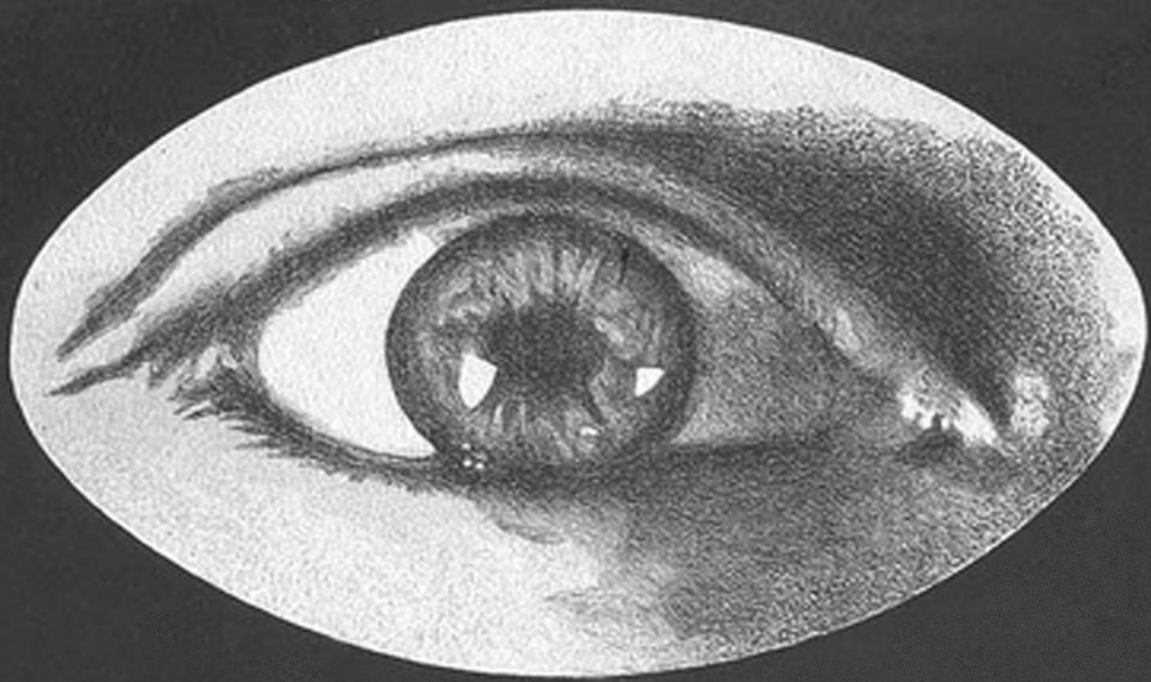


FILMSZEM 2017

Filmtudományi online folyóirat - VII. évfolyam 3. szám



Bódy öröksége



FILMSZEM VII./3.

Bódy öröksége



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VII. évfolyam 3. szám - (2017) ŐSZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

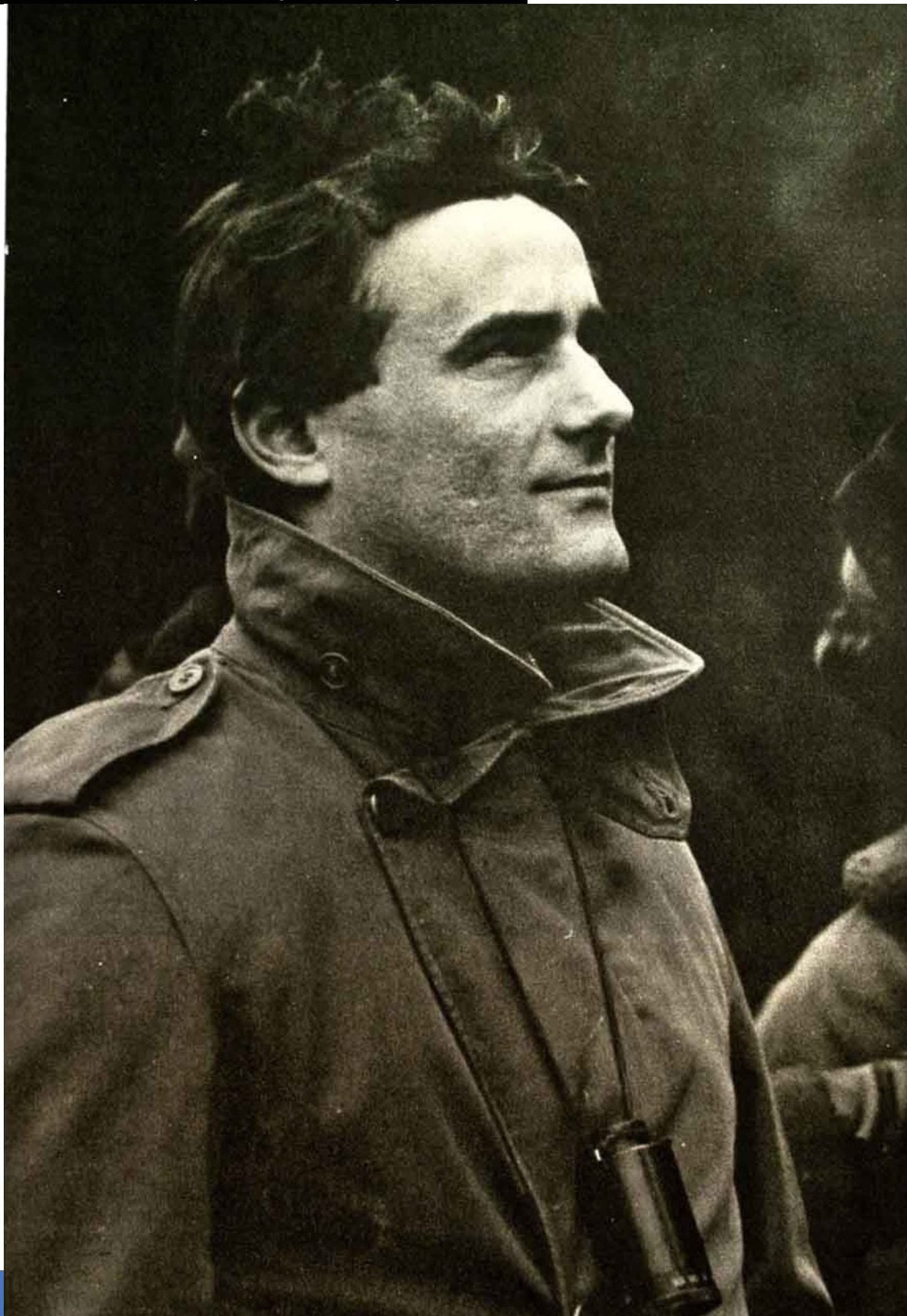
ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Peternák Miklós: Kép, látás, jelentéstulajdonítás Bódy Gábor munkásságában	6-11
Beke László: Bódy Gábor, networker	12-21
Pieldner Judit: „mint hunyt szem mögül a képzeletben” - Bódy Gábor filmelméleti öröksége	22-31
Bakos Gábor: „Kiderült már a titok?” - Két egymásba fonódó tekintet	32-51







Peternák Miklós

Kép, látás, jelentéstulajdonítás Bódy Gábor munkásságában¹

Kinematográfusként tizenöt év alatt Bódy Gábor három játékfilmet, három tévédrámát, s több, mint harminc egyéb műfajú film- és videóprodukciót készített, tanulmányokat írt, oktatott, s mint – mai szóval – *networker* máig ható kezdeményezéseket indított útjára. Nemzetközi karrierje az *Amerikai anzix* 1976-os mannheimi fesztiváldíja nyomán indult, alkotói pályája utolsó öt éveit Berlinben töltötte, kísérleti videóműveket forgatott, megvalósította az *Infermentalt*, a világ első videokazettákon terjesztett mozgóképes periodikáját, mint új forgalmazási, kommunikációs és művészeti formát, tanított a berlini filmfőiskolán (DFFB) tanulmányokat írt, kompjúter-vezérelt hang és képkompozíciókkal kísérletezett. Az *Infermental* – a budapesti Lengyel Kulturális Intézetben 1981-ben alapított, majd Berlinben létrejött – projekt, a Bódy által kedvelt képet használva, mint „hólabda-struktúra” lényegében a Word Wide Web megjelenésével szűnt meg, a 10 kiadás és a különkiadások karlsruhei ZKM-ben található archívuma az 1980-as évek videóművészetének egyedülálló forrása.

Bódy Gábor 2016-ban lett volna 70 éves, 39 évet élt. Szívesen nevezte magát kinematográfusnak, képíróként fordítva le ezt a kifejezést, ami jelzi képek iránti érdeklődését, elkötelezettségét. 1971-ben készítette első önálló filmjét, *A harmadik* címmel – ekkor még nem tagja Balázs Béla Stúdióknak, a legfontosabb magyarországi filmes műhelynek, s nem volt filmrendező diplomája sem. Egyetemi hallgatóként történelmet és filozófiát tanult, nyelvészeti szemináriumokra járt, verseket, novellákat, forgatókönyveket írt.

„Mint egy megfoghatatlan szellem, jelent meg körünkben a >jelentés< kérdése. A szemiotika, amely abban az időben indította tudományos offenzíváját, úgy tűnt, tudja a megfelelő varázsigéket. Előadásokat tartottunk és hallgattunk a stúdióban, az Egyetemi Színpadon, a Tudományos Ismeretterjesztő Társulatban, ezek nagyjából Christian Metz, Umberto Eco, P. P. Pasolini nézeteinek ismertetésében merültek ki.” – írja erről az időszakról.

Első filmről szóló esszéje 1970-ben jelent meg a magyar filmtörténet egyik paradigmatiszta művéről, az Elégiáról, az első olyan magyar filmről, „*ami a film nyelvében gondolkodott.*” „A nyelvtudományi tanulmányok idején sikerült

¹ A tanulmány a berlini - karlsruhei *State of Images* kiállítás katalógusában jelent meg először 2011-ben angol és német nyelven, majd ennek budapesti állomásaként 2012-2013-ban *A képek állása* katalógusban volt elérhető. Folyóiratban korábban még nem jelent meg. A szövegben található idézetek, ha máshogy nincsenek jelölve, akkor Bódy Gábortól származnak. (P.M.)

vágóasztalon többször is megnéznem egy filmet, ami Magyarországon sokakra volt nagy hatással, s néhányan Magyarországon kívül is ismerik. Huszárik Zoltán és Tóth János Elégiájáról van szó, amely 1966-ban az oberhauseni fesztivál díját nyerte el. Nagyon szeretem ezt a filmkölteményt, amely számomra felhívás a szabadságra, az emberi méltóságra, szól az idő könyörtelenségéről, az élők legnemesebb tévedéséről: a hűségéről, s további megnevezhetetlen felismerések sorát sugallja. Hogyan? Amikor végül is csak utak, kapuk, földek, néhány öreg paraszti arc, fák, galambok, sínek és lovak képét rakja össze (...) némán, minden szó és zörej nélkül, pusztán zene kíséretében." A *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című, 1983-as tanulmányában olvashatók a fenti sorok, melyben összegzi elméleti munkássága eredményeit, leírja a jelentésszerkezet alapformáit.

Mi fért ebbe a 15 évbe? Például úgy 1500 perc, több mint 24 óra tiszta filmidő. Vagyis átlag 100 perc leforgatott és megvágott „hasznos anyag” évente, egyetlen eloszlásban. A mozifilmeket nézve első látásra úgy tűnhet, mintha három különböző layer lenne itt, három közelítés, perspektíva. Az *Amerikai anzix* jeltudatos archaizálása, a *Psyché* improvizatív, eklektikus, rokokó burjánzása és a *Kutya éji dala* spontán, kognitív szerialitása között a kapocs a Bódy által „új narrativitásnak” nevezett történetmondás, amely nem enged az elkényelmesedni vágyó befogadói szokások vélt vagy valós elvárásainak, ehelyett aktív látást kíván. Alapja a jeltudatos artikuláció, ami „együtt jár az elbeszélés tökéletes szabadságával” – így definiálja az új narrativitást. „Ha tudom, hogy a jelhasználat tudatos, akkor nem kell konvenciókat követnem, hanem magukat az esszenciális jelviszonylatokat tudom az elbeszélés szolgálatába állítani.”

Psyché: „A történetre koncentrikus körökben épül több jelentés-réteg. Olyan, mint a rakott palacsinta (...) Ez azt jelenti, hogy félre lehet kotorni, ami nem izlik, s még mindig marad mit fogyasztani. (Ez benne a kommerciális.)”

Kutya éji dala: „Ez egy új fejezet. Miközben a spekulatív hagyományokat folytatom a filmben, és középkori, skolasztikus módon szerkesztem meg az eseménymagokat, ugyanakkor a teljes spontaneitás hatja át érzelmileg is, szerkezetileg is ezt a filmet [ami] a jelenkori emberi egzisztenciák panorámáját mintegy ikonszerűen leképezi.”

Egy kritikus szerint a *Psyché* „a látásra szólít fel” (Alfred Holighaus)

Kutya éji dalában „A kamera mindig megkeresi, ami jelent valamit ... választ egy pontot, amit nézni érdemes”

Az *Amerikai anzix* a „második tekintet” filmje, ez „az igazi felfedezés a filmben. (...)Az egész film: kép és nem-kép, a látvány és a puszta égető fény konfliktusa! A kép eseménytartalma és a kép felfogása: az, hogy ezt valaki látja (a szereplő, a rendező, a néző), kölcsönösen kódolva vannak egymásban. Egy sajátos módszer jön itt az ábrázolás segítségére, amit a film készítője „fényvágás”-nak nevez.”

A *második tekintet* és a *fényvágás* egyaránt az úgynevezett „utómunkára” utal, amikor is Bódy és Tímár Péter a leforgatott filmanyagot a trükkasztalon lényegében újratoroztatják. Így indokolja és magyarázza az eljárás lényegét a rendező egy levelében, különbséget téve a szem és a film képe közt:

„1. Az emberi szem által közvetített kép a valóságról nem homogén. A természetes kép mind a fényviszonyok tekintetében, mind a kép élessége tekintetében a látványt az értelmezés szempontjából döntő helyre koncentrálna. A film hagyományos anyagkezelésében viszont a látvány az élesség és a fényviszonyok tekintetében homogén.

2. Az emberi látás nem folyamatos. A látvány letapogatása szaggatottan, pszichológiai szakkifejezéssel: „szökellő szemmozgással” történik. Ezt „szaggatja” – tagolja – tovább a szemhéj mozgása. A tagolás részeiben „látványholterek” alakulnak ki. A film hagyományos anyagkezelésében viszont a látvány folyamatos.

3. Egy szituációban a látás aktivitása nem egyenletes. Szemünket az értelmezéshez és viselkedéshez szükséges módon használjuk. Egy-egy mozzanatra koncentrálna, s a többletlátványt csökkentett érzékelési szinten, mintegy „redundanciában” tartva, a tudatküszöbön észleljük. Amikor a valóságban látunk egy „történetet”, mintha egy életlen képre vetítve látnánk egy másikat. A kettő állandóan átjátszik egymásba. A film hagyományos anyagkezelése viszont szinte mindig csak az „egyik képet” mutatja, ezáltal csökkenti a realitásérzetünket: redundancia nélküli képet produkál – sterilizál.”

Bódy általában párhuzamosan több projekten dolgozott, az egyes filmtervek, leforgatott részek, elkészült művek motívumai így számos belső kapcsolatot mutatnak. A televízió számára készített oktatófilm sorozat, a *Filmiskola* részeként megjelenik az első computer-kísérlet, melyből később a *Pszichokozmoszok* keletkezik, s ennek egyik fejezete *A kutya éji dala* alcímet kapja. A *Filmiskola* követi és gyakran idézi a vertovi modellt, az *Ember a felvevőgéppel* szerkesztési technikáját. A „második tekintet” általánosítása a *Kozmikus szemben* történik meg, melyet az *Amerikai anizs* után kezdett el forgatni 1977-ben. A *Kozmikus szem* műfaja: esszé és forgatókönyv. Végül így vált művé, mivel a megkezdett filmforgatást a pártállam hivatalnoka leállította és a leforgatott tekerceket elkobozta.

„Az a műfajkeret, ami megoldásként azonnal kínálkozott az anyag ikonológiai megszervezésére, alapvonásaiban a vertovi hagyományhoz hű: egy „objektív” megfigyelő, kozmikus szonda megfigyeléseit imitálni. A fikció elég brutális ahhoz, hogy önmagát ironikusan idézőjelbe tegye. Ugyanakkor, ha játékosan is, arra készíti a képek nézőjét, hogy a kulturális értelmezés „feltételes reflexeitől” megszabadulni igyekezzen, s átadja magát annak az egyidejűleg ébredés- és rekviemszerű állapotnak, amelyben a feltétlen látvány gyökerezik.

Két éve gyakorlom magam, hogy az elem kerülő látványt ebben a

„kozmosz aspektusban” próbáljam megfigyelni, anélkül hogy „gyakorlati tudatom” elveszteném. Nem olyan könnyű gyakorlat, akárki megpróbálhatja. Vizuális tánc a tudat határszélein. Egyetlen dologhoz hasonlítható: mikor az ember tudja, hogy alszik, s álmában arra összpontosítja erőfeszítéseit, hogy megőrizze álmát s emlékezzen rá, amikor felébred. Ez a „gyakorlat” egyúttal ahhoz is hozzásegít, hogy a látványt megkülönböztessük az értelmezés kialakult formáitól, azaz hogy eltűnjünk azon, hogyan is látunk. A látásunkban megnyilvánuló értelmező gondolkodás, a gondolkodásunkban megnyilvánuló érzéki tapasztalat (köztük a látás) egy permanens összefüggést, kört zárnak be, amelyben „kézzelfogható” adatot csak az aktuális látvány tagolása, kifejezésformája nyújt. Ezeknek a tagolási formáknak a tanulmányozása viszont egy vizuális „nyelv” alapjaira utal, amely gondolkodásunk és létünk legmélyebb, legeredetibb dimenziójába vezet. (...)

Zavarba ejtő következménye az információ sűrűsödésének, mikor a képek utoléri a kutatókat, azaz egyidejűvé válnak megfejtésükkel. A képernyőn a szemiotikus saját egyidejű képével találkozik. Amikor a készüléket kikapcsolja, maga is eltűnik, ám a „híradó” folytatódik tovább. (...)

Nemhogy folytatódik, hanem filmünk a feltételezett eseménynek ezen a fázisán túl kezdődik. Csak menet közben derül ki, hogy a „kutatók” már „képpé váltak”, az „információ”: a „galaktikus híradó”, önmaga permanens újratagolásával mintegy emlékezik rájuk.”

A leírt helyzet gondolati modellje a videó-visszacsatolás jelenségéből, a saját monitorjára fordított kamera képéből, a „végtelen tükörcső” metaforájából ered, mellyel Bódy legalább 1973 óta foglalkozik. A *Végtelen kép és tükröződés* című esszéjében olvashatjuk: „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokonértelmű a jelentéssel.”

Közvetlen kapcsolatban áll a *Kozmosz szem* és az utolsó évek egyik – a *Tüzes angyal* és az emigráns létről tervezett Bauhaus-film mellett készült – filmterve, a *Pszichotechnikum*, melynek már a szerző halála után publikált forgatókönyve alapján, nemrégiben színházi produkció készült. A történet itt is, mint az utolsó videómunkákban a látás – kép – értelmezés kölcsönviszonyával, a ki lát, kit látnak, mi van a képen, ki van a képben, vagy általánosítva a látható és láthatatlan kérdéseivel foglalkozik. E kérdések azonban már mintha a két világ, a „valóságnak” nevezett megélhető és a képként azonosított, csak egy ezen kívül lévő érzékelő számára felfogható világ konfliktusáról szólnának, mai analógiaként eszünkbe juthat Otto Rössler és az endofizika elmélete.

