

Mánfai Alice

Korlátok és lehetőségek a fotografikus és a filmi megjelenítésben

*Édesanyám emlékének,
akiről azóta, hogy elment,
csak fényképeket mertem elővenni,
filmfelvételeket nem.*

2002 szeptember 11-én televíziós csatornák világszerte programjukra tűzték annak a dokumentumfilmnek a bemutatását, melyet két francia fivér, Jules és Gedeon Naudet, továbbá egy tűzoltó, James Hanlon készített a szeptember 11-i merényletről¹. Egy év telt el azóta, hogy életük legnehezebb néhány óráján mentek keresztül és a véletlenek sorozatán múlt, hogy nem csak szemtanúivá, de közvetlen érintettjeivé váltak a Világkereskedelmi Központ elleni támadásnak. Egyiküknek az élete forgott kockán, míg a másiknak ideig-óraig szembekellett néznie egy testvér elvesztésének gondolatával. A forgatás néhány héttel 2001 szeptember 11. előtt vette kezdetét. Ekkor még nem tudták, hogy nem csak egy próbaidős tűzoltó beavatását fogják dokumentálni, hanem maguk a film készítői és az őket befogadó tűzoltó közösség is nagy változáson fog keresztül menni. A tragédiát megelőző napokban még gondtalanul játszottak a felvevőgéppel, és azon bosszankodtak, hogy eredeti céljukat, vagyis annak nyomon követését, hogy a próbaidős tűzoltó hogyan alkalmazkodik új környezetéhez és válik a maga módján férfivá, nehéz lesz megvalósítani az eseményszegény hétköznapiakban. Mindeközben az állomáson rutinszerű jelenetek zajlottak, a legnagyobb tűz, amit rögzítettek gyakorlatilag a konyhai steak-sütés lángjai voltak. Szeptember 11-én a Naudet testvérek külön utakon jártak. Gedeon a próbaidős tűzoltóval maradt az állomáson, míg Jules kamerapróbákat végzett és elkíserte a szakaszvezetőt egy gázszivárgáshoz néhány utcányira a Világkereskedelmi Központtól. Rutinműveletnek indult minden. Épp egy aknanyílást vizsgáltak, amikor erős zajra lettek figyelmesek és megtörtént az, amit az ember legrosszabb álmában sem tudott volna elképzelni: egy repülő bombaként csapódott be az egyik toronyba. Jules az eseményeket közvetlen közletről pillanatról pillanatra rögzítette. Ezek a felvételek később bejárták az egész világot, a televíziós csatornák számtalanszor megismételték a végzetes másodperceket. Ekkor azonban nem tudhattuk, hogy a képek készítője nem maradt távol az immár veszélyessé váló helyszíntől, sőt engedélyt kért arra, hogy a tűzoltók mellett tovább filmezzon. Amíg ő a Világkereskedelmi Központban volt, addig testvére az utcákat járva forgatott. Az anyagot később megvágták és egy évvel később hozták csak nyilvánosságra. Sok oka van annak, hogy ennyi év távlatából még mindig rendkívül erősen hatnak ezek a képek. Nyilvánvaló, hogy a tragikus események önmagukban is hátborzongatóak, ugyanakkor az ösztönös tapintat, amivel a filmkészítők a témát kezelték, ahogyan – a szó jó értelmében véve – bántak és nem elbántak a szerencsétlenség áldozataival, tiszteletet ébresztett a fiatal emberek iránt bennem. Ugyanakkor arra készítetett, hogy továbbgondoljak egy-két kérdést a fotografikus és filmi rögzítés íratlan szabályaival kapcsolatban, melyeket nem a jog vagy a szakma szabályrendszere, hanem maximum a jóérzés felügyel.

