

Török Ervin

Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái

Szerző

Török Ervin

Tudományos munkatárs SZTE BTK Irodalomelmélet Tanszéki Csoport.

Kutatási területe: irodalom- és filmelmélet, narratológia, dekonstruktív retorika, német romantika.

E-mail: **et5lma@yahoo.com**

Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái

Gesztusszínház (A harmadik és a Montázs)

I.

Ahhoz, hogy a '70-es évek magyar kísérleti filmjeit érdemben lehessen tárgyalni, aligha megkerülhető annak az általános törekvésnek a vizsgálata, amely e filmek reflexiók homlokterébe került. E törekvés a dokumentum és a fikció, a dokumentumfilm és a fikciós film viszonya újragondolásának nevezhető, noha ennek tárgyalásakor a magam részéről inkább maradnék azoknál a terminus értékű kifejezéseknél, amelyek segítségével Bódy Gábor elméleti írásaiban ezt a viszonyt átfogalmazta: „nyomvétel”, „túldetermináció”, „véletlen”.

Elméleti írásaiban Bódy Gábor a film rögzítési mechanizmusait „nyomvételként” határozza meg: a film (és a fotográfia) újdonsága részben abban áll, hogy „a reprodukált kép az *objektummal* közvetlen, anyagi kötöttségben jön létre” (1) (kiemelés az eredetiben). De a film „dokumentum” jellegéről kialakított elképzelése messze túlmegy a bazini ihletettséggű elképzelésen a fotó és a film objektivitás-igényéről:

A hagyományos kép kivitelezője – az emberi kéz – és a kép modellje között leválaszthatatlanul ott áll az emberi felfogás, amely a kép minden egyes elemét *közvetlenül* meghatározza. Világos: csak azt tudjuk lerajzolni, amit valamilyen értelemben tudunk, s a képre elvileg semmi nem kerülhet, ami szándékunkban nem áll. Ebben az értelemben a hagyományos kép egy-az-egybe a vizuális bázis kifejeződése, vagyis semmi olyat nem jeleníthet meg, ami a bázissal nem állna vonatkozásban. A felfogás, készség és szándék, vagyis az emberi közvetítő médium által egyértelműen meghatározott: *determinált* képpel állunk szemben.

A reprodukív képalkotás során a képet egy emberi kéz által alkotott, de autonóm közvetítő médium hozza létre. Anyag az anyagon hagy nyomot!

[...]

De ez a kép mindig fog tartalmazni szándékunkon felüli mozzanatokat, olyan megnyilvánulásokat, amelyek helye a vizuális bázisban meghatározatlan, vagy esetleg

nem is értelmezhető. A reprodukív kép a filmkészítő szándékán túlmenően meghatározott viszonylatokat rögzít a valóságból: *túldeterminált*. (2)

A *Filmiskolából* vett idézet egy olyan szembeállítás fogalmaz meg a hagyományos, kézzel készített festmény és a kamera által rögzített és kémiai előhívott kép között, amely szembeállítás nem tekinthető újszerűnek a modern reprezentációs formák működését tárgyaló írásokban. Ennek az ellentétnek a lényege, hogy szemben a festészet hagyományos eljárásával, amely a megmutatott és a megmutatás közé szükségszerűen az (emberi) kéz és a tekintet megkerülhetetlen értelmezői tevékenységét iktatja be, a mechanikus reprodukciót éppen az jellemzi, hogy annak más az elve, tudniillik az mintegy a megmutatott dolog „nyomát” rögzíti, minden értelmezői közbeszólás nélkül. Érdekes módon például Barthes is, akinek a szövegeit általában nem az ontológiai „realizmus” reprezentatív példáiként szokták aposztrofálni, a *Világoskamrában* hasonló következtetést fogalmaz meg; igaz, hogy nem a film, hanem a fotográfia kapcsán. A fotó „kód nélküli kép”, írja, és a „múltbéli valóság emanációjának”, „mágiának” (3) tekinthető, még akkor is, ha számot vetünk mindazokkal az ellenérvekkel, amelyek azt fogalmazzák meg, hogy a fotót az Alberti-féle perspektíva határozza meg, és hogy a fénykép ugyanolyan szelekciós tevékenységet implikál, mint bármilyen egyéb reprezentációs rendszer. Bódy éppen ezen a ponton egészíti ki a Barthes-i gondolatot, ugyanis amellett érvel, hogy a mechanikus reprodukción alapuló reprezentációs rendszerek esetében éppen a bemutatást „megelőző” szelekciós tevékenység az, ami a fotografikus és a filmi rögzítés esetében sérül. De a „sérülés”, vagyis az, hogy aki a felvevőgép mögött áll, annak nem áll módjában teljes mértékben uralni azt, amit bemutatni szándékozik, azt nem olyan dialektikus viszonyként magyarázza, ahogy például Freud a nyelvi megnyilatkozások esetében kifejti, hogy a tudattalan jelenségek milyen (nem uralható) módon határozzák meg a megnyilatkozásokat, annak ellenére, hogy a beszélő éppenséggel nem azt szándékozik mondani, mint amit ténylegesen mond. Ebben az esetben, vagyis a technikai úton történő rögzítés estében a felvett anyag és az azt bemutatni szándékozó ember között nincs semmilyen lényegi kapcsolat. Ezt Bódy egy rövid kis anekdotával példázza:

Állítólag egy afrikai faluban tartott vetítés után a nézők izgatottan beszélgettek valamilyen apró állatról, amit a filmen láttak. A film alkotói meglepődve hallgatták. Ők semmiféle állatról nem tudtak.