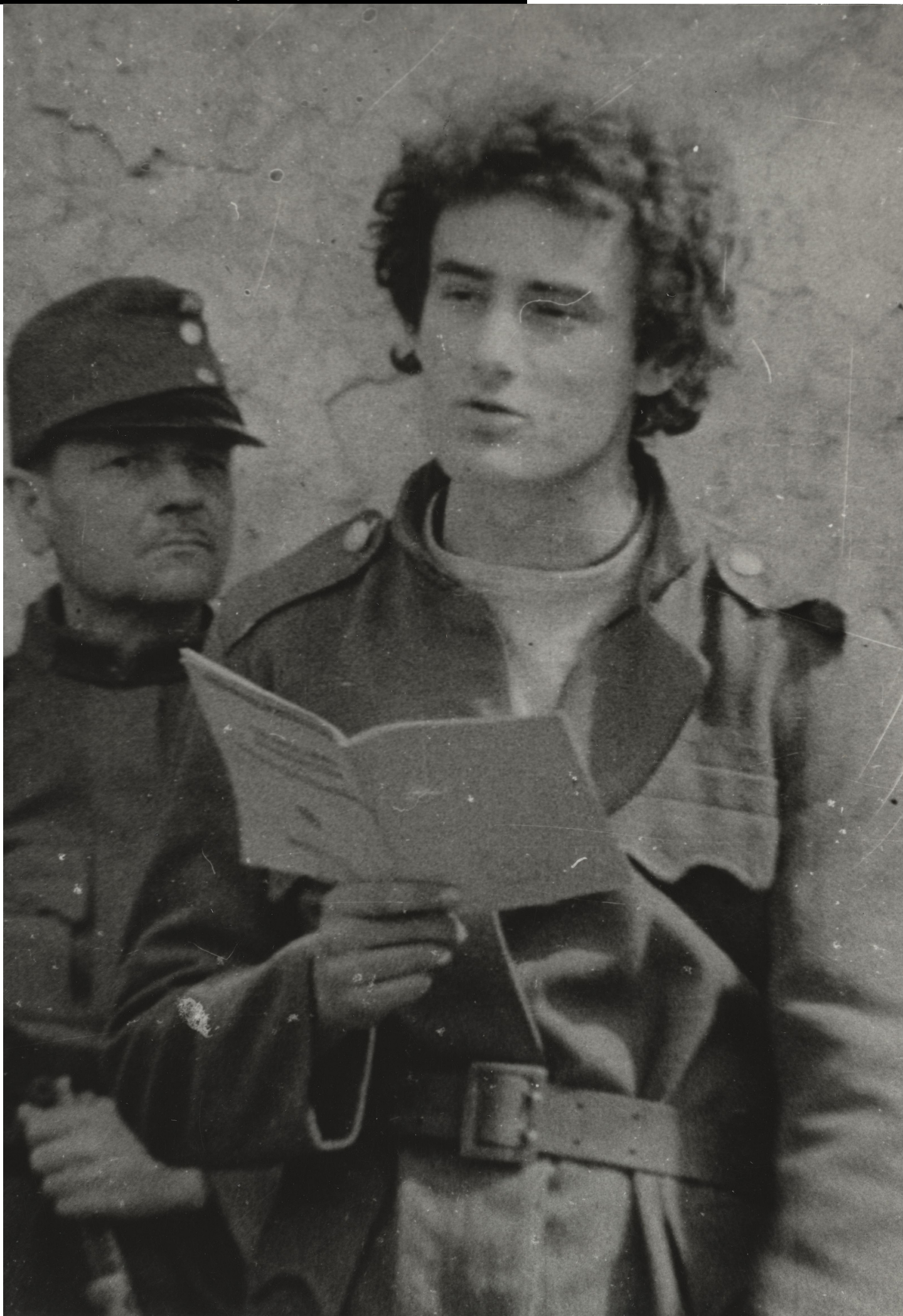
„Az 1970-es években sokat bírálták a valóság fényképi ábrázolását. Ez volt filmelméleti kísérleteim kezdete. Számomra ez egy elemző periódus volt. Most már nem gondolkozom annyira analitikusan, hanem kreatívabban, és expresszívebben, hogy a nyelvet szabadon használjam arra, hogy adjak az embereknek és magamnak. Számomra világos, hogy a képek a valóságtól különböző valamik. A képek a valóság jelzései, nem azonosak vele.

A keretet megválasztják és összeállítják, és akkor úgy beszélhetünk ezekről a dolgokról, mintha a valóság lennének, de nem azonosak vele. Ez a *Vagy-vagy a Chinatownban* egyik problémája és része a csábítás természetének.”

Az endo- és exo-világ, a kint és bent törvényei nem azonosak, ahogy ezt a vancouveri filozófus szerepébe bújtatott Emmett Williams televízió közvetített mondatai tréfásan megfogalmazzák: „Hogyha például gyönyörködünk egy hidroplán táj fölötti repülésének szemlélése során, bizonyára nem következik ebből, hogy át akarjuk venni a pilóta munkájának terhét.” Illetve: „Ez egy szép felvétel. Vagy tetszik ez a kép, vagy ebben a hotelben laksz.”

Jóval a képelmélet különböző tantételeinek internacionális térnyerése előtt Bódy az új médiumokat és a képvilág jelenségét nem csupán elemezte, leírta, alkotó módon alakította, de például a videót mint komplex rendszert tekintve a médiumtudatos alkalmazás perspektíváit is világosan látta: 1985-ben Bonta Zoltán rögzítette Bódy Gábor és Walter Gramming beszélgetését, melynek egy pontján Bódy lényegében – mint azt mai ismereteink alapján felfedezhetjük – egy húsz évvel későbbi médiahelyzetet ír le az akkori jelen lehetőségeként: „...ha elgondoljuk a képeknek a ma már technikailag lehetséges egyetemes tárolási szisztémáját, akár majd azt, (...) hogy a digitális tárolás chipekben lehetséges, tehát nem is szalagokon, hanem egyszerűen ténylegesen kódszerű mikroprocesszoros tárolás, amit egy központi szatellit-könyvtárból lehet lehívni. Úgy, ahogy az ember egy szótárból előkeresi a szavakat vagy a mondatokat; és ezt újrarendezné; világos, hogy itt a játéktól a filozófiáig, a tudománytól a publicisztikáig gyökeresen új lehetőség nyílik a gondolkodás vagy az alkotás számára.”

„Bódy Gábor a hetvenes és nyolcvanas évek magyar és európai filmművészetének egyik legkiemelkedőbb és legszokatlanabb – sokoldalú, lenyűgöző és elkápráztató – személyisége. Korunk legmerészebb, radikális újítói közé tartozik.” – írta róla Ulrich Gregor. Mintegy haminc év távlatából mondható, hogy a művek kiállták az idő próbáját. A 21. század első évtizedének végéről visszatekintve Bódy művei, írásai, kezdeményezései még világosabban mutatják, mi is az alkotói innováció szerepe és jelentősége a kultúrában. Ma ugyanis már pontosan látható, leírható és elemezhető az úttörők elszánt és következetes munkájától a mai médiakonjunktúra világáig vezető történet, a kísérlettől, az új, technikai médiumok innovatív művészi használatától induló, s jelenünkben a digitális kommunikációval, a mobil- és webkamerákkal, YouTube-al, a Google-panorámákkal, 3D-vel, vagy a „képi fordulattal” jellemezhető átalakulás a „vizuális kultúrában”. Ebből a perspektívából tekintve igazi szenzáció lehet e művek újranézése, újragondolása, a szövegek és dokumentumok újraolvasása, nemzetközi hatásuk vizsgálata. Ez a következetes alkotómunka, a filmnyelvi kutatás, képelmélet, művészi-technikai innováció köti össze Zbigniew Rybczyński és Bódy Gábor mintegy másfél évtizeden át párhuzamosan futó pályáját, melynek során, egyáltalán nem mellékesen, remekművek születtek.



Beke László

Bódy Gábor, networker¹

A „networker” ma olyan informatikust vagy alkotót jelent, aki az internettel kapcsolatban végzi a munkáját, de a terminus már az 1970-es években is jelen volt a művészetben, mint „aktivista”, valamilyen hálózat tagja, hálózaton vagy hálózatokban, „mail-artist” csoportban dolgozó művész. Az 1968-as nemzedék különböző szubkultúráinak tagjai, az underground művészei egyaránt kapcsolatrendszeret hoztak létre, a konceptualista művészek levelezőlisták segítségével kommunikáltak, felhívásokat tettek közzé, sztárklubok és rajongócsapatok mintájára „fanzin”-eket adtak ki, postai úton tematikus gyűjteményeket alapítottak („mindenki küldje el a művét 100 példányban, A/4-es formátumban, így létrejön egy kiadvány – „assembling” – 100 példányban”). A mail-art egyik világelső, immár klasszikusá vált nemzetközi szervezete egy „NET” nevű címlista volt, melyet két lengyel művész (Jarosław Kozłowski, Andrzej Kostołowski) állított össze 1972-ben. A művészeti networkről kitűnő összefoglalás Pernecky Géza könyve, *A háló*.²

Bódy Gábor, aki elsősorban filmkészítő, de bölcsész és gondolkodó is, szereti a teammunkát, remek szervező, társasági ember, érzi a társadalmi kontextust, melyben dolgozik, egész életművével reprezentálja, hogyan változnak az egyén – egy filmrendező – társadalmi szerepei az 1960-as évektől az 1980-as évek közepéig, a networkertől az ügynökig.³

Keveset tudunk Bódy gimnáziumi aktivitásáról (1964–1971); de valószínű, hogy már ott kiemelkedett szervező egyéniségével. Ekkoriban a Magyar Úttörőszövetség kezében volt a „felső tagozatos” általános iskolások ideológiai nevelése (a legkisebbek „kisdobosok” lehettek), a végzősők pedig beléphettek a Kommunista Ifjúsági Szövetségbe (KISZ). A KISZ termelte ki azokat a vezetőket, akik már részt vehettek a náluk néhány évvel fiatalabbak nevelésében, róluk szól Bódy *Ifjvezetők* című filmje (1972).

¹ A tanulmány *A képek állása* c. kiállítás (2012-2013) katalógusában volt olvasható. Folyóiratban korábban még nem jelent meg.

² PERNECKY Géza, *A háló: Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében, 1968–1988*, Budapest, Héttorony Könyvkiadó, 1991.

³ Ilyen értelemben Bódy életműve egy vagy két metafora megvalósítása. Amikor leírom a magyar „filmkészítő”-t, egyszerre gondolok még a magyar „filmrendező”-re, de az angol „filmmaker”-re és a német „Filmemacher”-re, míg maga a művész, aki egyre többet dolgozott német és angol nyelvterületen, igen nagy gonddal találta ki munkásságára a „kinematográfus” elnevezést. Ezért próbálok már tanulmányom írásakor a nyelvi változatok fordítóinak nehéz feladatára gondolni. A „networker”-nek nincs magyar megfelelője, viszont a magyar „ügynök” ma elsősorban a „Hálózat”-nak, a Belügyminisztérium valamelyik állambiztonsági csoportfőnökségének a munkatársát jelenti. A hirhedt III/III-as csoportfőnökség foglalkozott a „kulturális elhárítás”-sal, a belső reakció és az ideológiai fellazítás elleni harccal.

Nem szabad alábecsülnünk azokat a lehetőségeket, melyeket a KISZ a kreatív fiatalok számára nyújtott. Struktúraként átvették a két világháború közti Cserkészmozgalmat és a ráépülő paramilitáris leventemozgalmat (az előbbiből rengeteg kreatív modellt mentett át az avantgárdba Erdély Miklós (1928–1986), Bódy idősebb riválisa), és a KISZ eszmei irányítása alá vonták az egyes művészeti ágak ifjúsági szekcióit, így 1958-tól a filmeseket is, a híressé vált Balázs Béla Stúdióban.

Nem választhatók szét Bódy egyetemi éveinek aktivitásai – leginkább egy gráffal vagy diagrammal lehetne ábrázolni őket: Bölcsészkar tanulmányai (1964–1971) (történelem, filozófia, lingvisztika), Színház- és Filmművészeti Főiskola (1971–1975), BBS (1971-től). Történészként vonzották a magyar nemzet önállóságára törekvő hazafiak, gondolkodók és katonák – nem kevésbé az összeesküvések, titkos társaságok – a felvilágosodás és a magyar reformkor, majd a munkásmozgalmak és a forradalom „mint olyan”. Nyelvfilozófiai tanulmányait egy különös és nagyhatású professzornál, Zsilka Jánosnál (1930–1999) folytatta, kinek előadásait a magyar neoavantgárd kemény magja (Dobai Péter, Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Jovánovics György és mások) is látogatta. Zsilka általános nyelvészeti kurzusai elvezették a strukturalizmushoz és a szemiotikához, bölcsészeti szakdolgozatát a filmbéli jelentéstudományról írja, s elemzést publikál Huszárik Zoltán *Elégia* című filmjének montázs szerkezetéről.⁴ Ilyen elméleti felkészültséggel kezdi tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskolán és a Balázs Béla Stúdió alkotójaként. Erdély Miklós már az 1960-as évek közepétől kezdve foglalkozik montázs elmélettel, szemantikával és szintaxissal, valamint experimentális filmeket készít, Bódy pedig ugyancsak a 60-as évektől igyekszik részt venni mások filmjeiben. 1969-ben Dobai Péterrel, Ajtony Árpáddal és másokkal közösen manifesztumot publikál *Szociológiai filmcsoportot!* címmel.

Az 1969-ben befejezett *Agitátorok*ban, Magyar Dezső filmjében (Balázs Béla Stúdió), Bódy forgatókönyvíró. Sinkó Ervin *Optimisták* című regénye nyomán a forradalom, az 1919-es magyar Tanácsköztársaság anatómiáját vizsgálja egy sejtyszerű értelmiségi csoport szemszögéből. Bódy maga is játszik a filmben, más barátokkal és avantgárdistákkal együtt (Keserü Katalin, Szentjóby Tamás), mint ahogy a kor művészetszociológiai szerkezetéből adódik: Jancsó Miklós viszi tökélyre azt a taktikát, hogy minden játékfilmjében statisztaszerepet ad radikális avantgárdistáknak. Bódy szinte minden későbbi filmje tele van ilyen személyes kapcsolatokkal. Ebben az avantgárdista vállalásban az is benne rejlik, hogy egy avantgárdista mint színész interpretálja újra a történelmet.

Az 1971-ben készült *A harmadik* Bódy első önálló filmje a BBS-ben. „Experimentális dokumentumfilm”, minimális forgatási költségekkel. Szüzséje egy egyetemi színjátszócsoporthoz kapcsolódik a *Faust* előadására. „A film a feltétlen megnyilvánulás eszméjéből indult” – nyilatkozott Bódy.

Csoportdinamikai konfliktusok éppúgy kibontakoztak benne, mint politikai metaforák.

A *Négy bagatell* (1972–1975) rendkívül komplex műfajú experimentális film. Keretét a technikai avantgárd adja (hajszálkereszt és más formai jelrendszerek, szociológiai „mélyinterjú” egy részeg emberrel, archaikus folklórfelvétel, avantgárd tánc, jelentéstulajdonítási gyakorlat stb.). A hajszálkereszt lehet célkereszt is, metaforikus értelemben egy négyzetháló része, mely szimbolikus szerepet kap az *Amerikai Anzix*-ban. A mai retrospektív politikai zsargonban kifejezve mi, az „utókor” már „célszemélyekre” asszociálunk, akiket a Hálózat megfigyel.

A *Négy Bagatell* része a *Filmnyelvi sorozatnak* (1973-tól), melynek egyes darabjait Bódy, a kiváló szervező és (mai szóval) PR-menedzser a magyar avantgárd elitjével, képzőművészekkel, írókkal, zeneszerzőkkel, akcionistákkal, experimentális filmesekkel csináltatja meg a BBS keretein belül. A BBS maga is egy (az egyik legkiemelkedőbb) az avantgárd és az underground, a szubkultúra számtalan alternatív helyszíne, találkozóhelye, kocsmája, illegális szamizdat-kiadója stb. közül, amilyenek még a Bercsényi Kollégium, a Fiatal Művészek Klubja vagy a Balatonboglári Kápolnaműterem mint a legreprezentatívabb központok. Bódy otthon van ebben a közegben, ő az egyik központi alakja. Ideális „célszemély” – újabb kutatások szerint 1973. november 19-én szervezik be „titkos megbízott”-nak az állambiztonsági szervek. Van olyan vélemény is, mely szerint ez lehetett főiskolai felvételének az ára.⁵ A feltételezés több szempontból is valószínűtlen, mert felcserélni látszik az okot az okozattal, másrészt egyszerűen mert nem adta magát ilyen olcsón, nem valószínű, hogy okot adott volna bármilyen zsarolásra. A reálisabb okokra még visszatérek.

Az *Amerikai anzix* (BBS, 1975) főiskolai diplomamunkája, egyben első játékfilmje, magyar történelmi önvallomás, nemzeti és internacionális ütköztetése (emigráns katonatisztek Amerikában az elbukott 1848–49-es szabadságharc után), romantikus katona és hadmérnök ellentéte (utóbbi mint műszaki-tudományos szakember már a jövő embere), az experimentális film átjátszása játékfilmbe („kísérleti játékfilm”; a hajszálkereszt a mérnök teodolitjában válik eszközzé-szimbólummá), egyszersmind a filmnyelv megújítása. Bódy ki akar találni egy nemlétező, anakronisztikus és archaikus stílust, és feltalálja a „fényvágást”. A film produkciós munkája sem érdektelen: a „casting” ismét képzőművész főszereplőt eredményez, Csutoros Sándor személyében. Filmnyelvi kutatásaival nem hagy fel egész élete során, televíziós Filmiskolát szervez (1974–1976)⁶, videó-ABC-t tervez, tudományosan rendszerez,

⁵ GERVAI András, *Fedőneve: „szocializmus”. Művészek, ügynökök, titkosszolgák*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2011, 131. old. (2. jav. kiad.) – Gervai mindenekelőtt III/III-as dokumentumokra hivatkozik, melyeket az ÁBTL (Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára) őriz.

⁶ Lásd BÓDY Gábor, *Filmiskola*, Összeáll., bevez. PETERNÁK Miklós, Budapest, Intermedia, Palatinus, 1998.

mindent szisztematizál, listáz, új terminusokat talál ki: ez a raszter; ismét más háló(zat), mert rendszerelméleti megalapozottságú, következésképp rendszerelmélettel lehet megközelíteni.

Mindeközben lankadatlanul szervez: a Balázs Béla Stúdióon belül a Filmnyelvi sorozat után létrehozza a K/3 szekciót (Közművelődési Komplex Kutatások), majd immár a MAFILM alkalmazottjaként (1980-tól), megkísérli revízió alá venni a magyar állami filmgyártást (K* kísérleti szekció), kezdve annak infrastrukturális iparágaival: művészettörténeti megalapozottságú gyűjteménykelléktár terve és „Haj- és sminkfesztivál” (1981), amelyből nagyszabású összművészeti akció jön létre, természetesen képzőművészek, new wave- és punkegyüttesek, fotósok bevonásával. Az utolsó „K”-rendezvény már halála évében történik, a videó jegyében. Nyolc európai város (Amszterdam, London, Brüsszel, Barcelona, Berlin, Róma, Lyon, Budapest) egyidejűleg mutatja be egymás videóantológiáit. A magyar K-Video csoport antológiáját Bódy állítja össze, a városhálózatot ő koncipiálja European Media Art Network néven (1985). Ez már csakugyan egy valódi „hálózat.”