A gondolat, hogy ezek semmisültek meg embertelen körülmények között hátborzongató. Elgondolkoztató azonban, hogy az, is megrázó, ahogyan a Naudet-fivérek az eseményeket bemutatják, habár más tekintetben. Két mozzanat kiragadása beszédes lehet

¹ A dokumentumfilmet rajtuk kívül még Rob Klug rendezte.

esetünkben. Képeket látunk, amint Jules Naudet megérkezik a szakaszvezetővel és a többi tűzoltóval a Világkereskedelmi Központ égő tornyának előcsarnokába, s eközben Naudet visszaemlékezését halljuk azokról a percekről.² Miközben mágnesként vonzza tekintetünket a képernyő – igenis szeretnénk látni, hogy mi lehet odabent – égbe kiáltó a szóbeli beszámoló és a szemünk elé táruló látvány közti különbség. A felvételeken az elsőként a helyszínre érő gondterhelt tűzoltók szerepelnek, de Jules hangja ennél sokkal drámaibb dolgokról tudósít. Vallomása szerint az előcsarnokba jutván első élménye két összeégett rohanó ember volt. A látvány annyira fájdalmasan érintette, hogy el kellett fordítani a kamerát, mert képtelen volt arra, hogy felvegye a jelenetet: „Úgy éreztem ezt senkinek sem szabad látnia.” A másik, szintén megrázó felvétel ahhoz a nem sokkal később bekövetkezett tragikus eseményhez kötődik, amikor a torony súlyosan megrongálódott épülete összeomlott és Jules a tűzoltókkal együtt egy épen maradt épületrészben rekedt a törmelékek alatt. Először teljes sötétséget, majd gomolygó porfelhőt látunk, az egyetlen fényforrás a felvevőgép lámpája. A maroknyi ember percek alatt felméri, hogy ők néhányan csodával határos módon megmenekültek. Majd észreveszik, hogy valaki közülük a földön fekszik mozdulatlanul. A tűzoltó-káplán, Judge atya az, akit mindannyian tiszteltek, és akit néhány perccel ezelőtt még gondterhelt arccal imádkozni láttunk a csarnokban. Most halott. A holttestet a tűzoltók magukkal viszik, amikor megpróbálnak kijutni a szabadba. Habár a kamera folyamatosan be volt kapcsolva, az atyát sohasem látjuk: vagy nem készült felvétel róla a helyszínen, vagy ha igen, az a végleges változathoz kimaradt. Néhány perccel később fényképek vagy állóképek jelennek meg a filmben, igazi „pieta” jelenet: a halott a társai karjában, miközben a narrátortól megtudjuk, hogy a Szent Péter templom oltárára fektették. A halál érezhető közelsége – testközelsége – ellenére, az agónia soha egyetlen pillanatra sem kerül nyilvános bemutatásra, marad a közvetett tapasztalat: a lángok, a becsapódó testek puffanó hangja és egy *fénykép*.

A filmkészítők tehát legalább két alkalommal korlátot szabtak a technika kísértésének, a hajtóerőnek, hogy szabadon éljenek a kamera adta lehetőséggel, és a gépet arra használják, amiben minden egyéb eszköznél tökéletesebb, vagyis az események pontos rögzítésére. Az első eset egy spontán reakció, egy belső motorikus sorompó, amely eltérítő parancsot ad az izmoknak – a „ne ölj” imperatívusza molekulárisan kódolva. A másik talán egy tudatosabb, az utólagos munkálatokhoz köthető döntés eredménye, amikor mérlegelni kellett, vajon a mozgókép vagy az állókép alkalmazása a megfelelőbb az adott helyzetben. Ezek a gesztusok elgondolkodtatóak, hiszen óhatatlanul a film médiumával kapcsolatos kérdéseket vetnek fel. Ismeretes, hogy a Világkereskedelmi Központ elleni támadást számos fénykép- és filmfelvétel dokumentálta és több rekonstrukció is született a tragédia lefolyásáról, melyeket napilapok és képes folyóiratok közöltek. Volt olyan, amelyik címlapján horrorisztikus pillanatot mutatott be: ugrásra készülő vagy már a levegőben lévő, tehetetlenül zuhanó embereket. Levonható-e bármilyen következtetés ezekből a felvételekből? Vajon van-e különbség médium és médium között az események rögzítésében? Persze a kérdést nem technikai értelemben tesszük fel, sokkal inkább a téma megközelítése szempontjából érdekel bennünket.

