolható, mert a nyilvános térben nem megfigyelhető.

A film: mozgás, temporalitás, képzelet

Induljunk ki a mozgókép természetének általános megközelítésétől. A film – mozgás, *animált* tárgyak mozgása. A mozgás az élők elidegeníthetetlen tulajdonsága. Habár az élettelen dolgok is képesek a mozgásra, nem áll távol tőlük a mozdulatlanság sem. Egy alig fodrozódó vízfelszín, a szinte teljes szélcsend, vagy az „alvó” vulkán éppúgy része a mozgó világunknak, mint a viharos óceán, a légáramlás vagy a vulkánkitörés. Ezzel szemben a film az élettelen tárgyakat

is képes „átlelkesíteni”, amennyiben önmaguktól mozgónak ábrázolja őket.¹ Eszerint a tárgyakkal is van arcuk, mely „épp úgy változik, ahogyan az erőteljes érzelmek elváltoztatják az emberi arcvonásokat és arckifejezéseket. Minél szenvedélyesebb egy érzelem, annál torzabbá válik az arckifejezés – a tárgyak esetében is” (Balázs, 1984: 63). A film tehát az élet művészete, jobban, mint bármelyik másik művészeti forma, mivel képes a külső és belső mozgások ábrázolására.

Persze más művészetek is fejezhetnek ki mozgást. Habár G. W. Lessing különbséget tett időbeli és térbeli művészetek között, nem vitatta el az utóbbiaktól sem a mozgás ábrázolását. Mindazonáltal a mozgásfázisok térbeli ábrázolása a befogadó képzelőerejére bízta az ábrázolt fázisok dinamizálását, a mozgásnak mint *folyamatnak* a felfogását. Az időbelinek tekintett művészeti formák közül az irodalom hasonlóképpen a képzelőerőre apellál, amikor egy mozgásfolyamat „pillanatképeit” lineáris sorba rendezi. Egyedül a zene, s ezzel összefüggésben a tánc jeleníti meg a mozgás folyamatosságát, legyen az érzelmi és/vagy fizikai történés.²

Lessingnek nem lehetett tudomása a filmről, mely a pillanatképeket összefüggő és folyamatos mozgásábrázolássá fűzi össze. A film teszi világossá, hogy Lessing felosztását nem a mozgás *ábrázolásának*, hanem a *befogadásának* mikéntje határozta meg. A térbeli és időbeli tulajdonságok a kognitív folyamatra, s nem a műre vonatkoztak. Minden ilyen befogadási folyamat időbeli, függetlenül attól, hogy „időbeli” vagy „térbeli” műről, így például képzőművészeti alkotásról van-e szó. A különbség a „pillanatképek” státusában van. A térbeli művészetek esetében e képeket a befogadó fantáziája „pótolja”, az időbeliek esetében a pillanatképek fizikailag adóttak. Közismert, hogy egy festmény „olvasása” sem egyetlen pillanat alatt megy végbe, hanem meghatározott irányok mentén „tapogatja le” a néző szeme a képet, s képzelőereje révén (re)konstruálja az ábrázolt tárgyat és/vagy történetet, azaz kapcsolja össze az ábrázolt részleteket. A film befogadása hasonló „logika” mentén történik, azzal a különbséggel, hogy a filmi mozgás esetében *ugyanannak* a tárgynak és *ugyanannak* a mozgásnak különböző fázisait fűzzük össze. A mozgás észlelése tehát mindig *temporális* folyamat, s ennek a két tényezőnek nagy szerepe van abban, hogy a filmet, a filmben ábrázoltat fizikailag is átéljük, mint megtestesült befogadók. Ennek egyik legszemléletesebb bizonyítéka a kamera mozgásával kapcsolatos. Rögzített kamera esetében a feléje mozgó szereplőt úgy érzékeljük, mintha hozzánk, a nézők felé közeledne. Ám „[a]mikor a kamera mozog, az az

¹ Jelen dolgozatnak nem tárgya a mozgás filozófiai-ontológiai vagy tudományos értelmezése. Az elméleti keretet a filmi mozgás fenomenológiai megközelítése adja.

² Itt figyelmen kívül hagyjuk a zene és a tánc „szemiotikai” természetét, amennyiben az érzelmi folyamatokat és testmozgást mimétikusan, s nem a nyelvi rendszerek kettős artikulációjával ábrázolja.

érzésem, hogy én mozgok, amit a szélesvásznú film egyértelműen megerősít” (Danto, 2007: 110).

Mindebből a pszichoanalitikus filmelmélet azt a következtetést vonta le, hogy a legfontosabb nézői reakció az azonosulás a kamerával, a narratív térben való mozgással, a vászonnal vagy a szereplővel.³ Azóta sokan sokféleképpen igyekeztek árnyalni az azonosulás tényét és módját. Az egyik legmeggyőzőbb érvet a fenomenológia szolgáltatta. Eszerint a „kamaszem” olyan látványt tár a néző elé, mely eltér attól, ahogyan érzékelünk, sőt sok esetben ellentétes az emberi szem által érzékelt képpel. A kamerának az emberi szemtől eltérő tulajdonsága többek között a zoom, vagy a felvétel/lejátszás sebességének lassítása és gyorsítása. Másrészt az ember percepciója az evolúció során ahhoz adaptálódott, hogy két lábbal a földön járunk, s a horizontvonal kb. másfél méterrel a talaj szintje fölött húzódik. A fenomenológiai filmelmélet alapvető forrása, Merleau-Ponty filozófiája szerint az ember érzékelése nem önmagukban az érzékszerveinek tulajdonítható, hanem a megtestesült, a testünkbe ágyazott érzékeink érzékelik a külvilágot. Következésképpen az érzékelés elválaszthatatlan a mozgástól. A kamera megjelenése, majd egyre könnyebbé és mozgékonyává válása, végül a virtualizációja radikálisan új perceptuális élményt kínál. Érthető, hogy a médiaelmélet népszerű csapásiránya szerint az emberi vizualitás jelentősen átalakul a mozgókép megjelenésével.

Érdeemes azonban különbséget tenni az evolúció során kialakult és az emberi járáshoz kötött emberi szem, valamint a talajközeli pozíciótól eloldott gépi látás között. Biológiai látásunk nyilvánvalóan nem változott meg radikálisan az elmúlt alig több mint száz év alatt. Ugyanakkor éppen az evolúciós képesség miatt a látásunk „adaptálódott” a fizikailag lehetetlen látványhoz, melyet egy GoPro kamera vagy drón készít. Az adaptáció azonban nem fizikai változás, hanem a képzelet működésében érhető tetten. Az adaptáció ugyanis nem csak a fenotipikus tulajdonságokra irányuló szelektív nyomást jelenti, hanem a meglévő tulajdonságok *átfunkcionalizálásában* is megnyilvánulhat. Hasonló történhetett akkor, amikor megjelent a fikció az emberi kultúrában. Egy történet fikcionalizálásáról akkor beszélhetünk, ha a közlés valóságreferenciái (szereplők, tárgyak, események stb.) áthelyeződnek egy nem létező, de *lehetséges* világba. Ha elmesélem, hogy a szomszédos faluban jártam, s ez és ez történt velem, a hallgatóság „normális” esetben a létező szomszédos településre fog gondolni, mint ami a történet helyszíne. Ha a sámán arról számol be, hogy járt az alsó világban, s ezt és ezt tapasztalta, nem valószínű, hogy a közösség tagjai az általuk tapasztalt világban keresnék az

3 Az azonosulás komplex jelenségéről lásd Bolton (2011) összefoglalását..

esemény színhelyét. A sámán közlésének funkciója nem feltétlenül az információ átadása, sokkal inkább a közösség közös hitrendszerének, összetartozásának a megerősítése. Egy analógiával élve, elvileg elképzelhető lenne, hogy a méhek tánca nem egy létező helyre mutat, ha a színpadi gesztusokhoz hasonlóan egy nem evilági lelőhelyre utalhatna. Ám ehhez a tánc fikcionális átfunkcionalizálására lenne szükség, amit minden bizonnyal a méhek társadalmi élete, beleértve az idegrendszer működését, nem engedhet meg, hiszen a túlélés komoly kockázatával járna. Mindazonáltal az érzékelés esetében a funkcióváltás kicsit bonyolultabb.

Amikor úgynevezett *prosztetikus* eszközöket használunk, mint a távcső, mikroszkóp, szemüveg, kamera, drón, képernyő vagy éppen a virtuális sisak, az érzékelésünk ideiglenesen „megváltozik” (de nem az adott érzékszervünk!), amennyiben olyan élményt (tapasztalatot) tesz lehetővé, amit nélküle nem élhetnénk át. De vajon mit kezdünk ezzel az „új” élménnyel? Milyen funkcióval ruházzuk fel? Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, a kérdés attól függ, hogy az általunk *megélt* világra vagy egy nem létező *fiktív* világra vonatkoztatjuk azt, amit a távcsőben, szemüvegen át, a képernyőn és így tovább látunk. Ha elfogadjuk a fenomenológiai kiindulópontot, hogy minden észlelésünk a testünkkel (testünkben) megy végbe, mit kezdünk az olyan (mozgó)képekkel, melyek testileg lehetetlen helyzetben készültek? Amíg a prosztézisek egy része (távcső, szemüveg stb.) csupán a megélt világunk határait tolják ki, s ebben az értelemben testünk meghosszabbításai, az olyan mediális képalkotó eszközök, mint a projektor vagy a számítógép képernyője valóságreferenciáit az elménk nem feltétlenül képes beazonosítani (vö. Damasio, 2010). Következésképpen új funkciót kell találni számukra. A több lehetőség közül kettő kívánczik ide. Az egyik a fikcionalizáció, melynek alete a szimuláció, amikor például egy autóversenyző a szimulátorban próbálja begyakorolni az adott pályát. Egy másik alete a már Platón által is emlegetett játék-szituáció, amikor egy képsor valamilyen valós, szociális viselkedést modellál. Ez lehet egy videorecept vagy akár egy kórházsorozat.