Az életmű szerveződésében megfigyelhető egyfajta szabályszerűség. Tudományos kísérletek és technikai kutatások mint műfaji/mediális újítások előznek meg vagy kísérnek nagylélegzetű opusokat. A *Pszichokozmoszok* (BBS 1976) az egyik első magyar kompjúterfilm (jobb híján 35 mm-es fekete-fehér filmként bemutatva), mely kvantummechanikai mozgásformákat is modellezhetne, de J. A. Conway stochasztikus „élet-játék”-a szabályainak is engedelmesskednek. Néhány évvel később még mindig analóg film készül organikus (emberi) mozgásokról egy hatalmas négyzetháló előtt (*Mozgástanulmányok*, 1980), mely nem más, mint Eadweard Muybridge fázisfotóinak animálása, s megkapja a maga dramaturgiai funkcióját a nagy szintézisben, a *Nárcisz és Psychében* is (1980). Ez utóbbi „mozijátékfilm” (egszersmind a posztmodern új narrativitás filmje), de Bódy ugyanúgy készít reklámfilmet, mint oktatófilmet (a *Filmiskola*) vagy „dokumentumanalízist” (*Privát történelem*, 1978, megrázó erejű „remake” a holokausztról), beszél Expanded Cinemáról és Total Expanded Cinemáról. Az 1977-ben befejezetlenül maradt kísérleti film, a *Kozmikus szem* műfaji jellemzése: „science-fiction, non-fiction, fiction”. A már említett *Mozgástanulmányok* műfaja „kísérleti filmtanulmány”. Utolsó forgatókönyvét, a *Psychotechnikumot* „filmregény”-nek nevezi; alcíme: *Gulliver mindenekelőtti utazása Digitáliába*.

Az analóg és a digitális mozgókép találkozik az új elektronikus technikákban, a tévében és a videóban. Bódy írt tévéfilmet és tévédrámát, videódrámát, kiadott videóújságot, videó-könyv-kombinációt, videóantológiát, az akkor divatba jövő zenei klipek mintájára „lyric clip”-et (*Novalis: Walzer*), „philoclip”-et (*De occulta philosophia*) és „mytho-clip”-et. A klipek trilógiát alkotnak, közülük az utolsó, az *Eurynomé tánca* című mitológiai klip egyik bemutatóját Bódy elképzeli egy nagyszabású videóinstallációban is, mely a „végtelen kép

és *tükröződés*” című tervhez kapcsolódik. A klip műfajából kiindulva Bódyt egyre ambiciózusabb témák foglalkoztatják: klip szubkulturális zenész-csoportokról (pl. Embersport), „építészeti klip” Makovecz Imréről és az organikus építészetéről. Végül tanulmányt ír *Új videóműfajok* címmel⁷, felsorolva a „nagyvárosi folklór”-ban, az „Anyagi és szellemi kultúra az építészetben” témájában, a „Pszichodráma”-ban (ezen ő a „dokumentumjátékfilm” és a „performance” összevonását érti) vagy a „Szöveg-kép-zené”-ben rejlő lehetőségeket. Bódy beszél még a kábeltelevízióról, és megjósolja a fejlődés két útját Magyarországon – egyfelől a művészeti videofesztiválok, avantgárd mozgalmak, másfelől a közösségi televíziózás, a videótékák és a társadalmi expanzió más műfajai felé –, egy olyan időszakban, amikor külföldön a médiateoretikusok a „mikro-, makro-, mezo”-televízió (René Berger) hármásának bűvöletében élnek. Zártláncú tévéket, ipari kamerákat viszont már az 1970-es években számos helyen alkalmaznak Magyarországon műszaki célokra.

A videó mint médium metaforikusan és ténylegesen egyaránt igazi terepe egy networker működésének. Bódy Magyarországon elsőként figyel fel a videó olyan mediális alapsajátosságaira, mint a closed circuit, a „videótükör” vagy a „videóalagút”, tehát a kamera visszacsatolása a monitorra, és alkalmazza is a *Négy bagatell*-ben (1972–1975) tévékamerák és monitorok láncolataként, elméleti konzekvenciáit pedig megírja *Végtelen kép és tükröződés* című tanulmányában (1978).⁸ (Összehasonlításképpen: Gene Youngblood *Expanded Cinema* című könyve, melyben a végtelen videótükörképről olvasni lehet, 1977-ben jelenik meg Londonban, míg Magyarországon legkorábban 1977-től lehet videózásról, videóművészetéről beszélni.) A végtelen videótükör nem más, mint a „total expanded cinema”, de még nem tökéletes hálózat, csupán lineáris láncolat. Így „csupán” az *Internet* előérzete...

A zártláncú televízió és az ipari kamera fejlettebb változata a térfigyelő kamera, és még később a webkamera. A *Der Riese* című német film (Michael Klier, 1983) kizárólag olyan felvételekből áll, melyek bizonyítják, hogy még egy nagyvárosban is állandóan egy megfigyelőrendszer tekintete előtt vagyunk. Az orwelli vízió, a mindent látó Big Brotherről az 1949-ben írott 1984 folytatódik a mai *Reality Show*-kban.

A különös nevű, és különös asszociációkat keltő nevű *Infermental*⁹ nemzetközi videómagazin (1982-től) egyszerre többféle láncolatot és hálózatot teremt. Összesen tíz kiadása alatt mintegy 1000 alkotót hozott egymással szorosabb-tágabb kapcsolatba földrajzi értelemben az egész világról (egy-egy kiadás átlag 6 órás, kb. 100 alkotással).

⁷ *Dramaturgiai Füzetek 11.*, Budapest, Társulás Filmstúdió, 1984. Újraközölve: *Bódy Gábor 1946–1985. Életrajzi kiadvány*, szerk., BEKE László, PETERNÁK Miklós, Budapest, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987, 237–238.

⁸ *Filmvilág*, 1978/22, 26–27.

⁹ Bódy magyarázata szerint egyszerre játszik bele a jelentésbe a 'fermentálás' (megtermé-kenyítés) és a 'mentális' fogalma, de az 'inter- (nacionális)'-t is belehalljuk. Az *Infermental* egyik logóját maga Bódy rajzolta meg lézersugárral.

Viszont hólabda-elv („avalanche”) érvényesül az egyes kiadások megtervezésében (legalábbis Bódy így nevezi elképzelését), amennyiben az előző számok szerkesztői „szupervizorok” lesznek a következő számban. Így marad is, változik is folyamatosan az eszme. Hasonló rendszert többet is ismerünk az 1970-es évekből vagy még régebből, melyeket a művészet és a szamizdat egyaránt átvett. Ilyen a Szent Antal-lánc (a kapott levelet 5 vagy 10 címre tovább kellett küldeni, s ha megtetted, X napon belül valaminő szerencse ért, ha nem küldted tovább, nagy szerencsétlenség), másik változata a képeslapküldés megadott listára, a lista aljára a saját nevedet írva (X napon belül kapsz több ezer képeslapot), egy harmadik pénzküldésre és -nyerésre épült (Piramis-játéknak hívják ma is). Egy konceptuális művészeti, mail-art változatban kaptam a Fluxus-művész Ben Vautier-től a következő „választ”: „I am a chain-braker!”. Az *Inconnu* elnevezésű művészcsoport onnan nyerte nevét, hogy a levélcenzúrát kijátszandó, fiktív címet írt a levélborítékra, így a posta a levelet „Inconnu” jelzéssel küldte „vissza” a feladónak – valójában az „igazi” címzettnek.

Az egyik legszellemesebb szamizdat terjesztési láncot a magyar *Szétfolyóirat* dolgozta ki: a hozzád jutott szám felét át kellett venni a következő számba és új anyaggal feltöltve továbbküldeni, így megállapíthatatlanná vált, hogy ki hozta létre az első számot. Erdély Miklós pedig 1972-ben a varsói Galeria Foksalban mutatta be a *Szolidaritási akció / Morálalgebrát*, talán a legkomplexebbet és legfilozofikusabbat minden ilyen rendszer között. Abból indult ki, hogy ha egy eszkalálódó háborúban mindenki megöl két másikat, 32 lépésben kipusztul az emberiség, de ha ezt az elvet megfordítjuk, egy, az egész világot érintő pozitív információt lehet ilyen hatékonysággal elterjeszteni. (Feltétel, hogy mindenki csak egyszer kaphatja meg ugyanazt az üzenetet.) Magától értetődik, hogy a történeti rekonstrukció során ismét az internet előjátékához érkeztünk el, mert a Facebook típusú közösségi oldalak naponta sok száz hasonló elven működő, „add tovább!” típusú információt közvetítenek, és már évtizedekkel ezelőtt megszületett a matematikai/fizikai/kommunikációelméleti „hálózattudomány”.¹⁰ Az *Infermentalt* pedig természetesen legváltotta fel a sokezerszeresen hatékonyabb *Youtube*.

Végül meg kell említenünk Bódy másik networker tevékenységét, mely nem betetőzte életművét, hanem tragikus módon átszötte. Mint már volt róla szó, Bódyt 1973-ban beszervezte a Hálózat, a III/III-as belügyminisztériumi csoportfőnökség, és ennek a felismerésnek a híre – jóval a rendszerváltás és Bódy halála után (1999) sokkolta a barátok és harcostársak, „szakmabeliek” egy részét. Egy filmkritikus megtalált egy jelentést egy beszélgetésről,

¹⁰ Többek között lásd Dick BAECKER, László BEKE, Eva MEYER, Annetta PEDRETTI, Mario PERNIOLA, Franz PICHLER, *Pool Processing: Im Netz der Systeme*, hrsg. ARS ELECTRONICA (Linz), Merve Verlag Berlin, 1990, valamint Albert-László BARABÁSI, *Linked: How Everything Is Connected to Everything Else*, Perseus Publishing, 2002. A könyv magyar címe „Behálózva”, amely egyértelműen negatív konnotációkat hordoz, míg a megfelelő német szó, a „vernetz” (Vernetzung) talán kevésbé.

melyen csak ő, egy nemzetközi híró, immár külföldön élő magyar filmesztéta és Bódy Gábor volt jelen – így derült fény a „Pesti” fedőnevű ügynök kilétére. „Pesti” „célszemélye” voltaképpen a filmesztéta ugyancsak nemzetközi rangú író és politikus barátja volt. Magyarországon mindenkinek megvan a maga verziója a beszerzés motivációit és Bódy ügynöki tevékenységének megítélését illetően, e sorok írójaé – akiről szintén „jelentett” – a következő: Bódy vállalásának két oka lehetett: valószínűleg azt remélte, hogy támogatást kap a filmkészítéshez (ez a számítása a jelek szerint bevált), a másik, hogy nagyvonalúan arra számított, hogy manipulálni tudja az egész Hálózatot (bizonyos fokig ez is sikerült neki). E sorok írója számára döntő jelentőségű, hogy Bódy hatalmas formátumú alkotó volt; könnyen túlteszem magam azon, amit rólam jelentett (például a híres 1977-es Velencei ún. „disszidens” Biennále magyar részvételének szervezkedéséről), hiszen a jelentés nekem túl sokat már nem árthatott, másrészt akkoriban már többé-kevésbé mindenki tudta, hogy megfigyelik, minden megnyilvánulása egyfajta nyilvánosság előtt zajlik. Természetesen afelől sincsenek illúzióim, hogy mások nem így látják, és hogy sokakat a Hálózat eleve embertelen életkörülményekre kényszerített pusztán a megfigyelés tényével. Mégis Menyhárt Jenővel, az egykori *Európa Kiadó* new wave együttes frontemberével értek egyet, aki egy 2011. augusztusi rádióinterjúban azt nyilatkozta, hogy Bódy túl nagy ellenfelet választott, és beleropant a küzdelembe. Halálát is – nem meggyilkolását, hanem öngyilkosságát – elsősorban azzal lehet magyarázni, hogy szeretett volna „kiszállni”, de a Hálózat nem engedte.

Ahogy az lenni szokott, Bódy titkos „második élete” sok mindent megmagyaráz, ami egyébként érthetetlen volt. Egyik főművében, a *Nárcisz és Psyché*ben az egymásra vetülő szerepek önéletrajzi funkcióját, vagy az osztrák kamarilla ügynökének epizódját. Másik főművében, a *Kutya éji dalában* saját szerepét, az önmaga játszott ál papot. (Minden pap „emberhalász”, hát még egy ál pap...) Mindkét film tárháza volt a mediális referenciáknak és special effecteknek (a *Kutya* hivalkodó S8-as és videó-betétjeire is gondolok), és mindkettőben árulkodó volt a casting szerepe: az amatőr szereplők kavalkádjá, akik részben barátok, az underground képviselői, részben a legjelentősebb avantgárdisták voltak (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Bachman Gábor, aki Bódy filmjében a radikális stage design, az építészetet és a képzőművészetet képviselte.) Különös ízléssel válogatta meg munkatársait és szereplőit: hol unalmasan konvencionálisakat, hol „vérprofikat”, hol furcsa freakeket foglalkoztatott. A megszokottól eltérő kapcsolatokról és kapcsolatrendszerekről volt itt szó, és utólag magam is csodálkozom, miért adtam Bódy Gábor kapcsolataira ('connections') címet a *Psyché* bemutatójára írt prospektusszövegemnek. Pedig csak a film intermediális és személyi kapcsolataira figyeltem fel, nem többre.

Bódy kapcsolatai rendkívül szerteágazók voltak. Mint alkotó művész, része volt az avantgárdnak, a média-avantgárdnak, az undergroundnak, az

alternatív szcénának, a Mozgalomnak (*Movement*). Érdekelte a happening és a Fluxus. A Bauhausról filmet akart készíteni és úgy érdeklődött iránta, mint egy korai kommunáról. Magánemberként rendkívül elragadó, az ember nehezen vonta ki magát a hatása alól. Én személy szerint megpróbáltam szuverén maradni, de szinte mindent megtettem, amit kért tőlem. Nem lehetett visszautasítani. Vezéregyéniségnek született, hódolói voltak, igyekezett udvartartást kialakítani maga körül. Rengeteget segített mindenkinek, nagyon sok külföldi utazásomat, megbízásomat, előadásomat közvetve vagy közvetlenül neki köszönhetem. Filmes munkatársai mondják, hogy mindenkinek meghallgatta az ötleteit, és a legmerészebbeket kész volt egy-egy nagyfilm forgatása közben azonnal megvalósítani. (Szívesen átvett más filmekből, más kollégáktól is ötleteket...) Zseniális rendező és szervező volt, rendszerekben gondolkozott, kapcsolatokat és kapcsolatrendszereket épített. (A Rendszer Magyarországon a társadalmi rendszert, az államberendezést, a hatalmat, az Establishmentet is jelentette.) A magyar titkosrendőrség zsargonjában a „társadalmi kapcsolat” az a vezető állású személy volt, akinek „munkaköri kötelessége” volt a titkosszolgálati „kapcsolatának” munkatársairól beszámolni.

Németországban – elsősorban Nyugat-Berlinben, de Düsseldorfban, Kölnben vagy Hamburgban is – rendkívül komoly és szerteágazó kapcsolatokat épített ki, magyar származású filmesek közül elismertségben talán csak Moholy-Nagy László volt hozzá hasonlítható. Tanított a berlini Hochschule für Fernsehen und Film-en, kapcsolatban állt rendezőkkel (Fassbinder), filmsztárokkal (Udo Kier), producerekkel, alternatív mozikkal, Kulturdezernentekkel, punk-rock-new wave bandákkal, festőművészekkel. Ügynöki tevékenységét eddig lehet követni, míg egy-egy külföldön élő magyar érdekelte a magyar „szerveket”, de németországi fellépésétől kezdve (DAAD-ösztöndíj, 1981) nem tudni, milyen megbízók milyen célszemélyekre állították rá őt. Az is lehet, hogy immár senki – senkire. Őt viszont esetleg (továbbra is) megfigyelték...

Akár azt is mondhatnánk, hogy a rendkívül jelentős életmű viszonylagos ismeretében már nem is lenne érdemes Bódy Gábor ügynök-múltjával foglalkozni. Van azonban néhány motívum, melyet mégis figyelembe kell venni. Eörsi István, aki legalább olyan otthonos Nyugat-Berlinben, mint Bódy, *A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka* című cikkében¹¹ idéz egy jelentést, mely részletesen leírja Bódy egyik korai előadását. Tehát a megfigyelő és a megfigyelt váltakozó viszonya továbbra is megoldandó marad. A másik motívum, hogy Bódy rendkívül jól ír, jelentései irodalmi színvonalúak, és állítólag az is megtörtént, hogy valamelyik jelentését később kritikaként publikálta. (Utána kell nézni!)

Amikor Eörsi a cikkét megírta (2002), talán még nem is tudta, – és talán úgy is halt meg 2005-ben – hogy nem is tudott az ügynök Bódyról. Mindezt azért kell mégis feltárni, mert a mai történész- és kurátor-generációknak minimális

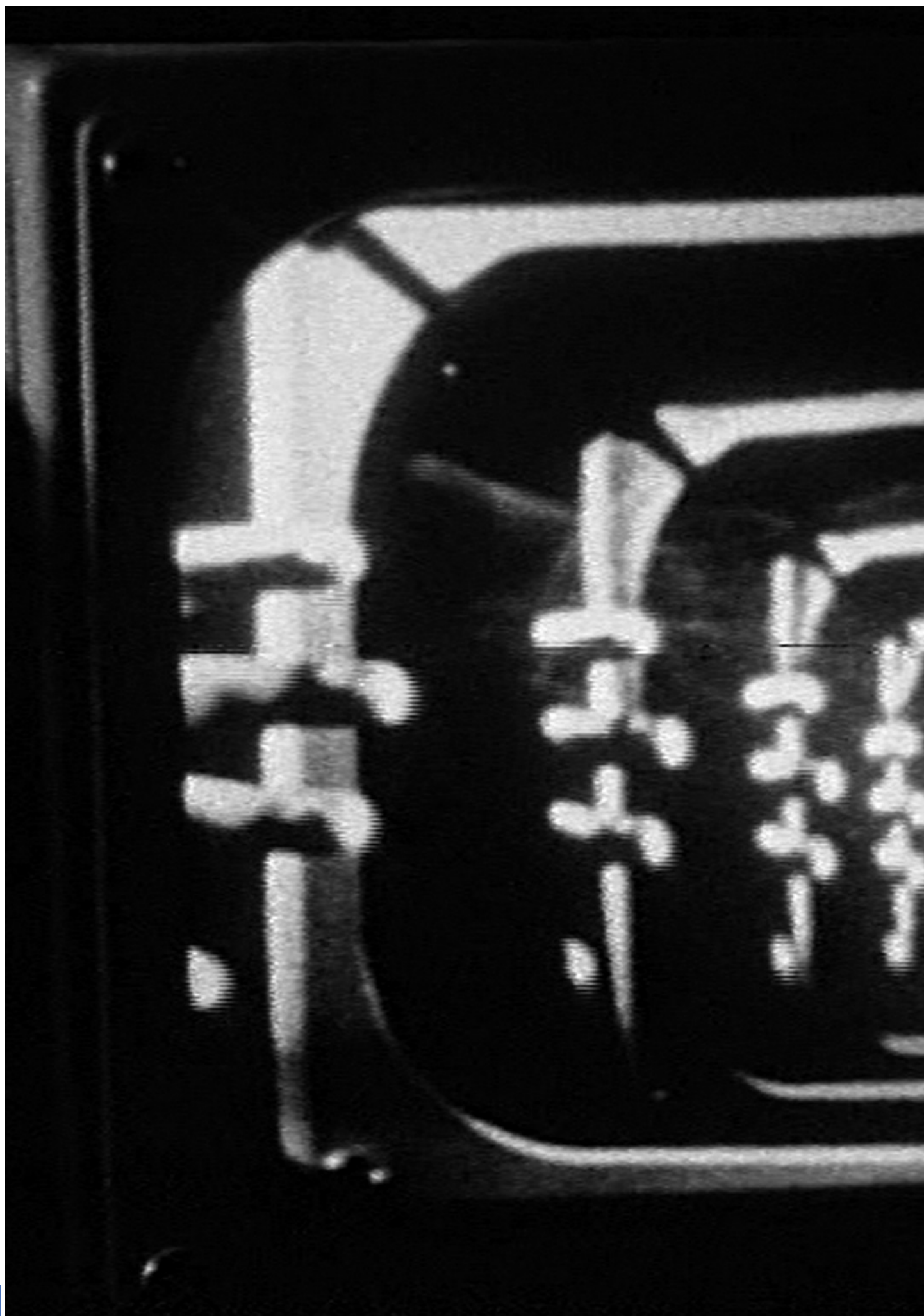
¹¹ *Élet és Irodalom*, 2002./46 (47), 8.

információik vannak a korról, és úgy fognak a múlt átinterpretálásához.¹²

Információelméleti és kortárs művészeti szempontból lehet nekik igazuk, de történeti szempontból nem biztos.



