

Az idegenség képei Jeles András filmjeiben

Absztrakt

A tanulmány a modern film formabontó stílusjegyeinek továbbélését és új, egzisztenciális értelemképződéseit vizsgálja a hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmművészetében. Az elbeszélésformákkal kísérletező új-narrativitás filmjeiben megfigyelhető az a törekvés, hogy a filmes médium más, tőle idegen külső alakzatok (zene, irodalom, színház) felé törekszik, beteljesítve ezáltal azt a modernista eszményt, hogy a film „szabad indirekt diskurzussá” válva lerombolja a filmes elbeszélés monolitikus egységét. A tanulmány Jeles András filmjeiben a fenti törekvés három súlypontját emeli ki: a dokumentarista és fikciós elbeszélésmódok ütköztetését és egymás elleni kijátszását; az elbeszélésnek nem alárendelt képi, és a hanganyagban megjelenő jelzések aszinkron viszonyait elemezve; és végül a filmszerűség megtörésével beálló paradox vizuális mező jelenlétét vizsgálva. Mindhárom aspektus a megismételhetetlen egyediség (ipszeitás) és másság (alteritás) értelmében vett *idegentapasztalat* vagy eseményszerűség letapogatását szolgálja, ami Jeles művészetében a filmkép elrajzolása, illetve valamiféle sajátos nézőpont beiktatásának eredményeképpen áll elő.

Szerző

Gregus Zoltán a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Filozófia tanszékének előadó tanára. Esztétikát, művészetfilozófiát és filmelméletet tanít. Kutatási területei: képelmélet és filmesztétika. A *Közelítésben*. Művészetfilozófiai esszék. (Korunk. Komp-Press, Cluj-Napoca, 2002.) kötet szerzője. Írásai a *Kellék*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, *Filmtett* folyóiratokban jelentek meg. zoltangreguss@gmail.com

Az idegenség képei Jeles András filmjeiben

az idegenség, a kifejezés következetes meg nem felelése az adott helyen

(Jeles András)

1. Filmnyelvi kísérletek a hetvenes évek magyar játékfilmjeiben

A hetvenes évek végén közös törekvés mutatkozott a filmnyelv alapvető megújítására és a filmes konvenciók felforgatására. Magyarországi viszonylatban az elbeszélőformákkal történő kísérletezés szemléletbeli rokonságát leginkább három név fémjelzi: Erdély Miklós, Bódy Gábor és Jeles András. Kovács András Bálint szerint Erdély Miklós helyezkedett szembe legradikálisabban a narratív konvenciókkal, Bódy volt a leganarchistább és Jeles bizonyult politikailag a legveszélyesebbnek ^[1] (Kovács András 1989, 2). Mindhárman az „új-narrativitást” keresték a filmben, de Erdélynél ez a konceptuális művészettel, Bódynál a zenével, Jelesnél az irodalommal és a színházzal fonódott össze.

Erdély Miklós a nyolcvanas évek első felében kibontakozó új érzékenység filmjeinek jellemzésében bizonyos értelemben még Bódynak a hatvanas évek magyar filmművészetének klasszifikációját illető meglátásaira, a „szubjektív” és „objektív” filmezés hagyományára támaszkodik. ^[2] Erdély meglátásainak sajátosságát az adja, hogy ezekben a filmekben a kísérletező és formabontó filmkészítést összekapcsolódni látja a hetvenes évek második felében kibontakozó dokumentarista törekvésekkel. Tarr Béla *Őszi almanach* (1984) filmjének elemzése kapcsán írja, hogy: „A magyar filmgyártásnak lassan kirajzolódik egy sajátos irányzata, melyet egy oldalról a dokumentaristák készítettek elő, más oldalról az elszigeteltséget és az elfeledettséget kompenzáló, a helyi, nemzeti problémákon messze túlmutató filozofikus becsvágy táplált. A mikrorealizmus és a végtelenségig kitágított jelentés sajátos ötvözetét képviselik olyan alkotók, mint Gothár Péter, Jeles András, Bódy Gábor és mások” (Erdély 1995, 260). Ha általánosítjuk Erdély gondolatait, akkor az derül ki, hogy az érintett filmek alapsajátossága az, hogy a bemutatott cselekményvilág triviális jelentéseivel ellentétben, azt kioltó vagy más jelentésszintre átemelő reprezentációs folyamatokként működnek. Vagyis, hogy a mikrorealista pontossággal bemutatott tárgyi valóság egy olyan reprezentációs (fikciós) keretbe ágyazódik, ami konceptuális szinten jelentősen kitágítja és újrendezi az elsődleges jelentésszintet. Korántsem valamiféle „újszimbolizmus” hódít teret ezekben a filmekben, éppen ellenkezőleg: a primer jelentésszint nem oldódik fel az ábrázolásmód által irányított általános jelentésben, hanem a megszokottól eltérő idegenségében áll elő. Ha

mindezt az észlelés működésére vonatkoztatjuk, akkor a kísérleti film alapsajátossága abban ragadható meg, hogy nemcsak a filmnézési szokások rendszerének átalakítását, hanem az érzéki észlelés – kitüntetett módon pedig a látás – „felszabadítását” célozza a kulturális betagozódás és a tudat önkénye alól. Ez a gondolat egybevág Beke Lászlónak ez idő tájt, a kísérleti filmről alkotott általános definíciójával, miszerint az olyan mozgó látványkombinációk létrehozására tesz kísérletet, amely által *a szem és a tudat eddig érintetlen területeinek befolyásolása* történik (Beke 1997, 197-198).

Bár a filmnyelvvel történő kísérletezés erős médiumtudatos formát eredményez mindhárom rendezőnél, stílusban mégis erőteljesen elkülönülnek egymástól. A kísérletezés Erdély filmjeiben egy minimalista formához, Bódynál egy analitikus konstrukcióhoz, Jelesnél pedig egy filmszerűtlen filmformához vezet. Jeles filmjeinek stilizált világa egy sajátos formakeresésről tanúskodik, amelynek az irodalomhoz és a színházhoz hasonlóan képes kell, hogy legyen elvont (szimbolikus), de ugyanakkor egzisztenciális tapasztalatban artikulálódó jelentésszint közvetítésére.

2. Dokumentarista és stilizált filmformák kereszteződése

Gelencsér Gábor a hetvenes évek formatörténetének középpontjába azokat a műveket állítja, amelyekben a dokumentarizmust és a szerzői stilizációt (vagy fikciós filmformát) egymásra vonatkozó *transzparens stílus* érvényesül. ^[3] Ennek értelmében Bódy radikális újítását abban mutatja fel, hogy oly módon ötvözi elsőként a dokumentarizmust a filmnyelvi tudatossággal, hogy egymásban tükröződjön a film formanyelve és az általa bemutatott világ (2002, 389). Jeles filmjeiben továbblép ennél, ő már nem hisz az egymástól elkülöníthető dokumentarista vagy fikciós filmformák lehetőségében. Amint azt Gelencsér összehasonlító elemzése tanúsítja: „Míg Bódy és Erdély tézisei és művei dokumentum és fikció ötvözéséről, illetve a vegyítés konfliktusairól, az ebből fakadó értelemadásról, dokumentum és fikció egymásrautaltságáról vallanak változatos formában, Jeles egységes filmvíziója nem tudja, és nem akarja elválasztani még az ellentmondás, a viszonylagosság, az átjárhatóság kedvéért sem egymástól a dokumentumot és a fikciót. Éppen ezért Jeles művészetében nem a »dokumentarizmus és/vagy fikció« elvi és gyakorlati kérdése áll a középpontban, hanem a *stílusé*.” (2002, 395). Ebben az értelmezési keretben ^[4] mindez azt jelenti, hogy Jeles számára a dokumentarista és a fikciós *stílus* egymás elleni kijátszása a tét.

Bódy és Jeles filmjeit olyan kísérleteknek tekinthetjük, amelyek egyidejűleg mutatnak érzékenységet mind a látványelemek, mind pedig az ezeket szervező bemutatásmód iránt. A mindenkor reprezentációt meghatározó *mit* és a *hogyan* korrelációinak és töréspontjainak kérdése mindkét alkotót foglalkoztatta. A Bódy által analitikusnak nevezett eljárás a dokumentarista és fikciós reprezentációs rendszer egymásratevődéséből adódó feszültséget emeli ki. Meghatározása szerint: „analitikusnak nevezhetünk minden olyan megoldást, amely a filmen rögzített tárgyi valóság és a filmkészítés tényének valamilyen *kifejezett*, együttes dokumentumát alkotja, amelyben tehát a »kettős vetítés« tudatos formát ölt” (1996, 64). Ez a kettősség primer értelemben nyilván

minden film alapsajátossága: a dokumentumfilmek esetében a rögzített tárgyi valóság mellett többek közt a vágás és világítás hordozza a formálás jegyeit, míg a fikciós filmek esetében a helyszínek és a színészi jelenlét rögzítése képez egy alapvető dokumentumréteget. Azonban, a filmforma sajátosságaiból adódóan, egyik esetben sem kerülhet kifejeződésre mindkét oldal, mert az gyengítené a filmmel szemben támasztott elvárások érvényességét.



