

Többlət

Az Erdélyi Magyar Filozófiai Társaság lapja
Kiadja a LIBROFIL – az EMFT kiadója
Megjelenik negyedévente Kolozsváron

Alapítási év 2009

VI. évfolyam 1. (XIII.) szám, 2014. január

Főszerkesztő: Egyed Péter

A szám vendégszerkesztői: Dr. prof. Fehér M. István,
Lengyel Zsuzsanna Mariann

Szerkesztőség: Bene Adrián, Nagy Réka, Rigán Lóránd,
Soós Amália-Mária (szerkesztőségi titkár,
lapszámfelelős), Zuh Deodáth

Szerkesztőtanács: Gál László, Horányi Özséb, Laczkó Sándor,
Losoncz Alpár, Seregi Tamás,
Mészáros András, Ungvári Zrínyi Imre,
Valastyán Tamás, Veress Károly

Korrektúra: Szabó Beáta

Levelezési cím: office@emft.ro

Támogatók:



BETHLEN GÁBOR
Alap

Meditradox
Docteur
en traductions
médicales
www.meditradox.com

A lapszám tanulmányai az Eötvös Loránd Tudományegyetem
BTK Filozófia Intézetének MTA–ELTE Hermeneutika
Kutatócsoportjában, az MTA Támogatott Kutatóhelyek Irodája
támogatásával készültek.

A borító fotóját Kiss Boglárka készítette.

Grafikai arculat: Gregus Zoltán

Műszaki szerkesztés: Metaforma Kft., www.metaforma.ro
ISSN 2067–2268

Tartalom

Előszó	5
FEHÉR M. István Hermeneutika és humanizmus.....	10
NYÍRÓ Miklós A mediális esemény ősi eszméje és ontológiai újraélesztése a <i>Lét és időben</i>	110
JANI Anna Wilhelm Dilthey: történetiség, individualitás, hermeneutika.....	144
LENGYEL Zsuzsanna Mariann Szabadság és végesség hermeneutikai nézőpontból. Heidegger dialógusban Kanttal.....	161
KISS Andrea-Laura A konverziós hisztéria manifesztációi és a gondolat kimondhatóságának problémája	184
LURCZA Zsuzsanna Metafizika és metafizika-politika Európa új konstellációjában	200
CSERI Kinga Az egyidejűség hermeneutikája.....	229
IGNÁCZ Lilla Rudolf Bultmann és a hermeneutika	251
BOGNÁR László Filmidő, Arisztotelész, Zénon – közelítés.....	274

KRÉMER Sándor

Rorty, Fish és Shusterman a megértésről, az értelmezésről
és a művészetről 313

MIROÁR

VERES Ildikó

Az itt-lét, a hiány, a betegség és a haláltapasztalat
Kérdésfeltevések és argumentációk Király V. István
fenomenológiai-ontológiai munkáiban 327

BUDOÁR

MAROSÁN Bence Péter

Dialóguskísérletek (A *Szót érteni egymással* című kötetről) 355

LENGYEL Zsuzsanna Mariann

Hiány, filozófia, kritika – alapfenomének a hazai filozófiai
kutatásban (Recenzió Veres Ildikó tanulmánykötetéről) 362

Filmidő, Arisztotelész, Zénón – közelítés¹

Kulcsszavak: *Arisztotelész Zénón, időérzék, mozgásszemlélet, mindennapok, természetes tapasztalat, film, színhaji játék*

Tarr Béla filmjeit nézve mintha másképp telnék az idő, mint azelőtt, hogy beültünk, vagy azután, hogy kijöttünk a moziból. Mintha nem annyi múlt volna el, amennyit kijövet az óránk mutat. Az óra vetítés közben is járt, igaz, eszünkbe sem jutott ránézni, mintha „időérzékünk”, vagy „időzítés iránti igényünk” felborult volna. Nemcsak Tarr alkotásai hatnak így, de például Fehér György, Ember Judit, Robert Bresson, Ingmar Bergman televíziós filmjei ugyanezt okozhatják, vagy annak a lappangó irányzatnak, az ún. lassú mozinak a darabjai is, amelyek mintaadó rendezője épp Tarr.² Az újabb tapasztalatok birtokában visszatekintve, a filmtörténetnek szinte a kezdetétől találkozhatni olyan filmrészekkel, amelyek felforgatják az időt, avagy a néző időélményét. Saját elméleti írásaik arra vallanak, hogy a húszas-harmincas évek alkotói annyira ismerték a film „idő”, „időérzet”, „időtapasztalatot” megváltoztató hatását, hogy számoltak vele, tervezték, szabályozták. Hogyan lehet megragadni a filmbeli élet és mindennapjaink (természettudományoktól meghatározott, figyelt, szabályozott) élete idejének a különbségét, e különbség forrásait?

Az esszé lehetséges fogódzónak, tájékozódási pontnak tekinti a zénóni és az arisztotelészi mozgásértelmezéseknek az arisztotelészi *Fizikában* vázolt különbségét. Mellette szól a film technikája:

1 A tanulmány az MTA–ELTE Hermeneutika Kutatócsoport keretében az MTA TKI támogatásával készült.

2 A lassú mozihoz l. Vincze Teréz: Nézem, érzem – Tarr Béla, a 'lassú mozi' és a befogadói folyamat. *Filmszem* 2. évf. 2. sz. (2012. nyár, online: 2012. július 14.), 5–33. (Utoljára látogatva 2014. 02. 02.)

forgatáskor állóképek sorozatát alkotják meg, majd vetítéskor az állóképek egymásutánjából születik meg a mozgás, amelyet a vásznon, a képernyőn látunk. Az Arisztotelésztől bemutatott zénóni mozgásábrázolás megfelel ennek a technikának. Az arisztotelészi *Fizika* a zénóni dilemmák ismertetésekor mint lehetetlen következményekre mutat rá olyan jelenségekre, amelyeket filmnézés közben nagyon is megtapasztalhatunk.³ Mellette szól, hogy a technika megerősítheti a zénóni elképzelést, és így hozzájárulhat Arisztotelész és Zénón természetfilozófiai különbségének filozófiai értelmezéséhez. Mellette szól továbbá, hogy a film születésének és felvirágzásának évtizedeiben a filozófiatörténet is összekapcsolta az antik filozófiai vitát a film természetével.

Átlagos, mindennapi életünket valamiféle természeti (természetfilozófiailag konstruált), azaz minden mozgással összemérhető, így egyetemes érvényű, folytonosan és egyenletesen múló, megszakítással, megállással, visszafordulással, lassulással, gyorsulással nem tagolt idő határozza meg. Mindennapi időtapasztalatainknak ez az idő a forrása, mindennapi időérzetünk és időképzetünk a természeti, természetfilozófiailag előreformált időfogalmon nevelkedett. A priori időfogalmaink is az univerzalitás, az uniformizáltság, a matematizáltság, a formalitás hasonló vonásait viselik magukon.

3 L. pl. Arist. Phys. VI. 9. 239b33–240a18. A mozgó sorok zénóni dilemmájának ismertetése szerint képtelen következtetés, ha abból, hogy egymás mellett haladó mozgó és nyugvó sorok egy-egy tagja különböző számú, másik sorhoz tartozó tag mellett halad el egyazon időben, azt vonjuk le, hogy a fél idő egyenlő a fél idő kétszeresével. Tovább Arist. Phys. VI. 9. 239b5–9, 30–33. Az arisztotelészi előadásban az álló-röpülő nyíl dilemmája szerint minden nyúvásban van akkor, amikor magával egyenlő helyen van, akkor a mozgó nyíl mozgása közben mozdulatlan. Amit itt a *Fizika* képtelenségnek lát, nagyon is lehetségesnek mutat minden éles fénykép. – A továbbiakban az arisztotelészi *Fizikára* „Phys”, *A lélekre* „De An”, a *Nikomakhoszji etikára* „NE”, *Az érzékelés tárgyaira* „De Sen”, *Az emlékezet és a visszaemlékezésre* „De Mem” rövidítéssel hivatkozom, ezt a könyv, majd fejezet száma követi, a végén a Bekker-számok. (A magyar fordítások a Bekker-számok nyomán sorra visszakereshetők, l. Arisztotelész: *Lélekképzésfilozófiai írások*. Akadémiai Kiadó, Budapest 2006; Arisztotelész: *A természet [Physica]*. L'Harmattan, Budapest 2010; Arisztotelész: *Nikomakhoszji etika*. Európa, Budapest 1987.)

A mozgókép létrehozásának és befogadásának technológiája azonban nem vezethető le a mozgás természeti, a folytonosság természetfilozófiában szabott fogalmából, nehezen illeszkedik hozzá. A filmnézés közben „időérzeteinkben”, „időélményeinkben” támadt zavar nagyon is hozzáférhetőnek látszik a különbségből, amely a természeti, természetfilozófiailag meghatározott mozgás és a filmben más elvek szerint, más „technikával” létrehozott, létrejövő mozgás között van.

A két filozófiatörténeti utalás, amely a filmet a zénóni nyíl-dilemmával összekapcsolja: Bergsoné és Lee-é. Bergson (akire filmelméleti könyve elején Deleuze jelentősegteljesen visszautal) 1907-es művében azt állította, hogy az antik és az újkori gondolkodás egyaránt „mozgóképszerűen” működik: tartalmilag-súlyozottan vagy formáisan-tetszőlegesen kiragadott állóképekből konstruálja meg a mozgást, vagyis megerősíti a zénóni nyíl-dilemmát: a röptülő nyilat röptében mozdulatlanak látja.⁴ A filológiai-filozófiatörténeti megközelítés a filmvágást hozza összefüggésbe az antik természetfilozófia máig ható konfrontációjával. 1936-os monográfiájában Zénón mozgásértését Lee „mozgóképszerűnek” nevezi.⁵ Utalását Lee a filmre vonatkozóan nem részletezi, szemléltetésnek szánja, amely a korban aligha szorult különösebb magyarázatra. A Bergson és Lee filmre utaló megjegyzései közt eltelt három évtized során nagyot változott a film, a gyártás, a mozi világa és a filmről való gondolkodás. A film 1936-ban Griffith és Hitchcock közti korszakát éli.

Griffitht Thompson és Bordwell mint elődei és kortársai újításait és kísérleteit integráló, a történetmesélés technikáinak felfedezéséhez saját

4 Vö. Bergson, Henri: *L'évolution créatrice*. Librairie Félix Alcan, Paris 1927, 295–367. (Magyar nyelvű kiadás Bergson *Teremtő fejlődés*. MTA, Budapest 1930, 248–308.) A mozgóképszerű szó a fejezetcímbe is megjelenik.

5 H. D. P. Lee: *Zeno of Elea. A Text, with Translation and Notes*. CUP, Cambridge 1936, 98.: „This figure with cubes fits very well the 'cinematographic' motion I shall describe. Each cube is supposed to move into the *next* cubical place of the same dimensions without passing through any intermediate positions.” Továbbá 101.: „...for what we mean when we say that motion is cinematigraphic or discontinuous is that it consists in occupation of a series of different *positions* at different *instants*” [kiemelés az eredetiben].

kezdeményezéseivel jelentősen hozzájáruló alkotót mutatja be, kinek jelentősége leginkább e technikák egyesítésében és merész ötvözésében ragadható meg, akit eredetisége mellett ambíciói és monumentális terveinek megvalósítása teszi kora legnagyobb amerikai filmkészítőjévé.⁶ Hitchcockot Deleuze mint filmtörténeti elágazást mutatja be. Mint, mondhatni, a hozzá vezető filmtörténet *teloszát*, éppúgy mindkét értelmében véve a *telosz*, ahogyan azt a *Római levél* versének (*Telosz gar nomú Kbrisztosz*, Ad Rom 10,4) kommentárirodalmában látjuk, amely két olvasat különösen szembeötlő és egymással szélsőségesen szembenálló teológiai következtetésekhez vezet. Mint aki összefoglalja és kiteljesíti az addigi filmművészetet (*telosz* mint cél), és mint aki meghalad, érvénytelenné tesz minden addigot (*telosz* mint vég).⁷

Erre a korszakra esik a filmipar, mondhatni, globalizációja, a nemzetközi piacra terjeszkedő és a nemzeti gyártók közti verseny.

6 L. Thompson – Bordwell: *A film története*. Palatinus, Budapest 2007, 70., 72. sk., 74., 76., 96–97. Griffith filmtörténeti fordulatát Hitchcock is kiemeli. „A filmes eszközök gyarapodásával lassan elszakadtak a színdarab többé-kevésbé direkt fényképezésétől. A legnagyobb fordulat az volt, amikor Griffith fogta a Georges Méliès által a színpaddal szemben rögzített kamerát, és bevitte a színpadra, hogy közeliben filmezhesse a színészeket. Következő lépésként Griffith – [...] mások kísérleteit folytatva – a filmszalagdarabkák sajátos ritmusú képsorba rendezésével kifejlesztette az úgynevezett montázs-technikát, felszabadítva a cselekményt a színdarab tér-idő koordinátái alól.”
L. Alfred Hitchcock: *Írások, beszélgetések*. Osiris, Budapest 2001, 228.

7 L. Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép. Film 1*. Osiris, Budapest 2001. Hitchcockot olyanak mutatja be, aki „bevezette a mentális képet a filmbe, és ezáltal minden más képfajtát kiteljesített” (Deleuze, Gilles: i. m., 260.), aki „azáltal, hogy az akció-képet elviszi egy szélső pontig, kiteljesíti a filmművészetet” (i. m., 267.), aki „a film hagyományos képeinek a válságát akarta elkerülni”, ám a válság „részben saját újításainak köszönhetően” következett be (i. m., 267.). „A [francia] új hullámot joggal nevezhetjük inkább 'hitchcocko-marxistának', mint 'hitchcocko-hawksinak'. Hitchcockhoz hasonlóan el akart jutni a mentális képekhez, de míg Hitchcock egyfajta kiegészítő elemet látott ebben, amely meghosszabbítja és kiteljesíti a 'percepció-akció-afekció' hagyományos rendszerét, az új hullám benne olyan igényt fedezett fel, amely elégséges volt ahhoz, hogy megsemmisítse az egész rendszert [...]. Az új kép tehát nem a film beteljesedése, hanem mutáció. Vagyis azt kellett akarni, amit Hitchcock állandóan visszautasított. Arra volt szükség, hogy a mentális kép ne csupán viszonylatok halmaza legyen, hanem új szubsztanciát hozzon létre.” (i. m., 280.)

