

a filozófia sajátjaként felismerhető vázlatjelleg jellemezzen. A fenomenológia dolgok vizsgálatától továbblép a világnak mint olyanak az analízise irányába. Mert, mondja Tengelyi: „A világvázlat túlmutat önmagán; ezzel szemben a műalkotás világa kizárólag önmagán belülre utal.” (222–223.) Ugyancsak hasonló a helyzet a vallással is: „A mítosz és a vallás ugyancsak magába zár, ha nem is világvázlatokat, de legalábbis világképeket.” (223.) Tengelyi hangsúlyozza, hogy a lét problematikája tulajdonképpen a világvázlatok kérdéskörének kibontása. Ahogy a *Lét és időben* a világ hozzátartozik a léthez, hasonló módon a metafizikai gondolkodáshoz lényegileg hozzátartozik a világvázlat gondolköre. A tapasztalat és az ilyenfajta analitikusság a világvázlat forrása: „A világban levő dolog agonális világvázlatok ösztönzője, s mindig az is marad. Bizonyosan nem így lenne, ha a világhorizontot teljességgel fel is lehetne tární. Ám ez a feltételes mondat nem potencialitást, hanem irrealitást fejez ki A megjelenő dolog és a világhorizont

közötti különbség a tapasztalat megszüntethetetlen alapstruktúrájához tartozik.” (239.)

A fentiekben szóba hozott metafizikai gondolkodás elvezette Husserlt – és e gondolatmenet mentén természetesen Tengelyit is – a ténybeli, avagy faktikus szükségszerűség gondolatához. Innen pedig már csak egy lépés annak a megkülönböztetése, hogy az östényeket nem megmagyarázni kellene végérvényesen, hanem (Sartre nyomán) östény mi voltukban felmutatni, vagyis mint östényeket feltárni (vö. 124.).

Tengelyi László nagy vállalkozásának ez az első része az östényekből indul ki és elérkezik a világvázlatokhoz. Nagy várakozást kelt ez a könyv a következő, németből még teljesen le nem fordított *Welt und Unendlichkeit* előtt, amely a metafizikai gondolkodás mai érvényességét és mostani aktualitásában érvényes gondolatait fogja felfedni.

Száva Csanád

Érzéki ideák a huszadik századi filmben

Gregus Zoltán: Észlelés és értelemképződés a filmművészetben.
Pro Philosophia Kiadó, Egyetemi Műhely Kiadó, Kvár 2016. 214 old.

Gregus Zoltán *Észlelés és értelemképződés a filmművészetben* című könyve folytatja a szerző korábban megjelent esszékötetének és tanulmányainak fő kérdésfelvetését: hogyan közelítheti meg a filozófiai diskurzus a művészetet, hogyan alkalmazhatóak az esztétikai meglátások a konkrét művészeti jelenségek megértésénél? A vizsgált művészet ezúttal a film, és a kötetben a huszadik század nagy klasszikusairól vagy más, kevésbé ismert rendezőiről, valamint több magyar filmalkotóról találunk elemzéseket. Gregus Zoltán jórészt egy fenomenológiai ihletettséggű módszer segítségével keresi az értelmezési szempontokat, ez ugyanis a szerző szerint képes számot adni arról, hogy mi

történik a film nézése közben, azaz adekvátan írja le a film (vagy más művészeti jelenség) tapasztalata során létrejövő értelemképződési folyamatot. Ennek megfelelően a könyv két részre oszlik: az első fejezet, mely terjedelmileg a kötet felét teszi ki, tartalmazza az elméleti bevezetőt, a hátralevő rész pedig az elmélet segítségével megragadott filmes életműveket ismerteti és elemzi.

A bevezető rész címe *Értelemképződés a művészet tapasztalatában*, gondolati gerincét pedig Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai észleléselemlete képezi, amelynek tárgyalása többek közt Marc Richir, Bernhard Waldenfels, valamint Tengelyi László gondolataival egészül ki.

Az elmélet bemutatását azonban Hans-Georg Gadamer megértésfogalmának megidézése vezeti fel. Gadamer jól ismert tétele szerint a mindenkori megértés a nyelv közegében jön létre: amit az ember saját világaként ért meg, mindig nyelvileg konstituálódik. De Gregus Zoltán szerint ennél fontosabb, hogy Gadamer a megértést egyben „tapasztalatnak” és „történésnek” is nevezi, és ezzel hangsúlyozni tudja a történésnek „a megértővel szembeni elsődleges és azt meghaladó jellegét”. (16.) Eszerint ebben a folyamatban az ember passzívan van jelen, és az említett meghaladottság egyúttal egy olyan új tapasztalatot szül, amelyet a könyv „idegenségnek” nevez. A tapasztalat, legyen az nyelvi vagy testi, idegenséget implicál, és Gregus Zoltán könyvének fő intellektuális gesztusa az, hogy ezt az „idegent” megragadja, és fontosságát hangsúlyozza. Gadamert pontosan azért éri majd kritika, mert a történés által implicált idegent a nyelv révén megérthetőnek tekinti, s így mint megszüntetendő állapot fogja fel, amelyet a nyelv megértésnek végül ki kell küszöbölnie.

