**Tóth Zoltán János**

# „Kettős vetítés”. Jeles András: *Montázs* (1979)

## Szerző

**Tóth Zoltán János** (1980)

PhD hallgató (SZTE, BTK, Irodalomelmélet Doktori Iskola)

Kutatási terület: vizuális kultúra, filmelmélet, testelméletek, képantropológia

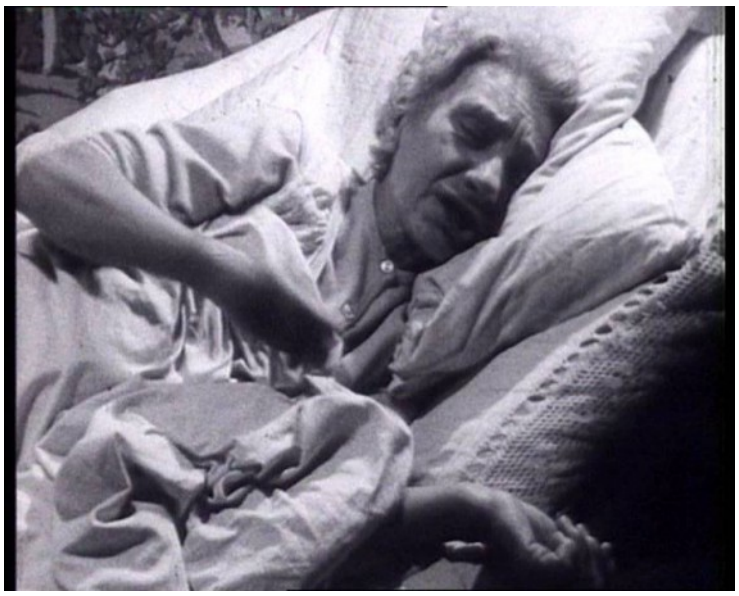
E-mail cím: **tothzoltanjanos@hotmail.com**

**Tóth Zoltán János**

# „Kettős vetítés”. Jeles András: *Montázs* (1979)

Nehéz és szinte lehetetlen eldönteni, hogy a „kettős vetítés” mint elméleti probléma melyik Jeles vagy Bódy alkotásban tematizálódik a legintenzívebben. Mindenesetre, ha példákat keresnek a fogalom illusztrálására, a szofisztikáltabb és többszörösen rétegezett *Amerikai anzix*, *A kis Valentino* vagy a *József és testvérei* kerülnek előtérbe. Ugyan az 1979-es *Montázs* formailag és intencionáltság tekintetében vitán felül elmarad az említett filmek színvonalától, modellértékű letisztultsága, egyszerűsége azonban megkerülhetetlenné teszi, ha a „kettős vetítésről”, Bódy és Jeles filmművészetének programadó felismeréséről gondolkodunk.

A *Montázs* nem csupán műfaját tekintve kísérleti dokumentumfilm, hanem Jeles későbbi alkotásainak szempontjából is megalapozó kísérletnek tekinthető. Ahogy Czirják Pál írja *Sötétség, ragyogás* című tanulmányában, *A kis Valentino* (1979) jól felismerhetően a *Montázs* és a *Vasárnap gyönyöre* (1973) idején készített eljárásoknak az egységes formába öntéseként, összegzéseként készül el. (1) A másik ok, amiért a *Montázs* didaktikai fontosságúvá válik a Jeles-életműben, a montázs kérdése. A hetvenes évek magyar experimentalizmusának elméleti hátteret adó rendszerek és a fogalomhasználat pluralizmusa ellenére ennek az időszaknak az avantgárd alkotóit kivétel nélkül a szovjet montázsiskolák meglátásainak az újragondolása indítja el a kísérletezés útján. A montázs problémája pedig mint fókuszpont gyűjti egybe a jelentéstulajdonítás, a médiumkritika, közelebbről tekintve a dokumentum és fikció konkurenciájának a kérdését.