Harc a forgalmazásban (amely a törvényhozás szintjéig ért), harc az alkotók megnyeréséért, harc a technológia fejlesztéséért, harc a szervezeti integrációban.⁸ Bárhol készült is a film, rövid időn belül megjelenik az európai forgalmazásban.

1936-ra az orosz, úgynevezett montázsiskola már fénykorát éli.⁹

Egységes vonása a korszaknak a néző kapcsolata a vetített képpel: zárt (külső hangoktól és eseményektől elszigetelt), elsötétített teremben (ahol a vetítést más fény lehetőleg nem zavarja) nézi a néző a zsölylyéből (kényelmes, de legalábbis biztonságos helyzetben) a nagy felületre vetített képet, amely látóterének igen nagy százalékát kitölti. Időt kell szakítania rá, hogy moziba menjen,¹⁰ eközben más tevékenységet

Thompson – Bordwell külön elemzést szentel Hitchcock *Zsarolás* (*Blackmail*) filmjének, amelyet az egyik legtökéletesebb korai hangosfilmként méltat (i. m., 232.).

Több elemző szerint Hitchcock kiemelkedő teljesítménye, hogy a nézőt bevonja a filmbe. L. Deleuze, Gilles: i. m., 267., továbbá Thompson – Bordwell: i. m., 372., ahol a szerzők Hitchcock jövőbe mutató műfajfilmi hatását is ezzel hozzák összefüggésbe: „Hitchcock számításai a közönség ízlésének alakulásáról messze előrelátónak bizonyultak. A *Psycho* (1960) a gyilkosságról szóló filmciklusok egész sorát indította el, ideértve az 1980-as évek 'slasher' (darabolós) filmjeit is; a *Madarak* (*The Birds*, 1963) a boszszúálló természetesen alapuló horrorfilmek előfutára volt.” L. még Truffaut találó megfogalmazását: „votre travail s'effectue de sorte que les réactions du public font partie de vos films”. Truffaut: *Hitchcock*. Avec la collaboration de Helen Scott. Édition définitive. Gallimard, Paris 1993, 205. Ádám Péter és Bikácsy Gergely fordításában: „Őn úgy alkot, hogy a közönség reakcióit is rögtön beépíti a filmjeibe.” Truffaut: *Hitchcock*. Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, Budapest 1996, 139.

8 L. pl. Thompson – Bordwell: i. m., 56–65., 79–95., 100–102., 109–111., 126–127., 135–138., 149–150., 167–177., 182–186., 209–213., 217–234., 237–248., 259–266., 270–278., 294–296., 300–301., 307–311., 320–322., 349–359., 379–382.

9 Írásaikból jól dokumentálható kapcsolódásuk az amerikai filmstílushoz, különösen Griffith vágás- és montázstechnikájához, amelyet továbbfejlesztve Kulesov, Eisenstein, Vertov, Pudovkin máig hatásos filmnyelvet teremtett.

10 Vö. Balázs Béla 1924-es megjegyzése: „A moziba járó szegény emberek aránylag könnyebben előteremtik a hosszabb film kétszeres díját, mint a megnézéséhez szükséges kétszeres időt”, uő: *A látható ember. A film szelleme*. Gondolat, Budapest 1984, 31.

nem is tud végezni. Minden körülmény adott volt, hogy figyelmét a vetítésre összpontosítsa. Bár a mozi máig megmaradt olyan helynek, ahol elkülönített körülmények között nézhetünk filmet, a kiemelt kort a televíziózás váltja: átalakul a néző találkozási pontja a filmmel. A kép aránya a néző látóterében jelentősen csökken, a zavaró hatások kiszűrése mind nehezebb (a mindennapok sürgető hívásai, a lakókörnyezet és az utca beszűrődő hang- és látványhatásai, az utcai reklámok fényei). A figyelem összpontosítása mind nagyobb akadályokba ütközik. Napjainkra mindez szélsőségesen romlott (markában a mobil, ki sem nagyítja képernyő méretűre a YouTube-oldal ablakát, másik kezével kapaszkodik a metróban, a süvítés háttérében füldugón át hallgatja a filmet). Mind kevésbé észlelhetők a kép finomabb részletei, a hangzás árnyalatai. Mind könnyebb a filmmel kapcsolatba kerülni, ugyanakkor mind kevésbé különülhetünk el teljes játékfilmhossznyi időre.

A játékfilm kiteljesedésének korát filmes eszmélődés kíséri. Az alkotók reflexióiban a filmnyelvi eszközök, a rendezői programok születésükben, alakulásukban, kortársi környezetükben tanulmányozhatók. Balázs saját korát a tanulás, a képzés koraként mutatja be.¹¹ Készülnek

11 L. „A film fejlődése [...] túlságosan gyors volt. [...] Az első filmek nem történelmiek, hanem maradiak. Nem olyan, mint egy holt vagy idegen nyelv, hanem mint valami dadogás a saját nyelvünkön. Mert mi magunk fejlődünk ilyen gyorsan. [...] A látásnak és a megmutatásnak szó szerint szemünk előtt alakult ki új, magasrendű technikája, a kifejezésnek és a közlésnek mindenki számára érthető, szellemi technikája [...]” (Balázs Béla: i. m., 126. sk.) „Alkotóvá akkor válik a vágás, amikor általa tudunk meg valamit, amit maguk a képek egyáltalán nem mutatnak. Vegyünk egy [...] példát: látjuk, hogy valaki kijön a szobából. Aztán látjuk a szobát: rendetlenség, verekedés nyomai. Aztán esetleg egy vértől csöpögő széktablát. Sem a verekedést nem láttuk, sem az áldozatokat, mégis mindent értünk. Kitaláltuk. A rávezetés fenti montázstechnikája és a közönség ráérése rendkívül kifejlődött. Megtanultuk, hogy a legkisebb jeleket is kapcsolatba hozzuk egymással és kombináljunk. Megtanultuk, hogy olyan pontos irányt adjunk az asszociációnak, hogy olyan biztosan lehessen vele célba találni, mint egy puskával.” (Uo. 162.) „A rajz vonalát [...] a film mozdította meg először. Csak a film tudott olyan formákat mutatni nekünk, amelyek még nincsenek, hanem lesznek, vagyis megtörténő formákat. És ezzel a képzelet egészen új dimenzióját nyitotta meg.” (Uo. 224.) Vö. még Kulesov 1934-es feljegyzései: Az első tapasztalatok. In: uő: *Filmművészet és filmrendezés*. Gondolat, Budapest 1985, 162–176.

a hangos és a színes film megjelenésére, mérlegelik az első hangos és színes filmes megoldások eredményeit.¹²

Arisztotelész és Zénón mozgásértelmezésének különbsége Arisztotelész írásából dokumentálható, és bennük is az arisztotelészi természetfilozófia nyelvén fogalmazódik meg. Zénón elképzeléseit mint az arisztotelészitől elkülönített tanítást historiográfiai igénnyel előadni és a két természetfilozófia vitájában ítélni (ami valamiféle historiográfiai Zénón-képet követelne) a „független” szöveges források hiánya miatt nehézségbe ütközik. A két mozgás-elképzelés különbségének bemutatására szolgáló dilemmák értelmezését azonban, amelyeket az arisztotelészi kritika mutat be és bírál,¹³ nem csupán a historiográfiai rekonstrukció igénye vezetheti.

Jelen esszé hajlik arra, hogy a *Fizika* VI. könyvét ne annyira egy sikeres elmélet diadalittas győzelmének, mint inkább mérlegelő iratnak tekintse, amely a különféle mozgásértelmezések következményeivel, következményeik súlyával vet számot. Így az arisztotelészi

12 Balázs egymásnak feszülő állításai jól mutatják, hogy mennyire nem dőlt még el semmi, hogy az alkotók mennyire érzik a rájuk nehezedő felelősséget. L. egyfelől: „A némafilm úton volt, hogy egy olyan lélektani differenciáltságra, szellemi alkotóerőre tegyen szert, amit aligha birtokolt valaha is a művészet. A némafilm fejlődését azonban mint valami katasztrófa szakította félbe a hangosfilm technikai megvalósulása” (Balázs Béla: i. m., 235.), másfelől: „A hangosfilm fel fogja fedezni akusztikus környezetünket. [...] Mindent, ami az emberi beszéden kívül még beszél, szól hozzánk az élet roppant társalkodásában és szakadatlanul befolyásolja érzéseinket és gondolatainkat. A hullámverés moráját, a gyárak gépeinek zúgását, az őszi eső egyhangú dallamát a sötét ablaküvegen és a padló nyikorgását a szoba magányában” (Balázs Béla: i. m., 237. Akár valamelyik Tarr-filmről is beszélhetne Balázs). Vagy a színes filmben meglátott lehetőségekről: „A látóhatáron feltűnő dolgok, amelyek a fekete-fehér filmen aprók, életlenek voltak és ködbe vesztek, a szín által pontosan megkülönböztethetők, láthatók. A fekete-fehér fényképezésnél ugyanis a távolság érzete tulajdonképpen negatív benyomás: az a távoli, amit már nem látunk. A színes filmen látni fogjuk, milyen messze van valami” (Balázs Béla: i. m., 103. sk., vö. még 228–232.) Vö. Kulesov: i. m., 177–186. (*A hangmontázs elvei* fejezet, különösen Kulesov: i. m., 182.). Vö. még Eisenstein – Pudovkin – Alekszandrov [1928], *A hangosfilm jövője*. Nyilatkozat. Eisenstein, Szergej Mihajlovics: *Válogatott tanulmányok*. Áron, Budapest 1998, 83–85.

13 Lásd Arist. Phys. VI. 9. 239b5–240a29.

könyv teljesítményét nem a zénóni gondolat bírálatában látja, sokkal inkább egy, az arisztotelészitől különböző másik természet- vagy mozgásszemlélet végső következményeinek a bemutatásában, amely másik szemlélethez ráadásul magán az arisztotelészi természetfilozófián belül is el lehet jutni. Az arisztotelészi gondolkodás igazára vagy gazdagságára vall, hogy a pusztán belőle is kiteríthető elképzeléshez „történetileg létező” megvalósulást, képviselőt tud hozzárendelni. Ítélni az Arisztotelész–Zénó konfrontációban így nem látszik illő feladatnak a *Fizika* VI. könyve szelleméhez sem.

A dilemmákból, amelyeket a *Fizika* Zénónnak tulajdonít, le lehet vonni azt a következtetést is, hogy nincs mozgás¹⁴. Figyelemre méltó, hogy a *Fizika* VI. könyve nem utal efféle következtetésre, továbbá az is, hogy a II. könyv 2–3. fejezete sem utal Zénónra, holott ezek a fejezetek cáfolják azokat az eleata (Parmenidésznek és Melisszosznak tulajdonított) elképzeléseket, amelyek a mozgás és a természet tagadásával járnak.¹⁵ Úgy fest, a zénóni mozgás-dilemmákat Arisztotelész olyan mozgásértelmezésként tekinti, amelyek nem semmisítik meg a mozgást, hanem elfogadják, hogy létezik, ám arról az arisztotelészivel ellentétes leírást adnak.

A mozgás az arisztotelészi természetfilozófia elsődleges témája: a természetben a mozgás forrását (*arkhéját*) látja.¹⁶ Arisztotelész a mozgást mint folytonos történést szemléli, az ellentétes elképzelés úgy tekint rá, mint ami különálló és oszthatatlan elemekből tevődik össze. Ez utóbbihoz rendeli hozzá az arisztotelészi szöveg Zénónt.¹⁷

14 Lásd pl. Lee: i. m., 103., továbbá Diogenész Laertiosz (IX. 72.), akinek következtetését a nyíl-dilemma forrásszövegei közt idézi Kirk, G. S. – Raven, J. E. – Schofield, M.: *A preszókratikus filozófusok*. Atlantisz, Budapest 1998, 397. sk.

15 Arist. Phys. I. 2–3. 185a17–187a10, továbbá I. 8. 191a23–b34. A 185b5–19 szakasz sem utal Zénónra, amely a *minden egy* állítást abban az értelemben cáfolja, hogy minden a folytonosság vagy az oszthatatlanság értelmében volna egy, két olyan fogalom, amely a zénóni mozgás-dilemmák arisztotelészi értelmezését vezeti.

16 Lásd Arist. Phys. II. 1. 192b8–193a9.

17 A konfrontáció nyilván esik akkor, ha Zénónhoz azt az álláspontot rendeljük, amely szerint nem létezik mozgás. A nem létezik mozgás állítása nem

A VI. könyv mindkét szemléletet magyarázó-teljesítő képességének határaihoz vezeti el. A zénóni szemlélet határait a dilemmákban megfogalmazódó képtelenségek jelölik ki.¹⁸ Csakhogy a folytonosság szerint értelmezett mozgás is képtelenségekbe torkollik! Ha a most pillanata oszthatatlan, vagyis tartam nélküli, akkor azt állítani, hogy például „most eszem”, „most futok”, maga a képtelenség. Enni, futni – mozgások. A mozgáshoz időtartam szükséges, a tartam nélküli pillanatban semmi mozgás nem lehetséges,¹⁹ a jelen idejű igékkel tett megfogalmazások tehát merő képtelenségek. Vajon a *Fizika* is érzékeli saját szemléletének ezt a képtelen következményét?

A *Fizika* VI. könyve (épp amely a zénóni mozgás-dilemmákat is tárgyalja), a mostról kizárólag úgy beszél, mint tartam nélküli pillanatról. A *Fizika* IV. könyve a „most” több értelmét is megkülönbözteti: egyrészt a természetfilozófia szabatosságával szólva a most mint az idő határa tartam nélküli, másrészt a köznyelv úgy érti a most szót, mint a most pillanatához közeli időtartamot.²⁰ A köznyelv módján értett *most* azonban alkalmatlan arra, hogy számlálja

alkot érvekkel megjeleníthető ellentétet azzal az állítással, hogy a mozgás folytonos. Figyelemre méltó, hogy a *Fizika* nem is vállalkozik a mozgás létének bizonyítására, tekintve, hogy a *Phys. I. 1.* 193a1–9 szerint a mozgás léte magától értetődő. Ebből mint végső magától értetődőségből bontakozik ki az arisztotelészi természetfilozófia. Vagyis a mozgás tagadásának érvelő cáfolatára nem is vállalkozhatna a *Fizika*. A külvilág létének bizonyítása majd csak az újkortól válik filozófiai feladattá. Ha Zénón mozgás-dilemmái a mozgás létének cáfolatát szolgálják is, velük érvelő módon vitatkozni csupán annyiban (olyan összefüggésben) tudna a *Fizika* vállalkozása, amennyiben azok az arisztotelészi állításokkal szembeállíthatók, ez állításokkal felelnek.

