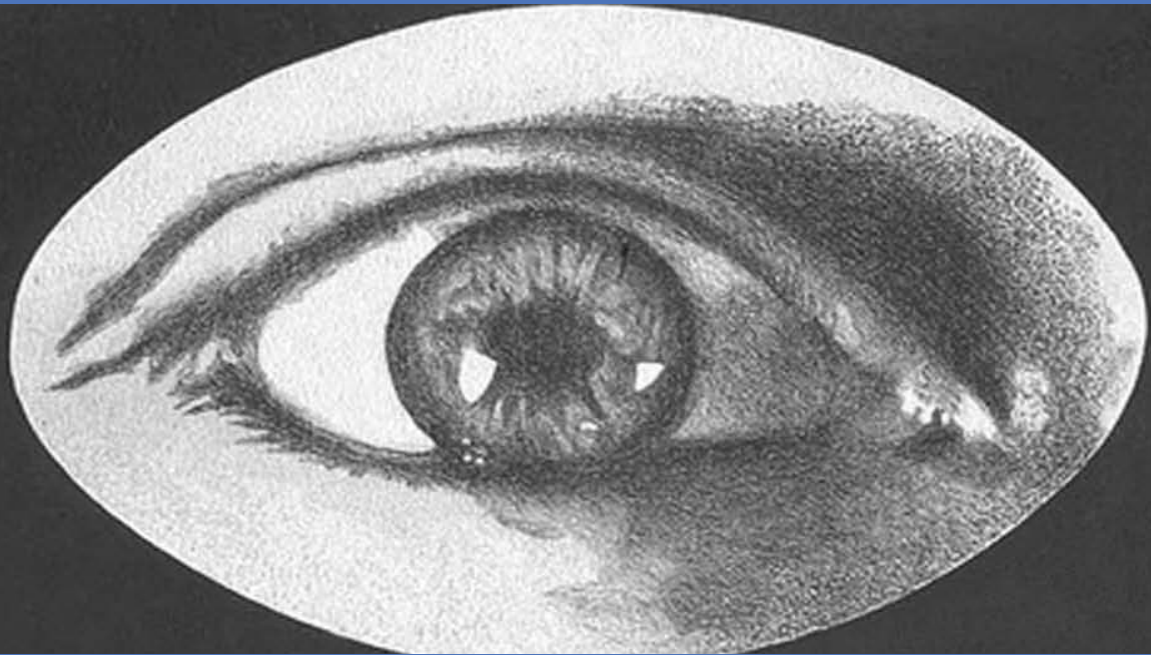


FILMSZEM 2017

Filmtudományi online folyóirat - VII. évfolyam 4. szám



Örökségünk: Bódy



FILMSZEM VII./4.

Örökségünk: Bódy



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VII. évfolyam 4. szám - (2017) TÉL

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

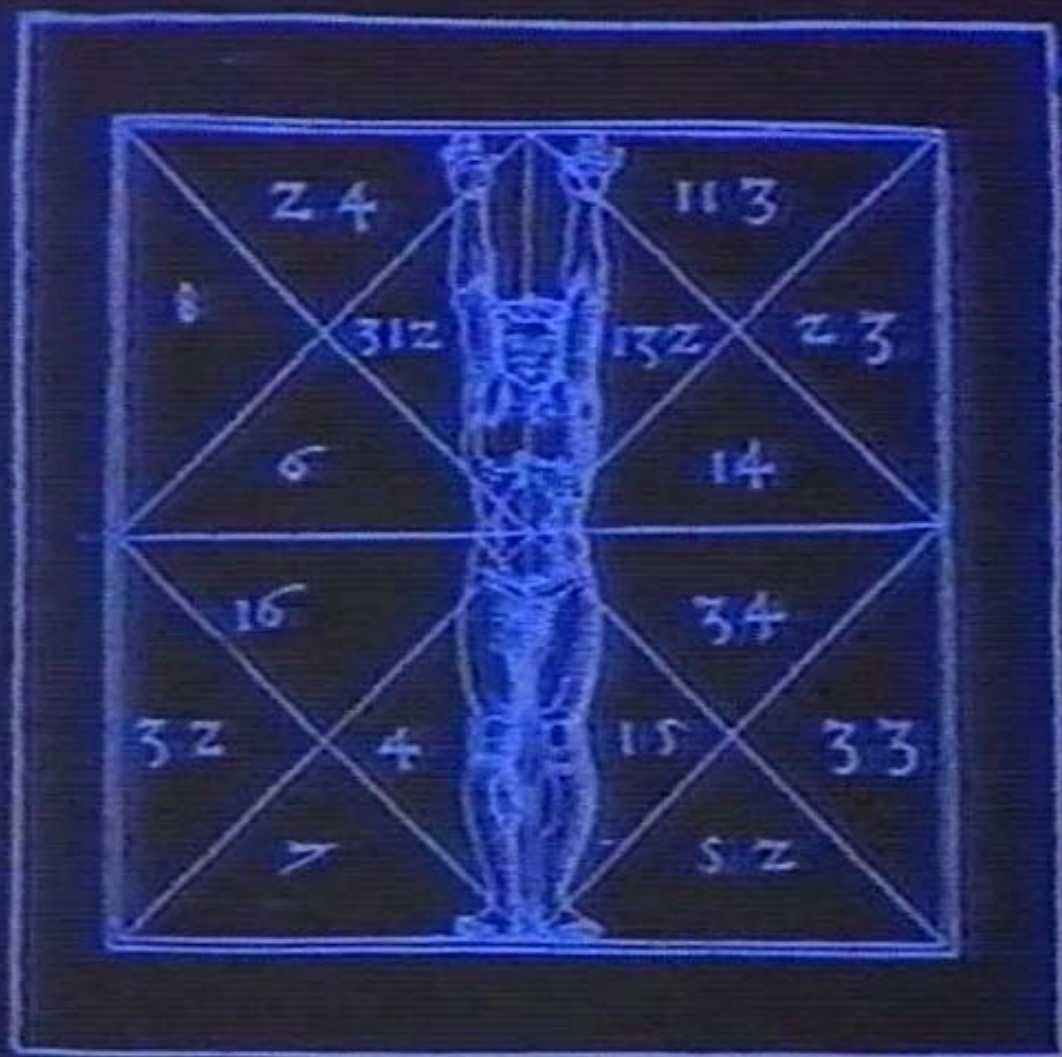
ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Benke Attila: A létező szocializmus haláltánca	
- A Vágtázó Halottkémek szerepe a <i>Kutya éji dala</i> c. filmben	6-25
Deák-Sárosi László: Az imaginárius formái	
- Bódy Gábor és Jeles András elméleti írásai és filmjei alapján	26-37
Farkas György: A valóság-értelmezés stációi Bódy életművében	38-49
Psyché és Nárcisz a restaurátor szemével	
- Beszélgetés Fazekas Eszterrel a MNFA filmfelújítási menedzserével	50-55







