

Péter Szabina – Bodnár János Kristóf

A JELENTÉS ÁRNYÉKÁBAN - KELEMEN ISTVÁN 60. SZÜLETÉSNAJÁRA

Írásunkban Derek Jarman *A nap árnyékában* (*In the Shadow of the Sun*) című dialógusok nélküli, kísérleti rövidfilmjére filozófiaként tekintünk: az érzéki tapasztalatra, a gondolkodásra, a jelentésre, a jelölésre és az értelmezésre irányuló figyelemmel való kísérletezésként.¹ A film elemzéséhez bevezetőül szeretnénk rövid említést tenni Francisco Goya *Los Caprichos* (*Szeszélyek, Ötletek*) című sorozatának 43. rézkarcáról. Az 1799-es lapon olvasható felirat (*El sueño de la razón produce monstruos*) kettős – idáig már sokakat dilemmába ejtő – jelentéseinek együttes jelenléte („ha az értelem alszik, szörnyek születnek”, vagy „az értelem álma szörnyeket szül”) dióhéjban összegezi az értelemhez való viszonyulásaink lehetséges ösvényeit.² A grafika vizualitása, és annak feloldhatatlan nyelvi ambivalenciája egyszerre bír kulturális és filozófiai jelentőséggel, s elsősorban a racionális, felvilágosodott ember modern tudatosságával űz különös játékot: Az érzékelés és az értelem közötti dichotómia, lehetséges viszonyok egyedi tárgyi kontextusaként az elemzendő jarmani vízióval mutat egyezéseket. Jarman filmkölteményére is tekinthetünk egy értelem – egy nem-narratív filmnyelv – álmaként, vagy az értelem, az értelmezés felfüggesztésének – elaltatásának – példájaként, illetve e viszonyok film-filozófiai kontemplációjaként³.

A Szuper 8-assal rögzített film nyersanyagát 1972 és 1975 között rögzítették, ami később, 1981-ben Throbbing Gristle brit elektromos és experimentális zenét játszó

¹ Azt értve ezalatt, ahogyan pl. Rupert Read és Jerry Goodenough különbséget tesz olyan filozófiai tartalmú filmek között, amik pusztán ábrázolnak vagy illusztrálnak bizonyos filozófiai elképzeléseket, iskolákat, illetve amik maguk is kontemplálnak, filozófiai reflexiót valósítanak meg sajátos filmnyelvi eszköztárukkal. Úgy látjuk, hogy Jarman műve eminens az utóbbi kategóriára. Ld. J. Goodenough & R. Read, (eds) *Film as Philosophy* (London: Palgrave Macmillan, 2005), 20-21.

² Peter-Klaus Schuster – Wilfried Seipel – Manuela B. Mena Marques, *Goya-Prophet der Moderne* (Köln: Dumont, 2005), 14.

³ Sőt, a cím maga is a bevezetőben említett goyai ambivalencia analógiájaként kínálkozik: az értelem álmaként értve a Nap árnyéka a Nap megszokottól eltérő, amelletti/újabb funkciójaként is érthető – mely így újfajta értelmeket, jelentéseket teremthet. De ugyanígy érthető a jelentésképzés, az értelemadódás teljes erodálódásaként is, ha a Nap árnyékát az értelem – álomtalan, azaz funkciójavesztett – alvásaként fogjuk föl. Talán megengedhető wittgensteini párhuzammal ezt afelől is megközelíthetjük, hogy a Nap árnyékáról milyen grammatikai értelemben gondolkodunk. Ha egy fogalom meghatározásaként úgy értjük, hogy a Napon kívül mindennek lehet árnyéka, ám annak definíció szerint soha, akkor az álomtalan éjszaka jelentéseltörő sötétjét jelölheti. Míg ha a 'mi vethet árnyékot?' kérdést empirikus, nyitott értelemben használjuk, úgy elképzelhetjük, hogy ahogy az értelem is képes álmodni, így máshogy mint éber racionalitással jelentést teremteni, úgy maga a Nap is vethet árnyat, így kifordítva – de dúsító, kreatív módon – a látásra s megértésre vonatkozó elképzeléseinket.