A fénykép és a film közös tulajdonságai között talán az áttetszőségük a legmeghatározóbb. Az egyik leggyakrabban idézett tanulmány ebben a témában Kendall

² Jules nem az egyetlen narrátora a filmnek, ő és fivére mellett szerepel egy külső narrátor hang is, emellett a film elején és közvetlenül a szeptember 11-ei események bemutatása előtt Robert DeNiro mond az amerikai dokudrámák stílusában a nézők érzelmeire ható szöveget. Ez utóbbi színadiassága miatt gyenge pontja a filmnek, ugyanakkor szimbolikus értékű, mivel kifejezi az amatőr és a profi filmes világ egyként való kiállását egy ekkora horderejű téma bemutatása mellett. További pikantériája, hogy a mozivásznonról ismert filmsztár gyakorlatilag hétköznapi emberként jelenik meg előttünk, és a „nehézfű” szerepét most a tűzoltók öltik magukra, azzal a különbséggel, hogy számukra nem választás kérdése, hogy elvállalják-e, amit tesznek, és bár hőssé válnak az emberek szemében, mégis egytől egyig megtört emberek benyomását nyújtják a felvételeken.

Walton *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism* című írása.³ Ebben Walton, miközben a tárgyábrázolásnak a fényképeken és a festményeken megnyilvánuló különbségeit tárgyalja, a következőképpen érvel: „a fényképek kontrafaktuálisan függnak a lefényképezett jelenettől, akkor is, ha a fényképész meggyőződése (és egyéb intencionális attitűdjei) mást sugallnak.”⁴ Kontrafaktuális függőségről azonban az oksági kapcsolat miatt beszélhetünk, amely a lefényképezett tárgy és annak képe között fennáll.⁵ Ennek megfelelően a fotografikus- vagy a filmképet előállító szerkezet lesz a rögzített felvételek hitelességének letéteményese. A technikai újításoknak köszönhetően egyre modernebb gépcsodák jelennek meg a piacon, de az oksági kapcsolat szempontjából lényegtelen, hogy a szerkezet mechanikus vagy digitális elven működik. Azt is mondhatnánk, oly mértékben meghatározza szemléletünket a médiumtudatosság, hogy hiteinkkel könnyen visszaélhetnek. Richard Allen „reproduktív illúzió” nevezi a fényképek ama képességét, hogy a fotografikus rögzítés miatt sajátos elvárás ébred a szemlélőben, amely sohasem a bizalmatlanság, sokkal inkább a közvetlenség élményével hozható összefüggésbe: „a fénykép ... zavartalan utat biztosít a referenciához”, azaz reprodukálja előállításának körülményeit.⁶ Ez azonban nincs mindig így, mert történetesen egy tál műnarancsról készített kép megszólalásig hasonlít egy tál eredeti gyümölcsöt ábrázoló felvételhez, és a különbség a szemlélő számára megragadhatatlan lesz. Ebben az esetben a fénykép félrevezet, megtéveszt a valóságot illetően. Tehát indokolt illúzióról beszélni, nem csak azért, hogy ezzel is kifejezzük mindannyiunk naiv vagy elfogulatlan attitűdjét a képekkel szemben, hanem, hogy rámutassunk a megismerés korlátjaira is. Allen ugyanakkor kitér a reproduktív és a „projektív illúzió” közti különbségre. Ez utóbbi kizárólag a film médiumával kapcsolatos jelenség, és sajátos jellemezője „a fotografikus kép mint kép tudatának megszűnése egy tökéletesen valószerű, ámbár fikcionális világ kedvéért.”⁷ Azt javaslom, tekintsünk el ezen a ponton attól, hogy a film fikciós célokat is szolgálhat, és vegyünk egy szűkebb területet, ahol a fényképek és a mozgóképek összevethetők, nevezetesen a valóság vagy, ha tetszik, az események dokumentálásának lehetőségét, illetve azok körülményeit. A kérdés továbbra is ez: vajon találunk-e különbséget a két médium között ebben a tekintetben? Más szóval, fénykép és mozgókép viszonylatában minőségi vagy pusztán mennyiségi különbségről van szó az információszolgáltatásban?

