

KÉRCHY VERA

„A dokumentum: fikció... a fikció viszont: dokumentum”

KÍSÉRTETIES VITALITÁS A MAGYAR NEOAVANTGÁRD FILMEKBEN¹

Tanulmányomban a '70-es évek magyar neovantgárd filmtörténeti korszakának (különös-képp a Balázs Béla Filmstúdió filmjeinek) elméleti implikációival foglalkozom. Meglátásom szerint ezt a korszakot az teszi teoretikus szempontból különösen izgalmassá, hogy a filmek a brechti kiszólásos önreflexió szubverzióján keresztül a kései Lacan inspirálta filmelméleti nézeteket látszanak megvalósítani. A filmekben így színre vitt és a filmrendezők elméleti szövegeiben expliciten is kifejtett teóriák megelőlegezni látszanak a Kaja Silverman, Jonathan Crary vagy Slavoj Žižek neve által fémjelzett elméleti korszak dilemmáit. Kiemelten Jeles András művészetével foglalkozom, (anti)esztétikájának dekonstruktív jegyeit vizsgálom különös tekintettel a filmes perszonázs köztes, kísérteties ontológiájára.

I. A filmes „elvétt” önreflexió látáselméleti háttere

Kaja Silverman *A tekintet*² című tanulmányában Crary médiumtörténeti és Lacan ahistorikus látáselméletét veti egybe.³ Crary a különböző vizuális médiumokat aszerint különbözteti meg, hogy a látó számára episztemológiai bizonyosságot biztosítanak vagy sem. Az episztemológiai bizonyosságot nyújtó médiumok (mint a *camera obscura*) a néző és a kameraszem egybeesésének és a látó látottól való biztos elkülönülésének illúzióját keltik, míg az episztemológiai bizonytalanságba sodró médiumok (mint a sztereoszóóp) nem engedik meg a gépszemmel való azonosulás lehetőségét, és a látó-látott tér elkülönülését. Ez utóbbi esetben a szituáció a következő: a látó belép a látvány terébe, és ezzel elveszíti a látvány feletti omnipotens, azt (értelmes) látványként uraló szerepét.

Lacan ez utóbbi látáselméletet a pszichés szerveződésben fontos szerepet játszó Tekintet működéséhez, a természetes észlelés mindenkori bizonytalanságához köti. Ez a bizonytalanság abból fakad, hogy a szubjektum felől kiinduló tekintet mindig kiegészül egy olyan nézőponttal, ami nem azonos vele. A Tekintet egyrészt az énképpel való azonosulás tökéletlenségéért, másrészt a valóság közvetlen megtapasztalásának a lehetetlenségéért felelős, s ezáltal

¹ A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

² Kaja Silverman: *A tekintet*. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis* 1999/2

³ A Silverman által hivatkozott szövegek: Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA.: MIT Press, 1990. és Lacan, Jacques: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.

megfoszt a saját nézőpont kizárólagossága nyújtotta önazonosság élményétől. A ránk vetődő ideológiai Tekintet, illetve a megismerés szubjektivitása mindkét esetben egy-egy illúziót állít látó és látott közé. A Tekintet különbsége átjárja a látás szituációját, ami elbizonytalanítja a látvány uralhatóságának érzetét. Silverman e médiumelméleti és pszichológiai megközelítést úgy békíti ki, hogy historizálja a lacani megközelítést: mindig kulturálisan, történetileg meghatározott, hogy hogyan szerveződik ez a köztes, imaginárius kép.

Ezt a látáselméletet tágabb kontextusban a reprezentációs formák történetében is nyomom követhetjük, ahol a műalkotások hol egy episztemológiai bizonyosságot hordozó, hol egy episztemológiai bizonytalanságot hordozó korszak kifejezői. A valóság megismerhetősége vonatkozásában állító és kérdező korszakok váltogatják egymást (néha persze ez vertikálisan történik): amint megkérdőjeleződik egy megismerést garantáló ideológia, az új ideológiai kialakulásáig tartó átmeneti korszakot az episztemológiai bizonytalanság, a kérdésés állapotja jellemzi.⁴

Az episztemológiai biztonságot nyújtó (a látványtól fix távolságban levő, kizárólagos nézőpont illúzióját keltő) reprezentációk esztétikája a transzparencia, a mimézis, a realizmus, a valóságghűség fogalmaival írható le. Kézenfekvőnek tűnik, hogy a megismerés bizonytalanságát felszínre hozó korszakok kifejezési formájaként a fikció megtörését, a közvetítő közeg láthatóvá tételét (az „ablak” behomályosítását), a médium önreflexióját értsük. Közlebről szemügyre véve a megtörés esztétikáját azonban azt látjuk, hogy az önreflexió ugyanúgy a néző-látott biztonságos távolságát állítja helyre, mint az episztemológiai biztonságot nyújtó transzparens modell, a különbség pusztán annyi, hogy a befogadót „bent” helyett (a látvány tere) „kint” pozicionálja (a látó tere).

