

[SZERZŐ]

ÁRVA MÁRTON

Perspektívaváltások. A filmfenomenológia és a dekoloniális gondolkodás lehetséges párbeszédéről

Árva Márton az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának doktorjelöltje, a *Prizma* spanyol és latin-amerikai filmekkel foglalkozó rovatának alapítója. Főbb érdeklődési területei a spanyol és latin-amerikai film, a posztkoloniális kulturális kapcsolatok, illetve a dekoloniális gondolkodás. Filmes tárgyú írásait többek között a francia *Cinéma d'Amérique latine*-ban, a mexikói *Revista Montajes*-ben, a *Metropolis*-ban, a *Filmvilág*-ban és a *Prizmában* publikálta. Szerkesztett kötete, a *Kino Latino – Latin-amerikai filmrendezőportrék* 2020-ban jelent meg a Prizma kiadásában.

[absztrakt]

A tanulmány két eltérő elméleti iskola vizsgálódásai közötti párbeszéd lehetőségére világít rá, egy olyan értelmezési keret kontúrjait felvázolva, melynek segítségével jelentésteli kapcsolatok állapíthatók meg a filmek percepciók élménye és kulturális-geopolitikai specifikumai között. A modern racionalitás testetlen univerzalizmusát más-más irányokból kritizáló filmfenomenológia és dekoloniális gondolkodás főbb állításainak bemutatása után a dolgozat a Walter Mignolo által kidolgozott „border thinking” eljárásának filmekkel kapcsolatos vizsgálatokba történő adaptálása mellett érvel. Végül néhány példán keresztül utal rá, hogy ez a módszer leginkább az ismeretelméleti pluralitás, tehát a modernitás és a kolonialitás közötti határvonal filmes kifejeződésének elemzésére lehet alkalmas.

This essay highlights the possibility of a dialogue between two different theoretical fields, outlining the contours of an interpretative framework that can be used to understand meaningful connections between the perceptual experience of films and their cultural-geopolitical specificities. Having presented the main claims of film phenomenology and decolonial thinking, which criticize the disembodied universalism of modern rationality from different standpoints, the paper argues for the adaptation of Walter Mignolo's “border thinking” into the inquiries of film studies. It suggests, through a few examples, that this method may be best suited to analyse filmic expressions of epistemological pluralities, that is, the experience of being on the border between modernity and coloniality.

Jelen dolgozat arra vállalkozik, hogy a filmfenomenológia és a dekoloniális gondolkodás metszéspontjából kiindulva felvázoljon egy olyan értelmezési keretet, melynek segítségével kapcsolatok állapíthatók meg a filmek percepciók élménye és kulturális-geopolitikai meghatározottságai között. A felvetés aktualitását az adja, hogy noha a nyugati akadémiai diskurzusban az ezredforduló környékén kibontakozó „testi fordulat” a filmelméletben is érezte a hatását, az ebből következő belátások legfeljebb részben¹ vezettek el oda, hogy a filmes kommunikáció testet öltöttségét hangsúlyozó teoretikus vizsgálódások nem nyugati nézőpontokat is igyekeztek számításba venni. Ezért ebben a szövegben bemutatom azokat az elméleti megállapításokat, melyek alapján a filmelméletben a testi hatásokon túl magukkal a testekkel (azok eltéréseivel, helyhez kötöttségével, történeti alá-fölérendeltségeivel stb.) is érdemes foglalkozni. Ezt követően röviden kitérek arra, hogy milyen hozadéka lehetnek ennek a műértelmezésben.

A filmelméleti „testi fordulat” egyik legjelentősebb irányzatának számító fenomenológia és „a kritikai elmélet sajátos fajtájának”² (Mignolo 2007b: 155) aposztrofált dekoloniális gondolkodás vizsgálódási terei ugyan egymástól távol esnek, célkitűzéseik azonban kulcsfontosságú pontokon kapcsolódnak össze. A leglényegesebb ezek közül, hogy mindkét megközelítés az ismeretszerzés elsődlegesen testi mivoltát hangsúlyozva kritizálja a modern racionalitás (testetlen) univerzalizmusát, illetve az ebből következő modern/koloniális ismeretelméleti hierarchiákat. A filmfenomenológiában és a dekoloniális gondolkodásban is megtaláljuk a karteziánus dualizmus alapvető kritikáját, tehát az elme és a test, illetve az elme és a természet elválasztásának megkérdőjelezését. Ebből következően kezdik ki ezek az elméletek azt az instrumentális racionalitást, amely az érzékelést, az ismeretszerzést, a tudást és a kommunikációt nem helyhez és testhez kötött folyamatokként, hanem a testtől független adottságokként, „tisztá gondolatok” és univerzálisan leírható, absztrakt igazságok alapján képzelik el. Vagyis mindkét terület szerzői a huszadik század végéig javarészt figyelmen kívül hagyott testeket vizsgálják mint a tudás és az ismeret alternatív forrásait, ily módon megkérdőjelezve a világhoz való ismeretelméleti viszonyulás modern eurocentrikus elveit. Márpedig ha az érzékelés és kifejezés struktúráit a modern racionalitás istenszerű, testetlen perspektívája helyett a testet öltött tudatból kiindulva gondoljuk újra, akkor egyrészt adódik a testek (geopolitikai pozíció, nem, gender, kinézet, fogyatékoság stb. alapján meghatározott) eltéréseinek problémája, másrészt pedig – a filmélmény vonatkozásában – a szenzoriális észlelés és az absztrakt reflexiók viszonyának kérdése. A továbbiakban ezeket a teoretikus megfontolásokat fejtem ki: először felvázolom a filmfenomenológia, illetve a dekoloniális gondolkodás ismeretelméleti megállapításait, majd a két iskola átfedéseiből kiindulva rámutatok a kettő közötti produktív párbeszéd lehetőségére.

1 A talán legtöbbször idézett kivétel Laura U. Marks könyve, a *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000), amely a „haptikus” és az „optikai” látás kettősségét elemzi az általa „interkulturális mozinak” nevezett korpuszon, vagyis nyugati metropoliszok diaszpóráiban élő, illetve emigráns művészek kísérleti film- és videómunkáiban. Bár Marks elemzéseinek kiindulópontja a különféle ismeretelméleti paradigmák találkozásának gondolata a vizsgált alkotók és a befogadók vonatkozásában is, érdekes módon a rá hivatkozó, a haptikus vizualitással foglalkozó későbbi tanulmányok ritkán veszik figyelembe ezt a tényezőt, Marks eredményeit ezzel is az „univerzális tudás” terepére terelve a testet öltött kontextusok specifikumai felől.

2 A szöveg minden idegen nyelvű idézetét saját fordításban közlöm.

„Észlelek, tehát testet öltött vagyok”³ – A filmelméleti „testi fordulat” és a fenomenológia

A filmelmélet „testi fordulata” összetett és különböző teoretikus irányokat magába foglaló folyamat, melynek közös nevezője az 1970-es és 90-es évek között domináns, a szemiotikán, a pszichoanalízisen, illetve a marxista alapokon nyugvó filmelmélet elutasítása. A néző testet öltöttségéből kiinduló filmelméletek szerint a narratív struktúrákkal és a filmi „tekintet” pszichoanalitikus konstrukciójával foglalkozó elképzelések túlságosan is általánosító és hiányos képet adnak a filmélményről, és különösen akkor vallanak kudarcot, amikor a befogadóra gyakorolt zsigeri vagy érzelmi hatást igyekeznek magyarázni.