Benke Attila

A létező szocializmus haláltánca

A Vágtázó Halottkémek szerepe a Kutya éji dala c. filmben

Bódy Gábor 2016-ban lett volna 70 éves. Azonban ez a kiemelkedő rendező-egyéniség sajnálatos módon nem érte meg még a 40. születésnapját sem, mert máig tisztázatlan körülmények között öngyilkos lett. Bódy öngyilkossága a rendező pályáján végigtekintve még ellentmondásosabb, hiszen ez a kísérletező, kreatív elme külföldön tanított és tevékenykedett (a vasfüggönyön túl, Berlinben és a kanadai Vancouverben), Nyugaton is kezdett elismert alkotóvá válni, a német ZDF-fel készült egy nagyszabású projektre (*Psychotecnikum*), illetve Valerij Brjusov *Tüzes angyal* című regényét tervezte feldolgozni 1987-ben. Emellett Bódy Gábornak családja volt, és mint élete vége felé készült interjúiból, saját, kísérleti filmekkel kapcsolatos tanulmányaiból kiderül, rengeteg ötletszinten létező terve volt a rendezőnek. Azonban Bódy amellett, hogy nagyformátumú, nemzetközileg is elismert alkotóvá kezdett válni, mégiscsak a szocialista tábor „legvidámabb barakk”-jából, Magyarországról származott, ahol a környező országokhoz képest liberálisabb kultúrpolitika ellenére mégis csak diktatúra volt. Mint később, a rendszerváltás után kiderült, Bódy Gábort sok más alkotótársával egyetemben megkörnyékezte a hatalom, és Pesti néven, a hetvenes évek elején beszervezték. Bódy 1981-ig volt kénytelen jelenteni, majd jelentéseket írni társairól. Az alkotót azért kényszerítették az ügynökök közé, mert Bódy Gábor társasági ember volt, rengeteg kapcsolattal, ismerőssel, és a hetvenes-nyolcvanas évek magyar neoavantgárdjával is kapcsolatban volt részint a kísérleti filmek mellett a képzőművészet felé is megnyíló Balázs Béla Stúdió, részint a szerző érdeklődési köre révén.

Gervai András így ír Bódy ügynökszerepéről: *„Nehéz megérteni, hogy ez a nagyformátumú művész, radikális filmnyelvi újító egy másik, titkos szerepben, hálózati személyként éppen az elveivel ellentétesen viselkedett. Meggyőződésből vagy taktikai megfontolásból konzervatív, párthivatalnoknak is becsületére váló (kultur)politikai nézeteket képviselt, s a kezdeti időszakot leszámítva készségesen vett részt mások megfigyelésében, ellehetetlenítésében. Ráadásul többnyire mindenkiről negatív, pejoratív, nem ritkán kifejezetten gonoszkodó megjegyzéseket tett. Ugyanakkor szeretett társaságba járni, barátkozni, ahogy Forgách András, az egyik barát állítja, mindig volt benne » embergyűjtő hajlam«.”¹ Ám ezzel éles kontrasztban áll az az információ, amit Pesti kartonján olvashatunk: 1981. május 25-én kizárták a hálózathoz, az indok pedig az volt, hogy „feladatát nem végezte”.²*

¹<http://gervaiandras.hu/fedneve-qsocializmusq/reszletek-a-koenyvbl/84-a-tuezes-angyal.html>

² L. HORVÁTH Katalin, Bódy Gábor rejtélyes élete és halála, *Librarius*, 2016. november 22. <https://librarius.hu/2016/11/22/body-gabor/>

És az ügynöki tevékenységről rendelkezésre álló információk alapján Bódy Gábornak „pszichikai konfliktust” okozott a jelentés, illetve az ügynökszerep.³

Hogy mi a teljes igazság, arra valószínűleg egyértelműen soha nem derül fény, mivel Bódy Gábor életében soha nem vallott, soha nem is vallhatott erről a szerepéről nyíltan. Azonban Bódy mindhárom elkészült nagyjátékfilmjében előszeretettel utal saját pozíciójára, legyen bár szó a hazájában helyét nem találó alkotóról (az *Amerikai anzix* [1976] Amerikába emigrált szabadságharcosai), a nagyformátumú, de akadályokba ütköző művésztől (a *Psyché* [1980] Nárcisz / Laci nevű költőjéről) vagy éppen az ügynökszerep miatt meghasonlott emberről (a *Kutya éji dala* [1983] álpapja). És persze Bódy Gábor mind-egyik nagyjátékfilmjét átítatja a fatalizmus: Vereczky Ádám örült, öngyilkos hintázása az *Amerikai anzix* végén, a *Psyché* tragikus lezárása a zseniális költőnő, Psyché/Erzsébet triviális balesetével, vagy a *Kutya éji dalában* a katonatiszt apa valóban elszabadít egy kisebb apokalipszist.