Ennek az esztétikának a fő vonatkozási pontja a brechti színház, melyben a fikció megtörésével, a szerepből való kiszólással a tartalom helyett a formára irányul a figyelem. Christian Metz ezt a szerkezetet a következőképp írja le: a valóság szereplőjének két alakja, a színész és a néző közti – fikció feletti – összekacsintás azért történhet meg, mert a színpadi figura és a néző egy térben és időben vannak.⁵ Nem ékelődik közbe egy közvetítő gépszem, így a színházi szituáció résztvevője könnyebben megteheti, hogy elfeledkezzen az ahistorikus lacani Tekintet (jelen)létéről, és a látvány egyedüli birtoklójaként határozza meg magát, ez a helyzete (nézőpont és látvány távolsága) tudatosul a reflexióban. Ezért a színházi – és az e szituációt mímelő önreflexiók formák – az episztemológiai bizonyosságot sugalló látáselméleti modellbe írhatók be.

A lacani modell szerint a valódi episztemológiai bizonytalanságot az jelenti, ha a „reflexió” során a látó-látott viszonyt reflektálhatatlanként észleljük, vagyis ha az önreflexió kudarcát éljük meg. A Tekintet, a Valós harmadik dimenziója megzavarja az Imaginárius Szimbolikusból varródásának tökéletes lezárulását. A Másik nézőpont jelenlétének gyanúja elbizonytalanítja a látó látványra vonatkozó kontroláló érzetét, hasonlóan ahhoz, ahogy a dekonstruktív ironia, a jelölő önkényes játéka, a performativitás uralhatatlan aktivitása teszi azt a beszélő intenció szerinti jelentésközvetítésével. Az episztemológiai bizonytalanság lacani modellje tehát az önreflexió lehetetlenségéről, s ezzel az önazonos, (akár verbális, akár

⁴ Ld. erről bővebben, színháztörténeti vonatkozásban: Kiss Attila: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.

⁵ Ld. Christian Metz: *Az észlelés szenvedélye*. In: Uő.: *A képzeletbeli jelentő*. Ford: Józsa Péter. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981. 77-89. 80-81.

vizuális) jelentéseket uralhatónak vélő, intencióhoz kötő szubjektum áthatoltságáról, *différance*-száról beszél.

E két látásmélet fellelhető a filmművészet különböző korszakaiban, az egymással szembe állítható realista vagy modernista és a kísérletező filmes formanyelvek ideológiáiban. A vászon mint „ablak” a nézőt a kép teremtésének és uralásának illúziójával táplálja egyrészt biztos távolságot teremtve/fenntartva a látó és a látott között, másrészt egybecsúsztatva a kameraszem helyzetét a nézői pozícióval. Ezzel szemben a kísérleti film folyamatosan a film mibenlétére kérdez rá, magát a médiumot teszi tárgyává, helyezi fókuszba, „takarja ki” reflexió alá helyezve annak anyagi, formanyelvi, sajátos jelentésalkotó jellemzőit. A kérdés az, hogy e reflexióban milyen médiumfelfogás, médiumnarratíva rajzolódik ki? Azok a modernista példákban, melyekben az apparátus megjelenése, a kamerába nézés a fikció leleplezésének, megtörésének hatását célozza, még az episztemológiai bizonyosság modelljénél járunk: a néző öntudatára ébred saját látványtól elkülönülő helyzetének, kilöködik a fikcióból, a nézés itt-és-mostjába kerül. Ezek a példák a metafikciós regény és a kiszólásokra épülő színház nyelvezetét utánozzák előfeltételezve/megképezve „kint” és „bent” bináris opozícióját: a vásznon látottakat fikcióként, pusztá konstrukcióként, a mozi terem világát pedig valóságként határolják el egymástól. Ebben az esztétikai hatásban nem játszik szerepet a kamera és a nézői szem különbsége, a cél pontosan – a kettőt egymásra csúsztatva – ezek vázontól való távolságának hangsúlyozása.

Nemcsak a varratelmélet kritikai teoretikusai – mint Crary, Vernet vagy Žižek –, de már Metz és Baudry is felhívja arra a figyelmet, hogy a kamerával való azonosulás sohasem tökéletes, az imaginárius kép (beállítás) szimbolikusba való bevarrása (ellenbeállítás) sohasem történik meg maradéktalanul (mialatt a néző nem érzi tökéletesen elválasztva magát a látványtól). E mediális sajátosságnak a hatása, hogy a kamerába nézés sohasem éri el a nézőt, a filmszínész ugyanis nincs közös itt-és-mostban a mozinézővel. A színész „bentje” nem tud a néző „kintjével” olyan kényelmesen összekapcsolódni, mint a színházban, ahol ezek közös térben vannak. Amikor a filmes alak a kiszólással próbálkozik, éppen ennek lehetetlenségére, a néző és a filmszínész találkozásának mindenkori elvéttségére irányítja a figyelmet.⁶ (Ezért olyan nagy hiba Bazin szerint a tévériporter bakizása, ami egy olyan torz itt-és-most-effektusként tárgyal, ami felfedi a filmhíradós perverz magányosságát, itt-és-mostjának távollét általi áthatoltságát⁷). A „ki”-reflektálás eredménye a film esetében a kamerába néző alak köztes (elhalasztott) létének és az én itt-és-mostomnak a találkozásából létrejött torz interperszonális helyzet. A néző a filmes figurára mindig csak egy másolban tud tekinteni⁸, a másik oldalról pedig a kamerába nézés nem éri el a nézőt. A mindig-már nem-itt, mindig-már nem-most létező filmes alak sajátosan köztes ontológiai terében a kamerába nézés gesztusa egy kísérteties teret idéz meg, a kitekintés (a kiszólás vizuális változata) a nézőt egy kísértettel szembesíti, s ezáltal egy lehetetlen közegbe emeli. A filmes reflexió esetében nem áll helyre a „kint”-”bent” kétpólusossága, a néző-látvány biztos távolsága, amitől a kamerába nézés

⁶ Ld. Metz, 83.