¹² Jellemző példa az aktuális átértelmezésre a dunaújvárosi ICA (Institute of Contemporary Art), majd a dortmundi Hardware MedienKunstVerein *Agents and Provocateurs* című kiállítása 2010-ben.



Pieldner Judit

„*mint hunyt szem mögül a képzeletben*” - *Bódy Gábor filmelméleti öröksége*¹

Bódy Gábor filmről való töprengéseinek kiindulópontja hasonló felismerés, mint amelyet szimptomaként Paul de Man azonosít az *Ellenszegülés az elméletnek* című tanulmányában: az elmélet éppen abból meríti létjogosultságát, hogy „tárgya” nem adott többé, hogy feszültség keletkezik „*a megértés módszerei, valamint azon tudás között, amelyet ezek a módszerek számunkra elérhetővé tesznek*”. (de Man 1991: 98) Az irodalomelmélet legitimizációjának szükségességére éppen az annak való ellenállás hívja fel a figyelmet: „*Irodalomelmélet akkor születik, amikor az irodalmi szövegek megközelítése többé nem nem-nyelvi – azaz történeti és esztétikai – megfontolásokra épül, vagy kevésbé durván fogalmazva, amikor a vita tárgya többé nem az értelem, illetve az érték, hanem ezek létrehozásának és befogadásának modalitásai, melyek megelőzik a mindenkori tényleges megjelenésformát – feltételezve, hogy a megjelenés módozatai kellően problematikusak ahhoz, hogy a kritikai vizsgálódáshoz önálló tudományág váljon szükségessé, mely azok lehetőségét és státuszát veszi fontolóra.*” (de Man 1991: 101)

Hasonló módon, Bódy számára a filmről való gondolkodás elméleti igénye egy elidegenedett „elméleti mezőben”, „szemléleti vákuumban” jön létre, amelyben – és itt a hatvanas években működő művészetkritikai diskurzus hiányosságaira (mi több, egyenesen egy adekvát diskurzus hiányára) kell gondolnunk – a fogyasztás, az esztétikai értékelés, valamint a társadalmi elbírálás heterogén szempontjai keverednek, a megértés módszereként elfedve azt, amire a megértés tulajdonképpen irányul.² Bódy kerüli az „esztétika” szó használatát, éppen annak ideológiai terheltsége, az uralkodó diskurzusformák általi kisajátíttósága miatt.

A magyar neoavantgárd filmelmélet konceptuális megalkotása Erdély Miklós nevéhez fűződik. Erdély a kor karizmatikus egyénisége; Forgács Éva írja, hogy a magyar avantgárd belső sokféleségének egybefogására éppen egy karizmatikus egyéniségre van szükség, aki ebben a sokféleségben a közös vonásokra irányítja a figyelmet. (Forgács 1994) Ezt a szerepet tölti be a korai avantgárd időszakában Kassák, az „apafigura”, és hasonló szerep jut a fiatalabb generáció – köztük Bódy és Jeles által is – „apafiguraként” tisztelt Erdélynek

¹ Az írás a szerző doktori disszertációja keretében készült, amelynek könyvvé átdolgozott formája: PIELDNER Judit, *Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*, Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, Kolozsvár, 2015.

² Vö. BÓDY Gábor, *Utak és eredmények a magyar film történetében, 1963–1969 = Uő., Egybe-
gyűjtött filmművészeti írások*, Szerk., ZALÁN Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 26–34.

a második avantgárd kontextusában. A filmezéshez kapcsolódó, számos műfajban (tanulmány, kritika, elemzés, esszé, tézisek, filmterv, forgatókönyv) íródott szövegeiben tapasztalhatjuk a művészet és elmélet határait bontogató attitűd lenyomatait. Maga az elmélet is határátlépésként körvonalazódik Erdélynél: *Marly-tézisek* című írása nem csupán konceptualizálja, hanem színre is viszi a jelentéskioltás teóriáját, ilyenformán joggal tartható inkább a művész, mint az elméletíró munkájának. A filmelmélet az elméleti fizika, a nyelvfilozófia, a zeneelmélet területeivel érintkezik írásaiban, egy holisztikus gondolkodás, azaz teoretikus *Gesamtkunstwerk* jegyében.

Erdély számára a művészet terepe, akárcsak a tudományé, a megismerés; a művész, akárcsak a tudós, analitikusan dolgozik, mégis, a művészi megismerés éppen holisztikus jellege folytán különbözik a tudományos megismeréstől. A teljességre törő megismerés, ilyenformán, tudomány és művészet határterületén zajlik: *„Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétzedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egésyre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel. Analitikus munkáját így elevenség kíséri, a születés, a növekedés, az életelv összes vibráló törvényeit önmagában érzi és segítségül működni engedi.”* (Erdély 1995: 104)

Bódy Gábor számára az elméletalkotás a gondolkodás egyik kitüntetett formája, amelynek célja nem más, mint visszavezetés – egyfajta dekonstruktív visszaútként – a látás „feltétlen reflexeihez”. A feltétlen látás képessége nem adott, a film médiumára ráakódtak a kulturális beidegződések; a nézőnek arra kell törekednie, hogy *„a kulturális értelmezés »feltételes reflexeitől« megszabadulni igyekezzen, s átadja magát annak az egyidejűleg ébredés-és rekviemszerű állapotnak, amelyben a feltétlen látvány gyökerezik”*. (Bódy 2006: 204)

Bódy Gábor írásainak első, kétnyelvű gyűjteményes kiadása Beke László és Peternák Miklós nevéhez fűződik (*Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, 1987); 1996-ban jelenik meg a Bódy Gábor írásait összegyűjtő kötet *Végtelen kép* címmel, Peternák Miklós szerkesztésében; a Bódy Gábor pedagógiai munkásságát összefoglaló *Filmiskola* ugyancsak Peternák Miklós szerkesztésében látott napvilágot (1998); összes műveinek kiadását az Akadémiai Kiadó tűzte ki célul: eddig megjelent az első kötet Zalán Vince szerkesztésében (2006).

Bódy Gábor filmelméletének elemző, értékelő igényű újraolvasását végzi el Czirják Pál (2007), aki a filmes önreflexió összefüggésében tárgyalja Bódy elméleti írásait és korai filmes munkáit, valamint Füzi Izabella (2009), akinek a Balázs Béla Stúdió ötvenéves tevékenységét értékelő kiadványban szereplő tanulmánya Bódy filmelméleti tevékenységét elemzi a BBS szellemiségének,

valamint a hetvenes-nyolcvanas évek nemzetközi teoretikus irányzatainak összefüggésében.

Bódy Gábor életművében a filmkészítés gyakorlata (vagyis a mozgóképek maguk), valamint a filmről való tudományos gondolkodás (a mozgóképről szóló írásai) egymáshoz kapcsolódó, egymást tükröző aktivitások. Bódy Gábor számára a filmkészítés és a filmelmélet között átjárhatóság tételeződik: az írás médiuma a képről való gondolkodás közege, ez azonban meg is fordítható, a kép is az írás médiumában született gondolatok közegévé válhat. A filmelmélet-alkotás verbális alternatívája (vagyis az írás) mellett Bódy a vizuális elméletalkotást látja a másik útnak, ez utóbbit konkrétan kell értenünk, a filmkészítés közegében, a film nyelvén megalkotott filmelméletként, „direkt teóriaként”, abban az értelemben, ahogyan Edward S. Small javasolja a terminust *Direct Theory* (1994) című könyvében. Ez utóbbi is kétféle lehetőséget rejt magában: a *Filmiskola* verzióját/tervezetét, amely tulajdonképpen filmelmélet, filmszalagra tervezve, illetve magukat a filmeket, amelyek éppen a képek által létrehozott autonóm „filmgondolat”,³ a filmek vizualitásában inherensen benne rejlő fogalmi absztrakció folytán a filmelméleti megfontolások kitűnő hordozójának minősülnek.

Bódy Gábor „kinematográfusként” jelöli meg hivatását, amely többet jelent pusztán filmkészítésnél, elméleti írásai egy film-poétika kontúrjait jelölik ki. Ennek a „többletnek” kell utánajárnia annak, aki Bódy elméleti írásait olvassa, értelmezi. Bódy Gábor azt kutatja, hogyan jön létre a filmi jelentés a triviális jelentéstől a végtelen képig, amely nemcsak a jelentésattribúció, hanem önértelmezés kérdése is: „*Ez a folyamat azonos a világ menetével, képek állandó épülése, valamint a képek képe. Az épület egy vég nélküli és végtelen alagúthoz hasonlítható. Részesei, felfedezői és utasai vagyunk ennek az alagútnak, hogy végül újra részeivé váljunk. És benne vagyunk ebben az alagútban.*” (Bódy 2006: 120) Ez a részesedés tekinthető szemiotikai értelemben az interpretáns jelentésfolyamatban való részesedésének, de ezen túlmenően, tekinthető a létmegértés és önmegértés hermeneutikai értelemben vett feladatának/gyakorlatának is.

Bódy elméleti írásainak több tétele túlmutat azon az elméleti kereten, amelyben ezek íródtak. Bódy a hetvenes és nyolcvanas évek nemzetközi filmelméleti diskurzusaiba kapcsolódik be (filmnyelvi, filmszemiotikai megközelítések), viszont számos olyan problémát vet fel elméleti szövegeiben, amelyek a kilencvenes években és napjainkban kerültek a tudományos érdeklődés fókuszába (reflektál is a posztstrukturalista irányzatokra). Az általa tárgyalt kérdések újragondolva, újrafogalmazva visszatérnek későbbi szövegekben, jelezve azokat a problémákat, amelyekre más-más paradigmák felől próbál választ keresni. Azért izgalmas Bódy Gábor szövegeit olvasni, mert jól érzékelhetően

³ „*A képek a fogalmak közé gondolkodnak*” (Bódy 1996: 135); Bódy megállapítása összecseng Malcolm Le Grice nézetével, miszerint az experimentális film célja a médium egy olyan területének kidolgozása, amelyben a filmgondolat létrejöhet. (Vö. Small 1994: 85)

küzd a rendelkezésére álló terminuskészlettel, és tulajdonképpen azokról a kérdésekről értekezik, amelyek az írásaiban kimunkált diskurzus bőre alatt lappanganak. Írásainak szubtextusai érdekelnek tehát, egyfajta szimptomatikus elméletolvasás keretében. Az írásokban tetten érhető Bódy szemléletváltása a valóság és társadalmi reprezentáció kérdéseitől (lásd a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltványt, amelyet Bódy is aláírt) a filmi jelentésképzés – saját terminusával, jelentésattribúció – módozatain át (lásd *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című tanulmányát) egyetemes képelméleti tézisek megfogalmazásáig (lásd a *Kozmikus szem*, illetve a *Végtelen kép és tükröződés* című szövegeit).

Szimptomatikus, hogy már a szó legelső előfordulásai esetében idézőjelbe teszi a „valóságfeltárás” kifejezést; később így vall a megbéklyózó fogalomról: „*Máig sem vagyok bizonyos, mit értsek azon, hogy »valóság«. És hogyan is »szólhattak« róla ezek a filmek [valóságfeltáró szociológiai dokumentumfilmek]? Ha szóltak, kinek? És az mit válaszolt?*” (Bódy 2006: 140) A valóság viszonylatában való gondolkodás kényszerétől való megváltást, úgy tűnik, a filmnyelvészet (Christian Metz szintagmaelmélete), valamint a szemiotika terminológiai eszköztára (Charles Sanders Peirce jelelmélete) jelenti.

A film és a nyelv viszonyának elgondolása során André Bazin kérdésfelvetése így hangzik: „*a film diadala a XX. században vajon nem annak a nyelvi ellentmondásnak és technikai paradoxonnak feloldásából ered-e, amelyet – tulajdonképpen a valóság valamely lenyomata – a film képvisel?*” (Bazin 1995: 9). Egyrészt úgy véli, a film médiumának előretörése a nyelv fokozatos háttérbe szorulásával párhuzamosan megy végbe. A nyelv képi eredetű, azonban az elvonatkoztatás során, amely tulajdonképpen a nyelv kialakulásának útját jelenti, a nyelv elszakadt a képtől, így a kifejezésformák fejlődéstörténete során a kép és a nyelv párhuzamosan alakul, állítja Bazin. (Vö. 1995: 9) Másrészt elismeri a filmnyelv, „*egy őt [a filmet] előző és autonóm realitás*” (Bazin 1995: 10) meglétét, amely úgy áll a filmalkotások létrehozóinak rendelkezésére, akár az irodalom, a szó művészete számára a köznapi, beszélt nyelv.

A filmművészet útja azonban éppen a kezdeti pillanattól, a mindenki számára való közvetlen hozzáférhetőség momentumától való eltávolodásban, a filmi kifejezésformák áttételessé, absztrakttá válásában jelölődik ki; erre a szignifikáns váltásra, módosulásra már a filmtörténet első évtizedeiben sor kerül. Az első filmek, mint például a már említett *A vonat érkezése*, a megmutatás erejére és bővületére hagyatkoztak, esetükben a vetítövásznon nem volt más, mint az eseményre nyíló ablak, az azt megmutató tükör. Az ettől a mágikus öspillantástól való – filmnyelvi – elmozdulást Bazin olyan finoman kimunkált kifejezésformákkal illusztrálja, amelyek már a húszas években kialakultak. Abel Gance *A száguldó kerék* (*La roue*, 1920) című filmjét említi példaként, amely a montázs révén létrehozott tér- és időjátékkal éri el a száguldó kerék sebességének, valamint a fűtő lelkiállapotának az érzékeltetését:

„Gance már azon a fokon van, amikor a gondolat kifejeződik a nyelvezetben: amikor a konkrét átcsap az absztraktba. Ekkor született meg a film nyelvezetének szótana és mondattana.” (Bazin 1995: 11) Film és nyelv kapcsolatára vonatkozóan Bazin két, egymással akár szembe is helyezhető tézist fogalmaz meg: egyrészt a film nyelvezete kultúrafüggő és tanulást igényel, másrészt az érzékelés közegében közvetített képek, a megmutatás, az ábrázolás révén kanyarodik vissza az univerzalitás, az egyetemes befogadhatóság talajára.

Bódy Gábor nyelvközpontú szemlélete már korai írásaiban, dolgozataiban, Huszárik Zoltán *Elégia* (1965), valamint Magyar Dezső *Büntetőexpedíció* (1970) című filmjeinek elemzéseiben érvényesül. A filmnyelv sajátosságairól beszél, a film szemantikájáról, szintaxisáról és pragmatikájáról. A szemantika szintjén a valóság mint audiovizuális bázis biztosította triviális jelentés és a képi jelentésattribúció viszonya képezi a vizsgálat tárgyát. A triviális jelentés a nyelv által determinált, azaz a képet alapvető szinten a nyelv, az előzetes tudás, a kulturális beidegződések ruházzák fel jelentéssel, a specifikusan filmi jelentés azonban a triviális jelentésen túlmutató szerialitásban nyilvánul meg, amely már a szintaxis szintjéhez, a képek egymáshoz való viszonyához kapcsolódik; a pragmatika szintjén pedig azt állítja a figyelem előterébe, hogy miként jön létre az imaginárius jelentés, az ún. „filmgondolat” az említettek függvényében. (Vö. *Filmművészet, a film nyelve, filmi gondolkodás; Jelentés-tulajdonítások a kinematográfiában*)

Bódy filmnyelvi indíttatású írásaiból kiviláglik a felismerés, hogy bár úgy tűnik, a film megközelítésének adekvát módja a film „nyelvtanának” a leírása, a filmnyelv rendszerének és elemeinek feltárása, ez a módszer mégsem teljesen kielégítő, hiszen a film sajátos közlésrendszer, amely fenntartja magának az elsődleges képiség, vizualitás misztériumát, ennél fogva nem meríthető ki a verbalitás eszközeivel, csak bizonyos határig „fogalmiasítható”, pontosabban a filmkép tapasztalata a képek rendjére épülő absztrakciót, egy újabb fogalmi rendet eredményez, amely nem más, mint visszatérés a fogalmakhoz, de immár a képeken „túlról”.

Bódy Gábor elméleti írásaiban a dokumentum és fikció terminusai nem műfaji megkülönböztetést jelölnek, hanem reprezentációelméleti kulcsfogalmakként tételeződnek. Bódyt a valóság leképezésének lehetősége, illetőleg a filmnyelv szükségszerű retorikussága foglalkoztatja, ezért a dokumentum fogalmát reprezentációelméleti fejtegetéseinek középpontjába helyezi.

A film szemiotikája, szintaxisa felőli továbblépés lehetősége a *Végtelen kép és tükröződés*, illetve a *Kozmikus szem* című kései írásokban mutatkozik meg. A korábban a „valóság” fogalmat felváltó „jelentés” helyébe – újabb elmozdulásként – a „folyamat” fogalma kerül: a világ képfolyamatának hullámtermeszetről beszél, fluktuációról, amelynek révén a képek más képekkel együtt, képek közösségében alkotnak egységet: „először is meg kell találnunk saját hullámunkat, amellyel más hullámokhoz kapcsolódhatunk.” (Bódy 2006: 120)

Ahhoz azonban, hogy a képek hullámtermészetéről gondolkodhassunk, hasonlóan a nyelvnek is a hullámtermészetet kell tulajdonítanunk: *„Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a nyelv is része az alagútnak. Tehát a nyelv kép-hullámok egymásutánja: amelyeket mi magunk megértettünk (befogadtunk), elképzeltünk (sugároztunk) és megalkottunk.”* (Bódy 2006: 120)

Megértés, befogadás – a vizsgált elméleti diskurzusban éppen ezek a terminusok fordulnak elő kevésbé a jelentés és a szatelit terminusaihoz viszonyítva, mégis, a nyugtalan nyelvkeresés, a filmkép lényegének megértetésével való törődés és az irányában vállalt felelősség, amely ezekből a szövegekből kisugárzik, azt jelzi, hogy Bódy a megértendő lét közelében kíván maradni, arra törekszik, hogy az elmélet, a módszer ne *elfedje*, hanem *felfedje* azt, amiről gondolkodik. *Kozmikus szem* című írásában a látvánnyal mint a tekintet tárgyával való foglalatosságról elfordítja a „kamerát”, vissza a látványt szemlélő szem terébe, jelezve, hogy tulajdonképpen annak a vizsgálatával kell foglalkoznunk, hogy hogyan látunk. A „*kozmosz szem*” szószerkezet Dziga Vertov filmelméletére és *Filmszem* (1924) című filmjére való utalás; Vertov filmje, Bódy szerint, *„a szem pátozásának, a filmkészítés feltétlen reflexének kifejeződése”*. (Bódy 2006: 203) A kinematográfia ezen metaforájának mozgósítása nemcsak a filmes önreflexivitás, hanem a befogadás vonatkozásában is szignifikáns. Továbbá, mintha Maurice Merleau-Ponty gondolatait, a látvány és tekintet egymásba fonódásának, kiazmusának fenomenológiai tézisét üdvözölhetnénk ezen a szöveghelyen.⁴ Az önmagát kioltó „tökéletes látás”, illetve az egymással szembefordított kamerák által létrehozott, de az emberi tekintet számára megtapasztalhatatlan végtelen kép gondolata, a látás és a tudás viszonyának elgondolása szintén egybecseng Merleau-Ponty és Bódy írásában.⁵

⁴ „Ami látható, az mintha tőlünk elválasztva, önmagában nyugodnék, és ügyet sem vetne ránk. Mintha látásunk is benne, az ő mélyéből keletkezne, vagy olyasféle meghitt viszony fűzné hozzánk, mint a parthoz a tengert. Mégsem olvadhatunk belé, ahogy ő sem léphet át belénk, hiszen az így megvalósuló »tökéletes« látás létrejöttének pillanatában oltódna ki, eltüntetvén a látót vagy a láthatót. Vagyis nem önmagukkal már eleve azonos dolgok kínálják fel magukat a látványban egy eredendően üres, csak a mindenkori »nézésben« rájuk nyíló tekintet számára. Ellenkezőleg, a látványban megjelenő dolgokhoz csak azáltal férközhetünk a lehető legközelebb, hogy tekintetünkkel letapogatjuk őket. Nincs értelme arról álmodozni, hogy milyen is lenne ennél pucérabbra vetköztetni, még közvetlenebbül látni a dolgokat, hiszen nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat.” (Merleau-Ponty 2006: 148–149, kiemelés tőlem, P. J.)