Ezzel a meglátással szemben a könyv Merleau-Ponty fenomenológiájának kiindulópontját hozza fel, mely az említett szerzőnek *Az észlelés fenomenológiája* című művében kerül részletes kifejtésre, s amely nem a nyelvet, hanem a testiséget teszi meg a tapasztalat origójának. A valóságban jelen levő test esetében a tapasztalat nem a nyelv által működtetett fogalmak és kategóriák mentén strukturálódik, hanem egy nyelv előtti dimenzió történéseinek részese. Ez független az ember értelmi teljesítményeitől és akaratától, spontán differenciálódási folyamatként működik, ahol, a saussure-i nyelvi rendszerhez hasonlóan a struktúrát létrehozó elemek egymáshoz viszonyítva alkotnak rendszert. Úgymond önmagukból alkotnak rendszert, nem pedig egy külső szempont logikája sorolja őket rendbe. Merleau-Ponty ezt „nem reflektált életnek” nevezi, és egy olyan érzéki mezőt ért alatta, ahol egy primer, fogalmak nélküli nyelv, egy kategóriák nélküli formavilág, a testi reflexió teremti meg az értelmet.

De lehet-e rend egy olyan tapasztalatban, amelyet nem szervez a fogalmak rendszere? Merleau-Ponty erre a kérdésre válaszolva vezeti be az „érzéki idea” fogalmát. Eszerint a megtapasztalt világ már érzékelése során spontánul megképezi a maga formáit, még mielőtt a racionalitás működésbe lépne. Bár kusza vonalakat tapasztalunk, együtt látva őket tudjuk, hogy egy kockát látunk. A látható világ mélysége eleve alkalmat ad arra, hogy egy nem látható, de létező dimenziót sejtünk, melynek azonban nem transzcendentális gyökerei vannak, hanem a jelen lévő világ szerveződésének, az értelemképződésnek a terméke: „A Lét vagy a világ nem előttem van, hanem körülölel, ebből származtatható a testinek és a lényeknek az a sajátos összefonódása, amit Merleau-Ponty úgy fogalmaz meg, hogy »az ideák is már a test illesztékeibe vannak beékelve.«” (44.) Az érzéki idea tehát azt a formavilágot jelenti, amelyet a testi tapasztalat, a test és környezet egymással való összekapcsoltsága, összeillesztettsége folytán, spontánul létrehoz. Nem véletlenül említi a kötet ezen a ponton Kant sematizmustanát, eszerint ugyanis léteznek olyan szemléletek, amelyek szerint nem egy általános, már ismert fogalomra való tekintettel érzékeljük a tárgyat, hanem a formáját vesszük figyelembe, és nem igazságértéke, hanem esztétikai minősége miatt („szép” vagy „rút”) tekintjük létezőnek.

Ez az összefonódás vagy másképp fogalmazva a tapasztalat „önvonatkozása” fontos jellemzője az érzéki ideák dimenziójának, és erről a könyv Merleau-Ponty utolsó műve, a *Látható és láthatatlan* alapján beszél. A fenomenális mezőben az észlelő-értelmező nem mint központi szereplő, mint szubjektum van jelen, akinek az objektum minél több tulajdonságát kell megfigyelnie; viszonyuk kölcsönösen feltételezett, *kiazmikus*, azaz mindkét fél felveszi a másik szerepét. Az észlelhető, vagyis a „látható” Merleau-Ponty híres megfogalmazása szerint csak azért kerülhet elénk, mert mi magunk már ennek része vagyunk, a „látható” közepében állunk.