⁷ Ld. André Bazin: Színház és film. Ford. Baróti Dezső. In: Uő.: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 101-145. 120.

⁸ Az anamorfikus tekintethez lásd Lacan elemzését Holbein *Követek* című festményéről: Jacques Lacan: Anamorphosis. In: Uő.: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Penguin Group, London, 1994. 79-90.

az episztemológiai bizonytalanságot modellező szemléletes példává válik. Ezáltal a filmes „elvésett” önreflexióra a dekonstruktív jelműködés allegóriájaként tekinthetünk.

Meglátásom szerint a '70-es évek magyar filmjeinek médiumfelfogása szerint – a lacani filmelmélettel összhangban – a filmes médium feltárulkozása nem eredményezhet olyan nézői öntudatra ébredést, itt-és-mostba kerülést, fikcióból kilöködést (ezzel egy újabb episztemológiailag bizonyos állapotot, a „kint” levés állapotát elérve), mint a kiszólás eredményezte színháznézői élmény. Különösen látványos a különbség az olyan színházi próbákat filmre vivő esetekben, mint az *Álombrigád* (Jeles, 1985) vagy *A harmadik* (Bódy, 1971). Ezek a színházi szituációt idéző filmek az episztemológiai biztonságot teremtő modell ironikus kezelésével juttatják érvényre a látáselméleti bizonytalanságot hordozó modell működését: megteremtik a biztonságot nyújtó modell szituációját, de csak azért, hogy aztán hagyják azt ellehetlenülni.

II. A „transzparens stílus” látáselméleti háttere

Gelencsér Gábor transzparens stílusnak nevezi a '70-es évek magyar filmjeinek fő jellegzetességét, azt a kísérleti jelleget, hogy nem a tartalom, hanem a forma válik átlátszóvá, láthatóvá.⁹ Bódy Gábor, Erdély Miklós és Jeles András a film alapvető jelentésadó funkcióit vizsgálva különböző műfaji és stiláris kódok keverésével helyezik fókuszba a filmnyelv sajátos működését. A dokumentum és a fikció két formanyelvi kategóriája annyiban érdeklí őket, amennyiben mindkettő határozott előfeltevéseket hordoz a film médiumának mibenlétére vonatkozólag. Mindkét nyelvezet a film transzparenciájának ideológiáját generálja az ennek megfelelő episztemológiai biztonságot nyújtó modell előállításával. A dokumentum a filmet a valóság közvetlen feltárására, áteresztésére képes médiumként tünteti fel, míg a narratív film a fikciót megtörés nélkül, lehetséges valóságként képes tálalni.

A három rendező felismerése, hogy a transzparencia ideológiája addig működik, amíg a két filmnyelv, a két fogalom – dokumentum és fikció – határozottan elkülönül egymástól. Amint a két stílus keveredésével kerülünk szembe, előtérbe kerül azok kódoltsága, az, hogy a film által nyújtott valóságtapasztalat mindkét esetben egy-egy sajátos szabályrendszer függvénye. A dokumentum formanyelvét ugyanúgy konvenciók alkotják, mint a narratív filmét. Az előbbit ugyanúgy sajátos beállítás, megvilágítás, dramaturgiai szerkesztés, forgatókönyv és utómunka jellemzi, mint a narratív film jól ismert lineáris, ok-okozati, jellemekkel dolgozó szerkezetét. Ezek a nyelvi jellegek jól láthatóvá válnak, ha a kódokat egymásba játszatjuk, ha sajátos szabályaival felkeltjük az egyikkel kapcsolatos elvárásokat, majd ezeket nem kielégítve hirtelen a másik „nyelv” rendszerére váltunk. A váltogatással eltűnik a transzparencia érzése, és a film mint formanyelv válik hozzáférhetővé.

A három rendező filmes reflexiója azonban itt nem áll meg. A formanyelvi kódok feltárásának a tétje nem a film valóságáteresztő képességének a negligálása. Mind Erdély montázs-elmélete, mind Bódy „kettős vetítés” gondolata, mind Jeles „filmszerűtlen” film ideája pontosan a valóság lenyomatszerű megőrzésének lehetőségeit kutatja. A filmes formanyelvi kódok leleplezésének célja pusztán annak megmutatása, hogy ez a valóságlenyomat, a film realizmusa nem ott van, ahová a „történet” (a rendező, a befogadó által megcélzott értelemegész) mutat, ahol a jel intenció szerinti jelentését találjuk (illetve véljük megtalálni).

⁹ Gelencsér Gábor: A transzparens stílus. In: *Uő.: A Titanic zenekara*. Osiris, Bp, 2002. 382-402.