A filmet újra végignézve végül felfedezték azt az alig pár másodperces részletet, ahol a képen valami jól ismert háziállat átfutott. Csakhogy az afrikai nézők ezzel a háziállattal még soha nem találkoztak! Vajon mi nem járnánk így? (4)

A felvételeket készítőknak mindig számolniuk kell azzal, hogy az általuk rögzítettek dokumentumokká válnak. De ebben az esetben a dokumentum(film) nem a bevett műfaji felosztásra vonatkozik, amely tagolási elv végső soron az egyes felvételeket intencionális tárgyként definiálja. A „dokumentum” ebben az esetben éppen e tagolás elvének a kritikai újragondolása, amennyiben Bódy értelmezésében a mechanikus reprodukció során keletkezett reprezentációt annak nyomszerű létrejötté minősíti. Vagyis az, hogy a képen/filmén mi válik láthatóvá, mondjuk

egy történetileg és/vagy kulturálisan távolibb nézőpontból, az a legkevésbé sem előlegezhető meg, vagy nem elővételezhető, másrészt nem is kapcsolható szorosan a rögzítés és a képfeldolgozás utólagos munkájához. Érdekességként megemlíteném, hogy Bódy Gábor ezen kutatásaival szinte egy időben születtek olyan irodalomelméleti írások (például Paul de Man kései írásai), amelyek – noha nem annyira szemiotikai, mint inkább általános bölcseleti, filozófiatörténeti és retorikai megfontolásokból kiindulva – az írott és beszélt nyelvi megnyilatkozásoknak és azon belül az irodalmi szövegeknek is részben hasonló materiális adódását fogalmazták meg. Noha Bódy kifejezetten a filmre tekintette jellemzőnek annak nyomszerű vagy materiális „megformáltságát”, utólag úgy tűnik, a nyomszerűség nem specifikusan a fotografikus rögzítésnek mint reprezentációs technikának a megkülönböztető sajátossága, hanem az, noha feltehetően más és más értelemben, valamennyi reprezentációra jellemző.

Ha csupán a korábban idézett szövegrészlet olvasatánál maradunk, akkor is nyilvánvalóvá válik az az elmozdulás, amely Bódy szövegét Bazin ontológiai realizmusától elválasztja. Az a nagy különbség kettejük között, hogy Bódy nem marad meg a film mint reprezentációs rendszer önmagában vett vizsgálatánál, hanem eleve annak a befogadói oldalról történő meghatározottságából indul ki. Azáltal, hogy a „vizuális bázis” (a *Filmiskola* egyik kulcsterminusa) összefüggésében ítéli meg a filmek produkciójának és recepciójának működését, hirtelen fény derül a film „nyomszerűségének”, a filmkészítésnek mint „nyomvételnek” mindezidáig csupán burkoltan megnyilvánuló paradox jellegére. A vizuális bázis (5) kvázi annyit jelent, mint a benjamini terminus, az „optikai tudattalan”: mindazon sémáknak, vizuális kódoknak az összessége, amelyek lehetővé teszik, hogy a minket érő vizuális ingereket összefüggő látvánnyá rendezzük, és amely kódokat, sémákat satöbbi többek között az egyes reprezentációs technikák is meghatározzák és módosítják.

Csak hogy ha mind a filmek, fényképek és egyáltalán minden vizuális reprezentáció előállítását és értelmezését esetében a számunkra adott vizuális bázisból indulunk ki, vagyis ha hermeneutikai képtelenség bármi olyannak a megpillantása, ami ne állna vonatkozásban „vizuális bázisunkkal”, akkor a film korábban említett „nyomszerűsége” mint olyan, vagy másképp fogalmazva: a film materialitása soha nem tényleges, „objektív” látványként adódik. A nyom nyomszerűsége nem azonosítható a kép semmi olyan kompozicionális, a fényerősség szerinti vagy bármi egyéb olyan formaképző sajátosságával, amely mint olyan részt vesz a képi jelentéstulajdonítás pozitív összefüggésében. Mindezt Bódy nem kijelentésként, hanem inkább (retorikai) kérdésként fogalmazza meg (és kísérleti módon bizonyítja):

Egyáltalán képesek vagyunk-e olyan kompozíciók kialakítására, amelyeket felfogásunk nem tud vonatkozásba állítani a vizuális bázissal, és ezért jelentést sem tulajdonítunk neki?

Van-e olyan kép, amelyik abszolút semmit nem jelent?

Van-e abszolút dekomponált kép? (6)

A Bódy által javasolt kísérlet röviden annak kipróbálásából áll, hogy képesek vagyunk-e olyan

véletlenszerű egyenes szakaszokat húzni, ahol a szakaszok irányában és hosszában semmilyen szabályszerűség nem fedezhető fel. (7) Az ebből levont következtetés, tudniillik az, hogy ösztönösen hajlunk szimmetrikus, ellentétes elrendezésre, és hogy a minél magasabb fokú grafikai képzettség teszi a leginkább lehetővé azt, hogy ne sémakövető módon rajzoljunk, több sejtést is megenged.