Van azonban egy másik „új” funkciója is a „gépies látásnak” (vö. Johnston, 2001), mely a digitális technológia megjelenésével egyre erősebb: a látványosság, a vizuális *attrakció* élménye. Ez esetben a kép referenciális tartalma irreleváns, érdektelen a felhasználó számára. A vizuális élmény funkciója a „suspense”, az adrenalin vagy arousal szint fenntartása, mely a természet ingergazdag környezetének „helyettesítője”. Vagyis éppen azt jelzi, hogy a genotípusunkban kódolt figyelmi képességünk megmaradt az evolúció során, de a mesterséges környezetben lekötetlen maradna a vizuális attraktivitás nélkül. A lekötetlen, nem tárgyközpontú percepció jelentősége már évezredekkel ezelőtt megfigyelhető volt, az i. e. IV. századtól datálható klasszikus görög „kézműves” esztétika (techné) megjelenése előtt. Eszerint az elménk megtestesültsége az ingergazdag környezetre adott azonnali reakciókra, „az aktuális

természeti mozgások időzítésére” korlátozódott. Ez az ún. „allocentrikus figyelmi struktúra” a zene és tánc befogadásában érhető tetten, mely egyszerre, egy időben jellemezte a dionüszoszi és az ókori kínai rítusokat (Fuyarchuk, 2021). Tegyük hozzá, hogy nem áll ettől messze a korabeli afrikai és óceániai törzsi kultúra esztétikai felfogása, mely vélhetően szintén a környezet, az esőerdők és állatvilág érzéki gazdagságra reagált.⁴ Mai kifejezéssel élve, a *textúra*, az ingerek szövevényessége és gyors változásai önmagukban (is) vonzották az ember érzékszerveit anélkül, hogy az elme tárgyi és narratív értelmezésekbe bonyolódott volna. Az utoljára tárgyalt szenzoriális fordulat e texturális gazdagság újrafelfedezése.

A film megjelenése tehát lehetőséget teremtett az ember számára a világ *animálására*, az antropológiai nyelvén a tudomány által varázstalanított világ újra elvarázsolására, fikcionalizálására, a valóságreferenciák átfunkcionalizálására, azaz a *szimulációra*; végül, de nem utolsósorban az attraktív, látványos, a figyelmet lekötő és a befogadót magába szippantó *immerzív* ábrázolására. A mozgókép ilyenén hármasság természetű, hogy animált mozgás, szimuláció és immerzív élmény, első megközelítésben komoly kérdőjeleket támaszt a halál, az elmúlás, a visszavonhatatlan pusztítás ábrázolásával szemben.

Entrópia és halál

Vizsgáljuk meg először a halál, a pusztulás kérdését egy kicsit tágabb kontextusban. Két szempontot szeretnék felvetni. Először azt, ahogyan a fizikai leírásokban a halál és a pusztulás megjelenik. A fizikusok *entrópiának* nevezik azt a mérhető mennyiséget, mely egy rendszerben az energia eloszlását jelzi. Az entrópia az energiával ellentétes, negatív előjelű mennyiség. Minél homogénebb az energia eloszlása, annál jobban közelít az entrópia mennyisége a nullához, szélső esetben bekövetkezhet a tökéletes egyensúlyi állapot, az ún. hőhalál. Anélkül, hogy belemennénk a technikai részletekbe, tudni kell, hogy az entrópia lassú növekedése vagy az energia eloszlásának egyenlőtlensége, más szóval „az asszimmetria az egyik legfőbb feltétele bármely élet létezésének” (Eigen-Winkler, 1981: 192). Ez nagyjából azt jelenti, hogy (egyelőre, amíg az entrópia értéke nem éri el a nullát) az idő és maguk a fizikai folyamatok *irreverzibilisek*, vagyis egyirányúak. Lefordítva a mindennapi életünkre, minden élő szervezet, minden

⁴ Itt elsősorban az improvizáció szerepére gondolhatunk nem csak a zenei előadásokban, hanem a teljes művészeti spektrumban. A Maliban élő mandinkák hősi eposzokat előadó énekesei közül például azt tartják mesternek, aki az ismert ritmikus szerkezetet, sablont a felismerhetetlenségig módosítja. A befogadói elvárások ilyenén szélsőséges manipulálása párhuzamba állítható a filmi attrakció jelenségével. Lásd Bird (1976).

organicitás visszavonhatatlanul a „porrá válás”, a lebomlás felé halad. Általánosabban megfogalmazva, minden organikus és nem organikus mintázat előbb-utóbb szétfolyik. Formálisan ezt fogalmazza meg a termodinamika második törvénye. (Az első az energiának egy adott rendszerben történő megmaradását mondja ki.)

A másik szempont, amit szeretnék megemlíteni, az entrópiáról való tudatunk, vagy a halálhoz való viszonyulásunk. A földi lét, az események megfordíthatatlanságának tudatát nem a génjeinkben hordozzuk. Meg kell tanulnunk, méghozzá eléggé göcsörtös módon. Ennek sok oka lehet. Meglátásom szerint a környezeti szelekciós nyomás nem abban az irányban hat, hogy tudomásul vegyük, minden pusztulásra van ítélve, hanem ahogy Baruch Spinoza az *Etikájában* (III. 7.) megfogalmazza, „[a]z a törekvés, amellyel minden dolog a maga létében megmaradni törekszik, semmi más, mint magának a dolognak a valóságos lényege” (Spinoza, 1979: 161). Vagyis az ember lényege, hogy mindent megtesz azért, hogy életben maradjon. A fejlődéslélektan vizsgálataiból tudjuk, hogy a bábszínház és a rajzfilmek egyik, ha nem a legfontosabb vonzereje a gyerekek számára az, hogy a figurák „halhatatlanok”: ha eltűnnek a parván egyik oldalán, hamarosan újra megjelennek a másikon. Egyéves kor előtt ez még annyira így van, hogy kezdetben a figura alakja és színe sem meghatározó, csak a hely, ahol eltűnt, s a hely, ahol felbukkan újra. Ha az eltűnő és a megjelenő nem is hasonlítanak, az újszülöttek olybá veszik, hogy az a figura bukkant elő, amelyik egy pillanattal korábban eltűnt. Később megtanulják a forma alapján azonosítani, s csak a legvégén szín szerint. Vagyis, ha egy barna nyuszi tűnt el az egyik oldalon, s egy hasonló, de eltérő színű bukkant elő, a kettőt kezdetben azonosnak veszik (vö. Leslie és mtsai, 1998). E mögött egy egyszerű evolúciós nyomás áll, mely azt diktálja, hogy ami eltűnt, azaz éppen nem látjuk, nem szűnt meg létezni. Ellenkező esetben könnyen a ragadozók prédájává váltunk volna. Ez az evolúciós magyarázata egyébként annak, ahogyan a filmben egy tárgy vagy szereplő folytonosságát észleljük, annak ellenére, hogy a mozgásának bizonyos fázisait nem látjuk (lásd erről: Anderson, 1997: 93-103). A hollywood-i szabályrendszer a folytonos vágásként ismeri e szabályt, mely kiiktatja az ún. ugró vágást (*jump cut*), amikor tárgy egyik helyről egy másikra ugrik a (rosszul) összevágott képeken.

Az entrópia tudata tehát látszólag ütközik a túlélés egyik alapelvével, mely szerint semmi sem tűnik el hirtelen, hanem visszatér, ismétlődik, mint egy örök körforgásban. Nem véletlen, hogy inkább az utóbbi velünk született, s nem az entrópia törvénye. Az ugyanis ritkán csökkenti túlélési esélyeinket, ha azt hisszük, a számunkra fontos lény valójában nem halt meg, hanem továbbra is velünk van. Ellenkezőleg, a szellemekben való valamiféle hit erőt és bátorságot adhat a túléléshez. Ezért sem könnyű megtanulnunk az entrópia első apró

bizonyítékaként, hogy a nagyszülőnk nincs többé *sehol*. Számtalan példát találhatunk a világ kultúráiban a parapszichológián kívül is arra, hogy a halállal nem ér véget az idővonalunk, hanem megfordul, s kommunikálhatunk a halottainkkal. Vélhetően a legtöbb vallás intézménye mögött az entrópia valamilyen „tagadása” rejlik. Szent Ágoston időfilozófiája a jelen kiváltságosságán alapul. Eszerint a transzcendens, Istennel megegyező idő *vertikális*, és a jelenben metszi a horizontális, egyenes vonalú földi időt. Ám ez utóbbi voltaképpen egy „hármás” jelen, a múlt jelene (az emlékezet), a jelen jelene (a figyelem) és a jövő jelene (projekciók), s egyedül a jelenbeli figyelem, mely az idő „teljességét”, a (horizontális) időbeli eseményeket egységbe fogja, képes megnyitni a vertikális időt. Az entrópiikus emelkedőről tehát a jelen *teljes* megélése tud kimozdítani.

A múlt megértése, rekonstruálása, és a jövőbeli elvárások feltételezik a sémák használatát, a múltnak a jövőre irányuló projekcióját. Amíg itt vagyunk a földön, támaszkodunk a rutinra, automatizmusainkra, az ismétlődések kihasználására a változó kontextusokban. Ezért is nehéz felkészülni egy visszafordíthatatlan és így előre nem látható változásra. „A sémák leegyszerűsített tapasztalati mintázatokat hoznak létre. Így a tipikus vagy modális (ti. a bizonyos szempontból hasonló – T. L.) eseményekre emlékezünk, semmint a szokatlanokra. Azonban ahogy az egyén felnő, a sémák megcsontosodnak. Az új tapasztalatot a rögzült mintázatokba igazítják ahelyett, hogy az utóbbiak az új tapasztalathoz idomulnának. Egy adott kultúra tagjai azért ragaszkodnak a közös sémákhoz, mert modális mentális modellekre támaszkodnak” (Kleyman–Zelentsova, 2021: 4).

Miért lehet mindez érdekes a témánk szempontjából? Lehet-e kifejezni a filmben, mely mozgást ábrázol mozgással, egy irreverzibilis folyamatot? Megmutatható-e mozgóképen a halál folyamata? Egyáltalában dokumentálható-e a halál?