„[A] kép mindig fog tartalmazni szándékunkon felüli mozzanatokot”¹⁰, írja Bódy a determináció-túldetermináció fogalompáros kapcsán. Filmes látáselméletében a determináció a látvány és a látó (a rendező, operatőr, stb.) közé iktatózó értelmezési művelettel előálló többletet, a túldetermináció a szándékon felüli mozzanatokot kifejező fogalmak. Másról az „imaginárius” és az „aktuális” jelentés kifejezéseket használja a film kontextusában kitermelődő képi jelentés és e kontextustól független, szándékon felüli, „eredeti” jelentés megnevezésére.¹¹ Ez utóbbi soha nem férhető hozzá tisztán, mert a film fiktív kontextusa, az „imaginárius jelentés” mindig eltorzítja, eltakarja. Példaként a jelenetben véletlenül benne maradt gyártásvezető esetét említi, aki mikor észrevette saját ott-maradottságát, igyekezett gyorsan kifutni a képből. Ezt a jelenetet mégsem kellett később kivágni, mert a film narratív kontextusába szépen beilleszkedett, tovább mélyítette, színezte az egyéb képekből is kibontakozó „rémület” metaforáját. „A felvétel tényleges helyére és idejére vonatkozó” „aktuális jelentés” „artikulálatlan és kimeríthetetlen” és „ritkán fogható át a tudatos készítés pillanatában. Ez az oka, hogy a fénykép vagy a film készítője rendszerint izgalommal, meglepetésre készen várja a kép előhívását. A legalaposabb előkészületek után is számolnia kell azzal, hogy valami »olyan« jelenik meg a képen, amely készítés közben elkerülte a figyelmét, vagy egyszerűen értelmileg realizálhatatlan volt.”¹² Úgy tűnik, az „eredeti” jelentésnek is mindig már van egy elkésztettsége, ami a megjelenést illeti, képtelenség szándék szerint direkt megragadni, lehetetlen a tudattal elébe menni, és intenció szerint beletölteni a reprezentációba. Amit a befogadásban, a képek kontextusában tudatosan észlelünk, az már az „imaginárius jelentés” ráto-lakodása az „aktuális jelentésre”. Vagyis az „aktuális jelentés” csak lemaradva, saját nyoma-ként tűnhet át az „imaginárius jelentésen”, amennyiben áttűnik. És amennyiben áttűnik, anynyiban elbizonytalanítja, eltéríti az „imaginárius jelentést”, vagyis a kép tudatosan észlelt jelentését. Ez a gyanú, az ironia, vagy más szóval a Tekintet működése a filmi jelentő perfor-matívumában.

Az „aktuális jelentéshez” hasonlóan nyomszerű, Valós természetű dolgot kell értenünk Jeles Dokumentum fogalmán is, melyet *Teória és akció* című szövegében határozottan elkülönít a filmtörténetnek nevezett fikció és dokumentum fogalompárosaitól.¹³ E két utóbbi konven-cionális kódok, sémák gyűjteménye, melyeknek – véleménye szerint – semmi köze a film valódi „természetéhez”¹⁴. Elemzése (és főként filmes gyakorlata) alapján viszont úgy tűnik, épp ebben az eltérésben, különbségben rejlik a valódi filmes „természet” feltárulkozási lehetősé-ge. Jeles Dokumentum-fogalma „az élet kinematográfiájának”¹⁵ lényegi aspektusaként írható le, és szubverzív jelentősége abban áll, hogy minden filmes reprezentációban ott kísértve le-dobja magáról az említett külső stiláris meghatározottságot. A fikció-dokumentum kettőség

¹⁰ Bódy Gábor: Filmiskola VI. A látvány tagolása 2. (Az értelmező tagolása). In: Uő.: *Egybegyűjtött film-művészeti íráások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 336-342. 337.

¹¹ Bódy Gábor: Jelestulajdonítás a kinematográfiában. In: Bódy, 2006. 140-156.

¹² Bódy, 144.

¹³ Bár Jeles nem tesz ilyen vizuális megkülönböztetést, én itt most a pszichoanalitikus Valós fogalmával összekapcsolható Dokumentum-elképzelést nagybetűvel, a filmtörténeti dokumentum stílusjelölő fogalmát pedig kisbetűvel jelölöm.

¹⁴ Jeles András: *Teória és akció*. In: *Töredékek Jeles András Naplójából*. Szerk. Fodor László, Hegedűs László. Fodor László – 8 és fél Bt. 1993. 39-44. 39.

¹⁵ Jeles, 43.

ebben az értelmében nem tartható, a Dokumentum stílus kategóriától függetlenül átjárja a filmet.

