

PIELDNER Judit

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Csíkszeredai Kar
Humántudományok Tanszék
Csíkszereda
juditpieldner@gmail.com

HANG-KÉP KAPCSOLATOK BÓDY GÁBOR ÉS JELES ANDRÁS FILMMŰVÉSZETÉBEN¹

Sound-Image Relations in Gábor Bódy's
and András Jeles's Film Art

Veza zvuka i slike u filmskoj umetnosti Gabora Bodija
i Andraša Jeleša

Az experimentális filmkészítői gyakorlatban a mozgóképi élmény összetettsége éppen a hang és kép klasszikus egységének megbontása révén teremődik. Bódy Gábor és Jeles András filmjei szembefordulnak a hang és kép komplementaritásának elvével, széthasítva a kettő egységét, elidegenítve egymástól az optikai/vizuális és az akusztikai/verbális dimenziót. Jelen tanulmány a hangszáv és a képi dimenzió viszonyát, alakzatait vizsgálja, ezen belül a természetes és művi hang, az artikulálatlan hang (zörej), a magasan artikulált hang (zene) és a közöttük elhelyezkedő beszéd egymáshoz való viszonyát, a képkeret és hangkeret inkongruenciáit, a narrátori hang és az elbeszélő nézőpont sajátosságait, nem utolsósorban azt, hogy mindezen eljárások milyen jelentésdimenziókat tárnak fel, és milyen befogadói tapasztalatban részesítik a nézőt. *Kulcsszavak:* zörej, beszéd, zene, diegetikus és nondiegetikus narrátor, kollázselv.

Bevezetés

Születésétől fogva a film saját kettős meghatározottságával viaskodik: „teste”, materialitása a technikai apparátushoz köti, míg „lelke” a technikai feltételeken túlmutató, esztétikai dimenzió felé aspirál. Erdély Miklós a film kétarcúságáról beszél, a film médiumának belső ellentmondását így jellemezve: „[A film]

¹ A tanulmány a román Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium által támogatott PN-II-ID-PCE-2012-4-0573. számú CNCS – UEFISCDI projekt keretében készült.

Egyrészt nem művészet, ez a látható fele, másrészt lehetne az, ez a láthatatlan arca” (Erdély 1995, 95).

Kettősségről, kétarcúságról a hang és a kép viszonya kapcsán is beszélhetünk: technikailag, a hagyományos filmkészítés kettéhasítja a valóságot, a hangot és a képet külön rögzíti ahhoz, hogy majd a levetítés során újra megteremtse hang és kép szintézisét, a teljes egység illúzióját. A kérdés csupán az, hogy hogyan viszonyul a film ehhez a rejtett, láthatatlan, egyébként közismert tényhez, elleplezni vagy ellenkezőleg, feltárni kívánja azt a néző számára, vállalva a médium technikai értelemben vett hasadtságát, és kockára téve a film médiumához kapcsolt realitásigényt.

A *film elmélete* című munkájában Sigfried Kracauer a filmben létrejövő hang-kép kapcsolatokat három ellentétpár mentén tagolja: szinkronitás–aszinkronitás, párhuzamosság–ellenpont, tényleges–kommentáló hang. Kép és hang szinkronitásáról beszélhetünk abban az esetben, ha a képen látjuk is a hang forrását, párhuzamosságról, ha kép és hang ugyanazt a tartalmat közvetíti, tényleges hangról pedig, ha a hang része a diegézisnek (vö. Kracauer 1963). Általánosságban véve, a dominánsan narratív film, a bordwelli értelemben vett klasszikus filmelbeszélés, amelynek elsődleges célja a történet logikájának felépítése és ennek félreérthetetlen közvetítése a néző felé, az oppozíciópárossorozat első tagjait (szinkronitás, párhuzamosság, tényleges hang használata) preferálja, kép és hang szövetségét a valóságillúzió megteremtésének szolgálatába állítva. A dominánsan narratív filmben a hangeffektusok (párbeszéd, háttérzaj, zenei aláfestés) alkalmazása a diegézis kibontásában játszik szerepet: a háttérzaj, a zörejek a cselekmény helyszínének realiztikussá, plasztikussá tételét szolgálják, a szereplők közti párbeszéd a tettek motivációjára, az interszonális kapcsolatok hátterére derít fényt, és előbbre visz a történet megértésében, a zene pedig a jelenetek emocionális, drámai töltetét emeli ki, erősíti föl.² A klasszikus narráció esetében hang és kép szerves egységéről beszélhetünk: a hangsáv és a képi dimenzió egymást erősítve vállal részt abban az összetett – vizuális, akusztikai, szenzoriális – élményegyüttesben, amelyben a mozgókép részesíti a nézőt.³

² A zene szerepének filmtörténeti változatait és változásait illetően lásd Wierzbicki (2009).

³ *Hang, episztemológia, film* című tanulmányában Edward Branigan a hang-kép viszonyt perceptuális, kognitív szempontból vizsgálja. Alapvető különbség a hang és kép befogadásában, hogy a látványt szubsztanciálisként, maradandóként, ezzel szemben a hangot járulékosként, mulandóként érzékeljük; Branigan a látható és a hallható aszimmetrikus megítélésmódjának ismeretelméleti vetületeit elemzi (vö. Branigan 2007). *Teremtés, lidércnyomás* című kötetében Jeles említi, hogy hang és kép egységében az is közrejátszik, hogy a hang generálhat képi élményt, a kép pedig hathat akusztikailag a nézőre (vö. Jeles 2006, 35).

Az avantgárd film szembefordul a fősodort képviselő narratív filmek ez irányú preferenciájával és realitási igényével, a hangsúlyt a másik oldalra (aszinkronitás, ellenpont, kommentáló hang) helyezve át. A mozgóképi élmény összetettségét éppen a hang-kép klasszikus egységének megbontása révén gondolja el: szembezegül a hang ideológiáival, hang és kép komplementaritásának elvével (vö. Altman 1980), széthasítja a kettő egységét, elidegenítve egymástól az optikai/vizuális és az akusztikai/verbális dimenziót, ún. „audiovizuális disszonanciát” hozva létre (vö. Chion 2011). A filmhang avantgárd használatát elemző tanulmányában Farkas Tamás a kép-hang egység problematikus voltának filmtörténeti vonatkozásaira irányítja a figyelmet: a hangosfilm fogadtatása nem volt egyértelműen pozitív, számos filmalkotó a kép, a látvány autonómiáját látta megtörni a hang betolakodásával,⁴ és a hangtól való távolságtartás éppen az aszinkron, ellenpontos és nondiegetikus hang használata révén jutott érvényre. Ezek váltak az avantgárd filmkészítés kedvelt, domináns eljárásaivá is, viszont nem a kép autonómiájának, hegemóniájának elve alapján, hanem éppen ellenkezőleg, a hang (és a nondiegetikus, nem szervilis, a történetmondásba beolvadó és ily módon önmagát kioltó, önnön nyomát eltörlő filmzene) jelentőségének, filmbeli jelenlétének átértékelése következtében (vö. Thompson 1980).