Jóllehet, az *Amerikai anzix*, a *Psyché* és a *Kutya éji dala* végzetszerűsége Bódy személyes története és művészete mellett egybecseng a hetvenes-nyolcvanas évek Kádár-korszakával. Az általában csak „szürke hetvenes évek”-ként emlegetett időszakot (szűk értelemben az 1973-1982, tág értelemben az 1968-tól 1989-ig tartó intervallum) a keleti blokkban a „prágai tavasz” bukásával, a brezsnyevi konzervatív fordulattal és a Kádár-, illetve Nyers Rzső-féle új gazdasági mechanizmus megtorpanásával szokták jellemezni. És a Bacsó Péter által rendezett *A tanú* (1969) dobozban tartása mellett Magyar Dezső Bódy Gábor segítségével készített esszéfilmjének, az *Agitátorok* (1968) betiltása is fémjelezi a váltást, az „emberarcú szocializmus” helyett a „létező szocializmus” beköszöntét. A nyolcvanas évek Magyarországon így a „már nem és még nem” hangulat uralkodott: érződött, hogy a megreformálhatatlan rendszer kezd összeroppanni saját súlya alatt, kezdenek kiöregedni a vezetők, és a Szovjetunió is egyre kínosabb lépésekkel teszi egyértelművé, hogy elnyomó hatalom (például az afganisztáni invázió), ám ennek ellenére a Párt csökönyösen ragaszkodott az elavult elvekhez és gyakorlatokhoz, melyekkel úgy tűnt, még sokáig pozícióban maradhat. Közben viszont Kádárék nem tudták fenntartani a hatvanas évek elején megkötött életszínvonal-alkut, az emberek viszonylagos jóléte destabilizálódott, a társadalom a nyolcvanas évek közepén már a bőrén érezhette a nemzetközi gazdasági és politikai válságok hatásait, a fiatalok pedig egyre kevésbé hajlottak a kompromisszumokra és a konformizmusra. Ráadásul a rendszer kétségbeesett engedményeinek eredményeként (például második- és harmadik gazdaság) a Kádár-rezsim már csak nevében volt szocialista, Magyarország félkapitalista berendezkedésű állammá mutálódott a rendszerváltás felé közeledve.

Ezt a közérzetet, korhangulatot a legdirektebben a *Kutya éji dalában* volt képes megragadni Bódy Gábor. Természetesen a három történelmi dráma,

³ GERVAI, *i.m.*

az *Agitátorok*, az *Amerikai anzix* és a *Psyché* is rengeteg, a korabeli társadalmi-politikai klímára tett utalást tartalmaznak. A *Psyché* középső, a reformkorban játszódó részét például azért nem engedték vetíteni a rendszerváltás előtt, mert a film időpontjában kibontakozó lengyel Szolidaritás-mozgalomra reflektált. Azonban a *Kutya éji dala* jelen idejű történet, melyben nemcsak a nyolcvanas évek jellegzetes embertípusai, de két túrt/tiltott könnyűzenei formáció is megjelenik, az újhullámos Bizottság és a lényegében punkzenét játszó Vágtázó Halottkémek. És Bódy Gábor nemcsak a látványos koncertfelvételek vagy a lázadó fiatalok körében népszerű zenék miatt szerepeltette a Bizottság és a VHK tagjait, hanem komoly funkciót szánt nekik a történetben. A továbbiakban így arra a kérdésre keressük a választ, hogy miért szerepeltette Bódy a VHK-t (és a Bizottságot) a *Kutya éji dalában*, és milyen funkciója van a kozmikus zenét játszó VHK-nak a kozmosz iránt érdeklődő rendező különleges, apokaliptikus hangulatú filmjében. Az elemzéshez első körben szükségesnek tartom röviden bemutatni Bódy Gábor művészetét, valamint a nyolcvanas évek társadalmi-kulturális közegét és a Vágtázó Halottkémeket.

Apokalipszis és új érzékenység

„A punk ugyanakkor nyilvánvalóan válságtermék, apokaliptikus jel, reakálás is volt a hetvenes évek fordulójának válságokkal teli valóságára, s ennek megfelelően a különböző törekvések, jelenségek közös nevezője az elutasítás, a megragadás, a lázadás, a bírálólat, a sokkolás, amely megszülethet életkori, esztétikai-művészeti, társadalmi-szociális, sőt üzleti alapokon is, mint arra a magyar punk esetében is számos példa kínálkozott.” – írja Sebők János.⁴ Sebők a Kádár-kori magyar popzenéről írott könyvében jellemző tendenciát állapít meg a magyar könnyűzenei életben. Ez pedig a lázadás és beépülés dialektikája, miszerint a rendszer számára kezdetben ellenszenves, sőt félelmetes kulturális jelenségeket, így a könnyűzenei együtteseket a hatalom később lekenyerezi, kompromisszumokra kényszeríti, kategorizálja, sőt megszelídíti. Ez történt a hatvanas évek beatjével, majd a beat ellen fellépő kemény rockkal is a hetvenes években. De a rendszer alig ocsúdott fel, Erdős Péter, a „popcézár”, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV) kvázi teljeshatalmú ura alig szelídítette meg a Piramist és kényszerítette feloszlásra a Beatricét, máris megjelent a Spions, az egyik első magyar art-punkzenekar, majd az újhullám az URH-val, az Európa Kiadóval, a Kontroll Csoporttal, a Balatonnal és a Bizottsággal. Mint Sebők megállapítja, az újhullám (a szerző art-punknak is nevezi) inkább az intellektuális, kifinomultabb könnyűzenét képviseli, ezzel szemben az anarchista punk (CPg, Kamikaze, Etap, Erogén Zóna, Dögevők, ETA) a dühös, nyers ösztönzene, mellyel a beathez hasonlóan nem tudott mit

⁴ SEBŐK János, *Rock a vasfüggöny mögött. Hatalom és ifjúsági zene a Kádár-korszakban*, Budapest, GM & Társai Kiadó, 2002, 311.