Amerikai anizs (Bódy Gábor, 1975)

Figyelemre méltó, hogy Bódynál a dokumentum többnyire nem a filmformát vagy a minden felvételnél jelenlevő tárgyi világ dokumentálását, hanem egy önreflexív aktust jelöl: elsősorban a kinematografikus rögzítés dokumentálását jelenti. Nem a rögzített, hanem a rögzítés filmen belüli felmutatása bír hitelesítő értékkel. A hagyományos dokumentumforma eszményével szemben^[5] itt nem a kamera előtt lévő esemény, hanem az esemény és a kamera viszonya, tehát *a kamera meghatározó jelenléte képezi a dokumentumot*. Mikor a kamera saját jelenlétét és teremtő erejét dokumentálja, akkor – paradox módon – azt hitelesíti „dokumentumként”, amiről lehetetlen dokumentumot forgatni. Már első játékfilmjében, az *Amerikai anizs*-ban (1975) az állandóan módosított maszkolás és a nézőpont tematizációja (szálkereszt, a képre történő rajzolás stb.) keretezi az archaizáló, szemcsés és fényvágással modulált képeket. Ezáltal előtérbe kerül a látás szerkesztő, rendező tevékenysége szemben a dokumentarista stílusjegyeket hordozó látvánnyal vagy a történelmi események bemutatásával. Az elbeszélés bemutatásának módja oly mértékben emelkedik be a reprezentáció rendszerébe, hogy statikussá teszi, szétfeszíti és leleplezi azt. Megfigyelhető, hogy itt a dokumentarista és fikciós reprezentációs mód hierarchikusan szervezett: a dokumentum a fikciónak mint szerkesztési elvnek alárendelt, és ezt többszörösen aláhúzza a film.

Ehhez hasonló, de korántsem ennyire következetes elvre épül a *Nárcisz és Psyché* (1980) műve is, ahol a naturalisztikus és „korhű” látványvilágot állandón erős stilizáltságot mutató fikciós elemek rajzolják át: elszínezés, mesterséges hang és fényhatások, számítógépen animált hátterek és a szerepeket alakító színészi megjelenés időtlensége. A *Kutya éji dalában* (1982) mintha fordítva lenne: a fikciós elbeszélési formát relativizálja a dokumentarizmust idéző esetlegességek sora. A

valószínű és szükségszerű viselkedési minták és az önazonos, tipizálható hősök világát mintha kikezdené a tárgyi világ, az élet esetlegessége. A filmnézéssel járó mentális következtetési formák folyamatosan megcáfolódnak, a szükségszerűnek látszó összefüggésekről kiderül, hogy véletlenszerű egymásmellettiségek csupán: motiválatlan egyidejűségek vagy kauzális összefüggések nélküli egymásutániságok. Ezáltal úgy tűnik, mintha a mindenütt jelenlevő kulturális beidegződések leépítését szorgalmazná a film.

Bódynál a filmforma az elvont jelentésképződések kialakítását szolgálja, de mivel az elvont jelentések mindig visszakapcsoltak a nyersanyag, az esetlegességeket mutató felvétel médiumába, ezért a fikciós rendszer projektív illúziója folyamatos gátoltság alá helyezett. Miközben az elsődleges szinten jelenlevő homályos és bizonytalan jelentéseket elvont, szimbolikus jelentéshálókba kapcsolja be, mégsem oldja fel azokban – a színész karaktere, beszédmódja nem tűnik el az általa alakított szerepekben –, hanem a fikciós rendszer visszahatása révén a film folyamatosan reflektál erre a manipulált elsődleges szintre. Ez a kölcsönös visszahatás eredményezi, hogy a mesterségesen kialakított konstrukció mindkét szinten hivatkozhatóan jelen van: a „dokumentum” oldalán a kép és a hang médiumában megjelenő elidegenítő elemek (hangtorzítás, színezés, fényvágás stb.) révén, a fikció oldalán pedig a sarkított karakterekben és szituációkban, a díszlet stilizáltságában. Sokszor még a dokumentarista technikával felvett jelenetek, a civilek improvizált szövegei is deklamált, színpadias hatást keltenek, míg ezzel szemben a cselekmény fikciós rendszere leleplező esetlegességeket mutat. Következésképpen nála sem pusztán két, dokumentum és fikció egymástól jól elkülöníthető reprezentációs rendszeréről van szó, hanem ezek oly módú rétegződéséről, ahol az egyik reprezentációs rendszer a másik jellegzetességeit veszi fel, és fordítva: *a dokumentum megkreáltságot, a fikció hol esetleges nyersességet mutat, hol túlhajtott és hihetetlen fantasztikumává válik.*

A Jelesnél megjelenő stilizációnak két lehetséges értelmezését villantja fel Kovács András Bálint és Gelencsér Gábor. Az előbbi szerző Jeles formabontó törekvését az ideológia-kritika mentén értelmezi, amennyiben ezt az igyekezetet elsősorban nem a filmen kívüli, társadalmi valóság ideológiáinak lebontása, hanem a művészi kifejezőeszközökben meghonosodott, a reprezentációs sémák által hordozott ideologikusság dekonstruálása vezérli (Kovács András 2002, 269). Gelencsér, amint már említettük, Jeles filmjeit a konvencionális filmes formák tagadásaként, a fikciós- és a dokumentumfilmek formai sajátosságainak egymás elleni kijátszásaként értelmezi. Bár *A kis Valentinó* (1979) alaphangoltságában dokumentarista játékfilmre utal, a helyszínek és a szereplők vonásai alaposan stilizáltak. A különféle beszédtorzítások, az abszurdra hajló képi megoldások (a felgyújtott kukából előtűnő szobor), a képre történő feliratozás vagy a zenei idézetek használata olyan mértékű stilizációt mutat, amit nehéz összeegyeztetni a dokumentarista szemléletmóddal. Gelencsér értelmezésében mindez „a közvetlen életanyag jelentés előtti pőreségének megragadására szolgál”, és ennek érdekében Jeles a (film)nyelvi konvenciók ellenében stilizál (Gelencsér 2002, 407-409). Míg Bódynál a dokumentum az önreflexivitás függvényeként, mint elérhetetlen tárgyiség jelenik meg, ^[6] addig Jelesnél a „dokumentum” inkább, a filmkép elrajzolása következtében a primordiális tapasztalatban adódó („talált”) jelentéssel van összefüggésben.



A kis Valentinó (Jeles András, 1979)

Irodalmi érzékenységből adódóan Jeles András előszeretettel ütközteti a filmszerűségből adódó konkrét látványvilágot a szövegszerűség stilizált és elvont formáival. Pontosabban, a képi megmutatásban és a szövegszerűségben rejlő lehetőségeket egymás ellenében játssza ki. Egyfelől menekül a transzparens képektől, a film fotografikus jellegéből adódó projektív illúziótól, és ebben az irodalom erősen stilizált szövegei és a színházi formanyelv nyújt támpontot számára. ^[7] Másfelől viszont, a kifejezés nulla-fokát keresve, munkássága erős gyanakvást tanúsít a kulturálisan meghatározott szimbolikus renddel (vagyis a nyelvvel) szemben. A roncsolt kommunikációs formák már Jeles első színházi rendezésében, a kaposvári *Szabadság első napjában* (1975) is tetten érhetőek, ahol üvegcserepeken járatta szereplőit, amelynek többek között az volt a hatása, hogy szinte egyáltalán nem lehetett érteni, mit mondanak (Nánay 2004, 44). Hasonlóképpen a *Senkiföldje* (1993) szobalánya dadog, az *Angyali üdvözlét* (1984) konstantinápolyi jelenetében pedig pösze kislány szerepel. A párbeszédnek töredékesek, az emberek hadarnak, érthetetlen dolgokról beszélnek. Miként Nánay írja „jelentésüktől szántsándékkal megfosztott hangeffektusok ezek,

melyek inkább zenei vagy elidegenítő szerepet játszanak” (Uo.). Mintha nem is a beszéd lenne a lényeges, hanem az idő eseménytelen múlása, az apró gesztusok, a váratlan, meglepő és olykor groteszk egybeesések és véletlenek szerepe. A szövegszerűség érvénytelenítésének hasonló megoldásával találkozunk *A kis Valentinó* gyűrűvásárlás jelenetében, mikor a dialógus hangját lefedi a feliratozás, és a rendező egy feltételes nyelvi szerkezettel („mondhatná”) rögtön vissza is vonja ezeket. Ez a megoldás szép példája – Gelencsér megfogalmazásában – „a filmes transzparencia és a nyelvi-logikai tagadás eredendő különbségének.” (2002, 410)

3. Kép és hang aszinkronitása

Jeles filmjeiben, az *Álombrigáddal* kezdődően, a dokumentarista és fikciós stílus egymás elleni kijátszása mellett, a filmkép elrajzolásának feltűnik egy sajátosabb értelme, ami a megismételhetetlen egyediség (ipszeitás) és másság (alteritás) értelmében vett idegen-tapasztalat megteremtésével hozható összefüggésbe. Ennek érdekében nem csak a hagyományos filmformák és műfajok elbeszélésmódjainak roncsolásán és leépítésén munkálkodik, hanem az audio-vizuális médium legegyszerűbb elemeit és szokványos kapcsolatait kezdi ki.