Halál és társadalom

A halál vizuális és verbális ábrázolásával kapcsolatban nem kerülhető meg az a tény, hogy az egyes ábrázolások a mindenkori társadalom elképzelését, nézőpontját (is) tükrözik. Gondoljunk csak a középkori haláltánc motívumra, mely szerint a halál nem tesz különbséget, vagy éppen eltörli a különbségeket ember és ember között. Férfi és nő, szegény és gazdag, öreg és fiatal, a ranglétra magas és alacsony fokán állók stb. között. De ennél a témánk szempontjából

fontosabb az, ahogyan megváltozik a társadalom halálhoz való viszonyulása a XX. században.⁵ A természetes halál látványa kikerül a nyilvános szférából, s a különféle intézményekben, kórházakban, idősok otthonában, hospice intézetekben elzárják a tekintetek elöl. Más szóval a halál ábrázolása tabuvá válik, helyette az élet érzéki, „élvezeti”, korábban tabusított oldalai kerülnek előtérbe, akár a test gyönyörei a pornográfiában, a droghasználat vagy a fizikai erőszak alkalmazása. Ez utóbbit érdemes elkülöníteni a természetes halál ábrázolásától, amennyiben a horror élményét szolgálja, mely korábban szintén tabu volt. Az erőszakos, váratlanul bekövetkező halál – legyen az baleset, terrorizmus vagy gyilkosság következménye – entrópikus természete „megszelídül”, mivel a lényeg a néző adrenalin szintjének és az alarmrendszer működésképeességének fenntartása. Ezzel szemben a valódi halál dokumentálása (tömegsírok, munkatáborok, terrorista merényletek, háborús események stb.) éppen az ellenkező hatást váltja ki, mert a valósággal való szembesülésre készítet. Ennek oka legalábbis részben a fikciós és a dokumentumfilm időábrázolásában keresendő. Amíg a játékfilm esetében a jelen kitüntetett, a filmi eseményeket a néző egy állandó jelen időben éli meg, a dokumentumfilm a kamera indexikusságát, azaz az események múltbeliségét hangsúlyozza. Az „indexikus” jelző itt a filmi realizmus régi és új képviselőinek, André Bazinnek és Siegfried Kracauernek arra az alapvető hitére utal, hogy a filmképen azt láthatjuk, amit a kamera a felvétel idején, következésképpen a vetítés előtt rögzített, vagyis ami a kamera előtti térben a valóságban volt. (Egy forgatás díszletében bolyongani lehet realiztikus, mintha a Vadnyugaton lennénk, s lehet analitikus, amikor átlátjuk, hogy minden csak díszlet, vagyis annak látjuk, ami valójában. Itt persze az idő nem játszik szerepet.) A fikciós film tehát beszippant az ábrázolt téridőbe, s úgy éljük meg az ott történő dolgokat, mint a való életben, a mindenkori jelen időpillanatban, amikor az események a szemünk előtt peregnek. Ezzel szemben a dokumentumfilm a nézőt nem abban az értelemben szippantja be, hogy az eseményeket jelenlévőnek, a néző jelen idejében megtörténőnek mutatja, hanem a kamera által felvett eseményeket a néző világában megtörtént *múlt* idejű eseményekként ábrázolja. „A dokumentumfilm által ábrázolt tér és a néző által belakott tér között egzisztenciális, következésképpen etikai kapcsolat áll fenn” (Sobchack, 1984: 294). Az események és a néző térideje, ha széles kihagyásokkal is, kauzálisan folytonos. Ebben az értelemben hasonlatos a

⁵ Az alábbiakban támaszkodom Vivian Sobchack (1984) összefoglalására, melyben a XX. századi halálfelfogás megváltozását két tényezőhöz köti. Egyrészt a természetes halál kikerül a nyilvános szférából és a kórházak, intézmények tekintetektől elzárt tereire redukálódik. A másik tényezőt a technológiai változások jelentik, beleértve a hirtelen halált okozó közlekedési eszközöket és a mozgóképi műfajokban (akciófilmek, horror) elszaporodó erőszak-ábrázolásokat.

fotográfiához, mely, ahogy Roland Barthes jellemezte, az „egyszer-volt-múlt”-at ábrázolja. Ugyanakkor éppen ez teremti meg a távolságot, ami szükséges ahhoz, hogy reflektáljunk arra, amit látunk.

A fentiek alapján belátható, hogy a halál *fizikai* és *társadalmi* vetülete mellett a halál ábrázolásának *kognitív* és *esztétikai* szempontjai is lényegesek. Az első a halál észlelhetőségének, míg a második az ábrázolhatóságának kérdését veti fel. Az élet mozgás, mikro- és/vagy makroszinten, s ezért látható, észlelhető. Az élő állapotból az élettelenbe történő átmenet a „természetes” halál folyamata. Ellenben a halál mozdulatlanság, s mint ilyen láthatatlan. Csak annyiban látható, amennyiben a test visszahullik a szervesen állapotba. A filmtörténetben ritkán fordul elő a természetes halál ábrázolása. A kivételek között is kivétel Bill Viola *The Passing* (1991) című experimentális videofilmje, melyben édesanyjának halálát dokumentálja, aki a kórházi szoba elszigeteltségében távozott el. A filmben a pusztulás számos ismert képe megjelenik, az antik épületelemek, a kopár sivatagi táj vagy az autórongsok. A halál pillanatát, amikor a lélek elhagyja a testet örök „mozdulatlanságra” kárhóztatva azt, Viola egy sajátos önidézettel jelzi. Viola számos filmjében, performanszaiban mutat vízbe ugró, merülő és onnan felbukkanó szereplőket. A halál beálltát a kórházi szoba képére ráfényképezett vízből kiemelkedő alak ábrázolja. A mozdulatlanság végérvényességét az egyik legdinamikusabb mozgás, a halál ábrázolásának egyik legérdekesebb metaforizációja fejezi ki. A természetes halál közvetlen ábrázolhatatlanságának oka sajátos temporalitásában rejlik. Ugyanakkor a természetes halál ábrázolása „az időbeliségét illetően összhangban van a filmi médium jelenidejűségével, amennyiben a mozgás és a mozdulatlanság, a megtestesült lét és a megjelenített test között semmiféle *ellentmondás* nem észlelhető” (Sobchack, 1984: 290). A halott test csak az élővel szembeállítva ábrázolható: „a halál pillanata csak a fizikai test két állapotának, az életteli, szabad akarattal rendelkező lelkes test és az akarat és lélek nélküli holttest erőteljes ellentétével mutatható meg” (Sobchack, 1984: 287). Ez azonban azt is jelenti, hogy maga a halál mint olyan *nem* ábrázolható, csak a haldoklási folyamat eredménye, az élettelen test jeleníthető meg, mely a halálnak, s nem az életnek az indexe.

Ezzel szemben vagy éppen ezért az átalakulás *pillanata* nem vagy csak ellentmondásosan állapítható meg. Egyetérthetünk Sobchack értékelésével, hogy a lassú természetes halál filmi ábrázolása minden létező kódot felborít és egyes szám harmadik személyű nézőpontot feltételez, szemben a hirtelen halállal, mely sokkal inkább kínál személyes, egyes szám első személyű élményt. Az első esetben a halálba való átmenet *ritualizálódik*, míg a másodikban az erőszakos esemény (baleset, robbanás stb.) teatralitása elfedi, és egyúttal esztétizálja az átalakulás egyébként láthatatlan pillanatát. „Amíg a halált a

fikciós filmekben ábrázolhatónak és túlon túl láthatónak éljük meg, addig a dokumentumfilmekben a halál felforgatja az ábrázolást, túlcsondul a láthatón” (Sobchack, 1984: 287).

A fikciós filmen ábrázolt halál *láthatósága* és a dokumentarista halál *láthatatlansága* közti különbség oka nem az, hogy a halál ábrázolása társadalmi tabu, hanem hogy kitapinthatatlan. Természetesen a filmtörténetben találhatók olyan „közvetlen” halál-ábrázolások, melyek az élet *kihunyásának* pillanatát ragadják meg. Sokszor idézett példa az ún. Zapruder film, John F. Kennedy dallasi merényletének „véletlenül” rögzített felvétele, melyen látható, amint Jacqueline Kennedy férje kilőtt koponyadarabja után nyúl.⁶ Bruce Conner *Report* (1967) rövidfilmjében összevágja a rendelkezésére álló felvételeket, s lelassítja a merénylet pillanatát. De hiába emelte ki Walter Benjamin a film mediális tulajdonságai közül a lassítás technikáját, mint a világ megismerésének az emberi szem számára elérhetetlen módját, a kikockázott képsorok sem segítenek megragadni a halál *pillanatát*. A filmi ábrázolás számára nem marad más lehetőség, mint a halálhoz vezető út és a halál utáni entrópikus pusztulás állapotának vizualizációja. Legalábbis a dokumentumfilm esetében.

A már említett Zapruder film mellett Pier Paolo Pasolini egy soha el nem készült film, a *Fekete Oreszteia* előtanulmányaként Afrikában forgatott egy dokumentumfilmet (*Appunti per un Un'Orestiade Africana*, 1975). A film mozaikszerűen, rendkívül heterogén elemekből épül fel. A film felénél egy Gato Barbieri free jazz koncert részletét látjuk, majd miközben a hangsávon tovább szól a zene, egy valódi kivégzés szemtanúi leszünk. Vélhetően egy militáns törzsi csapat ejt foglyul egy fekete férfit, akit kivégző osztag elé állítanak, s helyben kivégeznek. Pasolini az osztag lövésének pillanatát vágja egybe a lövés utáni pillanattal, amikor az áldozat még él, s a kezei utolsót vonaglanak. A képsor az ábrázolt jelenet szörnyűsége ellenére esztétizálja a fekete férfi halálát, s ebben nagy szerepe van a hangsávnak és a vágás módjának. A környezeti hangok hiánya és a fekete-fehér, erősen fény-árnyék kontrasztos beállítás, ahogy az áldozat egy fehér kötéllel körbekötözve, a szemét takaró vakítóan fehér kötéssel egy csupasz fa ágai között várja a halált, kellőképpen eltávolítja a nézőt az eseménytől ahhoz, hogy az áldozat végső vonaglását valószerűtlennek, a beállítást mesterkéltnek élje meg. A film és a filmen ábrázolt esemény azonossága, mely a dokumentumfilm hatásmechanizmusának fontos eleme, itt szertefoszlan látszik. Vivian Sobchack megfogalmazása szerint az így megszerkesztett filmek „költői elégiák, melyek nem a halálról,

⁶ Itt kell megjegyezni, hogy a halál „beálta” tudományos értelemben nem egyértelmű. Több kimutatható testi működés (a klinikai halál utáni agyi aktivitás) azt jelzi, hogy a halál bekövetkezése maga is egy folyamat, de legalábbis fokozatos.

hanem annak kifejezhetetlenségéről szólnak”. A halál ábrázolhatatlansága, „vizuális csendje” esztétikai értéké válik (Sobchack, 1984: 299).

