



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 titka*²

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 felbukkannak 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-kollektivistá) plasztikus megelevenítésére és a mitikus létformák¹⁰ transzparens megidézésére. A szalagfűrész bemetszései által ritmikusán „megtáncoltatott”, dinamizált, szobrokban olyan ősi/népi spirituális érzelmek összpontosulnak, amely egy tiszta (átvilágított)¹¹ közösségi tudat érzelmvilágából származik. Még a spontán-intuitív módon kilakított, 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 archetipikusság 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 szorosán 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 „anyagtalamban 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 metszódéseket. 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 művészeten 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 típusépítőjait. 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 Bódy-nak 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, amelyik 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 szürrealista, absztrakt, népi modernista történeti avantgárdizmusától.

„máshogyan gondolkozók” szellemi vonzáskörébe.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 alapból 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, Györgyfalvy 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, vízió-film 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 „gerinctörő⁵⁵” 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 kiállításhoz* - 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 közepeszerű 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 sorába 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 (szabadszellemű) 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 tájépitészeté)”. 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 elmebajjává, 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 balatonszemesei 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.