együttes atonális hangzásvilágával kiegészülve nyert végleges formát. A misztikus és apokaliptikus vízió filmkockái rituális események és misztikus jelentőségű tárgyak – gyakran egymásra rétegzett, emiatt szokatlan színű, textúrájú és rejtélyes felületű, így sokszor a felismerhetetlenségig absztrahált – képeit mutatják. A hagyományos narratívával való szakítás, valamint a filmben látott vizuális absztrakció lehetőséget nyújt arra, hogy megvizsgáljuk a következő kérdést: Hogyan fordulhatunk az értelmezésen – mint az ennyire absztrakt, 'idegen', 'vak szabálykövetéssel' talán nem érthető képek, jelentések esetében elsődlegesnek, és bizonyos filozófiai megközelítések szerint kikerülhetetlennek tartott intellektuális műveleten – kívül *másképp* is az elénk táruló képsorozathoz?⁴

Jarman filmje alig ragadható meg a klasszikus, ok-okozatiságra épülő narratív sémák szerint. A világra nem pusztán referenciális/denotatív jelentések közvetítése által utaló, jellegzetes festői és zenei látásmódja a látás és a megértés, az értelemzés folyamatának, viszonyának vizsgálatára sarkall. Olvasatunkban a rendező filmjében a világ dolgainak olyan rétegéhez férközött közelebb, amiben elmerülve a jelentéshez és az értelmezés működéséhez nem kizárólagosan a duális gondolkodás – a metafizika, a karteziánus világszemlélet, a szubjektum-objektum paradigma – szerint tudunk közelíteni. Mindezt az idő- és térkezelésnek a festészettől örökölt kollázsszerű, mellérendelő jellegű alkalmazásával éri el. Jarman a tapasztalásra nem úgy tekint, mintha az a külső reprezentációja lenne a belsőben: az ehhez hasonló naiv pszichológiai képpel való leszámolásaként is fölfoghatjuk alkotását. Ezt a közelítésmódot szeretnénk Ludwig Wittgenstein⁵ és Maurice Merleau-Ponty⁶ néhány relevánsnak tartott elképzelése alapján szemügyre venni.

Jarman a végletekig kiaknázza a befogadói emlékezet transzformatív jellemzőit, melyek által a tudatban a bizonytalan emlék- és álmoképek, a kultikus és kulturális utalások, egymásra utaló formái – akár zenei, akár vizuális – szekvenciák egy

⁴ Itt főleg a megértés / értelmezés shustermani megkülönböztetéseként közelítünk a kérdéshez, ami „képes megkülönböztetni a megértést és az interpretációt anélkül, hogy ezáltal támogatón a fundacionalizmust”. Richard Shusterman „*Pragmatista esztétika*” in *Filozófiai Szöveggyűjtemény*, szerk. Kovács Zoltán (Budapest: Mesterprint Kft., 2009), 100-104. 100. Esetünkben ezt úgy értve, hogy a 'roncsolt', egyszerű referenciális / denotatív módon nehezen hozzáférhető film-jelentéseket, befogadói tapasztalatot mégsem kizárólag az értelmezés, hanem a megértés felől is megközelíthetőnek tartjuk.

⁵ Aki, mint ismeretes, maga is e naiv reprezentacionalista nyelv- és jelentés-felfogás kérlelhetetlen kritikusa volt (kései filozófiájában legalábbis mindenképp). Saját témánk szempontjából ennek legrelevánsabb vetülete a privátnyelv-kritikaként elhíresült gondolatmenet, amiben az érzésekről, érzetokról való beszédmód introspektív/rámutató típusú felfogásának (illetve e felfogás kizárólagosságának) nyújtja a jelentés-használatra épülő kritikáját.