*Jeles András: Montázs (1979)*

A korszak három legjelentősebb alkotója közül Erdély Miklós egyértelműen az eisensteini utat

követi. Szemiotikai vizsgálatainak stratégiai jelentőségű fogalmai mögött, mint a jelentéstulajdonítás és a jelentéskioltás, az 1+1=3 formulában összegezhető eisensteini logika húzódik meg. Bódy Erdéllyel ellentétben viszont a szeriális képszerkesztésre vonatkozó kísérleteivel megpróbálja meghaladni a számára túlságosan emblematikusnak és sematikusnak tartott eisensteini montázs dualista műveletét, és csakúgy, mint Jeles számára, a valóság bemutatásának elkötelezett Vertov jelenti a kezdeti inspirációt Eisenstein helyett. Ezzel összefüggésben, ebben a tanulmányban két kérdésre keresem választ: miként gondolja újra Jeles András a szovjet montázsiskolák által kialakított montázs definíciókat, másfelől: Jeles a „kettős vetítés" jelenségére való reflektálással képes-e eredményesen kilépni abból az experimentális törekvéseket a kezdetektől meghatározó dualisztikus szemléletből, melyet a film intra- és extraontologikus (2) megközelítése jelent.

A *Montázs*ban a fikció és a dokumentum kijátszása egymás ellen a szószerinti értelemben vett kettős vetítés, pontosabban fogalmazva a különböző felvételtípusok egymás mellé helyezésével létrejövő montázs eszközével valósul meg. Felmerül a kérdés: milyen értelemben beszélhetünk itt montázsról? Az eisensteini értelemben aligha, ha kiinduló pontul a *Montázs* montázsszegmenseinek tartható, különböző filmregiszterek hosszát és a vágás metrumát vizsgáljuk, hiszen olykor tizenöt perces filmbetétetek kerülnek egymás mellé a *Montázs*ban. Az elutasítás tényét Jeles indulatos Eisenstein-kritikái is nyilvánvalóvá teszik: „Micsoda arrogancia: a filmképben megszüntetni a tér épségét, autonómiáját, ilyen-olyan részletekkel mint ideogrammákkal, s ezek kombinációival agitálni! Nyilvánvaló: ezzel kezdetét vette a képnek – mint képnek, látványnak! – a visszavétele. A kép ettől kezdve szép lassan mondanivalóvá alakul." (3) Vagy máshol: „Eizenstein némafilmjei ordító transzparensek: a hangokat képpé alakította, a tárgyak és az ember hangjait; filmjei nem beszélő filmek, természetesen, de nem is lehetnének azok: kizárták magukból a reális világ akusztikáját. Képei fagyott hangzások. (Eizenstein montázselméletében az a téves elgondolás rejlik, hogy az elbeszélés heroikusan kifejező kompozíciókba s ezek egymásra hatásának »jelentésébe« sűríthető. " (4)



*Rátonyi Róbert, az Álombrigád narrátor szobra*

Ugyanakkor Jeles mégsem montázsellenes, amit leginkább a gazdag zenei és zajmontázs használata tesz nyilvánvalóvá. Az idézetekből kiderül, hogy az Eisenstein-féle szimbolikus montázst azért tartja elutasítandónak, mert az anyagát rögtön jellé, allegóriává alakítja. Vertov és

Eisenstein ikonicitás-vitája (5) elevenedik meg újra, ami azért is jelent furcsa önellentmondást Jeles esetében, mert ez a fajta ikonicitás, amikor az ábrázolt allegóriává válik, szinte állandó eleme a jelesi filmművészetnek. Gondoljunk Rátonyi Róbert figurájára az *Álombrigád*ból (1983) vagy a *József és testvérei*nek árnyképes technikájára, ahol a kompozíció „kizárja a reális világ akusztikáját", lemetszi magát az életvalóságról és a jelentés egy jelbe, allegóriába sűrűsödik.



*Allegorikus kép a József és testvéreiből*

Talán nem árt távolságtartással és kritikával olvasni Jeles kirohanásait Eisenstein ellen, Eisenstein tagadása ellenére a *Montázs*ban mintha pontosan az eisensteini intellektuális montázsra kapnánk példát. Annak ellenére, hogy Jeles sem az egyes, sem a kettes helyszínen látványosan nem sérti meg tér és idő egységét – a cselekmény folyamatos követése zajlik -, maguk a történések önmagukban mégsem történések, hanem egy-egy jól beazonosítható regiszter, a dokumentum és a fikció absztrakcióivá válnak, mint ahogy az *Október* istenszobrai sem tekinthetők pusztán különböző anyagokból készült faragványoknak. Az összevetés aktusa a montázsban intellektualizálja és sűríti, elemmé alakítja a jelentek kezdeti jelöletlenségét. Tehát abban a pillanatban, ahogy Jeles montázst használ, nem tud működni az a puritanizmus, amire például Haneke a *Kód nélkül* narrációs és képi struktúráját felépíti. Ha mégis, csak rövid időre, Jeles fogalomhasználatával élve: a látványt visszaveti a mondanivaló. Pontosabban fogalmazva, újra és újra kilépünk a jelenetek szemléletéből, és az ellenpontozó struktúra alapján tesszük jelentésessé azokat.

