

DEÁK-SÁROSI LÁSZLÓ

## A VALÓSÁG BIZONYOSSÁGA ÉS BIZONYTALANSÁGA A JELENTÉSAASPEKTUSOK SZERINT

BÓDY GÁBOR ELMÉLETI ÍRÁSAI ÉS FILMJEI ALAPJÁN

### *A Bíráló Bizottság tagjai:*

*Dr. Bacsó Béla, Dr. Hirsch Tibor, Bársony Márton*

*At the beginning of my paper I briefly described the historical-cultural background to the development of this special, stressed, syllabic, rhyming type of poetry in the third oldest literary language of Europe. Then, after discussing the most important typological and rhythmical characteristics of Early (i.e. Old and Middle) Irish, I outlined the main rules of the earlier and the (relatively) newer type of poetry in medieval Ireland. I interpreted the various aspects of the rules and phenomena through examples: mostly with the help of a poem written in order to illustrate various metres, as its 14 stanzas exemplify 11 different metre and stanza types, amply testifying to the metrical virtuosity of poets in Early Ireland. I used two other poems in my study too, providing a phonetic transcription of one of them, and the word-for-word as well as the literary translation of both into both English and Hungarian (including my translation). In connection with these two poems I discussed some of their formal components, the possibilities of translation into Hungarian, and some possibilities of using these components in Hungarian poetry.*

\*

Bódy Gábor a Balázs Béla Stúdióban kibontakozó valóságfeltáró mozgalom tanulságai nyomán elgondolkodott, hogy mi egyáltalán a valóság (Végtelen kép, Bódy Gábor írásai, 10. – továbbiakban csak az oldalszámokat jelölöm, ha ebből a könyvből idézek). A Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában című tanulmányában leírja: valamiképp ráérezett, hogy először a jelentés kérdését kell kutatnia. Megfelelő elméleti tájékozódás

után tisztázta magának a jelentés mibenlétét és a jelentésképződés lehetséges aspektusait. Az említett tanulmány végére úgy látja, „miután hozzávetőleges választ találtam a „jelentés” kérdésére, nemcsak a „valóságra”, hanem az abból „nyomokat” merítő filmfelvételekre is kezdtem úgy tekinteni, mint titokzatos felderítetlen jeltartományokra” (31.). „A „tisztá dokumentum” – ami valahogyan a valóságfeltárás célja lenne, írja a Hol a valóság? A dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz című tanulmányában – „láthatatlan, a dokumentum és a fikció arányában jelenik meg.” (57.), tehát ez a „tisztá dokumentum” lenne az imaginárius; valami feltárt, megfejtett valóság. Azonban ha a valóság nem elve adott, hanem az is csak feltárandó, és az imaginárius létrehozásához szükség van valami kiinduló valóságra, úgy egyik sem áll teljesen biztos alapokon (inkább csak megegyezésszerűen léteznek), tehát bármelyik lehet kiindulási alap. Akár azt is lehet mondani bizonyos sajátos esetben, hogy a valóság jelekből áll.

Bódy idézi André Bazint, aki azt írta, hogy „a film másodpercenként 24 kocka igazság” (56.). A filmkészítő akár tudatosan, akár az intuícióira hagyatkozva elrendezi ezt az igazságnak elfogadott, felvett anyagot: szerkeszt, tagol. És, „ahol tagolás van: ott jelentés is van.” Bódy által is idézett Roman Jakobson pedig írta, hogy ez a fajta jelentésképzés a kombináció (16.). Viszont már a kiválasztás, már annak a másodpercenként 24 kockának a kiválasztása jelentésképzés, ez a Jakobson által azonosított másik eljárás: a „szelekció”. Bódy szerint viszont már „A szelekciónak ... magában kell rejtenie az elgondolt kombináció szabályait” (26.). A viszonylagosság biztosítja, hogy tulajdonképpen körbemeget a kiinduló pozíció a valós, fiktív, imaginárius hármason. Bármelyikből ki lehet indulni, és következetni a másikra meg a harmadikra. A játékfilmek például prototipikusan a fikcióból indulnak ki, és a fikció nem a szűk értelemben vett valós, hanem a lehetséges. A lehetséges pedig feltárja a valóság ok-okozati jelenségeit.