A két stílus kategória már a maga rendszerében is nehezen határolható el egymástól. „A dokumentum: fikció... a fikció viszont: dokumentum”¹⁶ – írja Jeles. A fikció dokumentum, amennyiben „a kortárs filmtudat számára többnyire rejtett és mély leleplezése a fikciót gyártó igényeknek”¹⁷. Vagyis minden önmaga kódjait elleplezni vágyó megnyilvánulási forma elleplező gesztusával el is árulja saját magát, minthogy az elleplezés mindig tökéletlen. És amennyiben a fikció tökéletlen elrejtési kísérlete folytán elárulja saját konvencióit, azokat mintegy tálalva dokumentálja a kor reprezentációs tradícióit. „A mozgókép [...] miközben fizikailag dokumentálja a hazugságot [ti. a fikciót], éppen e dokumentáció révén le is leplezi a hazugságot...”¹⁸

Az elleplezés tökéletlenségéért pedig a háttérben morajló „valódi” Dokumentum felelős. A kiüresített, betanított figurák világa mögött ott kísért „az élet véletlenszerű felhangja”¹⁹. Azáltal, hogy a játékfilm testeket használ, saját lelepleződésének lehetőségével packázik. Vagyis a játékfilm egyrészt élettelenít, „merev szervezési, gyártási, dramaturgiai (egyéb) konvenciói által kiszűri az »ábrázolás« közegében felébredő élet véletlenszerű felhangjait, egy kitüntetett dramaturgia (lásd: Fikció) diktatúrájával eliminálja a foto-kinematografikai leképezés révén megidézett élet követelményeit”, „kizárja az élet valóságos minőségét kifejező adramatikus komponenseket, az emberből szócsövet csinál”, másrészt viszont – sajátos, valóságlenyomatot őrző médiuma által – „a mozgókép a legképtelenebb irrealitásba is életet visz: emberi testeket”. „A mindennapi élet közvetlen teljessége valódi tendenciáival – megszüntetve és kitaszítva – ott kísért a hazugság-konstrukciók szolgálatába állított mozgóbeszélő-csókolódzó-vérző-síró-lepuffantott színész előre gyártott szituációiban, patent mozdulataiban, dokumentatív ürességében. Bárhogy is, de az előre gyártott sorsok, patentfordulatok mozija mögött ott kísért az élet kinematográfiája.”²⁰

A dokumentum = fikció képletet pedig úgy értelmezhetjük, hogy „a dokumentarizmus lehetőségeit egy anorganikusan fejlődött forma-készlet konvenciói korlátozzák”, „a dokumentumfilm még a játékfilmnél is kevesebbet mutat az életből”²¹. Vagyis a valódi Dokumentum és a stílus dokumentum között még nagyobb a feszültség, mint a fikció sémái és az elnyomott „élet” között. Így a dokumentum még határozottabban „löki le” magáról a fikciót, s leplezi le ezzel kódjait, mint a fikciós film.²² „A dokumentumfilm hősei a maguk független, fikción és

¹⁶ Jeles, 40.

¹⁷ Jeles, 40.

¹⁸ Jeles, 42.

¹⁹ Jeles, 42.

²⁰ Jeles, 42-43.

²¹ Jeles, 43.

²² Itt érdekes hasonlóság fedezhető fel Jeles elmélete és Žižek Kieslowski-elemzése között. Žižek arról ír, hogy Kieslowski inkább képes megmutatni a Valós arcát azokban az esetekben, amikor mesterséges szerepek szócsöveiként beszélgeti szereplőit, mint azokban, amikben a szereplőknek őszintén kell magukról vallaniuk a kamera előtt. Az előbbi esetben a tudatot lekötő egy lényegtelen fiktív dimenzió, és tér nyílik az *objet petit a*, az elvétések, a *jouissance* számára. Míg, ha a beszélő – legyen bármilyen őszinte is a szándéka – ezekről tudatosan akar vallani, képtelen feltárni saját *jouissance*-át. A kamera előtt magát adva is szükségképp szerepet kezd játszani, önmaga szerepét, ami leblokkolja saját őszinte nem-tudatos természetének előtörését. Ezért lát Žižek logikus fejlődési vonalat Kieslowski dokumentumtól fikció felé haladó filmes pályájában, aminek szükségszerűen a következő

sztorin kívüli saját világukkal, életük teljes komplexumával kibújnak és kilógnak a dokumentáris fikció sablonja alól.” „A játékfilmben kevés az élet [...], a dokumentumfilmben pedig túlságosan sok az élet ahhoz, hogy belesimuljon a konvencionális-tradicionális sablonokba.”²³ Bódy előbbi gondolatmenete, valamint Jeles filmes gyakorlata alapján viszont azt mondhatjuk, hogy a valódi életnek csakis így – ebben a különbségben feltárulkozva – van lehetősége megnyilvánulni.

A fikciót szubvertáló Dokumentum filmes példáiként azokat a Jeles-filmeket említhetnénk, melyekben a fikciós jelleg direkt fölnagyítva jelenik meg, ilyenek például a színházi szerepjátszás helyzetét kölcsönvevő szituációk. Az *Álombrigád* történetét egy próbahelyzetre építi, ahol civil színészek fiktív szerepekbe tanulják bele magukat. A jelenetek sajátos hangulatát az adja, hogy a film nézőjének soha nem a próbált fiktív szerep (a filmbeli színházi előadás intenció szerint megcélzott „jelentése”) fog a fókuszába kerülni, hanem a szerep mondanak, eljátszásának a módja. Színházi kifejezésekkel leírva: az előadás performatív dimenziója rányomakodik a referenciális dimenzióra, és eltolja a jelentést. A színész sajátos közvetítésében a szerep (a „színház”: a fikció) lényegtelenné, a színész valósága, sajátos hangképzése, gesztusai, jelenléte (a keretfilm: a „valóság”) viszont hangsúlyossá válik. A kettő – szerep és színész – eltolásához Jelesnek feszültséget kell lopnia fikció és civil jelenlét közé, melynek határozottan nem a brechti elidegenítő színjátszás lesz a módja. Jeles színészei legjobb tehetségük szerint beleélik magukat a szerepbe. A színész és a szerep közti hasadást egy különleges nézőpont éreztetése fogja belopni, az a jelesi Tekintet, ami anélkül választja le a performativitást a szerepről, hogy ezzel a színházi (fikció - valóság, kint - bent kettőségére épülő) önreflexió helyzetét állítaná elő.