A művészet életbe való visszavezetésének avantgárd ideája – amit Jelesnél jól kifejez szimbólumellenessége – Vertov ars poeticájának is központi része: „A filmalkotást így definiálhatnánk: »montázs-szerűen látok«. A filmalkotás a tökéletes látás befejezett etűdje. A tökéletes látás pontosságát és mélységét minden létező optikai eszköz, elsősorban azonban a térben és időben kísérletező filmfelvevő gép segítségével érhetjük el. A látómező maga az élet. A montázsstruktúra anyaga is az élet." (6) Jól láthatóan, az „élet" fogalma determinált Jelesnél, amennyiben egy jól behatárolható szociológiai- és társadalmi mező bemutatását jelenti, mind az öreg nő és élettársa, valamint a házaspár is azok közé a perspektiválatlan, perifériára szorult vagy

afelé sodródó karakterek közé tartoznak, akiket Jeles filmjeinek visszatérő szereplőiként ismerhetünk meg. Ugyanakkor Vertov azt is írja, hogy ennek az új filmnek el kell tudnia távolodni az eddig uralkodónak tekintett művészeti ágaktól narrációs és technikai értelemben egyaránt: „Minden film csak irodalmi váz, amit filmbőrrel vontak be. […] Filmalkotásaink nincsenek. Csak filmillusztráció és színház, irodalom, zene együttélése valósult meg eddig." (7) A nem létező vagy mostanáig csak mutáns formákat mutató film gondolata a hetvenes években is élő hagyomány, Jelesnél, Bódynál, Erdélynél egyaránt megtalálható koncepció. „A FILMMŰVÉSZET NEM LÉTEZIK" (8) – olvashatjuk a nagybetűs kiemelést a *Teória és akció*ban. Ennek a még nem létező, mindig a jövőbe tolt, teremtésre váró filmművészet-koncepciónak az egyik ősnarratíváját éppen Vertov alkotja meg a Filmszemmel, amit később Bódy gondol tovább a *Kozmikus szem*ben, s végül Jeles innen transzponálja át saját rendszerébe. Ennek az utópisztikusnak is nevezhető szemléletnek a motorját Bódy és Jeles esetében a film elvesztett, őszinte, organikus dokumentaritása jelenti, ami nagyban rímel Benjamin fejtegetéseire az auratikus fotóról (9) : „A »FILMSZEM«, a feltétlen látás és a kamera autentikus egysége, egy korai állapot adottsága […]. Ha valaki az első filmtekercset szemléli, szinte megrendül e képek tökéletes tárgyszerűsége láttán." – írja Bódy. Hol tart viszont most a filmgyártás Jeles szerint? A piac által fenntartott műfajok diktatúrája kialakította azt a hamis distinkciót, mely szélsőségesen játékfilmre és dokumentumfilmre osztja fel a kinematográfiát, azonban ezek a kategóriák a látszattal ellentétben nem ontológiai, hanem történeti kategóriák. Ugyanakkor a tiszta dokumentaritás továbbra is ott kísért minden felvételen. Hiszen a filmkép magába foglalja mindkét minőséget, a naturalizmust és a megformáltságot, azaz egyszerre mindig két filmet látunk. Tulajdonképpen a „kettős vetítésnek" ez a drámája ismétlődik meg a dokumentumfilm és a játékfilm mint filmesztétikai kategóriák között egy magasabb szinten. Ennek a drámának a mesterséges felnagyítása a *Montázs*, melynek ötlete már alapvetően megtalálható abban a filmtervben, melyet Jeles a T*eória és akció*ban ír le *Divergáló dokumentumok* címen. A módszer lényege, hogy: „ »B« film eltérése »A«-tól mérhetővé teszi a módszer divergenciahozamát."