⁵ Merleau-Ponty írja: *„Egyszerre bizonyul igaznak, hogy a világ az, aminek látjuk, és hogy mégis meg kell tanulnunk a világot látni. Először is abban az értelemben igaz ez, hogy a látványt birtokba kell vennünk, látásunkat összhangba kell hozni a tudással: meg kell tudnunk mondani, hogy kik vagyunk, mit jelent egyáltalán látni, ehhez pedig a tökéletes nemtudás álláspontjára kell előbb helyezkedni, mintha még csak éppen most tanulnánk látni.”* (Merleau-Ponty 2006: 16); Bódynál pedig ezt olvashatjuk: *„A látásunkban megnyilvánuló értelmező gondolkodás, a gondolkodásunkban megnyilvánuló érzéki tapasztalat (köztük a látás) egy permanens összefüggést, kört zárnak be, amelyben »kézzelfogható« adatot csak az aktuális látvány tagolása, kifejezésformája nyújt. Ezeknek a tagolási formáknak a tanulmányozása viszont egy vizuális »nyelv« alapjaira utal, amely gondolkodásunk és létünk legmélyebb, legeredetibb dimenziójába vezet.”* (Bódy 2006: 204)

A *Vallomás az írásról és a filmről* Bódy egyik legizgalmasabb írása. Nem csupán arról szól, hogy mind az írás, mind a filmkészítés belső késztetés volt Bódy számára. Továbbá nem csupán arról, hogyan születtek írások, illetőleg hogyan születtek filmtervek és filmek az emlékezet, de még inkább a képzelet „nyugtalanítóan titokzatos képeinek” látogatásából. Az írás legnyomatékosabb helyén az idézőjelben szereplő „állapot” szó áll: a kép létállapotként való felismerése, a kép és a lét egyneműségének tudatosítása vezeti ki tulajdonképpen Bódy filmképekről való gondolkodását a *techné*, illetve az *ars* birodalmából, a filmkészítés gyakorlatából, valamint a filmelmélet tudományos diszciplínaként való elgondolásából egy olyan térbe, mezőbe – a *phronészisz* terébe –, amelyben a lét érintettsége tárul fel.

A fényérzékeny/képérzékeny létállapotban a képek egymást gerjesztik, egymásra vetülnek, egy folyamatosan bennünk íródó történet részeként: *„amikor az ember egy »képbe« beleköltözik, részleteket fedez fel, amelyeket meg tud nevezni, a képek »megindulnak«, további képeket ébresztenek, összecsengenek különböző tapasztalatokkal, és ebből, ha elmondjuk, valamilyen történet vagy más lesz. Aztán kezdtem úgy járni, hogy már én kerestem és szólítottam őket a körülöttem történő események közt éppúgy, mint hunyt szem mögül a képzeletben.”* (Bódy 2006: 16) Bódy gondolata Hans Belting képanthropológiai tézisével hozható kapcsolatba, miszerint a képek helye az ember: *„A képek helye természetesen az ember. Hogy ez miért olyan természetes? Mindennemű készülék ellenére, amelyekkel manapság küldözgetjük és tároljuk a képeket, egyedül az ember az a hely, ami a képeket eleven értelemben (tehát efemer, nehezen ellenőrizhető módon stb.) fogadja és értelmezi, még akkor is, ha ennek normáját a készülékek akarják meghatározni.”* (Belting 2003: 67)

Bódy Gábor filmről való gondolkodásának jelentősége köztes szituációjából fakad: egyrészt retrospektív irányultságú, a film médiumát a kezdetekre való reflexió lehetőségének, a korai film, az avantgárd örökségének tekinti, másrészt számos megfontolása a posztstrukturalista teoretikus mezőben helyezhető el. Az a mód, ahogyan írásaiban a – Francesco Casetti (1998) által vázolt – filmelméleti megközelítésmódok váltják egymást, a bazini indíttatástól, vagyis a film mibenlétére rákérdező ontológiai megközelítéstől a módszercentrikus, filmnyelvi, filmszemiotikai megközelítésen át a horizontelméleti, a film fenomenológiai dimenziójára irányuló kérdésfelvetésig, mintha *mise en abyme*-ként, saját keretei között, a filmelmélet paradigmáinak történeti változásait tükrözné. Filmes írásai szervesen integrálják a kortárs filmelméleti gondolkodás téziseit, nyomait, amelyekhez értő módon, kritikusan viszonyul, emellett ő maga is jelentősen hozzájárul az elméleti mezőhöz, saját nyomokat hagyva, inspirálóan, horizontokat feltáróan.

Bódy filmjeit alternatív elméleti téziseknek, filmelméleti kérdések filmnyelvi megfogalmazásainak tekinthetjük, tehát egyrészt megvalósul a film nyelvén

megalkotható elmélet, másrészt utópiaként, vágyként, projektként, a jövőre, Lev Manovich kifejezésével, a posztmédia esztétikájára irányul: *„Régóta tudom már, hogy a film elmélete csak bizonyos határokig írható le szavakban. A legmegbízhatóbbnak még az tűnik, ha ebben az elméletben a gondolatok anyagát: a nyelvet próbáljuk leírni. A film elmélete azonban nem lehet csak szó, maga is film kell legyen. Világos, hogy egész rövid időn belül a filmezés, pontosabban az audiovizualitáson alapuló kommunikáció egyetemessé válik, s a képi öntudatban hasonló katalízist vált ki, mint a szavak nyelvében az írás. Időszerűnek tartanám, ha ennek a tudatnak a szerkezetén, a film nyelvén megindulhatna az a párhuzamos elméleti és filmi munkálkodás, amelyre néhányan régóta készen vagyunk.”* (Bódy 2006: 78)

Tudományos szkepszis és derűlátás egyszerre fejeződik ki ezekben a sorokban: a kétely afölött, hogy a nyelv nem férhet hozzá ahhoz a misztériumhoz, amit a képiség, a „néma kép” jelent, együtt a derűvel, annak a játékos gondolatával, hogy a leghűbb, legpontosabb beszéd a képekről csakis képekben történhet.⁶ Bódy gondolata nostradamusi jóslatként is értelmezhető, amelyből a „képi fordulat” („*pictorial turn*”) bekövetkeztét olvashatjuk ki, talán éppen napjaink megváltozott (multi)mediális viszonyaira vonatkoztatva.



⁶ Annak gondolata, hogy képekről leginkább képekben lehet beszélni (a képekről való írás tapasztalata, a képek írás általi befoghatatlansága, illékonysága előbb vagy utóbb szembeesíti a filmteoretikust ezzel a gondolattal), Beke Lászlónál is megjelenik: *„A kép adekvát megközelítése tehát a képi gondolkodás, vagyis maga a kép. (Még akkor is, ha beszélt vagy írott, nyelvi, zenei és egyéb elemeket inkorporál, mert ezeket is »képi« elemekként kezeli.)”* (Beke 1997: 30)

Irodalom

André BAZIN, *Korunk nyelve. A film helye napjaink életében*, Ford., BRENCsÁN János = Üö., *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1995, 7–15.

BEKE László, PETERNÁK Miklós, szerk., *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*, Budapest, Múcsarnok, Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, 1987.

Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, Ford., KELEMEN Pál, Budapest, Kijárat, 2003.

BÓDY Gábor, *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Szerk., PETERNÁK Miklós, Budapest, Pesti Szalon, 1996.

BÓDY Gábor, *Filmiskola*, Szerk., PETERNÁK Miklós, Budapest, Palatinus, 1998.

BÓDY Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, Szerk., ZALÁN Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.

FRANCESCO CASETTI, *Filmelméletek 1945–1990*, Ford., DOBOLÁN Katalin, Budapest, Osiris, 1998.

CZIRJÁK Pál, A jelentés nyomában. Filmnyelvi kísérletek Bódy Gábor korai munkáiban, *Metropolis*, 2007/2, 64–77.

Paul DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, Ford., HUBA Miklós = BACSÓ Béla, szerk., *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 97–113.

ERDÉLY Miklós, *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*, Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995, 246–251.

FORGÁCS Éva, *Az ellopott pillanat*, Ars Longa sorozat, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1994.

FÜZI Izabella, *A fotografikus nyomtól a végtelen képig* = GELENCsÉR Gábor, szerk., *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, Budapest, Múcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009, 249–262.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Az egymásba fonódás – a kiazmus*, Ford., FARKAS Henrik = Üö., *A látható és a láthatatlan*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2006, 148–176.

Edward S. Small, *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1994.



Bakos Gábor

„Kiderült már a titok?”¹ - Két egymásba fonódó tekintet **Korszakos bevezetés Bódy Gábor és Csutoros Sándor művészi** **kapcsolatának összehasonlító elemzésébe**

A halálba futó élet titka²

1.

Peternák Miklós Bódy Gábor filmelméletét és audiovizuális kísérleti munkásságát górcső alá vevő tanulmányát a képteremtés „szem-elméleti” (látáselméleti) alap-tekinteteinek meghatározásával kezdi. Amikor a tudatunkban megjelenő képzeleti (imaginatív) szem képét létrehozó „belső szem” látása érintkezik a kozmikus, totális látás lehetőségét megteremtő, transzcendens „külső szem” isteni perspektívájával, létrejön egy metafizikai szinten összekapcsolt „harmadik szem”. A „két egymásba fonódó tekintet” termékenységből érzékeink számára addig hozzáférhetetlen életminőségek válnak láthatóvá. A két szem³ szimbolikus „tekintet átlépése” visszaadja a köznapi létből való kizökentettség, többdimenziós, „lebegő” létállapotát. Ahogyan a tekintetek egymásba érnek és „átvilágítják egymást”, nézéspozícióikkal átlényegülnek a holisztikus látás látómezőjévé. Egy tiszta (vagyis a lényegét meg/átlátó) emberi látás-tudásból kinövő egzisztenciális érzetvilág költőisége vizualizálódik. Tehát egy teljességet elgondoló képzelt vagy fiktív transzcendens tér és egy mindenséget megjelenítő esztétikai tér artikulálja magát. *„Univerzális orientáció. Az univerzális orientáció a transzparens egzisztencia feltétele, mert a világ egésze csak az átvilágított emberi lény számára nyílik meg.”⁴*

Éppen ezért a „transzparens mű”⁵ vizuális módon is átélhetővé teszi a hétköznapi érzékelés síkján megvalósuló láthatatlan határátlépést. Ekkor a belső képzeleti tudatvilág összekapcsolódik az isteni – szubsztanciális, totális látásmóddal.

¹ MAKOVECZ Imre, „Kiderült már a titok? Kiderült már miért halt meg? Tud már valaki valamit, vagy ez is elsüllyed a homályban? Öngyilkosság?” Fehér Mágia. Bódy Gábor halála kapcsán, *Filmvilág*, 1990/05, 02.

² Ágh István szerint egy költőien megfogalmazott halálmotívum köti össze a Huszárik alkotói világát. Ágh párhuzamot vont Huszárik Zoltán: Szindbád filmjeinek titkáról: *„Stílusa egységes, mert mindig a halálba futó életről szól. Cselekménytelen, mert a lélek történetét kutatja, akár a költészet, képzőművészet és a zene. A motívumok eltűnnek és felbukkanak egyre tragikusabban; megunhatatlanok, mint a tenger, zöld rét és élet.”*

³ Belső-szubjektív imagináció szeme és a külső metafizikai szem, amely láthatatlan és alig észrevehető vizuális „nyomokkal” dokumentálja szférikus létezését

⁴ HAMVAS Béla, *Öt meg nem tartott előadás a művészetről*, Medio Kiadó, 2014, 73.

⁵ Vö.: BAKOS Gábor, A hatvanas évek magyar filmművészetének művészettörténeti vonatkozásai, *Filmspirál*, lapszám megjelölés nélkül, online elérhető: <http://www.filmkultura.hu/archiv/spiral/pdf/hatvanas.pdf>, 6-9.

Alapjában véve a transzparens alkotás eredendő funkcióját tekintve, az átjárhatóságot, meg/átélhetőséget „megnyitó” mágikus tulajdonságokkal rendelkező „nyitott mű” típusát képviseli. Nem leképző ábrázolásmóddal dolgozik, hanem univerzális⁶ teremtőerővel feltöltött közvetítő, vagyis mediális formákkal. A transzparens mű olyan szimbolikus, rituális esztétikai tárgy, amely határátlépésre képes. Tehát a tiszta emberi tudást hozó, megvilágító/megtisztító, tárgyiasult „univerzális orientáció”. *„A mű ezen állapotok, fogalmak és történések közegévé válik, megteremtve így a közvetítés lehetőségét, hiszen a közvetlen tapasztalás tapogatózó vaksisága és a tudás, megértés belső világossága közé helyezi magát.”*⁷ Ebben a szublimált állapotú, holisztikus létezési és alkotói tudatmódban az ember egyszerre képes átérezni a társadalmilag és kulturálisan szabályozott, a mindennapi életben észlelhetetlen egyéb létezési módokat: az archaikus-mitikus és az időtlen-isteni totalitást.

2.

Bódy Gábor és Csutoros Sándor művészetének egyik közös sarokköve ez a mágikus műhasználat. A művet (szobrot, mozgó-képfelületet) médiumként használták. A kísérleti strukturalista gondolkodásmódjukhoz szinte végig közvetlenül kapcsolódott egy archaikus szemléletmód is, így a művek és kísérletek az egyetemes „vonzódás” felé terelődtek. A szobrot és a filmet médiumnak, vagy egyfajta mágikus közvetítő eszköznek tekintették, amely a kozmosz láthatatlan formáló erőit és mozgási törvényeit is láthatóvá tudja tenni, és képes az élő univerzumból (rendről) hiteles (vitális-animális) erővel szólni.

Ennek eklatáns példája Csutorosnál Ja-Ko-Tánia (80-as évek) antropomorfizált, ösztönös,⁸ népművészeti⁹ gyökerekből sarjadó, mitológiai, önálló univerzumot alkotó faszobor világa. Ezzel a műtárgy-együttessel kötődött legtisztább módon a modern művészet egyik jelentőségteljes vonulatához, a modern értelemben felfogott primitivizmushoz. Itt Csutoros a klasszikus

⁶ „Nemcsak a tokaji (Jakotánia) alkotótáborban készült, fűrészeléssel kialakított lábakon álló alakok, de drótplasztikák, majd kapui is egyre kevesebbet tartalmaznak, egyre transzparensőbbek, egyre nyilvánvalóbbá téve a létező csekélységét a lehetségeshez képest a mindenségben.” Keserü Katalin, „Hogy mit lehet csinálni a hiányból!” Csutoros Sándor, *Magyar Műhely* 2008/02, 39.

⁷ Peternák Miklós, *Bódy Gábor. Film és elmélet = Bódy Gábor 1946-1985. Életműbemutató*, Budapest, Múcsarnok, 1987, 17.

⁸ „Csutoros primitivizmusa sokkal kevésbé tudatos, mint inkább ösztönös megnyilvánulás. Értékéből ez mit sem von le, sőt erősíti azt. A szobrász kezdetektől vonzódott a paraszti kultúra tárgyformálásához. „A Szamos- és Tisza-háti temetők kopjafái, népi hangszerek, használati tárgyak formái és anyagai adták az alapját ennek a szobrászatnak..” VERBA Andrea, *Ja-Ko-Tánia, avagy a mágikus művészet jelenvalósága, Csutoros Sándor és a primitivizmus*, Pest Megyei Múzeumi Füzetek, 4., 1997, 170.

⁹ „Csutoros szobrászata a primitivizmusnak ahhoz a vonulatához köthető, amely a paraszti kultúra, a népművészet archaikus formanyelvének tanulmányozása révén a helyik hagyományokban is felfedezte az egyetemes művészet értékeit, és mintegy folytatva a tradíciót ezeket az értékeket a modern művészetbe integrálta (Vajda Lajos, Korniss Dezső, Galéria a 4 Világtájhoz, Európai Iskola hasonló irányvonala, Jakovits József) VERBA Andrea, *i.m.*, 169.

szobrászi tárgy- vagy téma-*ábrázolást* a primitív művészetet jellemző *(be)helyettesítés* művészi technikájára cserélte. Ezzel a módszerrel a transzcendens létélmény transzparens megidézése irányába fordította a művészi érdeklődését, és a modernista művészetre jellemző metaforaképzés szobrászi használatába merült el. Ezáltal képesessé vált különféle egymásra vetülő idő dimenziók (képzeleti-személyes, valós, mitikus-időtlen vagy közösségi-kollektivisták) plasztikus megelevenítésére és a mitikus létformák¹⁰ transzparens megidézésére. A szalagfűrész bemetszései által ritmikus „megtáncoltatott”, dinamizált, szobrokban olyan ősi/népi spirituális érzelmek összpontosulnak, amely egy tiszta (átvilágított)¹¹ közösségi tudat érzelmvilágából származik. Még a spontán-intuitív módon kialakított, aszimmetrikus, stilizált végtagokkal rendelkező figuraszobrokból is expreszív erővel árad az univerzális, lét-nyugalom rendíthetetlen, stabil harmóniája. A félig absztrakt állat-, növény- és emberi alakzatok vagy szimmetrikusan elhelyezett, párba állított figuratestek szemlélésekor felsejlik az emberben a természet iránti szerves vonzódás és lelki-bizalmi kötődés is.

Bódy kép-jel kutatásának módszeres jelentéstulajdonítása közben a mozgóképi jelentés lehetőségeit kutatta. Nála is „szerzett” jelentésként minduntalan felbukkannak és kikerülhetetlenek az archaikus képnyelvi rétegek és képzőművészeti kifejezések. Bódy felszakított, roncsolt, fényérzékeny képi effektusaiban és hipnotikus montázstechnikájában a művészi alkotó energia mágikus jellege is megelevenedik: „nyomként” felfedésre kerül (dokumentálódik). Ilyenek a mozgás és tánc tanulmányai, maszkok szerepe, ősfilmes trükközések, az elemi mikro-létezést és a kozmikus matériát cselekmény szintjén egyetlen – transzparens-létezési térbe összekötő költői metaforahasználata; az örök, időtlen lét-ábrázolása; okkult-mágikus, „*mtyho-clip*” vagy okkult-klip videóköltemények¹² (*Dancing Eurynomé, De occulta philosophia, Walzer*), illetve az archetipikuság előtérbe helyezése az alakformálásban.

Csutoros organikus eredetű absztrakciót folytató, biomorf, vagy a testi formálódás, torzságot sem nélkülöző – éppen ezért a félig (meg)születés – alakváltásait lendületes vonalrajzzal érzékeltető, színezett tusrajzai (hatvanas évek vége) ugyanarról a test-természeti érdeklődésről vallanak, mint amilyen Bódy elvont-szerves szinten ábrázolja és szétszedi a *Nárcisz* és *Psyché*ben az emberi testet szociál-biológiai, kortüneti illetve archetipikus-mitológiai vonatkozásban.

¹⁰ „*Ja-Ko-Tánia* tehát önálló, mitikus univerzum. Az önmagukat jelként felmutató figurák, mint mitikus alakok, archetípusok megszemélyesítői, s mint ilyenek kivételemek a lineáris, történeti időből. *Arctalanok*, mert nem személyes sors formálta karakter, hanem alapvető létformák nyilvánulnak meg bennük.” VERBA Andrea, *i.m.*, 168.