A narratív funkcióval szembeállítható szeriális konstrukciós elvek használatára, a vizuális és akusztikai paraméterek ismétlésére épülő szerkesztésre már a hatvanas évek második felétől találunk példát a magyar kísérleti film történetében. A szeriális szerkesztés – mint stilisztikai és formanyelvi elem – elsőként Huszárik Zoltán *Elégiájában* (1965) jelenik meg, de a hetvenes évektől egyre hangsúlyosabb szerepet kap Erdély Miklós filmjeiben. A filmnyelv sajátosságából kiindulva – ti. hogy nem ismeri az egymás mellé rendelődéseket – a jelentésképződés folyamatában Erdély fontos szerepet tulajdonít az ismétlésnek, amit az alapmotívum jelentését módosító zenei modulációval rokonít. [8] Ugyanakkor az ismétlésre épülő jelentésmódosításnak van egy másik szerepe is Erdély munkásságában, ami a megszokott, triviális jelentések kiüresítésében körvonalazható. A modulatív ismétlés képes egy olyan vákuumot teremteni a megismételt képsorok/hangsorok vagy beszéd töredékek helyén, amely kikényszeríti a frissen látást – az újabb jelentések és összefüggések látását. A *Marlyi tézisek*című szövegében a műalkotást olyan jelként tételezi, amely az elkülönülő jelentések egymás ellenében történő felerősítésével oly módon oltja ki ezeket, hogy a műalkotást megfosztja attól a lehetőségtől, hogy (konkrét) jelentéssel bírjon (Erdély 1991, 126-128). Ezt a szerkesztési elvet követi többek közt az *Álommásolatokban* (1977), ahol a folyamatos ismétléseknek köszönhetően az álmok sokszoros „rekonstrukciója” oly módon születik meg, hogy az eredeti (jelentés) kopása és távolodása ellenére, a néző kiterjesztettebb jelentésben nyeri vissza azt, amit talán örökre elveszített (Vö. Erdély 1995, 191-192). Ebben a filmben az álmainkhoz mint saját világhoz való hozzáférés a tét, és ennek kommunikálhatósága, másokkal való megoszthatósága.

Erdélyhez hasonlóan Bódy is nagy jelentőséget tulajdonít a filmről alkotott elképzelésében az ismétlésnek, ami az esetleges elemek formába rendeződésének alapját nyújthatja. [9] Az ismétlés nála elsősorban filmnyelvi artikulációt jelent: hangsúlyozást és szelekciót, új strukturálási és

kombinációs lehetőséget. Egyrészt az ismétléseken keresztül létrejön a figura vagy motívum *konstanciája*, ami alapja annak, hogy új jelentésképződés történhessen, ugyanakkor ez a képződmény többszörösen leválik az eredetről. A nyomvétel, a szimbolikus, fikcionális rend és az azt megalapozó eredeti rend (a felvétel triviális jelentéseinek sora) közti hasadás hordozza azt a feszültséget, ami arra készteti a film nézőpontját, hogy saját fikciós rendszerét a felvételek rendjére vonatkoztassa, és fordítva. Ez a médiumtudatos „kettős vetítés” problematikája. A kamera egyfelől újra és újra a megjelenő megragadására törekszik, másfelől a látó (a kamera) látottá válásának öntükröző paradoxona – az egyidejűség kísértéseként ^[10] – a reprezentációs rendszer szétfeszítését eredményezi. Ez a kudarcokkal terhelt próbálkozás az állandóan kívülmaradót mint örök külsőt tételezi, de nem mint filmen kívülit, hanem mint a médium közegében jelenlevő lemondás tárgyát. ^[11] A *Kutya éji dala* (1982) a különféle technikával készült felvételek modulatív ismétlése után lemond a történet kimeneteléről, a hőskről, és végül a megmutatásról. A film utolsó jelenete, a Pilinszky álmát megidéző keresztről való (ismétlődő) leszállás és „hazasomfordálás” a láthatóság küszöbértékét súrolja. Az esetleges szűzsé-elemeknek az ismétlődés általi egymás mellé rendeléséből kiindulva a film a jelentésképződés ugyanazon működését állítja a néző elé, mint a történetek felderítését célzó filmbeli nyomozás. Akárcsak a film nézőinek, akiknek korlátozott, a szerzői szándék által felajánlott véges és töredékes információk alapján kell rekonstruálniuk a történeteket, hasonlóképpen a nyomozóknak sincs közvetlen hozzáférésük a valósághoz. Utólagos kihallgatások (hanganyag!) és esetlegesen felvett képanyagok (!) segítségével igyekeznek rekonstruálni a történeteket. A filmnézéssel járó jelentéstulajdonítások analógiáját továbbgondolva, a nyomozás folyamata lényegében szinkronizálási folyamatként is értelmezhető: képesek vagyunk-e a kép és a hang aszinkron viszonyát szinkronba hozni, új összefüggéseket felfedezni a rendelkezésünkre álló lenyomatokban?

Kép és hang aszinkron használatával történő kísérletezés magyarországi viszonylatban elsőként Szentjóby Tamás *Kentaurjában* (1976) és Hajas Tibor *Öndívatbemutatójában* (1976) jelenik meg. Hasonló technikával él Erdély Miklós is a hetvenes években. Jeles az *Álombrigád*ban kísérletezik először azon dekonstruktív formanyelvvel, amelyben nemcsak a kép és a hang válik szét és kerül egymással összeférhetetlen kapcsolatba, hanem maga a szöveg is párhuzamos szölamokra esik szét. (Kovács András 2002, 271) Ez a technika Jeles sajátos formanyelvévé válik a későbbiekben, nemcsak filmjeiben, hanem színházi rendezéseiben is hangsúlyos szerepet kap. Miként a későbbi, a Monteverdi Birkózókör társulattal készített *Drámai események* (1985-86) előadásában, ahol a színészek külön mondják a mássalhangzókat és a magánhangzókat. Az énekelt vagy mondott – néha egymástól teljesen elválaszthatatlan – hangzó szöveganyag kettéhasad artikulált és artikulálatlan megnyilvánulásokra. Ezzel a módszerrel a film a dráma mögül előhívja mindazt, ami az eredeti szöveg ellentéte, a szöveg által elnyomott, elhallgatott „másik oldalt” (Kovács András 2002, 271). Nem „látszat” és „valóság” kettősségéről van szó, inkább azon program felvállalásáról, hogy az elfedett látszatban kell felmutatni a valóságot, és ugyanakkor az ideologikusan megkonstruált valóságot kell átlátszóvá tenni.

Már első játékfilmjében, *A kis Valentinóban* (1979) a destrukció hangsúlyosan a nyelv ideológiai

rétegét érinti, a társadalomkritikai hang pedig a nyomor pusztá megmutatásában áll. A film otthonos, realiztikus környezetben játszódik, a stilizáció csak helyenként idegeníti el a képet a konkrét környezettől. Mégis a film hangja és képi világa szokatlanul érdekes kapcsolatokat és kereszteződéseket mutat. Többrétegűsége egyrészt a látottak dokumentarista naturalitását teremti meg, másrészt pedig, az oda nem illő elemek bevonásával, az abszurd stilizáció irányába mutat. Időnként sem a szereplők beszéde (a torzítás és zörejfüggöny végett), sem a feliratozás (az írás kihagyásos és szétagolt formája miatt) nem áll össze artikulált és tagolt nyelvvé; a képek oldalán viszont ott munkál a mindennapiság, a teremtett lét fantasztikumának felmutatása. A stilizált, torzított beszéd azonban nem mindig az ironia eszköze Jelesnél, hanem a képi stilizációhoz hasonlóan az esztétikai idegen-tapasztalat élményének megteremtésére szolgál; a filmforma, a műfaj vagy a beszéd ideologikus tartalmának leleplezésén túlmenően a megszokott kulturális beidegződések lehántására szolgál.