*Válás előtt*

Mit nevezhetünk azonban „A”, illetve „B” filmnek a *Montázs*ban? Először is gondolhatjuk azt, hogy ez a két film, a két helyszín szerint különíthető el: egyikben az élettársak , míg a másikban a váló fiatal házaspár párbeszéde folyik. A *Montázs* értelmezhető így is. Azonban a nő-férfi kapcsolatok szimmetrikus problematizálásánál, szociológizáló, historizáló olvasatánál prosperálóbb a játékfilmes inzertek és az első látásra a dokumentumfilm konvenciói szerint forgatott fekete-fehér betétek mentén tovább értelmezni. Ezek a betétek ugyan magukon viselik a dokumentum sztereotíp jegyeit: fekete-fehér film, szociológiai-társadalmi relevancia, hétköznapok bemutatása, a dialógusok kidolgozatlansága, a dialógusok antiretorikussága, ugyanakkor Jeles folyamatosan el is bizonytalanít a felől, hogy mit is látunk. Meghökkentő, hogy a szereplők nem lépnek kapcsolatba a kamerával, teljesen láthatatlan számukra, noha a dokumentumfilmek csak egy része használja a riportformát, ahol a szereplők kiléphetnek a megfigyelt szerepéből. Fontos, hogy magának a rendezésnek, a rendező jelenlétének a nyomai is el vannak tüntetve, olyannyira személytelenek ezek a közvetítések, hogy a házaspár szobájában elhelyezett kamera motorikus mozgása már szinte a pásztázó, megfigyelő rendszerek szkennelő mozgását imitálja. Ezt a tanácstalanságot csak fokozza a bevezetés és a kontextualizáló információk hiánya. Ha nem dokumentumfilmet látunk, akkor mit: játékfilmet? A filmbetétek láttán felrémlik, hogy a 80-as évek egy *Családi kör* típusú tévédráma pastiche-ét látjuk. Mintha egy nevelésügyi sorozat darabja peregne előttünk, mely a cinema verité és a riport formáit elegyíti, csupán az irányított didaxis hiányzik.

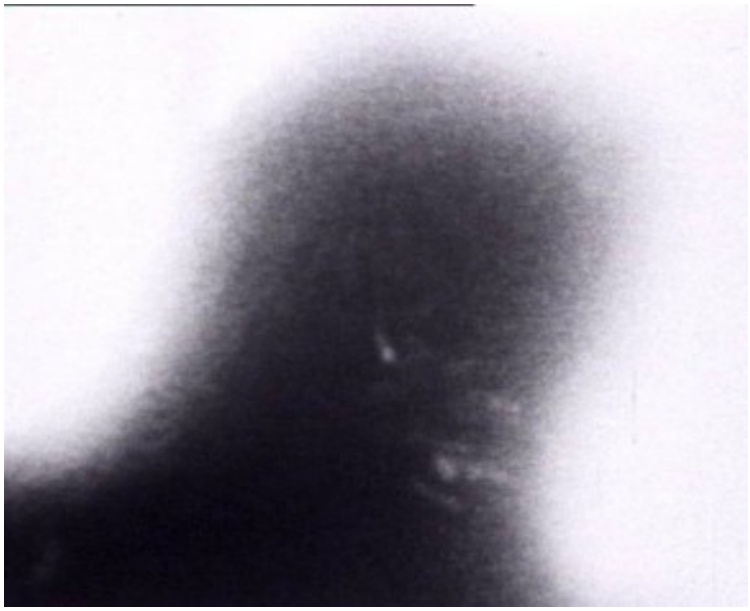


*Élettársak*

Jelestől nem lenne szokatlan a popkulturális elemek ilyenfajta kisajátítása, gondoljunk az *Álombrigád*ban Vámosi János közjátékára. A játékfilmes bejátszások elhatárolása könnyebb, hol tévéjáték, hol sci-fi. Feltűnhet, hogy igazából ezeknek a részeknek a kontrasztjaként, a fikció tükrében érzékeljük csak igazán dokumentumfilmként a fekete-fehér részeket. A fikció szerepeltetése létrehozza a valóság képét, a dokumentumot, magához képest külsődlegességként posztulálva azt. Fontos elem ennek a külsődlegességnek a megteremtésében, hogy a dokumentumfilmen belül mindenhol tévét néznek. Jeles megteremt egy distinkciót, amit nyomban le is bont azáltal, hogy a szereplők félig a fikció, félig a valóság lakói, hiszen alig vannak jelen a beszélgetésekben, nincs kontaktus közöttük, csak a tévét bámulják. Másrészről különösen fontos, hogy a házaspár civódásai közben, egy másik, hozzájuk képest fiktív házaspár vitája pereg a képernyőn. A gesztusok és a téma: a házasságtörés, ugyanaz. Ebben a szimultaneitásban elveszítjük a külsődlegesség fogalmát, a minta és a másolat kategóriái összekeverednek. Nemcsak a médium másolja az életet, hanem fordítva is. Úgy is fogalmazhatnánk: miden csak kép.