¹¹ A transzparens egzisztencia a primordiális társadalmakat jellemző gondolkozási forma, amely nyitott a spirituális tartalmak befogadására. (Hamvas Béla)

¹² „*A videográfia technika, mint már előtte a kinematográfia is tudattartalmakat – beleértve a tudat előttes és tudattalan elemeit – jeleníti meg.*” Wolfgang PREIKSCHAT, *Olyan korban = Bódy Gábor 1946-1985 i.m.*, 39.

Csutoros és Bódy művészi experimentális beszédmódja egy mitikus-archaikus gondolkodásmódhoz is köthető. Egy önálló jelentéskörrel és szabályrendszerrel rendelkező immanens világon belül alkottak és dolgoztak. Animálisan, vitálisan, és transzparens módon átlényegített, autonóm filmformákból és formakonstrukciókból ugyanolyan erővel szólalt meg az érzelem és az ösztönösség.

Mindketten a műre, mint önállóan létező entitásra néztek, amely meghatározott szabály elvek alapján működő – szelektált,¹³ vagyis ismétlés és formavariálás alapján „rendszerezett”, „letisztult” struktúraként¹⁴ létezik. A műstruktúra tudati-képzeti és archetipikus, közösségi képzetek, kulturális és pszichológiai¹⁵ játékából formálja ki önmagát a művész segítségével és formateremtő ereje által. A plasztikai vagy filmnyelvi valóságábrázolás mögött megbújó „rejtettségek jelentését” (Bódy Gábor) kutatták. Csutoros pozitív tömegű és üres tér- hiány-szobraiban azzal kísérletezett, hogy az üres tér, a fényhez való viszonyában mennyire ritmizálja, domborítja (az árnyék hatására) az önálló léttel és kiterjedéssel rendelkező tömeg felületeit. A tömeg-szín-tér problémákra adnak eredeti megoldási lehetőségeket „lelkesített”¹⁶ „objekt művészetének” centrumát képező függesztett gömbsorozatai. Az egymással szorosan érintkező gömbök elemi mozgásfázisokat/elmozdulásokat ismételenek (kisebbről-nagyobbra, felfelé-lefelé haladás, sűrűsödés-ritkulás lassuló-gyorsuló ritmusa), hasonlóan, mint ahogyan az univerzumban vagy az élő szervezetben a csillagok, anyagok, atomok, sejtek, molekulák, érintkezésbe lépnek egymással, és valamilyen szimmetrikus terjedési és ütközési hatásba kerülnek egymással, teltség és üresedés; összehúzódás és elernyedés; vastagodás és vékonyodás; összenövés és ritkulás dinamikai erőtengelye mentén. *„Ezeknek a kísérleteknek lényeges összefoglalása egy immár szimbolikus tartalmú mű, a krómnikkelből és színes granulátummal töltött üveggömbökből összeállított Életfa című kompozíciója.”*¹⁷ A táguló mozgástérrel felszabadított

¹³ „A szelekciónak itt magában kell rejtenie az elgondolt kombináció szabályait és azokat preformálnia egy lehetséges jelentésvonatkozás számára.” BÓDY GÁBOR, *Végtelen kép*, Pesti szalon, 1996, 26.

¹⁴ Csutoros az 1970-es évek elejétől készíti *„függő Gömbsorait különféle anyagokból (festett fa, alumínium, bronz, lószőr, műanyag, vízzel töltött üveggömbök, kötél csomókkal), amelyekben érezhető, hogy az anyagok, ritmusok, méretek, variálásával valamilyen struktúra kialakítására törekszik.”* NAGY Ildikó, *Függő plasztikák a magyar szobrászatban*, Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, Budapest, 1991, 301.

¹⁵ „A film azonban – többek között – vizuális művészet is és fejlődésének iránya ebben a viszonylatban nyilvánvalóan a természetes, pszichikus látás kifejezése felé vezet. Ez utat nyitva a valóság mind árnyaltabb, realisabb ábrázolásához is.” BÓDY GÁBOR, *Levél Bogács elvtársnak* = Uő., Bódy Gábor 1946–1985, i.m., 98.

¹⁶ „Lelkes tárgyak”, mondhatjuk az objekt bevett, a szürrealista szobrászatból és festészetből ismert fogalmának kitágításával. A térbe függesztés – mondom újfent – nem konvencionális megoldás: e lényyszerű tárgyak lényegétől, mibenlététől – akár „szerves” jellegűeket, akár szabad mozgásukat tekintve – elválaszthatatlan.” MEZEI Ottó, Csutoros Sándor emlékkiállítás a Vigadó Galériában, *Új Művészet*, 1992/6, 38.

¹⁷ KERÉKGYÁRTÓ István, Három portré – hátérrel, *Kultúra és közösség*, 1990/4, 86.

szobrainak alaptagjai egymásból kiindulva, valamint egymást érintő formaátalakulások (kisebbről-nagyobbra, nyitottból-zártba stb.) révén az ég és föld között levitáló tér-formasorozatot hoznak létre. A tömegétől teljesen megszabadított, lecsonkított drótkonstrukciói „*már úgyszólván maga a Hiány, az erővonalak szabdalta (kozmosz) térség, ahol a forma, a tömb és a sík fogalma ismeretlen.*”¹⁸ Drót vagy lyukas-szobrok a körülötte áramló végtelen, időtlen, ezért tiszta (vagyis univerzális) térrel együtt egy „átvilágló” transzcendens rendet¹⁹ modelleznek²⁰. Bódy „spirituális²¹ technicizmusának” középpontjában a mozgókép kettős (fiktív, dokumentum) valóság ábrázolási szándéka és annak szétbontási, vagy egymásba mosási (transzparens) lehetőségei álltak. Vagyis az izgatta, hogy a fikciós nyelvezetben hogyan van jelen a valóság lappangó nyoma és a valóság mennyire találja ki önmagát/artikulálja magát fikcióvá, tehát válik saját manipulált referenciális fikciójává²².

A két művész egyszerre engedett teret az ösztönös ráérzés intuitív szabadságélményének, illetve a kísérletezés során kialakított kompozíciós alkotáslogika szimultán hatóerejének. Mindketten egyszerre idézték meg a világ-egészet is kifejező, emberi-természeti eredendőség ősi-kollektivistá élményét, illetve a kelet-európai lét tudományos és kultúrtörténeti hagyományát. A „tiszta művészeti princípiumokkal” (Kandinszkij), illetve szimbolikus jelenségekkel (gömb, bot, fény-árnyék, keret, fény,) építkező szeriális jelentésszerkezetek szelektív és kombinatorikus kísérletezéseivel foglalkoztak. Mozgóképes mediális és önálló plasztikai jelkeresésük kísérleteivel nemcsak tágították művészeti águk kereteit, hanem letisztult, struktúraelvű, „elemi tisztességgel” megformált művészi nyelvükkel, visszatértek az „egyszerű igazságok²³”

¹⁸ MEZEI Ottó, *i.m.*, 40.

¹⁹ Keserü Katalin szerint is egy megtalált letisztult rend által volt szabályozva Csutoros az univerzum vitális erő és motívummozgásait utánzó organikus szobrászata „*mivel princípiuma a világnak, végtelen a lehetősége a rendről szóló műnek, alkotónak, az embernek. A modern szobrászat tradíciójába ezzel kapcsolódó Csutoros Sándornak a körülmények szorításában is mozdulni akaró ember erejére volt szüksége.*” KESERÜ Katalin, *A jövő embere. Csutoros Sándor szobrairól, Kortárs*, 1997/06, 122.

²⁰ „*Ha klasszikus értelemben vett szobor kompozíció volt (ide sorolhatók, Martyn és Jakovits említett művei is), akkor ebből a következő lépésként öntörvényű konstrukció (Megyeri), majd modellértékű struktúra lett (Csutoros)*” NAGY Ildikó, *i.m.*, 302.

²¹ „*Igen, a visszatérés az „egyszerű igazságokhoz.”..Egyre inkább érzem magamban a kívánságot, hogy filmjeiben foglalkozzam azzal, milyen életteret enged a társadalom az emberek spirituális szükségleteinek.*” Joachim STARGARD, *Az „egyszerű igazságok” nyomában” Beszélhetés Bódy Gáborral = Bódy Gábor 1946-1985, i.m.*, 152.

²² „*Hogy az ember mit fogad el jelentősnek egy filmben? A fiktív réteget, amit a rendező egy történet kapcsán gondol, vagy pedig azt a tény-nyomréteget, ami a fikciónak a realizálása közben felszabadul. Az hogy a jelzéseknek melyik állományát izolálja és nyomatékosítja – határozza meg, hogy milyen dramaturgiát használ az ember. Szerintem a dokumentaristák filmjeit is experimentálisnak lehet nevezni, hogyha ezt a dolgot tudatosítanak, és ezzel a második réteggel foglalkoznánk*” Kovács András Bálint, *Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Beszélgetés Bódy Gáborral, Filmvilág*, 1983/06, 13.

²³ Joachim STARGARD, *Az „egyszerű igazságok” nyomában” Beszélhetés Bódy Gáborral = Bódy Gábor 1946-1985, i.m.*

univerzális²⁴ gondolköréhez.

Ilyen filmnyelvi – reflexív-„egyszerű igazságok” Bódynál a korai, pre-filmes kinematográfia megfigyelő „szemét” felidéző (ezért archaikus-spiritualizált) konkrét „mozgástanulmányok”. Bódy ezeket az animált kísérleti dokumentációkat a Vico-féle 3-as tipológiából, a hieroglifák, szent-titkos”, néma, ceremonális-cselekedeteihez hasonlította²⁵. De hasonló „képi szellemben” közelített a tánchoz, illetve a maszkok állandó jelképes ismétléséhez. Az ember egyik legősibb egybefüggő mozdulatsorát, a táncot a rendező performance-szerűen, az avantgárd művészet egyik közkedvelt formája, a body-arts felé közelítette és disz-narratív (korai avantgárdra reflektáló, attrakciós-elvű) filmdramaturgiai elemként alkalmazta. Bódynak lehetősége nyílt tudományos szinten (újra)figyelni a „primitív”, elő-filmes, „spirituális²⁶ erőfeszítést” felidéző mozgóképes rekonstrukciók által az emberi, élőszöveti, gépi, mozgó-mozdulatlan univerzum elemi mozdulatait/mozgásait. Továbbá a tánc²⁷ illetve a maszk közvetítő vagy evokatív jellegű felhasználása Bódy művészetének archaikus/mágikus-animális oldalát emelte ki, de ugyanakkor elidegenítő – intellektuális (formakritikai) – gesztusként is funkcionált.

Bódynál másik két alapvető filmnyelvi eredendő motívuma a keret és a fény „vágása”. Fontos számára ezek különféle metodológiája, és kultúrtörténeti szimbolizációja (Nárcsisz és Psziché). Nála a „keret” nem csak filmnyelvi kísérletként szerepel. Hanem ezzel a képművészeti – transzparens – alapmotívummal fejezi ki filozófiai-társadalomtörténeti kritikáját is: a kirekesztettség-benne foglaltság önkényes manipulatív, hatalmi szelekciójának témáját (*Amerikai anzix, Négy bagatell*)

Csutoros Sándor felfedezte az „anyagtalánban látható árnyék” és fény transzparens átvilágító erejét. Rávilágított a „hiány” (vagyis üres tér -) szobor, vagy kozmikus erőhullámok által rezegtetett, szerkezeti vonalhálóig lecsupaszított, drót-konstrukciók ontologikus,²⁸ plasztikai alap igazságaira²⁹. A függesztett, vagy organikus³⁰ formázott statikus szobrainak az adott dinamikus

²⁴ „Ez az állandó reflexív viszony nem engedi hogy belefeledkezzünk az eseményekbe; nemcsak egy rendkívül különös, sokszor viszolyogtatóan bizarr látvánnyal és történettel, hanem a látványt és a történetet felülíró, kozmikus látásmóddal is szembesít.” GELENCSÉR Gábor, *A kozmikus szem mozgástanulmányai* = U.ő., *Az eredendő máshol*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2014, 212-213.

²⁵ BÓDY Gábor, *Jelentéstulajdonítás a kinematográfiában* = U.ő., *Végtelen kép*, 26-27.

²⁶ Vagyis a két kép közötti – láthatatlan – átmeneti időfázis-kép szellemgrafikáját „elkapó” dokumentáció.

²⁷ „A test ritmizált mozgása, a tánc pedig a „lét a kifejezés határán áll”. A szellemmel rokonságot tartó kép után következzen a test, mozgás, materiális, az animális szféra és annak animálása, vagyis a létezés sűrűjébe exponált anima kalandja, az anyag formává alakulásának fázisai a filmekben.” PETERNÁK, i.m., 21.

²⁸ Az ontologikus műalkotás a formák alatt lappangó belső dinamikát akarja felszínre hozni.

²⁹ CSUTOROS Sándor, *Két önvallomás, Öninterjú, Kulúra és közösség*, 1990/4.

³⁰ Csutoros organikus³⁰ pont inverz módon érte el, nála az elvont formák voltak úgy „lelkesítve”, és „konkretizálva”, mintha azok a természetből származó egyszerű, szerves önálló formák lennének.

aurát, ahogyan az üres tér „hozzá súrlódott” a természet közeli élővilágot felidéző hiány-szobrok plasztikai tömegéhez. A fény-tér megvilágító ereje kitöltötte a hiányokat, lyukakat, réseket, és kivágott üres metsződéseket. Az egész autonóm plasztikai tér vitális energia együttessé vált.

3.

Csutoros és Bódy autonóm Jel- és struktúra-kutatásukat mindig abba az irányba vitték, ahogyan éppen a valóságról éppen gondolkodtak³¹. Önelvű nyelvi-mediális kísérletezésük során folyamatosan cizellálták az univerzális, kozmikus jelentőséggel bíró sajátos, autonóm anyagkezelésüket és használatukat (Csutoros: fa, fém, üveg, műanyag, lószőr, üres tér; Bódy: keret, „fényvágás”, a filmfelület és nyersanyag vad és jelentőségteljes megdolgozása a trükkasztalon stb.) Experimentális, reflexív, független, az emberi tapasztalás közösségi alap gondolatát is magába foglaló Jel-forma³² kutatásukkal, a hatvanas évek³³ Balázs Béla Stúdió öléből kibújó experimentális, avantgárd, konceptualista alapcéljait gondolták tovább.

„Az 1960-as évektől mintha újrakezdődne a művészet története nálunk, természetesen egyidejűleg folytatódott is a modern művészet élete. Az újrakezdés néha radikális szakítás a hagyományos műformákkal (például a képpel vagy szoborral) és a műalkotásoknak a művészetben belüli párbeszédével.”³⁴

Egy eredeti, – de nemzeti-kulturális gyökereinket el nem feledő, – egy addig nem látott formavilágon³⁵ és művészi nyelven való megszólalás lebilincselő

³¹ „Művészettörténeti hasonlattal: a film hagyományos anyagkezelése abban a stádiumban van, mint a képzőművészeti fejlődés kezdeti korszakai (Egyiptom, Bizánc és az itáliai trecento) amikor a festők nem úgy festettek, ahogyan láttak, hanem ahogyan a valóságról gondolkodtak.” BÓDY, *Levél Bogács Elvtársnak*, 98.

³² Bódy narratív jel-tipológiával foglalkozott szemiotikai szinten; Csutoros letisztult, „eredendő” alapformákat (gömb, kör, bot-függőlegesen építkező gömb vagy dróthuzal plasztika) használt struktúra-elvben.

³³ „...lehet beszélni művészetről és experimentalizmusról külön. Ez utóbbi egyébként történelmi fogalom: a húszas és a hatvanas-hetvenes évek filmi jelenségeire vonatkozik. Olyan filmeket foglaltak össze ezen a néven, amelyek a filmmel mint médiummal tudatosan kísérleteznek, megpróbálták ezt a kísérletezést önálló formává tenni...” Kovács András Bálint, *Ipari rituálé és nyelvi mítosz, Filmvilág*, 10.

³⁴ KESERÜ, *Emlékezés a kortárs művészetben*, 27.

³⁵ Sinkovits Péter a szürrealizmus, tasizmus, pop art stimuláló táptalajából kinövő New York School kialakulásával hasonló fejlődési folyamatot látott Magyarországon, amelyet egy megváltozott művészi törekvés, és megegyező művészeti köztudat koordinált, aminek lényege az volt, hogy a művészeti tendenciák egyenlő súllyal kapcsolódtak egy nagyobb egység megteremtésébe. Ezt Sinkó a hatvanas évek derekán jelentkező, 1968-ban az Iparterv-kiállításon jelentkező új nemzedékben látta meg, amely a korszerűség, egyediség és hagyomány hármasságában alkotta művészetét. Ide tartozott figurativitás és fél-absztrakció mezsgyéjén lavírozó, a tasiszta fakturális formaelvet és a szürrealisztikus szimbolikát összeházasító Csernus Tibor szürnaturalista képei és ebből a felfogásból induló festők sora (Lakner, Konkoly Gyula), továbbá az absztrakció különféle stílusmintázatait képviselő alkotók: Frey Krisztián, Tót Endre, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Bak Imre, Molnár Sándor. SINKOVITS Péter, *MLadá mad'arská avantgarda*, Bratislava, 14/1969, 26-29. = *Iparterv 68-80 kiállítási katalógus*, 1980

eredményét érte el jó néhány képzőművész (Csernus Tibor, Keserü Ilona, Ország Lili, Tót Endre, Jakovits József, Schaár Erzsébet, Vilt Tibor, Lakner, Konkoly, Erdély) és filmalkotó (Gaál-Sára alkotópáros, Huszárik Zoltán, Jancsó Miklós) a hatvanas években.

Az irodalom- és nyelvtudományon kívül minden más művészetelméletben termékeny talajt teremtett az évtizedben teoretikus területen hódító strukturalizmus, lingvisztika és szemiotika. Mindhárom elméleti-kísérleti tendencia jellemzője, hogy a művészetet, mint nyelvet, mint „Jelet” fogta föl, s ezzel merőben újfajta reflexív, vizsgálódási úton kezdték az alkotók saját művészetük határait, és autonóm formai, valamint jelentéstani jellemzőit kimutatni.

A strukturalista szemlélet az adott művészet „nyelvi anyagát” elemeire bontja, az elemeket elkülöníti egymástól, megállapítja funkciójukat, majd modellszerűen ismét összerakja. Ezeknek a „szétbontó-összetevő” jellegű kísérleti irányoknak a kizárólagos alapanyaga a Szöveg, a Nyelvi Jel,³⁶ az Elem. Módszertana az analógiára épülő Saussure óta létező jelölt/jelölő kettősége. „Mindezen irányok egyik jellemzője, hogy a művet elsősorban nyelvi szövegnek tekintik – és ezen túlmenően a világ magyarázatának alapvető modelljét a nyelvben látják.”³⁷ A narratív grammatikák megszületésében is szerepet játszó Todorov és Propp³⁸ fémjelezte orosz formalista elméletekből plántálódik át a film nyelvszerűségének a gondolata. (Bazin mechanikus nyelv ontológiája³⁹ és *Korunk nyelve* esszéje (1958-62)⁴⁰; a „filmlingvisztika” úttörője

³⁶ A „jel” két dologból áll: jelentő és jelentett. Pl. jelentő: hangsor(alma), jelentett: almafogalma.

³⁷ SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgarde*, Budapest, Gondolat, 1981, 54.

³⁸ Vlagyimir PROPP, *A mese morfológiáját* először 1928-ban adta ki oroszul, ami 1968-ban javított angol kiadásban újból megjelent. Propp ebben a strukturalista-formalista elemzés segítségével feltárta a népmese alapszerkezetét és funkcióit valamint típusépítőjeit. A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, Claude Bremond és Roland Barthes ezt a könyvet a strukturalista narratológia egyik origójának tekintették. Két filmre vonatkozó lényegi közekvenciát szűrtek le. 1. Sok filmelbeszélésnek a mesével megegyező szerkezete van. 2. (módszertani köv.) Propp – „funkció és típus” módszere által felfedhető film és más médiumok elbeszélői mélystruktúrája. Lásd: David BORDWELL, „Proppizmus és álProppizmus” A filmi elbeszélés morfológiájában felvetődő problémákról, <http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bor3.html>

³⁹ *A fénykép ontológiája* című esszéjének eredeti 1945 – ben megjelent eredeti címe még *A festészet problémái* címet viselte. Ebben a realista filmelméletet képviselő Bazinnek a legfőbb megállapítása arra vonatkozott, hogy a fotó és film megjelenésével a festészet felszabadult a realis ábrázolás kényszere alól, így a spiritualitás elvont megjelenítése lett a célja. Vö. *A fénykép ontológiája* = Bazin, *Mi a film?*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 16-23.