Hasonlóképpen értelmezhető a szeptember 11-i terrorista támadásról készített dokumentumfilm (James Hanlon, Gédéon Naudet és Jules Naudet: *9/11 – A Világkereskedelmi Központ utolsó napja*, 2002) azon képsora, amikor a tornyok felső emeleteiről emberek vetették magukat a mélybe. A bemutatás módja, hogy a helyzetből adódóan a zuhanó testek a nagy távolságból alig felismerhetők, eltávolítják a nézőt a „hirtelen” halál bekövetkezésétől, jóllehet a látvány maga szokatlan, s eltér a fikcionalizált erőszak-ábrázolásoktól.

Peter Greenaway fikciós „halál-tanulmánya”, a *Z és két nulla (A Zed & Two Noughts*, 1985) sem arra vállalkozik, hogy az átalakulás pillanatát megtalálja, hanem hogy az élet keletkezésével ellentétes entrópiikus bomlási folyamatot mutassa be. A két zoológus főszereplő szeretné megfejteni a halál misztériumát, miközben David Attenborough-nak az élet keletkezéséről készített filmjét nézik. A halál „értelmét” nem a halálhoz vezető folyamatban keresi, amin a még élő test megy keresztül, hanem a holt testek lebomlásában, amit a főszereplő tudós ikerpár szinte tudományos precizitással vizsgál. Greenaway kamerája a különböző szerves anyagok (gyümölcsök, állatok) lebomlását felgyorsítva teszi érzékelhetővé. Végül saját magukat is felkínálják a „tudomány” oltárán. A film utolsó beállításában a két zoológus életének a saját maguknak beadott altató vet véget, a halálukat valójában Michael Nyman zenéjének „erőszakos” vége (lejár a bakelit lemez), ami egyúttal a film vége is, szimbolizálja. A rituálisan kiválasztott túlbujjázó környezetben az entrópiát megtestesítő csigák először a lemezjátszó mechanikus mozgását örlik fel. A lelassuló, leálló mesterséges mozgás az organikus természetes halál metaforája.

Az erőszak, mint a halál esztétikai telítődése

Mindazonáltal a fikciós s elsősorban hollywoodi film eddig sem állt ellen a kísértésnek, és továbbra sem fog, hogy azt az illúziót keltse, hogy a halál pillanatát örökíti meg. Ezt az „illúziót” úgy tudja megteremteni, hogy lemond az élő test lassú természetes pusztulásának és a halott testek felbomlásának ábrázolásáról, helyette az erőszakos „hirtelen” halál színpadias látványával bombázza a nézőt. Másképpen mondva, a halál ábrázolhatatlanságának helyébe az erőszak ábrázolása lép. Miközben a természetes halált a modern társadalom igyekszik elzárni a tekintetek elől, a vizuális médiát elárasztja az erőszakos halál ábrázolása. A terrorista robbantások, tömegsírok, utcai lövöldözések képei összekeverednek a hétköznapi élet képeivel. Walter Benjamin már az 1930-as években felhívta a figyelmet, hogy az erőszak képei a politikai

harc részeivé válnak abban az értelemben, hogy elidegenítik az érzékelést. Ma azt mondanánk, az ember ingerküszöbét emelik meg. Benjamin és mások a vizuális technológiával való (vissza)élészként írják le a folyamatot. A prosztetikus eszközök ugyanis nemcsak passzivitást kényszerítenek az érzékszervekre, hanem sokkhatásoknak is kiteszik azokat. Így értékelte Benjamin a film sajátos technikai lehetőségeit, a közelképet, a lassítást, a gyorsítást stb., de könnyen belátható, hogy ez a hatás más érzéki modalitások esetében is kimutatható. A mély hangok kiemelésétől (megabasszus) az ízfokozókon át a mesterséges illatokig sorolhatók a példák. De idetartoznak a korábban tabunak tekintett képi tartalmak, a szexualitás és az erőszak is. Szervezetünk válasza az ún. *anesztétizáció*, vagyis érzékelésünk eltompulása. Az érzékszerveink eredeti funkciója az, hogy kapukat nyisson a környezetre, érzékenyítsen az új és idegen ingerek iránt. Ezzel szemben a modern technológia társadalmi szinten egyre inkább önmagunkra zár, vagy fordítva, különböző virtuális világokba foglal. Olyan világokba, ahol a halál, az entrópia ismeretlen, vagy ha mégis lehetséges, mint bizonyos lövöldözős játékokban, újra és újra „életre kelhetünk”.

A kortárs mozgókép esztétizáló hajlama legmarkánsabban a látványvilág szerkesztettségében és kognitív értelemben az *attraktív* jellegében nyilvánul meg. Az attrakció széles skálán mozog a fémes felületeken visszatükröződő fénymintázatoktól az erőszak ábrázolásáig. Az attrakció, melyet a modern filmelmélet a korai filmből eredeztet, az újabb képalkotó technológiák megjelenésével fokozatosan függetlenedett a képi tartalomtól, mint ami a figyelem aktivációs mechanizmusa (fentebb allocentrikus figyelmi struktúra), az adaptív ingerküszöb szinten tartásáért vagy növeléséért felelős. Zenei analógiával élve, ha Haydn figyelemfelkeltő céljának megfelelt a szimfónia előadása során az üstdob időnkénti használata, a kortárs vizualitás kaleidoszkópikus „sűrűségében” a sokkhatás eléréséhez szinte állandó attraktivitás szükséges. Walter Benjamin sokkhatásnak nevezi azt, hogy a mozgóképek folyamatosan és sokszor hirtelen megváltoznak, s ezáltal újabb és újabb asszociációs láncokat indítanak be és szakítanak meg. Ma azt mondjuk, ez a klipszerű hatás, amivel nemcsak egy akciófilmnek, hanem bármilyen képsornak, amennyiben a néző figyelméért küzd, élnie kell. Ha az erőszak és a halál ábrázolására szorítkozunk, e sokkhatás azzal a következménnyel jár, hogy a halottak látványa, a tömegsírok, de az arcok is elvesztik egyediségüket, egyszerűségüket és az erőszakos, háborús jelenetek sorozatos ismétlése miatt a nézőben „a globális feledékenységet” váltják ki (Davies, 2004: 90). Gondoljunk csak az utóbbi évek nagy emberirtásaira Boszniában, Ruandában, Mianmárban vagy a Közel-Keleten. A halottak *arctalansága* a középkori haláltánc motívumot idézi fel. Amíg azonban a *memento mori*, ahogy a templomok kijárati falára festett utolsó ítélet ábrázolások célja, hogy bevésődjön mindenki emlékezetébe, az erőszak attrakciós

képei immunizálják a nézőket a képi *tartalommal* szemben, hogy így védjék meg a modern embert a halál személytelenségétől.

Az anesztétizáció végső soron annak a folyamatnak a „fonákja”, ami az új média és prosztézisek révén szinte mindent, így az erőszakot, a halált is esztétizálja. Az esztétizáció kifejezés itt nem a megformáltság minőségére, művészségére utal, hanem arra a vizuális környezetre, mely a befogadhatóság minden határán túlcserdul, érzéki értelemben sokkoló, szélsőségesen stimuláló. Az anesztétizáció e hatásra való ellenreakció, védekezés, mely nem veszi figyelembe, hogy a sokkoló hatást nem közvetlenül a környezet, hanem annak mediatizációja, vagyis a technológia váltja ki. Az erőszak és a halál ábrázolhatósága ily módon fel sem merül, mivel az anesztétizált befogadó immunis azzal szemben.

Nem véletlen, hogy éppen egy olyan film tudott „beszélni” a halálról, melyben egyetlen erőszakos jelenetet vagy holttestet sem látunk. Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című dokumentumfilmje látszólag visszatér a beszélők fejek 60-as évekbeli módszeréhez. Látszólag, mert ugyan a film végig interjúk sorozata, de a szereplők nem szabadon mesélnek a múltról, hanem Lanzmann jól körülhatárolt kérdéseire válaszolnak. A kérdések legnagyobb részt apró részletekre vonatkoznak. Hány ember fért be egy gázkamrába? Hová álltak be a teherautók? Milyen volt az időjárás? És így tovább. Lanzmann kérdései olyan részletekre vonatkoznak, melyek beleillenek Roland Barthes valóságéffektéről alkotott fogalmába. Ide tartoznak azok a metonimikus jelek, melyek tudatosíthatják a nézőben, hogy amit a vásznon vagy képernyőn lát, a valóságban is megtörtént. Másképpen mondva, e részletek alapján gondolhatjuk azt, hogy a valóságos események ábrázolása és maguk az események valójában azonosak, de legalábbis az ábrázolás transzparens, áttetsző, azaz elfedi mediális természetét. Ily módon a néző hajlamos összemosni a vizuális ábrázolást a létező valósággal (megtörtént eseményekkel) (vö. Kerner, 2011: 19).

Ugyanakkor Lanzmann módszere élesen szemben áll az erőszak, jelen esetben a holokauszt ábrázolásának dramatizált formájával. Nem véletlen a kirohanása Steven Spielberg *Schindler listája* (*Schindler's List*, 1993) című filmjével szemben. Anélkül, hogy Spielberg módszerét itt górcső alá venném, tény, hogy „a holokauszt a legtöbb esetben csupán háttérként vagy narratív eszközként szolgál a drámai konfliktushoz és/vagy a főszereplő lelkierejének próbatételéhez és jellembeli átalakulásához” (Kerner, 2011: 32). Más szóval a holokausztot dramatizáló filmek az anesztetizáló filmekhez hasonlóan az erőszakot és a halált díszletként használják egy „magasabb” individuális konfliktus kibontásához. Ezzel szemben Lanzmann nem a dokudráma eszközeivel dolgozik, hanem felkeresi az eredeti helyszíneket egy-egy túlélővel, akiket szembesít a forgatás idején ott élő szemtanúkkal és lakosokkal. A múlt

időbeliségét az emlékezés jelen idejével ütközteti. Emlékezni annyi, mint a múltat újratereíteni, *jelenvalóvá* tenni. Ugyanakkor az emlékezet elválaszthatatlan a fantáziától. Legalább két okból.