A fénykép sajátosan egyedi természetéről sokféle nézet született. Ezek közül az egyik leghíresebb Roland Barthes meghatározása, aki a fotó szükségszerű velejárójának tekintette a múlt jelenbe emelésének képességét. „A fotóban az *itt* és a *hajdan* illogikus összekapcsolása történik. ... [A fotó] realitása az *itt-volt-lét* valósága” – vallja. Ugyanakkor a film és fénykép közti különbséget is erre a sajátosságra vezeti vissza: „a filmben az *itt-volt-lét* átadja helyét a dolog *itt-létének*.”⁸ Egyesek szerint a múltnak ez a különös tapasztalata kiterjeszthető a filmre is, mivel a mozgóképek folyamatosan peregnek, így élményeink pillanatról pillanatra áthelyeződnek a jelen idősíkjáról a múlt idősíkjára. Barthes viszont határozottan állítja, hogy a film „nem animált fotó”, nem lehet az egy és a sok alapján mennyiségi különbséget tenni köztük. Ugyanakkor Allen Barthes meghatározását is megtévesztőnek találja, szerinte nem csak a film, de a fénykép esetében sem szerencsés a múlt megidézéséről beszélni, mivel erre

³ Kendall L. Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, *Critical Inquiry* (December 1984) no.2. 246-277.

⁴ I.m. 264. old.

⁵ Az oksági viszonyra visszavezethető hitelességélményről szóló leghíresebb és talán legszebb tanulmány a filmelmélet történetében André Bazin „A fénykép ontológiája” című írása. Bazin szerint az embernek a gép objektivitásába vetett hite azon alapul, hogy olyan berendezést sikerült létrehozni, amelyből ő maga a rögzítés pillanatában ki van zárva. Lásd: André Bazin, *Mi a film?* Budapest: Osiris Kiadó, 2002. 16-23.

⁶ Richard Allen, *Reprezentáció, illúzió és a film*, (ford. Mánfai Alice) Metropolis 1998-1999 tél-tavaszi. 54. old.

⁷ I.m. 63. old.

⁸ Roland Barthes, *A kép retorikája*, (ford. Angyalosi Gergely) Filmkultúra 26 (1990) no. 5. 69. old.

utaló direkt jel nem kerül a felszínre. Néha a megfakult szín árulkodó lehet e tekintetben, „[a]zonban sok fénykép nem fedi fel a korát, különösen azok a fényképek, ahol a tárgy nem az egyedisége miatt, hanem mint egy típus illusztrációja érdekel bennünket.”⁹ Tulajdonképpen a távoli időkre közvetve utaló konvencionális jelzések, az öltözködés vagy a hajviselet éppúgy nem határozzák meg inherens módon a fényképek múltközvetítő karakterét.

Esetünkben a halott tűzoltóról készült felvételeken legalább két okból hiányoznak a kép Barthes-i értelemben vett múltbeliségének jelei. Sem a képfelületen nem látunk szokatlan elváltozást, sem az öltözékről – már amennyi abból kivehető – nem mondható, hogy divatjamúlt volna. Mégis tapasztalataink alapján tudjuk, hogy a képen látható személy nem létezik többé a szó fizikai értelmében. Bár egyetértünk Allen felvetésével, miszerint a fénykép nem képes arra, hogy közvetlen módon kifejezzon valamiféle múltbeliséget, itt mégis olyan szélsőséges eseménnyel állunk szemben, amikor a fénykép tárgya és az azt rögzítő médium csakis a múlt gondolata és az elmúlás személyes élménye alapján egyeztethető össze. Valami mindkettőből végérvényesen eltűnt: az egyik oldalon az ember, aki hajdan volt és többé már nincs, mert nem működik az organikus motor sejtjeiben és a kimerevített kép vagy fénykép, amelyből hiányzik a mozgás dinamikája. A pulzáló élet kivonulását rögzítette egy szerkezet, amely maga is a kivonás elvén működik azzal, hogy feldarabolja és töredékessé teszi a folytonos időt és teret. Ha az *itt-volt-lét* helyett azt a szót használjuk, hogy „közvetettség”, talán közelebb jutunk annak megértéséhez, hogyan kötődik az itt vizsgált sajátos esetben a fénykép mint képkészítési eljárás tárgyához. Allennek valószínűleg igaza van, amikor kétségbe vonja, hogy a természetfotókat szemlélve a múltbeliség élménye kerítene hatalmába bennünket. De menjünk tovább és mondjuk azt, hogy szerencsésebb a távolság tapasztalatáról beszélni, amely nem csak a belső élmény, de a kép fizikai tulajdonságai alapján is indokolt lenne. A pillanatot örökkévalóságba dermesztő és a környezettől elemelő fénykép óhatatlanul is távolságot kelt. A távolság megtapasztalásának legszélsőségesebb formája a nem-létből adódó hiány. Aki elment *itt-volt-létének* számtalan nyomát hagyja maga után. A fénykép furcsa módon nyomokat rögzít, egy valamit azonban egészen biztosan nem tud reprodukálni: az életet a maga dinamikusságában. Vajon milyen következményekkel bír az a tény, hogy a filmkészítés másféle technikát igényel?