kezdeni a kádári kultúrpolitika.⁵ Így történt ez a Vágtázó Halottkémekkel is, melynek több koncertje is botrányba torkollott, és amelynek frontembere, a csillagászzal is foglalkozó Grandpierre Attila többször hangoztatta, hogy sokszor artikulálatlan sikolyokból és örült tempójú gitározásból-dobolásból álló koncertjeik során az őserővel lépnek kapcsolatba. Sebők János szerint tehát a punkot Magyarországon ugyanúgy a rendszerellenes hangulat szülte, mint például Nagy Britanniában, a Sex Pistols hazájában. Ennek hátterében a szerző szerint a már említett társadalmi-politikai folyamatok állnak. A hetvenes évek konzervatív fordulatát és a gazdasági válságot követően a „csendes jólét” nem volt tartható tovább, az életszínvonal és a bérek csökkenni kezdtek, míg ezzel szemben az árak növekedtek. A magyarországi fiatalok („a negyedik rockgeneráció”, ahogy Sebők jellemzi) helyzetét nehezítette, hogy a társadalmi osztályok közötti szakadék széleseedett, az osztálymobilitás lassult, kiéleződtek a nemzedéki konfliktusok, és a lakáshoz jutás is egyre lehetetlenebbnek tűnt. Sebők János szerint míg a hetvenes évek csöveseivel az „őszinte kemény rock” (vagy az Erdős Péter által érlelt munkásrock, élen a Dinamit együttessel) elhitette, hogy jöhet valami jobb, addig a nyolcvanas években eltűnt ennek a romantikának még a nyoma is. Az új nemzedék kiüresedett társadalmi terepre tévedt, melyben az apák kompromisszumot kötöttek a rendszerrel, a fiatalok pedig magukra lettek hagyva. Emellett rengetegen nőttek fel csonka családban, emelkedett az öngyilkosságok, a drogfüggők és alkoholisták, a pszichiátriai kezelés alatt állók és a szegények száma. És nem utolsó sorban a fiatakorú bűnözés is nagy méreteket öltött a nyolcvanas években (átlag nyolcvanezer bűncselekményt 18 év alattiak követtek el). A dalokban a reményvesztettség és a jövőnélküliség jelent meg. A punkok a rútról és a gyűlöletesről énekeltek, harcos irányzatként támadtak mindent, aminek köze volt a rendszerhez és a kompromisszumokhoz, így az előző rockgeneráció tagjait is megvetették. Míg a hatvanas évek ellenkultúrája háborúellenes és békepárti volt, addig a nyolcvanas évek ellenkultúráját képviselő újhullám inkább nihilista, a punk pedig egyértelműen destruktív irányzatnak tekinthető.⁶ A nyolcvanas évek egyik leghírhedtebb punkzenekara, a CPg például botránykeltő dalban üzent Erdős Péter popcészárnak: „*Úgy szeretném a szemedet kinyomni / Úgy szeretném a füledet letépni / Úgy szeretném a töködet levágni / Úgy szeretném a beledet kitépni / Erdős Péter kurva anyád!*”.

A punk tehát a korszak fiataljainak reménytelenségéből, és jövőképnélküliség miatt érzett dühéből táplálkozott, illetve ezt a dühöt és rossz közérzetet artikulálta. A rendszer persze megpróbálta megérteni és kompromisszumokra kényszeríteni az újhullámos zenekarokat és a punkokat is a kezdeti elutasítást követően (az Európa Kiadónak például lemezt ajánlottak fel az MHV-nál), ám nem jártak sikerrel.

⁵ SEBŐK, *i.m.*, 301-321.

⁶ SEBŐK, *i.m.*, 301-321.

Ezért a punkok többsége nemhogy túrt, hanem kifejezetten tiltott jelenségnek számított. Erdős Péter első számú célpontjává vált a CPg (nem véletlenül keletkezett tehát a fentebb idézett dal), a popcézár pedig 1983-as cikkében („Felszólalás a szennyhullám ügyében”) kárhoztatta az új könnyűzenei irányzatokat. Mivel a hatalom sok koncertet hatóságilag betiltott, és a nagy nyilvánosság előtt általában negatív színben tüntették fel a zenekarokat, ezért az alulról szerveződő, gyakran performanszokat végrehajtó bandák (mint például a Bizottság) önerőből szerveztek koncerteket, minduntalan szembeszegültek a rendszerrel (ezért a CPg és a Mosoly együttes tagjait még börtönbüntetésre is ítélték).⁷

Az apokaliptikus, nihilista hangulat és a destruktivitás pedig nemcsak a nyolcvanas évek underground, újhullámos és punk zenekarainak dalaiban jelent meg, hanem természetesen a korabeli filmekben is, melyek a magyar posztmodern irányzathoz, az új érzékenységhez is köthetők. Gothár Péter *Megáll az idő* (1982) című filmje az 1956-os forradalom bukásával indul, benne az egyetlen lázadó karakter (Pierre) elhagyja az országot, és az itt maradó kompromisszumra kényszerített Dini katonaként valószínűleg a „prágai tavasz” leverésére indul a cselekmény végén. Gothár másik filmjében, az *Idő vanban* (1986) már eluralkodik a káosz, feje tetejére áll az egész társadalom. A felfordult világról képileg is érzékletesen tudósít Tarr Béla az új érzékenységhez stílusa, színvilága miatt kapcsolódó *Őszi almanach* (1985) című filmjében, melynek egyik jelenetében alulnézetből, az átlátszó padlón keresztül látjuk az egyik idősebb szereplőt ütlegelő fiatal főhőst. Jeles András Madách Imrétől *Az ember tragédiáját* forgatja ki az *Angyali üdvözetben* (1984), a nyolcvanas évek korhangulatának megfelelően. András Ferenc *Dögkeselyűje* (1982) és Jancsó Miklós *Szörnyek évadja* (1987) című filmje egyaránt apokaliptikus képpel zárul: előbbi elkeseredett küzdelmet vívó antihőse felrobbantja magát, míg utóbbiban füst és eső önti el a tipikus jancsósi pusztát (mely a rendező korábbi filmjeiben egyértelműen a kiüresedett és nyílt, láthatatlan rácsokkal körülvett börtönné vált Magyarország szimbóluma).

Mint Nagy Zsolt megállapítja, a korszak filmjeiben általában jellemző az új (anti)hősök feltűnése, akik a hatvanas évek cselekvő és a hetvenes évek bolyongó, passzív hőseivel ellentétben hiperaktív, önpusztító figurák. Nagy szerint *A kis Valentinót* (1979, r.: Jeles András), a *Dögkeselyűt*, a *Könnyű testi sértést* (1983, r.: Szomjas György) vagy az *Egy teljes napot* (1988, r.: Grunwalsky Ferenc) a végzetszerűség határozza meg. Így a karakterek elállatiasodnak, nem képesek már az értelmes emberi kommunikációra, gyors, felszínes kapcsolataik és interakcióik vannak, és ezek a figurák kifejezetten agresszívek.⁸

⁷ KLANICZAY Gábor, *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*, Bp., Noran könyvkiadó, 2003, 352-359.

⁸ NAGY Zsolt, „... csak előbb lágyan tönkremegyünk”. Anzix a nyolcvanas évekből, *Filmkultúra*, 1989/3, 36-44.