A „nyomszerűségnek” és a „véletlennek” az ezekben a passzusokban korreláló fogalmai kritikai fogalmak. Kritikai fogalmak abban az értelemben, hogy a véletlent nem cserélik fel az esetlegességgel: gyakran előforduló tévedés ugyanis a felvétel spontaneitására hivatkozni, miközben Bódy más helyeken éppen azt elemzi, hogy bizonyos látványok inkább vonzzák a kamera „tekintetét”: a szabad szemmel nem látható, a rendkívüli és az „elkapott” pillanatok, családi események sötébbi. A „nyomszerűség” és a „véletlen” fogalmai Bódy szövegeiben azért kritikai fogalmak, mert a technikai feltételek által lehetővé tett lenyomatszerű rögzítésből nem a közvetlenség ígéretét olvassa ki, hanem annak lehetetlen kihívását: nem a megrendezett és a spontán beállítások, az élményszerű és a „művészi” ellentétével magyarázza a film lehetőségeit, hanem a sémaképződésbe és sémahasználatba tudatosan beavatkozó, azokat újrafogalmazó használatával.

De mivel a tisztán elméleti fejtegetéseknél általában hasznosabbnak szoktak bizonyulni azok, amelyek lehetséges applikatív vonatkozásaik összefüggéseiben mutatják be kérdésüket, ezért a továbbiakban e filmtörténeti korszak két alkotásának, Bódy Gábor 1971-es, *A harmadik* című filmjének és Jeles András 1979-es *Montázs*ának viszonylatában fogom e kérdéskör néhány további vonatkozását vizsgálni. Azt szeretném röviden vázolni, hogy milyen funkciókat tölt be az említett két filmben a képkivágat és a diegetikus hang viszonya. Noha értelmezésem szerint közös a két film kiindulópontja, amennyiben mindkettő a filmi reprezentáció kritikai megközelítésére vállalkozik, látvány(-hang) és jelentés viszonyát különböző módon értelmezik.

II.

Mint köztudott, *A harmadik* Bódy Gábor vizsgafilmje. A néző számára részben átjön a forgatás meglehetősen kaotikus hangulata. Képsorokat látunk, ahogy fiatalok belépnek egy ajtón, majd képsorokat a tetőtéren ödöngő, részben kosztümös, részben mindennapi öltözetű fiatalokról. A *Faust*, amelynek a próbája folyik, annak ellenére, hogy a modernitás meghatározó tapasztalatait megfogalmazó szövegről van szó, úgy tűnik, inkább kulturális rekvizitumként jelenik meg.



Bódy Gábor: *A harmadik* (1971)

A színházias, meseszerű jelmezekben előadott jelenetrészlet, amely egyetlen, semleges kameraállásból van felvéve (a Faust bőrébe bújt Mefisztó és a tanítvány beszélgetése, Mefisztó „jó tanácsa”), valamint az idézett workshop-szerű hangulat inkább elidegenítő hatású (a Faust nyitómonológiát próbálgató színészt folyton-folyvást megszakítják, hogy más, feltehetőleg semlegesebb hanglejtésben deklamáljon). De az elidegenítés ebben az esetben egyáltalán nem azt implikálja, hogy a *Faust* nem megszólítható, vagyis hogy elvesztette volna történeti önmegértésünk számára a relevanciáját. Csupán csak annyi jelent, hogy akár a *Szentivánéji álmot*, Madáchot, Beckettet vagy Pirandellót is próbálhatnának.



Bódy Gábor: *A harmadik* (1971)

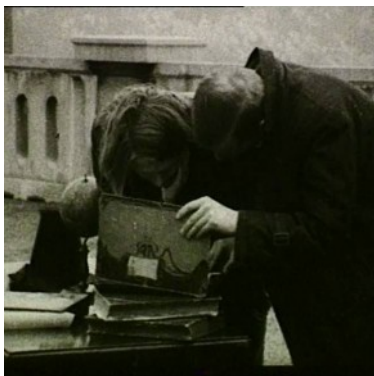
A hangsúly itt ugyanis a próbán van, a darab meglehetősen közömbös; a film képanyagába montázsszerűen beiktatott lenyomatok régi könyvekből megmaradnak kulturális idézeteknek; a Faust dolgozószobájára utaló és a próba helyszínén megjelenő tárgyak (pl. a glóbusz) kellékek, amelyeket a „szereplők” megérintenek, kipróbálnak, viszont úgy jelennek meg a játéktérben, mint amelyek elvesztették kézhez állóságukat. A *Faust A harmadikban* kulturális idézet, vagy ha sarkosan akarunk fogalmazni kulturális hordalék, amelynek jelentéssége a film szereplői számára színész mivoltukban ugyanannyira nem magától értetődő, mint bármilyen egyéb ún. kulturális tevékenység, például a rajzolás. Van egy ismétlődő szekvencia a filmben, amelyen az látható, hogy az egyik lány rajzához a köréje gyűlt fiúk idétlen és értetlenkedő megjegyzéseket fűznek (több, ezzel párhuzamos ismétlődő szekvencia is van a filmben, ahol egy modellt ülő lányt és egy kirögzített vásznat látunk, amely előtt váltakozva rajzolnak). A fiúk megjegyzései javarészt arra vonatkoznak, hogy miért éppen ezt, éppen így, és nem másként rajzolja, amit rajzol. Ami tehát

kérdéses *A harmadik*ban, az nem annyira a *Faust* előadhatósága, hanem bármilyen (kulturális) reprezentáció státusza.



Bódy Gábor: *A harmadik* (1971)

A *Faust* – mint a szereplők önmegértésének instanciája – nemcsak abban a közhelyes értelemben jelenik meg elidegenítetten, vagy abban az értelemben veszíti el kontextuális beágyazottságát, hogy elveszítette volna kulturális relevanciáját, és csak hangsúlyos közvetítettségében idézhető meg, hanem mintegy emblematikus értelemben vonatkozik a reprezentáció minden formájára. Vagyis ugyanúgy, ahogy a *Faust*, minden (kulturális) reprezentáció, a film szereplőinek minden közlés-aktusa, függetlenül attól, hogy a szereplők egy történetileg eltávolodott szövegnek, vagy saját maguk meggyőződésének, tapasztalatának, „nézőpontjának” akarnak hangot adni, nem hozzáférhető a maga tiszta egyértelműségében.