A tapasztalat önvonatkozását Gregus Zoltán Merleau-Ponty „fordított intencionalitás” fogalmának

perspektívájából is megmutatja. Eszerint a Husserl által fenomenológiai fogalommá tett intencionalitásról nemcsak az aktív tapasztalóval kapcsolatban beszélhetünk, hanem ez a megtapasztalt világra is vonatkozik, a környezet is látja azt, aki néz. Éppen e kölcsönösségnek a gondolatából következik, hogy ez a folyamat egyúttal egy, a tapasztaló irányába támasztott igény megjelenésével is jár. A tapasztaló nemcsak hatalmába keríti megértése révén a világot, hanem alkalmazkodnia is kell hozzá, válaszolnia is kell annak igényére: „a rezponzivitás gondolatában a megértendő lép fel valamilyen felhívó igénnyel a megértővel/tapasztalóval szemben, amire a tapasztalat, mint válasz érkezik” (32.). Ennek megfelelően tapasztalatunk nem pusztán belőlünk indul ki, hanem valójában egy idegen, rajtunk kívüli igény hordozója is, amelyre nekünk magunknak kell reagálni. Az érzéki idea és a tapasztalat önvonatkozásának, rezponzivitásának bevezetésével tehát Gregus Zoltán valójában már nemcsak egy ismeretelméleti alaphelyzetet ír le, hanem az *etikai viszonyulás* szükségességét is megfogalmazza: nem nyomhatjuk el saját értelmezésünkkel a megértendő valóság velünk szemben támasztott igényét, meg kell tartanunk azt idegenségében, más-ságában és egyediségében.

Mind az érzéki idea értelem előtti dimenziójának, mind a tapasztalatnak mint az idegennel, a radikális mássággal való találkozásnak a mozzanata azért lesz lényeges a könyv gondolatmenete szempontjából, mert ezek biztosítják, hogy a mindenkori észlelés során valami *újjal* találkozzunk, amely nem illeszkedik a már ismert világunk keretei közé, s ezzel képes elérni, hogy a világról és magunkról való tapasztalatunk megváltozzék. A műalkotás pedig az észlelés speciális esete. Ily módon kerül sor a *Kép és mozgókép* című alfejezetben előbb a festészet tárgyalására, majd a filmes látásmód bemutatására. Első mozzanatként a szerző kép és képesség különbözőségét vezeti be. A kép a látvány témájára vonatkozik, arra, amit az ábrázol, s amit leggyakrabban keresünk benne, vagy megérteni vélünk belőle. A képesség azonban a téma hordozójára vonatkozik, vagyis arra, *ahogyan* a kép saját témáját ábrázolja. Gregus Zoltán olyan szerzőket

idéz, mint Erich H. Gombrich, Roman Ingarden, Gottfried Boehm vagy Paul Cézanne, és azt mutatja ki, hogy a festészet, különösen a modern, impresszionista festészet és az azt követő irányzatok nem már készen álló formákat visznek fel a vászonra, hanem mindig képi elemeket, sémákat, színfoltokat. Ezek végül a kép belső kontextusában válnak valamilyen látvánnyá, konkrét formává és végül képpé, de mindig megőrzik képességüket, vagyis az alkotóelemeik, a foltok, geometriai formák elsődlegességét, azt a formájukat, ahogyan a tudatfluktuációban megjelennek. Ez a primer formavilág pedig a szerző szerint pontosan a Merleau-Ponty kapcsán kifejtett érzéki ideák tanára rimel.

De ugyanilyen ideákkal, ugyanezzel a tartománnyal van dolga a filmnek is. Gregus Zoltán itt Merleau-Ponty-nak *A film és a modern pszichológia* című írására hivatkozik, melyben Merleau-Ponty azt a kijelentést teszi, hogy a „filmnek tömöttebb a szemcsézettsége” (71.). Vagyis a film a valóság sűrített változata, egy olyan forma, amely időben, a képek váltakozásának ritmusában bomlik ki. Nem gondolatilag ragadja meg a világot, hanem az érzékek által, és ahhoz a képességünkhöz szól, amely hallgatólagosan meg tudja fejteni a világot. A film azért tarthat számot a filozófiai érdeklődésre, mert általa, éppen a kiazmikus viszony miatt, felszámolódnak a filozófia régi témái, a külső és belső vagy a test és lélek ellentéte. Ugyancsak ennek a kölcsönösségnek köszönhetően a „művész-film” nem alkalmaz olyan szempontokat, amelyek azt az illúziót keltik, hogy az alkotó vagy a néző kívül van a film terén és idején; a „kameratudattal” rendelkező film jelzi, hogy maga a kamera is része a cselekménynek. A különböző filmes eszközökkel való játék, a vágás, a kameramozgás, a hang, a színek, a cselekmény lebonyolítása, éppen azt teszik lehetővé, hogy ebbe az értelem előtti „vad tartományba” (Merleau-Ponty) jussunk, és ne csak kész történeteket lássunk, hanem a képesség összetettségét, érzéki ideákat fogjunk fel. Ez a művészet tartománya, amelynek nyelve „annyiban tesz szert új jelentésre, amennyiben tartalmaz valami *el nem gondoltat*, amennyiben megszólatatja az utóbbit,

mint néma/idegen jelentést” (79.). A szerző azonban ismét hozzát teszi, hogy ez az idegen jelentés igényként lép fel velünk szembe, és aszimmetrikus viszonyt hoz létre az értelmező és értelmezett között: az értelmező mindig adós a másik féllel szemben. Ilyen értelemben a mindenkori értelmezést is felfoghatjuk úgy, mint ebből az adósságérzésből támadó készletet, amely válaszolni igyekszik a Másik/a mű/a világ igényére.