18 Lásd Arist. *Phys. VI. 9.* 239b5–240a18. Képtelenségek: a mozgó nyíl mozgása közben mindig áll; a leggyorsabb futó nem éri utol a leglassúbb állapot akkor, ha parányi előnyt is ad neki; a párhuzamosan egymás mellett lévő, ellentétesen mozgó és nyugvó sorok azt mutatják, hogy a fél idő egyenlő a fél idő kétszeresével.

19 Lásd Arist. *Phys. VI. 3.* 233b33–234b9. Eszerint a most pillanata oszthatatlan, vagyis tartam nélküli, következésképp a most pillanatában semmi nem mozog (és semmi nincs nyugalomban sem). „Most pillanatának” fordítom a görög „nun” [most] szót.

20 Lásd Arist. *Phys. IV. 13.* 222a10–20.

az időt. Érzékeli tehát a *Fizika* a természetfilozófia és a köznyelv értelmezései közti feszültséget.²¹

Úgy fest azonban, hogy a határként értelmezett most az arisztotelészi természetfilozófián belül is feszültségekkel terhes. Mint az idő határa, a most tartam nélküli, hasonlóan a ponthoz, amely a kiterjedés hataraként kiterjedés nélküli. A határ azonban nemcsak egybefogja azt, ami előtte és utána áll, hanem el is választja őket: az egyiknek a vége, a másiknak a kezdete. Mint elválasztó, egyazon határ kettő: kezdet és vég. Amikor a pont valóságosan elválaszt, akkor nem történik benne mozgás, meg kell állni a pontnál. Ahogyan a vonat megáll annál az állomásnál, amely valóságos megállóhelye, kettéosztva ezzel az utat; amellett az állomás mellett, amely nem valóságos megállóhelye, továbbhalad, így annál az állomásnál nem

21 Kevésbé éles feszültségre lehet példa Arist. Phys. VI. 5., ahol arról olvasni, hogy [236a7–15] nem létezik olyan „első idő”, amikor először kezd változni a test, és hogy [236a27–35] a megváltozott dolognak nincs olyan része, amely elsőként változott meg. Ez annak mindennapi, mondhatni legtermészetesebb igényeinknek szól ellene, hogy rögzítsük, megörökítsük valamely változás kezdetét (vagyis arisztotelészi módon fogalmazva a változás első mozzanatát). Tehát nem azt az állapotot, amikor még nem indult meg a változás, hanem azt, amikor épp elkezdődik, amikor épp kezdetét veszi (ha nyelvünk itt dadogni kezd, ha tétova, akkor ez nagyon is arra vall, milyen erősen hat még ma is az arisztotelészi természetfilozófia). De nemcsak hétköznapijaink vágya, hogy fényképen „megörökítsük”, amikor először szólal meg a gyerek, először emeli fel a karját, először lépi át saját háza küszöbét, először száll be a versenyautójába. A történelemtudomány hasonlóképp és hasonló módon törekszik az első megragadására. Arisztotelész szabatos fogalmiságával szólva azonban nincs első idő vagy első mozzanat, mert mindig van idő vagy mozzanat, amely az elsőnek kiszemeltet megelőzi, vagyis mindig van még korábbi, ami már mozgás.

Olyan elképzelések is találhatók Arisztotelésznél, amelyek a filmre vonatkoztatva nem helytállóak (noha a mindennapi „tapasztalatainknak” nem szólnak ellene). Lásd pl. Arist. Phys. V. 3. 226b27–34. Itt az olvasható, hogy az, aminek folytonos a mozgása, semmi közbülsőt nem hagy ki abból, aminek a vonatkozásában történik, és hogy ez a helyváltozásra is igaz. Ha mozgó testet látunk filmen, akkor két egymást követő kockán a változatlan háttérhez képest máshol látjuk a testet. Ám olyan kocka egyáltalán nincs, amely a két hely között mutatná a testet. A filmkockákra hagyatkozva azt kell mondani, hogy a két háttér-hely között a test nem tartózkodik sehol.

is választja ketté az utat. Arisztotelész rámutat, hogy a pontban, a kiterjedés határánál valóságosan meg lehet állni. Gond támad azonban akkor, amikor a most múltat és a jövőt elválasztó pillanatát vizsgáljuk. Mint valóságosan elválasztó határ ez is kettő: a múlt vége és a jövő kezdete. Következésképp a most pillanatában meg kell állni. Csakhogy ez nem lehetséges, mert a megálláshoz időtartam szükséges, a pillanatnak azonban nincs tartama.²² Ennek kevésbé meghökkentő következménye az lesz, hogy maga a most (amennyiben elválasztja a múltat a jövőtől) nem idő, csupán járuléka az időnek.²³ Igazán meghökkentő következménye azonban az, hogy mint elválasztó határ, a most egyáltalán nem létezhet valóságosan, csupán a lehetőség módján.²⁴ (A vasúti példán szemléltetve, ezt azt jelenti, mintha egyáltalán nem létezhetnék olyan állomás, amelynél valóságosan megáll a vonat, mintha minden állomás mellett tovább kellene haladnia.)

Mi ösztönözheti az arisztotelészi választást a két szemlélet között, ha mindkettő képtelenségekkel jár? Jelen esszé úgy ítéli, hogy a mozgás meglétének, létezése tényének magyarázata. (Kantiánusan

22 Vö. Arist. Phys. IV. 11–12. 219b9–220a26, különösen 220a4–21.

23 Lásd Arist. Phys. IV. 11. 220a21–24.

24 Lásd Arist. Phys. IV. 13. 222a10–20. – Az arisztotelészi „most” feszültségeit Szent Ágoston is kiélezi. Arisztotelészhez hasonlóan Ágoston is az idő mérésével összefüggésben ütközik a most pillanatának, ahogyan ő hívja, a jelennek az ellentmondásosságába. Ezt végletesen kiélezi, úgy, hogy az egész arisztotelészi mozgás- és időszemléletet elveti. Vö. Szent Ágoston *Vallomások*, XI. 15. „A jelennek semmi kiterjedése nincs”, XI. 18. „Ha van jövő és múlt, akkor akarom tudni, hogy hol van. [...] azt tudom [...], hogy bárhol vannak, ott nem jövőként vagy elmúltként vannak, hanem mint jelen. Mert ha ott is jövőként vannak, akkor ott még nem léteznek, és ha ott elmúltként vannak, akkor ott már nem léteznek. Bárhol vannak tehát, bármik legyenek, csak mint jelen léteznek”, XI. 21. „Hogyan mérjük a jelent, amikor nincs kiterjedése? Akkor mérjük tehát, amikor múlik, amikor pedig elmúlt, nem mérjük, mert amit mérnénk, nem létezik. De honnan és hol és hová múlik, amikor mérjük? Abból, ami még nem létezik, azon át, aminek nincs kiterjedése, abba, ami már nem létezik”, XI. 23. Tehát senki ne mondja nekem, hogy az idő az égitestek mozgása”, XI. 24. „Az idő tehát nem test mozgása”. (Augustinus, Aurelius: *Vallomások*. Gondolat, Budapest 1982, 361., 363., 366., 370., 371., Városi István fordításán módosítottam.)

csengő megfogalmazással: mozgás van, de hogyan lehetséges?) Szabatosabban az a kérdés: hogyan magyarázható, hogy mindig történik mozgás? A „mindig” nem úgy értendő, hogy a világminőségben találmra valahol mindig történik mozgás (így ugyanis elkerülhetetlen az olyan helyzet, hogy éppen sehol nem történik), hanem úgy, hogy van egy örökké tartó, szakadatlan mozgás, amely szükségképp nem hagy alább.²⁵ Épp a szakadatlansághoz szükséges a folytonosság: ha elkülönült és oszthatatlan elemekből (mozzanatokból) épülne fel a mozgás, akkor ezek találkozásánál meg kellene szakadnia. Ám e megszakadás után nem volna magyarázható az arisztotelési elképzelés szerint, miért következnek el ismét bármiféle mozgás.

A gól-fénykép példája. Túéles felvétel: azt jelenti, semmi nem mozdult felvétel közben. Ha ugyanis bármi is mozdult volna a felvétel idejében, akkor elmosódott, homályos, foltos képet vagy részleteket látnánk. A felvétel azonban „valameddig” tartott, azt maga a fényképező vagy a gép automatikája állította be. Sportfotónál a rekesz zárideje ezredmásodpercben mérendő.²⁶ A „valameddig”, a valamekkora időtartam szabatosan nem nevezhető pillanatnak (pillanaton tartam nélküli határt értve). A képen mozdulatlan kapust látni a gyeper és a kapufélfa közt valahol a levegőben, szétálló tagokkal, kezei mögött kissé távolabb a labda, a kapu vonalán túl, a háló terében. A vetődő kapus és a röppályán haladó futball-labda éppoly szembeötlően áll, mint a zénóni dilemmában a röptében mozdulatlan nyíl. Mondhatnánk persze, hogy „tudjuk, mindez képtelenség”, de honnan tudjuk, ha egyszer a képen ezt látni?

Kérdezzük meg a kapust! Hogyan tudott megállni a levegőben? Határozottan tagadja, hogy megállt volna, főleg hogy szándékosan tette vagy tehette volna. Ő a labda után vetődött, hogy megfogja. Ha nem is védte ki a rúgást, a tervezett vetődést megvalósította.

25 Vö. Arist. Phys VIII. 1–3. 250b11–254b6.

26 Ahhoz, hogy milyen tényezőkre tekintettel állíthatók be egy kép expozíciós értékei, l. Szabó Gábor *Az expozíció (Exposure)*. In: Uő.: *Utazás a kamera körül. Habilitációs értekezés*. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest 2013, 29–46. Rövid, táblázatszerű áttekintését l. Szabó Gábor: i. m., 46. A sportfényképezéshez vö. i. m., 21. – Köszönöm Tóth Kornéliának, hogy Szabó Gábor DLA és habilitációs tézisére figyelmemet felhívta.

A másik, aki megerősítheti, hogy a kapus nem állt vetődés közben, a lelátó nézője, a szurkoló. A fénykép mégis ellentmond a beszámolójuknak. Annál a mondhatni megfellebbezhetetlen ténynél azonban, hogy a fénykép vetődés közben mozdulatlan kapust mutat, az a sokkal figyelemre méltóbb, hogy az újságolvasó nem utasítja el mint hamisítást a fényképet, sőt, elfogadja mint hiteles tudósítást (képriportot) a mérkőzésről. A kapus sem tiltakozik, hogy a kép valótlan mutat róla, merthogy ő nem állt meg a levegőben. Vádló bizonyítékként sem szokták a kapus ellen fordítani a képet: tessék, azért került a labda a hálóba, mert ő állt a levegőben. (Természetesen a fényképész is visszautasítaná a vádat, hogy állónak hamisította a valójában mozgó kapust.) Úgy fest, azoknak a beszámolója, akik jelen voltak a mérkőzésen (a játékos és a szurkoló), egybecseng egymással abban, hogy a vetődő kapus nem állt. A mérkőzéstől távol azonban mindenki elfogadja az álló kapust mutató fényképet annak ellenére, hogy a kérdésre: szerinte csakugyan állt-e a vetődő kapus, mindenki tagadó választ adna, és meglepődnek rajta, ha felhívánánk a figyelmét a válasza és a kép elfogadása közti feszültségre.

Érzékcsalódásról aligha beszélhetünk. Az éles kép mindenkinek ugyanazt mutatja, enélkül nem létezhetnének újságok. Arról sem, hogy a fényképész megtévesztené a nézőt (például azzal, hogy retusálta volna a képet): bármilyen körülményes is, de a negatívon (vagy a megfelelő digitális fényérzékeny felületen) ellenőrizhető a képet hordozó anyag elváltozása, amelyet a fényképezett tárgyról érkezett fénysugarak okoztak. (Az utólagos változtatás még a digitális korszak fényképein is ellenőrizhető.) A szkeptikus ellenvetést, több más karteziánus jellegű kétellyel együtt kellően elhárítja Barthes: „A fotográfia [...] nem azzal hat rám, hogy visszaállítja azt, ami megszűnt [...], hanem azzal, hogy igazolja: csakugyan létezett az, amit látok [d’attester que cela que je vois, a bien été]. [...] Lengyel katonák pihenőidőben a mezőn (Kertész 1915[-ös fényképe]), [...] egyetlen realista festő sem tudná visszaadni, hogy *ők ott voltak*; az, amit látok, nem emlék, nem képzelődés, nem helyreállítás [...], hanem a valóság elmúlt állapotában [le réel à l’état passé]: egyszerre múlt és valóság. Az, amit a fotográfia nyújt

nekem, [...] az együtt-létezés tiszta misztériuma [le mystère simple de la concomitance]. [...] Igaz, hogy [...] a fotográfia bármi más művészetnél inkább tesz hozzáférhetővé valami közvetlen, együttes jelenlétet [pose une présence immédiate au monde une co-présence], ám ez a jelenlét nem csupán politikai természetű [...], hanem metafizikai természetű is.” [Kiem. ered.]²⁷

A fénykép a fényképész igaza, sőt a zénóni állítás igaza mellett szól. A kapus igazát megérthetjük az arisztotelészi közelítéssel.²⁸ Miért nem állhat meg a kapus vetődés közben?²⁹

A *Fizika* párhuzamot, azonosságot állít a természet és a mesterség közt. A természet adta dolgok nem jönnének létre másképp

27 „La Chambre claire. Note sur la photographie”, 35. cikkely. In: Barthes, Roland: *Oeuvres complètes Tome III 1974–1980*. Éditions du Seuil, Paris é. n., 1166. sk. (Magyarul R. Barthes: *Világokammera. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Budapest 1985, 94–96., Ferch Magda fordításán változtattam.) Épp az idézetben szereplő „metafizikai természetű” megjegyzés mutatja Barthes érvének filozófiai igényét és erejét. Figyelemre méltó, hogy Barthes éppolyan „vallomásos” retorikába ágyazva érvel a szkeptikus érvek ellen, amilyenbe öltöztetve Descartes adta elő szkeptikus érveit az *Értekezés*ben.