Említett tanulmányában Farkas Tamás a zörej, beszéd és zene hármásában vizsgálja „a hangsáv heterogén elemeinek erdélyi kezelését” (Farkas 2007, 50); az alábbiakban, miközben a Bódy és Jeles filmjeiben megjelenő hang-kép kapcsolatokat vizsgálom, utalnom kell Erdély hanghasználati módjaira, hiszen mindhárman ugyanabban az avantgárd teoretikus és kísérleti térben mozognak, finom egymásra utaló/ható rezonanciákban jelezve a közös gyökereket, kiindulópontokat, nézeteket.

Bódy és Jeles „hangjai”

A hangsáv és a képi dimenzió viszonyának vizsgálata számos vonatkozást tesz lehetővé Bódy Gábor és Jeles András filmjeiben: vizsgálhatjuk a külön-

⁴ „A hangtól való távolságtartásból, az aszinkron, ellenpontos, nondiegetikus képen kívüli hangalkalmazásokból így születtek Chaplin hangos »némafilmjei« (*Modern idők, A diktátor*) vagy René Clair hangiróniái (*A millió, Párizsi háztetők alatt*), melyekben a technikai újítás bizonytalan alkotói fogadtatását vélhetjük felfedezni, hiszen a kép és hang ellenpontos szerkesztése ezekben a megoldásokban az új (idegen) mediális helyzettel való viccelődésként értelmezhető” (Farkas 2007, 47). Azt a traumát, amely a némafilmet éri a hangosfilm megjelenésekor, expresszíven fogalmazza meg Michel Hazanavicius *A némafilm* (*The Artist*, 2011) című, játékos, önreflexív elemekben bővelkedő fekete-fehér némafilmje.

böző eredetű/természetű hangok, a természetes és művi hang, az artikulálatlan hang (zörej), a magasan artikulált hang (zene) és a közöttük elhelyezkedő beszéd egymáshoz való viszonyát, a képkeret és hangkeret inkongruenciáit, a narrátori hang sajátosságait, valamint azt, hogy mindezen eljárások milyen jelentésdimenziókat tárnak fel, és milyen befogadói tapasztalatban részesítik a nézőt.

Hangtorzítások, zörej, beszéd

Bódy előszeretettel kísérletezik a filmnyelvi kódokkal, azoknak a szokványostól való eltérítésével és ezzel együtt a filmbefogadás perceptuális módzatainak a kimozdításával. És ugyancsak előszeretettel kísérletezik a rögzített anyagba való utólagos beavatkozás (fényvágás, a kép roncsolása, hangtorzítás) módzataival, a „valóság” manipulációjával.

Erdély Miklós esztétikájában a film éppen azáltal válik a megismerés médiumává, hogy szétszereli, majd újból összerakja a „valóságot”, ezáltal a tekintetet kritikai önvizsgálatra kényszeríti. A képi, illetve hanganyag manipulációja, a trükkök, a film terével és idejével való játék, a „látható abszurdumok” a gondolkodás alakítói: „A valóság önvizsgálatának – ami az emberi tudatban mehet csak végbe – nélkülözhetetlen – nem eszköze – *fázisa* a film” – írja Erdély *A filmezés késői fiatalága* című írásában (1995, 183). A kritikai attitűd, a „valóság önvizsgálatára” való felszólítás áll Bódy mozgókép-manipulációinak a hátterében is.

*Nárcisz és Psyché*jében (1980) Bódy úgy alkotja meg a mozgókép komponentjeit, hogy közben felszámolja a filmnyelvi kódok egységes befogadhatóságának feltételrendszerét, artefaktum jellegű világot teremt, kimozdítja a helyükből az „érzékszervi bizonyosságokat”, megvonja a nézőtől annak egyértelműségét, hogy a szereplőről mint látvány és hang vitathatatlan birtokosáról, integráns egységének hordozójáról gondolkodjunk. A Nárciszt alakító Udo Kier magyar hangját *Cserhalmi György* adja, aki viszont szintén játszik a filmben, Zedlitz bárót alakítva. Zedlitz báró hangja a *Garas Dezső*, vagyis Cserhalmi arca és hangja egymástól elválasztva, mintegy „a tükör két oldalán”, heterotopikusan jelenik meg. A Zedlitz és Laci találkozásának jelenetében a szerepek mögött ugyanaz a személy „önmagával” társalog, az identitást a szóródásban tetten érő igazi posztmodern játékként. A Nárcisz szerep pedig különböző eredetű képből és hangból tevődik össze: Nárcisz, azaz Ungvárnémeti Tóth László alakját idegen színész alakítja, a hang közismert magyar színésztől származik; emellett a hang még szétválik egy természetes beszédhangra és egy művi,

elektronikusan modulált hangra, amely a Nárcisz-dráma sorait szólaltatja meg. A szereplők hangjának eme használata eltörli a film „fantazmatikus testének”⁵ egységét és jelenlétét.

Az experimentális film formanyelvében a hang a képről leváló, önálló médiumként jelenik meg, testetlen materialitása kerül előtérbe. Ennek egyik lehetősége a (beszéd)hang antinaturalista használata. A nem természetes, művivé idegenített emberi hang Bódy 1983-as játékfilmjében is megjelenik: a *Kutya éji dalában* elektronikusan modulált hangon megszólaló szereplőkkel találkozunk. Az eljárás idegenséggélményt közvetít, a filmet nem az otthonosság, hanem a kísérteties helyeként aposztrofálja, a „valóság” fogalmát sokszorososan idézőjelbe teszi, és ezt az idegenséget a képi világ műviségével, szokatlan látványelemekkel nyomatékosítja.