Egyrészt azért, mert az emlékezést meghatározza a mindenkori jelen társadalmi, kulturális és politikai kontextusa. Különösen akkor, ha a múltat konkrét kérdésekre adott válaszok idézik meg vagy rekonstruálják. Láttuk, Lanzmann kérdései kifejezetten fókuszáltak. Ha az alany nem ad megfelelő választ, a filmrendező újra és újra rákérdez. E módszer alapvetően ellentétes azzal, ahogy a „beszélő fejek” típusú dokumentumfilmek járnak el. Egy témánkhoz közeli példával élve, Sára Sándor *a Krónika. A második magyar hadsereg a Donnál* (1983) című ötrészes dokumentumfilmjében hagyja beszélni a szereplőit. A film különös erejét éppen az adja, hogy az egyes szereplők sokszor elkalandoznak, személyes és intim részleteket is elmesélnek, ahogy az adott pillanatban az emlékezetükben az élmények felidéződnek. Lanzmann azonban kevésbé érdeklik a személyes történések, sokkal inkább vezérli egyfajta fotografikus objektivitás. Amikor rejtett kamerát használva Franz Suchomel SS-Unterscharführert kérdezi arról, hogy mikor érkezett meg Treblinkába, pontosan szeretné tudni, hogy augusztus 20-a vagy 24-e volt. Vagy a kocsmában a pultostól arra kíváncsi, pontosan mennyi liter sört ad el egy nap. Vagy a film egyik leghosszabb beállításában a grabowi templom előtt a miséről kijövő embereket arról faggatja, milyen létszámban éltek a faluban zsidók, s hány elgázosító teherautóra volt szükség ahhoz, hogy mindenkit elvigyenek, s hány ember fért be egy teherautóba. Ez a módszer arra jó, hogy a megkérdezett alanyok ellentmondásos vagy inkoherens válaszokat adjanak, ami arra utal, hogy egyszerre próbálnak őszinte és az elvárásoknak megfelelő válaszokat adni. Amikor Lanzmann és francia tolmácsa Grabowban a zsidók házaiban lakó lengyelekkel beszélget arról, hogy mi volt a különbség lengyel és zsidó között, azt a választ kapják, hogy a zsidók gazdagok voltak, a falu közepén laktak, míg a lengyelek a kertek mögött éltek szegényen. De később megtudjuk, hogy azért hiányzik a lengyel asszonyoknak a rivalizálás a zsidó nőkkel, hiszen annyira szépek voltak. Többek között az ilyen önkéntelen „vallomások” miatt került megjelenésekor Lanzmann filmje tiltólistára Lengyelországban. Ugyanakkor rámutat arra, hogy a pontosságra való törekvésben sokszor a megkérdezettek valós érzelmeit és a személyességet kerüli ki.

Fantázia és temporalitás

A másik ok, ami miatt az emlékezés összeér a fantáziával, sajátos temporális természetében keresendő. Amikor egy múltbeli élményre emlékezünk, szembe megyünk az elmúlással. Az

eseményt igyekszünk kiragadni a természet entrópikus folyamatából, s szó szerint megörökíteni, a képzelőerőnkkel a jelenben újra megélhetővé tenni. Amikor az életből eltávozott szeretteinkre gondolunk, megéljük a velük való „találkozást”, ahogy a természeti népek élik meg a szellemekkel való kommunikációt, amikor nappal közösen vagy éjszaka magányosan hangszereikkel megidézik őket. Eszerint minden emlékezet az entrópikus emelkedőn való időleges megkapaszkodás, hasonlóképpen ahhoz, ahogy az újszülöttek várják, hogy a paraván mögül újra felbukkanjon az eltűnt kedvenc szereplőjük. Sőt, az emlékezetben megidézett múltat hajlamosak vagyunk kivetíteni a jövőbe, mint elképzelt vágyott állapotot, mintha az emlékezet a reverzibilitás ígérését hordozná. De „[m]egtapasztalhatjuk az idő mélységét (időbeliséget) úgy is, hogy olyasvalamit idézünk fel a múltból, ami különbözik a jelentől, s e különbségek hatására tapasztaljuk meg a most és az akkor időbeli távolságát egy szinguláris jelenbeli tudati aktusban” (Shores, 2016: 11).

Múlt és jelen konfliktusát a mindenkori aranykor mítosza jeleníti meg. Egyszer mindenki szembesül az aranykor mítoszával, amikor a jelent a múltbeli állapotok értékvesztéseként éljük meg, s a jövő az elmúlt aranykorhoz képest szükségképpen disztópikus képet mutat. Az organikus rend és az entrópia, a pusztulás küzdelme sejlik fel e mítoszban, ami mögött vélhetően az egyén és a társadalom temporalitásának konfliktusa húzódik meg. Amíg az egyén élete legalábbis materiális szinten könnyörtelenül halad az entrópikus emelkedőn felfelé, a mindenkori társadalom a túlélésért küzd, ami megkívánja, hogy a jelent ne elértéktelenedésként, hanem a fejlődés lehetőségeként gondolja el. Éppen ezért az „aranykort” nem a múltban, hanem a jövőben, az utópiában keresi. Ott, ahol az egyén saját életében szükségképpen a pusztulást éli meg, a társadalom a felemelkedést látja. Elég csak a hős, a mártír, a megmentő kultuszára gondolnunk. A fejlődés fogalma e kettősségen alapul az ipari forradalomtól a modernizmusig, a digitalizációt beleértve. Az egyén disztópikus jövője gyökeresen ellentétes a közösségi utópiával. A problémát a nézőpont fogalma okozza, melyet a közösséghez csak az egyén optikájába ágyazva rendelhetjük. Minden aranykor egy disztópikus jövő keretén belül adott. A feszültséget csak egy olyan nézőpont oldhatná fel, mely az individuális szemléletet a *másik* nézőpontja alá rendeli. A másik – a másik ember, más, nem emberi létezők, esetleg a Föld, az Univerzum. Ez esetben ugyanis a növekvő entrópiát egy, az emberhez képest „magasabb” rend ellensúlyozná.

Kérdés persze, hogy létezik-e, s ha igen, megélhetővé tehető-e egy olyan nézőpont, mely kívül esik az egyén és a közösség horizontján, ahonnan egy egészen más látvány tárulhatna az ember elé. Erre találta ki a legújabb kori ember a fenntartható fejlődés vagy a zöld program fogalmát. De vajon elfoglalhat-e az ember egy olyan nézőpontot, mely nem a *sajátja*, nem

„humánus”, hanem az embertől függetlenül létező univerzumhoz tartozik? Már csak azért is paradoxális a kérdés, mert ha az ember elfoglalhatna egy sajátjától idegen, akár univerzális nézőpontot, könnyen Isten helyzetébe képzelhetné magát. Látnunk kell azonban, hogy ez nem egy mindenható *emberi* nézőponttal lenne azonos, ahonnan nézve akár a teljes világegyetemet hatalmunk alá rendelhetnénk, hanem egy olyan pozíció, ahonnan saját *sorsunkat* nézhetnénk kívülről, mint egy néző a színpadi előadást. Mindkét lehetőség paradoxális. De még ha az univerzális nézőpont elképzelhető lenne, minden bizonnyal azt erősítené meg, hogy az emberen kívüli világ is alá van vetve az entrópiának.

A holokauszt traumája éppen abban rejlik, hogy egy disztópikus jövő múltbeli valósága, mintha előreszaladtunk volna az entrópikus emelkedőn. Csak egy új rend reménye változtathatna ezen, mely *Deus ex machina* módjára kívülről bejelenti magát. Az emberi történelem az „örök visszatérés” mítoszával teremtette meg e reményt. Ennek egyik korai megvalósulása Shakespeare tragédiái voltak. *Hamlet, III. Richárd, Lear király* – egytől egyig egy kiháló, pusztuló világ képét festi fel, ahol „a szeretet meghül, a barátság meghasonlik, testvérek összecsapnak, a városokban zendülés, viszály a falukon, palotákban árulás, s a viszony felbomlik apa s fiú között” (*Lear király*, I. felvonás, 2. szín, Shakespeare, 1984: 27). E disztópiában csak egy külső, *transzcendens* erő lehet képes visszaállítani a rendet. Így érkezik a „semmitől” Fortinbras és Richmond az első két drámában, azonban a harmadik darabban elmarad az efféle „megváltás”. Alban, Cordélia férjének erejéből csak arra telik, hogy számot vessen az entrópia tényével: „Jelenleg fő ügyünk / Az általános fájdalom. ... Lelkem baráti, kormányozzatok, / S tartsátok fenn a sebzett államot” (*Lear király*, V. felvonás, 3. szín Shakespeare, 1984: 183).