28 Számtalan más filozófiai magyarázat adható arra, miért nem áll a levegőben a kapus vetődés közben. Arisztotelész választását e helyt nemcsak jelen esszé vállalkozása indokolja (hogy az arisztotelészi és a zénóni szemlélet különbségéből közelítsen a mozgókép értelmezéséhez), hanem tágabban az a meglátás (amelynek hitelesítése meghaladja az esszé feladatát, és amelynek Bergson itt idézett gondolatai csak megerősíthetnek), hogy mindennapi időtapasztalatunk, időélményünk máig az arisztotelészi szemléletből táplálkozik.

29 „Természetesen” azért nem állhat meg, mert ahhoz úrrá kellene lennie a nehézkedésen és a tehetetlenségen, ráadásul egy pillanat alatt. Újkori eredetű, elemi iskolában szerzett tudásunk aligha cáfolható. Hogy a kapus mint természeti test féktávolság nélkül, egy pillanat alatt nem állhat meg rőppályáján a levegőben, azt Arisztotelész is meg tudná erősíteni a saját fogalmiságával (vö. pl. a hajtásról adott leírását, Arist. Phys. VIII. 10. 266b27–267a20). Csak-hogy a kapus nem mint élettelen természeti test, hanem mint élőlény, mint ember mozog a pályán. A vetődésre a mérközésen a szakmai, mesterségbeli tudása indítja. Ha úgy tetszik, egy gondolatkísérlet erejéig (kedvelt eszköze az újkornak) tegyük fel, hogy a kapus képes úrrá lenni a nehézkedésen és a tehetetlenségen. Az arisztotelészi közelítést jelen esszé azért hívja segítségül, hogy általa megmutassa: még ilyen tehetség birtokában sem tehetné meg a kapus, hogy megáll a levegőben.

a mesterségtől sem, mint a természettől, és a mesterség alkotásai a természetben is ugyanúgy jönnének létre, mint ahogyan a mesterségtől születtek. A természet mozgásaiban és a mesterség tevékenységeiben egyaránt cél vezérelte egymásutániség érvényesül. A mesterség azt készíti el, amit a természet nem tudott megalkotni, vagy utánozza a természetet.³⁰ (Arisztotelész szerint a természeti mozgások is célszerűek, rámutat ugyanakkor, hogy a négy közül három ok, a forma, a mozgató és a cél, egymással azonos.³¹) A természetben nem szükséges, hogy a mozgók vagy a mozgatók ismerjék vagy tűzzék ki a célt. A mesterségekben azonban igen: a mesterember, a mozgató tűzi ki a célt, amely elméjében a tevékenységet megelőzően jelen van.

A példára vonatkoztatva: a kapus mesterségbeli tudása birtokában tűzi ki a célt: hogy kivédje a rúgást, vetődnie kell, ilyen és ilyen irányba, eddig és eddig (ahol a labdát várja). Ha vetődésének eleve az lenne a célja, hogy a fényképezés pillanatára a levegőben megálljon, akkor szakmaiatlan döntést hozna, nem mesterségbeli tudása vezetné (nem a feladatra összpontosítana, okkal marasztalható el). Egyszerre egyazon mozgással (a *Fizika* szerint) két cél nem tűzhető ki: vagyis egyazon vetődésnek nem lehet célja a védelem mellett még az is, hogy közben megáll fényképezkedni. Ennek nem csupán természeti, hanem elsősorban szemléleti akadálya van: egyazon

30 Lásd Arist. Phys. II. 8. 199a12–20.c

31 Lásd pl. Arist. Phys. II. 8. 198b10–199b32, amely amellel érvel, hogy a természet cél módján ok. Vö. továbbá Arist. De An. II. 4. 415a20–b7, amely a szaporodásban azt mutatja meg, miként törekednek az állatok a legfőbb cél, az isteni örök élet elérésére: az egyed mulandó ugyan, ám a faj örök és változatlan, a szaporodásnak épp a fajfenntartás a célja.

A három ok azonosságával kapcsolatban: a forma és a cél numerikusan azonos (pl. a születendő-megszületett gyermek mint forma ugyanaz, mint születésének célja, hiszen személy szerint ennek a gyereknek a megszületése volt a cél), a mozgató pedig fajtájában egyezik a formával és a céllal (pl. a nemző fajtájában azonos a születendő-megszületett gyermekkel, éppúgy ember, de személy szerint különbözik tőle). Lásd Arist. Phys. II. 7. 198a24–27. Ennek a három oknak épp az egybeesése lehet a magyarázat rá, fogalmazza meg kritikáját Arisztotelész, hogy miért nem foglalkoztak a természetfilozófusok a formával és a céllal. (198a28–b9).

mozgással nem valósítható meg két cél.³² Ha a védést tűzte is ki célul, de védő-vetődő mozgása közben szándékosan megállna, majd folytatná a vetődést (azaz a kezdetben kitűzött célnak megfelelő mozgását), akkor mozgása (az arisztotelészi mércék szerint) nem tekinthető egyetlen mozgásnak. Úgy fest: a cél és a mozgás egysége összekapcsolódnak.

Mikor egy valamely mozgás a *Fizika* szerint? Ehhez nemcsak az szükséges, hogy (1) egy legyen a mozgatott (vagy ami ugyanaz: a mozgó), de éppígy az is, hogy (2) egy legyen a mozgató, hogy (3) a mozgató és a mozgatott megszakítás nélkül érintkezzenek egymással, hogy (4) az (egyazon mozgatótól egyazon mozgatottban ébredt) mozgás ne szakadjon meg, hogy (5) a mozgás a kezdetben kitűzött és mindvégig változatlan célt valósítsa meg.³³ Ha „mozgás közben” megváltozik a kezdetben kitűzött cél, akkor a cél megváltozásakor véget ér az eredeti mozgás, és új, másik kezdődik. Például ha célom a vásárlás volt, de zárva találom a piacot, és helyette sétát teszek a napfényes fasoron, akkor hiába folytattam az utam anélkül, hogy megfordultam vagy megálltam volna, az új cél kitűzésétől másik, új mozgás kezdődik. A mozgás egyetlen, identitása közvetlenül érinti a *Fizika* vállalkozásának legfőbb célját, a mozgás örök voltának, szakadatlan elkövetkeztének a magyarázatát.³⁴

32 A két cél értelmében egyszerre két dologhoz is igazítania kellene a mozgását, a labdához és a fényképezőgéphez. Ám ez képtelenség: sem a labda pályájára nincs hatással (az a csatár dolga és mestersége), sem a felvételre (az a fényképész dolga és mestersége). Szemléletes példája ennek az a színész, aki előadás közben úgy játssza a szerepet, hogy közben arra is figyel, hogy fotogén pózban lássék a fényképész számára. Ő az, aki egy zsölyének játszik a nézőtér egésze helyett. De megengedett Arisztotelész szerint is, hogy összetett célokat vagy célok láncolatát rendeljünk hozzá egy cselekvéshez, például hogy bevásárló körutat tegyünk.

33 Ha megszakad az érintkezés mozgó és mozgatott közt, akkor máris nem egy a mozgás, mert vagy véget ér (nem lesz mozgató), vagy más lesz a mozgató (mint az a hajítás *Fizika*-beli elemzésében olvasható), ám az már egy új, másik mozgás. Ha megszakad a mozgás, akkor a szakadásnál véget ér, ha később hasonló mozgással ismét mozogni kezd a mozgó, akkor az már egy új, másik mozgás.

34 A mozgás egyetlen, identitása kérdésének jelentősége az újkori szemlélettel eslesik, amely a mozgást nem egységesnek, hanem felbontandó-

A fénykép példája rávilágít: a zénóni mozgásmagyarázathoz nagyon is hozzárendelhető egy hiteles látószög, értelmező közelítés, a nézőé (szemben a játékoséval). A néző nagyon is mondhatja, hogy a vetődő kapus, a mozgó labda áll. A fénykép igazolja őt.

A gól-fénykép és a kapus példájának elemzése – a zénóni dilemma provokatív állításának és az arisztotelészi fogalmaknak (mesterség, cél, a mozgás identitása) a segítségével, a különböző látószögek (a kapusé, a szurkolóé, a fényképészé, az újságolvasóé) „saját tapasztalatának”, „saját igazának”³⁵ értelmezésével – köze-

nek, erők eredőjének tekinti. A mozgás identikusságának *Fizika*beli jelentősége az örök mozgás magyarázatához kapcsolódik: az örök, mozdulatlan (azaz a tőle mozgattal kölcsönhatásba nem lépő) egyetlen mozgatonak a tevékenysége nem merülhet ki abban, hogy csupán mozgásba hozza a tőle mozgattat (az égbolt peremén mozgó esthajnalcsillagot), hanem mindvégig, megszakítás nélkül érintkezve vele kell mozgatnia azt. Annak saját alapelveire és magyarázóelveire támaszkodva Arisztotelész megcáfolja a deista természetmagyarázatot, lásd Phys. VIII. 10. 266b27–267a20. Jelen esszé piac példája különbözik a véletlen szemléltetésére hivatott piaci példától, lásd Arist. Phys. II. 5. 196b33–197a8.

- 35 A „saját igazság” szándékosan provokatív fogalmazás. Nem azt jelenti, hogy a kapus, a szurkoló, a fényképész vagy az újságolvasó igaza, igazsága viszonylagos, egymás ellen kijátszható, vagyis hogy senki nem tud hiteles, rendíthetetlen igazságra jutni. Azt jelenti, hogy egyszerre senki nem tud több látószögből nézni (egyidejűleg nem tud több helyen lenni). A kapus nem tud a kapu előtt védeni-vetődni, és ezzel egy időben nem tudja saját magát a partvonal mellől fényképezni. A lelátón a néző nem temetkezik bele abba az újságba, amely épp tudósít a mérkőzésről, amelynek a lelátóján ül. A szurkoló nem tud újságolvasó lenni. (Mobiltelefonon manapság nagyon is elképzelhető efféle helyzet, online tudósítást feltételezve. Ám csak akkor, ha szeretnénk valamely részletet élesebben látni vagy valami narratívát hallgatni. Vagyis ha a jelenlétünket fokozni vagy kiteljesíteni akarjuk. Miért kellene épp a lelátón nézni a tudósítást, ha nem azért, hogy bekiabálásunkat a játékosok is hallják, vagy hogy a tömeg mozgása okozta elragadtatást élvezzük?) Kinek-kinek megrendíthetetlen az igaza, mert megrendíthetetlen a látószöge és ebből következően a szerepe. Egyazon játék közben ritkán váltogatjuk szerepeinket. Ahogyan ritkán szoktunk egyidejűleg több, egymástól távol fekvő városban élni (vagyis bevásárolni, fodrászhoz, étkezdébe járni, szüleinkhez hazalátogatni és nyugovóra térni), ritkán szoktunk egyazon szakmát egyidejűleg több, egymástól távol fekvő iskolában tanulni, ritkán szoktunk egyidejűleg több családban és családi hagyományban nevelkedni (egymás után

lebb hozza a tárgyalt filmtörténeti kor alkotóinak egyik gyakori témáját, a színház és film, a színházi színészet és filmszínészet különbségét. Az alkotók feljegyzéseiből ítélve a film színészszerkesztésében hasonló technika érvényesül, mint a mozgás képi rögzítésében: a mozgást mozgásuktól megfosztott elemekre tördelik szét, majd ezekből a nem mozgó részletekből utólag ismét mozgást szerkesztenek. Bergson leírása a mozgás mozgóképes létrehozásáról tehát nemcsak az operatőri munkára, hanem a színészszerkesztésre is igaz.

Átemelhető-e a fénykép példája a filmre, amely állóképek egymásutánja? A fénykép példája a kép élességére hivatkozott. Csakugyan mozgásérzetet ad-e éles állóképek egymásutánja? Szabó Gábor a motion blur (bemozdulásos életlenség) jelenségét elemezve a fényképezés és a filmezés különbségére hívja fel a figyelmet: „...amíg a fotózásnál egyetlen kép a végeredmény, addig [...] a filmezéskor képsorozatot készítünk, és a mozgásélményt a szemünk becsapására alapozzuk. Ez a becsapás nem minden esetben működik egyformán, ha az expozíciós időt módosítjuk. Amíg egy fotón a bemozduló teniszütő hibának tűnhet, addig a filmen elengedhetetlenül fontos eleme a szemünk számára a folyamatos mozgásélménynek. Ha ugyanis csupa túéles képet vetítünk, akkor a szem kevésbé tudja mozgásfolyamatként érzékelni, és a mozgás szétesik stroboszkópszerű, szaggatott, ugráló képek villogó sorozatára. A szem számára a mozgásélmény akkor tűnik természetesnek és folyamatosnak, ha az egyes állóképek pontosan annyi ideig exponálódnak, mint amennyi ideig kivetítjük azokat.”³⁶

Szabó állítását árnyalja, hogy 1. a mozgásélmény létrejöttében mellőzhetetlen szemünk, képzeletünk alkotó közreműködése.³⁷

mindez nagyon is lehetséges). Az online konferencián hiába lát szemünk a résztvevők háttérében számtalan tájat, várost, ők mi mögöttünk egyazon táj háttérét látják, vagy legalább ugyanazt a kajüt-, fülke-, repülőgép-ablaktokot.

36 Szabó Gábor: i. m., habilitációs értekezés, 23. Uo. 20. olvashatunk a fényképezés és a filmezés technikai meghatározottságának különbségéről: a fényképezésnél nincs technikai akadálya, hogy gyors mozgásokról éles képet készítsünk, mert az expozíció szinte tetszőlegesen gyorsítható, a filmezésnél a hagyományos kamerák expozíciós ideje kötött: 1/50-ed másodperc.