⁶ Elsősorban Merleau-Ponty késői, befejezetlenül maradt *A látható és a láthatatlan* című (1964) kéziratára támaszkodunk. Jelen elemzés szempontjából a filozófiai reflexiót meghaladó fenomenológiája válik érdekessé, mivel abban elsősorban a tapasztalat működésének mikéntjét kutatja. Mindehhez – többek között – bevezette a (nem szintetizáló formaként működő) *Gestalt* fogalmát, ami segítségünkre lesz vizsgálódásainkban.

kollázsszerű jel- és érzetfolyammá sűrűsödnek össze.⁷ Ezek a benyomások állandó hullámmásban tartják a néző (narratív) filmhez való megszokott viszonyát, ezáltal egy rétegzettebb befogadói élmény lehetőségét kínálják számunkra. Az egymásra rétegzett, nehezen megragadható képsorozatokból kiolvasható formák és jelek, illetve azok hiányai egy olyan figyelem kialakulását eredményezhetik, ami a jelentéstulajdonítás állandó kényszere mellett – ha lehet ilyet mondani: helyett – nyitottabbá válhat a mű által kibontakozó anyagiságok, a testi történések, valamint a létrejövő értelem állomásainak irányába is. Jarman fényérzékeny szalagra rögzítette a látható és láthatatlan enigmatikus nyomait, képei olyan – olykor már-már spirituális szintű – jelentésekre utalnak, amelyeket mindig valamilyen matéria hordoz, ugyanakkor igen hangsúlyosan e közelítésmód cáfolatát is magukban hordozzák. Csapdát állítanak az értelmezés szüntelen azonosítási kényszerének, ami a jelentést örökösen 'a pusztán anyagi' felszín 'alatt' hajlamos kutatni.⁸

Merleau-Ponty kései filozófiája a gondolkodásunkkal kapcsolatos szokásaink átalakítására tesz kísérletet – úgy hisszük, hogy az itt elemzett műben is hasonló törekvésekkel találkozhatunk.⁹ Megnézve azt kiváló alkalmat találhatunk arra, hogy elengedjük azokat a berögződéseinket, amelyek arra ösztökélnek, hogy a művészi befogadás során szükségképpen mindig tárgyakat keressünk, avagy külső, lezárt dologi létezők percipiálására törekedjünk. Ennek következtében pedig azon habitusunktól is megválhatunk, ami ezekkel szemben egy olyan külső világtól független belső gondolati tér feltételezésének ingerét táplálta bennünk, ami kizárólagosan szavatolhat a megértés, az értelmezés, a befogadás sikeréért. Jarman kísérleti filmjében kiváló példát találhatunk Merleau-Ponty *A látható és a láthatatlan* című művében megjelenő gondolati fordulatára. Mindkettő arra a tapasztalati módra támaszkodik, ahogy például egy festő tekint a dolgokra: a teoretikus megközelítés kikapcsolásának igényével, valamint az érzékelés felfokozásával.¹⁰ A narratív szerkezetet rendkívüli képességgel és virtuozitással festményszerű struktúrákká alakító képfelszín – ezen a ponton Wittgenstein privátnyelv argumentumához is kapcsolódva – kérdőre vonja a világ jelenségeihez a belső és a külső világ elválasztásán alapuló közelítésmódokat. Nyilvánvalóvá válik, hogy bármilyen érzettel,¹¹ dologgal, vagy eseménnyel is találkozunk a befogadás ideje alatt, azok

⁷ Roberts, John 1985. „Painting the Apocalypse.” *Afterimage* 12: 37-39.

⁸ Vö. Gumbrecht, Hans Ulrich In *A jelenlét előállítására. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó Gábor – Kulcsár-Szabó Zoltán (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 21.

⁹ Természetesen nem egy tézis-film, mozgóképi illusztráció értelmében, sokkal inkább olyan műként tekintve rá, ami a maga mediális sajátosságai révén kontemplál hasonló módon, hasonló kérdéseket.

¹⁰ Vö. Ullmann Tamás 2010. *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. Budapest: L'Harmattan. 388.