Az ezredforduló „testi fordulatának” elméletirői szerint ezek a hiányosságok javarészt azoknak a nyugati filozófiai hagyományoknak a korlátaiból erednek, amelyekre a modern filmelméletek támaszkodnak; többek között ide tartozik az érzelmek általános megvetése. A nyugati gondolkodásban az érzelmeket hagyományosan az értelemmel ellentétesnek, a patriarchális tudományos diskurzusba való bekerüléshez „túlságosan nőiesnek” szokás tartani, tehát olyasvalaminek, ami a magánélet vagy a szubjektivitás birodalmába tartozik, így egyszerűen nem alkalmas arra, hogy vizsgálat tárgyává váljon (Plantinga 2009: 4–5.). Ráadásul a nyugati filozófiában megfigyelhető egyfajta bizalmatlanság a képekkel szemben, vagyis az az elképzelés, hogy a képek hazug, csábító erővel rendelkeznek. A pszichoanalitikus filmelmélet vagy a filmszemiotika elméletalkotói a mozgóképeket egy manipulatív apparátus termékeiként közelítik meg, és a zsigeri filmélményekre gyakran rideg távolságtartással tekintenek (Sobchack 1992: 262–269.; Shaviro 1993: 14–17.). Ezen kívül fontos megemlíteni a nyugati filozófia és művészettörténet által kialakított érzékszervi hierarchiakat is. A nyugati hagyomány ugyanis merev rangsort tart fenn az úgynevezett távolsági érzékszervek (látás, hallás) és a proximális érzékszervek (tapintás, ízlelés, szaglás) között, ez utóbbiakat „hedonisztikusnak” és alacsonyabb rendűnek tekintve (Marks 2008). Ezt a hierarchiát a modern filmelméletek is újratermelik, elhanyagolva a képek (és kisebb mértékben a hangok) melletti további érzékszervi aspektusokat a filmélmény vizsgálatában. Ez az elméleti hiányosság annál is inkább problematikus, mivel az idegtudományok bőven szállítottak empirikus bizonyítékokat arra nézve, hogy a filmnézés mindig multiszenzoros, és olyan komplexen integrált észlelési folyamatként értelmezhető, amely nemcsak magában foglalja, hanem túl is lép a fent említett öt érzékszerv hatókörén – vagyis például a hőre, a térbeli tájékozódásra és egyéb szempontokra vonatkozó érzékelésünket is mozgósítja (Antunes 2016: 30–45.).

Az ezredforduló óta a néző testet öltöttségéből kiinduló filmelméletek ezeket a hiányosságokat igyekeznek korrigálni: elutasítják a „testetlen szemet” mint az elméletalkotás hivatkozási pontját, és ezzel szemben hangsúlyozzák mind az észlelt film, mind pedig az észlelő materialitását. Ezek az elméletek kifejezetten a filmélmény érzékszervi rétegeit elemzik, azokra a megközelítésekre emlékeztetve, melyeket korábban, „a 70-es évek elején a »rigorózusabb« és »objektívebb« leírási módok megjelenésével kiutasítottak a filmtudomány területéről” (Sobchack 2004: 58). Kritizálják a modern filmelméletek középpontjában álló optikai modellt, amely a reneszánsz

3 Mint Sobchack kifejti, az egzisztenciális fenomenológia aszerint fogalmazza újra Descartes felvetését, „hogyan számításba veszi a jelenlétet, a szubjektivitást és az integritást mint egy partikuláris (és mindig társas értelemben vett) testet öltöttség »világban létezését«” (Sobchack 1992: 304).

perspektívát adaptálja, és abból indul ki, hogy a néző a moziban a narcisztikus azonosulási folyamatban távolságtartó megfigyelővé vagy *voyeur*-ré válik (Shaviro 1993: 44–45.). A „testi fordulat” filmelméletei ezen kívül elutasítják a „transzcendentális determinizmus” gondolatát is, mely szerint a nézők egyéni tapasztalatára zökkenőmentesen telepszik rá a rosszindulatú apparátus által sulykolt, tisztességtelen ideológiai vagy pszichológiai üzenet (Sobchack 1992: 17–18.). Tehát passzív és védtelen megfigyelés helyett párbeszédjellegű, materiális értelemben is szituált találkozásélményként tekintenek a filmnézés tapasztalatára. A 90-es évek elején publikált úttörő jelentőségű tanulmányok⁴ nyomdokain haladva az ide sorolható szerzők arra igyekeznek rámutatni, hogy a domináns filmtudomány az ezredfordulóig vak volt a test anatómiai és fenomenológiai felfogása közötti különbségre, amit például a német „Körper” és „Leib” szavak jelentése közötti eltérés érzékeltet. Az ausztrál teoretikus, Anne Rutherford megfogalmazásában előbbi „a boncasztalon látható statikus struktúrákra”, vagyis az élettelen testre mint „szellemmel vagy lélekkel megtöltendő tartályra” utal, addig az utóbbi az élő és megélt, „érzésekkel, érzékenységgel, észlelésekkel és érzelmekkel” teli testre vonatkozik (Rutherford 2006: 146). Rutherford amellett érvel, hogy az angol nyelvű filmtudomány anatómiai metaforái hagyományosan passzív tárgyként képzelik el a nézői testet, ami a testi érzékelésen alapuló, megélt filmélmény és az aktív tapasztalat kérdését a háttérbe szorította, kiiktatva a testet öltöttséget figyelembe vevő esztétikai elméletalkotás lehetőségét is (Rutherford 2006: 147–149.).⁵

A filmfenomenológia – és különösen az a válfaja, amely Maurice Merleau-Ponty egzisztenciális fenomenológiáját adaptálja a filmnézés kontextusára⁶ – éppen azokat a hiányosságokat igyekszik kiigazítani, melyek ebből a filmelméleti vakfoltból következnek. Ahelyett, hogy a filmnézést a befogadó szubjektum és a szemlélt tárgy közötti egyirányú kapcsolatként fogalmazná meg, a filmfenomenológia eltörli ezt a dichotómiát, és egy olyan kommunikációs rendszert képzel el, melyben észlelő és észlelt kölcsönös függésben van, a filmi jelentés és érzelm pedig ebből a viszonyból születik a filmélményben. Ez az elmélet tehát az interszubjektivitást és a megtestesült létezését hangsúlyozza mint a film és a néző közötti alapvető kommunikációs kapcsolatot, vagyis Merleau-Ponty-nak arra az alapgondolatára épít, mely szerint a megélt testi tapasztalat közvetíti a világ és az emberi tudat között. Vagyis ebben a felfogásban a testet öltött látó szubjektum egyúttal mindig látott szubjektum is, hiszen a megtestesülése önmagában a figyelem mások által látható jele. A testet öltött látás tehát egyidejűleg észlelés és kifejezés: kétirányú kommunikáció a testet öltött tudat (a látó szubjektum, az „én”) és a külvilág között (Sobchack 1992: 3–50.). Ezt a modellt a filmnézés kontextusába áttűtetve Sobchack azt írja, hogy „amikor moziban ülünk, és

4 A filmelméleti testi fordulat három trendindító tételeként Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* (1990), Vivian Sobchack *The Address of the Eye* (1992) és Steven Shaviro *The Cinematic Body* (1993) című munkáját szokás emlegetni.

5 Az „élményekben megragadható test” és a „test mint anatómiai struktúra” szembeállítását ugyanakkor a filmelméleti „testi fordulatot” követően is érezteti hatását, és az egyes irányzatok módszertani eltéréseiben továbbra is tetten érhető. Míg a fenomenológia jelen szövegben bemutatott elgondolása szerint film és néző interszubjektív viszonyban áll egymással, a kognitívizmus módszere továbbra is fenntartja a nézői szubjektum és a nézett objektum elméleti elválasztását, csak a vizsgálati terepébe integrálja az érzékszervek és az idegpályák struktúráit is.

6 A fenomenológia és a filmtudomány összekapcsolásának másik kísérlete Allan Casebier *Film and Phenomenology* (1991) című munkája, amely Edmund Husserl transzcendentális fenomenológiájára épül, ellentétben Sobchack filmelméletével, amely Merleau-Ponty egzisztenciális fenomenológiáját veszi alapul. A két megközelítés közötti fő különbség az, hogy míg a transzcendentális fenomenológia szerint az észlelés tárgyai az észlelés aktusától függetlenül léteznek, ezért a szubjektív vagy konstruktív mozzanatot nem építi be a tapasztalat elemzésébe, addig az egzisztenciális fenomenológia a szubjektumot aktív résztvevőnek tekinti a tapasztalat konstrukciójában (Antunes 2016: 33–34.).

egy filmet érzékelhetőnek, illetve jelentésszerűnek tapasztalunk, akkor mi (és az előttünk pergő film) egy adott világnak vagyunk a vizuális (értsd: látó és látható – Á.M.) részei” (Sobchack 1992: 8).