De az apokalipszis metaforái több, a korszak filmjeit elemző szövegben is feltűnnek. Györffy Miklós Tarr Béla *Sátántangója* (1994)⁹ kapcsán használja a kelet-európai tapasztalat jellemzése végett a „Godot-ra várva állapot” kifejezést. Erre pedig Györffy szerint az időtlenség, a világon kívüliség jellemző, mely az általános reménytelenséggel, illetve a reménytelen várakozással függ össze.¹⁰ Kovács András Bálint a nyolcvanas évek történelemelemző irányzatában (ötvenes évek-filmek) az értelmiségi hősök közérzeteként a katasztrófaélményt határozza meg. Például Sára Sándor *Tüske a köröm alatt* (1987) politikai thrillerbe hajló drámájában a művészhozt ellehetetleníti a cselekménybeli vidéki kiskirály és egykori ávós pribékje, a történet pedig káoszba és pusztításba torkollik a Hitchcock *Észak-északnyugatát* (North by Northwest, 1959) idéző repülőtámadással, illetve a több száz liba elszabadulásával.¹¹ Gelencsér Gábor Jancsó Miklós nyolcvanas években készült filmjeiben éri tetten a katasztrófa előérzetét. Gelencsér szerint a már említett *Szörnyek évadjában*, a *Jézus Krisztus horoszkópjában* (1988) vagy az *Isten hátrafelé megyben* (1991) a rendszerré formált, megtervezett káosz, illetve a megfoghatatlantól, a kiismerhetetlentől való rettegés jelenik meg.¹² Az újérzékenység kapcsán pedig egy 1985-ös kerekasztal-beszélgetésben többen emlegetik az apokalipszist. Balassa Péter szerint például az *Őszi almanach*, az *Eszkimó asszony fázik* (1984, r.: Xantus János) és a *Kutya éji dala* a végállapotot jelenítik meg.¹³

„Minden egyetemességre hivatkozó ideológus csaló, engem is beleértve”

A *Kutya éji dalát* tehát általában az új érzékenység filmjei közé szokás sorolni formai radikalizmusa, stílusa és apokaliptikus témája miatt, jóllehet, a magyar posztmodern irányzat nem tudott teljes egészében kibontakozni. Bódy mind a *Psychével*, mind a *Kutya éji dalával* megalapozott az új művészi törekvésnek, melyet Dárday István 1985-ben bezárt Társulás Stúdiója karolt fel. A Társulás bezárása, Jeles András szintén a magyar posztmodernhez tartozó filmje, az 1989-ig betiltott *Álombrigád* (1983), valamint Bódy Gábor halála együtt járult hozzá ahhoz, hogy a filmes új érzékenység ne tudjon szárnyra kapni Magyarországon. Bódy műve mellett az *Eszkimó asszony fázik*,

⁹ A *Sátántangó* ugyan csak a '90-es években készülhetett el, de Krasznahorkai László regénye 1985-ben jelent meg, és Tarr már ekkor tervezte megvalósítani a monumentális apokalipszis-filmet.

¹⁰ GYÖRFFY Miklós, *A tizedik évtized. A kilencvenes évek magyar játékfilmje = A tizedik évtized*, Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2001, 257-371.

¹¹ KOVÁCS András Bálint, *A történelmi horror. Az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben = A film szerint a világ*, szerk. Kovács András Bálint, Budapest, Palatinus, 2002, 283-298.

¹² GELENCSÉR Gábor, *A megszerzett bizonytalanság = Más világok*, szerk. GELENCSÉR Gábor, Budapest, Palatinus, 2005, 155-170.

¹³ SZILÁGYI Ákos, Milarepaverzió. Az új érzékenység határai, *Filmvilág*, 1985/7, 18-27.

Szirtes Jánostól a *Pronuma bolyok története* (1983), Wahorn András *Jégkrémbalettje* (1984) vagy Monory Mész András *Meteoja* (1989) tartozik az elapadt új érzékenységhez.¹⁴

„Azt hiszem, a sort mindenképpen Bódy Gábor Kutya éji dalával kellene elkezdni. Részben azért, mert ez volt a legkorábbi ebben a sorban, részben azért, mert Bódynál láttam már nagyon korán, a hetvenes évek közepén azt a törekvést, hogy tudatosan kitekintsen az avantgárd film a film társadalmi környezetére, és az itt feltűnő figurákat a filmben is szerepeltesse. Gondoljunk, mondjuk arra, hogy a *Psychében* felvonult az egész magyar – és most mondjátok azt a szót, amit éppen akartok –, szóval a magyar társadalomnak ez az értelmiségi és underground közötti, nagyon fontos rétege. Abban is megelőzött mindenkit, hogy nagyon tudatosan ő épített be először egy »új hullámos« zenekart a Kutya éji dala történetébe, a *Vágtázó halottkémeket*. Bódy Gábor volt az, aki ebből a társaságból a leghatározottabban filmnyelvi fogalmakban gondolkodott.” – mondta Beke László.¹⁵ És Bódynál ez a törekvés már kezdetől fogva meg volt, minthogy a bölcsészvégezetséggel rendelkező alkotó esszéiben, tanulmányokban is összefoglalta, illetve megtervezte azt, amit később a gyakorlatban érvényesített. Ráadásul érdekes módon Bódy Gábor 1981-es önéletrajzában is kiemeli, hogy számára a filmfőiskolai közeg „nívótlan és hisztérikus” volt, és inkább az ELTE nyelvészprofesszorát, Zsilka Jánost emlegeti úgy mint aki gondolkodásmódjára és művészetére is nagy hatással volt (jóllehet, amúgy az SZFF-es tanárát, Máriássy Félixet is méltatja).¹⁶

Zsilka hatása pedig egyértelműen érezhető Bódy művészetén, minthogy a történelem-filozófia szakot végzett rendező nyelvfilozófiai szempontból közelít teoretikus munkáiban és avantgárd filmjeiben a film médiuma (később pedig a video- és a számítógépes technika) felé. A rendező írásaiban a film egyértelműen nyelvként jelenik meg. Éppen ezért minden film valamilyen jelentést hoz létre, a befogadóval kommunikál. A játékfilmek és a dokumentumfilmek egyaránt tartalmazznak dokumentumrészleteket és fikciós elemeket. Mint Bódy Gábor rámutat, minden film kockánként dokumentumfilm, ugyanakkor a dokumentumfilm is tulajdonképpen fikciós film. Bódy szerint a dokumentumfilm a képszerzés által válik fikcióssá, mivel az adott mű szerzője valamilyen ideológia mentén csoportosítja a valóságból felvett képeket. Így a fikciót nem lehet megkerülni, és hazugság az, ha egy dokumentumfilmet objektívnek tekintünk, mert eredendően, a film szerkesztési elvei miatt lehetetlen, hogy az legyen. Bódy Gábor a nyolcvanas évek előtt készült magyar dokumentumfilmek nagy részét is a konzervmetaforával illeti, miszerint azok is csak utánoznak valamit, de az „eredeti ízeket” nem tudják visszaadni. Illetve a hetvenes évek dokumentarista irányzatában is valamilyen társadalmi ügy áll a megismerés célpontjában, és az adott témának alárendelve

¹⁴ Bár a *Meteo* kapcsán már inkább új hatásosságot szokás emlegetni.

