



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 zöreij 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 újratorozgatják. 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 leállíttatta és a leforgatott tekercseket 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.