A mimézis sohasem egyirányú folyamat, hanem spirális. Jó példa lehet erre Goethe regénye, *Az ifjú Werther szenvedései.* Goethe a spleent és egy tipikus korabeli karaktert törekszik megjeleníteni, azonban a regény megjelenése után rémisztően megugrik az öngyilkosságok száma, és divat lesz a sárga-kék színű felöltő, amit Werther a regényben visel. A spleent mint olyat éppen dokumentációja hozza létre a maga teljességében, s ettől a ponttól kezdve már nem is olyan könnyen eldönthető az eredet kérdése. Ezt az eredetvesztést viszi színre Jeles a tévé-kép erőteljes szerepeltetésével a*Montázs*ban. Ami lényegessé válik, az a képek cirkulációja és önreferencialitása, azaz hogy akik a *Montázs*ban tévét néznek, maguk is egy következő szinten, a mi képernyőnkön vagy monitorunkon csak további képek. Mindez nem csak a baudrillard-i szimulákrum irányába tereli el az értelmezést, hanem Jeles metafikciós játékával közel jut azokhoz a kísérletekhez is, amelyeket Bódy a maga teljességében a *Végtelen kép és tükröződés* című írásában és az ehhez

kapcsolódó videóinstallációiban dolgoz ki, vagyis – idézem Bódyt -: „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a »jelentéssel«. Ez a folyamat azonos a világ menetével, képek állandó épülése, valamint a képek képe. Az épület egy vég nélküli és végtelen alagúthoz hasonlítható. Részesei, felfedezői és utasai vagyunk ennek az alagútnak, hogy végül újra a részeivé váljunk és benne vagyunk ebben az alagútban.” (10)



*King Kong-film a Montázsban*

A tükrözés azonban az egyes képtípusok között is működik, a fikció a dokumentum tükrében és fordítva árulja el igazságát, hogy a dokumentum fikció, ahogy azt már Bódy Jeles előtt felismerte. Jeles mindezt azzal egészíti ki, hogy „a fikció viszont dokumentum – indirekt, a kortárs filmtudat számára többnyire mély leleplezése a fikciót gyártó igényeknek.” (11) Ezekről az igényekről a *Montázs* montázsa egy eléggé közhelyes és nem túl árnyalt képet ad, hiszen eléggé egyértelmű, hogy kik nézik a tévét a *Montázs*ban. Egyszerűen fogalmazva a fikció pszichés protézis, ami enyhít evilági rokkantságunkon. Ez a fajta elitista avantgardizmus, ami egyébként Erdély Miklósnál is jelen van például a popkulturális zenével kapcsolatban, a fikciónak ez a szemlélete még mindig a dokumentum elsőbbségének prekoncepcióját tartalmazza, és nem vet számot a fikció sok egyéb funkciójával. Fontos megjegyezni, hogy Jeles elitizmusa szigorúan elméleti, a fikció használati módjára vonatkozó ítélet és nem a karakterei iránt érzett averzió, hiszen kortársai közül messzemenően a legszolidárisabb alkotóról van szó.

Jelesnek sikerül a *Montázs*ban az 1+1=3 logikája szerint kilépni a dokumentumfilm és a játékfilm hamis distinkciójából és végeredményként megmutatni, még ha negativitásában is, a nem létező, „filmszerűtlen” filmművészetet. A kérdés az, hogy a „kettős vetítés” megmutatására és/vagy kijátszására irányuló kísérletek Jelesnél képesek-e valóban kilépni abból az esszencialista filmes gondolkodásból, amit egyik oldalon a realista film, másik oldalon a fikciós film képvisel. Esszencializmusról (12) jelen esetben wolleni értelemben beszélek, aki arra hívja fel a figyelmet a