¹⁵ SZILÁGYI, *Milarepaverzió, i.m.*, 21.

¹⁶ BÓDY Gábor, *Önéletrajz*, <http://www.c3.hu/collection/videomuveszet/body.html>

szervezik meg az alkotók a valóság képeit.¹⁷

„*Mintha minden vetítésen egyszerre két filmet látnánk: az egyik dokumentum, a másik, amit a felfogás és kifejezés már addig kialakult konvenciói sugallnak. A művészet voltaképp abból állna, hogy ezt a két filmet (bár »örök«, másuk romlékony jelentést hordoz) valamilyen tartós összhangba hozzuk egymással.*” – írja Bódy, majd így folytatja – „*A valóságot ily módon nem annyira a filmszalagra, mint inkább magára a valóságra próbálják kényszeríteni. Itt nem a film problémája a valóság, hanem a film igyekszik a valóság problémájává válni, illetve azok megoldásában ezáltal tevőlegesen közreműködni.*”¹⁸ Éppen ezért Bódy Gábor szerint erre a problémára az a megoldás, ha ezt a „kettős vetítést” tudatosítjuk a nézővel formai (ön)reflexív technikák segítségével. Ezeket Bódy „analitikus megoldások”-nak nevezi, melyek nem annyira a publicisztikus, társadalmi problémákkal foglalkozó, hanem a kutató jellegű, tudományos filmkészítésre alkalmasak.¹⁹

Erre dolgozza ki Bódy Gábor kísérleti filmjeiben a különféle keretezési technikákat, így jellemzően nála a filmet kétszer „veszik fel”: egyszer a kamerával, egyszer pedig az utómunkák során, a trükkasztalon. A *Négy bagatell* (1973-1975) című etűdgyűjteményében az alkotó a gyakorlatban is érvényesítette ezeket a törekvéseket, melyeket érdekes módon a szerző későbbi tanulmányaiban elemzett is (ebből is leszűrhető, hogy Bódy nemcsak invenciózus, de nagyon öntudatos alkotó is volt). A második és harmadik etűdben keveri a rendező a legszemléletesebben a fikciós képeket a dokumentumképekkel. A második rövidfilmben Krisztina de Châtel nevű előadóművész táncelőadását Bódy egy, a képen vándorló maszkkal keretezi, melynek segítségével az alkotó tudatosítja a nézővel, hogy amit lát, az egy megrendezett jelenet, nem pedig a kamera által csupán megfigyelt valóságrészlet. A harmadik rövidfilm pedig egy ittas férfi bohókás táncát és egy szociológus drog- és alkoholproblémákról szóló elemzését helyezi egymás mellé úgy, hogy mindezt egy filmszalag formájú képkeret keretezi. Ilyen módon Bódy Gábor rávilágít a kettős vetítés problémájára, hogy a társadalmi problémát elemző dokumentumrészlet is csupán egy megrendezett, fiktív alkotás, melynek természetesen van kapcsolata a valósággal.

„*A Négy bagatell etűdsorozatát rendszertelenül üres képkeretek és számok szakítják meg, illetve kötik össze, jelezve, hogy a film készítője nem tekinti zárt-nak, befejezettnek a lehetőségeket*” – írja Bódy Gábor saját műveiről.²⁰ Bódy másik nagy problémája, illetve programja a fikció és a dokumentumfilm közti határvonal elmosásából következik. A szerző a kettős vetítés mellett behozza a „Filmszem” fogalmát, melyet Dziga Vertovtól, az *Ember a felvevőgéppel* (1929)

¹⁷ BÓDY Gábor, *Hol a valóság?* = Bódy Gábor. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. ZALÁN Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 105-110.

¹⁸ BÓDY, *Hol a valóság?* i.m., 105.

¹⁹ BÓDY, i.m., 110.

²⁰ BÓDY Gábor, *Négy bagatell* = Bódy Gábor 1946-1985 – *Életműbemutató*, szerk. BEKE László, PETERNÁK Miklós, Budapest, Múcsarnok, 1987, 90-91.

alkotójától vesz át. Bódy szerint a Filmszem az, amivel az ember körül zajló események végtelen, mindennapi gazdagságát lehet rögzíteni, és a filmkészítés feltétlen reflexével áll kapcsolatban (a rendező ezt látja megvalósulni az *Ember a felvevőgéppel* önreflexív városportréjában is, jóllehet, azért Vertovnál sok képek erős forradalmi-ideológiai töltete van). Bódy Gábor úgy véli, hogy ez a feltétlen reflex eltűnt, vagy legalábbis háttérbe szorult a filmes műfajok (itt a szerző a játék- és dokumentumfilm konvenciókra utal, nem feltétlenül a tömegfilm zsánerekre) korlátozásai miatt. Ezek a korlátozások pedig a valósággal legközvetlenebb kapcsolatban álló dokumentumfilmekben érhetőek tetten, hiszen a valóság képeinek, eseményeinek végtelen számú jelentéseit a keretezés és a szerkesztésmód (a vágás) miatt szűkíti. Sőt, a montázs miatt egy-egy kép egyetlen fogalom leírására szolgál, vagyis orientálják a valóságból kiragadott részek jelentését. Ezért Bódy szerint rombolni kell, hogy a néző és az alkotó együtt szabaduljon meg a feltételes reflexektől, és visszanyerje a kép az eredeti jelentésnélküliségét, hogy ismét kapcsolatba lépjen a befogadó és a filmkészítő a kozmikussal (miként a némafilm hőskorában, mikor még a kezdetleges filmszkeccsek nem vagy legalábbis nem tudatosan orientáltak a néző fejében létrejövő jelentést). Éppen ezért kell visszahozni a véletlent a filmbe. Bódy Gábor erre tesz kísérletet a *Pszichokozmoszok* (1976) című kísérleti filmjében, melyben a számítógépet használja fel ahhoz, hogy tanulmányozza, a csupán viselkedésüket (defenzív, semleges, offenzív) tekintve beprogramozott figurák mozgásai milyen történetet hozhatnak létre. Így Bódy arra a következtetésre jut, hogy a jelentésorientáló keretezést kell kifordítani. A kifordított keretezés pedig azt jelenti, hogy nem a dokumentumfilm kellene tagolással fikcióvá tenni, hanem ellenkezőleg, metafikciót (vagy szuperfikciót) szükséges létrehozni ennek lebontása végett. A metafikcióban pedig dokumentumok keretezik a fikciót, vagyis dokumentumanyagok keretében jelenik meg az értelmezést orientáló fikció. Ez segíti hozzá a nézőt ahhoz, hogy úgynevezett „kozmosz szem”-mel tekintszen magára és a környezetére, így juthat el a kép jelentésnélküliségéhez.²¹