37 „...a [két filmkocka között] a hiányzó mozdulatfázisok alatt a moziban is sötét van, hiszen a vetítőgépnek is továbbítania kell a filmkockákat, és ezalatt

2. A tárgyanimációval kapcsolatban (amely filmekben ritkán tapasztalni a motion blur jelenségét, többnyire minden kép éles) Szabó megjegyzi: „[p]ersze a mozgáson látszott is ez a szaggatottság, de megszoktuk, hogy az animációs filmek így mozognak”.³⁸ Vagyis: a mozgásélmény nagyban múlik a megszokáson is. 3. Szabó maga is felhívja a figyelmet arra, hogy az utóbbi évtizedek filmművészetében gyakori a mozgásábrázolás manipulálása, így a szándékosan rövid expozíciós idő használata. A *Ryan közlegény megmentése* egyik jelenetét elemezve rámutat: a manipulálásnak „(is) köszönhető, hogy [mi, nézők] a szereplőkkel együtt éljük át azt az érzést, hogy nem tudjuk, a következő pillanat milyen borzalmat hozhat”.³⁹

Szabó elemzése a motion blur jelenségről tehát nem ássa alá a jelen esszé törekvését, hogy a fényképezés és a filmezés technikájának értelmezését összekapcsolja az arisztotelészi és az arisztotelészi természetfilozófián átszűrt zénóni mozgásértelmezésekkel. Úgy fest, túléles képek egymásutánjában is mozgást érzékel a néző. A néző hangoltsága lesz különböző aszerint, hogy éles vagy motion blurt mutató filmkockák egymásutánjából születik meg benne a mozgás képzete. Ám akármilyen is a nézői hangoltság, létrejön a

a vetítőlámpa fénye természetesen el van takarva. Viszont ezeket a hiányzó mozgásfázisokat az agyunk pótolja ki. Hiszen pont annyi ideig nem látunk a moziban, mint ameddig felvételkor nem exponálódott a film, és a hiányzó időpillanat a valóságban is pont annyi ideig tartott, mint vetítéskor a moziban. [...] ha a teniszező ütésének a legeleje megvolt a filmkockán, az ütés közepe nem volt meg, de a mozdulat vége ismét megvolt a következő kockán, akkor a moziban a vetítéskor a mozdulat eleje és a vége lesz kivetítve, és a közepe alatt fekete lesz a vászon, de épp csak annyi ideig, mint amennyi időt a teniszező keze abban a középső mozdulatfázisban töltött. És bár szemünk nem látja ezt a pillanatot, de az agyunk közé képzeleli. [...] mint amikor pislogunk. A kimaradó sötét részt agyunk kiegészíti, és észre sem vesszük, hogy a pislogás alatt nem látjuk a világot.” Szabó Gábor: i. m., 23.

38 Lásd Szabó Gábor: i. m., 43. A szakaszt folytatva, a tárgyanimáció, a pixilláció, a Time Track kapcsán Szabó megjegyzi még, „mivel sok időnk van egy-egy kocka felvétele között, teljesen szabadon választhatunk expozíciós időt minden kockához...”, uo. 44.

39 Lásd Szabó Gábor: i. m., 40. sk. Vö. még Szabó Gábor: *A filmes kameramozgás fejlődése és beépülése a kortárs filmművészetbe. Doktori [DLA] disszertáció.* Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest 2012, 9.

mozgásérzékelés. A hangoltság különbsége a mozgásélmény minőségével áll összefüggésben, és így a film művészi vagy műfaji törekvéseihez kötődik.⁴⁰

A jelzett korszak filmes alkotói megkülönböztetik a színházat a filmtől, a színházi színész játékát a filmszínésztől, a színház és a mozi nézőterén ülő néző helyzetét, viszonyulását ahhoz, amit lát.⁴¹

A néző a színházban rögzített helyen, mondhatni zsöllyéjéhez láncolva ül: változatlan távolságra a játéktól, ugyanabból a szögből látva a történetet: sem közelebből, sem más oldalról nem láthat sem színészt, sem díszletelemet, sem kelléket.⁴² Az úgynevezett dobozszínház intézménye kirekeszti őt a játéktérből, a történések közegéből, amelybe csupán betekintése nyílik. Ez a megosztottság csak tetszése vagy nem tetszése kinyilvánítását, az elfogadást vagy az elutasítást engedi. A néző ugyanakkor már ezzel is visszahat a színészre, kölcsönhatásuk alakítja a játékot estéről estére.⁴³ Mindig

40 Külön vizsgálatot érdemelne, hogy szemünk vagy képzeletünk élesség-érzékelése hogyan változott a fényképezés, a filmezés technikai változásai hatására az évtizedek során.

41 Az egykori összevetés a mai színházi előadásokra aligha áll. Épp a film hatására jelentősen átalakult a színház: a játéktér és a nézőtér méretei, arányai, elválasztottsága, a színházi színészet játéktílusai, a színházi rendező és színész munkakapcsolatai, a színdarabok jelenet- és színváltásai, tagolásai, ma már multimédiás eszközök nélkül alig látni előadást. Éppígy a színházi néző is más lett: alakultak befogadói érzékenységei, az együttműködési és figyelemösszpontosító képessége, a filmhez, a televízióhoz, az internetes szolgáltatásokhoz és saját multimédiás eszközparkjához képest mind körülhatároltabban tudja, mit akar kapni a színházi előadástól.

Az összegző bekezdések a következő kötetekre támaszkodnak: Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Gondolat, Budapest 1984; Eisenstein, Szergej Mihajlovics: *Válogatott tanulmányok*. Áron, Budapest 1998; Hitchcock, Alfred: *Írások, beszélgetések*. Osiris Kiadó, Budapest 2001; Kulesov, Lev: *Filmművészet és filmrendezés*. Gondolat, Budapest 1985; Pudovkin, Vszevolod: *A filmrendező és a filmszínész művészete*. Gondolat, Budapest 1965; Vertov, Dziga: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1973.

42 A látcső csak nehezíti a dolgát, nem tudhatja, mikor merre irányítsa, okvetlen lekésik pillanatokról.

43 A néző akkor is visszahat a játékra, ha ez nem szándéka. Erős színi hatás, színészi játék közben influenzajárvány idején sem hallani köhögést a nézőtéről.

egész játékteret lát, látómezőjén nem tudja változtatni, így a színészt, amíg az a játéktérben van, akkor is látja, ha annak épp nincs üzenethordozó feladata. Hasonlóképp minden díszletet, bútort és kelléket. Mindig mindent hall a játéktér felől. Mindez eleve megosztja a figyelmét. Mindig az egész van előtte, ezért saját magának kell ráatalánia arra is, ami az adott pillanatban épp üzenetet hordoz. Az előadást szünetek törik meg, amikor a néző kiszakad az előadás lendületéből, ritmusából. A néző ugyanakkor mindvégig szabadon viszonyul a játékhoz. Értelmező közelítését sem a rendező, sem a színész nem vezeti.

A színi előadás terhe a színészre nehezedik. A többi alkotó munkája (író, rendező, látvány-, ruhatervező, zeneszerző) a bemutatóval véget ér. A színésznek estéről estére újra és újra létre kell hoznia az egész előadást, ebben már csak saját magára hagyatkozhat. A bemutató után már nem rendez a rendező, a próbák során viszont nincsenek jelen nézők. Így a rendező sosem látja azt, amit a néző, tehát a valóságos hatásról nem is dönthet más, csak a színész. Mivel minden néző máshonnan (vagyis mást) lát, a színésznek feladata, hogy egyidejűleg minden irányba és távolságra eljuttassa ugyanazt a színi üzenetet vagy hatást. Mozgása, gesztusa, beszéde ezért elüt attól, ami mindennapi, természetes. A nézőtértől való távolsága miatt apróbb, árnyaltabb megkülönböztetésekkel hiába kísérletezik. Játékával mindig az egész játék- és nézőteret be kell töltenie. Magára kell irányítania a figyelmet, áttörve a néző szabad szétzórtságát vagy figyelme elkalandozását. Játékát mindig az egész előadáshoz igazítva kell felépítenie, hogy ne legyen aránytalan az ereje, lendülete, ritmusa az egyes jelenetekben, ugyanakkor a nézők érzékenységéhez (pillanatnyi visszajelzéseikhez) kell igazítani a színi

A néző ráadásul nem tudja a ruhatárban leadni aznap hangoltságát, feszültségeit, és ez óhatatlanul meghatározza az előadást. Emlékszem, milyen volt 1989 decemberének utolsó napjaiban nézni a Katona József Színházban a *Budapest Orfeumot*: a színpadon a huszadik századi magyar történelem, a nézők fülénél pedig – a nézőtéren, előadás közben! – a táskarádió, hallgatták a híreket a percről percre változó romániai helyzetről. Ez azonban nem akadályozta a játékot, inkább felszínre hozta azokat a csattanókat, utalásokat, amelyeket addig az alkotók sem fedeztek fel a darabban. Az előadás átalakult, új értelmet kapott az estére. Népünnepély lett a pesti kabaréból.

hatást. Az előadás mindig megszakítatlan, folytonosan építkező játzó jelenlétet követel tőle a színpadon. A változatlan díszlet és világítás miatt járásain nem változtathat. Szövege kötött (az, ami elhangzik, nem változhat estéről estére, a színdarabot elsődlegesen a beszéd hordozza).

A film és a néző kapcsolata más. Minden néző, bárhol ül is, ugyanazt, ugyanúgy látja és hallja, ugyanaz a hatás éri. A vetített történést olyan szögből, olyan közlelről vagy távolról, olyan nyugvó vagy mozgó megfigyelői helyzetből, annyi ideig, olyan élességben, olyan látható és hallható környezetben (háttér, mélység, megvilágítás, zene), olyan megszakításokkal, olyan ritmusban látja, amelyet a film alkotói határoznak meg. Mindez nem függ attól, hová váltott jegyet. Mivel látóterének nagy részét a vászon tölti ki, a vetítetteken és bejátszottakon kívül más fény- és hanghatások pedig nem érik őt az elsötétített és hangszigetelt teremben, ezért figyelme nehezebben kalandozhat el, a hatás alól nehezebben vonhatja ki magát.

A film, a rendező és a színész kapcsolata is más. A film alkotásának terhe nem a színészre, hanem a rendezőre (vagy a producerre) nehezedik. A színésznek elég egyszer létrehoznia a rendezőtől hitelesített pillanatot, nem kell estéről estére újra és újra megszülnie. A néző nem találkozik közvetlenül („élőben”, „egyidejűleg”) a színész játékaival, hanem annak többektől megdolgozott képével utólag. Így játékaival a színész nem tehet közvetlen hatást a nézőre, mindvégig a rendezőnek játszik, technikai értelemben pedig a kamerának. Ez azt jelenti, játékát elég egyetlen irányba, egyetlen távolságra irányítania. Ez felszabadítja őt a színpadi túlzások kényszerétől, mozgása, beszéde, viselkedése lehet természetes. A rendező (és a producer) viszont mindvégig azt látja, amit a néző lát majd, ezért mindig döntéshelyzetben van, meghatározhatja a pillanatnyi filmi hatást és annak eszközét, módját. A film eszköztárának, technikáinak köszönhetően a rendezés el tudja törölni a nézőnek a felvett történésektől való távolságát, így a külső szemlélő helyzetéből az események közepébe ránthatja, azok résztvevőjévé avathatja a nézőt, aki a vetítés körülményei miatt ennek nehezen szegülhet ellen.

A játék, néző, színész, rendező megváltozott kapcsolatának két következményére tekint a jelen esszé: 1. a film egyik legfőbb feladata az lesz, hogy a nézőt beavassa a történetbe, a játékba, 2. a színészi alakítás színpadon tapasztalt egysége (építkezése, íve) értelmetlenné válik, a forgatás szétöri a színészi játékot.

A beavatás szóval foglalom össze azokat a megfogalmazásokat és módszereket, ahogyan a rendezők a nézőt a történetbe, játékba bevonni törekednek.⁴⁴ Úgy választottam az idézeteket, hogy rávilágít-

44 A „beavatás” szóval Assmann *Varázsfuvola*-elemzéséhez törekszem kapcsolódni. (Hitchcock is használja, „amennyiben a közönség beavatott”, Hitchcock, i. m., 133.) Assmann fordulatot jelent és jelent be Mozart ezen operájának értelmezéstörténetében: az, amit az eddigi olvasatok törésnek értettek az Éj királynő szerzői megformálásában, hogy a felvonásokban egymással ellentétes beállításokban, közelítésekben találkozunk vele, olyan teljesítmény, amely a *Varázsfuvolát* az operairodalomhoz és minden más Mozart-operához képest egyedülállóan kiemelkedővé teszi. A különbség célja az opera nézőjének beavatása: a néző az opera ifjú hőseivel (Tamino, Pamina) és szerényebb tehetségű kísérőikkel (Papageno, Papagena) együtt formálódva teszi meg a képzés, a nevelés útját. Velük együtt szenved el az Éj királynője megtévesztését, és velük együtt ébred rá a Sarastrótól képviselt igazságra. Assmann a beavatás jelentőségét a felvilágosodás és a Bildungsroman összefüggésében mutatja be, az opera beavató szerkezetét filmes fogalmak segítségével tárja fel (montázs, plot), jelentőségét a színház antik gyakorlatával kapcsolja össze, amelyben a tragédia a kultuszból nő ki, a város polgára pedig nem távolságtartó „nézője”, hanem „résztvevője” a játéknak. Gadamer is hangsúlyozza, hogy a „theórosz” eredetileg nem távoli és érintetlen szemlélőt jelentett, hanem „az ünnepi küldöttség résztvevőjét [...] [aki] jelen van a dolgoknál”. Ha Assmann szerint a beavatás mint unikális tett az opera világában, akkor azt kell mondani, hogy a filmben műfaji követelmény. Azzá lett épp a tárgyalt filmtörténeti korszakban.

Figyelemre méltó, hogy *The Circle Closes* kötetében Kovács András Bálint is hasonló szerkezetre mutat rá Tarr alkotásaiban: azok ugyanazokat az illúziókat hitetik el a nézővel, mint amelyeknek a szereplők foglyai, így teremt közösséget néző és szereplő közt. Tarr ezzel végső soron a morális ítéleteket fel nem függesztő együttérzésre tanít. Az utóbbi évtizedek „euro-atlanti” társadalmi gyakorlata, hogy a kiszolgáltatottakat, szélre szorultakat morálisan lefokozza, kriminalizálja. Ennek ellenpólusa, a vak sajnálkozó rokonszenv hajlamos minden morális ítélet felfüggesztésére. Mindkét szélsőség semmi-be veszi az emberi méltóság tiszteletét (Kovács saját megfogalmazásában), avagy a másik szeretetét (Tarr kötetben megidézett megfogalmazásában).

sanak: a filmi elbeszélői és vizuális eszközök keresése, kifejlesztése a választott filmtörténeti korszakban nem más, mint technológiai válasz arra a helyváltozásra, amely a néző játékhoz való viszonyában következett el akkor, amikor a színházhoz vagy a kiállításához vagy (regényolvasó) karosszékéhez képest beült a moziba.⁴⁵

Balázs Béla leírásában: „[A film] megszüntette a néző rögzített távolságát: azt a távolságot, mely eddig a látható művészetek lényegéhez tartozott. [...] A műalkotás itt nem egy olyan megközelíthetetlen, más térben elkülönült világ, amely mikrokozmoszként vagy hasonmásként jelenik meg. A kamera magával viszi a szemet. Be a kép kellős közepébe. A film teréből látom a dolgokat. [...] Pillantásom és ezzel tudatom azonosul a szereplőkével. Azt látom, amit ők látnak a maguk szemszögéből. Nekem magamnak nincs is nézőpontom. [...] amikor a filmen az egyik szereplő a másik

A beavatásnak különféle módjait látja lehetségesnek jelen esszé, összefüggésben azzal, amibe beavatnak. Lehet módja a nevelés, a Bildung, a személyiségfejlesztés, de éppígy az indoktrináció, a propagandisztikus manipuláció is.