¹¹ Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* című művében a test tapasztalás folyamatában betöltött szerepéről a következőképp gondolkodik: „a saját test az alak-háttér struktúra mindig odaértett harmadik eleme, és minden alak a külső tér és testi tér kettős horizontja előtt

felismerése és azonosítása mindig egy működő – ráadásul aktív, használaton, s nem statikus /reprezentáción alapuló – nyelv szerint válik lehetővé.¹² Lássunk is egy – a film megtekintésének alkalmához kapcsolódó – konkrét példát, amire a következőkben többször is támaszkodunk majd!

A képjáték tizenhetedik percében, amikor már valamelyest *alkalmazkodtunk* a nem-narratív jelenetek vizuális absztrakciójához, a képmezőn lassítva – pár másodperc erejéig, s *relative* jól kivehetően – keresztülfut egy sötét színű kutya *alakja*. Ez a jelenet mély döbbenetet, csodálkozást, már-már örömet vált ki a videó egyik nézőjéből, aki ezen érzületek valamelyikétől átítva felkiált: „Kutya!”. Itt a kutya alakjának felismerése semmiképp sem egy előzetes keresési folyamat eredményeképp történt meg,¹³ nem úgy zajlott le, hogy a szóban forgó néző különféle belső képek közül előzetesen kiválasztotta azt, majd annak valamilyen megfelelőjét kutatva fürkészte a külvilágot (jelen esetben a filmvásznat).¹⁴ Ez a felkiáltás *in situ* leplezi le a reprezentáció leképezésén alapuló elméletét: ugyanis nem a kutya előzetes belső képét kapcsoljuk a megjelenő kutya alakjához,¹⁵ ahogyan a felbukkanó kutya formája sem képeket idéz fel bennünk. A kutya alakjának megörülő alany sem közvetlenül fér hozzá a dologhoz, hanem a számára adódó vizuális benyomásokat épp így értelmezi. A kutya aspektus megpillantásakor az értelmezés indirekt módon történik: az alany feltehetően nem akarhatta felvillanását megelőzően látni azt. Pontosabban a kutya megpillantására a vizuális tapasztalat lehető legközvetlenebb eseményeként tekinthetünk, mivel abban a néhány másodpercben az érzékelő és az érzékelt együtt szerveződött – Merleau-Ponty szavaival ugyanannak a mozgásnak a színét és a visszáját alkották.¹⁶

A nap árnyékában nagyszerűen érzékelteti, hogy fordítsunk nagyobb figyelmet az ilyen – a kutya felismeréséhez hasonló – élményeknek. Az alapos megfigyelés

rajzolódi ki.” Merleau-Ponty, Maurice In *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor (Budapest: L’Harmattan, 2012), 122-123.

¹² Wittngenstein hasonlattal élve: nem azért s attól tudjuk „érteni” a jarmani filmnyelvet, mert a mi bogarunk az övéhez hasonló, hanem minden ilyen előzetesen adott, belső kép híján is jól tudunk befogadóként más befogadókkal beszélni erről az olyan titokzatos – mégis hozzáférhető – filmnyelvről. (PU 293.)

¹³ Ld. „A »»Mit látsz itt?«« kérdésre nem azt válaszoltam volna: »»Most képnnyúlnak látom.«« Egyszerűen az észleletet írtam volna le; ugyanúgy, mint ha ilyen szavakat mondtam volna: »»Ott egy piros kört látok.««” (PU 284.)

¹⁴ „Csak azt ne mondd: »»De azért a vizuális benyomásom nem a *rajz!* hanem *ez* – amit senkinek sem tudok megmutatni.«« – Persze hogy nem a rajz, de nem is valami más, ami ugyanebben a kategóriába tartozik, és amit magamban hordozok.” (PU 285.)

¹⁵ „Ránézek egy állatra; megkérdeznék: »»Mit látsz«« azt válaszolom: »»Egy nyulat.«« - Látok egy tájat; hirtelen elfut egy nyúl. Felkiáltok: »»Egy nyúl!«« Mindkettő, a tudósítás és a felkiáltás is, az érzékelésnek és a látási élménynek a kifejezése. De a felkiáltás más értelemben az, mint a tudósítás. A felkiáltás kitör belőlünk. – Hasonlóan viszonyul az élményhez, mint az üvöltés a fájdalomhoz.” (PU 287.)