Bódy Gábor legfőbb törekvése tehát ez volt, hogy kialakítson egy olyan reflexív filmformát, melyben a dokumentumfilm és a fikció látványosan ütközik egymással, és nem egymásba simulnak, összhangba kerülnek, mint a hetvenes évek magyar filmjének dokumentarista fősodorjában. Ez pedig egy másik célt szolgál, mégpedig azt, hogy a néző és az alkotó kapcsolatba lépjen az örökkévalósággal, a kozmikussal, az ősröbbanással. A végtelen jelentést Bódy ezzel a fordított keretezéssel próbálta elérni, és a *Négy bagatell* negyedik etüdjében láthatóvá is teszi. Ebben a rendező egy tévékamerát a monitorjára fordít, és ha kamera eredeti képének kihagyásával csak a képernyőn látható végtelen tükröződések láthatók, egyfelől végtelen alagút jön létre, másfelől meghatározhatatlan, hogy melyik az eredeti, és melyik a képmás,

²¹ BÓDY, *Kozmosz szem: science non-fiction (-fiction)* = Bódy Gábor. *Egybegyűjtött filmművészeti írások, i.m.*, 202-208.

nincs elsődleges valóság. Bódy szerint a nyelv és a világ képfolyamata is ilyen alagút-, illetve hullámszerű. Azaz a kép, a jelentés nem egy statikus tárgy, hanem folyamat, így pedig a dolgok értelme is folyton változik.²²

Tehát Bódy Gábor nyelvfilozófiai és filmelméleti vizsgálódásai, valamint filmkísérletei révén került közel a posztmodernhez. Akár a posztmodernben, úgy Bódynál is a fikció és a valóság egyenrangú minőségekként tűnnek fel, és ahogy a posztmodernben általában, úgy a rendező életművében is megszűnik a Nagy Egész, a partikularitás és az értékek válsága uralkodik el nagyjátékfilmjeiben is. Az *Amerikai anzixban* a polgárháborús drámát a képeslapszerű keretek törik meg, Bódy ezzel zökkenti ki a nézőt a történelmi közegből, és hozza létre a metafikciót, mely túlmutat a tizenkilencedik századi történeten. A legszebb példa a posztmodern történelem-, illetve történet-felfogásra a *Psyché*, melyben a nagyvolumenű, romantikus narratíva olykor experimentális és dokumentarista etűdökre hullik szét, valamint a több, mint négyórás metafilm tulajdonképpen három nagyjátékfilmből tevődik össze (*Psyché és Nácisz*, *Psyché*, *Nácisz és Psyché*). A *Kutya éji dala* viszont még a *Psychénél* is eklektikusabb, jóllehet, annál sokkal konkrétabb, és direktbben is kötődik a Kádár-korszak nyolcvanas évekbeli apokalipsziséhez.

„De hát ez egy punkzenekar! Tudod, hogy az mi?” „Amikor ugrálnak meg kiabálnak mindenfélét”

A *Psyché* fontos formai eleme, hogy a cselekmény folyamán többször visszatérnek dokumentumfilmes betétek, melyekben idős emberek interjúszituációban beszélnek a főszereplőkről, illetve egy narrátor híradószerű kommentárral meséli el a főszereplő költők valós és fiktív élettörténetét. A filmbeli szerelmi háromszög egyik főhőse, Nácisz a valóban létezett és peremvidékre szorult Ungvárnémeti Tóth László megfelelője, míg szerelme, Psyché vagyis Lónyai Erzsébet egy kitalált cigány költőnő, grófnő. Már kettejük kapcsolata is rendkívül ellentmondásos, hiszen Nácisz a szellemet, a költői szenvedélyt képviseli, de vérbaja miatt soha nem léphet testi kontaktusba szerelmével. Psyché viszont maga a testiség, akit csillapíthatatlan szexuális vágya sodor a hűvös és racionális Maximilian von Zelditz báró mellé. És Bódy Gábor a dokumentum és fikció, a testiség és a szexuális kapcsolat lehetetlenségének ellentéte mellett a feszültséget tovább fokozza azzal, hogy az Udo Kier által megformált Náciszt Cserhalmi György szinkronizálja szenvedéllyel, míg a Zelditz bárót játszó Cserhalmit a higgadt és bűgő hangú Garas Dezső szólaltatja meg. És nem melleleg a történet egyik csúcspontja, mikor a napóleoni háborúkkal a háttérben, eltorzított komolyzenére szeretkezik Psyché és Zelditz, képiles összemossa a csatajeleneteket és a szaggatott szexjelenetet. Bódy művében

²² BÓDY, *Végtelen kép és tükröződés* = Bódy Gábor 1946-1985, i.m., 286-289.

itt a makrotörténelem és az egyéni sors, a nagy jelenetőséggel bíró és a triviális események kerülnek egy szintre, válnak egyenrangúvá.