Bódy megkülönböztet dokumentumot (nyers, mechanikus valóság-reprodukciót) és fikciót, ami pedig művészi eljárás. Úgy írja le ezt, mint-hogy a filmen pörögnek a közmegegyezéssel dokumentumnak vagy valóságosnak elfogadott képsorok, amelyekből a másodlagos vagy konnotatív jelentésképző eljárások segítségével jön létre a fiktív. És Wolfgang Iser, akinek ugyan elméleteit Bódy nem említi, talán azokat még nem is ismerte, nagyon hasonló módon úgy véli, hogy a fiktív és a tapasztalataink szerinti valós összevetéséből születik meg az imaginárius (Iser, 2001, 9.). Itt még

annyi kitérőt érdemes tenni, hogy tisztázzuk: adott esetben milyen szinten beszélünk valóságosról vagy fikcionálisról. Ugyanúgy a jelentésről is. A fikcióképződés első lépésére Bódy egyértelmű választ ad, hiszen „ahol tagolás van, ott jelentés is van” (57), mint már feljebb is idéztem.

Mivel a jelentés kulcskérdés, érdemes számot vetni azzal, hogy az vizsgálható minden (film)nyelvi szinten. A szemiotika keresztmetszet-tudomány is - ebben az értelemben mindenképp. Ezt Bódy is észrevette. Talán a végső következtetésig nem jutott el, de érzékelte, hogy más egy egész mű jelentéséről beszélni, mint a részeiről. Az általa elemzett Elégia (rendezte Huszárik Zoltán) című rövidfilmnek a tartalmát összefoglalta szavakban. Egyrészt címszerűen: „lovak minden helyzetben”; aztán egy szinopszisnak megfelelően, amit szerinte „egy jeles iskolai dolgozatban mint a film „tartalmát” el is fogadnánk.”(12.) Ezt az összefoglalót idézem is, mert rendkívül szemléletes példa: „a lovak valaha az ember legközelebbi társai voltak, munkában, harcban, szórakozásban és a halálban – többek közt láttuk egy ásatáson feltárt sírt egy ember egy ember és egy ló összekeveredő maradványaival -, de az ember most elhagyja barátját, s miközben gépi eszközökre vált, gépies és kegyetlen módon hagyja lemészárolni őket”.

Ezek után kérdezi Bódy: „de hol maradnak megnevezhetetlen vagy csak nehezen körülírható felismeréseink, a film egyes képeiben kirobbanó s az egészet átható jelentések?” Bódy itt egyszerűen az műegésznel alacsonyabb (film)nyelvi szintek jelentésrétegeire kérdez rá. A válasz áttételesen benne van az előbbi kérdő mondatban: „vagy csak nehezen körülírható felismeréseink”, vagyis szavakkal is elvben elérhető lenne ugyanannak a jelentésnek a létrehozása, csak nem egy-két szóval, egy-két mondattal. Egy filmből rövidebb filmes tartalmi ismertetőt is lehet készíteni, és ez az ismeretető ugyanúgy viszonyulhatna a teljes szöveghez vagy műhöz, mint egy ilyen (például az idézett) rövid tartalmi leírás. A különbség a film és a szöveges tartalmi összefoglalója között inkább a rész-egész viszony különbsége, nem a kifejezőmódé, legalábbis ebben az esetben. Az összefoglaló nem helyettesítheti a teljes művet, nyelvtől, művészeti ágtól, műfajtól függetlenül. Viszont emlékeztethet rá, jelként jelölheti, utalásszerűen (jót) állhat helyette.