A kis Valentinó (Jeles András, 1979)

A gyakori ismétlések révén sokszor a zörejlátás és a beszéd is zeneivé válik. A hangalakjára redukált vagy érthetlenségével tüntető beszéd önkéntelenül is előtérbe állítja saját lüktetését, ritmusát és dallamát. Jeles az emberi beszédet, a zenét és a zörejeket nemcsak egymással fedi le, hanem időnként egymáshoz közelíti: a tárgyi világ hangzásának zeneivé válása által kifejező-értékre tesz szert, másfelől pedig a beszélt hang a torzításon keresztül a zörejlátás felé közelít. Ráadásul Jeles filmjeinek hangsúlyos pontjain sokszor nem szöveget, hanem zenét hallunk. És a zenehasználat nem feltétlenül jelent Mozartot vagy Bachot – előszeretettel keveri a magas- és populáris zenei kultúra elemeit. A zenei anyagot nem hangulatfestő „háttérzeneként” használja, hanem idézetként, kulturális törmelékként, amely az adott szituációban termékeny feszültségeket hoz létre más filmes kifejezőeszközökkel. A magasztos jeleneteket általában populáris zenei műfajokkal ütközteti, és fordítva, a közhelyes vagy „unalmas” történeteket pedig magasztos zenével robbantja fel (Nánay 2004, 46). Egy jellegzetes példa erre *A kis Valentinó* elhíresült képsora, mikor a főhős elégeti a kabátját és egy padon fekvé nézi a lángoló szemettest. A kameramozgást leszámítva a jelenet első látásra teljesen hétköznapi, egy-egy váratlan mozzanat mégis átértékeli és „megemeli” a helyzetet. A tétlenség hétköznapi hangulatába a templomból kijövő násznép és Bach *Pastorálj*ának felcsendülése furcsa feszültséget csempész. Ráadásul ennek az asszociatív, kulturális értékeket és töredékes, hétköznapi gesztusokat párba állító technikának az egyik legerősebb

példázatává válik a jelenet vége, amikor a leégett kuka romjaiból egy női aktot formázó szobor kerül elő – ez egyben Jeles *ars poeticája* is lehetne (vö. Gelencsér 2002, 413).

Jelesnél az ismétlés nem pusztán formanyelvi és stilisztikai eszköz, hanem a traumatikus idegen-tapasztalatot érintő egzisztenciális kérdés. Az audiovizuális anyagok ismétlésén túlmenően – gondoljunk az *Álombrigád* próbafolyamataira vagy a *József és testvérei* hang-technikájára –, a cselekményvezetésben is találkozunk egy sajátos ismétlésre épülő körkörösséggel. Balassa Péter érzékletesen jellemzi az *Angyali üdvözlés* szerkesztésében megjelenő körkörösséget: „Az ember tragédiájának historikus, evolucionalista és nemzeti, hagyományosan elfogadott problematikáját kimélyíti, feloldja a körkörösségben, az ismétlésben; cirkuláló, repetitív létszerkezetet látunk, amely egymás mellé rendelt példázatok formájában szinte ellejt a szemünk előtt, mint egy vizionált társastánc.” (Balassa 1989, 276). Története mintha a szenvedéstörténet örökös ismétlései lennének, minden kitörési próbálkozás ide torkollik: már *A kis Valentinó* reménytelen kitörési lehetőségeivel kezdve, az *Angyali üdvözlés* (1984) át, a *József és testvérei – Jelenetek egy parasztbibliából* (2003) egymásra rímelő szenvedéstörténetéig. Ez a körív az *Angyali üdvözlés*ben a születés és halál közé feszül, és a halálra várakozás gondja terheli. A születés és a halál két szféra metszéspontján áll, ahogyan a címválasztás is azt a kanonikus irodalmi és festészeti toposzt idézi, ahol az égi és a földi dolgok kiazmatikusan ^[12] találkoznak. Még a cselekmény helyszíne és díszletvilága is ezt a sajátos kettősséget hozza: a szó szerint földszerű környezeti elemek mellett kitüntetett hangsúlyt kap a filmben az örökérvényű dolgok nézőpontját idéző teátrális mozdulatlanság és az ornamentális forma. Az esendő életszerűség megjelenítése mintha a *sub specia aeternitas* nézőpontból történné, ahonnan minden élethez tartozó egyszerre szörnyű és csodálatos – tehát tragikus. A nem emberi pillantás nézőpontját a film csak jelzi – mint megterhelő idegenség húzódik meg az otthonosabb nézőpont háttérében – és egy elmozdulási pontot képvisel a dolgok szemlélésében.

4. Idegen-tapasztalat és eseményyszerűség

A modern film sajátosságát elsőként Pasolini ismerte fel olyan divergens aspektusok függvényeként, ami megtöri a klasszikus film „próza” jellegét – vagyis a tér és idő *unáris* ^[13] folyamatosságát –, és azt kiszámíthatatlan változatossággal, „szabad függő diskurzussal” helyettesíti be (Pasolini 2007, 211-233). Pasolini több filmjében is azzal kísérletezik, hogy ezt a szabad indirekt elbeszélésmódot érvényre juttassa, ami nem merül ki a parabolikus diskurzus kétszólamú (direkt és indirekt) használatában. Filmjei cselekményvilágát általában egy olyan külsőre, ^[14] az adott szituációba nem illeszkedő, és ezáltal idegenséget hordozó nézőpontra vonatkoztatja, ami egyrészt megkérdőjelezi az elbeszélés egységét, másrészt újszerű megvilágításba helyezi azt. Ez a nézőpont olyan polifonikus jelleget vezet be a vizuális térbe, amely által repedések, rések és összeférhetetlenségek jelennek meg a filmképen belül: valami idegen jelentésekre nyílnak. Ismerős az a deleuze-i elgondolás, miszerint a modern film egyik alapsajátossága a filmképek

totalizációs tendenciájának eltörlése egy közjük illeszkedő külső érdekében [„the obliteration of a whole or of a totalization of images, in favour of an outside which is inserted between them”] (1989, 187). Ezzel összhangban Jacques Aumont is arra a következtetésre jut, hogy mind Pasolini, mind Godard filmművészete – a beállítás-ellenbeállítás, a vágás, a sebesség és a nézőpont sajátos használata révén – egy olyan kivonulást [*transmigration*] hajt végre a filmképen belül, ami az anglyali üdvözlés kanonikus ábrázolásainak logikáját követi: két heterogén ontológiai entitás egyidejű jelenlétét [*coprésence*] hozza létre egy paradox vizuális térben (Aumont 2003, 64).^[15]

4.1. Diegetikus és adiegetikus narrátor

Az idegenség tapasztalatának megteremtésére Jeles egy hangtechnikai eszközt is használ: a filmes elbeszélést időnként narrációval kettőzi meg. De általános használatával szemben, a narrátor alkalmazása itt nem a szűzsé értelmezését segíti, hanem a mesélő külső pozícióját építi le. A narrátor hagyományosan vagy a cselekményvilágot értelmezi – fontos információkat adva a néző kezébe –, vagy pedig „kiszólásként” az egész filmre reflektál; ez utóbbi történik a film médiumtudatos használata esetében. Godard filmjeiben például a narráció a szerzői kommentár felé közelít, vagy azzal teljesen egyenértékű: a narrációs tevékenység a szűzsétől teljesen független személyiség megnyilatkozásaként értelmezhető (Bordwell 1996, 329-330).

Jeles filmjeiben kétféle narrátor-forma figyelhető meg: a diegetikus és adiegetikus hangnarráció. A diegetikus narrátor alkalmazására a szituációban való részvétel és involváltság jellemző. A narrátor bevonása a cselekményvilágba lényegében annak extra-diegetikus helyzetéből fakadó kitüntetett pozícióját érvényteleníti. Jeles ezt a formát leginkább az *Álombrigád*-ban használja: a láthatóvá tett, és ezáltal leleplezett narrátor újra és újra belefog a mesélésbe, de minduntalan eltéved a „csábító” történetek lehetőségei és gubancjai között; majd átadja a helyét egy tárgyilagosabb narrátornak, később újra visszatér, majd végképp eltűnik.