A film médiumát egy sajátos határhelyzet jellemzi: jelen is van és még sincs jelen. Ezt a furcsa jelenséget, – másrészt a befogadás oldaláról nézve – skizofrén élményt számtalan elméleti megközelítésből (pszichoanalízis, episztemológia, fenomenológia, reprezentációs elméletek, ökológia) vizsgálták már, ennek megfelelően ki-ki a maga oldaláról magyarázza a film adottságait és az általa keltett benyomásokat. Azonban melyik elmélet tudja megragadni pontosan azt, ami azzal a filmkészítővel történik, aki mások szenvedését látva elfordítja kameráját? A film mágiája, amely arról híres, hogy sokszor a leghihetlenebb eseményekkel szemben időszakosan felfüggesztjük józan ítélőképességünket, most veszít hatalmából: a valóság által legyőztetett. Persze ellenvetésként felhozhatóak a háborús tudósítások megrázó képanyagai, melyeket hírcsatornák ezrei sugároznak, mindig megtalálva a maguk közönségét. Azonban különbséget kell tennünk a háborúk és egyéb katasztrófák áldozatainak utólagos dokumentálása – miközben tudjuk, érezzük, hogy ezek borzasztó tények – és ama eset között, ahol a halálba menetel, a meghalás folyamata felveti a rögzíteni vagy sem döntéshelyzetét. Talán nem túlzás azt állítani, hogy amikor a felvevőgép a rombolás képeit rögzíti celluloidon, videón vagy digitális technikával, akkor gyakorlatilag fényképezőgépként működik – a fotó-kamera modalitásában létezik. Halott testekről képeket készíteni a fénykép és a mozgóképek közti különbség felszámolását jelenti. Vajon miért ad tiltó parancsot az agónia a filmes rögzítésnek? Lehet, hogy állításunk, miszerint a film – a fotóval szemben,

⁹ I.m. 53.old.

melyet a halál megragadására alkalmasabb médiumnak találtunk – az élet dokumentálásának tökéletes eszköze, leegyszerűsített képletnek, elrugaszkodott gondolatnak tűnik. Joggal kérdezhetnénk, vajon milyen alapon hozhatók összefüggésbe a két médium sajátosságai környezetünk különböző fizikai állapotaival? Ha azt valljuk, hogy a felvétel tárgyát és azt a módot, ahogyan a felvétel készül inherens kapcsolat jellemzi, Lessing klasszikus elméletéhez jutunk, aki híres tanulmányában, a *Laokoón*-ban ékesen körvonalazta a különféle művészeti formák reprezentációs lehetőségeit és korlátjait a történet elbeszélhetőségét illetően. Természetesen esetünkben a „mit tehetünk egy médiummal és mit nem” elve nem tartható, hiszen mindig adva van a lehetőség, hogy égő vagy halálba ugró emberekről felvételek készüljenek. A film és a fénykép egyaránt alkalmas erre, mint ahogy számos példa illusztrálja. Akkor viszont külső korlátokat kell keresnünk, gondolhatnánk, mivel van, aki megteszi és van, aki nem. Ha azonban etikai alapokról születik az elhatározás bennünk, mi köze van mindehhez a fényképezésnek és a filmezésnek? Van valamiféle találkozási pont?