Néhány, Bódy írásaiból vett példával illusztrálni fogom, hogy a jelentések a film (de aztán különösen a kinematográfia) esetén is több szín-

ten vizsgálhatók. Bódy idézi például Georg Kepest, aki szerint „a kép felépítése nem egyéb, mint különböző optikai momentumok, színárnyalat, tónusérték, telítettség, textúra, helyzet, forma, irány, távolság, nagyság lemerése és összefüggésük megteremtése a szem neuromuscularis tevékenysége révén.” Kepes az észlelés során azonosított, alacsonyabb nyelvi szintű jelentésrétegekre világít rá. (30.) Másik: az „aktuális fokon az affirmáció még tagolatlan”, de további szinteken a szekvenciák felismerhetőek, tehát többletjelentés képződik. Itt egy következő, magasabb nyelvi szintre utal, amelyen a jelentések az elemek összefüggései alapján képződnek. Bódy közvetve azt is felismeri és elismeri, hogy a mozgóképi jelentések képződése már motívumok szintjén, tehát állóképen is megtörténik. Például „anyaöl földutak képét” veszi észre az Elégiában. Ezenkívül még fontos mozzanat az, amikor bírálja Metz szintagma-elméletét, mert az nem meggyőző: túlságosan redukált diskurzus a filmnyelvet a nyelvvel mindössze a szintagmák szintjén vetni össze. (103.)

Még egy nagyon fontos aspektusát emelném ki a jelentés szintjeinek a vizsgálatához. Bódy is számol „a filmi jelentés belső szerkezeté”-vel, amely létrehozható izolációval és csoportosítással; „a képi és fogalmi jelentések belső szerkezeté”-vel, amely pedig az azokat létrehozó és elemző verbális-logikai struktúrákkal függ össze; aztán „a jel körbeér”-ésével, hiszen a filmi jelentésvizsgálatok elszakíthatatlanok egy általános kulturális kontextustól. (112.)

És végül figyeljük meg, hogy Bódy számol Peirce és Morris nyomán is a jelentés három fő aspektusával a következő modellben is: szintaxissal (jel-jel viszonya), szemantikával (jel-objektum viszonya) és pragmatikával (jel-interpretáns vagyis jelhasználó viszonya). (10-11.) Ehhez hasonló, ha nem is azonos az ő saját felosztása, amelyek elemei, akárcsak több hasonló modellben, körbeérnek: 1. technika, nyelvállapot (film); 2. gyártási-forgalmazási struktúra (mozi); 3. rendező személyiség (mű). Egyik legfontosabb tanulmányának a címe Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában, tehát a jelentéstulajdonítást nem csak a filmben vizsgálja, hanem a három, általa felállított kategóriájának mindegyikében. E három kategória együtt alkotja a kinematográfia fogalmát.

Remélem, sikerült felvetnem fontosságuk arányában a jelentés vizsgálatának lehetséges főbb aspektusait. Mindezek ismeretében többfélekép-

pen tehető fel a „mi a valóság?” kérdése is. Ha csupán a filmnyelv jelentésrétegeit nézzük, már akkor a valóságvonatkozások lehetséges módjainak sokféleségével találkozunk. Legelemibb szinten, a tagolatlan affirmációnál minden még valóságos, hiszen ott tulajdonképpen csak észlelés van, és az észlelés valóságvonatkozása lényegében hasonlóan működik filmet nézve, és a műbefogadói szituáción kívül is, például amikor a mindennapokban csak úgy körülnézünk. Az észlelés mindkét szituációban egyaránt lehet relatíve bizonyos és bizonytalan – lásd például az alaklélektan előtér-hátér kísérleteit. Természetesen a szelekció már elemi szinteken is hat, de a „jelentés nullfoka (nyomvételi eljárás)” (14.) megegyezésszerűen, de létezik. És hogy létezik, az nem csupán megegyezés, de egyben elvonatkoztatás, fikció is.

Az egész film szintjén könnyű valóságvonatkozásokat találni, mivel a mű mögött például ott áll egy mindent összefogó személyiség, az alkotó, akinek a film létrehozásával van valamilyen implicit vagy explicit, de bizonyos formában tettenérhető szándéka. Ha elfogadjuk Bódy Gábor kortársa, Jeles András felvetését, akkor a fikciós film is dokumentum abban az értelemben, hogy a szerző belső világáról tudósít; fikció és dokumentum szerinte legfőbb stílus szintjén létezik (idézi: Gelencsér, 2002, 395.). Ebben az értelemben a leginkább fikciónak minősülő film is dokumentum, a teremtő szubjektum valóságáról, valóságosságáról szól. Ugyanakkor a szerző, a művész valóságosságát, amelyen az ő lényegi tulajdonságát, a kommunikációképességét érthetjük, elbizonytalanításra is kerül Bódy művészetében. Gondoljunk A kutya éji dala című filmjére, amelynek épp ez a központi eleme. E kettősség itt nem öncélú, hanem egy valóságos jelenséget megragadó. Az emberben benne van a hatékony kommunikációra való sóvárgás, törekvés; a tapasztalat viszont a kommunikáció kudarcáról is szól.