Az emlékezés sajátos temporalitásának oka meglátásom szerint az időélmény fenomenológiájában keresendő. Husserl elemzése megmutatták, hogy a jelen az ember nem a múlt pillanatnyiségében éli meg, hanem egyfajta *látszólagos* (specious) kiterjedésként: „A jelen pillanatot nem tartam nélküli hirtelen felvillanásként tapasztaljuk meg, hanem áramlatként, mely rövid ideig, kb. egy másodpercig feltornyosul” (Shores, 2016: 10). Vagyis a jelen nem egyetlen „múlt” pillanat, hanem az idő sűrűsége, amelybe számos múltbeli és a jövőbeli pillanat vegyül. Ebből két egymással látszólag ellentétes következtetést vonhatunk le. Egyfelől azt, hogy a jelen egy „kimerevített” pillanat, mely akár a megállított képkocka, a múlttól és a jövőtől egyaránt elhatárolt, megélhetetlen. Másfelől viszont az idő könyörtelen múlását a *jelenben* egyfajta állandósággént éljük meg, múltbeli élmények és jövőbeli elvárások elegyeként. Husserl ez utóbbit a dallamhoz hasonlította. Márpedig a dallam nem egyszerűen az elhangzott és felcsendülő hangok összessége, hanem valami olyasmi, ami egyfajta Gestaltként

megismételhető, újra és újra megélhető. Ha az első eset az entrópia lassú növekedését jelenti, a második a rend fenntartásához járul hozzá. Vonatkoztassuk e gondolatot a filmre és a halál ábrázolhatóságára. Könnyen belátható, bármelyik értelmezést választjuk, hogy a halál pillanata valóban ábrázolhatatlan. Az idő „sűrűsége” nem teszi lehetővé, hogy kiválasszunk egy pillanatot, melyet követően az (ábrázolt) világ végérvényesen megváltozott. A múlt kivetül a jövőbe, ez még akkor is így van, ha a kettő között nagy az intervallum, amikor például olyasvalakivel találkozunk, akit régóta nem láttunk, vagy hosszú idő után nézünk a tükörbe, s másnak látjuk saját magunkat. Ilyenkor a közbülső időpillanatok lényegtelennek válnak, s csak a „Gestalt” (újra)felismerése számít. Sajátos esete ennek az, amikor elhunyt ismerősünket vagy családtagunkat a ravatalon látjuk újra, s nem tudjuk elhinni, hogy már nem él.

A jelen idő „sűrűségét” példázza Ashgar Farhadi *A múlt* (*Le passé*, 2013) című filmjének utolsó jelenete. Samir, a mosodatulajdonos a kórházban meglátogatja a kómában fekvő feleségét. Az orvosok szerint már csak az segíthetne, ha a nő felismerné kedvenc parfümjét. Férje odahajol a fekvő nőhöz, miután magára permetezte azt az illatot, amelyiket a felesége legjobban szeretett érezni rajta. Megfogja a nő kezét, s kéri, hogy szorítsa meg, ha felismerte a parfümöt. A film a két kéz közelpépevel ér véget anélkül, hogy a legkisebb rezdülést látnánk a nő kezén. Egy pillanattal előtte azonban, amikor a kamera elidőzik a nő arcán, egy könnycsepp gördül le a szeme sarkából. Ez az affektív reakció a férje illatára szinte észrevehetetlen a mozdulatlan arcon. A könnycsepp itt is az élet indexe a test élettelen állapotával szemben. Érdemes hozzátenni, hogy ha a könnycsepp helyett a feleség egy kézszorítással jelezné, hogy él, teljesen elveszne az idő „sűrűsége”, amire a film címe is utal. Az illat evokatív ereje ugyanis a múlt kivetülése egy lehetséges jövőbe. Az apa a kisfia kérdésére, hogy visszaköltöznék-e Samir barátnőjéhez, azt válaszolja, hogy minden attól függ, anya felébred-e. A felismerés tehát döntő jelentőségű a rend megtartásában, ami Farhadi filmjében egyedüli alternatíva a halállal szemben.

A felismert Gestalt, ellentétben a holttesttel, az élet, s nem a halál indexe. A ravatalon fekvő testből éppen az hiányzik, ami élettel telivé teszi, a mozgás. A kettő ütközése (az alakot felismerjük, de nem mozog) okozza a traumatikus élményt. A 9/11-ben van egy jelenet, amikor a film elején látható tűzoltók közül ketten az égő toronyban a halálukat lelik, és a társaik kihozzák fekete fóliával letakart holttestjeiket. A takarás nem pusztán az együttérzés jele, hanem meggátolja, hogy a riadókor még élő és a később halott tűzoltók közti Gestalt-azonosság traumatizálja a nézőt. A fikciós filmek ezzel kevésbé törődnek, a legtöbb esetben halottnak tűnő szereplők életjelet mutatnak, a néző látja és tudja is, hogy nem haltak meg. E médiatudatosság

egy pillanatra felfüggeszti ugyan a műélvezetet (immerzió), de elfedi, láthatatlanná teszi a halált.

A vizuális művészetek, így a mozgókép nem csak a Gestalt felismerhetőségével képes elfedni az entrópia könyörtelen érvényesülését, hanem paradox módon az entrópiikus emelkedőn is felvillanthatja a kiút lehetőségét. Nyilvánvalóan nem a fizikai törvényszerűség, az entrópia növekedésének kiiktatásáról van szó. Ellenkezőleg, ahogy a bevezetőben kifejtettem, e törvényszerűség (zárt rendszerben az entrópia mindaddig nő, ameddig energia-bevitel mellett nem válik exportálhatóvá) értelmében minden mintázat „szétfolyik”, s ezt a vizuális művészetek különösen szemléletesen ábrázolják. A film, s különösen a kísérleti film története számtalan példát kínál arra, amikor a kép „plasztikus massa, jelentés nélküli, nem nyelvileg megformált anyag, jóllehet nem amorf és szemiotikailag, esztétikailag, pragmatikailag megformált” (Deleuze, 2008: 40). Elsőre furcsának tűnhet Gilles Deleuze szemiotikai képfelfogásában az entrópia megnyilvánulását látni, de ha jobban belegondolunk, amikor *Az érzet logikájában* az Alak és a struktúra közti kölcsönviszonyról, kölcsönös „átalakulásról” beszél, a művészetet a rend és rendezetlenség fluktuációjaként írja le. Mindennek az alapja a ritmus, mely összehúzóds (szisztolé) és ellazulás (diasztolé), lüktetés, akár a szívverés. A rendszer a fizika nyelvén az egyensúlyi állapot felé törekszik, vagyis az entrópia növekszik, míg el nem éri maximumát. A kép, a vizuális mű ezen az úton helyezkedik el, az Alak és a struktúra folyamatos átalakulásában.

Rend és rendezetlenség lüktetését az ábrázolás szintjén szimbolizálja a fentebb említett drámaszerkezet, melyben a rend entrópiikus megbomlását egy kívülről érkező erő új rendje váltja fel. Ennek sajátos változatát valósítja meg Roman Polanski a *Macbeth* (1971) feldolgozásában, amikor az új rend eljövételét a rend felbomlásának új ígéretével keretezi el. Amíg a dráma véget ér azzal, hogy a meggyilkolt Duncan király idősebb fiát, Malcolmot megkoronázzák, a film végén a fiatalabb testvér, Donalbain rátalál a boszorkányok földalatti odújára. Az idő „összesűrűsödik”, s Macbeth múltbeli jóslata vetül a jövőre, akár az inga visszalengő karja, mely ismét pusztulást hoz. Olyan, mintha a fentebb említett örök visszatérés mítosza itt gellert kapna, s a halál elkendőzése helyett az entrópia visszafordíthatatlanságát állítaná.

Nem véletlen, hogy esztétikai elvnek is tekinthetjük Deleuze azon megjegyzését, hogy „[a] ritmus egységét valójában csak ott kereshetjük, ahol maga a ritmus a káoszba, az éjszakába merül, és ahol a szintkülönbségek szüntelenül és erőszakkal összekeverednek” (Deleuze, 2014: 25). Itt nem lehet célt ezen esztétikai elv genetikus leírása. Csak emlékeztetni szeretnék arra, hogy az orosz formalizmushoz tartozó Jurij Tjanyanov szellemiségében nagyon hasonlóan

fogalmaz, amikor a vers kompozíciós elvét, mint a poétikai konstrukció alapját úgy definiálja, mint ami a „minimumán ismerszik meg”. Ez annyit jelent, hogy egy művet létrehozó *absztrakt* struktúra akkor ismerhető fel, ha a *konkrét* megvalósulásában a leginkább torzul, ha tetszik „hibás” (lásd ritmus- vagy rímképlet), homályos, elnagyolt stb. Vagyis, ha az Alak a felismerhetetlenségig torzul, „szétfolyik”, metaforikusan mondva, elindul az entrópikus emelkedőn felfelé. Ebből természetesen nem következik az, hogy a mű materialitása a halál ábrázolásával egyenértékű lenne. Ugyanakkor az entrópia törvénye minden létezőre érvényes, így az audiovizuális filmképre is, s ez a tény indirekt módon minősítheti az ábrázolt világot, mint a halál indexe. Mivel nem *élő* alakról van szó, az entrópikus folyamatban nem definiálható egy konkrét határ, amelyen túl a Gestalt felismerhetetlen vagy a szereplő halott. A mű materialitása, mint a halál közvetett – szimbolikus – ábrázolása nem ritka jelenség. Legszélsőségesebb megjelenési formája az elégő filmszalag, ahogy ezt Ingmar Bergman *Persona* (1968) című filmjének végén látjuk. A film teljes megsemmisülése paradox módon egyszerre a halál ábrázolhatatlansága és közvetlen, materiális ábrázolása. A film azonban, mint audiovizuális médium többféleképpen megjelenítheti szimbolikusán és kevésbé önpusztító módon az élő és élettelen közti átmenetet vagy annak lehetetlenségét, például a hangsávon keresztül. Tarkovszkij *Solaris*ában (1972) az orvos feleségének újraélesztését fémes, üvegcserepekre emlékeztető hangmontázs kíséri, mely a halál, az élettelenység indexe, s mint ilyen átértelmezi, visszaminősíti az újraélesztés fogalmát.

Az entrópikus emelkedő vizuális ábrázolására elsősorban az ún. szenzoriális fordulat dokumentumfilmjeiben találhatunk példát. E dokumentumfilmek egyik célja olyan nézőpontok bemutatása, melyek az ember által elfoglalhatatlanok, következésképpen a természetről nem racionális, hanem „véletlenszerű” képet adnak. A fordulat egyik meghatározó filmje, Lucien Castaing-Taylor és Verena Paravel közös alkotása, a *Leviathan* (2012) egy éjszakai halászhajó életébe ad betekintést. Az alkalmazott GoPro kamera a víz alatt, a víz alól és a víz fölött olyan felvételeket készít, amelyeket nézve a néző teljes mértékben elveszti az orientációját, a sirályok, a halak nekicsapódnak a kamerához, a madarak hol fejjel lefelé, hol a „természetes” módon repülnek, a mozgásuk a tökéletes véletlenszerűség érzetét kelti. Habár a véletlenszerűség önmagában nem növeli az entrópiát, az ember által alkotta rendből és a többször említett rend és rendezetlenség lüktető mozgásából egyértelműen kifelé mutat. A szétfolyó mintázatok szabálytalansága egy olyan világot idéz meg, mely nem az egyes ember, hanem az emberiség halálával fenyeget. E biológiai, s nem fizikai értelemben disztópikus világ az állandó, „véletlenszerű” mozgáson alapszik, de éppen ezért hiányzik belőle az ember.