¹⁶ „És ezért jelenik meg az aspektus felvillanása félig látás-élményként, félig meg gondolkodásként.” (PU 287.)

eredményeképp ugyanis egyértelműen kirajzolódhat, hogy a látás és az értelmezés miért is nem eshet egybe.¹⁷ Míg a szekvenciákban elmerülő látás állapota közvetlen, addig az értelmezés vagy gondolkodás közvetett módon történik¹⁸. A filmbeli megjelenések és az előtűnések folyamatosan pulzáló karaktere a látás állapotának fenomenológiai vizsgálatára sarkall: annak felismerésére, hogy a tárgyi megjelenés közvetlenségében magát a látást sohasem tudatos feloldódásként gondoljuk el. Ne azt olvassuk, hogy valami mit fejez ki, sokkal inkább magát a kifejezést vegyük szemügyre! A látás az értelmezéssel ellentétben nem törekszik a tulajdonságok állandó szintetizálására, sőt önmaga folytonos felülvizsgálatát sem indukálja. Azaz hiányzik belőle az értelmezés akaratlagossága és szándékossága: a gondolkodás.¹⁹

Így a vizuális adottságok organizációját figyelemmel kísérve a látás rejtélyével találkozhatunk. Jarman egy kimondottan wittgensteini világot tár elénk, s elsősorban az aspektuslátás működését lendíti játékba. A művészet keretein belül realizálja a filozófus gondolatát: „Le kell ereszkednünk az alkalmazás szintjére, és akkor a fogalom más helyet talál” (PU 286.). Jarman sok esetben alkímiai motívumokat és témákat is sejtető, manipuláló képeivel (láthatjuk többek között például a Stonhenge és néhány tarot kártyalap stilizált képmását) találóan alkotja meg a metafizikai magyarázatok, valamint az alkalmazás közötti különbségek és hasonlóságok hálózatát. Az anyagságokra irányuló figyelem által – vonatkozik ez a műre, a befogadóra, és ezek közös terére –, nem áttételes módon, hanem a konkrét közvetlenség átélésével kerülünk közelebb a tapasztalathoz.²⁰ Az analízisi kényszer blokkolásának következtében nyilvánvalóvá válik, hogy nem létezik egy a

¹⁷ Noha az aspektuslátásra vonatkozó meglátások ezt annyiban cizellálják, hogy többféleképpen értelmezhető ábrák esetében – pl. a 282. oldalon említett sematikus téglatest-háló – az értelmezés (némiképp a Churchland-hipotézisre hajazva, anakronisztikusan szólva) ’beszűrődhet’ a látásba. „De az is lehetséges, hogy az illusztrációt egyszer az egyik dolognak, egyszer meg a másikkal látjuk. Tehát értelmezzük, és úgy látjuk, ahogyan értelmezzük.” (PU 282.)

¹⁸ Wittgenstein felől közelítve a kérdéshez: igaz ez még akkor is, ha – elvetve a fundacionalista, a reprezentacionalista fölfogás eredendő és nem-eredendő megértése közötti különbséget, idézett szövegében Shustermann is teszi – valamit mindig valamiként látunk, hiszen „a megértés (...) mindig szelektív”, s a benyomásokat, érzékleket mint tényeket a nyelvjátékaink teremtik meg számunkra. Ugyanakkor az aspektusváltás, annak észrevétele – ami shustermanni értelemben az értelmező, a kizökkent – az a beállítódás, ami „valamiféle megfontolt vagy legalábbis tudatos gondolkodást feltételez, míg a megértés nem.” E két eset különbségét így összegzi: „Megérthetünk valamit anélkül, hogy egyáltalán gondolkodnánk rajta, ám valaminek az interpretációjához szükség van arra, hogy elgondoljunk róla”. Richard Shusterman „Pragmatista esztétika” in *Filozófiai Szöveggyűjtemény*, szerk. Kovács Zoltán (Budapest: Mesterprint Kft., 2009), 100-104., 102.