A film nagyon speciális esetektől eltekintve bemutatás céljával készül, általában valamilyen módon forgalmazzák is, tehát a mozinézőkben és nem csak általában a befogadókban képződő jelentésekkel is számolni kell. Ennek a kinematográfiai oldalnak is megvan a maga valóságossága, hiszen a bemutatás a lényege az elért hatás. A hatás pedig sokféle lehet, akárcsak a mű értelmezése, tehát bizonytalan is. Ebben a befogadói valóságos közegben kap jelentőséget Bódynál az úgynevezett filmmágia, mint titokfeltáró (jelentésfeltáró) tevékenység, amely gyakorlati irányultságú

(KAB, Filmvilág, 1988/7), tehát nagyon valóságos cselekedet. A mágiának a módszerei ugyan megkérdőjelezhetők, de attól még a mágia nagyon is gyakorlati, tehát valóságos tevékenység. Létjogosultsága attól még nem kétséges, hogy egyes konkrét esetben eredményesen hat-e; valóban feltár-e, bemutat-e titkot.

Nézzük meg Bódy Gábor főbb filmjeit rövidített tartalomleírásuk szerint. Mindegyik feltételezi a valóságot ugyanakkor annak bizonytalan voltát is. A kísérleti filmek – a rövidfilmjeinek a többsége kísérleti – jellegükből adódóan reflektálnak a filmnyelvre vagy általában a művészet nyelvére, az alkotói folyamatra, azok valóságosságára és bizonytalanosságára, sőt ellentmondásosságára is. Legplasztikusabb a Négy bagatell első része (Filmnyelvi sorozat), amelyik ismeretterjesztő dokumentumfilmként prezentálja a kamerák-monitorok szembeállításában létrejövő végtelen képet. Dokumentumfilm a végtelen valóságtükrözésről, a semmiről! A harmadik is alapvetően dokumentumfilm, hiszen Goethe Faustja előadásának egyik próbáját rögzíti. Amit a diákok próbálnak, az viszont egy fikciós mű, tehát A harmadik ennek tükrében legalább annyira fikciós, mint valóságos. Megjelennek a Faust egyes részei, előadva; közben láthatók értelmezések a színműre és általában a világra vonatkozóan. Mindezek többértelműségét nem kell részletezni. A Tradicionális kábítószerünk látszólag, de ténylegesen is, dokumentumfilm az alkoholistákról, ugyanakkor lényegében a valóságészlelés problematikáját boncolgatja. Az italosok direkt és indirekt megnyilvánulásait, az elemző pszichológus mondatait Bódy úgy válogatta ki, hogy azok a valóságészlelés akadályait írják le. A pszichológus szerint az alkoholizálás motivációja: összhangba kerülni a valósággal. A bemutatott, vizsgált alanyoknak ez csak bódító italok segítségével sikerül.

Bódy első játékfilmje, az Amerikai anxiz az emigráció kérdéseit járja körül. Az emigráció a magyar történelmi valóság része, ugyanakkor az 1970-es években is aktuális társadalmi és egyéni probléma. Mindez egyszerre tény és csupa kérdés, kétely; tehát a művészetben jól feldolgozható anyag. Bódy történészként tudatában volt a történettudomány kettős arcának: hogyan feszül egymásnak a tudományosság és pontosság a szubjektív leírásnak, visszaemlékezésnek. Ezt, a mondhatnám, paradoxont fokozta azzal is, hogy filmje kiindulópontjának egy naplót választott; Fiala János térképész tüzértiszt visszaemlékezéseit. Második játékfilmje, a