⁴⁰ André Bazin volt az első filmtörténész, aki a filmet autonóm filmnyelvi kifejező eszközök alapján kezdte „születésétől fogva” visszamenőlegesen értelmezni, behozva ezzel a „filmszerűség” huszas években már felmerült ontológiai problémáját. Azonban ő ezt a dolgot nem experimentális oldalról szemlélte, hanem megpróbálta a filmnyelv sajátos elve fókuszából végigtekinteni az addigi filmtörténetet, és teleologikus formafejlődés szerint felosztani, mégpedig a képmélységet tudatosan kiaknázó hosszú beállításokkal operáló, valamint montázs és képi expresszivitást érvényre juttató korszakokra és alkotókra. Bazin rávilágított arra is, „hogy a film csak most érkezett el abba a stádiumba, hogy önálló művészi értékkel bíró kifejezőeszköz legyen, és mindaz, ami az ötvenes-hatvanas évek előtt volt, csupán a kialakulásához vezető út...” Kovács András Bálint, *A film művészettörténete = Mozgóképkultúra és médiaismeret szöveggyűjtemény*, <http://mek.oszk.hu/00100/00125/html/04.htm>

Pier Paolo Pasolini⁴¹ fejtegetései (*A költői film*⁴²), Metz szemiotikai szintagma-típusainak nyelvi (*language*) tipológiája (1966)⁴³).

A strukturalista gondolkodásban az összefüggésekre kell figyelni, nem a jelenségek önmagukban való létére. Azt vizsgálja, hogy mondjuk egy film vagy egy képzőművészeti alkotás esetén, az elemek hogyan működnek, és kevésbé érdekli, hogy ez milyen esztétikai értéket képvisel. Tehát nem a közvetített tartalomra helyezi a hangsúlyt, hanem, hogyan „kommunikál” egy adott műforma, hogyan hozzák létre a különböző esztétikai-alaktani szerkezeteket a művészeti ágak. Ebben a tekintetben osztották ketté a művészeti ágak alakzatait:

1. centripetális erejű konzisztens formák (szilárduló, összeálló, egyre kiforrottabb rendszer pl. hollywoodi történetmesélés)
2. centrifugális erejű, szétbontó, expanzív formák („sokszínűsítés”, új kifejezési formák pl. húszas és hatvanas évekbeli avantgárd⁴⁴)

Tehát Csutoros és Bódy „tudatosan tradícióellenes” „forma(le)bontással” együtt járó, a '70-es, '80-as években kibomló „Jel⁴⁵-kutatásának” szintetikus látásmódja, egyértelműen illeszkedett a hatvanas évek individuális,⁴⁶ „újítás” és „aktualitás⁴⁷” programját zászlajára kitűző, progresszív szemléletű, új-avantgárd⁴⁸

⁴¹ Bódynak Eisensteinen kívül éppen Pasolini volt az egyik hivatkozási alap, aki mint rendező-teoretikus a filmnyelvet szinten szemiotika oldaláról vizsgálta.

⁴² Eredetileg P. P. PASOLINI, *Il cinema di poesi, Filmcritica*, 1965, 156-157. szám

⁴³ Lásd: Christian METZ, *A denotáció problémái = A mozgókép szemiotikája*, szerk., HOPPÁL Mihály, SZEKFŰ András, Budapest, MRT TK Szakkönyvtára, 1974.; FÜZI Izabella, *A narratív film elméletei*, <http://apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>; FÜZI Izabella, *Medialitás, nézői szubjektivitás, narráció – kortárs filmelmélet magyarul* = http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index395d.html?option=com_tanelem&id_tanelem=921&tip=0

⁴⁴ „...a magyar neoavantgárd akcionizmus kronológia szerint elődjeként tarthatjuk számon a klasszikus magyar avantgárdot és a strukturalista montázsra épülő filmelméletet.” MÜLLNER András, *Az első happening. A magyarországi akcionizmus vázlatos története* = DRÉKY Pál, MÜLLNER András, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Budapest, Ráció, 2004, 114.

⁴⁵ „A szobrászatban is új, nagy közösségi jelek, alkotása, „új mítoszok, új emblémák felállítására a cél. Henry Moore szobrai (akinek kiállítására Csutorost végleg az organikus absztrakció irányába terelte – B.G.) aki voltaképpen új mitikus jelekkel koronázza meg a dombokat (akárcsak Csutoros 80-as évektől elkészített monumentális archaizáló, köztéri fatotemszobrai – megjegyzés tőlem – B.G.); másoknál a sok „Jel” elnevezésű szobor, amelyek az *Élet*, vagy *Gép*, vagy *Technika*, vagy bármilyen más fogalom vagy folyamat jelei – vagy „csak” jelölők...” SZABOLCSI Miklós, *Az abszurd és groteszk új hulláma. A neogótikus áramlat = A neoavantgarde*, szerk., SZABOLCSI Miklós, Budapest, Gondolat, 1981.

⁴⁶ „A hatvanas évek művészeti megújulását, mely nagy szellemi összpontosítással, a megvalósítás képességével valamint az individuális megoldások eredetiségével és sokszínűségével társult, elsősorban mint „hagyomány és korszerűség” vagy mint [...] „avantgarde és hagyomány” SZABADI Judit, *Avantgarde és hagyomány összefüggése az ún. „Iparterv-generáció” festészetében*, *Ars Hungarica*, 1988/01, 72.

⁴⁷ BEKE László, *A neoavantgárd (1972-73 körül)* = http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_05_A_magyar_irodalom_tortenetei_3/ch61.html

⁴⁸ Művészettörténetileg megkülönböztetjük a hatvanas évek neo-avantgárd hullámát a húszas-évek (Kassák, Moholy-Nagy, 8-ak) valamint a 40-es években létrejövő Európai Iskola szurrealista, absztrakt, népi modernista történeti avantgárdizmusától.

„máshogyan gondolkozók” szellemi vonzaskörébe.⁴⁹

4.

Szmadám György, Csutoros művészbarátja, a szobrász 1989-es december 28-i halála alkalmából idézi őt. A kiemelt szövegben Csutoros valójában a hatvanas évek, modernista, művészetéből induló, önpusztító, a hivatalos művészetpolitika által folyamatosan akadályoztatott és egyben elnyomott, az örökös kirekesztettség miatt „tudathasadás állapotba” került generáció genezisének törzsfejlődéséről beszél. És valóban, ha jobban felfejtjük, az öntörvényű-önpusztító '60-as évek végéből/második feléből induló⁵⁰, művészetükben a '70-es években kiteljesedő, „halálsori”, generációs közösség, „szellemi uniójának” lelki alkatát, nem véletlenül vallotta magáénak ezt Csutoros sem. Visszaemlékezve ezt nyilatkozta a pályájáról 1988-ban: *„Annak idején mi sokan elindultunk ebben a kurva magyar sivatagban. Hajtott a vérünk meg a tehetségünk. Tudattalanul, majd tudatosan, eltéríthetetlenül az igazság keresésére indultunk, ki-ki a saját nyelvére fordítva, én a képzőművészetére. Azokról beszélek, akik tehetségük folytán kiváltak és a hatvanas években valamilyen módon találkoztak. Megfogyatkoztunk. Akik közel álltak hozzám: Bódy Gáborra, Latinovits Zoltánra, Huszárik Zoltánra, Zala Márkra, Baranyi Tónira, Szigeti Károlyra, Hajnóczy Péterre és a kevésbé közismertekre gondolok.”⁵¹*

„Oldás,” és „kötés” - Gelencsér Gábor, ebben a ellentét párban fogalmazza meg a hatvanas évek filmjének dekonstrukciós újhagyományozását film és irodalom kapcsán, mely az irodalom vezető szerepét átvevő modernista magyar film *„azonban az irodalmias funkció fenntartása mellett elutasította az irodalmias formát.”⁵²*

Csutoros Sándor által felsorolt névsor kultúrtörténeti szempontból, olyan művészeket említ, akik mind romboló, útkereső, hajthatatlan magatartásukkal

⁴⁹ Csutoros részt vett képzőművészeti neo-konstruktivista és szürnaturalista „Iparterv – generáció”; a Galantai György vezette később bezárított Balatonboglári Káptalan-terem avantgárd kiállítói között; valamint az „R” kiállításon. Bódy a Balázs Béla kísérleti filmműhelyéne fiatal, vegyes (társművészeti) csoportjából nőtte ki magát. Itt a filmesek két fajta kísérleti alpból ágaztak két egymásnak ellentmondó irányba: az experimentális („kevert valóságú”) szubjektív-újdokumentarizmus illetve illetve a konkrét mozgóképi nyelv kutatás felé vették az irányt.

⁵⁰ „A kibontakozó avantgarde művészetnek meg volt a maga tábora, értékrendje, és kritikussai is. Ezekben az években egyre-másra rendezik a csoportos kiállításokat, amelyeken ő is részt vesz, így például csatlakozik a Szürenon – csoporthoz, amelyek 1969-es bemutatkozó kiállításán több művével is szerepel. Részt vesz a művész angyalföldi kiállításán (József Attila Művelődési Központ galériája) és az új magyar avantgarde első nagy összefoglaló bemutatkozásán, az „R” – kiállításon.” KERÉKGYÁRTÓ, Három portré – hátérrel, i.m., 84-85.

⁵¹ Csutoros Sándor magnetofonfelvétel, 1987.

⁵² GELENCSÉR Gábor, *Forgatott könyvek. Adaptáció az 1945 utáni magyar filmben*, = <http://uj.apertura.hu/2006/tel/gelencser-fogatott-konyvek-adaptaciok-az-1945-utani-magyar-filmben-vazlat/>

Hamvas Béla⁵³ által megállapított művészi „alapállást” keresték egész tragikus pályafutásuk során, de igazából sosem állt módjukban elérni azt. Csutoros mindegyikőjükkel együtt dolgozott.

Arthur Korpit Lee: *Indiánok* című drámafeldolgozását Szigeti Károly rendezte a Huszonötödik Színház színpadán, 1977-ben. Az egyik főszerepet Zala Márk (Ülő Bika) játszotta. A darab díszlet- és jelmeztervezője Csutoros Sándor volt mint, egyéb más Szigeti darabnak is. De Csutoros, Szigetivel a népművészet korszerű átdolgozásában is szellemi társra találhatott. Szigeti, Györgyfalvai Katalinnal együtt 1962–1972 között kettejük művészeti vezetésével vált a Vasas Központi Művészegyüttes tánckara a táncszínházi kísérletezések vezető avantgárd műhelyévé. Ezen időszakban születtek Szigetinek a legjelentősebb, a folklór progresszív értelmezésében úttörő jelentőségű ko-reográfiái, valamint énekes-táncos-prózai produkciói.

Latinovits-csal „hangban érintkezett” Csutoros, amikor főszerepet játszott Bódy Gábor első, egész estés, kísérleti, játékfilmjében, az 1977-ben készült, *Amerikai anizsban*. Itt Latinovits volt Csutoros szinkron hangja.

Huszárik Zoltán grafikus-festő rendezte *Elégia*⁵⁴ című lírai-dokumentarista, etűd-alkotása mellett, Csutorost talán megkapóan érinthette, a szintén Huszárik által rendezett Csontváryról készített, tudatfilmes, szürreális, víziófilm is. A film a természeti motívumokkal szoros összefüggésben ábrázolt, egy lélektani válságban és bomlásban szenvedő alkotót, aki nemzet-történelmével sorsösszefüggésben kettészakadt, skizofrén állapotba kerül. Ezt a „gerinctörő”⁵⁵ esztétikai (a festményekbe szimptomatikusan kódolt) lecsapódást

⁵³ Csutoros Sándor Molnár Sándor által szervezett Zuglói-kör „külsős tagjaként” ismerkedett meg Hamvas Bélával, akinek az írásait részletesen tárgyalta a kör.: „A hatvanas években – ezt a jelen kiállítás rendezése szempontjából is hangsúlyozni kívánom – már a fiatalok álltak a különböző avantgarde művészi megmozdulások élére. Az idősebbek közül Korniss Dezső, Bálint Endre s művészteoretikusként figyelemre méltó Hamvas Méltó tartott kapcsolatot a szélesebb művészi perspektívára vágyó fiatalokkal. (...) A „valóságot meghaladó” szemlélet jegyében álló kiállítások az évtized második felében és az évtizedfordulón szaporodtak el, számuk több tucatnyi, a nagyobb szabású csoportkiállítások közül az *Iparterv* (1968), a *Szürenon* (1969), és a *műegytemi R kiállítás* (1970) a legismertebbek és a legnagyobb visszhangot keltők.” MEZEI Ottó, *Utószó egy kiállításához* - Csutoros mint „már kész” avantgarde művész „csatlakozik a Szürenon- csoporthoz, amelynek 1969-es bemutató kiállításán több művével szerepel. Részt vesz a művész angyalföldi kiállításán (József Attila Művelődési Központ galériája) és az új magyar avantgarde első nagy összefoglaló bemutatkozásán, az „R”- kiállításon. KERÉKGYÁRTÓ István, *Három portré – háttérrel, i.m.*

⁵⁴ Amellyet később Bódy szemiotikai módszerrel elemzett archaikus-mitikus, szeriális jelentésisméltlései miatt.

⁵⁵ „gerincroppantó, az ember egész idegrendszerét próbára tevő munkával kellett újból szembenézni.” „A lángész azt csinálja meg, amit akar, a tehetség azt, amit tud, a közép-szerű művész azt, amire éppen szükség van” – írta egy régi baskír költő. A Csontváry-film esetében természetes volt, hogy a lángész nyomvonalán kell elindulni; s ezt csak azért idézem, mert Csontváry is húsz évet szabott meg önmagának, hogy a teljességig eljusson. Elrugaszkodni a földtől, s eljutni a kozmoszig, ahol is a tűz, a víz, az energia szemszögéből méretik meg az ember. Degas mondta: „festeni könnyű annak, aki nem tud.” ZSUGÁN István, *Beszélgés Huszárik Zoltánnal a készülő Csontváry-filmről, Filmvilág, 1979/09, 05.*

láthatjuk a Csontváry festményeken is. Ahogyan Csontváry, úgy Csutoros is, a „nagy globális motívum-keresők” táborába tartozott. Csontváry napot-földet-kozmoszt felölelő, monumentális motívum⁵⁶ keresésének hányatott sorsába csatlakozott Csutoros „forradalmi” életképlete is, amely teljes mértékben megfelel Bódy útkereső életfilozófiájával: *„Csutoros 1968-ban, az európai forradalmak évében határozott elképzelését tömören és világosan fogalmazta meg: „Munkámat és életemet kísérletnek tekintem. Emberlétem realizálása törekszem. Intellektuális és ösztönös felismerés sorozatra gondolok.”*⁵⁷

Bódy Gábor művészi vezérlő szelleme egész életútja során a nyugtalanság és elégedetlenség fűtötte, szabad létforma utáni lázas kutakodásból állt. A művészi formákkal és emberi (szerep⁵⁸)-képekkel már-már mániákus, démoni, önvallató módon kísérletezett.

Csutoros nem csak az emberi teremtőerő szabadsága és egzisztenciája mellett kardoskodott élete során, hanem szerinte az emberi szabadság a művész számára egyet kell, hogy jelentsen a saját művészeti ágának a felszabadításával. Akkor létezik szabadon egy alkotás, ha a néző valóban azt érzékeli, hogy tőle független, önálló entitásként, autonóm módon „mozog”. A közönség számára is szabad mozgás- és kiterjedéssel rendelkező szobrászati alkotásai ezért térnek el a hagyományos plasztikai anyag és formahasználatától. Hétköznapi, „talált tárgyai” (objekt művészete) és természeti „képződményei” (bot, drót, kavicsforma, lopótök, lávafolyás organikus absztrakciója az utolsó emlékművénel), „lebegő plasztikai, áramvonalasan, vagy zeg-zugosan megmozgatott fa, üveg, műanyag, drót-konstrukciói, mindvégig vitális, autonóm létezési élményt és energiát közvetítenek a szemlélője számára⁵⁹. 1968-as leporellójában ezt a „befogadói felfedezést” emeli ki: *„Mikor meglátja, hogy a szobor és a külső világ között nincs közvetlen kapcsolat. Nem ugyanazon rendszerhez tartoznak. A szobor külön életet és ebben van az ereje.”*

Amikor Bódy teoretikus érdeklődése folytán a hetvenes évek elején-közepén komolyan elmélyült, a Balázs Béla Stúdió keretén belül, a filmnyelv analitikus szétbontásában, nálais a film, mint médium, mint önálló – önmagát saját eszközeivel – szabadon kifejezni képes, öntudatos-reflexív forma érdekelte. Tehát egyrészt nagyfokú szabadság élmény sugárzott műveiből. Másrészt szubjektíven „historizált” fragmentum-filmjeivel radikálisan ellenállt a hatvanas évek ál-realista, ideologikus fikcionizmusa ellen, a nagyon is következetes,

⁵⁶ Az emberiség meghatározó pillanataiban jelenlévő nap metafizikus emlék-jelenléte. Tátra hegység, lefolyó gleccserszerű örvénylése. A föld ezeréves gomolygásában visszhangzik az univerzum galatikus össz-jelenléte.

⁵⁷ CSUTOROS, *Két vallomás*

⁵⁸ *„Minden szerep, kellék, maszk, sorsminta, minden kulturális és történelmi asszociáció, a történelem a mindennapiság, a kozmosz minden megnyilvánulása, minden sajátos közege - zene, amatőr-film, plakát, festmény, operarészlet, új hullámos produkció – ennek a szubjektivitásnak a nyelvére van lefordítva. Bódy saját mitológiájának részévé és értelmezésévé válik.”* SZILÁGYI Ákos, *Morbiditás és burleszk. Kutya éji dala, Filmvilág* 1983/12, 06.

⁵⁹ KESERÜ, *i.m.*, 2008.

rendszerezett, audiovizuális kísérletezéseiben.⁶⁰ Bódy szabadságvágya (teoretikus alapon) valójában az „én-központú⁶¹”, posztmodern, eklektikus, kritikai szemléletéből eredt.

Az új-érzékenység képzőművészeti, illetve filmes alkotásai az Én impulzívan hullámzó, emlék, képzelet, álmok, és vágy-töredékek halmazából összeálló tudat- és fantáziavilágának személyes indulatait fejezték ki expresszív formavilágukkal. A véletlenszerű ösztönösséggel, „szabadon⁶² lebegő”, tudatlan motívumok az emberi tapasztalás vad-animális, érzéki közvetlenségéért törtek a felszínre⁶³ a „szuperfiktív” „kulturális metaforákban”. A reflexív ön-irányulás célja az volt, hogy a művészi formákat és műfajokat kiszabadítsák (vagy radikális avantgarde szellemben: kiszakítsák) hagyományos környezetükből, össze olvasztva őket egy önmagára ezer szállal reflektáló, közös belső nyelvet beszélő” művészi univerzum egészévé, amit mindenki a kénye-kedvére szabadon kisajátíthat, újraformázhat⁶⁴.