saját létalapjukat firtató experimentális filmek kapcsán *A két avantgárd* című tanulmányában, hogy az avantgárd filmnek azon törekvése, hogy a jelszintet az önreflexió szolgálatába állítsa, egyszerre nevezhető esszencialistának és ironikusnak. Ironikusnak azért, mert ezzel a gesztussal ugyanoda érkezik meg, mint vetélytársa, a realista filmművészet: „Így a vizuális művészetek világából érkező avantgárd eszmék hatása végső soron az volt, hogy a filmkészítőket szélsőséges »purizmusba« vagy »esszencializmusba« taszította. Van abban valami ironikus, hogy az antiilluzionista, antirealista film odajutott, hogy egy sor olyan probléma foglalkoztatta, mint legnagyobb ellenségeit. Egy André Bazin típusú teoretikus például, a realizmus és a valóságábrázolás híve, elkötelezettségét a mozgókép ontológiájáról és lényegéről szóló argumentációra alapozta, melyet a természeti világ fotografikus reprodukciójában ismert föl. Ma számunkra mondhatni egyszerre létezik a filmnek egy extrovertált és egy introvertált ontológiája, az egyik a mozi lelkét a filmezés előtti esemény, a másik a filmi folyamatnak, a fénypászmának vagy az ezüstszemcsének a természetében keresi. Ez az avantgárd által elért végpont egy olyan, a tiszta filmet, a »filmről« szóló filmet előtérbe állító, egyre szűkülő megközelítés eredménye, amely nem más, mint a jelölésnek a tárgyiasságban vagy a tautológiában való feloldása. (13)



*Realizmus: az elrejtett fikció*

Jeles és Bódy felismerése a kettős vetítéssel kapcsolatban méltán nevezhető revelatívnak, megértették a szélsőségekben rejlő veszélyeket, melyek mindig kísértették a filmes experimentalizmust: nem véletlenül írja Bódy, hogy a paradigmaváltásokat a bölcsészetben mindig a kritikai formalizmus vagy a pozitivizmus túlzott előrenyomulása követi. Ennek ellenére mind Bódy, mind Jeles a dokumentarizmust mint a filmkészítés alfáját és omegáját (14) őrzi meg elméletében, legalábbis a kijelentés közvetlen szintjén. Hiba lenne azonban az olyan, sokat idézet mondatok mögött, mint: „a »dokumentumfilm« a film filozófiája” (15), extraontologikus elhajlást sejteni. Bódy a dokumentumfilm idézőjelezésével ugyanazt nyilvánítja ki, mint amit Jeles is leír a *Teória és akció*ban: a filmtörténetben nem létezik feddhetetlen dokumentum, valamint szükséges különbséget tenni az ún. „filmtörténeti dokumentum és a valódi dokumentum között”, ami Jeles értelmezésében nem más, mint egy platóni ideának, a dokumentum ideájának és mindig hiányos,

ellehetetlenülő konkretizációinak a szétválasztása. (16) Platón emlegetése a dokumentaritás kapcsán könnyen a wolleni esszencializmus gyanúját kelthetné bennünk, azonban Jeles és Bódy munkássága minden, a dokumentarizmussal kapcsolatos utópisztikus megnyilvánulása éppen annak a bizonyítása, hogy a filmkészítés alfája és omegája elérhetetlen idea.

## Irodalomjegyzék


- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában.* Ford. Kurucz Andrea és Mélyi József. (http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html; 2007. jan. 5.)
- Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. In Peternák Miklós (szerk.):*Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Bp., Pesti Szalon, 1996.
- Czirják Pál: „Sötétség, ragyogás". Filmszerűség, áttetszőség Jeles András *A kis Valentinó* című filmjében. *Metropolis*, 2004/4.
- Jeles András: Teória és akció. In Fodor László - Hegedűs László (szerk.):*Töredékek Jeles András Naplójából*. Budapest., 8és fél Bt.
- Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Bp., Kijárat Kiadó, 2006.
- Pirog, Gerald: Ikonicitás és narráció. A Vertov- Eisenstein-vita. Ford. Kaposi Ildikó. *Szergej Mihajlovics Eisenstein filmjei és filmelmélete. Metropolis*, 1998/3.
- Vertov, Dziga: A nem-játékfilmgyártás jelentősége. Uő: *Cikkek, naplójegyzetek gondolatok*. Ford. Veress József és Misley Pál. Budapest, Magyar Filmtudományi intézet és Filmarchívum. 1973.
- Wollen, Peter: *A két avantgárd.* Ford. Müllner András. (http://www.apertura.hu/2006/tel/wollen/ ; 2006. 11. 22)


## Filmográfia

- *A kis Valentino* (Jeles András, 1979)
- *Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975)
- *Álombrigád* (Jeles András, 1985)
- *József és testvérei* (Jeles András, 2003)
- *Kód nélkül* (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, Michael Haneke, 2000)
- *Montázs* (Jeles András, 1979)
- *Október* (Oktober, Sergei Eistenstein, 1927)
- *Vasárnap gyönyöre* (Jeles András, 1973)

© Apertúra, 2008. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2008/tel/toth-kettos-vetites-jeles-andras-montazs-1979/