Először is tisztáznunk kell, mit értünk a környezethez való etikai viszonyuláson. A gondolat nem olyan bonyolult, ám annál nehezebb következetesen alkalmazni a mindennapi életben. Etikainak nevezzük a másokhoz való nem-tranzitív viszonyulást. Ha mindazt, ami környezetünket képezi, alkotja, tárgyként kezeljük, elveszítjük a kapcsolatot velük mind érzéki mind lelki értelemben. Hogyan érhető tetten ez a filmkészítésben? Legsúlyosabb formában mások szenvedéseinek rögzítésében, amikor a képeket készítő nem más, mint passzív szemlélő vagy dokumentációs anyagot gyűjtő kívülálló. Wittgenstein rámutatott, hogy bár kommunikációs lehetőségeinknek köszönhetően sokféle információ átadható, azonban személyes élményeinkkel, s legfőképpen érzéseinkkel más a helyzet, itt ugyanis a tényszerű közlés még nem jelent megosztást, mint a gondolatok esetében. Ugyanakkor köztudott, hogy a film gyakran az emberek érzelmein keresztül fejt ki erőteljes hatást: egy szörnyű képsort látva az emberben az az illúzió támad, hogy mindannyian osztozunk a döbbenetes érzésben pusztán azon az alapon, hogy mi magunk megdöbbenünk. Ám a nem-tranzitív szemléletben ott a tisztelet, amely arra int, hogy nem mutathatjuk meg azokat a pillanatokat, amikor másoknak borzasztó fájdalmakat kell elviselniük vagy éppen a halállal néznek szembe. Az elforduló filmkészítő ösztönösen fejet hajt az agónia privát élménye előtt. A New York-i katasztrófáról készült dokumentumfilm formális sajátosságai mindenképpen figyelmet érdemelnek. A Naudet fivérek addig mentek el, amíg élő ember elmehet a filmkészítésben és nem lépték át azt a határt, amelynek tiszteletben tartása az etikai viszony alapja. Ez utóbbi azonban külsődleges meghatározottság a médiumhoz képest, vagyis a berendezés sajátos tulajdonságai nem inherens módon határozzák meg, hogy a bemutatandó tárgy – élet vagy halál – összhangba hozható-e a videokamera vagy a fényképezőgép működési elvével. Vagy nincsenek korlátok, és ekkor a felvevőgép a tranzitív-viszony kialakításának részese, vagy éppenséggel vannak, de a korlátok a gépet használó emberben belülről léteznek. Továbbra sem tisztáztunk azonban egy kérdést megnyugtatóan, ami mindazt, amiről eddig szó volt összhangba hozhatná. Miféle szorosabb kapcsolat létezhet(ne) az etikai viszony választása és egy gép működési elve között?

A film, amely képes visszaadni a mozgást, s ezáltal megjeleníteni az életet, csak egyféleképpen tudja kifejezni a távolságtartást tárgyával szemben, ha nem mutat semmit.¹⁰ A hiányban visszatükröződő attitűd – egy elszánt döntés – a film megjelenítő erejével szembeforduló tekintet. Az elfordulás vagy a kihagyás a vágás során csak így nyer értelmet. A fénykép esetében nincs értelme kihagyásról beszélni, mert a folytonosságból kiragadás

¹⁰ A távolságtartás lehetőségének hiányát a film mint médium (prezentáló sajátosságának) szempontjából vetjük fel, ami természetesen nem igaz a filmi reprezentáció esetében, ahol rendelkezésre állnak az eszközök a közvetlen befogadás élményének kiközlésére.

szükségszerűen lemondás is egyben. Ezért nem tekintjük a halott tűzoltóról készült felvételt a tranzitív attitűd megnyilvánulásának, hiszen a fényképet saját meghatározottságainak maximális figyelembevételével illesztették be. A fotó az élet hiányát mint *itt-volt-létet* rögzítette a maga *itt-volt-lét* módján. Nem a szenvedést ragadta meg, hanem, ami véget vetett ennek, egészen pontosan a nyugalom állapotát. Talán ezért olyan ellentmondásosak és zavarbaejtőek azok a fényképek, melyek a toronyban rekedt embereket mutatják, sokukat épp a kiugrás pillanatában, mivel az adott helyzetben még éltek. Ezeket a percek semmilyen médiumnak nem lett volna szabad – etikai értelemben – rögzíteni. A róluk készült, nyilvánosságra hozott felvételek inkább egy olyan tárgyasító szemléletet tükröznek, melyből nyíltan kiolvasható az etikai gesztus hiánya. A szorongó érzés, amely a fotók nézése közben elfogja az embert, adódhat abból a szembesülésből, hogy felismerjük, ismét győzött a kíváncsi tekintet, s ez alól mi sem vagyunk kivételek. Nem tapasztalunk azonban semmi ilyet a halott tűzoltó fényképét szemlélve, aki inkább emlékeztet a megpihenő hősre a megdicsőülés pillanatában, mint magára a drámai jelenetre.