Ez egyrészt azt jelenti, hogy a néző a testen keresztül tapasztalja meg a filmet, vagyis a test közvetíti a tudat és a film között, biztosítva a kommunikatív eseménnyel járó jelentések és intenzitások áramlásának, illetve a képi és nyelvi információcserének a kereteit (Sobchack 2004: 58–61.). Másrészt azt is, hogy a filmnézés eseménye interszubjektív és kétirányú kommunikációként értelmezhető. Vagyis fenomenológiai értelemben mind a nézőt, mind a filmet úgy kell felfognunk, mintha egy-egy testi tapasztalat birtokosai lennének, és testükön keresztül valósulna meg a különböző jelentések észlelése és kifejezése is. Nyilvánvaló azonban, hogy a film teste jelentősen eltér a befogadó testétől: ahogy Sobchack kifejti, ebben a modellben a filmnek azért van szüksége testre, hogy érzékelje és kifejezze a világot a befogadó (és önmaga) számára. A film teste tehát „a tapasztalatot technológiai úton közvetítő tudatként nyilvánul meg számunkra” (Sobchack 1992: 168). Jennifer M. Barker ezt a gondolatot árnyalja tovább *The Tactile Eye* című könyvében, és azt vizsgálja, miként képes a film a saját vizuális létezésének keretein belül jelentéseket rögzíteni és kifejezni. Persze a filmnek ez a fajta testet öltött vizuális létezése a gyakorlatban annak felel meg, ahogy technikailag megörökíti vagy létrehoz egy világot, majd bemutatja azt a nézőnek. Vagyis amit fenomenológiai értelemben a film testet öltött kommunikációs gesztusaiként értünk, az nem más, mint a térben való mozgás és zoomolás, a hangfelvétel, a dolgok felületének pásztázása vagy éppen a montázs ritmikus elrendezése. Ezek azok a film teste révén létrejövő kommunikációs gesztusok, amelyeket a néző teste érzékel, és a testet öltöttségnek ez a kölcsönössége teremti meg a film és a néző közti jelentésszerű kommunikáció peremfeltételeit, hiszen „a néző és a film világban való létezésének, látásának és érzékelésének bizonyos módjai annak ellenére hasonlóak, hogy nagy különbségek vannak ember és gép között; az egyik vér és szövet, a másik fény és celluloid” (Barker 2009: 9).

A fenomenológiai megközelítés tehát a filmnézés immerzív jellegét hangsúlyozza, vagyis azt, hogy a film „testi modalitásban”, a testet öltöttségén keresztül kerül kapcsolatba a nézővel: a jelentések észlelése és kifejezése, a külső világ és a belső tudat a testben érnek össze (Sobchack 2004: 65). A filmfenomenológia szerzői szerint ez a testi, illetve érzékszervi érintkezésből születő filmélmény a film és a néző közötti bensőséges, intim kapcsolat eredménye, ami leginkább élő testek találkozásához hasonló, és mint ilyen, érzelmeket és érzeteket szabadít fel, melyek megelőzik a tudatos gondolkodást (Sobchack 2004: 66–79.; Barker 2009: 13–16.). Ebből az is következik, hogy a fenomenológia szerint nézőként még azelőtt „vonz magához egy film tapintható, zsigeri módon [keletkező érzések miatt]”, hogy időnk lett volna az általa ábrázolt fiktív-narratív világ valamelyik szereplőjével azonosulni (Barker 2009: 16, kiemelés az eredetiben). Barker egy sor esettanulmányon keresztül ki is dolgozza a filmnézés testet öltöttségéből származó „tapintások filmes módozatainak” tipológiáját (Barker 2009: 20). Ezzel arra próbál választ adni, hogyan lehet a filmes kifejezőeszközök és az emberi test gesztusai közötti kapcsolatot megragadni akkor, ha magát a filmnézést testek érintkezéséhez, illetve tapintáshoz hasonló élményként közelítjük meg. A fenomenológia tehát a „filmtárgyat” távolról szemügyre vevő befogadó elvont képzelete helyett „az anyag és a jelentés összefonódása” mellett érvel (Sobchack 2004: 100). Olyan fogalomhasználatot javasol, amely elmosza a határokat a szubjektum és a tárgy, az én és a másik vagy a filmképen „innen” és „túl” között, a pólusok elválasztása helyett képlékenyebb összekapcsolódásokban gondolkodva. Mindezt éppen azért

teszi, mert a filmekkel való találkozás során a szenzórium stimulációja megelőzi és előfeltételezi (sőt, olykor meghatározza) a tudatos gondolkodás folyamatait.

„Ott vagyok, ahol gondolkodom”⁷ – Dekoloniális gondolkodás

Amennyiben a fentiek alapján elfogadjuk, hogy a filmbefogadás alapja a közös világban megragadható testet öltöttség, annyiban fontos figyelembe venni azt a történeti logikát is, amely szerint a szubjektumok testeiben ebben a világban elrendezésre, illetve megkülönböztetésre kerülnek. A dekoloniális gondolkodás (más néven modernitás/kolonialitás kutatási program) ebből a szempontból elemzi és kritizálja a nyugati modern filozófiai hagyományt és az erre épülő hatalmi gyakorlatokat. Ezt az elméleti iskolát főként kortárs latin-amerikai filozófusok és szociológusok munkássága alkotja, akik szerint azok után, hogy a „három világ felosztás” érvényét veszítette, „a modernitás új értelmezésére van szükség” (Escobar 2007: 180). Alapvető állításuk, hogy az a történelemszemlélet, amely a modernitást teljes egészében Európán belüli tényezőkkel magyarázható jelenségként keretezi, hiányos és torz, mert kritikátlanul tükrözi azt az eurocentrikus perspektívát, amely az elmúlt 500 év történelmi eseményeit az európai kivételesség és felsőbbrendűség mítosza szerint meséli el (Dussel 1998). A modernitás történetét planetáris nézőpontból újraolvasva – vagyis az Európa és a világ más részei között kiépülő kapcsolatokat figyelembe véve – ugyanis az látszik, hogy „az [Európa] kizárólagos eredményeként számon tartott értékek, felfedezések, találmányok, technológiák, politikai intézmények és egyéb vívmányok sora valójában *következménye* [nem pedig oka] annak, hogy az interregionális rendszer korábbi hatalmi központja [...] Európa felé mozdult el” (Dussel 1998: 5, kiemelés módosítva). Ezt az elmozdulást, vagyis azt, hogy az európaiak az emberi történelem első világrendszerének – a modernitásnak/kolonialitásnak⁸ – a középpontjába kerültek, az amerikai kontinens 1492-től kezdődő erőszakos gyarmatosítása, illetve az ennek nyomán kialakított ismeretelméleti rendszer tette lehetővé (Dussel 1998: 9–11.).

A dekoloniális kritika a nyugati-eurocentrikus uralom ismeretelméleti megalapozásának elemzésekor kulcsszerepet szán az eltérő testek, illetve testet öltött szubjektumpozíciók kérdésének. Aníbal Quijano perui szociológus nagyhatású cikkekben járta körül a kolonialitás (más fordításban „a hatalom gyarmatisága”⁹) koncepcióját, amely a gyarmati uralom elemzésére

7 Ezt a mondatot Mignolo javasolja mint a „gondolkodom, tehát vagyok” érvére adott dekoloniális választ, mert szerinte a dekoloniális gondolkodás azáltal tud legitimálni alternatív (tehát nem eurocentrikus) ismeretelméleti opciókat, hogy „kontextusba helyezi Descartes állítását”, vagyis rámutat, hogy az mégsem univerzális, hanem bizonyos geopolitikai és testet öltött pozíciókhoz kötődik (Mignolo 2011: 91).

8 A dekoloniális gondolkodás értelmezésében „nincs modernitás gyarmatosítás nélkül, a gyarmatosítás a modernitás konstitutív eleme” (Mignolo 2007b: 162). Ezért használják az irányzat szerzői a „modernitás/kolonialitás” kifejezést és írásmódot: az 500 éve fennálló világrendszer mindkét oldalát figyelembe vevő történeti magyarázatot sürgetnek, ami az eurocentrikus modernitás kapcsán nem csak a bizonyos társadalmi csoportokat érintő felszabadulást, demokratizálódást és fejlődést veszi számításba, hanem a kolonialitást, vagyis a modernitás „sötét oldalát” is, amelyet a rabszolgatartás, a népirtások, illetve a gazdagság és a földek erőszakos kisajátítása jellemez (Mignolo 2007a: 463–484.).