Psyché a magyar irodalom egyik fejezetét, egyik fiktív fejezetét (!) veszi alapul. Közvetlen kapcsolódási tárgya egy könyv Weöres Sándor műve, amelytől ugyan jelentősen eltér, de egyes lényeges tényeken nem változtat. A filmben és a könyvben szerepel Lónyai Erzsébet (Psyché), aki kitalált figura az ő verseivel együtt. A másik főszereplő Ungvárnémeti Tóth László, aki viszont a valóságos magyar irodalomtörténet része. A Psyché Kovács András Bálint értelmezésében egy kozmikus létélményt ragad meg (KAB, Filmvilág, 1988/7), és mint ilyen létélménynek a valós-fiktív kettőssége nem is szorul különösebb magyarázatra. Harmadik, utolsó elkészült játékfilmje A kutya éji dala az ember hitre, kommunikációra való vágyakozásáról szól, ami nagyon valóságos mint jelenség. A film ugyanakkor mind témájában mind filmnyelvi módszerében megmutatja a kommunikáció lehetetlenségét is.

Úgy vélem, már a fentiek kellőképpen illusztrálják, alátámasztják Bódy Gábornak a valósághoz való különleges, kettős viszonyát, amelynek lényege a titok, és annak mágikus áthidalása. (KAB, Filmvilág, 1988/7); mégis úgy vélem, néhány példát még érdemes áttekinteni, hogy a jelentés minél több aspektusában, minél több szintjén lássuk igazolva Bódy poétikáját. Nem véletlenül használom most ezt a szót, hiszen Bódy által sokat elemzett film, Huszárik Elégiája szerinte filmköltemény, mégpedig Pasolinit komolyan véve, aki úgy gondolta, a filmrendező munkája elsősorban lingvisztikus, és csak másodsorban esztétikus. (115.) Mivel Bódy strukturalista és posztstrukturalista szerzők, szemiotikusok elméleteire is jórészt támaszkodott, az okfejtés ezen a vonalon is folytatódhat. „A szavak mögött is szavak vannak; a költészet a jelek önkényességének megszüntetésén fáradozik” (Szegedy-Maszák, 1995.) Bódy mágikus eljárásai ezt igazolják; a titkot akarta megfejteni, és ez az eljárás akár sikerrel kecsegtetett, akár sikertelenséget ígért. Filmjeiben sok a költői, azon belül a metaforikus szerkezet. A metafora pedig olyan eljárás, amelyik „feltartóztatja az utalást, csak a jelentés teremődik meg.” (Szegedy-Maszák, 1995.) Ennek a kettősségnek a fényében érdemes megnézni még Bódy Gábor filmjeinek bizonyos elemeit.

Célszerűnek tartom segítségül hívni Sausseure jelfogalmát: jelölő és jelölt (Bevezetés az általános nyelvészetbe, 1978-1997., 92.) a jeltárgy (extenzió) kiegészítéssel. A jeltárgy az, amit a valóságban létezőnek elfogadunk

megegyezésszerűen, és amelyre utalás történhet a jelölő segítségével. Egy példát nézzünk: létezik a „kutya” mint hangsor vagy leírt szó, ez a jelölő; a jelölt egy fogalom (valami képzeletbeli, prototipikus kutya); és utalás történhet egy bizonyos kutyára, amelyet ismerünk a környező valóságból vagy szövegelőzményekből (jeltárgy). A példák elé még annyit, hogy Bódy vagy úgy választja ki a jeltárgyat, hogy az eleve a többértelműséget, a bizonyosság-bizonytalanság paradoxonát hordozza magában, vagy maga az utalás eljárása teremti meg ezt a kettősséget. Az elsőre lenne példa az, hogy egy kitalált és egy történetileg létezőként elfogadott ember kapcsolatáról készít filmet (*Psyché*). A másokra példa lehet az, amikor egyes szereplők olyan elváltoztatott hangon szólnak meg, mintha azt egy másik civilizációból érkező üzenetként fejtették volna meg, és mondtak volna el egy géppel.