A Világkereskedelmi Központ tragédiájáról szóló dokumentumfilmben szereplő felvételek és fényképek annyit és olyan formában mutattak az eseményekből, amennyit a filmkészítők etikai attitűdje megengedett. A jelenség azért érdekes, mivel példánkban a fényképezés és a film médiuma szervesen illeszkedik a környezethez való nem-tranzitív viszony kialakításába, mondhatnánk elengedhetetlen részese ennek a folyamatnak. A filmkészítők annak eldöntését, hogy mit és hogyan rögzítsenek – ösztönösen vagy tudatosan – koherensen kezelték a két médium sajátosságaival.

Epilógus:

Kant a dinamikai fenségest olyan tapasztalatként határozta meg, amelyet a természet végtelenségével szembesülve élünk át, s amit képviselhetik a ködbevesző hegycsúcsok, a víz fodrozódása vagy a fák ide-oda mozgó lombozata. Gyakorlatilag bármi képes lehet erre (habár Kant ezt a következtetést nem vonta le), amennyiben ellenáll a kategorikus megragadásra törekvő elme tevékenységének. Kant szerint az ember önnön korlátozottságát úgy múlhatja felül, ha szembenéz az őt meghatározó korlátokkal, s így kovácsolhat erényt abból a hátrányból, mellyel született. A fenséges tapasztalata hozzájárul ahhoz, hogy részesüljünk önmagunk meghaladásának élményében. Ennek azonban elengedhetetlen feltétele a természet dolgaival való találkozáskor a félelem érzése. Ám ezen a ponton különös megjegyzést tesz, mintha a túlzott félelem korlátokat szabna e sajátos állapot elérésének. A természeti erők végtelenségének zavartalan szemlélésére egy védett hely a legtökéletesebb. Ha a kelleténél jobban kiteszük magunkat a veszélynek, megtörik a fenséges varázsa a bennünk működő életösztönök, a menekülés kényszere következtében. Következésképpen önmagunk felülmúlására tett törekvéseink kudarcot vallanak, és csak fokozódik bennünk a kiszolgáltatottság élménye. A menekülés összeegyeztethetetlen a kontemplációval, vallja Kant.

Vajon nem kényelmes-e ez az álláspont, még ha logikája makulátlan racionalitást követ? Lehetséges-e a tomboló vihar hiteles élményéről beszélni, miközben mi magunk egy kellemesen meleg szobában a kandalló mellett üldögélve szemléljük az ablakon keresztül a dühöngő elemeket? Vajon nem ismerős ez a helyzet a hétköznapiakból? Ha Kant szavait komolyan vesszük, arra a következtetésre juthatunk, hogy korunk modern technológiái (televízió, videó, DVD) lehetővé teszik, hogy szinte bármikor részesüljünk a fenséges élményében, csak be kell kapcsolnunk valamelyik természetfilmes vagy a valóságban megtörtént szerencsétlenségeket bemutató csatornát, és megtapasztalhatjuk a természet végtelen erejét anélkül, hogy ebbe belerondítana a közvetlen félelemérzet. Mintha az ablakon néznénk a tomboló vihart. De vajon alkalmasak-e ezek a képek arra, hogy korlátozott

létünkkel elementáris módon szembesítsenek? Bár Kant a látás kitüntetettsége mellett foglal állást, vannak egyéb érzékelési formák, melyek elengedhetetlenek a tapasztalatszerzéshez. Ezek híján, egy kényelmes székben ülve joggal kételkedhetünk érzéseink hitelességében, különösen akkor, ha mások szenvedését követjük nyomon a televízió képernyőjéről nézve. Az így előálló tapasztalatnak sokkal több köze van egy másik attitűdhöz, melyet nemes egyszerűséggel kíváncsiságnak vagy kukkolásnak nevezhetnénk. Befejezésképpen egy utolsó kérdés, amit mindenki saját meggyőződése szerint válaszolhat meg. Vajon a Naudet fivérek dokumentumfilmje nem ékes példája-e annak, amikor az ember saját korlátjai néz szembe, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy ők és tűzoltó társaik közvetlen közelébe mentek az eseményeknek, tapasztalataik bemutatásában mégis önmérsékletet tanúsítottak és kerülték a hatásvadász jeleneteket? A film sokkal inkább egy portrészorozat, ahol minden drámai változást az arcokból élhetünk át. A végtelenség ezúttal az aggódó tekintetéből tükröződik leginkább.