A művészi autonómiát hirdető, Én-központú, „érzéki konceptualizmus” leváltotta a konceptet és az intellektuális formáló erőt preferáló hatvanas-hetvenes évek „kollektivista-aktivista-expansionista anti-művészetét”. Ez az újexpresszionizmus leginkább a vizuális és szenzuális hatások mentén (pl. festmény, szobor, objekt, environment) jelenítette meg a mű fogalmi-gondolati magját.⁶⁵

⁶⁰ „...a filmkészítés jövőjéről lehetőségeiről gondolkodó fiatalok egyetértettünk abban, hogy elutasítottuk a hatvanas években kialakult fikciós típusokat, nemcsak játékfilmek, hanem az akkori dokumentumfilmek egész fikciós rendszerét. Valamennyien láttuk a közmegegyezés által elfogadott és már meg is unt konvenciók hamisságát és elavultságát, s ezeket elvetettük elméletben majd gyakorlatban is. [...] engem elsősorban a filmnyelvi tudatosság, a jelentés mindenléte érdekelt, kezdve az elemi kérdésektől a komplex audiovizuális jelenségek analíziséig.” ZSUGÁN István, *A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig* = Uő., *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994*, Budapest, Osiris, 1994, 439-440.

⁶¹ „Ez a szubjektív historizmus: [...] A művészet épp a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért, s e küzdelem egyedül hiteles színtere: maga az alkotó kell, hogy legyen.” - Szilágyi Ákos Pilinszky szavaival csengeti össze Bódy eleven, öntörvényű, egocentrikus magánmitológia világát. SZILÁGYI, i.m., 06.

⁶² „Még egy módszert lehetségesnek [...] ami a méretek szabadon kezelhetőségén alapszik, amikor is a dolgok átmennek mikro-vagy makrokozmosz nagyságokba.” BÓDY Gábor, *Gondolat – és jelenetvázlatok, beszélgetésrészletek a Kutya éji dala című filmhez* = Bódy Gábor 1946-1985, 150.

⁶³ „Az álmok úgy kapcsolódnak ehhez a történethez és úgy válnak szerves összekötő anyagává e kis töredék életeknek, hogy mindegyikük sorsát valamilyen szellemi ambíció és érzelmi kielégületlenség kíséri. Ezek tapogatóznak, csápoznak, egy ilyen szellemi-érzelmi, sőt esetleg érzéki horizont felé, és ezt a hipotetikus horizontot akarom ezekkel bezárni. Ez nyilván annyira közös, amennyire meghatározhatatlan.” Uo., 149.

⁶⁴ „Nem megtagadva, de beépítve az avantgárd gesztust a tradícióba, mondhatja még az amerikai poszt-konceptualista David Salle is, aki egyúttal a kisajátítás művészetének is a képviselője: „Az eredetiség abban áll, hogy mit választunk. Mit választhatunk és hogyan választjuk meg bemutatásának mikéntjét.” A választási lehetőségek között vannak a múlt alkotásai, a környezet tárgyai, az újmédia is.” KESERÜ Katalin, *A művészet belső párbeszéde* = *Találkozások Közép-Európában. A kortárs művészet és műkritika eszméi, témái, módszerei és problémái*, Budapest, MAOE, 1996, 89.

⁶⁵ ANDRÁSI Gábor, *A gondolat formái, Nappali Ház*, 1993/2, 70-77.

„A posztmodern művészeti korszak egyik legfontosabb problémája az, hogy a művészi formák kritikai analízise ellenére hogyan tartható fenn mégis a művészi közlésmód érzéki közvetlensége, amellyel egy-egy ábrázolási témához evidens módon köt etikai tartalmakat.”⁶⁶

A '80-as évekbeli nemzetközi hullámokkal, párhuzamosan kiteljesedő magyar posztmodern, szubjektivista, új-historikus (képzőművészet), újnarratív (filmművészet), „neo-stílus” szubverzív karaktere, a stílusok és művészi ábrázolási konvenciók és technikák újra(fel)forgatásából adódott. A korszak nem-hivatalos, transz-avantgárd művészetében az önelemző (intellektuális)-konceptualizmus (művészet a művészetről) keveredett egyfajta szubjektív, közvetlen, élményvilággal, amely intellektuális és érzéki módon egyszerre fejezte ki a képi vagy szobrászi tartalmi hivatkozásait. *„Különösen azoknak a művészeknek esetében, akik pályájukat a 60-as években kezdték (mint Csutoros – megjegyzés tőlem: B.G.) a múlt művészetének, szemléletének, alkotásainak, technikáinak „kisajátítása” a saját múltjukhoz való visszafordulás eredményeként értelmezhető.(...) helyi sajátosság, ami az autonóm művészet fetiszálásaként írható le, s amivel - tehát a valóság helyett a „művészet a művészetben” – attitűddel – a kulturális politikai is hallgatólagosan egyetértett. A művészet ezen intellektualizálódása kedvezett a kísérletezésnek, az átconceptualizálódásnak.”⁶⁷*

A végtelen, önreferenciális kulturális képsorozatokból összeálló, ismétlés és permutáció elvén működő, szöveg és stílusközpontú posztmodern, pontosabban a '70-es évek második felétől önmagát kiformáló '80-as évekbeli „új kép”, valójában töredék-kép. A múlt személyes, ösztönös, (irracionális, ezért vonzódik a szürrealizmushoz) szelekcióján alapul és a kulturális történelem önelvű (szabadszellemeű) kisajátításának, érzéki-expresszív közlésmódján keresztül fejezi ki „fantasztikus” önmagát. Tulajdonképpen az alkotók a művészi emlékezés paradigmáját folytatták, a szubjektív (kitalált) magántörténet-képek zsúfolt megjelenítése által.

Magyarországon először a BBS-ben⁶⁸ készült intermediális, kísérleti filmek szolgáltatják a társművészeti ágak felől az első példákat az „érzéki intellektualizmus” film-koncept- darabjaihoz. Számos itt készült vizuális tanulmány előzte meg a képzőművészetben is megszülető, sokféle művészi-esztétikai érzékenységet involváló 80-as évekbeli „új képet”, amely először

⁶⁶ Kovács András Bálint, *Filmmágia. A kommunikáció mítosza Bódy Gábor művészetében* = ⁶⁷ KESERÜ, i.m., 90.

⁶⁸ „A kirekesztett underground művészeti színtér – intézményi háttér, illetve hivatalos támogatás hiányában – is egyre inkább a „föld alá” bújt, a legújabb alkotási formákat pedig, mint például a koncept, a happening vagy a performansz, művészetnek sem tekintik. Így aztán, ha valahol bármi lehetőségük nyílik az intézményesülésre, a támogatásra, a munkára, ott megpróbálnak élni a lehetőségekkel. Így kerülnek a Balázs Béla Stúdió vonzáskörébe.” GELENCSÉR Gábor, *Magyar film 1.0*, Budapest, Holnap Kiadó, 2017, 149-150.

⁶⁹ A '80-as évek képzőművészete, Szerk., KESERÜ Katalin, Ernst Múzeum, 1994.

a rajz- és grafikai művészetben (disegno) jelentkezett és mitikus, személyes, történelmi illetve irracionális témákhoz nyúlt.⁶⁹ A '80-as évek posztmodern, magyar művészetének új-szenzibilis, idézet- vagy töredék-képe valójában a modernizmus individualizmusát vitte tovább. A stílusokat, konvenciókat, technikákat, ábrázolási-sémákat, műfajokat ismételt meg személyes és érzéki módon. Parafrázisként (önálló olvasattal rendelkező, továbbgondolt önreflexív mű) kezelte⁷⁰ a forrásműveket, műfajokat és művészeti hagyományokat.

Ezek fényében az új-érzékeny szubjektivitás Bódynál továbbra is intellektualizáló, önreflexív konceptualizmussal párosult. Ellenben Csutoros evokatív, pre-művészeti, megidéző, spirituális, „hiány-szobrászata”, inkább a modernizmus mitikus-archaikus vonalát vitte tovább. Nem egy szubjektív-expresszív stílusban gondolkodott. Inkább az ősközösségi létformákat jelképező eredendő formák, vagy rituális-ősi totemfigurák által akarta „érzékenyül” és rendkívül koncentrált⁷¹ módon, újra/megidézni a hétköznapi emberi létezésen kívül eső, – de vele animális-spirituális szimbiózisban – létező, „elfelejtett” „másik természetet.”⁷²

5.

Visszakanyarítva a teoretikus (mozgó)kép-művészettörténeti korszakáttekintést a '60-as évek végétől a '80-as évek végéig (modernből-posztmodernbe), ami által beágyazhattuk Csutoros és Bódy művészetét, muszáj visszatérnünk Csutoros emblemikus névsorához. Ezeket az „máshogyan gondolkozó” embereket a hetvenes-nyolcvanas évek hivatalos kultúrpolitikája módszeresen megfojtotta. Az őket jellemző hívószavak az úttörő-elnyomott avantgárd, legfontosabb – tragikus – generációs örökségét is tükrözi számunkra: lázadó radikális kísérletezés, szabad művészi alkotó vágy iránti kiállás, önálló útkeresés, archaikus közönségi-létművészet és az elit-avantgárd, magas – experimentális – művészet közötti köldökzsinór meglelése. Megfojtott művészi alkotó útjuk a torzóság állapotába ragadt, amelyet közvetlenül egy tragikus, idő előtti halált okozott.

Csutoros Sándor miután a hatvanas évek második felében részt vett a Progresszív FestőkésSzobrászokanépművelőkáltámogatottkiállításain (*Szürenon a Kassák Klubban*).⁷³ Továbbá tagja lett a „hasonló törekvésű fiatalokból álló”

⁷⁰ „Művészetünkben ez utóbbi – irodalmi és filmi (Bódy Gábor) előzmények után – épp az évtized közepén jelent meg, amikor az új érzékenység intim, bensőséges, elmélyültebb és meditatívabb érékei kezdtek fokozatosan előtérbe kerülni, hogy majd meghatározzák az újabb évtizedforduló művészetét.” A '80-as évek képzőművészete, i.m., 15.

⁷¹ Vitális energiák által lapidáris módon egybefoglalt rendteremett kozmológiai formavilág.

⁷² A művészet miben-léteiről gondolkozó konceptuális és a hetvenes években elterjedő body-arts húzóágának számító performance-ok illetve nálunk progresszív underground művészetnek számító küldeményművészet vagy mail-arts – szerveződések mellett „kiteljesedtek az újabb művészeti ágak is, mint a természetművészet (Pincehelyi Sándor, Samu Géza és az 1984-es nagyatádi alkotótelepi program, ahol jól megfért együtt Trombitás konceptualizmusa, ef Zámbo játékos szürrealizmusa, Samu mítikus világszemlélete; később Csutoros Sándor tájépitészete)”. Uo., 15.

⁷³ KESERÜ Katalin, Csutoros Sándor: A jövő embere, *Kortárs*, 1991/02, 122.

Molnár Sándor festőművész által irányított, önképző Zuglói körnek „*ahol véleményyt cseréltek, vitatkoztak, idegen nyelvből fordított, a modern művészet irányzatait ismertető szövegek, dokumentumok, albumok, jártak kézről-kézre, hallgatták Hamvas Béla előadásait [...]*”⁷⁴

Hamvas Béla *Öt meg nem tartott előadás a művészetről* 2. fejezetét, amelyben a művészi hármás aktivitás (1. az élet élvezetének fokozása, 2. mániákus megszállottság, 3. lét megtisztult katarzisa) horizontján keresztül tárgyalja a művészettörténet egészét, Cézanne egyik híres mondatával kezdi, – aki festés közben akart meghalni, életének legmagasabb intenzitású cselekedete közben, vagyis az alkotás mámorában – „A művészi alkotás „második üteme” a mániákus-démoni módon megszállott „művészetakarás”, amely már regresszív jellegű.” Így életveszélyes helyzetbe hozza az alkotót. A saját – kontronállhatatlan – vízió-őrületébe került művész olyan mélységekbe merül alá művészi alkotói vágya közben, annyira át akarja alakítani és művészetével – Fausti módon – birtokba venni, megváltoztatni a világot, hogy ez a mániákus hatalomátvétel akár a halálába is kerülhet, vagy őrület és pszichózis állapotba forgatja bele magát az alkotó. „*A mániákus művészet mindig démoni, rendetlen, ellenőrizhetetlen, zavaros, tisztázatlan, szabálytalan, törvénytelen, de nem is hajlandó megváltozni.*”⁷⁵ A művész belső démonjai⁷⁶ által hajszolt mániákus művészi akaraterő a szabálytalansága és törvénytelensége miatt nem képes befogni a világ teljességét, amely az örök, egyetemes-univerzális szabályrendből, és átlátható, tiszta (a „transzparens egzisztenciát” kifejező) formaegységekből tevődik össze. Ezeket egy minden elemi összefüggést egybelátó – Bódy átlat is referált – „kozmosz szem” (átlátszó módon) képes csak közvetlenül közvetíteni: a végesség és végtelenség örök ontológiai világegységét.

Ez utóbbi eléréséhez és művészi egybefoglalásához egyedül a 3. művészi magatartás képes, amely a művészet által – spirituális-szellemi megtisztulás/tisztán látás rituáléját hajtja végre: a letisztult alkotás által az alkotó a megtisztult létbe csatolja magát. A mániákus-démoni művész képtelen felülkerekedni belső sötétségének és vadvilágának valójában feldolgozhatatlan tudattalan – pszichotikus – őserőin. Éppen a forma-tervezetlen befejezetlenségből adódóan tud „vad” „primitív” „őskori” mágikusan érzékeny nyitott műtípusok közé tartozó töredék⁷⁷ és fragmentum formájába alkotni. Azonban a disszonáns, szabálytalan formálókedv az átalakulás, a köztesség, és a sehová-sem tartozás független létmódjának szabadságérzetével is megajándékozta a művészt.

Ha végig tekintünk Csutoros által említett névsoron a három negyedére

⁷⁴ KERÉKGYÁRTÓ, *i.m.*, 82.

⁷⁵ Vö. HAMVAS Béla, *Művészeti írások 1.*, Budapest, Medio Kiadó, 2014, 31-47.

⁷⁶ „*Nietzsche vad katarzisz-szenvedélyében, akinél a megtisztulás démoni rögeszmévé lett, végül őrületté és elmebajjá, amiben oly rokon a Van Gogh-gal. Ó igen. A merő életet a világon a legtisztábbnak tartani. Ebbe tényleg meg lehet hibbanni.*” HAMVAS, *i.m.*, 68.

⁷⁷ HAMVAS, *i.m.*, 52.

igaz, hogy ezek a művészek nem bírták féken tartani – a hivatalos, elnyomó kultúrpolitikai álvalóság⁷⁸ konvencióira – „fenyegető képzelőerejüket” és útkereső, kilátástalan művészi magatartásukkal kockázatot vállaltak. A '70-es, '80-as évek, elfojtó, társadalomtörténeti közegében bizonyos szorongató lélektani és kulturális nyomásnak engedve, inkább a halált választották. Félbe vagy másképpen torzón⁷⁹ hagyták pályafutásukat. Ahogyan az „idő megállt” (Balassa Péter) ők is úgy veszítették el a bizalmukat a független művészi érvényesülés lehetőségében. Öngyilkosságot hajtottak végre, ki-ki a maga rejtélyes okán és módján.

A '68-as diákforradalmak leverése után – álvalóságukból leleplezett – erőszak-diktatúrák kilátástalan világidegensége és végállapot-léte a változás hajnalát követelték a '80-évek végére kelet-európában. Az egyént társadalmi-, tudati-, ideológiai széthullottság feszélyezte. Művészi formaalkotás szintjén vagy a nihilista-dadaizmus, vagy a kollázs mellérendelő technikája volt képes adekvát módon kifejezni ezt a törmelékes létmódot. Csutoros által említett „összeférhetetlen”⁸⁰ művészek az önmegsemmisítés kétségbeesett „performanszával” menekültek a kirekesztettség és kiábrándultság bénító légköréből. Lemondtak önmagukról, amely megegyezett egy folytathatatlan társadalmi-politikai végállapot felszámolási kérvényével/követelésével.

Íme Csutoros „törvénytelen” „kirekesztett”, generációs halálsora, amelynek tudat- hasadásos önarcképét ő maga ösztönösen festette meg utolsó kései, félelmet gerjesztő, egy emberi monstrumot idéző 1989-es önarcképében.

A törvénytelen gyermekként született Hajnóczi Péter író, miközben beszállította őt a mentő kiugrott belőle. Másik legenda szerint egy pesti bérház hetedik emeletén kézen állt az erkély korlátján és kiesett. Valójában májzsugor végzett vele, 39 éves korában. Halála időpontja és helye nem egyértelmű, egyes források szerint Budapest, mások szerint Sopronhorpács illetve Balatonfüred. Halála lejegyzett időpontjában is néhány napos eltérés van.

⁷⁸ „A mi szüleink fizikailag és szellemileg sérülten, kitörölhetetlen félelmekkel kerültek ki a világháborúból Ott voltunk mi, gyerekek, értetlenül, az ötvenes évek iskolásai. Származás szerint osztályoztak bennünket, lehetőségeinket előre behatárolták felfelé és lefelé. Hamis történelmet, hamis szellemet, hamis hazát kínáltak. Ide születtünk, de idegennek éreztük magunkat.” Csutoros Sándor 1987-es magnetofonos beszélgetés-részlet

⁷⁹ A hetvenes és nyolcvanas évek avantgárd művészeti életére igen jellemző volt a torzóság, vagyis a félig végig járt, ellehetetlenített „meggyilkolt” alkotói életutak. A megkezdett formagondolatok csupán kísérleti lehetőségként haltak el. „A Balázs Béla Stúdió Filmnyelvi sorozatának programját – a forgatókönyveket – 1972-ben nyújtottuk be. [...] Sajnos, annak ellenére, hogy ezek a filmtervek anyagi szempontból nevetségesen olcsók voltak, alig töredék jutott el a megvalósulásig. 1975 körül joggal adja Beke László egyik összefoglaló tanulmányának ezt a címet: A magyar experimentális film mint torzó. Bódy, i.m., = Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994, 441.

⁸⁰ „Összeférhetetlen vagyok. Mindazokkal szemben, akik nem értenek a szakmájukhoz, mégis gyakorolják, sőt vezető helyen gyakorolják – azokkal én nem tudok egyetérteni. Nem is fogok. Erre engem nem lehet rávenni.” Sokan, sokféleképpen hallgatták Latinovitsnak, a Magyar Rádióban 1967 karácsonyán elhangzott nyilatkozatát.

Latinovits Zoltán 1976. június 4-én – 45 éves korában – a balatonszemesi úti átjáróban veszítette életét. Máig vitatott, öngyilkossági szándéktól, vagy véletlen baleset következtében halt meg. A halála körülményeit részletesen vizsgáló Szigethy Gábor Anatómiai vázlat c. értekezésében sem találhatunk megbízható válaszra. Élt 45 évet.

Huszárik Zoltán Balázs Béla díjas filmrendező, grafikus. A *Szindbád*, és *Csontváry* c. filmek rendező-forgatókönyvírója, 1981-ben hirtelen, Budapesten hunyt el. Mindössze 50 éves volt

Zala Márk magyar színész paranoid skizofrénias betegségben szenvedett, majd 1975 körüli gyógyulása után 1985-ben a közvélekedés szerint öngyilkos lett. Családtagjai és közeli ismerősei viszont azt állítják, hogy kizárt az öngyilkosság lehetősége. Élt 36 évet.

Bódy Gábor filmrendező, videoművész, audio vizuális teoretikus. 1985 október 24-én halt meg. Az újságok a fiatal és tehetséges filmrendező öngyilkosságáról számoltak be, ám barátai, ismerősei, rajongói nem tudták – és máig sem tudják – személyiségével összeegyeztetni, hogy valóban ez történetet. Élt 39 évet.

Csutoros Sándor szobrász. *„Halála előtt két esztendővel lett a Művészeti Alap tagja. Pályájának tragikus megtörésében – épp úgy, ahogy Kondor és Huszárik esetében – az alkohol nem eredendő ok, hanem már következmény; tehetetlen és önromboló válasz, öngyilkos védekezés a rászoruló terhek, az igazságtalan kirekesztettség ellen.⁸¹”* Élt 47 évet.

⁸¹ KERÉKGYÁRTÓ, *i.m.*, 87.