9 Fáber Ágoston, illetve Lugosi Győző az *Eszmélet* folyóirat 122. számában (2019. nyár) Quijano „coloniality of power”, illetve „colonialidad del poder” fogalmát a „hatalom gyarmatiságaként” fordítják. Én ugyanakkor ebben a szövegben azért ragaszkodnék a „kolonialitás” kifejezéshez, mert véleményem szerint – ahogy a spanyol „modernidad/colonialidad” vagy az angol „modernity/coloniality” ellentétpár esetében – magyarul is jobban tükrözi a dekoloniális gondolkodás törekvését arra, hogy megragadjon a világrendszeren belül a domináns és az alávetett nézőpont közötti komplementer jellegű összetartozást, ha két hasonló csengésű szót helyezünk egymás mellé.

használható legfontosabb szempontokat sűríti magába. A kolonialitás nemcsak a föld és az erőforrások kisajátítására, a közvetlen politikai uralomra, valamint a nyelvvél, a nemiséggel, illetve a szexualitással kapcsolatos hierarchiákra vonatkozik. Quijano a gyarmati uralom fenti megnyilvánulásainak alapját a *szubjektivitás feletti uralomban*, tehát az elnyomottak képzeletének gyarmatosításában látja (Quijano 2000; 2007). Ennek lényege, hogy a gyarmatosítók elvetik az alávetettek világról alkotott tudását, hitét és szimbólumait, kisajátítják néhány olyan elképzelésüket, amelyet anyagi haszonszerzésre tudnak fordítani (ilyen például a bányászat és a mezőgazdaság terén használt őslakos tudás), majd saját eszméiket erőltetik rá a gyarmatosítottakra.

Ennek az eljárásnak az egyik legfontosabb következménye a „rassz” mentális kategóriájának erőszakos meghonosítása. A „rassz” a gyarmati világrendszer társadalmának felosztását és megszervezését szolgálta azáltal, hogy az uralmi viszonyt olyan „természetes” tényezőként láttatta, amelyet a „biológiaiilag meghatározott” alsóbbrendűség és felsőbbrendűség magyaráz (Quijano 2007: 171). Mint Quijano kifejti, a 16. századtól kezdve ezek az elképzelések alapozták meg a kapitalista gazdaság egészén belüli munkamegosztás kereteit. Vagyis bizonyos „rasszokat” bizonyos feladatokhoz és a munka ellenőrzésének különféle formáihoz társítottak (Quijano 2000: 536–540.). A gyarmatok őslakos lakosságának nagy részét például jobbágyságra korlátozták; míg a meszticek (spanyol férfiak és indián nők gyermekei) szolgáltatásokat nyújthattak, például zenélhettek a fehéreknek; a feketéket pedig teljes egészében rabszolgasorban tartották. Mindezen társadalmi csoportokat a fehér európaiak irányították és ellenőrizték, és nekik arra is lehetőségük volt, hogy piacon értékesítsék az általuk megtermelt árut vagy bér munkát vállaltanak. Így a modern/gyarmati világrendszer keretein belül a „rassz” kategóriája nemcsak új társadalmi identitások elterjedését eredményezte, hanem azt is lehetővé tette, hogy az európai gyarmatosítók kizsákmányolják a nem fehérek munkaerejét, és fizetetlen munkájukból tőkét halmozzanak fel (Quijano 2000). A modern világkapitalizmus gazdasági struktúrája erre a modellre épült: egyrészt a felügyelete alá vonta a globális munkamegosztást, másrészt rendelkezett a „periféria” természeti erőforrásai felett. A modernitás első (spanyol-katolikus) szakaszában beindult termelési rendszer az európai kontinens egészénél is jóval nagyobb természeti területet, valamint mintegy 25 millió őslakos és 14 millió afrikai rabszolga munkaerejét zsákmányolta ki. Ezt követően a második (angolszász-protestáns) szakaszban, az ipari forradalmat követően történt meg ennek a gazdasági uralomnak az egész világra való kiterjesztése (Dussel 1998; Grosfoguel 2002).

Ahogy Quijano megállapítja, ezek a materiális gyakorlatok döntőnek bizonyultak a modern nyugati racionalitás megteremtésében, mely definíció szerint „kizárólag európai eredetű vívmány, mégis univerzális érvényű paradigmaként határozza meg a tudáselőállítás, illetve az emberiség és a világ többi része közötti kapcsolat lehetőségeit” (Quijano 2007: 171–172.). Quijano leírása szerint az európai racionalitás alapfeltevése, hogy a tudás egy szubjektum-objektum viszonyból születik, ahol a szubjektum egy önálló, reflexióra képes elme, az objektum pedig a szubjektumtól elválasztható, megismerhető tulajdonságokkal rendelkező tárgy (alapesetben a természet) (Quijano 2007). Az „elme” és a „tárgy” dualizmusának descartes-i tétele a 17. század elején alakította át a nyugati középkori ismeretelméleti modellt (amely Istentől eredezteti a tudást) a modern paradigmává (amely az embert tekinti a tudás forrásának). Ez az elmozdulás alapvető jelentőségű volt abban a tekintetben, hogy lehetségessé tette a társadalmi mobilitás gondolatának megjelenését, vagyis felszabadította az európai egyént a merev, premodern társadalmi struktúrák

alól, melyek születésüktől fogva rögzítették az emberek társadalmi pozícióit (Quijano 2007: 173). Ugyanakkor, ahogy Ramón Grosfoguel Puerto Ricó-i szociológus érvel, ez a történelmi fordulópont sem változtatta meg a nyugati diskurzus azon retorikáját, amely a tudásra „időtől és tértől független egyetemes lgazságként” tekint (Grosfoguel 2007: 214).

A tudáselőállítás ilyen módú megalapozása áll a dekoloniális kritika keresztútjében, amely két sarkalatos pontra hívja fel a figyelmet. Egyrészt a modern racionalitás az absztrakt univerzalizmus és semlegesség mítoszai révén hatásosan elrejtí az a nagyon is konkrét és helyhez/testhez kötött nézőpontot, amelyből kiindulva az általa termelt tudás és ismeret előállításra kerül. Másrészt ez az ismeretelméleti paradigma kizárólagosnak tünteti fel saját magát, vagyis csak a modern, racionális keretek között születő tudást fogadja el, minden más tudásrendszert kizár az érvényesség köréből, és semmilyen alternatív tudásformát nem ismer el a sajátjával egyenrangúnak (Mignolo 2007a: 451; Grosfoguel 2007: 214). Abszolút egyetemességet követel saját perspektívájának, miközben az ettől eltérő geopolitikai nézőpontból születő alternatívákat nem racionálisnak, tehát természetüknél fogva alsóbbrendűeknek tekinti.¹⁰ Az így születő eurocentrikus diskurzus a történelmi fejlődés egyetlen lehetséges modelljét állítja fel, és elvárja, hogy a világ teljes lakossága kövesse azt. Ebből a perspektívából a nem nyugatiak leigázásának lokális történetei vagy láthatatlanok, vagy a haladás, illetve a fejlődés „univerzális” eszméivel igazolhatónak tűnnek (Mignolo 2012: xvi–xviii.). Ahogy Quijano rámutat, a tudás és a szubjektivitás gyarmatosítása a mai napig a nyugati uralom leghatékonyabb módszere, és „alapvető részévé vált a részben vagy teljesen európaizált társadalmak és kultúrák újratermelődési feltételeinek” (Quijano 2007: 170).