A neoavantgárd film formabontó eszköztárában a kracaueri hangjelenség-osztályok – zörej, beszéd, zene – határainak különböző átlépési módozataival találkozunk. Jeles András filmjeiben kitűnően tanulmányozható a hang doméniumán belüli transzgresszió: Jeles mindhárom típusú hangot a szokványos keretéből kimozdítva használja. Zörej, beszéd és zene kijátsszák, ironikusan ellenpontoszák egymást, ugyanakkor egymás helyetteseivé, *szupplementumaivá* is válnak: a beszéd érthetlenné tett, zörejjé stilizált, iteratív használata révén a zörej zenévé, a zene pedig a film üzeneteit közlő beszéddé minősül át. A hang manipulációs módozatai a rendező világlátásának jelentős elemeit kódolják. Amint Gregus Zoltán írja:

Jeles 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 [...]. Másfelől viszont, a szövegszerűség nullafokát keresve, munkássága erős gyanakvást tanúsít a beszélt nyelvvel szemben. Az élmények közvetlenségét eltakaró ideologikus művészi nyelvezet ironikus és reflexív lebontása nála nem pusztán esztétikai »experimentalizmus«, hanem egzisztenciális kérdés (Gregus 2007).

⁵ „E fantazmatikus test jellemző vonása mindenekelőtt az egységessége (az érzékek koherenciájának hangsúlyozásával) és magának való jelenléte. A hang hozzáadása a filmhez lehetővé teszi egy teljesebb (és organikusabban egységesebb) test reprezentálásának a lehetőségét, valamint azt, hogy a beszédet egyéni tulajdonként definiálhassuk” (Doane 2006 [1980]).

Ennek háttérében többrendbéli indokot vélhetünk felfedezni, mindenekelőtt a neoavantgárd filmkészítésre jellemző, a főszereplő népszerű filmjeiben manifesztálódó „filmszerűséggel” szembeni visszakoázást, ellenérzést.

Erdély Miklósnál olvashatjuk: „A hangosfilm lényegében még mindig a beszédhang bővületében él, és nem tud szabadulni az egyre tökéletesebben megidézett ember szuggesztívójától” (Erdély 1995, 109). A beszédhang filmbeli alkalmazásával szembeni szkepszis Jelesnél nyelvkritikai attitűddel párosul: a nyelv olyannyira telített ideológiai tartalmakkal, különösen a közép-kelet-európai régió társadalmi-politikai kontextusában, hogy egyfajta kihátrálás, nyelv előtti állapot megélése szükséges ahhoz, hogy visszataláljunk a tiszta nyelvhez, a fogalmakhoz. Erdély a jelentésüresítést gyakran a kép és a szöveg egymást kioltó pozícióba való helyezése révén éri el. Jeles az elhangzó nyelvet üresíti ki, jelezvén, hogy a film nem a nyelv által hordozott tartalmak *kerete*: a jelentés a kulturálisan kódolt – képekből, hangokból álló – törmelékhalmoz helyén, nem a nyelvben, nem a képben, hanem egy nyelven túli – vagy nyelv előtti – állapotban, szavak és képek visszabontásának helyén lelhető fel.

A nyelv, amelyet vagy párbeszédekben, vagy pedig, akárcsak Jean-Luc Godard, feliratokban szerepeltet Jeles, torzított, roncsolt, üzenetközlő funkciójától megfosztott üres helyként, öneltrőlő nyomként van jelen. Jeles többféleképpen roncsolja, „zörejesíti” a beszédhangot: a felerősített háttérzaj, a zörejfüggöny érthetlenné teszi a beszédhangot (egy nem filmes, hanem színházi példát említve, első – kaposvári – színházi rendezésében, *A szabadság első napjában* [1975] a színészek üvegcserepeken járva beszéltek, ami szinte teljesen lehetetlenné tette az elhangzó szövegek megértését); felirat takarja ki az elhangzó beszédet (a gyűrűvásárlás jelenetét említeném *A kis Valentinóban* [1979], amelyben a dialógust lefedi a feliratozás); beszédhibás szereplők (*A kis Valentinóban* Józsi bácsi gégemikrofon segítségével beszél, a *Senkiföldjében* [1993] a szobalány beszédhibával küszködik); töredékes, értelmetlen párbeszéddek (*Álombrigád*, 1983); a szavak hangjaikra való szétszerelése oly módon, hogy külön szereplők ejtik ki a magánhangzókat és a mássalhangzókat (*Álombrigád* [1983], *Angyali üdvözlét* [1984], *Drámai események* [1985]).

Az *Álombrigád* fragmentált párbeszédeiben olyan kifejezések hangzanak el („nem értem”; „milyen összefüggést akarsz kihozni?”; „miről van szó, gyerekek?”; „nem tudod, miről van szó, nem érted”; „eléggé ellentmond a józan észnek”), amelyek az értelem hiányát jelzik a felettesek „nagy szuper szövegében”. A „vállalat”, „szakszervezet”, „pártbizottság”, „család”, „lakás-probléma”, „munkásosztály”, „szolidaritás”, „szervezés”, „személyi kultusz” szlogenjei érthetetlen, értelmetlen szövegkontextusokba ágyazódnak, az ural-

kodó ideológia diskurzusa ironikusan, cinikusan szétmondódik az összefüggéstelen párbeszédekben. A „szétmondás” egy másik lehetőségét aknázza ki Jeles a gyerekszereplők szerepeltetése révén: az *Angyali üdvözlés*ben a madáchi üzenet lételméleti mélységeit, a Tragédia súlyosan gördülő szövegét, élet és halál kérdéseit, az emberi gonoszságról szóló drámapasszusokat a gyermeki hang naivitása, ártatlansága, „nem-értése” ellenpontozza.

A beszédhang tehát egyfelől a zörejhez, másfelől viszont a zenéhez közelít: a szereplők eléneklik a párbeszédet (*Álombrigád*), túlartikulálják, nem természetes hangon mondják, ritmusosan ismétlik a szövegeket (*Angyali üdvözlés*); mind a zörej, mind a zene a fogalmak rendjéből való kimenekülés – az artikulálatlanság, illetve a magas artikuláltság – hangzásdoméniumaként képződik meg. A hangzására redukált beszéd elveszíti értelemhordozó szerepét, a hang testetlen materialitása másfajta jelenléte teremt, nem a filmszerűségbe burkolózó otthonosságát, hanem a megszokott hangzásvilágukból kifordult hangoknak való kitettségekben megtapasztalható egzisztenciális idegenségét. A fentiek alapján mondhatjuk tehát, a beszédhang torzításai révén a beszélt nyelv válik Jeles dekonstruktív apparátusának fő célpontjává.