A *József és testvérei – Jelenetek egy parasztbibliából* (2003) filmjében megosztott és többszörös narrációval találkozunk. Mivel az árnyjáték hősei nem beszélnek egymással, itt a külső narrátori hang szervesen beépül a cselekményvilágba. Az alaptörténet József történeteire kapcsolódik, amelybe beleszövődnek Jákob és Ráhel, Júda és Támár, Izsák és Ábrahám, illetve Jézus történetei. A narrátor hangja (Mészöly Dezső) teljesen helyettesíti a szereplők beszédét, inkább mesélő vagy adott esetben az egyes figurák megszólaltatója. Ugyanebben a történet-számban viszont egy újabb narrátor is feltűnik: a József-történetbe ágyazott áldozattörténetet – Ábrahám és Izsák történetét – egy másik narrátor (Haumann Péter) szólaltatja meg. Az ő megszólalásmódja kevésbé archaikus, kiszól a nézőnek, beleszól az első narrátor beszédébe, reflektál, helyenként még saját szövegére is (Varga 2004, 65-66). A film története alapvetően két szálon fut, a történet másik szála egy ennek alárendelt jelenkori prostituálttörténet. A két történet váltakozása időnként mintha érintkezéseket rejtene magában, de a narrátori hang használata lényeges eltéréseket mutat

A másik típusú, adiegetikus narrátor megjelenése Jelesnél többnyire azonosulást mutat a szerzői

hanggal. Ez a forma már első filmjében megjelenik: „Sírni, sírni, sírni” – hangzik fel egy külső hang *A kis Valentinó* egyik kocsmái jelenetében. A film végén pedig egy eddig nem hallott, halk, bizonytalan hangú narráció nyújt újabb értelmezési lehetőséget. A hanganyag a Titanic elsüllyedésének a 20. század sorsát példázó történetét összekapcsolja a kimondhatatlanság Wittgenstein-i tézisének parafrázisával: „Nem illik mindent kimondani, hát akkor hallgassunk Uram, arról, hogy a süllyedő hajón...” – miközben önmaga körül kezd forogni, és így egy többszörösen megtagadott és felülírt filmnyelvi struktúra rétegződik egymásra (Gelencsér 2002, 411).



József és testvérei – Jelenetek egy parasztbibliából (Jeles András, 2003)

Ehhez képest más jellegű, de szintén adiegetikus narrátor-használat figyelhető meg a *József és testvérei* jelenkori prostituált-történetszálaban, ahol a narrátor (Kiss Ferencné) szenvtelenül ismétli az elhangzó párbeszédeket. Itt a szereplők beszéde és a narrátor hangja redundanciát mutat. Valaki főlegesen *ismétli* mindazt, amit a szereplők már elmondtak. A film kétségtelenül Erdély Miklós *Tavaszi kivégzésének* (1985) megkettőzött narrációját idézi. Jeles a film végén, a stáblista keretében fontosnak tartja feltüntetni, hogy a *József és testvérei* kerettörténetében alkalmazott hangtechnika tisztelgés Erdély Miklós előtt. A *Tavaszi kivégzésben* a tárgyilagos narrátori hang indokolatlan redundanciájának háborzongató hatását csak fokozza az a tény, hogy a történet egy kivégzésére váró férfi története. A *József és testvérei* jelenkori történetszálabnak narrátora hasonló tárgyilagossággal ismétli a lány és a strici közti zsargonszöveget (Varga 2004, 66), miközben sajátos elidegenítő hatást ér el. Még ebben a lecsupaszított zsargonszövegben is érződik valami aművészet prófécijából, abból, hogy az emberi világ önkinyilatkoztatásának legmélyebb beszédmódja (Balassa 1989, 8). Az áldozatiságra és szenvedéstörténetre kihegyezett elbeszélésben az árnyjátékból adódó teátrális és stilizált stílusjegyek ahistorikussá teszik az elbeszélést. A történet – akár a bibliai, akár a jelenkori történetszál – kiemelődik a konkrét tér-időbeli környezetből – ezzel is jelezve, hogy a történet nem egy kezdet és vég közé feszül, hogy a szenvedéstörténetnek nincs, nem lehet vége. Az ismétlődő beszédséma ilyenszerű használata – a stilisztikai szinten jelentkező zeneiség (ritmus) mellett – szintén leépíti a „mindentudó” narrátor kitüntetett helyzetét: *a narrátor pozíciója a diegetikus beszéd foglya marad*, mivel a szereplők beszédéhez képest egyfajta temporális késésben találjuk. Kívülállására csak semleges és passzív beszédmódja emlékeztet. Mint minden ismétlés, ez is az eredet foglya marad, jelezve, hogy nincs szenvedéstörténethez képest külső pozíció. A külső pozíció hiánya egyben az elmesélhetőségkérdését is kikezdi, érvénytelenítve az elmesélés – és ezen keresztül a kifejezési forma! – lehetőségét.

4.2. A látvány eseményszerűsége

A Jeles által is hivatkozott ^[16]*Kozmikus szem* című forgatókönyv-esszéjében Bódy egy olyan, a látást érintő veszteségről beszél, ami csak rendkívüli pillanatokban tárul fel az ember szeme előtt, ilyenkor viszont arra készíti a képek nézőjét, hogy átadja magát a „feltétlen látvány” végtelenre nyíló jelentései eseményszerűségének (Bódy 2006, 204). Bódy szövegeinek háttérében az a ki nem fejtett elgondolás fedezhető fel, hogy ilyenkor maga a vizuális nyelviség új alapokra helyeződik, azaz a bemutatás tagolási formáinak elemzése elvezet a vizuális nyelv alapjainak megújításához. Ez a gondolat egybevág az új-narrativitás eszményében fogant filmjeinek törekvésével. A *Kozmikus szem* kísérlete egy olyan paradox nézőpont elérésére törekszik, ahonnan egyidejűleg vizsgálható az aktuális látványt tagoló bemutatásmód és a kifejezésformában adódó tárgyiság viszonya. Ez a szemlélet a tagolási formákat átalakító, új látványszerveződések (értelemképződések) dinamikáját feltételezi.

Bódy analitikus konstrukciójával részben szembehelyezhető Jeles „technikája”, amennyiben ez utóbbi inkább egy várakozó beállítódáshoz hasonlítható, az eseményszerűség fogadásához

szükséges nyitottság vagy érzékenység alapállásához.^[17] Jelest éppen az izgatja, amikor a filmkép túllép a szerzői intención, és egy olyan idegen nézőpontot képes generálni, ahonnan a korábban látott (a filmkép realitása) eredendően más fénybe állítódik. Szinte minden filmje kikényszeríti ezt az idegen nézőpontot, amely a cselekményvilágban általában a naiv, gyermeki (angyali) tekintetben lokalizálható. *A kis Valentinó*ban ez a nézőpont nemcsak a kamasz főhőshöz rendelt, hanem a film szerkezetébe is beleíródik. A folyton leágazó és félbemaradó történetszálakban, illetve abban a konstrukcióban érhető tetten, hogy mindegy, hogy mit követ a kamera, hiszen akár mást is követhetne. Ezt leginkább a film utolsó jelenete erősíti meg, mikor egy hosszú kocsizásban a film elhagyja a főhőst, és egy korábban még nem látott figurát kezd el követni. Nem a mindennapi élet részletes bemutatására törekszik a film, hanem az élet dolgaiban járatlan, naiv és érdeknélküli tekintet konstitúciójára. A gyakorlati és célracionális szemlélettől teljességgel idegen nézőpont felépítésében – az elbeszélésmód szerkesztése mellett – a filmképi stilizáció és groteszk szembeállítások sora kap fontos szerepet. A stilizáció, ebben a gondolatmenetben, már nem a dokumentumforma leleplezését vagy tagadását jelenti, hanem egy olyan nézőpont bevezetését szolgálja, ahonnan a jól ismert dolgok a maguk idegenségében tűnnek fel.

Az *Álombrigád* is folyamatosan kísérletezik a látott, hallott események idegenségével. A film egy erősen fikcionális diskurzustól halad a kevésbé fikcionális, az emberi egzisztencia végső „mi végre?” kérdéseit felvető rémálom irányába. Igaz, már a film kezdete kilendít a megszokott nézőpontból: a képnélküli hanganyag a sötétben ülő és várakozó néző helyzetére reflektál, a megszólítás közvetlen és ironikus. Még a narrátor megjelenésével sem a beígért „mozgó élet” tölti be a vásznat, hanem egy fikciós és többszörösen keretezett filmforma jelenti be magát. Az elbeszélői nézőpont megjelenítésével a reprezentáció lehetősége válik kérdésessé: egy szó szerint megkövült, „életidegen” elbeszélői forma felől kellene bemutatni az „életet”. A *Prémium* címet viselő darab civilekkel (munkásokkal) történő rendezési munkafolyamatának követésével a fikcionális keretek sokasága rétegződik egymásra a filmben. Ezzel párhuzamosan, és a fikció ellenében, fokozatosan teret kap egyfajta egzisztenciális életvalóság, ami a beszédhelyzetek keresetlenségéből, az alakítás folyamatába beszűrődő esetlegességekből alakul ki. Helyenként a megtévesztésig egymásra tevődnek az eljátszandó szerepek/érvelésmódok és az azokat alakító munkások helyzete. Ez a többszörösen felülírt és keretezett elbeszélői forma, az elbeszélő-elbeszélt tautologikus jellegéből adódóan, fokozatosan lebontja és kifordítja saját magát.^[18] Az elbeszélést folyamatosan áttörik az oda nem tartozó inkommenzurábilis elemek, amelyek szinte minden pillanatban a félreértés veszélyével fenyegetik a nézői tudatot, hogy a már-már felépített cselekményvilág egyszer csak szétesik, vagy radikálisan új irányt vesz.