Így amikor a dekoloniális gondolkodók kritizálják a modernitás hiányos, eurocentrikus szemléletű történetét, akkor egyben a modern szubjektivitás kialakulásának hátterében álló racionális tudás- és ismeretelméleti paradigma megkérdőjelezésére is törekednek. Ennek módja a nyugati modern racionalitás állítólagos egyetemességének vitatása, illetve „a különbségekből kiinduló, alternatív helyi és regionális világok megengedése felé mutató gondolkodás radikális potenciáljának szabadjára engedése” (Escobar 2007: 183–184.). Az argentin dekoloniális gondolkodó, Walter D. Mignolo ennek a konkrét stratégiáit, vagyis „a dekolonialitás nyelvtanát” vázolja fel *Delinking* című összefoglaló cikkében (Mignolo 2007a). Ebben a modern racionalitásról történő „episztemológiai leválásnak” két mozzanatát írja le, melyeket a tudás „geo-politikájának” és a tudás „testbe íródásának” nevez (Mignolo 2007a: 462–484.). Ez az ismeretek forrásainak konkrét földrajzi és testet öltött társadalmi pozíciói iránti elkötelezett figyelmet jelenti, tehát annak a mítosznak az elutasítását, hogy az ismeret egy külső és semleges nézőpontból ered (legyen az Isten vagy a nyugati racionális elme). Vagyis szerinte a testet öltöttség komolyan vételével kell számot adni a különféle ismeretelméleti perspektívák partikularitásairól, és fel kell oldani a modern racionalitás retorikája által termelt ismeretelméleti hierarchiákat. Mignolo cikke érzékletesen fogalmazza meg, miként ássa alá ez a dekoloniális felfogás a modern karteziánus logikát:

10 Grosfoguel arra hívja fel a figyelmet, hogy a „cogito, ergo sum” karteziánus pillanatát a mintegy 150 évvel korábbi „ego conquistus”, vagyis a hódítás és a gyarmatosítás európai tapasztalata alapozta meg: „a Birodalmi Ego biztosította az ahhoz szükséges arroganciát, hogy az európai szubjektum Istenhez hasonlatossá váljon és valamennyi igaz tudás megalapozójának nyilvánítsa magát. Ez az a fajta szubjektivitás, ami a világ középpontjának érzi magát, mert már meghódította a világot” (Grosfoguel 2007: 215).

Hogyan készítek gondolkodásra például Hanna Arendt, Jacques Derrida vagy Frantz Fanon? Nem egyszerűen az történik, hogy a lebegő szellem vagy az absztrakt kategóriák az égből az elmémbe szállnak, gondolkodni kezdek, és ettől rájövök, hogy vagyok. Éppen fordítva: érzem a földrajzi, történeti és biográfiai helyzetemben történt megtestesülésemet, és ebből a testet öltöttségéből jövök rá a létezésemre, méghozzá arra, hogy egy olyan modern/gyarmati világban vagyok, amely a bolygó lakosságát a rassz, a szexualitás és a gender kategóriái alapján osztotta fel, és így kezdek gondolkodni. (Mignolo 2007b: 505)

A dekoloniális gondolkodás tehát a modern racionalitás redukcionizmusa helyett egy olyan globális kritikai öntudat mellett áll ki, amely nem arra törekszik, hogy az eltérő helyzetekben és más-más testekben megélt élmények különbségeit absztrakt univerzálékká szintetizálja (Mignolo 2007a: 500). Ez a megközelítés szakít azzal az évszázados gyakorlattal, mely a bolygón élő emberek többségének élményeit nem ismerő, könnyen körülhatárolható társadalmi csoport (fehér, európai, keresztény férfiak) testet öltött pozíciójából megalkotott ismeretelméleti modellt kritikátlanul fogad el általánosan és egyedül érvényes perspektívaként. Mignolo „episztemológiai leválása” azt teszi lehetővé, hogy a modern racionális gondolkodási rendszer *mellett* más földrajzi helyhez és testet öltött tapasztalatokhoz kötődő (tehát nem nyugati, nem fehér, illetve nem férfiak által előállított) tudás is egyenrangúként jelenhessen meg. Így a korábban egyfajta (semlegesnek láttatott, de valójában eurocentrikus) nézőpontból elbeszélt történeti diskurzusok mellett újra helyet kaphatnak ettől eltérő perspektívájú leírások is.

A „border thinking” beépítésének lehetőségei a filmek vizsgálatába

Mint láttuk, mind a filmfenomenológia, mind a dekoloniális gondolkodás a testet öltött ismeretszerzésből kiindulva vonja kétségbe a modern nyugati ismeretelméleti hagyomány „testetlen” tételeit. Noha eltérő okokból és más-más gondolati tradíciókra hivatkozva teszik ezt, megállapításaik mégis egyként sürgetik olyan módszertani keretek kialakítását, amely a világ, illetve a kommunikatív aktusok észlelését nem rendelik alá a modern/gyarmati elveknek és hatalmi hierarchiáknak – legyen szó a testetlen gondolat képzetéről, a távolsági érzékszervek preferenciájáról vagy éppen egyetlen fajta geopolitikai perspektíva univerzálissá nyilvánításáról. A dolgozat hátralevő részében ezért amellet fogok érvelni, hogy a két iskola produktív párbeszédbe hozható, vagyis a dekoloniális szempontok és módszerek alkalmazása a filmelmélet, illetve a filmek tanulmányozásának területén is indokolt. Ennek érdekében röviden bemutatom, miért lehetséges és miért hasznos a modernitás/kolonialitás kutatási program keretében kidolgozott „border thinking” („határgondolkodás”) koncepciója a filmnézés testet öltött tapasztalatának vizsgálatában.

Ugyan a posztkoloniális kritikán belül jelentős munkák születtek, melyek nagy gondot fordítanak a film- és médiaszövegek elemzésére, ezek javarészt a nem nyugati kultúrák reprezentációját, a domináns mozgóképkultúrában elterjedt rasszista sztereotípiák kérdését, illetve ezekhez hasonló, a diskurzusban megjelenő motívumokat helyezik előtérbe. Tehát elméleti keretrendszerük elsősorban a szövegek, szimbólumok és narratívák szintjére fókuszál, és kisebb hangsúlyt fektet a művek szenzoriális kifejezési stratégiáira, illetve percepciók élményére. Ella Shohat és Robert Stam például klasszikusnak számító, *Unthinking Eurocentrism* című könyvükben azt elemzik, hogy a film és az audiovizuális média miként ágyazódott a gyarmati és birodalmi elnyomás gépezetébe, illetve milyen mozgóképek kísérelték meg, hogy ennek az eurocentrikus

diskurzusnak „visszabeszéljenek”. Megfogalmazásuk szerint a domináns média monologikus, vagyis egynézőpontú leírásainak igazán hatásos alternatívája az a fajta pluralitás lehet, amely „diskurzusok összjátékában”, hangok polifóniájában”, illetve a „multivokalitásban” ragadható meg (Shohat és Stam 2014: 215).

Az egzisztenciális fenomenológia és a dekoloniális gondolkodás párbeszédéből születő elméleti keret éppen ezeket a többszólamú mozgóképes megszólalásmódokat, illetve összjátékokat teheti megragadhatóvá és árnyaltabban elemezhetővé. Mint láttuk, mindkét elméleti iskola az ismeretszerzés interszubjektív mozzanatként történő meghatározása révén igyekszik feloldani a modern racionalitás „monologikus leírásait”. Erre a Vivian Sobchack által leírt egzisztenciális filmfenomenológia keretein belül azért van lehetőség, mert az Merleau-Ponty-nak azon az elméletén alapul, amely az én-tudat kialakulását interszubjektív tényezőknek rendeli alá, szemben a pszichoanalitikus filmelméletet megalapozó lacani felfogással, amely az én tárgyiasítását és a tükörstádiumon keresztül történő megkettőződését hangsúlyozza (Sobchack 1992: 100–143.). Merleau-Ponty modellje – a dekoloniális kritika felfogásához hasonlóan – abból indul ki, hogy a megélt és észlelt test felel a szubjektivitásért, és az én-tudat kialakulásának folyamata során „a létezés kölcsönösségére” ismerünk rá (Sobchack 1992: 127). Eszerint a szubjektum a testet öltöttség tapasztalatából alakul ki, amit egy olyan világban észlel, amelyen más testekkel osztozik. Így a tudat megképződésekor mind az „én”, mind pedig a „másik” egyszerre kap szubjektum- és objektumstátuszt: felismerem, hogy az én testem is úgy látható mások számára, ahogy én látom mások testét (Sobchack 1992: 119–128.). A testet öltött látás tehát Merleau-Ponty és Sobchack számára is interszubjektív természetű egzisztenciális esemény, ami azt jelenti, hogy a látás (és tágabb értelemben az észlelés) aktusa a kölcsönösségen alapul, nem pedig a másik tárgyiasításán és a felette történő (vizuális) uralmon. „A látás mint a testet öltött észlelés egyik formája így nemcsak a látott és látható világhoz biztosít alapvető hozzáférést, hanem saját magunkhoz is – egyszerre vagyunk mások által látott látható szubjektumok, illetve másokat néző látó szubjektumok” (Sobchack 1992: 98). Ezek az elvek összecsengenek Quijano érvelésével, mely szerint:

Minden egyes individuális diskurzus vagy reflexió interszubjektív struktúrákból ered. Ezeken belül és ezekkel kölcsönhatásban tud létrejönni. Innen nézve tehát a tudás nem egy elszigetelt szubjektum és valami egyéb viszonya, hanem több szubjektum interszubjektív viszonya valamilyen cél érdekében. (Quijano 2007: 173)

Ráadásul Sobchack arra is utal, hogy filmelmélete nyitott olyan irányokba is, mint amilyenek a tudás „geo-politikájának” és a tudás „testbe-íródásának” dekoloniális eljárásai. A szerző leszögezi, hogy „különböző kulturális és történeti gyakorlatok rendszerint élnek a megélt testtel kapcsolatos általánosításokkal és megkülönböztetésekkel” (Sobchack 1992: 145). Az ilyen diskurzusok közül pedig nemcsak azokat ismeri fel, amelyek a „nem” és a „rassz” testi kategórián alapulnak, hanem azokat is, amelyek „idős”, „túlsúlyos” vagy „fogycatékos” testeket írnak le (Sobchack 1992; 2004). Sobchack szerint a filmfenomenológia a testet öltöttségből következő egzisztenciális kommunikatív funkciókkal foglalkozik, vagyis a test-fogalom, amivel dolgozik, nem univerzális és esszencializált, hanem potenciálisan sokféle. Tehát az egzisztenciális fenomenológia modellje a modernitás/kolonialitás-elválasztás eltérő oldalain helyet foglaló testet öltött szubjektumok élményeit és elbeszéléseit is képes teoretikusan értelmezni.¹¹

11 Ezzel ellentétben a transzcendentális fenomenológia a testet öltött világban „túl” vagy „afölött” létező tudatból

Ugyanakkor Sobchack azt is jelzi, hogy további vizsgálatokra van szükség, amelyek a testek olyan sajátos, kulturálisan konstruált „pozícióival” foglalkoznak, amelyekhez különféle észlelések és perceptuális tapasztalatok társulhatnak (Sobchack 1992: 143–147.). A „border thinking” stratégiája éppen arra nyújt lehetőséget, hogy a modernitás/kolonialitás világrendszerének kontextusán belül létrejött – testi és geopolitikai kategóriák alapján osztályozott – ismeretelméleti pozíciók, illetve perspektívák sokféleségét (f)elismerje. A fogalmat Mignolo a modern racionalitás alternatívájaként vezeti be a dekoloniális gondolkodás repertoárjába, és a „tudáselőállítás kritikai reflexiójának” (Mignolo 2012: 11) módszereként definiálja, ami a modern/gyarmati világrendszer határaitól kritizálja a nyugati modernitás ismeretelméleti rendszerét (Mignolo 2007a: 497). Mignolo elismeri, hogy a modern/gyarmati paradigma „történetileg megkerülhetetlen referenciaponttá” (Mignolo 2012: xxv) vált a bolygó 500 éven át tartó kolonialitása során, ezért az eurocentrikus diskurzus totalitásra törekvő retorikáját megkérdőjelező gondolkodók hiába is próbálnának olyan perspektíva után kutatni, amely teljesen kívül esik annak hatókörén, és ahonnan kiindulva az elnyomottak ismeretelméleti szabadsága maradéktalanul helyreállítható. Ezért képzelet el a tudásformák demokratikus-dekoloniális egymás mellett létezését a modernitás és a kolonialitás *határán*: ott, ahol a nyugati modern racionalitás más világértelmezési módokkal áll kapcsolatban, és ahonnan nézve megmutatkozik, hogy „abszolút tudása” valójában töredékes és részleges, mert korántsem minden testet öltött szubjektum élményeit képes magyarázni. A határvonalról nézve többfajta gondolati opció is érvényesnek látszik, és a modern racionalitás csak egy a lehetséges tudásformák között. A modernitás és a kolonialitás határán történő gondolkodás tehát egyfajta megkettőzött perspektívát feltételez, amely nem tartozik egyértelműen a gyarmatosító és a gyarmatosított episztemológiai vonzáskörzetébe sem, vagyis semelyik életmód, kulturális hagyomány, illetve világértelmezési modell sem határozza meg kizárólagosan (Mignolo 2012: 18–53.). A „border thinking” lényege tehát, hogy többféle ismeretelméleti rendszer létét ismeri el anélkül, hogy hierarchiába rendezné őket. Vagyis a „border thinking” keretei között a modern/gyarmati „absztrakt univerzálék” elveszítik a privilégiumaikat, és „lehetségessé válik a tudás (a modernitás perspektívájából nézve) egymással összeegyeztethetetlen formái között történő érintkezés. [...] Ez a border thinking kulcsmozzanata: *dichotóm fogalmakból kiindulva gondolkodni, ahelyett, hogy a világot dichotómiákba rendeznénk*” (Mignolo 2012: 85, kiemelés az eredetiben).

A „border thinking” eljárása tehát alaposabb megértést enged meg olyan művek filmes kifejezőmódjának elemzésében, melyek valamilyen módon a modernitás/kolonialitás megnyilvánulásaival foglalkoznak, illetve melyek retorikájában szerepet kapnak nem modern gondolati kategóriák, illetve a modern normákhoz nem illeszkedő szubjektumok élményei is. Ilyen esetekben a „border thinking” stratégiája termékeny módon segíthet elkerülni, hogy a nyugati ismeretelméleti hagyomány határain túlra mutató mozgóképes munkákat is a nyugati értelmező modellek kizárólagos ellenőrzése alá vonjunk. Ha ugyanis a „border thinking” eljárását a filmfenomenológia terminusain keresztül a testet öltött filmélmény szerkezetére vonatkoztatjuk, akkor az elemzés figyelmet tud fordítani a filmélmény reprezentatív/diszkurzív rétege mellett a hagyományosan „elnyomott”, testet öltött/szenzoriális kifejezésrétegekre is, és ezek adott esetben izgalmas dialógusba is rendeződhetnek. A két elméleti iskola közötti

következő univerzális fókusz választ vizsgálódásainak. Éppen erre a mozzanatra alapozza Mignolo dekoloniális kritikáját, amikor Husserl fenomenológiáját a modernitás/kolonialitás ismeretelméleti viszonyainak újratelmezésével vádolja. Lásd: Mignolo, Walter D. (2018): Decoloniality and Phenomenology: The Geopolitics of Knowing and Epistemic/Ontological Colonial Differences. *The Journal of Speculative Philosophy*, 32.3. 360–387.

analógia így látványosan kirajzol egy olyan filmelemzési módszert, mely során ugyan nem kell teljesen lemondanunk az eurocentrikus akadémiai hagyományba illeszkedő, szemiotikai, pszichoanalitikus vagy éppen marxista ihletésű diskurzusanalízisekről, de rá tudunk mutatni ezek szükségszerű töredékességére, és a vizsgálatot ki tudjuk egészíteni olyan elemzésekkel is, amelyek a filmélmény testet öltött rétegével is érdemben foglalkoznak.

Vivian Sobchack szerint „legelőször mindig a testet öltött létezés nyelve vesz minket körül”, és csak ezt követően artikuláljuk a tapasztalatunkat szövegek és szimbólumok formájában (Sobchack 1992: 12). Tehát a materiális világban való testet öltött létezésünk egy olyan alapvető kommunikációs rendszert alkot, melyben a megélt testünk önmagában jelentéssel, észlelésre és kifejezésre képes. Vagyis már jóval azelőtt egyfajta kölcsönös párbeszéd részei vagyunk a világgal és a többi testet öltött szubjektummal, hogy „tudatosan úgy döntenénk, hogy a világból felénk érkező jelentést absztrakt és körülhatárolt egységekké formálnánk” a nyelv és a gondolkodás által (Sobchack 1992: 12). Ez azt is jelenti, hogy a testet öltöttség a filmélményben nem egyszerűen a diszkurzív vagy szimbolikus jelentések hordozója, hanem sokkal tágabb értelemben is megalapozza a tapasztalat szemiotikáját. A filmek nem kizárólag a nyelvileg artikulálható kódok szintjén képesek megszólítani az érzékeinket, hanem ennél jóval közvetlenebbül, szenzoriális és affektív módon is kommunikálhatnak. Ha a filmszűrésünk természetes állapotában is a valóságérzékeléshez hasonló módon multiszenzoros (Antunes 2016: 3), akkor a filmélmény jóval sokrétűbb lehet a történetmesélés, a dekódolható üzenetek, szimbólumok és vizuális metaforák megértésénél, és további jelentéssel, észlelésekkel, illetve érzeteket is közvetíthet. Vagyis a filmes észlelés és kifejezés struktúrája – még a kommersz játékfilmek területén is, nem is beszélve a kísérletibb munkákról – rengeteg olyan megoldással élhet, melyek a néző testi megszólítása révén a narratív kauzalitás domináns „egységesítő elvének” (Bordwell 1985: 157) alternatíváját nyújtják.