A dokumentumfilmes sémák felnagyításával, ironikus használatával keltett szubverzióra jó példa Jeles *Montázs* (1979), Erdély *Verzió* (1979), illetve Bódy *A harmadik* című filmje. A rendezői szemszög éreztetése hasonlóan áll el a látványtól – magát Tekintetként éreztetve –, mint a fikciós példa esetében. *A harmadikban* Bódy az ismétlésekkel és a riporteri kérdések kivágásával tereli el az interjú nézőjének figyelmét az elhangzó szöveg jelentéséről, miáltal az interjút adó gesztusai, tikjei, *jouissance*-szai láthatóvá válnak. Jeles *Montázs* című filmjének történetzálaiban „mintha” egy-egy magánszférába tekintenénk bele, egyrésztől egy válófélben lévő pár durva, pszichoanalitikus tartalmakkal teli szituációját, másrésztől egy öregasszony és az albérlője közti vacsorajelenetet kísérhet felváltva figyelemmel. A párhuzamos montázs határsértései azonban – az át-áthangzó mondatok, tartalmi összehallások, és a harmadik térrel, a televízió rövid jeleneteivel való összecsengések – a dokumentumfilm megszerkesztettségét, fikcionalitását teszik hangsúlyossá. Hasonló módon „fertőzi” meg a fikcionalizálódás a *Verzió* werkfilmjét, az Erdély-rendezés záró képsorait. A fikciót ellenpontoszó, a színészek itt-és-mostját leleplező jelenetek alatt ugyanaz a komolyzenei aláfestő zene szól, mint a fikciós rész alatt, ráadásul a civil színészek vonulását, mozdulatait ugyanazok a tónusok kísérik, mint az általuk megformált karakterekét (a mély tónusok Scharf Mórihoz és az

állomása a filmezés abbahagyása, ami annak a felismerésnek a következménye, hogy a Valós szerzői szándék szerint nem érhető el, nyomszerű természete a megértés, a megmutatás intenciójával összeegyeztethetetlen. Ld. Slavoj Žižek: *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. British Film Institute, London, 2001.

²³ Jeles, 43.

őt megformáló Vikár László „karakteréhez”, a magasabb, andalító dallamok Solymosi Eszterhez és Horváth Ágnes werk „jeleneteihez” kötődnek).

Ezekben a példákban is látható, hogy miután e rendező-filmteoretikusok felismerték a „filmtörténeti” stíluselemek, kódok, „mű-műfajok” konstruáltságát, konvencióhoz kötöttségét, egyikük sem hagyja el azokat filmjeiben, ami egy olyan médiumfelfogást tükröz, mely szerint a determináló látástól nem tudunk megszabadulni. A dekonstrukciós retorikaelmélet felől nézve ezek a konstruált kódok (a filmnél az értelmes látvány) a mindenkori elhagyhatatlan (félre)értelmezés metaforái. Ez azonban nem vezet a „reprezentáció börtönének” nihilista elméletéhez, hiszen a stílári határsértésekben a Valós nyomszerűségében igenis képes megmutatkozni. Sőt, a megmutatkozásához a determináció félreolvasó munkájára kifejezetten szükség van. Mindezt a silvermani modellre visszafordítva: csak akkor jelenhet meg a Tekintet gyanúként, nem pedig önreflexív tapasztalatként (ami az episztemológiai bizonytalanság feltétele), ha mindig egyben a fix nézői pozíció illúziója is létrejön. Csak félrebeszélve tudjuk a véletlenszerű, értelemadással utol nem érhető valóságot szóhoz juttatni. Ennek a félrebeszélő beszédnek a kifejeződése a Tekintet és a szem elkülönülése a lacani modellben. A Tekintetet pedig a film közvetítette „valóság” és a nyomszerű Valós különbözőségének az allegóriájaként kezelhetjük.

A '70-es évek filmjeinek formanyelvi leleplezésében nem az válik tehát fontossá, hogy egy reprezentációs tér fiktív jellegét elkülönítsük saját reprezentáción kívüli világunk valóságától, hanem az, ami a lebontás után a médiumban nyomszerűen megmarad. És ezt a filmek úgy érik el, hogy miközben a befogadót leköti a kódok keveredésének követésével terhelt kognitív munka, nyomszerűen megjelenik az „aktuális jelentés”, a valódi Dokumentum. Ebben rejlik a '70-es évek filmjeinek sajátos, kísérteties „élettelisége”, mely már nem egy bazini értelemben vett transzparens valóságtükrözést jelent, hanem annak a Valósnak a megnyílását, ami a mindennapi tapasztalatban is csak anamorfikusan férhető hozzá.