¹⁹ Ld. „A szelekció nagy részét az észlelés és a megértés hétköznapi aktusai során automatikusan és öntudattalanul (bár értelmesen és nem mechanikusan), intelligens szokásaink alapján, bármiféle reflexió és megfontolás nélkül végezzük”. Ez olvasatunkban rokonságot mutat wittgensteini megfontolások „vak szabálykövetésével” (PU §201 – 225).

²⁰ „Ne gondolkozz – nézz!” (PU 290.)

külső világgal szembeni olyan belső világ, ahol a problémák a konkrét megjelenő és a befogadó közös játékteréből kivonódva *mélyebben* vagy *világosabban* bontakozhatnak ki.

A gyakran egymásba áttűnő, s nehezen olvasható képkockák előbb-utóbb azt a vágyat keltik a nézőben, hogy azokat – a bizonytalanságban kapaszkodókat keresve – kitalálással szőjék át. A sokszor absztrakt képsík látása is sajátosan változik ezáltal: az elemek alkalmi együttállása, egymásra vonatkozása újra és újra valamilyen felismerés – esetünkben többirányú felismerés – felé mozdít (legyen szó akár az alakzatokról, akár fogalmilag felismerhető formákról). Amikor – visszaugorva a korábbi példához – a képmezőn megjelenő sötétszínű négylábú alakzat felismeréséhez a kutya fogalmisága kapcsolódik, akkor ezzel együtt szükségszerűen megjelenik egyfajta általánosító jelleg is. Azonban, Wittgenstein egyik talányos meglátását aktualizálva, az, amit a kutya aspektusának felvillanásában észlel a néző, „nem az objektum valamely tulajdonsága, hanem egy intern reláció [interne Relation] közötté és más tárgyak között” (PU 307.). *Nota bene*: Az alakzat dologi tulajdonságaként ragadható meg annak mérete, színe, organizációja, viszont maga a megjelenő aspektus nem, „az nem az objektum valamely tulajdonsága” (PU 307.). A kutya fogalmiságának megjelenéséhez vezető aspektus nem az objektum *tárgyi* tulajdonsága, és nem is a néző belső világában létrejött értelmezése.²¹ Ehelyett inkább valamilyen tárgyi kontextusra mutat rá, amit Wittgenstein a korábban idézett meglátásában tárgyak közötti intern relációként ír le.

A felvétel és az azon végrehajtott utómunka végeredménye az aspektuslátás és aspektusváltás működésének mesterei érzékeltetése: vizuális filmkölteménye – mint nem elkülönült értelmek egymásra vonatkozása – hozzásegít annak belátásához, hogy az aspektuslátás megelőzi az értelemátvitel működését. Mindez azt jelenti, hogy a kutya aspektusának felvillanásakor olyannak is látom a megjelenő dolgot, mint amilyen például egy másik kutya. Ugyanakkor az egyediség problémáját is szokatlan pozícióba helyezi: esetünkben a filmvászonon megjelenő formák egyedisége abban rejlik, hogy azok nagyon sok dologra (s nem pusztán egyre) hasonlíthatnak. Az alkotás a nap árnyékában megjelenő dolgokat elsősorban úgy teszi egyedivé, hogy majdhogynem végig a hasonlóságok egy bizonyos és sajátos hálózatát képes felidézni. Másodszorban pedig úgy, hogy minden egyes fogalomnak megfelelő felismerést azonnal eltérít a metafizikai magyarázatokhoz vezető csapásirányokról. Ezáltal megmutatja, hogy az egyediség az értelem kialakulásának szerves része, s nem egy azon túli fogalom. Amikor nézőben aspektusok villannak fel, akkor mindig azok sajátos együttállása(i) fejezi(k) ki az adott dolog egyediségét.

²¹ Az intern reláció fogalmának bővebb elemzésével Ullmann Tamás *A láthatatlan forma* című könyvének *Aspektuslátás és sematizmus* című fejezetében találkozhatunk. Ullmann Tamás In *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. (Budapest: L'Harmattan. 2010), 341-360.