A jelentésaspektusok gazdagsága, sokrétűsége miatt érdemes megállni már az Amerikai anizs főcíménél. Csupán a főcím és néhány gyakran visszatérő szerkezeti elem gyakorlatilag minden, a fentiekben említett jelenségre szolgál példával. Az „anizs” egyrészt képes levelezőlapot jelent, másrészt képes levelezőlepon küldött üzenetet. A film csupán egy kimerevített mozzanat lenne, egy képeslapnyi? De miből, mihez képest? A cím előtt már megjelenő feliratok adják meg a választ: a történelemből, az emigráció egyes helyszíneiből, idejéből. A film mint mű tételmondatát a mottó jelöli ki: „El kell indulni minden úton, az embert minden úton várják, nincs halálos érv a maradásra.” Ezzel az idézettel Bódy egyértelműen utal az emigráció problematikájára. A film és a mottó, de ugyanúgy a film és címe közötti metaforikus viszonyból megteremtődik az absztrakt jelentés. Történik utalás (egykor volt) valóságra, a helynevekkel és az évszámokkal, de a közös fogalmiságba való „bekerítés” feltartóztatja a konkrét utalást. Az egész film egy szubjektív nézőponttal, távcsövön keresztül mutatott körsvenkkel kezdődik, már a mottó mögött egy természeti táj látható. Ez már önmagában tartalmazza a kettősséget: dokumentumjellegű, de erősen szubjektív a nézőpontja szerint. Megjelenik az első felirat: 1849. Temesvár. Ez az objektív irányba tolja el az aktuális jelentést. Ilyen esetben a felirat azt szokta jelölni, hogy az adott helyszínen és időben játszódó események következnek. Ám a körsvenk megszakadása nélkül, vagyis ugyanabban a beállításban megjelenik a következő felirat: 1855. Sebastopol

(b-vel, archaikusan írva, tehát idézet). Más térbe és időbe érkezünk, miközben egy folyamatos, szubjektív kameramozgást látunk. Ráadásul a film előtte meg is mutatja, igaz hátulról, a szemlélődőt a műszerével. (Amit aztán vissza is von, miután a harmadik körsvenk keresgélése után meglátjuk a távcsövest a saját (?) távcsöve célkeresztjében.) További két helynév és évszám: „...1960. Toscana...; ..1865. ...North Carolina”. Mindez objektívnek feltüntetett, ugyanakkor szubjektív adathalmaz. Így állhat össze valakinek, esetünkben az azonosulásra bevezetett főszereplőnek, érzetszerűen egy absztrakt jelentés. Például a főszereplő életének néhány fontos, történelmi eseményekkel is kapcsolatba hozható állomása. E sorozat végén kinagyításra kerül az „...1865. ...North Carolina”, de csak maga a felirat, a távcsőn látható háttér (természeti táj) nem. A rendező a napló(k) alapján feltételezett valóságból kiemel egy képeslapnyit.

Fontosak a források megjelölései, a főcímben ezek következnek: egyrészt „Múlt századi emlékiratok. Fiala János, Árvay László, Kuné Gyula napló” A napló és a történelem viszonyáról már tettem említést. Itt is szubjektív visszaemlékezésről van szó, de háromról, és e tény objektívizálja, relativizálja az anyagot. Ezeket a hatásokat csak fokozzák a további hivatkozások: Marx Károly [egy bizonyos] cikke (1859-ből), Teleki László levele; Walt Whitman és Csoóri Sándor versei”. És még ezekhez képest is új réteg, egyben fordulat következik a végére: „Ambrose Bierce „George Thornston” című novellája alapján készítette Bódy Gábor” A film idézetek sokasága és adaptáció, mégis erősen szubjektív hangvételi, szerzői mű. A feliratok több fikciós, elméleti és dokumentumjellegű írásra utalnak, amelyek sajátosan többjelentésű és paradox tartalmat készítenek elő. Műre, szövegre mutató eleve konnotáció (együtt jelölés), ez az eljárás is feltartóztatja a közvetlen valóságra való utalást.