Entrópia és haptikus látás

Természetesen előfordul, hogy a néző védtelenné válik a halál közömbösségével szemben. A filmnek többféle eszköze van arra, hogy megmutassa a test törékenységét és esetlegességét, amikor mindezt a néző saját testiségében éli meg. Az egyik eszköz a közelkép, illetve a szuperközeli, mely a testnek és az arcnak olyan részleteit és olyan apró vagy kevésbé apró változásait mutatja meg, melyek az embert felismerhetetlenné teszik. Amikor egy arc felismerhetetlenné válik, „a halál közelségével *szembesülünk*, s abban a pillanatban az idő kizárólagos tudatával kapcsolatos érzések járnak át” (Davies, 2004: 20). Az idő súlyát nem csak az arc torzulásai, hanem általában a test fiziognómiája érzékelteti, ahol „a törékeny test és az áttetsző bőr látványa feltárja az élet esetlegességét és az emberi létezés átmeneti jellegét, a végesség érzését, mely független a [film] narratív jellegétől” (Davies, 2004: 18).

Agnès Varda a *Kukázók (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)* című filmjében saját kamerájával járja a vidéket, miközben időnként önmagát is megörökíti. Egyik kezében Rembrandt önarcképének reprodukcióját tartja, miközben a másikkal a kameráját kezének ráncaira, áttetsző és elszíneződött bőrére irányítja. „Elborzadok”, kommentálja a képeket, „különleges érzés, olyan, mintha valamilyen állat lennénk, egy ismeretlen állat.” A test nem egyszerűen felismerhetetlen, hanem elveszti emberi jellegét, s idegen létezővé válik. Varda itt egyszerre alkotó és néző, miközben a képen látható testtel azonos, miközben a közelkép látványa elidegenít, távolságot teremt a kamerát kezelő egyik keze és a közelképen látható másik között. A mozgás életszerűsége szembekerül a filmezett tárgynak a néző képzetében keltett asszociációjával, az elmúlás időbeliségével,

Vessük egybe az előző példát a japán Teshigahara *A homok asszonya (Suna na onna, 1964)* című filmjével, melyben egy párnak az a sziszifuszi feladata, hogy a szél által hordott homokot naponta ellapátolja, máskülönben a közeli falu házai a pusztulás szélére kerülnek. A férfi, aki eredetileg biológus, a falusiak foglya, mert a nő férje és gyereke meghaltak a homokviharban, s egyedül nem bírja a munkát. A ház, ahol laknak, egy mély gödör mélyén található, menekülésre semmi lehetőség, a kötélhágcsót a falusiak csak akkor engedik le, amikor vizet és élelmet küldenek a két embernek. A történet egy pontján az idegen férfi és a helybeli nő egymásra utaltságukban szeretkezni kezdenek. A kamera az összefonódó két test szuperközeli képein szinte a bőr pórusaiba hatol, a végtelenül felnagyított gyöngyöző testnedvek, homokszemek és hajszálak Varda kezéhez hasonlóan „felismerhetetlenné” teszik a szereplőket: „A közelkép zavaró bensőségességet hoz létre, a testet abban az állapotában láttatja, ahogy ritkán tapasztaljuk meg, amikor a lebomlás jeleit mutató organikus tömeg, mely

az emberi szem által alig észrevehető. A szélsőségesen közeli kép tehát átlendíti a nézőt a felismerhetőség határán, oda, ahol a test név nélküli puszta matéria” (Beugnet, 2007: 70). A közelkép texturálisan gazdag, az előtér/háttér különbségét felszámoló tulajdonsága a XXI. századi, elsősorban francia filmművészetében feltöri a narratív struktúrát, s ezzel együtt magát a szubjektivitást is. E jelenséget nevezi a filmelmélet szenzoriális filmkészítésnek és haptikus vizualitásnak. A haptikus kifejezés itt legalább két dolgot jelent. Egyrészt azt, hogy a képet a szem a tapintás taktilis érzetéhez hasonlóan „letapogatja”. A hangsúly tehát nem a történet megértésén, annak (re)konstruálásán van, hanem az apró részletek „kitapintásán”. Ennek következménye, hogy a befogadó nem a „nagy egésznek”, a film narratív jelentésének rendeli alá a vizuális részleteket, a kép egyediségét, hanem a figuralitás széttörésével vagy annak hiányával szembesül. A narratológia felől a szubjektivitás haptikus „eltüntetése” valódi fenyegetésnek, a pusztulás metaforájának hat. Ugyanakkor, s ez a haptikus látás másik fontos jelentése, a szenzoriális kép, az „arcvesztés” (*de-facing*) a nézőt arra készítheti, hogy saját identitását, én-tudatát is megkérdőjelezze. A figurális értelmezés kudarca ez esetben nem a szubjektivitás eltűnéséhez, hanem az ún. *mássá válásához* vezet.

A haptikus vizualitás *etikai* következménye tehát, hogy a néző felismeri a felismerhetetlenben a másik abszolút másságát, s ezáltal a saját magában rejlő másikat is. A filmképek haptikussága természetesen nemcsak a film narratív jellegét gyengíti vagy számolja fel, hanem a filmi mozgást is „lassítja”. Éppen ezért rokonítható a modernizmusból ismert hosszú beállítással, melyet Gilles Deleuze filmkönyvének első kötetében az akcióséma kudarcaként ír le. Ha a klasszikus film a hármas tulajdonságának, mozgás-temporalitás-képzelet „életszerűsége” miatt alkalmatlan a halál ábrázolására, a haptikus film a „pusztulás képeit” egy egészen más értelemben funkcionalizálja át, amennyiben a néző etikai tudatát szólítja meg. Ezen a ponton azonban egy fontos kitérőt kell tenni.

Létezik ugyanis a haptikus vizualitás mellett, azzal részben átfedésben a narratív séma lelassításának egy másik módja. A film- és médiaelméletben többféle kifejezés is előfordul, *picturesque, spectacular, tableau*, magyarul általában látványnak, látványosságnak hívjuk azt, amikor egy képet úgy szerkesztenek meg, hogy mindenképpen felkeltse, magához ragadja a néző figyelmét. A filmbe más vizuális műfajokból kerülhetett be, elsősorban a televízió, a zenei klipek, s napjainkban általában az interneten felbukkanó mozgóképek sajátossága. Felvillanó, villódzó, gyorsan változó, ultrarövid vágásokból álló, kaleidoszkopikus és ehhez hasonlóan jellemezhető képsorok a befogadó egyre emelkedő ingerküszöbét vannak hivatva felülmúlni. A gondolat a városban szabadon *sétáló* attitűdjére vezethető vissza, akinek a figyelme egyik látványról a másikra, egyik kirakatról a másik kirakatra vándorol, csapong, semmit sem figyel

meg a maga részleteiben. Habár a *flâneur* jelenségét először Charles Baudelaire írja le, Walter Benjamin írásai alapján vált ismertté. A sétáló számára adódó látványok azonban egy másfajta szempontból is vizsgálhatók, nevezetesen abból, hogy a „kirakatok” állandóságot is jelentenek az elkeretezett tárgyakat és struktúrájukat illetően. Egyfajta színpadiasságot hordoznak (ne feledjük, hogy idegen nyelvekben a »spektakuláris« kifejezés egyszerre jelenti a szembeötlő és a színpadi látványt), amiben benne rejlik a megrendezettség és az ismétlődés. Paradox módon e színpadiasságot egy másik médium, a televízió, tágabb értelemben a képernyő látja el egy új funkcióval, amikor meghatározott tartalmakat, elsősorban az erőszak, a háború, az öldöklés, a tömegsírok stb. képeit állandó témájává teszi, mintegy díszletként használja különböző műsoraikhoz, műsoraiban és azok között. A sokszorosan ismétlődő képi tartalmak a kiüresedés veszélyével járnak, s pusztán formalitássá redukálódnak. Következésképpen a látványosság korábbi jelentésével ellentétes hatást keltenek a nézőben: nem meghaladják a figyelmi küszöböt, hanem alulmúlják. Ha az erőszak és a halál ábrázolására vonatkoztatjuk, akkor e „színpadias” képek, melyek ismétlődő, felismerhetően hasonló beállítások, *adaptív* reakciót váltanak ki a befogadóban, aki immunissá válik a szörnyűségekkel szemben. „A képernyő az érzéki elidegenedés közhelyévé vált. Az erőszak és a politika esztétizálásának kirakata” (Arceo, 2021: 2). A haptikus képek érzékiségével szemben a színpadias, az erőszakot esztétizáló képek esztétikátlanná válnak,⁷ letargiát, sokkot, vagy éppen közömbösséget okoznak. „A modern kori szubjektum elsődleges állapota a bezárkózás. Lemond az érzéki képességéről a világ iránt, arról, hogy reagáljon rá, s ezzel a tapasztalatát is leépíti. [...] A saját tapasztalásunkból kilépni annyi, mint megcsónkítani magunkat. Kétélű játék, amikor kivonjuk magunkat a valóságból, nem élünk benne, miközben benne vagyunk. Élő halál, halott élet” (Arceo, 2021: 3).