Fausta éneke (La teta asustada. Claudia Llosa, 2009)

A testet öltöttséget és az ismeretelméleti pluralitást is figyelembe vevő módszer látványosan tudja árnyalni a filmértelmezést, ha például olyan kortárs munkákat vizsgálunk, melyek túlmutatnak a nyugati kultúra keretein. Randal Halle amellett érvel, hogy a 90-es évek óta a filmfinanszírozás és -forgalmazás különösen gyors ütemben transznacionalizálódott, a művészfilmek értelmezésére használt elméleti keretek viszont csak sokkal lassabban alakulnak át. Ezáltal a közönség továbbra is a huszadik század második felében (a maitól radikálisan eltérő, erős állami infrastruktúrájú filmkultúra kontextusában) kialakult fogalmakkal közelíti meg a 21. század nemzetközi piacára szánt audiovizuális termékeket (Halle 2010: 304). Így ma számos film fejti ki hatását a lokális kulturális hagyományok és kifejezésmódok, illetve a transznacionális filmkultúra intézményi struktúrái és nyilvánossága által egyaránt meghatározott térben. Jó példa erre a *Fausta éneke* (La teta asustada. Claudia Llosa, 2009), amely spanyol-perui koprodukcióban készült, svájci és német filmalapok támogatásával az egyik legnevesebb európai nemzetközi filmfesztivál, a Berlinale fődíját kapta meg 2009-ben, ugyanakkor főszereplője és kiinduló konfliktusa az andoki kecsua kultúrához kötődik. A *Fausta éneke* a Fényes ösvény gerillaszervezet és a perui katonaság véres küzdelmei által terrorizált andoki területekről Lima külvárosába menekült család egyik fiatal tagját, Faustát követi. A lány a kecsua indián kultúra és a modernizált nagyváros ismeretelméleti kettősségében találja magát, ráadásul egy jómódú fehér zongoraművész házába kell szegődnie háztartási alkalmazottként, hogy pénzt gyűjtsön anyja temetésére. A műértelmezéshez az emlékezeti diskurzusok és a vizuális szimbólumok felől közelítő Paul A. Schroeder-Rodríguez a perui múlthoz való kétfajta hozzáállás közötti konfliktust látja a film központi kérdésének, és elemzésében többek között a visszaemlékezés-jelenetek vizuális kompozícióit hasonlítja össze (Schroeder-Rodríguez 2016: 284–285.). Szerinte az a jelenet, melyben Fausta munkaadója oszt meg egy gyerekkori emléket, és az egyes szereplők alakja egymástól vizuálisan elkülönül, ellentétbe helyezhető azzal a szekvenciával, melyben indián nők kollektív módon emlékeznek meg az őket ért megpróbáltatásokról, és alakjuk „rizómaszerűen” egymásba fonódik (Schroeder-Rodríguez 2016: 286).



Fausta éneke (La teta asustada. Claudia Llosa, 2009)

Ez az elemzés értékes megállapításokat tesz, ugyanakkor keveset árul el a *Fausta éneke* komplex filmes kifejezőmódjáról, nézői élményéről és a Claudia Llosa életművét sűrűn átszövő intézményi és kulturális kettősségről, melyek gyakran vetik fel a szerzővel kapcsolatban a neokoloniális tekintet problémáját.¹² Ezeknek az árnyalatoknak a megértéséhez érdemes a film szenzoriális retorikáját, illetve a dekoloniális értelemben vett „határpozícióját” is figyelembe venni. Ha például megfigyeljük azt a jelenetet, melyben Fausta először találkozik munkaadójával, feltűnik kép és hang dialógusa, vagyis a hatékony információgyűjtésre használt vizualitás, illetve a néző testet öltöttségét „a filmes textúrákba beleburkoló” hangi kifejezőeszközök kettőssége (Elsaesser és Hagener 2009: 131–137.). A narratív szempontból kevésbé beszédes képeken a barokkosan fényűző nagypolgári lakásbelsőről és az ebben a közegben egzotikus látványosságként feltűnő indián lányról készült statikus beállítások dominálnak. Történetet inkább a hangsáv mesél, mégpedig Fausta szemszögéből. Képen kívülről halljuk a munkaadó szobájából érkező zongorázást, csörömpölést, a Faustát hívó csengőt, majd a fűrés kiszűrődő zaját is. Fausta tehát mindenekelőtt látvány a jelenetben: kívülről látjuk őt, és amit ő vizuálisan érzékel, az javarészt – egy kis mélységélességű társított beállítást leszámítva – rejtve marad előttünk. A hangsávban ugyanakkor nagyon is értesülünk Fausta élményeiről, sőt, intim közelségből követjük őt: befogadóként mi is a hangsávban beállt változásra leszünk figyelmesek, majd vele együtt közeledünk a munkáltató zajaihoz.



Fausta éneke (La teta asustada. Claudia Llosa, 2009)

12 Llosa életművéről lásd: Margitházi Beja–Máté Bori (2020): Trauma és mágia. In Árva Márton (szerk.): *Kino Latino – Latin-amerikai filmrendezőportrék*. Budapest, Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány, 153–170.

A fenti rövid jelenetleírás elvezet annak felismeréséhez, hogy a látás távolsági érzékszerve és a hallás a test belsejéhez és rezgéseikhez közvetlenebbül kapcsolódó érzetei a film egészében következetesen rendeződnek a fővárosi és a kecsua kultúrközeghez, illetve a modernitás és a kolonialitás pólusaihoz. Míg Fausta a vizuális síkon rendre kiszolgáltatottként, eurocentrikus indiánábrázolásokhoz igazodó módon gyerekes, istápolásra szoruló figuraként jelenik meg, addig a hangsáv az ő érzékenységét hozza közel a nézőhöz, a történetet a félénk lány perspektívájából is megvilágítva. A színpadiasan elrendezett képkompozíciók és a lassú kameramozgások a testet öltött nézőt érzékszervi bevonódás helyett távolságtartásra, az ábrázolt kulturális miliő „belakása” helyett egy külső megfigyelő attitűdjének felvételére ösztönzik. Fausta számára ráadásul a vizualitás mint ismeretszerzési forrás rendre félrevezetőnek bizonyul: a főhősnő visszatérően félreérti a látható jeleket, mint amikor a földbe ásott gödör láttán megretten, hogy unokabátyja eltemette anyja holttestét, pedig csak medencét ásott, ahol a gyerekek játszhatnak. Ezzel szemben a hangok anélkül hozzák közelebb a befogadóhoz Fausta érzéseit és észleléseit, hogy ezt bármilyen képi jel felerősítené. Amikor például a főhős kinyitja a munkáltatója kertjét a szomszédos piactól elválasztó garázskaput, hogy beengedje a kertészt, a képkompozíció és a resignált színészi játék jóformán semmilyen érzelmi változásról nem tudósítanak. Ugyanakkor a kapu nyílásakor a nyugodt csend és a zaklatott zajok olyan valószerűtlenül éles kontrasztja észlelhető, hogy zsigeri módon válik érzékelhetővé, amint a férfiaktól rettegő Faustában a kertész láttán megnövekszik a feszültség és a fenyegetettségérzet. A generációkon átívelő traumákat hordozó kecsua lány ráadásul a környezetével is a hangokon keresztül, konkrétan énekszóban képes leginkább kapcsolatba kerülni. Ebben a megoldásban olyan andoki indián kulturális hagyományok köszönnek vissza, melyekben a gyász és a traumafeldolgozás az éneklésen keresztül megy végbe (Bloch-Robin 2011; D’Argenio 2013). A *huayno* tipikusan andoki műfajában alkotó énekesekkel szemben hagyományosan elvárás, hogy egy olyan autentikus zenész-perszónát alkossanak meg, amelyet a valóságban átélt szenvedés hitelesít (Butterworth 2014). Még a modernizált *huayno*-ban is kitüntetett szerep jut ennek a traumafeldolgozó funkciónak. Ahogy James Butterworth etnomuzikológus egyik perui interjúalánya fogalmaz: „vannak lányok, akik azért énekelnek, mert nem tudják elmondani. A szenvedés miatt tanulnak meg énekelni.” (Butterworth 2014: 223) Fausta a filmben anyjától az éneklésen keresztül történő kommunikáció kulturális gyakorlatát és az üldöztetés, illetve a nemi erőszak traumája által okozott rettegést kapta örököül. A szereplőt alakító Magaly Solier a Fényes ösvény elleni harcok egyik központi helyszínéről, Ayacuchóból származik, és éppen a *Fausta éneke*-vel egyidőben jelentette meg első szólólemezeit, *Warmi* (Nő) címmel, melyben modernizált andoki *huayno*-kat énekel. Saját maga által írt dalszövegei a perui vidéken élő indián nők ellen elkövetett erőszakról szólnak (cancioneros.com 2009), vagyis a művészi perszóna és az azt hitelesítő valós élettörténet nála is hangsúlyosan összecsúszik.