Hang-kép kapcsolatok és az elbeszélői nézőpont

A narrációnak a filmelbeszélés transzparenciáját megbontó lehetőségeivel főként Jeles filmjeiben találkozunk. Jeles számára különösen fontos annak a kérdése, hogy ki meséli a történetet. Ha már megkerülhetetlen a filmben a történetmondás, akkor fontos, hogy ez ne automatikusan történjen, a film reflektáljon a narráció aktusára, és mozdítsa ki az elbeszélés aktusát a megszokott sémákból.⁶

A filmelbeszélés konvenciói szerint a narrátori hang retrospektív irányultságot feltételez, temporálisan bekeretezi, múltbeli eseményekként számol be a történetekről. Továbbá a narrátor vagy részese a cselekménynek (diegetikus) vagy kívülálló (nondiegetikus), ez utóbbi esetben a hangalámondás, azaz a *voice-over* narrátori hang alkalmazása a legelterjedtebb (vö. Bordwell–Thompson 2008).

Jeles András filmjeinek a bordwelli értelemben vett klasszikus elbeszélés-módtól, valamint a filmes fikció reprezentációs sémáitól radikálisan elhatárolódó beszédmódját mindenekelőtt a hetvenes évek végén kialakuló filmes új *narrativitás* összefüggésrendszerében kell elhelyeznünk. Az új *narrativitás*

⁶ „A mozi darabok ugyebár történetek. De ki mondja, és mondja-e egyáltalán valaki azt a történetet? Nem csak utalások esnek-e egy tisztázatlan megegyezés értelmében valami sémára, mely módszerrel minden *történet* kibontható? Lehetséges-e történet, ha nincs elbeszélés?” (Jeles 2006, 6)

alapvető célja éppen a mediális és műfaji automatizmusok visszavonása. Gregus Zoltán írja az új narrativitás filmjeiről: „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” (Gregus 2009).

Jeles nem dokumentum és fikció oppozíciójában gondolkodik, mint Bódy (és mint Erdély), hanem a filmszerűséget utasítja el, az elbeszélés mintáitól és sémáitól próbálja mentesíteni a filmet.⁷ Filmjeiben a narrátorok használata kivétel nélkül minden esetben a film által létrehozott illuzionisztikus jelenlét megbontását és idegenszerű, nyugtalanító hatás elérését célozza.

Diegetikus és nondiegetikus narrátor

a) Jeles András: *Álombrigád*

Jeles András filmjei a filmelbeszélés tagadásának különböző változatait és fokozatait hozzák létre. Czirják Pál *A kis Valentinó* elbeszélését „kifordított narrációnak”, a *Montázs*-belit „analitikus narrációnak”, az *Álombrigád*-ét pedig „felbomló narrációnak” nevezi. Továbbá, a *Montázs* „narráció előtti” státusát szembeállítja az *Álombrigád* „narráció utáni” állapotával (Czirják 2004).

Az *Álombrigád* (1983) „posztnarratív” szituáltsága abból eredeztethető, hogy az ötvenes évek propagandafilmeinek a diskurzusát teszi idézőjelbe és bomlasztja szét annak rétegeit, a film elbeszélhetőségének a szélső értékeire rákérdezve. Módszeresen szétír minden olyan technikát, amelyből a hagyományos filmelbeszélés építkezik. A klasszikus értelemben nincs elbeszélés történet, nincs befejezés, a munkásszínészek próbáit nem tetőzi be maga az előadás, szürrealisztikus látomásba idegenítődik a film zárlata, létrejön egy ellennarratíva, amelyet Hirsch Tibor az „utolsó magyar termelési filmnek” nevez (vö. Hirsch 2004).

Az *Álombrigád*-ban a film destruáló apparátusa főként a narráció sémáival szegül szembe, de voltaképpen egy mélyebb körben a film minden kifejezőeszközét áthatja, a *mise en scène*-től a kompozíción és szerkesztésen át a hang és kép viszonyaiig. Jeles filmje (vissza)él a kvázi-dokumentáris jelleggel, a film anyagának nyomrögzítésként való értelmezésével: azt informatív anyagként, jegyzőkönyvként, egy feltételezett utólagos nyomozás ügycsomójaként kínálja. A nondiegetikus (az eseményeket kommentáló, a cselekményben részt nem

⁷ „Jeles művészetében nem a »dokumentarizmus és/vagy fikció« elvi és gyakorlati kérdése áll a középpontban, hanem a stílusé” (Gelencsér 2002, 395).

vevő) narrátor (aki viszont időnként láthatóvá válik a képen) mintegy „lehallgatja” a szereplők beszélgetését, és nyomozati anyagként kínálja a feltételezett történetet. A *voice-over* narrátori hang az elbeszélés fölötti teljes uralmát látszik fitogtatni a zuhanyozójelenetben, amelyben úgymond „felöltözteti” a meztelen munkást. Teljhatalma azonban hamarosan az ellentétébe fordul: nemcsak hogy nem érti a történetet, hanem le is mond a „hivataláról”, átadja helyét az Oláh Gyula naplóját felolvasó, diegetikus narrátornak, aki helyenként akadozva, hol a pártfunkcionárius vakbuzgóságával, hol a besúgó cinizmusával olvassa a narrátori kommentárrá előlépő naplóbejegyzéseket, majd egy következő jelenetben az ajtókeretben állva „tolmácsolja” a történetet, amely a szobabelsőben „játszódik”. A narrátorok ki-be sétálnak a történetbe(n), átjárnak a narratív szintek, keretek között, amelyek eleve nem különülnek el, hiszen történet sincs, csak *nem*-történetek és áltörténetmondások sora egy radikálisan ellenfilmes vízió szellemében.

Jeles amatőr szereplőkkel játszatja el a (nem-)történetet, akik, miközben a darab eljátszására készülnek, a kívülről, felülről rájuk szabott „szerepet” értelmezik/értelmetlenítik, a „szerep” így túlnő a „darab” keretein, referenciája megsokszorozódik (és a filmben játszó amatőr szereplő szerepére, de nem kevésbé a szocializmus által az egyénre, a munkásosztályra kiszabott „szerepre” is kiterjed: „belekeveredtél valamibe, anélkül, hogy tudtad volna”, mondja az egyik szereplő).