A módok közti különbségre világíthat rá pl. Tarkovszkij Eisensteinkritikája: „...nem értek egyet Eisenstein munkamódszerével, filmkockákba rejtjelezett elméleti formuláival. Az a mód, ahogyan én megjelenítem a néző számára a magam tapasztalatát, gyökeresen eltér az eisensteinitől. [...] a montázsterén bevezetett eisensteini diktátum [...] alapjaiban semmisíti meg azt a hatást, melyet a film a közönségre tehetne. Megfosztja ugyanis a nézőjét attól a lehetőségtől, hogy sajátjaként, mélyen személyes, saját tapasztalatként élje át mindazt, ami a vásznon az időben megörökítve történik, és ily módon teremthessen kapcsolatot a saját élete és a filmvásznon ábrázoltak közt. [...] Szeretném, ha bárki, akinek kedve támad, mint tükörbe nézne bele filmjeimbe, és magára ismerne”.

Lásd Jan Assmann: *A Varázsfuvola. Opera és misztérium*. Atlantisz, Budapest 2012. L. különösen VIII. rész, 361–412. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Osiris, Budapest 2003 155. sk. („Teilnehmer an einer Festgesandtschaft haben keine andere Qualifikation und Funktion als dabei zu sein”), vö. még Hans-Georg Gadamer: i. m., 523–540. Kovács András Bálint: *The Cinema of Béla Tarr*. The Circle Closes. Wallflower Press, London – NY 2013, l. pl.100., 163–165., 166–170. Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*. Osiris, Budapest 2002, 181. sk. (Utóbbihoz vö. még hozzá Eisenstein: i. m., 131.)

45 Ehhez már léteznie kellett a mozinak, vetíteni kellett hosszabb filmeket, kérdéseket kellett feltenni és tapasztalatokat szerezni, vagyis a Griffith előtti korra vonatkoztatva az állítás aligha állja meg a helyét.

szembe néz, az én szemembe néz le a vásznonról. Mert az én szemem a kameráé, és az azonosul a szereplők szemével. [...] Még soha semmilyen művészetben sem alakult ki ehhez hasonló azonosulás, amellyel pedig ma minden átlagfilm él.” Balázs rátalál a közelkép jelentőségére, amely „nem optikai, hanem lélektani tünemény”. A hangosfilmmel kapcsolatban ugyanezt emeli ki: „...nemcsak optikailag, hanem akusztikailag is megszünteti a távolságot a néző és az ábrázolás tárgya között [...]. Hallgatóként is úgy érezzük, hogy az ábrázolt esemény középpontjában vagyunk”.

Balázs a film fő feladatát a néző átalakításában látja: „Ha [...] az abszolút film [...] képviselői [...] következetesek, akkor számukra egyáltalán nem egy pszichológia ábrázolása, hanem a létrehozása a fontos. [...] nem ábrázolni akarják az érzelmet, hanem közvetlenül ki akarják váltani a nézőben”. Sőt, a néző egyenesen alkotótársa lesz a filmnek: „...bizonyos szempontból a közönség teremti a filmet. [...] A filmnél a közönség tehetsége és ízlése a döntő. Ez az együttműködés határozza meg a ti nagy feladatokat”.⁴⁶

Kulesov leírásában a moziban a néző „nem a saját helyéről látja a cselekményt, hanem onnan, ahova a rendező helyezte [...], állandóan egyik helyről a másikra dobálja a nézőt, aki hol közeledik, hol mozgásban van, hol mozdulatlan stb. Következésképp a néző a moziban másként és más alapokon lát, mint a színházi néző”. Vagy: „A mozinéző [...] mozdulatlanul ül a székén, a kamera mozog és változtatja a helyét helyette: a film látványa nem az ő – nézői – szemszögéből bontakozik ki előtte, hanem a mozgó kamera szemszögéből”. Munkatársaival moziba ül, figyeli a nézők viselkedését. „Az olcsóbb mozik közönsége [...] hevesebben reagál [...] a cselekményre és látványosságra. [...] Ezt a közönséget könnyebb volt megfigyelni és levonni a szükséges következtetéseket.” Kulesov a montázs és a plánozás jelentőségére figyel fel: „...a filmben a művészi gondolat kifejezésének alapvető eszköze

46 A két bekezdés Balázs Béla idézeteihez l. i. m., 130. sk., 55. (ehhez vö. még i. m., 50.), 244., 216., 16. Balázs megjegyzése (a film „nem egy olyan megközelíthetetlen más térben elkülönült világ, amely mikrokozmoszként vagy hasonmásként jelenik meg) sajátos cáfolata lehet egy olyan megközelítésnek, amely szerint a film a valóság tükré.

a különálló, mozdulatlan filmkockák, illetve a mozgást kifejező rövid snittnek ritmikus váltakozása”. „Az amerikaiak [...] csak azt a mozgáselemet veszik filmre, amely nélkül az adott pillanatban a szükséges cselekmény elképzelhetetlen, és a felvevőgépet a természetes háttérhez viszonyítva olyan helyzetbe állítják be, hogy az adott mozgás témája a lehető leggyorsabban és a legegyszerűbb, legérthetőbb formában jusson el a néző[höz]”.

Kísérleti műhelyében fedezi fel a montázs lehetőségeit: különböző hátterek előtt azonos szereplőkkel forgatott egyazon cselekményt látva a néző a háttereket együvé tartozónak érzékeli, egy-egy jelenetrészlet személyek nélkül is eljátszható, pusztán a ruhadarabok közelijeivel, különböző emberek különféle testrészeinek közelijét vágva egymás után a nézőben mindez egy ember testévé áll össze, egyazon arckifejezés értelme a nézőben aszerint változik, hogy milyen képek közé vágják. A néző Kulesov szerint is alkotó módon kapcsolódik a filmhez: „Helyes montázs esetén [...] a jelenet értelme úgyis úgy jut el a nézőhöz, ahogy azt a vágó akarja, mert a néző fejezi be ennek a snittnek a kidolgozását, és azt látja, amit a montázs sugall neki” [kiem. tőlem – B. L.].⁴⁷

Eisenstein hasonlóképp a néző átalakítását, megváltoztatását fogalmazza meg: „...a lényeg, vagyis a szó tágabb értelmében vett

47 Lásd Kulesov: i. m., 101., 119., 88. sk., 65., 77., 95–97. Figyelemre méltó a plán komponálásának, geometriai megszerkesztésének leírása, amelyvel megragadható, hogy a nézőnek a plán befogadásához, megértéséhez mennyi időre van szüksége, lásd Kulesov: i. m., 103. sk. Kulesov kísérleteit megerősíti, beépíti pl. Vertov *Ember a felvevőgéppel* vagy Tarr *Kárhozat* című filmje, amelyeket több városban forgattak, mégis egy helyszínné állnak össze a nézőben. Éppígy Kulesov eredményeit kamatoztatja Eisenstein *Patyomkin páncélosának* híres lépcsősori sortűz jelenete (amelynek kockáit a néző egészíti ki úgy, hogy lássa a babakocsiban a csecsemőt, amint zötykölődve épp gurul le a lépcsődkön), vagy Hitchcock *Psyco* zuhanyzójelenete, amelynek kockái között sehol nem találni olyat, amelyen a kés behatolna a nő testébe. Azt, hogy Hitchcock számára mekkora kihívást jelentettek Kulesov megfigyelései, mutathatja, hogy a *Hátsó ablak*ban bevallottan Kulesov kísérletét ismételte meg James Stewart mosolygó nagyközelijével, lásd Truffaut: i. m., 178–179. (magyar nyelvű kiadás 123.). A geometrikusan és szabadon szerkesztett plánok hatáskülönbségére épít pl. Moholy-Nagy *Impressionen vom alten marseiller hafen* (*Vieux port*) filmje.

rendezés [...] a néző megszervezése a megszervezett anyag segítségével. [...] A filmben [ez] nemcsak a lefényképezett hatásos jelenségek materiális megszervezésével lehetséges, hanem az optikai [megszervezésével] is...”.⁴⁸

Dziga Vertov a montázs fogalmát a film létrehozásának minden szakaszára kiterjeszti.⁴⁹

Hitchcock leírásában: „A cél az, hogy a nézőt bevonjuk a konfliktusba, ne csak kívülről, távolról kövesse az eseményeket. Ezt pedig csak úgy érhetjük el, ha a cselekményt apró részekre bontjuk, aztán egyik részletről a másikra vágva irányítjuk a néző figyelmét, felfedve a képek pszichológiai értelmét. Ha ez egész jelenetet egyszerre játszattánk el a színészekkel, és rögzített kamerával vennénk fel az egészet, elveszítenénk hatalmunkat a közönség felett. A nézők külső szemlélőként követnék az eseményeket, nem lenne módunk azokra az apró részletekre irányítani a figyelmüket, amelyek érzékeltethetik

48 Lásd Eisenstein: i. m., 69.

49 A kinokok szerint „a montázs a látható világ megszervezése. A kinokok megkülönböztetik: 1. A megfigyelés időpontjában végzett montázst. (Ez szabad szemmel történő tájékozódás bárhol, bármikor). 2. A megfigyelés után végzett montázst. (Ami látottak [...] gondolatbeli megszervezése.) 3. A felvétel idején történő montázst ([...] Alkalmazkodás a felvevőgéppel felszerelt szem részéről. Alkalmazkodás a felvétel során bekövetkezett némileg módosult körülményekhez.) 4. A felvétel utáni montázst (A felvett anyag [...] durva megszervezése. A montírozáshoz szükséges montázsdarabkák megállapítása.) 5. A montázsdarabkák összeállítását. 6. A végleges montázst, ami a nagy témák mellett létező kisebb, rejtett témák feltárása. Az egész anyag optimális egymásutániségben való átszervezése.” Vertov: i. m., 107–108. Vertov montázsmeghatározásai azért kerülnek említésre a jegyzetben, mert a filmkészítés egészét értelmezik.

Thompson – Bordwell részletesen elemzi a montázsiskola vágástechnikájának összefüggéseit a cselekményvezetéssel, a forgatókönyvvel, a filmidővel, a filmritmussal, a néző befogadói aktivitásával, a kamera állásával, a térrel, a világítással és a színészi munkával, kiemelten tárgyalja az átlapoló és a kihasználó vágás, a nem diegetikus inzert jelentőségét. i. m., 152–163.

Az orosz montázsiskola rendezői előszeretettel különböztettek, határozta meg különféle montázsokat azok filmbeli feladata szerint, olykor igen szofisztikált eszközökkel. A montázsfunkciók vizsgálata meghaladja jelen esszé vállalkozását, ezért pl. Eisenstein montázselméleteiből nem szerepel idézet.

velük, mi megy végbe a szereplőkben. [...] A kamerával való hangsúlyozás egyik eszköze a reakciókép. Reakciókép minden olyan közeli, amely egy eseményt a szereplő vagy a szereplők reakcióján keresztül mutat be”. Hitchcock a történetmesélés, a filmdramaturgia sajátos lehetőségeit ragadja meg. A néző bevonásának kifinomult technikájára épül a suspense, a „várakozásteli feszültségkeltés”. „Amennyiben a közönség beavatott, ha tud mindent, amit a szereplők nem tudnak, máris az én oldalamon áll, mert tisztában van vele, miféle sors vár szegény szereplőkre. [...] Ennyiből áll a feszültségkeltés. [...] [N]em hiszem, hogy a néző elbizonytalanítása volna a feszültségteremtés lényege.” Filmdramaturgiája sajátos technikai módszereket követelnek meg. Néhány példa rá: „Ahhoz, hogy ezt elérjük, életszerű helyzetek kellene valóságos karakterekkel. Ha a szereplők hiteltelenek, legfeljebb meglepő hatást kelthetünk, valódi feszültséget soha”. „A közönség annak függvényében reagál a filmre, hogy mennyire tűnik valóságosnak. A természetű fényképezésnek az az egyik dramaturgiai célja, hogy a néző egy időre a látottak hatása alá kerüljön, és higgyen a szemének.”⁵⁰

Hogyan változik a színész játéka a filmben (a forgatáson) a színházi gyakorlathoz képest? Nem csupán stílusváltozás, új játékmódok képzése válik szükségessé. A korszak rendezői szembesülnek azzal, hogy a színházszerű játékmód, a színpadi túlzó mozgások és beszédmódok a filmen nem hatnak. A közelkép különös árnyaltságot követel az arcjátéktól, kiszakítja a színészt a környezetéből, amelyben játszik⁵¹,

50 Lásd Hitchcock: i. m. 271. sk., 133. sk., 326. Vö. még a suspense és meglepetés megkülönböztetését Truffaut i. m. 58. sk. (magyar fordítás 44.). Hitchcockéhoz hasonló elképzelést vall ugyanerről 1924-es (!) írásában Balázs Béla is (uő: i. m., 95.). Figyelemre méltó, hogy Hitchcock azzal különbözteti meg magát Griffith-től, hogy be tudja vonni a nézőt a történésbe, vö. Hitchcock: i. m., 150., 286.