Bódy az Amerikai anizban egyaránt alkalmaz dokumentumjellegű snitteket, részeket és játékfilmes, sőt műfaji elemeket. Lásd például a távcsővel való fürkésztést, és a fekete-fehér, régies kópiát, amely az alkotói szándék és több külső jel szerint olyan akart lenni, mintha találták volna ezeket a „korabeli felvételeket”, még ha 1865-ben nem is létezett ilyen fejlett, vagy egyáltalán, mozgóképrögzítés. Ez természetesen egy újabb metaforikus, elbizonytalanító, ugyanakkor feltárandó, és soha feltárássra nem kerülő titkokat sejtető eljárás. De nem csak a dokumentumjellegű részeket alkalmazza és bizonytalanítja el Bódy, hanem a fikciósakat is. A filmben

vannak lovas jelenetek is, üldözések, amelyek rájátszanak a westernfilmek képi, motívum- és hangulati világára, azonban a szüzsé a később nem igazolja az így keltett műfaji várakozásokat. Az „ígéretekkel” ellentétben nem folytatódnak a dokumentum- és a műfaji filmeknek megfelelő tartalmi és formai összetevők: például az epikus részek helyett lírai és szimbolikus epizódok, és azoknak megfelelő jelentések következnek; a konfliktusok kibontásával ellentétben viszont például kirajzolódnak a szereplők mozgásának erővonalai, akárcsak egy haditérképen. Bódy következetesen inkább azt igazolja, amit saját maga jelölt meg a filmográfiában az Amerikai anzix műfaját illetően: „Kísérleti játékfilm”.

Igazán szemléletes példa az Amerikai anzix kép- és hang-textúrája a jelentésaspektusok rendező személyiségre, vagy műre vonatkozólag. A film több paramétere szerint olyan, mintha régi, talált amatőrfelvételekből vágták volna össze. Már az a jelentől eltávolító effektus, hogy fekete-fehér; a kép szemcsés, karcos, helyenként roncsolt és gyakran komponálatlan(nak tűnik); a fény bevillog, mintha másodpercenként kevesebb mint 24 kockán rögzítették volna; a hang pedig gyakran torzított. Mindez a dokumentumjellegét akarja hangsúlyozni, a valósággal való szorosabb kapcsolatot; ugyanakkor érzékelhető ezeknek az effektusoknak a jó értelemben vett művisége és szándékos megkomponáltsága; ami pedig erős szerzői stilizáció. Mintha Bódy azt mondaná közvetve ezzel az eljárással, hogy a valóságot akarja megismerni és megmutatni; de ez csak a teljességében kiismerhetetlen és egyedi szubjektumon, a szerzőn keresztül lehetséges, és vállaltan csak korlátozott mértékben, formában.

Még rengeteg példát lehetne keresni és találni Bódy Gábor filmjeiben a jelentésaspektusok általa felfogott mibenlétének igazolására, azonban remélem, a fentiek igazolják és illusztrálják a főbb elméleti felvetéseket. Sokkal fontosabbnak látom megerősíteni néhány konklúziót. Bódy munkásságának tanulsága szerint a valóságból ki lehet indulni, ugyanakkor azt meg lehet ismerni az alkotói és befogadói folyamattal. A kiindulási valóság meg a fikció csupán megegyezéssel, nem abszolút biztos, adott; és folyamat végén nyert kép sem megkérdőjelezhetetlenül egyértelmű. A valóságnak a valóság(részletek) mibenlétének bizonytalansága és a megismerési folyamat teljességének lehetetlensége is része. Hogy a feltárást mégis meg kell kísérelni, az az ember nyugtalan természetéből következik, a

titokhoz való vonzódásából. A művészet az, ami megpróbálhatja és meg is próbálja a lehetetlent. És ha nem kapunk a várákozásnak megfelelő eredményt, például a végtelen kép végén nincs semmi vagy csak a végtelen bizonytalansága, a megismerésre törekvő művek akkor is megmutatnak egy folyamatot, amelyen végighaladva mindenképpen nyerünk valamit úgy szemiotikai, mint esztétikai téren.

### BIBLIOGRÁFIA

BÓDY Gábor Írásai, Végtelen kép, Bp., 1996.

GELENCSÉR Gábor, A Titanic zenekara, Bp., 2002.

Wolfgang ISER, A fiktív és az imaginárius, Bp., 2001. 9-43. 213-300., 301-367.

KOVÁCS András Bálint, Filmvilág, Bp., 1988/7.

Ferdinand de SAUSSURE, Bevezetés az általános nyelvészetbe, 1978-1997, 92.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről

= "Minta a szőnyegen" A műértelmezés esélyei, Bp., 1995. 24-66.