Bódy Gábor: *A harmadik* (1971)

A *Faust* próbáját tárgyazó képsorokat időnként megszakítja vagy tagolja egy másik jelenetsor vagy széria (hogy a Bódy Gábort foglalkoztató filmnyelvi kérdések egyik terminusával éljek), amelyek egyrészt belső helyszínen vannak forgatva, premier plánban vagy egész alakos képkivágatban mutatnak egy-egy szereplőt; úgy tűnik, hogy ezek a képsorok mélyinterjúk részei. A szereplők a feltett, de a filmben csak elvétve elhangzó kérdésekre válaszolva próbálják megfogalmazni egy összefüggésről kialakított álláspontjukat, fantazmáikat stb. Egy kissé riadt tekintetű fiút látunk, aki meglehetősen zavarosan és szakadozva valami olyasmiről beszél, hogy szerinte a tudás milyen szereppel bír a megismerésben (itt feltehetőleg a *Faust* kérdéseit próbálja önmagára vonatkoztatni); a film végi képsorokon pedig egy lány látható, aki egy nyitott ablak előtt állva egy kvázi analitikus szituációban hirtelen arról kezd el beszélni, hogy milyen halálnemet képzel el

ismerőseinek.



Bódy Gábor: A harmadik (1971)

Meglehetősen furcsa és zavarba ejtő jelenetek ezek. De a furcsaságuk nem abból fakad, amiről ezek a szereplők beszélnek, jóval inkább bemutatásukból. Ugyanis az a feltétlen dekontextualizáció, ahogy a próba során a *Faust* megjelenik, jellemzi ezeket a képsorokat is. Azáltal, hogy mintegy töredékeikben jelennek meg (például nem halljuk azokat a kérdéseket, amelyekre válaszok a szereplők megnyilvánulásai), ezek a beszélgetések elvesztik „természetességüket”.



Bódy Gábor: A harmadik (1971)

A fiú suta, szinte komikusan ható megjegyzései ebből következően a néző számára nem tárgyra vonatkozásában válik érdekessé. Mivel nem tudjuk, hogy eredetileg mire válaszok, ezért a nézői figyelem nem kijelentéseinek jelentésére irányul (mit is mond tulajdonképpen a fiú például a „tudásról”), hanem a megnyilatkozást a látvány összefüggésében értelmezi. Így a sutaság, a fiúnak a levegőben szinte eltévedő gesztusai megnyilatkozásainak interpretánsaivá válnak: voltaképpen egy (pszicho)analitikus szituáció részeseivé válunk, ahol a megnyilatkozás a maga értelmetlenségében vagy talán inkább sutaságában egyszerre rekvizitum és hieroglifa, amelynek más az értelme, mint amit jelent. A diegetikus hang ambivalens státuszra tesz szert.



Bódy Gábor: A harmadik (1971)

Bódy egyik tanulmányában (8) beszél arról, hogy Jancsó Miklós filmjeiben milyen szerepet tölt be a (diegetikus) hang. Jancsó filmjeiben, érvel Bódy, a hang tárgyasul – a diegetikus hang nem azt a funkcióját tölti be, mint a klasszikus narratív filmben, vagyis nem az értelemkijelölés láthatatlan médiuma, hanem parancsszavakra, jelzésekre redukálódik: a megidézett tárgyi világhoz tartozó „puszta” jel, amely utal szereplők közötti viszonyokra, anélkül azonban, hogy implikálná a hanggal való nézői azonosulást. A hangot e filmek ugyanúgy eltávolított tárgyiasságokként kezelik, ahogy a szereplői mimikát, a kosztümöket stb. Ezzel szemben mind Bódy, mind Jeles filmjében a diegetikus hang ambivalens funkciót tölt be. Egyrészt a beszéd a szereplők önmegértésének kitüntetett médiuma (egyáltalán nem tekinthetünk el attól, amit e szereplők önmagukról és a világról mondanak), másrészt azonban maguk is jelzéseként funkcionálnak (felértékelődik mindazon paralingvisztikai komponenseknek a szerepe, amelyeket – mint a hangsúly, hanghordozás, a mimika, a gesztikuláció, a kihagyások – az előbeszéd vizuális megformálásának nevezhetünk). (9)

Amiről Bódy filmjében a két szereplő beszél, az tekinthető a mindennapi kommunikáció hordalékának: mivel hiányoznak mind a vizuális jelzések (pl. az ellenbeállítások), amelyek kontextusukban mutatnák meg a szereplői közlést, mind pedig a riporteri kérdések, amelyek egyfajta narratív kontextust hoznának létre, ezért kijelentéseik nem épülnek be egy nagyobb narratív kontextusba. A fiú kijelentései a „tudásról”, arról, hogy mi tekinthető „értékesnek”, ebből következően úgy jelennek meg, mint a mindennapi beszéd homlokzatai; mint olyan kijelentések, amelyek a maguk esendő ideológiájával, önmagukban nem sok értelemmel bírnak, de megteremtik, vagy legalábbis meghatározzák a mindennapi érintkezés tereit. A film utolsó felében látható, a lányt bemutató jelenetek ennél sokkal érdekesebbek. Szemben ugyanis a fiút tárgyazó képsorokkal, ezek valódi analitikus szituációt mutatnak, mégpedig kettős értelemben.