III. Színház és film (inter)mediális ütközései

A következőkben részletesebben foglalkozom Jeles azon filmes példáival, melyek a fikciós konvenciókat a színházi szituáció megidézésével nagyítják fel. Ezek megközelítésekor hasznosnak tűnik Metz összehasonlítása színház és film között, mellyel a filmes médium (a „képzeletbeli jelentő”) kétszeresen imaginárius jellegére világít rá. A film kétszeres eltávolítás, vágygeneráló hiányt a forgatás és a mozinézés terének és idejének különbsége megduplázza. Ezért a filmes *voyeur*ködés „radikálisabban perverz”²⁴, mint a színházi, ahol a szadistamazochista viszony szimmetrikus felállásában a színész hallgatólagos beleegyezését adja nézve levőségének. A találkozás lehetősége ez esetben elviekben fennáll (bár nem cél, hiszen a vágy fenntartásának garanciája a kielégülés elhalasztódása), míg a filmnél a vágy kielégülése (a találkozás) abszolút lehetetlen. A közönség felé történő kitekintés – mint a fikció egységét megtörő esztétikai eszköz – a színházban ennek a közös megegyezésnek a megerősítése, és – mint ahogy erről már szó volt – az episztemológiai bizonyosság modelljének szerkezetét hordozza: a színházi néző vagy *beleéli* magát a fikció világába, vagy *kirefektálja* magát a nézőtér és a színpad közös jelenlétébe. A filmes kamerába nézés ezt a szituációt csak tökéletle-

²⁴ Metz, 77.

nül tudja mímelni, s e tökéletlen hatásában az episztemológiai bizonytalanság modelljének látványos példájává válik. A kamerából ránk meredő arc úgy néz ránk, mint Fekete szakáll kapitány miniatürizált hajóinak legénysége a *Karib tenger kalózái* harmadik részében (Verbinski, 2007), egy másik létdimenzióból, az életem kívülről sóvárogva felénk, akivel csak akkor tudunk dialógusba kerülni, ha mi is belépünk e köztes, kísérteties térbe²⁵.

A színházi szituációt imitáló *Álombrigád*ban több kerettel is találkozunk. A keret a valóság tereként opponálódik a film-a-filmben fiktív terével szemben, mely kettősségre úgy tekinthetünk, mint a „filmtörténeti” fikció és dokumentum színrevitelére a film diegetikus mezején belül. A nem-filmtörténeti Dokumentum a figyelmet ezek reflexiójára terelve anamorfikusan, mindkét filmtörténeti stílus kategóriához kapcsolódva, harmadik „dimenzióként” belépünk harapva jelenik meg.

A külső keret, külső pont a narrátor szerepe, aki elmeséli számunkra a munkás csoport amatőr színházi vállalkozásának történetét. A film következő keretét a próbaszituáció adja, ahol a valóság tereként a civil színész figurája, fikcióként pedig a szerep világa értelmezhető. Jeles kijelöli ezeket a határokat, de csak azért, hogy utána hagyja az elválasztó falakat összeomlani, aminek a hatása az, hogy egyrészt a filmtörténeti klisék láthatóvá válnak és hitelüket veszítik, másrészt az, hogy a valódi Dokumentum – mind a fikcióhoz, mind a dokumentumhoz kapcsolódva – nyomszerűen megjelenik.

A narrátor dokumentumértékét kikezdi, hogy nem ura a teremtett világnak (a fikciónak), omnipotens „rendezői” szerepe folyamatosan meginog. Ahogy elkezd mesélni egy történetet (ami nyomban meg is jelenik a vásznon), az nyomban elkalandozik, önálló életre kel, ide-oda csapong a zsörtölődő elbeszélő elégedetlenségére. (A munkástörténet történelmi kalandfilmre, majd pornójelenetekre vált.) Úgy tűnik, mintha a fikció nem pusztán konstrukció volna, mintha lenne a képeknek, a történetnek egy rajta kívüli irányító forrása. A valóság „kintje” fikcionalizálódik (a narrátori szerep megingása az episztemológiailag bizonytalan modell nézői pozícióját ismétli, allegorizálja), a fikció „bentje” pedig animálódik.

A rétegek elhatárolhatóságát tovább gyengíti, hogy a fikcióhoz és a dokumentumhoz kapcsolt stílusjegyek megcserélődnek: a narrátor klisészerű eszköztárral dolgozó profi színész (Rátonyi Róbert), míg fikciójának szereplői amatőr civilek, minnek következtében a fikció a spontán gesztusok és hanglejtés élettelségével töltődik, míg ennek kontrasztjában a profi színészt klisészerű játékának láthatóvá váló szabályai hiteltelenítik. Hasonlóképp cserélődnek ki a próbajelenetek és a színház-a-filmben fikció stílusjegyei: a képzetlen amatőrök túljátszásával, rossz játékával, túlzott teatralitásával egyrészt lelepleződik a szerep fikciója (a szerepformálás kódjai láthatóvá válnak), másrészt maga a játék, annak performatív dimenziója kerül fókuszba, amit erősít Jeles kamerájának leskelődő szemszöge, a keretvalóság átesztétizálódása. Mind a dokumentum, mind a fikció ledobja magáról a másikat, s ezáltal láthatóvá válik a pusztán nyomszerűségében létező Dokumentum.