Ezen a ponton talán érdemes megidézni Merleau-Ponty *Gestalt* fogalmát²² is, ami valamelyest az intern reláció működéséhez hasonlóan a szubjektum és az objektum nézőpontjának meghaladását foglalja magában. Eszerint a kutya *Gestalt*jára egy olyan közös magként tekinthetünk, amiben ez a két dolog eleve érintkezésben van egymással, vagy – talán kicsit pontosabban – még nem váltak el egymástól. Merleau-Ponty szerint a *Gestalt* „nem más mint a »dolgoiban magukban keletkező« észlelés [perception se faisant dans les choses]”.²³ A *Gestalt* az a különleges köztes zóna, ami egy belső közelítési módot jelöl „a tudat értelemadó szintézise és a dologi objektivitás között”²⁴. Átala működésbe lendül a szubjektum és objektum viszonyában az a harmadik, ami megsejthetővé teszi a perceptív értelem által kirajzolódó rést vagy nyílást. A *Gestalt* értelmében a tapasztalás nem egyszerű egybeesést jelent, hanem az alak vagy az alakzat különleges, a körvonalán belül végzett membránszerű mozgásával, vibráló nyitottságával való esztétikai játékát. Mindez a művészettapasztalat folyamatában abban válik érdekessé, hogy az érzékelő és az érzékelt már nem különíthető el egymástól, hanem együtt ugyanannak a mozgásnak a színét és a fonákját képezik.

A szóban forgó képsorozat egy *Gestalt*szerű szerveződés, ami izgalmasan fordítja le azt a nézőtől független, de mégis az ő tapasztalatának vonatkozásában történő mozgást, ami a megelőzi a tárgyi értelmet, ugyanakkor mégis a tárgyi formálódás irányába tart. E köztes szféra egyedi szerveződéseként egy olyan értelem kirajzolódásához járul hozzá, ami nem tudat, nem tárgy, nem tudati kategória, és nem tárgyi forma. Az érzékelésben a wittgensteini aspektuslátáshoz hasonlóan a *Gestalt* megtapasztalásakor sem pusztán megfelelést vagy adekvációt észlelünk az érzékelt dologgal.²⁵ Sokkal inkább az alakzatok különleges, vibráló nyitottságára lehetünk figyelmesek, ami által megmutatkozik a láthatóban benne levő láthatatlan. S ez nyújtja a jarmani vízió sajátos atmoszféráját. Abba belefeledkezve könnyebben megragadhatóvá válnak a világhoz való viszonyunk nem-értelmező összetevői.

²² „A Gestalt a disztribúció elve, ekvivalenciák egy rendszerének láthatatlan tengelye, olyan Etwas, amely a részleges fenoméneken keresztül nyilvánul meg. [...] A Gestalt ugyan nem téridőbeli individuum, egyértelműen lokalizálható valami [...], de nem is független tértől és időtől, nem téren és időn kívüli, csak az objektív eseményorként megállapított téridőbe nem illeszthető maradéktalanul, de mindazonáltal van bizonyos súlya, ami rögzíti, hozzáköti, ha nem is egy objektív helyhez és időponthoz, de egy tartományhoz, egy régióhoz, amit ural, amin keresztül húzódik, és amiben mindenütt jelen van, anélkül, hogy rá lehetne pontosan mutatni, hogy íme, itt van. A Gestalt transzcendencia. Ezt fejezzük ki azzal is, hogy általánosságról, *Transponierbarkeit*ről beszélünk vele kapcsolatban. – Az élmény megkettőzött hátlapja.” Ullmann Tamás In *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. (Budapest: L'Harmattan. 2010), 230.

²³ Merleau-Ponty, Maurice In *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik – Szabó Zsigmond (Budapest: L'Harmattan. 2006), 217.

²⁴ Ullmann Tamás In *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. 391.

²⁵ „Megtapasztalni egy Gestaltot biztos nem jelenti azt, hogy egybeesést éreznénk, adekvációt, megfelelést az érzékelésben az érzékelt dologgal.” Ullmann Tamás In *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. 230.