A film minden rétegét átható töredékesség révén a legelemibb narratív sémák számolódnak fel, a film szándékoltan, a konvencionális értelemben vett „érthetőség” ellenében provokálja a befogadást. Itt a „felbomló narrációnak” csak néhány elemét említem: a töredékesség az elemi egységek alatti szintig terjed, vagyis a nyelv szintjén a szó, a filmkép szintjén a jelenet alatti szintig (lásd a szavak magánhangzókra és mássalhangzókra való szétszalazását, valamint a jelenetek egységének a megtörését bevágott képekkel, képidézetekkel). A montázs funkcióját is átírja a film, a képek egymásmellettsége inkább dadaista esetlegességet idéz, a képek tetszőleges egymásra következését, mint a klaszszikus „1+1=3” montázselvét, ok-okozati összefüggéseit, jelentéstöbbletét. A képkeret és a hangkeret nem fedi le egymást, a narrátori kommentár, a zenei aláfestés, a zörejek, a különböző hangeffektusok átlépi a jelenetek határait. A film végén már nincsenek tömegjelenetek vagy párbeszédok, a kollektivitás eszméje ironikus törlésjel alá kerül a kamerának oldalt, háttal álló egyének egy-egy kijelentésre szorítókozó „monológjában”, a lassított hangfelvételekben.

Az *Álombrigád* a műfajiság konvencióit oly módon töri szét, hogy a különböző műfajokat felidéző egyes jelenetek nem ruházódnak fel diegetikus funk-

cióval, hanem betétként, utalásként vannak jelen. A film így idézőjelezi az ötvenes évek propagandafilm-műfaja mellett a némafilmet, a melodramatikus családtörténet műfaját, a színpadi előadást, a horrorfilmet. A propagandafilm egy „örült” társalgás háttérében pörög a vetítövásznon, illetve a szerelőmunkások alakjára vetítődik rá. A műfajok paródiája a bahtyini értelemben karneváli jelleget kölcsönöz Jeles filmjének, amely nemcsak az idézőjelbe tett műfajokat, hanem önmagát, az experimentalizmus „potenciálját” is paródia tárgyává teszi azáltal, hogy a kísérleti filmes eszközöknek már-már a felsorolhatatlanságig és az emészthetlenségig bő leltárát nyújtja. A cím, az „álombrigád” a kommunista ideál képzetköre mellett azt az értelmezést is lehetővé teszi, hogy egy álombeli, vagyis nem a valóságban létező, hanem elidegenített, perifériára szorult társadalmi csoportról van szó, amely éppen a munkásosztályt piedesztálra emelő ideológiának, politikai diskurzusnak válik az áldozatává. Ezt az értelmezést erősíti fel a halál mint a brigád tagjainak visszatérő beszédtemája a filmben. A munkásoknak az egzisztenciális peremhelyzetben a véghez viszonyított lét- és önértelmezése parabolisztikussá növeszti a jelenetet. Ugyanakkor a filmszerkezet szándékolt (jól megkomponált) kuszasága, a jelenetekbe bevillanó képek, a furcsa terek és folyosók irracionálissá, álomszerűvé teszik a film világát.

b) Jeles András: *József és testvérei – Jelenetek egy parasztbibliából*

Jeles András 2003-ban bemutatott filmje két, egymástól eltérő kulturális kódok által meghatározott, két eltérő regiszterben elmondott, a kontraszt elve alapján egymás mellé helyezett, de mégis konvergáló szenvedéstörténetet állít párhuzamba: egy prostituálttörténetet, valamint a *József és testvérei* bibliai toposzát, amely Jákob és Ráhel, Júda és Támár, Izsák és Ábrahám történeteivel egészül ki. Ezek a történetek egymásba ékelődve, egymásnak értelmezési kontextust teremtve, polifón narratív struktúrát eredményeznek.

A kiszolgáltatottság párhuzamos története a film otthonosságából való „kivezetésként” artikulálódnak. Mindkét történetszál a maga módján véghezviszi a filmképsértés jelesi rítusát: a prostituálttörténet infrakamerával, egy mindenhol jelen lévő, mindenről tudó és mindenbe beleavatkozó szubjektumpozíciót idéző nézőpontból rögzített jelenetei infernalis jelleget kölcsönöznek a képeknek, a magyar paraszti világ ikonográfiájával előadott bibliai történet pedig árnyjáték, amely a filmkép háromdimenziós voltát kétdimenzióssá redukálja, a filmszínészi játékot pedig teátrális stilizációvá minősíti át.

A két történetszál egymással váltakozva fut a filmben, és mindkét történetszálhoz nondiegetikus narráció kapcsolódik. A nondiegetikus narrátor metaszin-

helyezkedik el a történethez viszonyítva, és vagy a cselekményvilágot értelmezi, vagy a filmre magára reflektál. A József-történet némajátékát két narratori hang kíséri, az egyik Mészöly Dezső hangja, aki népies, archaikus stílusban, involvált hangon meséli el a történetet. A másik narrátor, amelyet Haumann Péter szólaltat meg, a József-történetbe ágyazott áldozattörténetet, Ábrahám és Izsák történetét mondja el, valamint az angyal figurájának kölcsönzi a hangját. Ez a hang kevésbé involvált, inkább reflektáló, reflektál önmagára és az első narrátor által mondottakra, kiszól a nézőnek, kevésbé archaizálva beszél.

A jelenkori prostituálttörténet narrátora (Kiss Ferencné hangja) tárgyilagosan, szenttelenül és kvázi szinkronban ismétli meg a szereplők által elmondottakat. A szereplői szöveg és a narratori szöveg kettőssége egyrészt redundánssá teszi a narrációt, másrészt egy temporális összeférhetlenséget teremt azáltal, hogy a retrospektív hangkommentárt és a történet jelenében épp elhangzó szereplői szöveget egyidejűvé teszi. Jeles ezzel a technikával Erdély Miklós filmművészete előtt tiszteleg, a *Tavaszi kivégzés* (1985) narrációs technikáját imitálja. Erdély filmjében a narratori hang objektivitása ütközik az események drámaiságával: a középkorból fennmaradt nyilvános, köztéri kivégzési szokásaira büszke, névtelen kisvárosban a főhős levélben kap értesítést arról, hogy másnap kivégzik. A levél semmiféle okot nem említ az ítéletre vonatkozóan. A főhős a bürokrácia karkai labirintusában próbálja kinyomozni az ítélethozatal indokait, de nem jár sikerrel, így másnap hajnalban a kijelölt időben pontosan megjelenik a kivégzés helyszínén, fejt a nyaktiló alá hajtja, és, mivel senki nincs a helyszínén, ő maga nyomja meg a gombot. Nem történik semmi, biztosan kikapcsolták a központból, mondja, és hazasétál.