Egyrészt azért, amit a lány mond. Időnként nekilendül, időnként szavai a gesztusaiban folytatódnak megszakítások, kihagyások, tétova mosolyok formájában; minden lehetséges értelemben keresi a szavait, hogy mérvadóan adjon hangot a többiekhez való viszonyának. Megnyilatkozásainak improvizációs jellege ellenére azonban a lány szavai nem ideologikusak, ahogy a fiué. Hiszen amiről beszél, az végül is intim közlésnek számít (mi tetszik neki az egyik lányban, akit a korábbi képsorokon is láttunk – és akinek a mozgását, néhány gesztusát a film

ismételten újra és újra megmutatja; hogy nem tudja, mi a halál, legalábbis, hogy mindeddig nem élte át közvetlen látványként, pl. nem látott halottakat; milyen halálnemeket szánna ismerőseinek). Abban az értelemben számít intim közlésnek, hogy mint minden analitikus szituációban, a kérdezett maga sincs inkább tisztában azzal, amire az analitikus kérdései vonatkoznak, ezért egyszerre információkat szolgáltat, és azok feldolgozását is végzi. A lány beszéde egyfajta próba, ahol próbán a szó által implikált performatív létesülést kell érteni: egy viszony, egy értelem, egy magatartás megmutatkozását jelenti, amelynek az azt előadó nem volt és nem is lehetett előzetesen a tudatában.

Másrészt ezek a jelenetek abban az értelemben is egy analitikus szituációt visznek színre, ahogy a film ezt vagy ezeket a jeleneteket megmutatja. Ami feltűnő a bemutatásban, az a képsorok tagolása; a film ugyanis a lány beszédéhez analitikusan viszonyul. Abban az értelemben analitikus, hogy „láthatóvá”, pontosabban érzékelhetővé válik a kamera jelenléte: a kamera nem folyamatosan veszi a lány beszédét, hanem érzékelhetővé válnak a kihagyások (pl. a riporter/analitikus kérdések hiánya), a beszélgetést időnként a másik lányt mutató szekvenciák tagolják, később pedig szignálok, a tagolás jelei vannak bevágva. A felbontás és újbóli összerakás szintén egyfajta elidegenítő hatással jár együtt. De ez a tördelés nem áll a (pszicho)analitikus olvasat szolgáltatában, vagyis nem az a funkciója, hogy lehetővé tegye, hogy a lány beszédét a lány lehetséges komplexusainak függvényében értsük. Ha azt a tagolást, ami itt érvényesül, szeriális tagolásként értjük, vagyis ugyanazon jelenet folyamatos újra-megismétléseként, eltérő beállításokból, eltérő képkompozícióval stb., akkor annak az lehet az egyik lehetséges funkciója, hogy lehetővé váljon a nézői figyelem ráirányulása az egyszer látott képen a néző figyelmét elkerülő részletekre, összefoglalóan fogalmazva, hogy az egyes szekvenciák mintegy önmagukkal kerüljenek utalásos, intertextuális viszonyba. Ebben az esetben az analízis a nézői figyelemre vonatkozik: ahogy kiemelünk akár lényegtelennek tűnő részleteket és más beállításokban látott részletekkel hozzuk összefüggésbe, hogy aztán a kiemelt képi, nyelvi összefüggés visszaköltözzön „ugyanabba” a képbe.

A *harmadik* a „próba” lehetséges értelmeit járja körül. De szemben azokkal a klasszikus narratív filmekkel (az erre a hatásviszonyra épülő, tipikusnak nevezhető műfajfilm például *A szerelmes Shakespeare*, egy kevésbé tipikus a *Rosencrantz és Guildenstern halott*), ahol a bemutatott próba és az előadás viszonyát az elsajátítás, vagy helyesebben a rekontextualizáció, egy új narratív kontextus létrehozása vezérli (innen ered ezek katartikus, értelemkielégítő hatása), Bódy filmjében a „próbát” nem ez a hatáselv irányítja. *A harmadikban* a „próba” van előadva, anélkül azonban, hogy megszűnne próbának lenni. A „próbát”, mint a jelentéslétesülés nulla fokát nem kompenzálja, vagy nem kettőzi meg az elkészültként tételezett előadás, hanem az (a próba) a jelentéslétesülés performatív dimenziójaként éppen az elkészültként hatót, a beszéd és a vizuális érzékelés homlokzatait fogja munkára. Éppen amiatt, hogy a kialakult és rögzült kognitív sémák által láthatatlanná tett, viszont nyomszerűségükben adott észleletek, egy metaforával élve, a perifériális látás által rögzítettek is láthatóvá válnak.

Összefoglalva, Bódy Gábor filmjét egy transzcendentális kérdésfelvetés irányítja, és ennyiben egy sajátos formalizmus jellemző rá. Annyiban transzcendentális Bódy kérdésfelvetése, hogy az alkalmazott szerkesztési technikák nem egy tényállás, egy szituáció, egy összefüggés kibontásából indulnak ki, és alkalmazásuk nem abból nyerik létjogosultságukat. Téma és szerkesztés úgy válnak el a Bódy-filmekben, mint testtől a díszes palást. (10) Ugyanis *A harmadik*, és ebben például csak részben tér el az *Amerikai anizstól*, nem a *Faust* olvashatóságáról szól (ugyanúgy, ahogy az *Anzix* is csak közvetve szól egy szociológiai és egy etikai kérdésről, a kivándorlásról és az ebben a helyzetben adott lehetséges cselekvésekről), hanem a jelentés nullfokáról. Bódy filmjeinek alapkérdése egy „tisztán” szemiotikai kérdés, mégpedig az, amelyhez tanulmányaiban folyton visszatér, ti. hogy „mi a jelentés?”, vagy pedig hogy milyen feltételek, összefüggések képezik bármilyen vizuális (és verbális) értelem-összefüggés alapját a film nézésekor.