Az *Angyali üdvözlét*ben az események és a gyerekek által alakított szerepek groteszk és idegen felhangot kapnak azáltal, hogy nem „hozzáértők” mondják és teszik azt, amit a szerep megkíván. Ez az idegenség egy fantasztikus rést üt a filmben, jelen van a kiejtett szavakban, tétova mozdulatokban. A tragikum kiélezettségét az adja, hogy a gyermekek naiv nézőpontjából van láttatva a kudarcokkal terhelt madáchi szenvedéstörténet: a vég, a bukás és az értelmetlenség.^[19] Hozzá nem értő angyalokként beszélnek és mozognak ebben a kegyetlen, szenvedéssel fertőzött

világban, ahol minden elbeszélhető történet alapjaként itt a létből a nemlétbe való átmenet sejlik fel. A minden színben történő újjászületés szükségszerűen a halálba tart. A születés és halál közé kifeszített élet reménytelenségét, és a két esemény groteszk egymáratevődését érzékelteti a Londoni szín jelenetében, ahol Beckett egyik mondata („Az anyák lovagló ülésben szülnek a sírokon”) kerül megrendezésre.



Angyali üdvözlét (Jeles András, 1984)

A stilizáltság értelmében vett élettelen, aszinkron és mozdulatlan gesztusok, történésorok eseményszerűségét az ősi, az ásványi és szakrálissal telített dolgok megidézése adja. Jeles egy félbemaradt színházi előadással, a *Téli utazással* kapcsolatban így nyilatkozik egy meg nem valósult elképzelésről: „alig van mozgás, de ha megtörténik, az szenzáció (jelentős és funkcionális), alig van beszéd, de ha van, az megrendítő, mintha egy orákulum vagy egy elmebeteg szólalna meg. Mozdulat és hang, minden teátrális történés olyan, akár egy természeti katasztrófa, ami azt jelzi, hogy az örök törvények az ember számára érthető kifejezéssel próbálkoznak” (Jeles 2006, 144). A stilizáció itt is, miként már az *Álombrigád*ban, az örök dolgokat idéző mozdulatlanság felé mozdul el, ^[20] ami értelmezhető akár a kisemmizettek szenvedéstörténetének örökérvényűsége felől is. Ebből a nézőpontból minden *félre*– és felismerhető: az idegen-tapasztalat eseményszerűségét, az új értelemképződés lehetőségét hordozza.

E tekintetben figyelemre méltó Török Ervin Bódy és Jeles korai filmjeit összehasonlító tanulmányának következtetése, miszerint: „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” (Török 2008). Pontosítva a fenti gondolatot, arra a belátásra jut, hogy a „metafizikai” itt nem a lényegi megpillantására, hanem éppenséggel a látvány idegenségéből való kiindulásra vonatkozik, amely látvány sohasem oldódik fel egy értelem-összefüggésben, hanem eltávolított lehetőség marad (Uo.).

4.3. A filmkép elrajzolása (dramatizálása)

Jeles András a filmképpel kapcsolatos reflexióiban a formakeresés azon aspektusát hangsúlyozza, ami képes a filmkép realitásának elrajzolásán keresztül megszüntetni annak transzparens és

illuzórikus jellegét. E tekintetben meghatározó az a gondolat, amit *Az ötödik elbeszélő* című szövegében kiemel: „Invenció a filmben az az elgondolás, – »játékszabály« –, ami a lebonyolítás során képes »metafizikai« akcentusokkal elrajzolni a filmkép realitását. (Mert a filmkép »realitása« itt a bökkenő!) Azt állítom tehát, hogy filmszerűtlen (amuzikális) az a film, amely egy alap-elgondolással nem képes elvarázsolni önnön képeit (beállításait). [...] Végül is miről van szó? Azt hiszem, arról, hogy túl a láthatón, az egyes filmképen, s a filmkép véletlenszerűségein is túl – feltűnjön a néző képzeletében valami nem-látható.” (2006, 11) De hogyan érthető a filmkép realitásának elrajzolása? Paradoxális módon a filmkép realitásának megszüntetése vezethet el annak lényegi realitásához. A lényegi realitás alatt nem spekulatív metafizikai tartalmakra gondolok, hanem az európai tradíciót meghatározó esztétikai értékekre. Úgy tűnik, hogy Jeles elgondolása kétféle realitás-fogalommal operál: a fotografikus rögzítésből adódó *közvetlen* (direkt) *valóság*, és egy lacani értelemben vett lehetetlen *valós* [Real], vagyis a reális súlya játszik itt egymásba. ^[21] A valós a vágyak szimbolikus rendjéhez tartozó idealitásokkal dolgozik, mégis a nyelvi felépítettségnek ellenszegülő idegen hatalom, aminek sajátos etikai és traumatikus struktúrája van. A film kontextusában mindez mint a formanyelv rendjéhez tartozó, benne artikulálódó és általa adódó reális értendő. Azonban a Jeles filmjeiben tetten érhető erős formanyelvi stilizáció sohasem válik önkényes ornamentikává, hanem általa szólaltat meg valamit abból a „lehetetlen reálisból”, ami a közvetlenül valóságosból uralhatatlannak bizonyul. ^[22]

Egy beszélgetésben az *Angyali üdvözlét* stilizált, idegenszerű világát a következőkkel indokolja a rendező: „a film teste két minőségből kellett, hogy összeálljon. Az egyik, ugye, a történelmi ismereteink szerint kellett hogy alakuljon, a másik minőség ezeknek az álomszerű megjelenítéséből, aberrációjából, elrajzolásából. Ha nem veszem is tekintetbe azt, hogy itt valami álmodja a dolgokat, akkor is kötelező egy *váratlan elemet belevinni* [kiemelés tőlem – G. Z.], tudniillik hogy érzékeltessem az élet légkörét, az ismétlhetetlenség hangulatát, és így tovább. Egyszerre kell megmutatnom, hogy ezek az események valóságosak, másrészt ezt a valóságot oly módon kell elrajzolnom, hogy mindenki számára világos legyen, hogy ez *az*, és mégsem.” (Jeles 2006, 89) Az eseményszerűségében ható idegenség vagy álomszerűség tapasztalata – ami a rendkívüli pillanatok sajátja – a képminőségben is megjelenik, mivel a felvételeknél kisiparilag gyártott speciális objektíveket használtak. ^[23] Ebben a filmben már nem pusztán a teremtett lét letapogatása a tét, hanem a teremtdés ritka pillanatainak tettenérése: mikor a képen valami kivételes, szinte csodaszerű jelenik meg. Itt mind a képek, mind a szavak a teremtés/teremtettség lidércnyomásának traumatikus idegenségét hordozzák. Jeles kiváló rendezői fogása abban mutatkozik meg, hogy az ismétléseken és torzításokon keresztül megfosztja a nyelvet eredendő artikulációs funkciójától, a filmképet viszont megfosztja annak realitásától – és ezen idegenséghez szoktatja a nézőt.



Senkiföldje (Jeles András, 1993)

Miként az *Angyali üdvözlét* címe és a vele szorosan meghatározott film a halál és a „bízzál” ellentétére feszül (Balassa 1989, 275), hasonló tragikus megrendülést idéz a *Senkiföldje* (1993) elbeszélése, ahol a főszereplő kislány naiv tekintete konfrontálódik az auschwitzi deportálással, következetesen félreértve a körülötte zajló eseményeket. És ebben nem pusztán egy történelmi esemény didaktikus, dokumentumokon keresztül történő rekonstrukciója zajlik, hanem kétféle, egymásra merőleges emberi mentalitás ütközik drámai módon: a Másikra nyitott, és azt a maga idegenségében fogadni képes tekintet, és a Másikat a maga másságában megszüntető, lehenylerlő racionalitás helyeződik szembe egymással. ^[24] A *József és testvérei* bár nem jelöl ki a hősök oldalán a korábbiakhoz hasonló naiv nézőpontot, az archaikus és népies elbeszélés nézőpontja mégis ezt hordozza. Az elbeszélés logikája hangsúlyosan felveti egy olyan ahistorikus és külső nézőpont jelenlétét, ami képes kimozdítani a mindennapiság megszokott szemléletét. Ráadásul a történetek szerkesztésmódja a félreértés lehetőségét kínálja fel: a pajzán és mesés szenvedéstörténeteket keresztbe metszi a jelenkori prostitúciós történetyszál, ami kölcsönös félreértéssel kecsegtet.