Jeles filmjében a két történet szálat a hangmontázs egyidejűsítve kapcsolja össze: a József-történet egy adott ponton megjelenik a jelenkori történetben, a rádióból szól. A bibliai és a jelenkori történet párhuzamba állítása elkerülhetetlenül arra ösztönzi a nézőt, hogy kapcsolatokat keressen köztük, és a két történetdimenziót egymásra vetítve próbálja értelmezni azokat: a jelenbeli történetet a bibliai történet kontextusában időtlenné tágított áldozattörténetként olvassuk, ez pedig mintegy megmutatja az Éva álmában felsejlő perspektívát.

Nondiegetikus zene és regiszterkeverés

A zene kiemelt szerephez jut az experimentális filmben a film „anyagaként” is (például zenei esemény, koncert dokumentálása esetében), továbbá nondiegetikus módon való használata (azaz nem háttérzeneként, nem zenei aláfestésként, nem a történet eseményeit kísérő effektusként) elkerülhetetlenül

elvezet a társművészetek, médiumok közti párbeszédhez, a különböző mediális sajátosságok egymásra való reflektálhatóságának kérdéséhez.

Bódy *Kutya éji dala* című filmjének már a címében megjelenik a „dal” szó, zenei asszociációkat előlegezve meg. Mondhatjuk akár azt is, hogy a kollázsolt zenei anyag mintegy „főszerepben” jelenik meg a filmben: a *Vágtázó halottképek* nevű punkegyüttes artikulálatlan produkciói, Bizottság-számok, Händel *Messiása*, kuplék és operarészletek zenei palimpszesztust eredményeznek. A filmelmélet történetében az operát más művészeteket integráló, összművészeti jellege folytán sokszor rokonították a hetedik művészettel, az opera jelenléte az experimentális filmben tehát óhatatlanul mediális reflexióként azonosítható. Händel művének és a kupléknak az egymás mellé helyezése pedig a neoavantgárd művészet preferenciáját jelzi a hibridizáció, a kulturális heteronómia, a regiszterkeverés, a montázs, *regisztermontázs*⁸ iránt.

Bódynál a zene diegetikus és nem diegetikus szerepben egyaránt megjelenik; a Bizottság számai például aláfestésként és a történetmondástól független, önálló produkciókként (koncertfilmrészletként) is szerepelnek. A korabeli zenei avantgárd és underground filmbeli szerepeltetése az avantgárd értelmiségi kultúra és a zenei szubkultúrák közti kölcsönhatásokat jelzi, így válik a film, a beemelt zenei anyag, a Bizottság⁹ számai révén, a kulturális ellenállás közvetítő közegévé, maga is egyfajta filmes szubkultúra képviselőjévé.

Jeles filmjeiben is találkozunk a zenei regiszterkeverés eljárásával, a populáris regiszter és az elitkultúra zenei elemeinek beidézésével és azok feszültségteremtő, kontrapunktív hatásával. A Bódyéhoz hasonló zenei kollázzsal a *Kutya éji dalával* azonos évben készült *Álombrigád*ban is találkozunk: a zenei anyag nagyfokú változatossága révén – a *Kis éji zenétől* a munkások zuhanyozóbeli dudorászásaiig, a gregorián dallamok imitációjától a zenedobozból hallható dallamig, a beidézett propagandafilm-részletet „aláfestő”, disszonánsan ellentozó Mozart-akkordokig – a zenei kollázs a film dekonstruktív apparátusának részévé válik, és a munkástörténet „széthangzó” ellennarratívájának megalkotásában játszik szerepet. A film nem háttérként, diegetikus kiegészítő elemként, dramaturgiai effektusként, hanem az erdélyi montázselvnek megfelelően él a zene lehetőségeivel, a zene nem hangulatfestő elemként jelenik meg, nem simul

⁸ Az avantgárd értelmiség és a punkzene képviselői közti kölcsönhatást nevezi Havasréti József regisztermontázsnak: „A regisztermontázs esetében a hatás alapjának a kultúra elit és populáris regiszterének keveredése, és az ebből származó szubverzív funkció tekinthető” (Havasréti 2006, 244).

⁹ A művészetközi kapcsolatok a Bizottság együttes felépítésében is szerepet játszanak: a zenekar tagjai túlnyomórészt képzőművészek.

bele a háttérbe, hanem kulturális utalásként, idézetként lép kapcsolatba a film többi regiszterével és teremt termékeny feszültséget a film szövetében. Lehet magasztos és közhelyes (Vámosi János *Járom az utam* című, általa előadott sanzonja minden előzmény, dramaturgiai motiváció nélkül, váratlan kollázsként bukkan fel az *Álombrigád*ban), illetve lehet mind elidegenítő, mind esztétikai élményt teremtő, megemelő hatása.

A klasszikus zene felhangzásának pillanata azonban nem (mindig) tisztán katartikus; a zenei fenséges gyakran nem illik a látottakhoz, éppen a látványelemek jellege vonja vissza vagy teszi idézőjelbe az emelkedettséget, zene és látvány viszonya feszültségteli, ironikus, ellenpontoszó. Javarészt filmjei zárlatában találkozunk a hegeli *Aufhebung* momentumaival: *A kis Valentinó* című filmjének emlékezetes jelenetében a főhős elégeti a kabátját, és egy padon fekvé szemléli az égő kukát. Váratlanul, a templomból kiözönlő násznép zsvivaja közepette, Bach *Pastoraléja* hangzik fel, miközben a leégett szemetes helyén előtűnik egy női aktot formázó szobor – maga a megtalált jelen(t)és, a váratlanul előbukkanó érték a kultúra romjain. A talált filmkép, valamint a talált jelentés revelatív értéke egy *ars poetica*-szerű, „képtelen” képi megoldásban fejeződik ki: a felgyújtott kukából váratlanul előbukkanó szobor üzenete a művészetnek a heideggeri *Ereignis* értelmében feltáruuló eseményjellegét viszi színre.