Ilyen igényre, a huszadik század filmjei által felvetett kérdésekre adott válasznak tekinthetjük a kötet további részét, amely filmelemzéseket, különböző rendezők életműveinek bemutatását tartalmazza. Mivel sok rendezőről és még több filmről van szó, a könyvnek ezek a fejezetei, melyek egyúttal már korábban különféle helyeken megjelent tanulmányok is, nagyon heterogén képet mutatnak. De ha egy szempontot kellene találni, amely összefogja őket, akkor pontosan az elméleti bevezetőben említett idegenség, a filmes technikák által alkalmazott legkülönbözőbb elidegenítő effektusok azok, amelyek minden rendező esetében felkeltik Gregus Zoltán érdeklődését.

Jaime Rosales katalán filmrendező munkásságának elemzése még a bevezető fejezetben kapott helyet, és olyan filmeket hoz szóba, amelyeknek cselekménye gyakorlatilag nem rekonstruálható, s így nem a történetbe vonják be a nézőt, hanem azokra a képi eszközökre irányítják a figyelmet, amelyek, látszólag értelmezés nélkül, a vásznon élénk tárulnak. *Az elbeszélés formái a modernizmus filmjeiben* című fejezet a hatvanas évek nyugat-európai és magyar rendezőinek filmnyelvét elemzi. Az itt tárgyalt rendezőket az köti össze, hogy felhagynak a lineáris történetvezetéssel, és az emlékezés, a szubjektív idő által létrehozott idősíkokat jelenítik meg a filmen. Alain Resnais életművén a szerző szerint végigkövethetjük e kitaró számvetést az idővel és az emlékezéssel. Legismertebb filmje, a *Szerelmem, Hirosima* éppen annak a kérdését tematizálja, megosztható-e a megélt tapasztalat, elmesélhetőek-e a háborús élmények, és megteremthető-e így a narratív identitás. Pier Paolo Pasolini filmjeit tárgyalva az értelmezés fő

szempontja a rendező által meghirdetett népszerűtlen mozi fogalma lesz. Pasolini szerint a fogyasztható árucikkek korszakában a filmnek normát kell szegnie, egyenesen szenvedést kell okoznia, hogy ne legyen felhasználható a piaci logika által vezérelt kulturális ipar céljaira. Jancsó Miklós filmjei kapcsán pedig azt taglalja a szerző, hogyan helyezhető el a jancsófi filmnyelv jól ismert jellemzője, a hosszú beállítás és a folyamatos kameramozgás a szerző életművében, hogyan használja fel ezt Jancsó arra, hogy az egyén és hatalom viszonyáról beszéljen. A *Töredékes és haptikus terek* című fejezet Kovács András Bálint, Tarnay László, Gilles Deleuze írásait idézve továbbmlyalja a bevezetőben leírt elméleti horizontot. Fő témája a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulója a magyar filmen, amelyet a filmtörténetírás fekete szériaként nevez meg. Tarr Béla *Kárhozat*, valamint Szász János *Wojzeck* című filmjének részletes elemzése révén a szerző azt mutatja ki, hogy az olyan filmes eszközök, mint a komplex látványvilág elutasítása, a környezet stilizálása, a töredékesség, a térhasználat kiismerhetetlensége vagy a kép kivágoton kívüli kép alkalmazása mind elidegenítő hatást érnek el, és a korszak társadalmi válságának filmes nyomai.

A kötet utolsó fejezete *Az idegenség képei Jeles András filmjeiben* címet viseli. Jeles filmjeit előbb a korszak és a rendező generációjának kontextusában helyezi el, így a konkrét téma tárgyalását Erdély Miklós és Bódy Gábor filmvilágáról szóló részletes elemzések előzik meg. Majd Jeles András életművére rátérve a szerző a dokumentarista és fikciós elbeszélésmódok ütköztetését, az elbeszélésnek nem alárendelt képi és hangeffektusokat, a paradox vizuális mező alkalmazását emeli ki mint a rendező munkásságának fő vonásait, melyek maguk is, Gregus Zoltán elsődleges szempontjának megfelelően, az egyediség és idegenség kitapintását szolgálják.