Közelítésünk szerint Jarman filmje a láthatóból előbukkanó, nehezen verbalizálható, láthatatlan szférájának megtapasztalására irányítja a figyelmet. *A nap árnyékában* az imaginációs folyamatok révén a látás lebontását, és ezáltal annak kognitív folyamat alóli felszabadulásának jelenlétét érhetjük tetten. Az így létrejövő lecsupaszított látás olyan művészeti lehetőségeket inaugurál, melyek tisztán képi tapasztalatokként a vizuális koordináták eltűnését indukálják, s olyan tapasztalatokat nyújthatnak a befogadónak, amelyekben a világa – miközben rázáródik – egyfelől megragad; másfelől az én, aki kinyílik a világra, kinyitja magát a világot is. Példánkat elemezve körvonalazódott, hogy a filmvászonon megjelenő alakok és alakzatok sok esetben önmagukban jelentés nélküliek, jelentésüket leginkább az elemek közötti rések által kapják, amelyeket a néző a képi elemek közötti átmenetek hatékonysága révén lendít működésbe. Ennek értelmében a jelentés egy folyamatosan feltáruló tagolódás következtében jön létre, és e vég nélküli dinamikus keletkezés a képi elemek közötti kapcsolatok létrehozására megszámlálhatatlan lehetőséget kínál. Amennyiben egy *kép* kapcsán az értelemképződés folyamatára a wittgensteiniánus vagy merleau-pontyánus optikából tekintünk, akkor nyilvánvalóvá válhat, hogy annak struktúrája az elemek közötti kapcsolódási pontok kimeríthetetlen sokaságát foglalja magába, amelyeket a néző tekintete aktualizálhat.

Absztrakt

Elemzésemben Derek Jarman *A nap árnyékában* (*In the Shadow of the Sun*) című dialógusok nélküli kísérleti rövidfilmjére filozófiaként tekintek: az érzéki tapasztalatra, a gondolkodásra, a jelentésre, a jelölésre és az értelmezésre irányuló figyelemmel való kísérletezésként. A rendező a világ dolgainak olyan rétegét tárja elénk, amiben elmerülve a jelentéshez és az értelmezés működéséhez nem kizárólagosan a duális gondolkodás – a metafizika, a hermeneutika, a karteziánus világszemlélet, a szubjektum-objektum paradigma – szerint tudunk közelíteni. Nem úgy tekint a tapasztalásra, mintha az a külső reprezentációja lenne a belsőben, minden ehhez hasonló naiv pszichológiai képpel leszámol a vetítívászon. Ezt a közelítésmódot állítom párhuzamba Ludwig Wittgenstein és Maurice Merleau-Ponty filozófiájának néhány aspektusával.

Kulcsszavak

Derek Jarman, experimentális filmművészet, vizualitás, aspektuslátás, Gestalt, Ludwig Wittgenstein, Maurice Merleau-Ponty / Derek Jarman, experimental film, visuality, aspect seeing, Gestalt, Ludwig Wittgenstein, Maurice Merleau-Ponty

Irodalomjegyzék

- J. Goodenough & R. Read, (eds) *Film as Philosophy* (London: Palgrave Macmillan, 2005)
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. Palkó Gábor – Kulcsár-Szabó Zoltán (Budapest: Ráció Kiadó, 2010)
- Merleau-Ponty, Maurice, *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik – Szabó Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, 2006)
- Merleau-Ponty, Maurice, *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor (Budapest: L'Harmattan, 2012)
- Peter-Klaus Schuster – Wilfried Seipel – Manuela B. Mena Marqués, *Goya-Prophet der Moderne*. (Köln: Dumon, 2005)
- Roberts, John 1985. „Painting the Apocalypse.” *Afterimage* 12: 9-36.
- Richard Shusterman „Pragmatista esztétika” in *Filozófiai Szöveggyűjtemény*, szerk. Kovács Zoltán (Budapest: Mesterprint Kft., 2009), 100-104.
- Ullmann Tamás, *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. (Budapest: L'Harmattan. 2010)
- Wittgenstein, Ludwig, *Filozófiai Vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin (Budapest: Atlantisz, 1998)