A nyelv ideológiai terheltségével szemben a zenét magasabb rendű kifejezési formaként értelmezi Jeles: gyakran zenei betét szerepel a film valamely hangsúlyos helyén; a zene szerepelhet a beszéd cenzúrájaként, de a szókimondásnak a beszédnél hatékonyabb, stilizált lehetőségeként is.

Filmstruktúra és zenei partitúra: szerialitás, ismétlés, variáció

Erdély Miklós szerint a film, lényegét tekintve, állapotkommunikáció. Nem jelentésekkel operál, hanem a gondolkodás közegét teremti meg, állapotot közvetít, gondolkodásra ösztönzi a nézőt: „Ha valamely művet »gondolatébersztőnek« neveznek, helyesen mutatnak rá, hogy a mű nem közölte a gondolatot, hanem olyan állapotba hozta a közönséget, amelyben megszületett az a gondolat, melyet az alkotó sugalmazni kívánt” (Erdély 1995, 149). Az állapotkommunikációban jelentős szerepet játszik a zene, amellyel viszont nagyon gyakran visszaéltek a film története során.

Erdély filmesztétikájában a zene jelentősége messze túlmutat annak szervilis, a történetmondásnak, az atmoszférateremtésnek, az érzelmközvetítésnek alárendelt felhasználásán. A zene nem kevesebb, mint a film *struktúraelvé*, rendező princípiuma. *Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben)*

című írásában Erdély a narratív film lineáris vagy centrális szerkesztési elvével a zenei moduláción alapuló paradigmátikus szerkesztési elvet helyezi szembe. És ebben jelentős szerepet játszik az ismétlés, a szerialitás, valamint a szinkronstruktúrák – akkordikus, polifonikus jelentéshalmazok: „Ahogy a zenei modulációk az alapmotívum jelentését módosítják, funkcióját más és más megvilágításba helyezik, úgy a filmi ismétlések, a halmozódó jelentésvonatkozások, egymásra jelentéstranzsformáló, moduláló hatással vannak” (Erdély 1995, 117).¹⁰

A film és a zene *strukturális analógiája* (vö. Bordwell 1980), ahogyan Erdélynél jelentkezik, a David Bordwell által *parametrikusnak* nevezett elbeszéléstípussal mutat rokonságot. A parametrikus narráció koherens, a szüzsétől függetlenedő, önálló stilisztikai rendszert létrehozó filmtechnikai eszköztárat mozgósít, amely a klasszikus filmelbeszélés narratív sémáitól meglehetősen eltávolodik; összefoglaló megnevezés, nincsenek normái és konvenciói, hanem inkább rokonítható tendenciákkal rendelkező, egyéni változatokkal számolhatunk. A parametrikus filmelbeszélés bizonyos filmtechnikai „paraméterek” kiválasztásával operál, azokat variálja, ismétli. Bordwell a parametrikus narráció stílusbeli jellegzetességeit a zenéből származó szeriális kompozíció eljárásaival mutatja be (például elemek permutációjával létrehozott sorozatok), de a felállított kritériumok nem pusztán a szerializmus ihlette filmi kompozíciókra alkalmazhatók, mint amilyen a parametrikus narráció mérföldköveként számon tartott *Tavalý Marienbadban* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961). Ebben az elbeszéléstípusban a stílus motivációja nem vezethető le a film szüzsérendszeréből, hanem önmagáért való, esetenként metapoétikai funkcióval ruházódik fel, ugyanakkor a filmen belül rendszert, koherens egységet alkot (vö. Bordwell 1996).

Mind Bódy, mind Jeles támaszkodnak Erdély Miklós szerialitáselméletére, amely szerint a film és a zene mélystrukturális analógiája az ismétlésben, a ritmikai szervezettségben rejlik: „Ha egy filmi szegmentumot jelentéssel kívánunk feltölteni, [...] ismételnünk kell. Azonban maga az ismétlés bizonyos immans ritmikát kölcsönöz a filmnek és a ritmika par excellence zenei vonatkozás. Bizonyos szegmentumok időbeli hossza vagy rövidege és azok váltakozása szintén ritmikai aspektusként jelentkezik” (Erdély 1995, 117).

Az ismétlés a mozgókép lényegi minősége. Bódyt az ismétlés mint mediális kérdés foglalkoztatja: a jelentésattribúcióval foglalkozó írásaiban jelentős helyet foglalnak el a sorozattal, a fotó- és mozgókép-szekvenciával kapcsolatos

¹⁰ Erdély Miklós *Vonatút* (1981/1988) című filmje a zenei struktúrával való kísérletezés gyanánt érdemel figyelmet.

meglátásai. A zene mint a film struktúraelvé Jelesnél a filmszerűség fogalmával kapcsolódik össze: a játékfilmes elbeszélésmód hagyományából hiányzik az a fajta formai szabályrendszer, amely a zenében megvan. „A filmben nem létezik például szonátaforma, dalforma, nincs ária, recitativo, de – sőt! – nincs melódia sem, nincs tonalitás és atonalitás, hiányzik a kánonszerűség és persze a fuga is” – írja *Az ötödik elbeszélő* című írásában (Jeles 2006, 9). Vagyis hiányoznak mindazok a formastruktúrák, amelyek – a trendek mintázatán túlmenően – a filmnyelv tulajdonképpeni belső fejlődését lehetővé tennék; ebben az értelemben az a film teljesíti a „filmszerűség”, egyben a „muzikalitás” kritériumát, amelyben valamely belső formaelv követése az elsődleges szempont. *A par excellence* filmszerűséget, azaz a film zenei struktúráját az invenció (az elgondolás, a játékszabály) és a megformáltság (az elgondolás alapján a filmkép realitásának szándékolt és szisztematikus elrajzolása) együttes és egymást kölcsönösen feltételező jelenléte eredményezi.

