



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 egésze 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 filmpoétika 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 téziséét 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 tükröznék. 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.