Az ún. látványos képeket tehát egyaránt jellemzi a (tartalom nélküli) kaleidoszkopikus és a (tartalomtól kiüresedett) színpadiasság. Természetesen létezik egy olyan formája is e jelenségnek, mely éppen ellenkezőleg, a színpadszerű beállítást nem közhelyszerűen, hanem egyedi módon alkalmazza. Ez a tabló (*tableau*), mely a film és a festészet intermediális találkozási pontja. Tipikus formája az, amikor ismert festményeket, „táblaképeket” játszanak, állítanak be újra egy-egy filmben, vagy a kép témájának térbeliségét hangsúlyozva – említhető Pier Paolo Pasolini *Túró (Ricotta)*, (1963), Jean-Luc Godard *Passiójáték (Passion)*, (1982) és Derek Jarman *Caravaggio* (1986) című filmje –, vagy a festményszerűséget sajátosan beállított állóképekben valósítják meg, melyek vagy létező

⁷ Az „anaesthetic” kifejezés a jelen értelemben: Buck-Morris (1992).

festményeket idéznek meg, mint Robert Altman háborús szatírája, a *M.A.S.H.* (1970), mely nagyjából a film felénél Leonardo da Vinci *Utolsó vacsoráját* állítja be tablóként, vagy a tablót a képszerkesztés meghatározó formájává emeli, mint ahogyan Lech Majewski több filmjében is teszi (Vö. Pethő, 2014). A tábló hatásmechanizmusa a látványos színpadszerűség és a haptikus vizualitás között helyezhető el, amennyiben nem oldja fel a figurális ábrázolást, s ezáltal nem fenyeget a szubjektum szenzoriális „halálával”.

Egy rövid kitérő erejéig érdemes fontolóra venni a pusztulás literális megjelenését a művészetekben. Ha igaz, hogy az entrópia a fizikai rendszerekre, s nem csupán az élő szervezetekre vonatkoztatható, a művészeti alkotások sem kivételek. Van azonban egy egyszerű módszer, amellyel a művészet szolgálatába állíthatja az entrópiát, melyet a romantika óta jól ismerünk. Ha maga a mű romnak készült, vagy szándékosan idő előtt roncsolódott, vagy saját anyagi hordozóját állítja előtérbe, mint azok a mozgóképi alkotások, melyek a film három történetileg létező technológiáját, a celluloidot, a mágnesszalagot (VHS) és a digitális kódot az ábrázolás részévé emelik. A leggyakrabban ez a kép *szemcséességében* mutatkozik meg szó szerint. Ahogy korábban kitértem rá, a távoli egyensúly felé törekvő átalakulások során minden forma, minden alak(zat) széttörik, szétfolyik, szemcsésedik, míg a kép bármilyen figurativitása felismerhetetlenné, más szóval textúrává válik. Ilyen textúrákat azonosíthatunk a mozgókép történetileg létező hordozóiban, legújabbban a túlnagyított digitális képben. Az így „roncsolt” granulált képek két fontos tulajdonsággal rendelkeznek.

Az egyik az, amit fentebb a közelképpel kapcsolatban a kép optikai tulajdonságával szemben haptikus látásnak neveztem, mely szerint a képek, s nem csak a mozgóképek (emlékezzünk, maga a fogalom a képzőművészetből származik)⁸ amellet, hogy felismerhető látványt kínálnak a tekintet számára, azaz optikaiak, a tapintáshoz hasonlóan „felületi” információt is hordozhatnak, amennyiben nem az alakfelismerés figuratív gesztusát támasztják alá, hanem *de-figurálnak*, az ábrázolást hordozó anyag mintázatát „tapogatják le”. A művészettörténet az őskortól kezdve előszeretettel aknázza ki az anyag sajátos szerkezetét, a szikla repedéseit, domborulatait, a márvány erezetét – ahogy erre Leonardo da Vinci a festészeti intelmeiben rámutat –, vagy az ecsetkezelés technikáját, a festék felvitelét vagy éppen a vászon ürességét, ahogy a késő barokktól a modernizmusig ez gyakorlattá válik. A haptikus látás entrópia és energia dinamikus viszonyával jellemezhető, amikor a forma kezd kiemelkedni a

⁸ Az optikai/haptikus megkülönböztetés Alöis Riegl-től származik, aki először az antik művészetre alkalmazta. Újabbán a haptikus látás kifejezését előszeretettel használják a szenzoriális film esetében. Lásd erről részletesebben: Beugnet, 2007: 63-65.

formátlanból, avagy ellenkezőleg, fokozatosan visszahull a formátlanba. A haptikus képek ezt az alapvető kettősséget, ambivalenciát hordozzák, ahogy Merleau-Ponty Cézanne festészetét értelmezve arról ír, hogy a festmények, noha állóképek, nem tárgyakat ábrázolnak, hanem a dolgok születését, tehát egy folyamatot tárnak elénk.

Összefoglalva: a halál filmi ábrázolása több szempontból is problematikus. Mindenekelőtt azért, mert a halál eseménye önmagában is nehezen meghatározható. Az, ami biztosan felismerhető, a halál eredménye, a halott test. Másfelől a születésünktől fogva a túlélés érdekében igyekszünk nem tudomást venni a halál bekövetkeztéről egyszerűen azért, mert az idő észlelése a jövő projektálhatóságát előfeltételezi. Ha mégis találkozunk az életellenes erőszakkal, igyekszünk megvédeni magunkat a sokkhatással szemben azzal, hogy esztétizáljuk, s ezáltal eltávolítjuk magunktól, majd többszöri előfordulás esetén esztétizálatlanítjuk, azaz a teátrális látványosság részévé tesszük, legyen az a hírfolyam, fikciós vagy akár dokumentumfilmes képfolyam. Létezik azonban a halál vizuális ábrázolásának vagy ábrázolhatatlanságának egy negyedik aspektusa a fizikai, társadalmi és esztétikai nézőpont mellett, mégpedig az a fenomenológiai tény, hogy a mozgókép mozgást fejez ki mozgással. Márpedig a mozgás az élet feltétele, ami önmagánál fogva nem mozog, az élettelen világhoz tartozik. Mozgással ábrázolni a mozgás megszűnését paradoxális. Kivéve akkor, ha az entrópia, a mozgás megszűnése magát a (művészeti) alkotást is elemeire bontja, defigurálja, arctalanítja.

IRODALOM

- ANDERSON, J. D. (1996): *The Reality of Illusion*. Carbondale–Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- ARCEO, C. (2021): Aestheticization of violence and politics of perception. *Academia Letters* Article 2289. <https://doi.org/10.20935/AL2289>.
- BEUGNET, M. (2007): *Cinema of Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- BIRD, C. (1976): Poetry in the Mande: Its Form and Meaning. *Poetics* 5 (1976): 89-100.
- BOLTON, L. (2011): *Film and Female Consciousness. Irigary, Cinema and Thinking Women*. New York, Palgrave Macmillan.
- BUCK-MORSS, S. (1992): Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October* 62: 3-41.
- DAMASIO, A. (2010): *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. New York, Pantheon Books.
- DANTO, A. C. (2007): Moving Pictures. In: CARROLL, N., HO, J. (eds.): *Philosophy of Film and the Motion Pictures. An Anthology*. Malden, MA./London/Carlton, Victoria AUS, Blackwell, 100-112.
- DAVIES, T. (2004): *The Face on the Screen. Death, Recognition and Spectatorship*. Bristol, UK./Portland, OR, Intellect.
- DELEUZE, G. (2014): *Az érzet logikája*. (ford.: Seregi Tamás) Budapest, Atlantisz.
- DELEUZE, G. (2008): *Az idő-kép*. (ford.: Kovács András Bálint) Budapest, Palatinus.
- EIGEN, M., WINKLER, R. (1981): *A játék*. (ford.: Koch Sándor) Budapest, Gondolat.
- GIBSON, M. (2001): Death Scenes: Ethics of the Face and Cinematic Deaths. *Mortality* 6 (3).
- JOHNSTON, J. (2001) [1999]: Gépies látásmód. (ford.: Simon Vanda) *Metropolis* 2001/2: 44-59.
- KERNER, A. (2011): *Film and the Holocaust. New Perspectives on Drama, Documentaries, and Experimental Films*. New York: Continuum.
- KLEYMAN, M., ZELENTOVA, M. (2021): Nature versus Nurture Debate from the Perspective of Synergetics. *Academia Papers*.
- LESLIE, A. M., XU, F., TREMOULET, P., SCHOLL, B. (1998): Indexing of Object Concept: Developing 'What' and 'Where' Systems. *Trends in Cognitive Science* 2: 10-18.
- PETHŐ, Á. (2014): The Garden of Intermedial Delights: Cinematic 'Adaptations' of Bosch, from Modernism to the Postmedia Age. *Screen*, 55.4: 471-489.

- RUNCAN, M. (2015): The Body of the Empathic Spectator. *Cahiers Echinoux*, 29 (2015) *Special Issue: Utopia, Dystopia, Film*: 29-52.
- SHAKESPEARE, W. (1984): *Lear király*. (ford.: Vörösmarty Mihály) Budapest, Európa.
- SHORES, C. (2016): Cinematic Signs and the Phenomenology of Time: Deleuze and the Visual Experience of Temporal Depth. *Studia Phaenomenologica* 16: 343-372. DOI: 10.5840/studphaen20161613
- SMALL, B. (2014): Documentary Film and Animal Modernity in *Raw Herring* and *Sweetgrass*. *Australian Humanities Review* 57 (2014): 61-80.
- SOBCHACK, V. (1984): Inscribing ethical space: ten propositions on death, representation, and documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, 9: 283-300.
- SPINOZA (1979): *Etika*. (ford.: Szemere Samu) Budapest, Gondolat.
- UNGER, M. A. (2017): Castaing-Taylor and Paravel's GoPro Sensorium: *Leviathan* (2012), Experimental Documentary, and Subjective Sounds. *Journal of Film and Video* 69 (2017/3): 3-18.
- TARNAY L. (2017): A filmi élmény és a Másik. Az intimitás filmfenomenológiai alapjai. *Kellék* 56 (2016): 7-46.
- TARNAY L. (2021): A (szenzoriális) mozgókép etikai vonzatai egy (poszt)antropocén korban. *Apertura* (2021/tél). URL: <https://www.apertura.hu/2021/tel/tarnay-a-szenzorialis-mozgokep-etikai-vonzatai-egy-posztantropocen-korban/>
DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.8

Szerző:

Dr. Tarnay László

filozófus, filmesztéta

Pécsi Tudományegyetem

Filmtudományi Tanszékének volt vezetője,

nyugalmazott habilitált egyetemi docens

tarnaylaszlo@gmail.com