Jeles számára az ismétlés nem pusztán formai vagy stiláris eszköz, hanem az idegenség traumatikus tapasztalatához kapcsolódó egzisztenciális kérdés. Az ismétlés tematikus (a színpadi előadás próbái az *Álombrigád*ban), stiláris (szaggatott, ismétlődő mozgások az *Angyali üdvözlés*ben) jelenlétén túlmenően, strukturális szinten is megjelenik: az *Angyali üdvözlés* körszerű struktúrája, egymásra rétegződő színhelyei az emberi lét és történelem körkörös, repetitív jellegét közvetítik.

Konklúzió

Hang és kép heterogenitása, amellyel Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében találkozunk, az Erdély Miklós által a kognitív film esztétikája keretében kifejtett montázs-elvre vezethető vissza: hang és kép nem szokványos találkozása a „boncaszalon” a – Lautréamont által a legkifejezőbbben megfogalmazott, de módszerként voltaképpen Max Ernst által kidolgozott – *kollázs-elv* filmben való alkalmazását eredményezi, amelynek révén az eltérések, ütközések, nyugtalanító összeférhetlenségek válnak az esztétikai élmény hordozóivá.

Irodalom

Altman, Rick. 1980. Moving Lips: Cinema as Ventriloquism. *Yale French Studies* 60: 66–79.

Bordwell, David. 1980. The Musical Analogy. *Yale French Studies* 60 (Cinema/Sound): 141–156.

- Bordwell, David. 1996. *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest: Magyar Filmintézet.
- Bordwell, David–Thompson, Kristin. 2008. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Branigan, Edward. 2007. Hang, episztemológia, film. Ford. Kocsis Katalin. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* 2 (2): <http://apertura.hu/2007/tel/branigan> (2016. jan. 10.)
- Chion, Michel. 2011. Vonalak és pontok. Ford. Huszár Linda. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* 7 (1): http://apertura.hu/2011/osz/chion_vonalak_es_pontok
- Czirják Pál. 2004. „Sötétség, ragyogás”. Filmszerűség, áttetszőség Jeles András *A kis Valentinó* című filmjében. *Metropolis* 4: 8–30. <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=19> (2016. jan. 10.)
- Doane, Mary Ann. 1980. The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies* 60: 33–50.
- Doane, Mary Ann. 2006. A film hangja: test és tér artikulációja. Ford. Füstner Klára és Pataki Katalin. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* 1 (3): <http://apertura.hu/2006/tavaszd/doane/> (2016. jan. 10.)
- Erdély Miklós. 1995. *A filmről*. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia.
- Farkas Tamás. 2007. „Farinelli testetlen trillái” – Erdély Miklós és az avantgárd hang. *Metropolis* 11 (4): 46–64.
- Gelencsér Gábor. 2002. *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris.
- Gregus Zoltán. 2007. Ki beszél, ki zörög – Hang Jeles filmjeiben. *Filmtett* november <http://www.filmtett.ro/cikk/33/hang-jeles-andras-filmjeiben>
- Gregus Zoltán. 2009. Az idegenség képei Jeles András filmjeiben. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat* 4 (4): <http://apertura.hu/2009/nyar/gregus> (2016. febr. 15.)
- Havasréti József. 2006. *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex.
- Hirsch Tibor. 2004. Munkás, hámozva. Álombrigád – az utolsó magyar termelési film. *Metropolis* 8 (4): 32–41. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=20> (2016. jan. 10.)
- Jeles András. 2006. *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Budapest: Kijárat.
- Kracauer, Siegfried. 1963. *A film elmélete*. Ford. Fenyő Imre. Budapest: Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum.
- Thompson, Kristin. 1980. Early Sound Counterpoint. *Yale French Studies* 60 (Cinema/Sound): 115–140.
- Wierzbicki, James. 2009. *Film Music: A History*. New York and London: Routledge.

Filmográfia

- A kis Valentinó* (Jeles András, 1979)
Álombrigád (Jeles András, 1983)
A némafilmes (*The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011)
Angyali üdvözlét (Jeles András, 1984)
Drámai események (Jeles András, 1985)
József és testvérei – Jelenetek egy parasztbibliából (Jeles András, 2003)
Kutya éji dala (Bódy Gábor, 1983)
Nárcisz és Psyché (Bódy Gábor, 1980)
Senkiföldje (Jeles András, 1993)
Tavaly Marienbadban (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)
Tavaszi kivégzés (Erdély Miklós, 1985)
Vonatút (Erdély Miklós, 1981/1988)

SOUND-IMAGE RELATIONS IN GÁBOR BÓDY'S AND ANDRÁS JELES'S FILM ART

In the experimental filmmaking practice the complexity of film experience is created through undermining the classical unity of sound and image. Bódy's and Jeles's films turn against the principle of complementarity between sound and image; they apply techniques that split the unity of the two, alienating the optical/visual and acoustic/verbal dimensions from each other. The paper examines the relationship between soundtrack and image, between natural and artificial sound, between the inarticulate (noise) and highly articulated (music) sounds with speech situated in-between, the incongruences of image frame and sound frame, the characteristics of narratorial voice and narrative viewpoint, and last but not least, the dimensions of signification these techniques and procedures reveal and the kind of experience they offer to the viewer.

Keywords: noise, speech, music, diegetic and nondiegetic narrator, collage principle.

VEZA ZVUKA I SLIKE U FILMSKOJ UMETNOSTI GABORA BODIJA I ANDRAŠA JELEŠA

U praksi eksperimentalne filmske produkcije složenost filmskog doživljaja se stvara upravo posredstvom narušavanja klasičnog sklada zvuka i slike. Filmovi Gabora Bodijsa i Andraša Jeleša se suprotstavljaju principom komplementarnosti zvuka i slike, rasporivši jedinstvo te dve pojave, otuđivši optičku/vizuelnu i akustičku/verbalnu

dimenziju. Studija analizira odnos zvučnog zapisa i dimenzije slika, njihove oblike, uz to i odnose prirodnog i veštačkog zvuka, neartikulisano (šuma) i visoko artikulisanog zvuka (muzike), kao i govora koji se nalazi između te dve granične dimenzije. Bavi se i inkongruencijom okvira slike i zvuka, specifičnostima glasa i ugla posmatranja samog naratora, kao i semantičkim dimenzijama koje otkrivaju pomenuti postupci, odnosno iskustvima koje oni pružaju gledaocu.

Ključne reči: šum, govor, muzika, dijegetska i nedijegetska narator, kolaž.

A kézirat leadásának ideje: 2016. márc. 2.

Közlésre elfogadva: 2016. máj. 3.