A filmelemzések sok szempontot és meglátást tartalmaznak még, amelyek révén a filmekről az itt bemutatottnál sokkal komplexebb kép bontakozik ki. Nem állítható, hogy az elmélet kisajátítaná magának a filmes élmények leírását. Gregus Zoltán

kötete pontosan saját elemzési gyakorlatával tudja bizonyítani, hogy a fenomenológiai szempont, vagyis a sémákat, a képet alkotó formákat, az időben kibomló filmes narratíva elemeit előtérbe állító szemlélet mennyire termékeny lehet akkor, ha a kortárs filmet akarjuk megközelíteni, melyet néha értetlenkedés övez, és amely gyakran hozza

zavarba a nézőt. De Gregus Zoltán kötetének javaslatára szerint éppen ez a zavar az, amely a mindenkori szemléletváltásunkat előidézheti, amely által esélyünk lesz másként tekinteni magukra és a világra.

Molnár Péter

Ki a magyar filozófus?

*Percz László: Ki a filozófus? Magyar filozófiatörténeti tanulmányok.
Pro Philosophia Kiadó, SZTE Klebelsberg Könyvtár Társadalomelméleti Gyűjtemény,
Kvár–Szegeď 2017. 236 old.*

Percz László legújabb könyve – *Ki a filozófus?* – „A magyar nyelvű filozófiai irodalom forrásai” c. sorozat 15. köteteként jelent meg. A 19 évvel ezelőtt indított sorozat célja a magyar bölcselek műveinek megjelentetése, a magyar filozófia történetével kapcsolatos monográfiák, elemző tanulmányok, bibliográfiák, szövegválogatások, konferenciák anyagának publikálása. A sorozatban ez idáig napvilágot látott kiadványok közül megemlíthetjük: Somló Bódog: *Értékfilozófiai írások*, Tavasz Sándor: *Válogatott filozófiai írások*, Halasy-Nagy József: *Az erkölcsi élet*, Bartók György: *Válogatott filozófiai írások*, Laczkó Sándor–Tonk Márton (szerk.): *Böhm Károly és a „kolozsvári iskola”*, Tonk Márton: *Idealizmus és egzisztenciálfilozófia Tavasz Sándor gondolkodásában*, Ungvári Zrínyi Imre: *Önértelmezés és érték tudat. Böhm Károly filozófiája*, Mester Béla: *Magyar philosophia. A szenvedelmes dinnyésztől a lázadó Ikaroszig*, Egyed Péter: *Bretter György filozófiája*, Demeter M. Attila (szerk.): *Kisebbség és liberalizmus*.

Percz László fő kutatási területe a magyar filozófia múltjának és jelenének feltárása, eredményeit esszéekben, tanulmányokban, monográfiákban közölte. Eddig megjelent fontosabb könyvei: *A pozitívizmusról a szellem-történetig* (1998), *Szép rendbe*

foglalva (2001), *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia”* (2008), *Háttér előtt* (2013), valamint a *Magyar filozófia a XX. században* (2000) (társszerzők Hell Judit, Lendvai L. Ferenc). Legújabb könyvének főszereplői szintén magyar filozófusok, akiket köztes figuráknak tekint egy olyan skálán, melynek egyik végpontján a maguk egzisztenciális kérdéseiken el-elűnűdű hétköznapi emberek állnak, másik végpontjánál a kanonizált bölcselek óriások. „Azok a filozófusok, akik ebben a könyvben fölűnnek, valamennyien a skála két szélsű pontja között foglalnak helyet. Nem a hétköznapi tudat színvonalán bölcselekű műkedvelők, de nem is az európai bölcseleti hagyomány óriásai. A filozófia hazai művelésének kötetembe válogatott alakjai valamennyien azon igyekeznek, hogy a bölcseletet a magyar kultúra szerves részévé tegyék: közreműködjenek a filozófiai elmaradottság felszámolásában, és kialakítsák a maguk filozófusszerepét. Nehéz munka ez, és bizonyos értelemben máig befejezetlen.” (7–8.)

A kötet borítaja Kovács Bodor Sándor: *Az első hó* c. fotója alapján készült. A szerző, ahogyan maga nyilatkozta az Írók boltjában szervezett könyvbemutatón, metaforikus kapcsolatot látott egy parkoló havas felületén hagyott kaotikus autónyomok és a magyar filozófiának a kultúrán hagyott, kontinuumot