51 Lásd Balázs Béla: i. m., 50. („A film az arcjátéknak olyan nagyfokú csiszoltságot és biztonságát követeli meg, amelyről a csak színpadi színész nem is álmodhat”), továbbá i. m., 132. Vö. Hitchcock Sarah Allgood első filmje alkalmával felhívja a figyelmét arra, hogy „a színpadi színészek elsősorban a hangjukat használják, míg a mimika és a gesztusnyelv általában háttérbe szorul – a színpadon soha nem kell az arcjátékkal foglalkozniuk. A filmkészítésnél éppen fordítva van: minden a pantomimon múlik”, Hitchcock: i. m., 37.

megváltozik a smink értelme⁵². A természetesség azonban más értelemben is megjelenik Balázs reflexióiban: a filmmel a színházban megszokottól eltérő, új szerepek, szerepkörök jelennek meg. Eisenstein *Régi és új* filmjét elemezve rámutat: „...az [...] ősi arckifejezések azonban ősi állapotoknak felelnek meg, amelyeket nem lehet variálni egy megkonstruált cselekményben. Akkor pedig arról van szó, hogy ezek a parasztok önmagukat játsszák el. Hiszen mi mást csinál [...] a *Régi és új* paraszthősnője? Igazi parasztasszony, aki igazán eljátszik valamit. Ezt természetesen csinálja, de ez nem maga a természet. Csak egészen más kifejezőeszközöket használ, mint amilyeneket a polgári kultúra közvetített. [...] Ha egy nyelven sokat hazudtak, akkor az igazságot is könnyebben hisszük el akkor, ha más nyelven mondják”⁵³.

Kulesov az emberi munka ábrázolásával kapcsolatban világít rá: a színházi színészet filmen nem hat, „végső soron a kamara és a Művész Színház [Meyerhold és Sztanyiszlavszkij társulatai] színészeinek munkája lényegileg azonos; az utóbbi alakítása maximálisan megközelíti az életben látható, valóságos formákat, az első maximálisan eltávolodik tőlük, de egyikük sem az a valóságos anyag, amelyre a filmművészetnek szüksége van. [...] [A] legjobban azok a szereplők érvényesülnek a filmvásznon, akik szervezett, célszerű munkát végeznek. Emlékezzenek a rakodómunkás példájára, aki zsákokat rak fel egy gőzösre. Mozdulatai igen gazdaságosak, ügyesek és kiszámítottak, mert sok éve foglalkozik ezzel, munkája rendkívül tisztán érvényesül a vásznon. És a néző gyorsan és könnyen felfogja.”⁵⁴ Ez egyfelől azt sugallja, hogy a színházi színészet hagyományából a film aligha meríthet (vagyis hogy a színházi színész felesleges a filmművészet számára). Az *Ember felhevítőgéppel* elején Vertov programszerűen meg is fogalmazza: célja olyan filmek készítése, amelyek mellőzik a színészeket.⁵⁵

Figyelemre méltó másfelől, hogy Kulesov leírásában a természetesség a filmen természetesnek ható természetességet jelent: a

52 Lásd Balázs Béla: i. m., 155. sk..

53 Lásd Balázs Béla: i. m., 141.

54 Lásd Kulesov: i. m., 99., 139.

55 Az antiteátrális játékmód előnyben részesítése máig élő hagyomány, lásd pl. Bresson, Cassavetes, Kieslowski, Tarr filmjei.

filmszínésznek olyan felbontottságban kell mozognia és megnyilvánulnia, amely a mindennapi élet természetessége számára nem tudatosodott. Az így nyert elemeket és mozzanatokot pedig kötött és matematikailag meghatározott ritmusban kell összerendeznie.⁵⁶ Ez annyit tesz: a színészi játék a filmforgatáson egyenesen a darabjaira hullik, szétszabdalódik.

Pudovkin a „montázs-alak” fogalmával írja le a filmszínészt,⁵⁷ akinek az elszigeteltségét és a magányát emeli ki. Elválasztották őt a nézőktől, a színésztársaktól, a színházi díszlet tágas és állandó környezetétől, megfosztották attól, hogy az alakítandó szerepet felépítse, hogy játékát átéléssel hitelessé tegye, hogy a nézőkre tett hatást megtapasztalva alakítsa játékát, korlátozzák szabad színészi eszközválasztásában (hogy testének mely részével kell az üzenetet továbbítania). A film végső üzenetére (épp a plánozás, a montázs miatt) játékaival nincs hatással. Többször nem a cselekmény sorrendjében kell játszania a jeleneteit, egy-egy felvételt többször kell megismételnie.

Hitchcock megjegyzései a színészi játék hasonló feldarabolásáról vallanak. „...ha egyszerre kell leforgatnom egy hosszú jelenetet, mindig úgy érzem, hogy filmes szempontból elveszítem a kontrollt. Az az érzésem, hogy a kamera csak egy helyben áll, remélve, hogy elcsíp egy-egy használható képet. Sokkal jobban szeretem apró részletekben felvenni a jeleneteket; mindig csak annyit, amennyi ahhoz szükséges, hogy később összeállítsam a képsort. [...] Ez az, ami étellel tölti meg a filmet – az érzés, hogy amit a vásznon látok, azt közvetlenül a képek nyelvén gondolták végig és fogalmazták meg. [...] olyan nyelven, amely ott és akkor születik, ám ez lehetetlen, amíg a jelenetet nem nyersanyagként kezeljük, amelyet fel kell darabolnunk, elemeire kell bontanunk...” Miss Hedren első szerepével kapcsolatban, amelyben arcjátéka finom, sablonmentes volt, Hitchcock előnynek tartja, hogy ez az első szerepe. „Nem kellett felejtenie. Sokkal jobb, mint egy lány, aki össze-vissza ripacsodik, én meg nem győzöm mondani, hogy »ne ripacsodj«, nekem

56 Részletes leírását 1929-es könyvének 6. részében („A modell [avagy a filmszínész] betanítása”) adja, lásd Kulesov: i. m., 139–154.

57 Lásd Pudovkin: i. m., 110–166.

azért kell az arc, hogy kifejezzen egy benyomást, de csakis egyet.” Máshol ezt mondja: „Nem beszélek [a színészeknek] az egészről... hogy miért kell ezt és ezt csinálniuk, és hogy hogyan illeszkedik az adott jelenet az egész filmbe.”⁵⁸

Visszatérve a gól-fotó példájához, a szurkoló és újságolvasó közti különbség megfelelésbe hozható a színházban és a moziban ülő néző közti különbséggel, éppígy az is, amit látnak: a szurkoló a kapust, a színházi néző a színészt, az újságolvasó a kapus mozgásának felvételét, a film nézője éppígy a színész játékának felvételét. A szurkoló a kapus mozgását mint a kapus mesterségbeli munkáját látja, amelyben előre kitűzött cél valósul meg, folytonos, megszakítatlan mozgással.⁵⁹ Az, amit lát, leírható az arisztotelészi mozgás-, vagy természetszemlélettel, mert érvényesül benne a természet és mesterség egyezése. Ugyanez áll a színházi nézőre is, aki a színész játékaival (mozgásával) közvetlenül találkozik mint a színész mesterségbeli teljesítményével. A színházi néző is egységes, megszakítatlan, folytonosan építkező-kibomló alakítást lát. A film nézője azonban közvetlenül nem a színész munkájának eredményével találkozik, hanem a rendező, az operatőr, a vágó munkájával. Miként az újságolvasó is a fényképész munkáját látja az újságban. Mindkét utóbbi néző közvetítéssel látja az eredeti mozgást (a kapus védését, a színész alakítását). Ahogyan a fényképész megállítja a levegőben a kapust, éppígy állítja meg a forgatáson a színészt a rendező, a kamera, majd a vágó. A hasonlat hozzájárulhat annak a megvilágításához, hogy

58 Lásd Hitchcock: i. m., 270. sk., 309.

59 A folytonosság, a megszakítatlanság emberi léptékkel nem matematikai szigorral értendő. „Emberi léptékűnek” értelmezem az arisztotelészi erény-meghatározás „hozzánk viszonyított” megszorítását (eszerint az erény „egy hozzánk viszonyított [prosz bémasz] középben áll”, NE II. 6. 1106b31 sk. sor). Ezzel különbözteti meg Arisztotelész a matematikai (számtani vagy geometriai) közepet az erényekkel kapcsolatban felbukkanó középtől, amely az emberi körülményekhez mérve értendő. Arisztotelész példája rá: a bátorság a gyávaság és a vakmerőség közt áll, ám a bátor inkább barátkozik a vakmerővel, mint a gyávaival. Így a közép matematikailag nem áll, hiszen a bátor nincs egyenlő távolságra a másik kettőtől, a vakmerőhöz közelebb áll.

miért nem billen meg időérzékünk színi előadás közben, ahhoz képest, hogy film megtekintése közben nagyon is megbillenhet.

Hogyan, milyen módon látja a néző a lelátón, az újságban, a színházban, a moziban a mozgást? A kérdés tágabban is fölvethető: hogyan érzékeljük, észleljük a mozgást? Mit érzékelünk (mi és milyen lenyomatot hagy bennünk), amikor mozgást észlelünk? Néhány filmhez és Arisztotelészhez kapcsolódó megjegyzéssel fejeződik be az esszé.

Filmelméleti munkáját azzal a kérdéssel kezdi Deleuze,⁶⁰ hogy a filmen látott mozgás nem illúzió-e, ha egyszer nem más, mint állóképek egymásutánja. Bergsonra hivatkozva a kérdésre két választ ad. 1. Illúzió, mert a vásznon a szó szabatos értelmében mindig csak vetített állóképeket látni. A gyors egymásután táplálja csupán az illúziót, amely elménk tevékenységének eredménye. 2. Nem illúzió, mert gondolkodásunk és nyelvünk természete szerint így viszonyul mindenhez, ami mozog: előbb nyugvó elemekre, mozzanatokra vezet vissza, majd a nyugvó elemekből immár pusztán intellektuális eszköztára segítségével konstruálja meg a mozgást. Vagyis nem illúzió, ilyen az emberi elme természete.

Deleuze célja a film természetének, Bergsoné az emberi elme természetének megvilágítása (ehhez hívja segítségül a mozgókép példáját). A film nem megtévesztés, mert a mozgásnak ugyanazt a konstrukcióját mutatja, amelyet elménk is. Bergson mozgóképes hasonlatának erénye, hogy az állóképektől nem egyenest az elméhez irányít. Az állóképeket nem az elme, hanem a vetítógép rakja össze mozgássá. Az eredeti mozgást előbb mozdulatlan állapotokra egyszerűsítik, majd utólag, az eredeti mozgótól elválasztott, attól idegen, vele semmi kapcsolatban nem álló eszközzel ismét mozgásba hozzák a mozdulatlan elemeket. Bergson elemzése a mozgókép létrejöttéről azért találó, mert rámutat az alkotás, a mozgás (és vele az idő) újraalkotásának a helyére: a felvevőgép, amely állóvá egyszerűsít, és a vetítógép, amely mozgásba hoz. (A vetítógépben a megvilágítás idején a megvilágított filmkocka nem mozoghat, különben nem mozgást látnék. Ehhez kockánként meg kell állítani a tekercset a világitás röpke idejére, majd a filmkockaváltás idejére

⁶⁰Lásd Deleuze: i. m., 7–15.

meg kell szakítanom a megvilágítást. A vetítógép kezdetben a varrógéptől kölcsönözte működését. Ugyanezen az elven működik a felvevőgép is.⁶¹)

Bergson kritikája szerint az antik és az újkori gondolkodás késszón érkezik a mozgás megragadásához, amennyiben visszatekintve szemléli, így épp az alakulóban-léthez nem fér hozzá. „...a már megvalósult mozgás útja mentén mozdulatlan pályát fektetett le, amelyen annyi mozdulatlanságot számlálhatunk, amennyit akarunk. Ebből arra következtetünk, hogy a megvalósulóban lévő mozgás minden pillanatban maga alá tett egy helyzetet, amellyel megegyezett. Nem látjuk, hogy a pálya egy csapásra teremődik meg, még ha kell is hozzá bizonyos idő, és hogy bár tetszőlegesen fel tudjuk osztani a már megteremtett pályát, a megteremtését nem tudjuk felosztani, amely kibontakozó tevékenység és nem valamiféle dolog.”⁶²

Kritikája bevezetéseképp a zénóni nyíl-dilemmának olyan értelmezését adja Bergson, amelyet akár a *Fizika* is adhatott volna. „A repülő nyilat nézzük? Minden pillanatban, mondja Zénón, mozdulatlan, nincs ideje mozogni. [...] Egy adott pillanatban, egy adott ponton nyugalomban van tehát. Pályájának minden pontján, az egész időben, miközben mozog, mozdulatlan. Igen, ha feltesszük, hogy a nyíl képes valaha is pályájának valamely pontján lenni [être]. Igen, ha a mozgó nyíl valaha is egybeesik valamely mozdulatlan állással. Csakhogy a nyíl pályája egyetlen pontján sincs [n'est] soha. Legfeljebb azt mondhatnánk, hogy abban az értelemben volna képes ott lenni, hogy ott járván nyugodtan megállhatna ott. Igaz, ha megállna, ott is maradna, és azon a ponton nem volna többé dolgunk mozgással.”⁶³

A röptében álló nyíl dilemmáját a *Fizika* az oszthatóság–oszthatatlanság megkülönböztetésével értelmezi. A magával egyenlő helyen azért nem mozog a test, mert osztás hiányában nem tudunk megkülönböztetni honnan-t és hová-t: ahonnan ahová elmozdulhatna.

61 Vö. Szabó Gábor A kamera elvi vázlata, in: uő: i. m., habilitációs értekezés, 13–19.

62 Lásd Bergson: i. m., 334–335., tágabban vö. 295–367. (A magyar nyelvű kiadásban, 281., a tágabb összefüggéshez l. i. m., 248–308., Dienes Valéria fordítását módosítottam.)

63 Lásd Bergson: i. m., 333–334. (a magyar nyelvű kiadásban: 280.).

A testtel egyenlő hely a test egységeivel mérve oszthatatlan. Ha a pillanatban úgy van a test, mint a magával egyenlő helyen, akkor eszerint a pillanatban sem tudunk különbséget tenni a korábban és a később között, vagyis nincs mikortól és meddig; amikor kezdetét vehetné, és amikor véget érhetne a mozgása.⁶⁴ Az érvelés az oszthatóság-oszthatatlanság megkülönböztetésére támaszkodik, és a dilemmában szereplő pillanatot oszthatatlan tartamnak érti.