III.

Abszolút értéksemlegesség jellemző *A harmadikra* is, de ennek az értéksemlegességnek más a funkciója, mint amit a *Montázs* esetében bemutatam. Jeles András filmjét is a távolságtartás határozza meg a bemutatott helyzetekkel szemben, de itt a távolságtartás inkább a bemutatott viszonyrendszerrel szembeni elhalasztott állásfoglalásként értendő. Talán ez szolgáltatja Jeles filmjeinek legfontosabb dramaturgiai feszültségét; tudniillik az, hogy míg Bódy filmjében a bemutatás elidegenítése a bemutatás feltételeinek vizsgálatába torkollik, Jeles filmjeiben ezzel szemben a jelölt átlátszatlanságára épül a jelölés dinamikája. A *Montázs* esetében nem a bemutatás és a bemutatott összefüggés között mutatkozik meg az allegóriára jellemző szétváltság, hanem maga a bemutatott összefüggés minősül allegóriának, amelyhez a maga átlátszatlanságában semmilyen divinatorikus technikával nem férhetünk hozzá. Talán innen eredhet a Jeles-filmek időnként rejtett módon megnyilvánuló, időnként nyilvánvaló kegyetlensége. Könnyen felismerhető az összefüggés, amelyet a film témájául választott (általában nem szokott különösebb nehézségeket okozni, hogy egészen röviden határozzuk meg e filmek *témáját*): a civakodó szerelmeseké, vagy még inkább férfi és nő reménytelen és kilátástalan egymásrautaltságáé. A néző számára a *Montázs* igazi kihívását a bemutatás „tárgyilagossága” képezi, amely kiveti magából az okokra vagy éppen a narratív lezárásra irányuló kérdéseket.



Jeles András: Montázs (1979)

A filmen két, párhuzamosan bemutatott jelenetsort látunk: egy vidéki, vagy, ha nagyon akarjuk, archaikusabb öreg nő és egy nála jóval fiatalabb, középkorú férfi, valamint egy 30-as éveiket taposó, (nagy)városi, más szociológiai réteghez tartozó, jobban szituált férfi és nő beszélgetését. Ezt a két, párhuzamosan bemutatott jelenetsort időnként sorozatokból vett filmidézetek tagolják. A filmre elképesztően egységes látványvilág jellemző: mindvégig belső felvételeket látunk; míg a második jelenetsorban a rögzített kamera folyamatosan és egyenletesen pásztázza a szobabelsőt (az egyik jelenetben ezzel szemben a folyamatos svenkelés szakadozottá válik), és szinte észrevétlenül változtat a fókusz távolságán, az első jelenetsor diegetikus teréből szinte rögzített képkivágatokat látunk, és a beállítások szinte csak jelenetről jelenetre mozdulnak el.



Jeles András: Montázs (1979)

Ez alól talán az utolsó képsorok a nagy kivételek, ahol a kamera egészen közel megy az öreg nőhöz, és premier plánban látunk egy, talán ironikus „öreg Csipkerózsika elszenderedik”-szerű beállítást. A két diegetikus tér közötti átkötést a két térben tárgyként megjelenő tévékészülék képezi, amely a szereplőkön kívül az egyetlen aktáns: a szereplők időnként elvesztik az aktuális helyzetük iránti érdeklődésüket és tévéznek. Ennyiben (és csakis ennyiben) a *Montázs* nézője osztozik a szereplők sorsában: amennyiben a két, folyamatosan vett jelenetsort nemcsak tagolják a filmidézetek, hanem a néző a szereplőkkel együtt „mozizik”.



Jéles András: Montázs (1979)

Ez a közös „mozizás” egyben rámutat, hogy azonos vagy hasonló műfaji kódokkal vagyunk ellátva: a beidézett részek között (most a Latabár-showt is beleértve) színpadias jeleneteket látunk, amelyek hangsúlyos megszerkesztettségükben egyben lehetséges „konfliktuskezelési technikákat” visznek színre. Ezek a technikák itt elsősorban nem a konfliktusok kimenetére, hanem azok „átélésére”, megjelenítésére vonatkoznak (pl. azok patetikus vagy Latabár esetében burleszk előadásmódjára). Fontos itt hangsúlyozni a filmbe beillesztett idézetek többirányú funkcióját.



Jéles András: Montázs (1979)

Azok ugyanis egyrészt kommentálják a film szereplőinek gesztusait, amennyiben felhívják a figyelmet gesztusaik műfaji kódoltságára. Annyi különbséggel, hogy míg a különböző sorozatokból vett, beidézett részletek „látvány-színháza” túljátszott, „kifejező”, expresszív kódokat vesz használatba, és ezáltal mintegy emblematikusan kódol magatartásmintákat, a két jelenetsor szereplői által színre vitt „gesztus-színházban” bizonyos gesztusok folyamatos újra-megismétlődése válik „műfaji” kóddá. Ki ne emlékezne például az öreg nő kéztartására, ahogy behajlított könyökkel hadonászik, vagy ahogy banális dolgokról újra és újra ugyanazokhoz a vélt vagy valós sérelmeihez lyukad ki; a másik jelenetben szereplő férfi arcvonásainak ugrásra kész agresszivitására vagy a nő nyegléskedő, időnként lekezelő, hárító gesztusaira.