Az összeegyeztethetetlen világértelmezések találkozását tehát a *Fausta éneke* esetében a filmes kifejezés érzékszervi elrendezésének sajátosságai is leképezik, amit a fenomenológia és a „border thinking” logikája segít megérteni. Az érzékszervi és ismeretelméleti viszonyok egyazon jeleneten belül történő megragadásával válik hangsúlyossá, hogy végső soron nem egyszerűen egymástól elkülönülő emlékezeti diskurzusok versengéséről van szó, hanem arról, hogy a filmben megjelenő modern és nem modern nézőpontok egyazon valóságon osztoznak, és közvetlen kölcsönhatásban vannak. Ez pedig Llosa művészetével kapcsolatos általános

tanulságokkal is szolgál. A perui születésű rendezőnő filmjeit ugyanis gyakran titulálják „neo-orientalista vízióknak, melyek pontosan azokat a történeteket mutatják meg a kozmopolita közönségnek, amelyekre az vágyik” (Barrow 2013: 213, kiemelés tőlem). Ezen vizuális diskurzus elnagyolt egzotikumát ugyanakkor a hangsávban megnyilvánuló érzékenység, a nem modern közegből érkező hősökkel kiépülő érzékszervi közösség ellenpontozza. Llosa munkái így egyensúlyoznak – hol több, hol kevesebb sikerrel – a „modernitás terének túlnyomórészt vizuális logikája” (Shohat és Stam 2014: 214) és a nem modern motívumok testi érzékelésen keresztül történő filmes kifejezése között.



Fausta éneke (La teta asustada. Claudia Llosa, 2009)



Ukamau (Jorge Sanjinés, 1966)

A fenti stratégia persze csak egy a lehetséges útvonalak közül, amelyeken a filmfenomenológia és a dekoloniális gondolkodás érintkezéséből inspirálódó elemzések elindulhatnak. A filmi szimbólumok és diskurzív jelentésrétegek a filmnézés testet öltött tapasztalatának számos más rétegével kerülhetnek izgalmas kölcsönhatásba (például a tér- és időérzékelés vagy a haptikusság szenzoriális hatásaival). Az ebben a dolgozatban felvázolt elméleti megfontolások éppen arra hívják fel a figyelmet, hogy a testet öltött észlelés és kifejezés értelmezése a filmek vonatkozásában is megkívánja a konkrét geopolitikai pozíciók, illetve „testbe íródott” élmények differenciált vizsgálatát. Mivel a dekoloniális gondolkodás a latin-amerikai régió kontextusaihoz és gondolati tradícióihoz illeszkedik, és az ezredforduló globalizációjának kritikájából indul ki, ezért e dolgozat számára is a kortárs transznacionális latin-amerikai filmkultúra vizsgálata jelentette az elsődleges inspirációt. Ugyanakkor például Freya Schiwy ugyancsak Mignolo gondolatmenetéből kiindulva nevezi „border cinemának” a bolíviai Jorge Sanjinés és az Ukamau filmcsoport 70-es és 80-as évekbeli alkotásait, melyek az andoki indiánok világnézetének egyes elemeit és a modern aktivista filmes hagyományok hatásait egyaránt magukon viselik (Schiwy 2009: 73–77.). Tehát további vizsgálatok szükségesek annak megállapítására, hogy az itt felvázolt filmértelmezési keret milyen további korszakokban, illetve geopolitikai kontextusokban alkalmazható, illetve hogy más filmes korpusz elemzésekor is termékenyítőleg hat-e. Indokoltnak tűnik ugyanis a modernitás és kolonialitás további találkozási, illetve töréspontjainak filmes kifejezéseit is a helyhez/testhez kötött perspektívák pluralitását figyelembe véve megközelíteni.

Bibliográfia

- Antunes, Luis Rocha (2016): *The Multisensory Film Experience: A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics*. Bristol, Intellect.
- Barker, Jennifer M. (2009): *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, University of California Press.
- Barrow, Sarah (2013): New Configurations for Peruvian Cinema: The Rising Star of Claudia Llosa. *Transnational Cinemas*, 4.2. 197–215.
- Bloch-Robin, Marianne (2011): De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 3. 2021. 10. 02. URL: <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/38>
- Butterworth, James (2014): The Ethics of Success: Paradoxes of the Suffering Neoliberal Self in the Andean Peruvian Music Industry. *Culture, Theory and Critique*, 55.2. 212–232.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press.
- cancioneros.com (2009): La Actriz Protagonista de La Teta Asustada Presentó Su Disco Cantado En Quechua. *Cancioneros.Com - Diaria Digital de Música de Autor*. 2021. 10. 02. URL: <https://www.cancioneros.com/co/364/2/la-actriz-protagonista-de-la-teta-asustada-presento-su-disco-cantado-en-quechua->
- Dussel, Enrique (1998): Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity. In *The Cultures of Globalization*. Szerk. Fredric Jameson és Masao Miyoshi. Durham–London, Duke University Press. 3–31.
- Halle, Randall (2010): Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism. In *Global Art Cinema – New Theories and Histories*. Szerk. Karl Schoonover és Rosalind Galt. New York, Oxford University Press. 303–319.
- Elsaesser, Thomas és Malte Hagener (2009): *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York, Routledge.
- Escobar, Arturo (2007): Worlds and Knowledges Otherwise: The Latin American Modernity/Coloniality Research Program. *Cultural Studies*, 21.2–3. 179–210.
- Grosfoguel, Ramón (2002): Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge, and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System. *Review*, 25.3. 203–224.
- Grosfoguel, Ramón (2007): The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political-Economy Paradigms. *Cultural Studies*, 21.2–3. 211–223.
- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*.

Durham–London, Duke University Press.

Marks, Laura U. (2008): Thinking Multisensory Culture. *Paragraph*, 31.2. 123–137.

Mignolo, Walter D. (2007a): Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of de-Coloniality. *Cultural Studies*, 21.2–3. 449–514.

Mignolo, Walter D. (2007b): Introduction: Coloniality of Power and de-Colonial Thinking. *Cultural Studies*, 21.2–3. 155–167.

Mignolo, Walter D. (2011): *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham–London, Duke University Press.

Mignolo, Walter D. (2012): *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. [2000] Princeton, Princeton University Press.

Plantinga, Carl (2009): *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley–Los Angeles, University of California Press.

Quijano, Aníbal (2000): Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1.3. 533–580.

Quijano, Aníbal (2007): Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, 21.2–3. 168–178.

Rutherford, Anne (2006): *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*. Bern, Peter Lang.

Schiwy, Freya (2009): *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick–New Jersey–London, Rutgers University Press.

Schroeder Rodríguez, Paul A. (2016): *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland, University of California Press.

Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Shohat, Ella és Robert Stam (2014): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. [1994] New York, Routledge.

Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press.

Filmográfia

Fausta éneke (La teta asustada. Claudia Llosa, 2009)