A filmkép elrajzolásának van egy másik értelme is Jeles művészetében. Az idegenség esztétikai értelme számára nem más, mint a kifejezés következetes meg nem felelése egy adott helyen (2006, 144), tehát szisztematikus zavar, a művészi forma roncsolása. A művészi forma roncsolása viszont sohasem esztétikai vagy pusztán ornamentális kérdés, hanem az emberi egzisztenciát érintő *sorsprobléma*: ebből fakad művészetének sajátos tragikuma. ^[25] Megvilágító lehet e tekintetben Adornónak a művészi formát érintő ideológiakritikai észrevétele, miszerint: „Minél kevésbé lehet eseményeket önmagukban értelmeseknek feltételezni, annál inkább illúzióvá lesz az esztétikai alakzatnak mint megjelenés és elgondolás egységének az eszménye. [...] Még sohasem hangzott ennyire igaznak az iszonyat” (1974, 327). Miként a *Drámai események* előadásban vagy a hajléktalanokkal készült *Revizorban*, Jeles művészetére általában is kiterjeszthető, hogy a roncsolt kifejezőeszközökben és inadekvát használatukban *az emberi lét iszonyata szólal meg*. A nyelvi kifejezésre való képtelenségben, az artikulációtól való megfosztottságban, az inadekvát gesztusok és groteszk stilizációk sorában egyszerre van valami kifinomult kultúrkritika, és ugyanakkor felszínre tör a nincstelenek, a kisemmizettek, és ilyen értelemben szegények világának megfosztottsága (Balassa 1989, 289-290). Éppen ezért nem nevezhető Jeles stilizált világa ornamentálisnak, bármennyire is közel érezzük időnként Paradzsánov filmjeihez, a szép forma és a „kőbe írt lét” időtlen jellegéhez. ^[26] Balassa megítélésében Jeles bravúrja abban áll, hogy művészetének tradicionális eszközei – a direkt idézetektől kezdve a stilizált ornamentális formákig

– egy teljes kultúra végzettörténetének stációira mint a tragikum forrására utalnak (1989, 299-300).

Jegyzetek

1. Jeles András *Alombrigád* (1983) című filmjét ugyanis még a bemutatás előtt elkobozták, hiszen az akkori lehető legkényesebb témát járta körül, a felülről irányított társadalom lenti embereit, az egyszerű munkások helyzetét emelte be filmjébe.
2. Bódy értelmezésében a hatvanas évek magyar filmművészetében két meghatározó tendencia mutatható fel: a *szubjektív* filmkészítés, ami a szerzői filmek hagyományára megy vissza és a rendezői személyiség fokozott jelenléte és érvénysülése fémjelez; és az objektív filmkészítés, amit egyfajta jó értelemben vett realizmus, a valóság értéke és szeretete, általános és mély emberismeret jellemez. Vö. Bódy Gábor: *Utak és eredmények a magyar film történetében, 1963-1969.* (Bódy 2006, 26-34.)
3. Az „áttetsző” vagy transzparens stílus itt nem a film médiumán történő keresztüllátásra, hanem éppen ellenkezőleg, arra a filmszerűtlenségre utal, ahol a film elbeszélői sémái és stílusai válnak elrejtetlenné (vö. Gelencsér 2002, 383).
4. Gelencsér elemzése nagyrészt Jelesnek a *Teória és akció* (1993, 39-43) című szövegére és első játékfilmjére, *A kis Valentinóra* (1979) épül.
5. A hagyományos dokumentumforma máig is érvényes eszménye, hogy a bemutatott világ tárgyilagossága úgy érhető el, ha a kamera eltűnik az események mögött.
6. Hasonló következtetésre jut Török Ervin is a Bódy és Jeles korai filmjeit összehasonlító tanulmányában: „A »nyomszerűség« és a »véletlen« fogalmi Bódy szövegeiben azért kritikai fogalmak, mert a technikai feltételek által lehetővé tett lenyomatszerű rögzítésből nem a közvetlenség ígéretét olvassa ki, hanem annak lehetetlen kihívását” (Török 2008).
7. Vö. Jeles gondolataival: „*amint a szép híves patakra a szarvas kíváncskodik*, úgy áhítozik a film az irodalomra és az igazi színházra. Nincs semmi, ami jobban megzavarta volna a filmesek agyát, mint a *filmszerűség*” (2006, 6-7).
8. Vö. Erdély gondolataival: „Ahogy a zenei modulációk az alapotívum jelentését módosítják, funkcióját más és más megvilágításba helyezik, úgy a filmi ismétlések, a halmozódó jelentésvonatkozások, egymásra jelentéstranzformáló, moduláló hatással vannak.” (1995, 117).
9. Bódy elgondolásában az ismétlés a jelentésképződés elengedhetetlen feltétele: „akár a sor topokronologikus, akár retorikus, akár szeriális komplex-tagolt vonatkozásaira akarom irányítani a figyelmet, a forma mindig valaminek az ismétlése, ami egy hidat alkot a közlés szándéka és a megismerés, megértés között” (1996, 75).
10. Közismert Bódy vonzódása az öntükröző rendszerekhez. Egyik megrendítő feljegyzése is erről tanúskodik: „Már régen nincsenek fogalmaim magamra, arra, amit csinállok. Az egyidejűség kísérlete.” (1996, 261).
11. Vö. Merleau-Ponty gondolataival: „a nyelv kérlelhetetlenül szól, amikor lemond magának a dolognak a megnevezéséről,” illetve „az igazi beszéd [...] az empirikus használat szempontjából csupán csend, mert nem jut el a megnevezésig” (1997, 146). Blanchot a műalkotás jellemzőinek szintén a következőket tekinti: a megnevezésről való lemondás; a távollét hajléka; tartalékolt kezdet és így az eredet gondja terheli; meghasadt bensőségesség, amiben a feltárulkozás és rejtőzködés egymásnak feszülő ellentétében és szüntelen helycseréjében művészet és szentség szoros összetartozása mutatkozik meg (2005, 184-195).
12. A kései fenomenológia, illetve Merleau-Ponty sajátos fogalomhasználatára történő utalás nem véletlen, hiszen ebben az esetben is a nézőpontok kereszteződéséről, a látó és látott egymásba-játszásáról van szó. A

kiazmus fogalma az inkomposszibilis nézőpontok kereszteződésére utal, ami nemcsak az én és a másik felcserélődését jelenti, hanem az én és a világ, az észlelő és az észlelt egymásba fordulását is: „Le chiasma n'est pas seulement échange moi autrui (les messages qu'il reçoit, c'est à moi qu'ils parviennent, les messages que je reçois, c'est à lui qu'ils parviennent) c'est aussi échange de moi et du monde, du corps phénoménal et du corps «objectif», du percevant et du perçu” (1964, 264.).