Jele András: Montázs (1979)

A filmbe beillesztett filmrészletek és a két jelenet „színháza” közötti nagy különbség, hogy míg az előbbieket, a különböző filmidézetek a szereplők gesztusait a látványba szerkesztés segítségével mozgalmasságuk és narratív lefolyásuk viszonylatában értelmezik (kétféleképp beállítás és premier plánok váltakozása, az erőviszonyok hangsúlyozása az alakok térbeli elrendezésével – a férfi a nő fölé magasodik stb.), addig a *Montázs* a szereplők gesztusait a statikusnak nevezhető beállítások miatt állapotszerűségükben mutatja meg. Valószínűleg ezért is éreztem ironikusnak a film zárlatát, ahol premier plámban látjuk, ahogy az öreg nő egy kimerevülő pózban, mint saját filmjének főszereplője alszik el.



Jele András: Montázs (1979)

A beállítás melodramatikus hatása és egyben ironiája talán abból következik, hogy az öreg nő sorozatszereplővé lényegül át, egy lehetséges narratív feloldást sugallva; miközben ez a film és általában Jele minden alkotása, *A kis Valentinótól a József és testvéreiig*, osztozik a központi konfliktus köré szerveződő, lineáris narratív struktúrák destrukciójában. A *Montázs* „gesztus-színháza” folyamatosan vesz ismétlődő gesztusokat, amelyek ismétlődésükben és nem lefolyásukban, vagyis nem egy lehetséges cselekmény szempontjából válnak hangsúlyossá. Az ismétlődések általánosíthatóságát a beidézett filmrészletek teremtik meg.

A filmbe beidézett részletek másik lehetséges funkciója azonban nem a fentebb említett általánosítás. A film címe, *Montázs*, feltehetőleg legtöbbünkben először a montázs-elv legelterjedtebb, vagyis eizensteini definíciójára történő asszociációt váltja ki. Mint közismert, Eisenstein szerint a montázs elsősorban két kép összeütközését jelenti, két kép kollíziója teszi lehetővé egy új fogalom kialakulását. De az a montázs-elv, amely e filmben érvényesül, nemcsak

az eisensteininek nevezett „intellektuális montázs” értelmében magyarázható. A montázs határátlépés. Ez a filmben, ha a kép és diegetikus hang viszonyát vesszük figyelembe, úgy valósul meg, hogy például az egyik térhez kapcsolódó hang „átnyúlik” a másik színtérbe (pl. az öreg nő hangja); a tévé háttérzaja felerősödik: vagy azért, hogy bejelentse a jelenetváltást, vagy azért, hogy a szereplői beszéd minősüljön hangaláfestésnek, háttérzajnak. Hang és kép ilyen finom, időnként alig érzékelhető szétkapcsolásának következménye, hogy a jelenetek közötti szigorú határ elmosódik; visszhangozzák egymást, és találkoznak egymással a tévé *felvett*, morajló képeiben. A film montázsszerkezete ebből következően úgy mutatja be a két párhuzamosan futó jelenetsor tereit, mint egymás visszhangkamráit; a jelenetek visszhangozzák egymást, és ebből következően lehetetlenné is válik néző és látvány „frontális” találkozása. Ezt a végletekig felerősíti a beállítások homogenitása, amelyet nem tör meg egyetlen nézőponti vagy esetleg szubjektív beállítás. A nézőnek a megfigyelői pozíció van felkínálva, és a megfigyelés élesen el van választva a résztvevői pozíciótól (abban az értelemben, hogy a kamera megpróbálná szimulálni a szereplői nézőpontot). Ebből kifolyólag pedig a néző csak következtethet a bemutatott viszonyok okára, vagy elhelyezheti azt egy bizonyos miliőben.

Jeles egyik elemzője *A kis Valentino* kapcsán felhívta a figyelmet, (11) hogy Jeles filmjei meglehetősen pontos szociográfiai elemzéseknek is tekinthetők, amennyiben szereplői besorolhatók egy szociológiailag jól behatárolható társadalmi csoportba, viselkedéskultúrába stb.. Nincs ez másként a *Montázs* esetében sem, ahol a szereplők, a szobabelsők, a használati tárgyak mind magukon hordják egy gazdaságilag, műveltségileg körülhatárolható társadalmi csoport, egy bizonyos ízlés- (pl. a panelek motelszoba-szerű funkcionalizmusa) és tárgyi kultúra vonásait. Ennek ellenére a film nézője csak elhelyezheti a szereplők beszédében, gesztusaiban megnyilvánuló keserűséget, kiszolgáltatottságot (vagy bármilyen nevet is találunk a szereplők társas viselkedésére) egy társadalmi térben, anélkül azonban, hogy az visszahatóan motiválná megnyilvánulásaikat. A két, párhuzamosan futó jelenetsor visszhangozza és értelmezi egymást, de nem motiválja. Következésképpen a néző szerepe a gyűjtő szerepére korlátozódik, aki számára a film párhuzamos (montázs-)szerkezete lehetővé teszi gesztusok, viselkedés- és beszélgetésminták megfigyelését, „katalogizálását”, anélkül azonban, hogy az így létrejövő katalógus magyarázná és összeillesztené a katalógus elemeit. A néző számára felkínált katalogizáló pillantásnak az ironikus ellentétét az öreg nő utolsó nagyjelenete képviseli, mivel az eljátszik azzal a lehetőséggel, hogy ezek a mintázatok összeilleszthetők lennének egy grandiózus zárlat lezáró pillanatában.