Miközben a film diegetikus terén belül (mint metatémát) látjuk megképződni a dokumentum-fikció kettősségét, vagyis a látás episztemológiailag biztos modelljét, a Jeles-filmet néző

²⁵ A filmes figura kamerába nézésének elmélete érdekes párhuzamot mutat Paul de Man prosopopeia-felfogásával: „A sírfeliratokról írott esszéeken belül a »márvánnyá dermedt« kifejezés menthetetlenül előhívja a prosopopeiában megbúvó látens veszélyt, nevezetesen, hogy a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egy csapásra némává válnak, beledermedve saját halálukba.” Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcongrálás*. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*. 8. 1997. 2–3. 93–107. 103.

megfigyelő egy rajta kívüli Tekintet pozíciójának az érzékelésével az episztemológiailag bizonytalan modell szituációjába keveredik. Ez egyrészt ironikus fénybe állítja a színre vitt látáselméletet és annak ideológiáját, másrészt viszont azt is megmutatja, hogy az episztemológiailag bizonytalan modell anamorfikus megjelenéséhez mindig szükség van az episztemológiailag bizonyos modell előállítására.

Szemléletes annak a próbajelenetnek a példája is, melyben a rendező egy szerelmi jelenetet tanít be a csak férfiakból álló munkásszínészeknek. A betanítási jelenet akadozik, mert a lányt játszó amatőr színész mindig elvételi a szerepét, és magát lány helyett fiúnak nevezi. A jelenet során sokféle verziót látunk a szerepből való *kiszólás* (pl. színészi baki) és szerepbe való *beszólás* (pl. rendezői instrukció) esetére, ami szemünk elé tárja, reflexió alá helyezi a „kint” (a színész, a dokumentum tere) és a „bent” (a szerep, a fikció tere) közti határt az episztemológiailag biztos modell szerkezete szerint. Csakhogy miközben magunk előtt látjuk a betanítás szituációját, „kint” és „bent” kettősét, egy harmadik nézőpont is érzékelhetővé válik, egy hátunk mögül szerveződő Tekintet, ami átszínezi a bináris szerkezetű látványosság tartalmát. Miközben látjuk a képen a „rendezőt”, érezzük a hátunk mögött a Másik rendezőt (Jeles kameráját). A jelenet, melyben érzékelhetővé válik a néző saját szemszögén kívüli nézőpont mintegy tematikusan (vagyis allegorikusan) viszi színre az önreflexió jelenetét néző megfigyelő megingatott pozícióját. Vernet-nek az elbeszélő filmek varratfelfeléseit firtató elemzéseiben olvashatunk hasonló példákról: miközben a Tekintet, a Másik, a Valós az elbeszélő filmben (látszólag) diegetizálódik *is* (így a fikció „nem kerül veszélybe”), lehetősége nyílik bevarratlan valójában szabadon *is* működni: ez a bevarrás látszólagosságának helyzete, a szubverzió egyetlen lehetősége.²⁶

Az erdei jelenetben a reflexió nem tűnik elég erősnek ahhoz, hogy megfossa a látottakat vitalitásuktól, s kibontakozik egy homoerotikus hangulatú eseménysor. Ugyanez történik abban a jelenetben, melyben a rendezőt látjuk, ahogy egy kézmozdulatot magyaráz „színészének”. A kód (a szerepbeli gesztus háttérszerkezetének) leleplezése, a vizuális mimézis kitakarása nem veszi el a gesztusban rejlő performatív erőt, a „színész” alakításában a kézmozdulat a leleplezés ellenére/mellett „működni” kezd.

A filmben rengeteg az ironikus szituáció, melyben a fikció-dokumentum szembeállítás komolytalanná válik. Amikor például megérkeznek a „profi” színészek, hogy tanítsanak néhány technikát az amatőröknek, a brigád-színészek és a művész-színészek szembenállása allegorizálja a dokumentumot és a fikciót. Ezekon a tematikus példákon kívül az intertextualitás pillanatai, a műfajkeverések (pornójelenetek törlik meg újra és újra a fikciós koherenciát) is hasonló módon működnek: elmozdítják a dokumentum és a fikció közti határt, hogy ami korábban fikcióként működött, az most dokumentumként hasson. Minden esetben a lényeg a harmadik dimenzió feltárulása, amire a diegetikus térben allegorikusan színre vitt önreflexió (önreflexiós metasituáció) teremt ürügyet, lehetőséget. Így jelenik meg a Tekintet – mint a kamera szeme – Jeles filmjeiben, ami előcsalja a valódi Dokumentumot a fikcióból és a „dokumentumból”. Ez a transzparens stílus kritikája a transzparencia direkt kitakarásával, az önreflexióval szemben, ebben mutatkozik meg a 70-es évek magyar kísérleti filmjeinek szubverzív látáselmélete.

²⁶ Ld. Marc Vernet: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Pompeji, Szeged, 2010.