A dilemmára alkalmazható volna azonban a lehetőség módján és a valóságosan arisztotelési megkülönböztetése. Valóságosan „lenni” valahol azt jelenti: ott tartózkodni, ott időzni, vagyis nyugalomban, mozdulatlanak lenni ott. (Az állomáson keresztül haladó vonat szabatosan szólva, valóságosan „nincs”, „nem volt” az állomáson.) A röptében álló nyíl bárhol „volna”, bárhol állna, két tevékenységet végezne egyszerre ugyanabban a vonatkozásban (állna és mozogna), ami képtelenség. Éppígy bármely pillanatban valóságosan lenni, annyit tesz: időzni a pillanatban, vagyis mozdulatlanak lenni (mert időzni és helyváltoztatást végezni, két tevékenységet egyidejűleg ugyanaz a test ugyanabban a tekintetben nem tud). Annak azonban semmi akadályja, hogy a mozgó nyíl útjának bármely pontján a lehetőség módján „ott legyen”, vagy bármely pillanatában a lehetőség módján „időzzék”.⁶⁵

64 Lásd Arist. Phys VI. 9. 239b5–9, 30–33.

65 Vö. Arist Phys IV. 11. 220a12–14 (ha az egy pont mint kettő viselkedik, vagyis mint kezdet és mint vég, akkor nincs benne mozgás). Vö. még Phys III. 6. 206a14–18 (a lehetőség módján és a felosztás útján létezik végtelen). Vö. még Phys VIII. 8. 262a21–28 (az egyenes két vége közt bármelyik pont, amely a lehetőség módján közbülső, csak akkor lesz valóságosan közbülső, ha felosztja az egyenest, vagyis akkor, ha a mozgó test megáll benne, majd onnan újra indul). Vö. Arist Phys VIII. 8. 262b5–7 (ha a helyváltoztató test számára egy közbülső pont kettő – azaz végpont is és kezdőpont is, akkor mivel a pont megkettőzésének tevékenységét végzi, nem végezhet egyszerre helyváltoztatást is ugyanott, tehát szükségképp áll). Vö. még Arist Phys VIII. 8. 262a31–b4 (ha a folytonos helyváltoztatást végző test valamely közbülső pontban megérkezett is, és onnan elindult is, akkor a test változtatva helyét mindig állna. Mert ha csakugyan megérkezett a test a pontba, és onnan elindult, akkor más pillanatban kell hogy történjék a megérkezés, mint az elindulás, vagyis lesz köztes idő, amelyben nyugvásban lesz a test. Ez minden közbülső pontra áll. – Az érvelés figyelmet érdemlő módon rámutat, milyen feltételekkel áll, hogy röptében mozdulatlan a nyíl. Vagyis megerősíti a zénóni apóriát!)

Egy másik arisztotelészi megkülönböztetés is alkalmas volna a dilemma értelmezésére: a valóságosan (tevékenység szerint) és a gondolatban különbsége (görögül: *ergó, logó*). Eszerint noha valóságosan, tevékenysége szerint a röpködő nyíl soha sehol „nincs akkor és ott” (vagyis nem időzik és nem tartózkodik semelyik pillanatban és ponton), mégis gondolatban (a röpködő nyilat szemlélő gondolkodásában) bármely tetszőleges ponton „ott van” és pillanatban „akkor időzik”. A valóságos röpködés és a gondolt (képzelt) tartózkodás és időzés különböző vonatkozásoknak számít, így a kettő mint egyazon test „tevékenysége” egyidejűleg is lehetséges.

Bergson értelmezése a röptében mozdulatlan nyílról tehát egybeeseng az arisztotelészi elvekkel. Miért nem ezt választotta a *Fizika*? A kulcs alighanem egy másik kérdésben rejlik: hogyan érzékeljük-észleljük Arisztotelész szerint a mozgást (illetve az időt)?

A lélekfilozófiai írások keveset mondanak erről. A mozgást a közös érzék segítségével észleljük, nem sajátos tárgya egyik érzékszervnek sem, ami annyit tesz: a mozgó testtől egyik érzékszervünk sem „mint mozgó testtől” szenved el hatást (más szóval: érzékszerveink nem arról tudósítanak, hogy ez és ez mozog). Nem is létezhet külön érzékszerv a közös érzék tárgyai számára. A mozgás észleléséhez mellőzhetetlen az emlékezet, a közös érzék és a képzelet, az emlékezet ez utóbbi kettőnek a tevékenysége. A képzelet (*phantaszia*) a gondolkodásnak az észtól (*núsza*) és az ítéletalkotástól (*hüpolépszisza*) különböző fajtája, különbözik az érzékeléstől (noha megvalósult érzékeléstől keltett mozgás). Azért is szembeötlő a *De anima* szűkszavúsága a mozgással észlelésével kapcsolatban, mert az érzékelés összes közös tárgyát (amilyen például az alak, a kiterjedés, a szám) a mozgás segítségével érzékeljük. A *Fizika* annyit mond a mozgás észleléséről, hogy a helyváltoztató test az, aminek a segítségével ráismerünk a mozgásra, amivel ráismerünk a mozgásban a korábbira és a későbbire.⁶⁶ A kisebb lélekfilozófiai írásokból annyit tudni meg, hogy a mozgás észlelése semmiképp nem választható el az egyedi érzékszervek érzékleteitől, amely hatások elszenvedés útján keletkeznek az érzékszervben. Az érzékelés arányosság érzékelése (vagyis

66 L. Arist De An II. 6. 418a16–25, III. 1. 425a14–24. De Mem 1. 449b18–31, 450a7–14, 2. 452b22–29, 453a5–23. Arist Phys IV. 11. 219b15–25.

ha a hatásnak nincs kellő ereje, vagy túl erős, akkor nem keletkezik érzéklet).⁶⁷

Ám hogyan tesz kellő erősségű hatást a mozgó test az érzékszervre? Vagy épp a hatás erősségének a változása jele a mozgásnak? Ám hogyan ragadható meg a hatás erejének a változása? Megragadható-e a változóban lévőből, vagy a mozdulatlan korábbi és későbbi összevetéséből állapítható meg?

Arisztotelész-monográfiájában Ross feszültségre hívja fel a figyelmet a képzelet egyik leírása és az érzékelés úgymond arisztotelészi elmélete között: „...Arisztotelész a phantasziára terheli rá mind a járulékos dolgok és a sajátos érzettárgyak, mind pedig a közös érzettárgyak apprehenziójának feladatát. Így az érzékelés visszaszorul a merőben passzív affekció szintjére, amelyet a phantasziának *már azt megelőzően* értelmeznie kell, mielőtt az érzékelés a tárgyakról *bármiféle*, akár helyes, akár helytelen információt adott volna”.⁶⁸ Vagyis az a hatás, amit az érzékszerv az érzékelt tárgytól elszenved, eleve valamilyen, a képzelettől irányított értelmezettségben adódik számára.

Csak nehezíti a tisztánlátást a *Fizika* szakasza: „Nehézséget okozhat, van-e idő, ha nincs lélek [...]. Ha ugyanis lehetetlen, hogy egyen, aki számol, lehetetlen az is, hogy megszámlált [ti. mozgás] legyen, következésképp szám [azaz idő] sem lehet. [...] Ám ha természet adta módon semmi nem számol, csak [...] az eszes lélek rész, akkor lehetetlen, hogy legyen idő, ha nincs lélek, hacsak az idő nem az, ami belőle mindig is megvolt [vagyis mozgás], *már ha lélek nélkül lehetséges mozgás*.”⁶⁹

67 Lásd De Sen 3–4. 439a6–442b25.

68 Lásd Ross, David, Sir: *Arisztotelész*. Osiris, Budapest 1996, 186. (kiemelés tőlem – B. L.)

69 Lásd Arist Phys IV. 14. 223a21–28. [kiem. és értelmező betoldások tőlem – B. L.] – Ross megjegyzése, amely szerint a mozgó testről szerzett érzékszervi érzéklet is már előre formált, előre értelmezett a képzelettől, a *Fizika* rövid kiszólása, „már ha lélek nélkül lehetséges mozgás”, amely túllép az őt tartalmazó gondolatmenet számlált-számláló-szám értelmezési tartományán, azt sugallja, maga Arisztotelész is összekapcsolja a mozgást a lélekkel. A mozgás és a lélek, a gondolkodás kapcsolatát fűzik szorosabbra azok, akik az arisztotelészi mozgássléleletet tagadják: Plótonosz és Ágoston. Az *Enneades* (III.

Nem volna idegen Arisztotelésztől az állítás, amely szerint a mozgást úgy észleljük, hogy a testtől mozdulatlan helyzetében vett hatások nyomán képzeletünk állítja össze bennünk a test mozgásának képzetét? Úgy fest, nem állna ellentmondásban a mozgás észlelésének arisztotelészi leírásaival, sőt bizonyos megjegyzéseivel egyenesen összhangban állna. Csakhogy a *De anima* természetfilozófiai vizsgálódás,⁷⁰ ezért biztosan ellentmondásba kerülne a *Fizikában* rögzített elvvel: mozgásban lévő test nem lehet mozdulatlan. Alighanem ez a belső feszültség húzódik meg a *De anima* szüksézszerűségének és annak a háttérében is, hogy a *Fizika* a zénóni nyíl-dilemmát miért az oszthatatlan–osztható megkülönböztetésével értelmezi, hogy miért annak képtelen következményeit emeli ki, ahelyett, hogy olyan megkülönböztetések szerint értelmezné, amelyek nem vezetnének lehetetlenségekhez. Egy efféle állítás mindazáltal megerősítheti Bergson kritikáját (hogy ti. az antikvitás a mozgást úgy ragadja meg, hogy a mozdulatlanra vezet vissza a mozgást, majd a mozdulatlanból alkotja meg a mozgás képzetét).

Rezumat

Timp filmic, Aristotel, Zenon – abordări

Kulcsszavak: *Aristotel, Zenon, simțul timpului, viziunea mișcării, zilele comune, experiența naturală, film, jocul scenic*

Eseul de față este un adaos la întrebarea: de ce experimentăm timpul altfel la viziunea unui film decât în experiența noastră obișnuită, de toate zilele. În analiza lui Aristotel făcută dilemelor lui Zenon, avem două viziuni diferite asupra mișcării: prima interpretează mișcarea prin continuitate, cealaltă prin indivizibilitate. Cărțile a IV-a și a VI-a ale *Fizicii* analizează posibilitățile acestor două abordări ale mișcării, prezentând consecințele

7. 3. 14–15., 36–38.) mint az örökkévaló képmását határozza meg az időt, az örökkévaló pedig A Létezőnek az élete, amely kiterjedés nélküli, mentes minden elmúlástól és elkövetkezéstől, így teljes. Az élet tevékenysége a gondolkodás (*noészisz*). A *Vallomások* (XI. 27–28. fej.) végkövetkeztetése az, hogy az időt mint megmaradó lelkiállapotot (*affectio*) a lelkünkben mérjük.

70 Vö. Arist De An I. 1. 402a4–7, 403a27–28, tágabban 403a24–b19.

lor absurde. Aristotel presupune identitatea dintre natură și artificiu, pe baza unității mișcării și a scopului ei. Felul în care noi ne raportăm la timp în viața de toate zilele este echivalentul timpului natural al lui Aristotel. Fotografia unui gol poate ilustra diferența dintre cele două abordări, prin diferența dintre raportarea portarului și cea a fotografului, sau poate fi de folos la interpretarea diferențelor dintre jocul scenic al unui actor de teatru și al unui actor de film (temă deosebit de agreată de regizorii anilor 20-30). Jocul scenic răspunde cerințelor de unitate a timpului și are un scop (expedient), astfel nu deranjează simțul comun al timpului. Performanța proiectată a actorului de film nu corespunde acestor două cerințe. Montajul rupe unitatea și scopul firesc al mișcării naturale. Mișcarea proiectată poate fi descrisă prin conceptul indivizibilității. De aceea filmul perturbă experiența comună, „naturală” legată de timp. Prin asta se explică și de ce publicul încetează să fie numai spectatorul, observatorul pasiv al celor văzute, și poate fi parte a evenimentelor din film.

Abstract

Time of the Film, Aristotle, Zenon – Approach

Keywords: *Aristotle, Zenon, sensation of time, concept of motion, everyday life, ordinary experience, movie, performance*

The essay is a contribution to the question about the different ways we experience the time in the everyday life and the movie. The Aristotelian analysis of the Zenonian paradoxes shows a confrontation of two different concepts of motion. The argument focuses on the point if the motion should be interpreted on the basis of continuity or on the grounds that there are indivisible elements in time and space. The *Physics* (Books IV., VI.) studies the efficiency and the absurd consequences of the two explanations on motion and time. Aristotle draws a parallel between nature and artisan. The unity and the expediency of the motion serve as a basis of his connection. The everyday concept of motion and time gets his education at Aristotle; it corresponds to the natural motion as *Physics* explains them. The photo of a goal can illustrate the difference between the two notions, as that between the attitudes of the goalkeeper and the photographer. By means of the photo of a goal, we can interpret the distinction between the actors on the stage and on the screen which was the favorite topic of the film-makers in the twenties and the thirties. The performance given by the actor on the stage meets the Aristotelian requirements as unity and expediency. That is why the acting on the

stage does not run counter to the everyday sensation of time. The acting projected on a screen does not satisfy these two conditions. The montage breaks down the unity and the expediency of the natural change. The motion projected on a screen can be described in terms of indivisibility and discontinuity, which can explain why the film disregards the rules of the natural motion, why it is inconsistent with the ordinary experience of time, why the audience ceases to be a bare spectator or observer, and why it is open for him to participate in the events and the happenings in the film.

Bognár László (1959, Budapest) filozófiatörténész, dramaturg. A Miskolci Egyetem BTK Filozófiai Intézetének adjunktusa és az MTA–ELTE Hermeneutika Kutatócsoport (Budapest) tudományos munkatársa. Kutatási területei a filozófiatörténet, hermeneutika, dramaturgia, film- és színházesztétika, Újszövegség.

Válogatott publikációk: Bognár László: Arisztotelész a véletlenről és a spontaneitásról. *Pannonhalmi Szemle* 18. évf. 3. sz., 2010, 20–27. Arisztotelész két természetfilozófiai művét fordította és elemezte (*Arisztotelész: A természet [Physical].* L'Harmattan, Budapest 2010; *Arisztotelész: A létrejövés és a pusztulás.* Lestár – ME BTK Filozófiatörténet Tanszék, Miskolc 2006), monográfiát írt Csehov *Három nővéréről* (*A Három nővér játszámája. Kísérlet a Csehov-dráma cselekményének feltárására.* Lestár, Budapest 2005). A koncepció színpadra alkalmazásának bemutatója 2006. szeptember 23-án volt a Budapesti Kamaraszínházban. Újabb darabját, *Az élet fiait*, 2011 őszén mutatták be Budapesten.