Ellentétben Bódy filmjével, amelyet egy transzcendentális kérdésfelvetés szervez, Jeles filmjéről elmondható, hogy arra egy metafizikai kérdésfelvetés jellemző, feltéve persze, ha a transzcendentális/metafizikai oppozíciót a kanti értelemben használjuk. A metafizikai itt ugyanis nem a „lényegi” megpillantására irányuló kitartó kísérletnek a szinonimája, mint ahogy azt Jeles néhány elemzője olyan buzgón hangsúlyozta. A metafizikai pusztán arra vonatkozik, hogy az irányító kérdés nem a jelentéstulajdonítás általános feltételeire irányul (ti. arra, hogy milyen általános feltételek mellett lehetséges *bármilyen*, a filmre jellemző vizuális és auditív jelentéstulajdonítás), hanem azt a bemutatott helyzet, látvány közvetlen hozzáférhetetlenségéből

indul ki.

Jeles *Montázs*-át az allegorikus pillantás szervezi (ezt neveztem korábban katalogizáló vagy gyűjtő tekintetnek): az a pillantás, amely számára a látvány feloldódása egy értelem-összefüggésben (pl. a narratív kiterjesztés révén) ironikus és eltávolított lehetőség. Ami marad, az a látványhoz való nem identifikáció-elvű, de nem is elutasító visszatérés. A kamera, ha szabad ehhez a metaforához folyamodnom, szinte kényszeresen veszi a párhuzamosan futó jeleneteket; a beékelte film-idézetek kommentálják és visszhangozzák az egymásra vágott jeleneteket, és újabb értelmezési kontextusokat hoznak létre; ezáltal a látvány allegóriává válik, egy távollét jelévé, amely a nézőt a látvány, egy felszín kontemplációjára kényszeríti, amely a maga semmitmondó ürességével rejtélyessé és titokzatossá változik. De ez az allegória megváltás nélküli titka. A kamera kívülről veszi a szereplők beszélgetését, szerepe a nem látható megfigyelőé; a megfigyelés láthatatlansága azonban Jeles filmjében nem esetleges vonás, amely pusztán a filmezés technikai meghatározottságából következik, hanem a megfigyelő kizártságát, idegenségét implicálja, amelyet mintegy hipnotizál, fogva tart a felvétel tárgya (például a második jelenetsor kameramozgása is erre utalhat), de el is lehetetleníti a benne való részvételt.

Ebből következően, noha a film a klasszikus narratív, fikciós film eszköztárát lerombolva, idézetként és ironikus gesztusként mutatja meg, a dokumentumfilmtől is ugyanilyen távolságot tart, amennyiben éppenséggel a látvány, egy helyzet idegenségéből és autoritásából, nem pedig annak egy logikai állításra való redukciójából indul ki.

A *Montázs* a néző előtt megjelenő (és hallható) szituációt allegóriaként vagy nyomként értelmezi. Ez formálisan végül is megegyezik Bódy rendezői és teoretikus előfeltevéseivel, funkcionálisan és következményeit tekintve viszont eltér tőle. Míg Bódy alapvetően egy szemiotikai kérdésfelvetésből indul ki, mégpedig abból, hogy a (sorozatba) szerkesztéssel, a hang részben tárgyasított használatával miként lehet a látvány „triviális” jelentésén túlmenően a látványt mintegy önmagával utalásos viszonyba hozni, Jeles filmje a montázs elidegenítő hatását arra használja, hogy rámutasson az előttünk megjelenőre mint olyan vizuális (és auditív) felszínre, amelynek az „értelme” éppenséggel semmilyen értelmezői kontextusban nem oldódik fel teljes mértékben. Formalizálva ezt az összefüggést, úgy tűnik, hogy mindkét rendező a filmi jelet allegóriaként értelmezi, az allegóriára jellemző, jel és jelentés szétválására épülő jelviszonyként magyarázza a filmi jelentéstulajdonítást. Bódy ezt a „nyomvétel”, a „túldetermináció” terminusaival, Jeles „dokumentum” és „fikció” terminusaival explicálja. Az allegória Bódy filmjének az esetében a szemiózis végtelen folyamatának elvévé emelkedik, Jeles esetében ennek a kérdésnek a megfordításával találkozunk: a *Montázs* éppen a szemiózis, a jelentéstulajdonítás megszakadására és korlátozott működésére mutat rá.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *Világoskamra*. Európa, Budapest, 1986.
- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerkesztette Zalán Vincze. Akadémiai Kiadó,

Budapest, 2006.

- Czirják Pál: „Sötétség, ragyogás” Filmszerűség, áttetszőség Jeles András *A kis Valentino* című filmjében. *Metropolis* 2004/4.
- Orosz István: *A kis Valentino és a környezet*. *Mozgó Világ* 1980/3. 89-94.

Filmográfia

- *A harmadik* (Bódy Gábor, 1971)
- *A kis Valentino* (Jeles András, 1979)
- *Amerikai anizs* (Bódy Gábor, 1975)
- *József és testvérei* (Jeles András, 2003)
- *Montázs* (Jeles András, 1979)
- *Rosencrantz és Guildenstern halott* (Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. Tom Stoppard, 1990)
- *Szerelmes Shakespeare* (Shakespeare in Love. John Madden, 1998)

© Apertúra, 2008. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2008/tel/torok-nyomvetel-tuldeterminacio-es-a-latvany-allegorai/>