13. Roland Barthes nevezi így azon fényképek csoportját, amelyek csak nyomatékosítva transzformálják a „valóságot,” anélkül, hogy szétbontanák, elbizonytalanítanak azt. Egy fénykép Barthes számára akkor minősül unárisnak, ha nincs benne semmi indirekt, semmi kihívó és széttartó (divergens) erő (1985, 49).
14. A reprezentált és a reprezentáló viszonya, a belső és a külső, a bemutatott tárgyisághoz képest mindig kívülmaradó és a (külső) nézőpont kérdése legtisztább formájában a *Túró* (*La ricotta*, 1963) című filmjében tematizálódik. A külsőre való utalás néha még nyelviileg is megfogalmazódik, de ezt támasztják alá a fekete-fehér és színes képek váltogatása is. A szenvedéstörténet bemutatásában a külső és belső felcserélődését leginkább Stracci kereszthalála hozza, miként a film utolsó mondata is erre világít rá: „He had to die to show us that he was alive.” Ezzel kapcsolatosan lásd Maurizio Viano elemzését (1997, 99-110).
15. Több mint érdekes, hogy Jeles valami hasonló heterogenitást kér számon Pasolini *Máté evangéliumában*: „nem volna unalmas, sőt lebilincselő lehetne a Jézus-történet, ha – mondjuk – egy olyan szemtanú tálalásában ismerném meg az evangéliumi epizódokat, aki *félreismerte a galileai eseményeket*, s a megfeszítést mondjuk beavatási szertartásként értelmezi stb. Ilyen esetekben [...] kioltódnak a kodifikált képekhez rendelt beidegződések, s minden jelenet – minthogy az elbeszélésmód kvázi merőleges a hagyományos történet síkjára – drámai értelemben megvilágosul, s új, váratlan jelentést vesz fel.” (2006, 37)
16. Lásd Jelesnek a *Teória és akció* szövegét (1993, 39-40).
17. Lásd Báron György és Jeles beszélgetését: „A Monteverdi Birkózókörbeli munkánkban alapelv volt, hogy akkor él a produkció, ha megteremtjük a váratlanságok lehetőségét” (Báron 1993, 4).
18. Ahogyan a film cselekményvilágába is egyre inkább beleíródik a konkrét mű (az *Álombrigád*) kockázatos fogadtatása és cenzurális megítélése.
19. A filmjeiben gyakori gyermeki nézőpont jelenlétét Jeles egy interjúban a következőképpen indokolja: „Nem tudok hozzászokni, hogy ártatlan lények vannak kitéve mindannak, ami előttük már elkészült és végzetes formát öltött. A legnagyobb drámának azt érzem, hogy a gyerekek a világra jönnek, és egyből belekeverednek valamibe, amihez nincsen semmi közük. [...] Ez maga az emberi dráma” (Báron 1993, 6).
20. Ugyancsak a *Téli utazás* kapcsán írja Jeles: „Ne feledjük, a baba (a maszk) trükkje az, hogy miközben körülötte minden él, dúl-fúl, villódzik, változik: ő mindezekre egyetlen, öröktől fogva létező, mozdulatlan arccal (személyiséggel) reagál. [...] Olyan ez, mintha kijelentené: csak a változatlan érdekel, csak az örök dolgokat érzékelem (élet-halál, mozdulat-mozdulatlanság, lélek-test, sötétség-ragyogás stb.)” (Jeles 2006, 143-144.)
21. A *szimbolikus, imaginárius és valós* közti különbségtétellel kapcsolatban lásd Jacques Lacan *A pszichoanalízis etikája* című előadásait (Lacan 1986). A lacani gondolkodás filmelméleti jelentőségéről lásd Todd McGowan *The Real Gaze. Film Theory after Lacan* című könyvét, különösen a bevezető elméleti rész figyelemre méltó (McGowan 2007, 1-23).
22. Vö. Tengelyi László Lacan etikai szemináriumainak nagyszerű elemzésével (Tengelyi 1998, 314-326). A filmkép realitásának Jeles féle elgondolásában is segítségünkre lehet Tengelyinek a vágy lacani struktúráját érintő meglátása, miszerint: „*a reális – a reális mint olyan, a reális súlya – sohasem válik tevékenységünkben jelenvalóvá a közvetlen és korlátlan jelenlétként adódó valóság elvesztése nélkül*” (Tengelyi 1998, 320).
23. Érdekes e tekintetben Kardos Sándornak, a film operatőrének a visszaemlékezése: „Amikor az előkészítés során egyszer véletlenül találkoztunk Jelessel, akkor arról beszélgettünk, hogy elképzelhetetlen, hogy

valaki a Paradicsomban fényképezzen. Tehát valami egészen különös képminőséget képzeltem el, hogy elfogadtassam valahogy azt a helyzetet, hogy egy kamera került az Édenkertbe” (Jeles 2006, 88).

24. Lásd Báron György beszélgetését Jelessel: „Auschwitz működik, állandóan megmutatkozik, sokféle látható alakban. [...] Ez a mentalitás fölfedezhető az európai ember mindennapos tevékenységében. Európai emberen azt a felvilágosodáson oskolázott, én-tudattal túltelített lényt értem, aki a modern ipari kultúra és csőd megteremtője, haszonélvezője” (Báron 1993, 6).
25. Vö. Jeles gondolataival: „ez a korszak a bűnösség állapotában van. [...] Most lehet, hogy a *Valentinó* egy sajátos dokumentálása, főként a külső élettel való dokumentálása ennek az érzésnek, az *Álombrigád*nál is valami ilyenről van szó, de már mintha benne lenne a megváltásnak a fájdalmas hívása és szükségessége, [...] az *Angyali üdvözlétnél* pedig mintha arról lenne szó, hogy az, akit áthatott ez az érzés, az elfordul a jelen valóságtól, és ennek a világnak az ellentettjét mutatja meg egy olyan filmközegben, amelyik nem tagadja le a bűnt és a megváltás szomjúságát” (2006, 98).
26. Vö. Szilágyi Ákosnak az ornamentális filmképről alkotott gondolataival: „Az ornamentális filmképben mindig az élt hasonlítják az élettelenhez, a szervest a szervetlenhez, a természetit a mesterségeshez és nem fordítva. [...] A kőbe írt lét számára a szépség: nem mulandó, nem esendő, nem kiszolgáltatott lét – időtlen, végleges lét, amilyen a szép forma kell legyen” (Szilágyi 1987, 35).

Irodalomjegyzék

- Adorno, Theodor W. 1974. Kísérlet „A játszma vége” megértésére. In. *A dráma művészete ma*. Budapest: Gondolat. 325-359.
- Aumont, Jacques. 2002. Annonciations (Migrations, 3). Cinémas, vol. 12, no 3. 53-71.
- Balassa Péter. 1989. *A másik színház*. Budapest: Szépirodalmi.
- Barthes, Roland. 1985. *Világoskamra*. Budapest: Európa.
- Báron György. 1979. Kitörés a Vidám Parkba. *Filmvilág*. 1979/19. 10-12.
- Báron György. 1993. Auschwitz működik. Beszélgetés Jeles Andrásal. *Filmvilág* 1993/5. 4-7.
- Beke László. 1997. *Médium/elmélet*. Budapest: Balassi - BAE Tartóshullám - Intermedia.
- Blanchot, Maurice. [1955] 2005. *Az irodalmi tér*. Budapest: Kijárat.
- Bódy Gábor. 1996. *Végtelen kép*. Budapest: Pesti Szalon.
- Bódy Gábor. 2006. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Budapest: Akadémiai.
- Bordwell, David. 1996. *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet.
- Deleuze, Gilles. [1985] 1989. *Cinema 2. The Time-Image*. London: The Athlone Press.
- Erdély Miklós. 1995. *A filmről*. Budapest: Balassi - BAE Tartóshullám - Intermedia.
- Erdély Miklós. 1991. *Művészeti írások Válogatott művészetelméleti tanulmányok*. (Szerk. Peternák Miklós). Budapest: Képzőművészeti.
- Gelencsér Gábor. 2002. *A Titanic zenekara*. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Budapest: Osiris.
- Györffy Miklós. 2001. *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest: Palatinus.
- Jeles András. 1993. Teória és akció, 39-43. In *Töredékek Jeles András Naplójából* (Szerk. Fodor László - Hegedűs László). Budapest: Fodor László - 8 és fél Bt.
- Jeles András. 2006 *Teremtés, lidércnyomás*. Írások filmről, színházról. Budapest: Kijárat.
- Kovács András Bálint. 1989 A másik hang. *Filmvilág*. 1989/2. 2-3.
- Kovács András Bálint. 2002. Nyolcvanas évek: a romlás virágai, 240-282. In Kovács András

Bálint: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus.

- McGowen, Todd. 2007. *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. Albany: State University of New York Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty. [1960] 1997. A közvetett nyelv és a csend hangjai, 142-177. In *Kép, fenomen, valóság* (Szerk. Bacsó Béla). Budapest: Kijarat.
- Nánay Bence. 2004. Avantgárd és romantika. Jeles András: Angyali üdvözlő. *Metropolis*. 2004/4. 42-53.
- Pasolini, Pier Paolo. 2007. *Eretnek empirizmus*. Budapest: Osiris.
- Szilágyi Ákos. 1978. Ez a világ csak egy ablak. Paradzsánov filmornamentikája. *Filmvilág* 1987/8 34-39.
- Tengelyi László. 1989. *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest: Atlantisz.
- Török Ervin. 2008. Nyomvétel, túldetermináció és a látvány allegóriái. Gesztusszínház (*A harmadik és a Montázs*). *Apertúra*. 2008. tél, III. évfolyam, 2. szám.
<http://www.apertura.hu/2008/tel/torok>. Letöltve: 09/03/2008.
- Varga Enikő. 2004. Az álomlátó. *Metropolis*. 2004/4. 64-73.
- Viano, Maurizio. [1993] 1997. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.

Filmográfia

- *A kis Valentinó* (Jeles András, 1979)
- *Amerikai anizs* (Bódy Gábor, 1975)
- *Angyali üdvözlő* (Jeles András, 1984)
- *Álombrigád* (Jeles András, 1983)
- *Elégia* (Huszárik Zoltán, 1965)
- *József és testvérei - Jelenetek egy parasztbibliából* (Jeles András, 2003)
- *Kentaur* (Szentjóby Tamás, 1976)
- *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1982)
- *Nárcisz és Psyché* (Bódy Gábor, 1980)
- *Öndívatbemutató* (Hajas Tibor, 1976)
- *Őszi almanach* (Tarr Béla, 1984)
- *Revizor* (Gothár Péter, 1984)
- *Senkiföldje* (Jeles András, 1993)
- *Tavaszi kivégzés* (Erdély Miklós, 1985)
- *Túró* (*La ricotta*. Pier Paolo Pasolini, 1963)

© Apertúra, 2009. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/nyar/gregus/>