A fikció és a valóság, a játékfilm, a kísérleti film és a dokumentumfilm ütköztetésében, vagyis a tulajdonképpeni dekonstrukcióban még ennél is messzebbre megy Bódy Gábor a *Kutya éji dalában*. Míg a Weöres Sándor *Psyché* című verses regénye alapján készült filmben valódi és fiktív történelmi személyeket tesz egymás mellé, illetve a magyar színészt egy másik magyar színésszel szinkronizáltatja, addig a *Kutya éji dalában* több szereplőt amatőr színészek alakítanak, akik tulajdonképpen önmagukat játsszák el egy fiktív történetben. Az egyik legfontosabb a filmbeli kisfaluba frissen érkező álpap, akit maga a rendező, Bódy Gábor formál meg, és ezzel végső soron saját meghasonlott státuszáról (rendszerhű ügynök versus rendszerkritikus művész). A másik főszereplő egy háromtagú család, melyben a kisfiú videokamerával járja a vidéket, és a cselekményben az ő felvételei láthatók önálló amatőrfilmes betéteként, melyek semmilyen szinten nem kapcsolódnak a fő történethez. A kisfiú édesanyja Méhes Marietta szintén a saját életébe lép be a fiktív karakteréből, mikor a történet egy pontján a fővárosba megy, és a Bizottságban kezd el énekelni, Wahorn Andrással elő is adják a híres *Szerelem* című dalt. Azt a dalt, amit egyébként is Méhes Marietta énekelt. A harmadik főszereplő pedig a Vágtázó Halottkémek, illetve annak énekese, Grandpierre Attila, aki a történet szerint egy punkzenész csillagászt alakít. Grandpierre a csillagász Attila karakterét alakítva direkt szerepet játszik, míg a *Kutya éji dalában* feltűnő koncertfelvételekben éppen önmagát hozza, és egy kínos, koncertet követő riportot szakít félbe happeningszerű támadásával.

A Vágtázó Halottkémek több szempontból is kompatibilis volt Bódy Gábor művészetével. A VHK 1975-ben alakult Grandpierre Attila énekes, Czákó Sándor és Molnár György gitáros, Ipacs László dobos és Pócs Tamás basszusgitáros közreműködésével. Első nagyobb koncertjüket 1978-ban tartották, de azt megzavarták, és ezután 1986-ig be voltak tiltva. Ugyanebben az évben a holland királynő személyes kérésére utazhattak ki Amszterdamba koncertet adni. Grandpierre Attila bevallása szerint ők nem akartak a rendszer ellen lázadni, hanem ki akarták kerülni azt, nem foglalkoztak a hatalommal. Grandpierre és Bódy Gábor nagyon hasonló módon gondolkodtak a művészetéről és a világról, nem véletlenül voltak jóbarátok. A VHK saját bevallása szerint nem etno-punk (ahogy sokan nevezik) együttes, hanem mágikus népzenet játszik, melyben az ősi és modern hangszerek keverednek, hogy kapcsolatba lépjenek az ősi teremtőerővel. Ezért a VHK a szabad zeneteremtés és a spontaneitás híve, tulajdonképpen ösztönzenét játszanak.²³

Emögött pedig komoly filozófiai tartalom vagy inkább látásmód bújkik meg. Grandpierre Attila 1982-ben írt tanulmányában (A punk-zene mint a sámánisztikus népzene újraéledése) Bódyhoz hasonlóan összefoglalta

²³ <http://vhk.mediastorm.hu/indexhu.html>

művészeti törekvéseinek lényegét.²⁴ „A valódi népzene mindig mágikus, mert átlényegít, átlényegít egy átfogóbb, kozmikus dimenzióba, mégpedig az élet forrásának világába, ahonnan az öntörvényű, elemi erők születnek.” – írja Grandpierre a népzene szembe állítva a szigorúan beszabályozott klasszikus komolyzenével. Grandpierre Attila háromféle művészi cselekvést különít el: a mágikus művészi tevékenységet, a művészi-mágikus cselekvést és a teljesen esztétizált művi művészetet vagy hivatalos „udvari” művészetet. Az első két művészi cselekvés lényegében a tudattalant engedi érvényesülni, míg az udvari művészet különböző normák, ideológiák és előítéletek által meghatározott. Ez utóbbit az emberek domesztikálására, kiszolgáltatottá alacsonyítására használják, vagyis tulajdonképpen az egyént fosztják meg valódi szabadságától. Ezért Grandpierre Attila szerint az ösztönösen és spontán működő, a népzenevel rokon punkzene olyan funkciót tölthet be, mint a hatvanas években a szintén alulról szerveződő beat: a társadalmiasulás által viszonylag érintetlen fiatalokat mentheti meg a rabszolgaságtól, a spirituális értelemben vett haláltól, és felszabadíthatja az embereket. „A mai zene túlnyomó része egyszerűen nem alkalmas arra, hogy az embert szembesítse való életével, hogy új energiákkal, éntudattal, önbizalommal lássa el. A klasszikus és kortárs zene inkább előzetes hozzájárulást, belenyugvást vár el a hallgatóságtól (itt nincsenek részvevők, helyette vannak előadók és hallgatók), egyfajta felhőtlen átlényegülést igényel- természetesen nem az isteni szférákba” – teszi hozzá ehhez a VHK énekese.

„A mi zenénk nem szórakoztató zene. Inkább egy őseréjű, mágikus népzene. Mi a zenénkkel felfedezünk valami fontosat az életről, a világról, az emberről, a varázslatról. A mi zenénk él, és maga teremti saját törvényeit. A fogyasztói termékek mesterséges világában takaréklángon pislákol a lélek. Az emberek tetszhalottan, szinte hipnotizáltan, gépiesen robotolva élik napjaikat, mélyrehatóan embertelen tényezők irányítják szemléletük kereteit. Csak valami még mélyebb, még emberibb segíthet... Sok a halott, kevesen vagyunk, hát vágózunk, az idő kevés. Mind többeknek kell életre kelniük.” – nyilatkozta Grandpierre Attila egy három évvel ezelőtti interjújában.²⁵ Az idézett részlet, illetve cikk alapján elmondhatjuk, hogy Grandpierre az őserővel kapcsolatba lépő zenéről alkotott elképzelései egybecsengenek Bódy Gábor kozmikus szem, kifordított keretezés és a filmkészítés feltétlen reflexének fogalmával. Mindkét alkotó az őseredetit, a jelentésnélkülit, a kozmikust kutatta, illetve kutatja. És a *Kutya éji dala* mellett Bódy tervezett egy történetet készíteni a végtelenről, melyet Grandpierre Attilával közösen valósított volna meg.

²⁴<http://www.grandpierre.hu/site/2015/07/grandpierre-atilla-a-punk-zene-mint-a-samanisztikus-nepzene-ujraeledese-jo-vilag-bolcsesz-antologia-1983/>

Eredeti megjelenés: GRANDPIERRE Attila, A punk-zene mint a sámánisztikus népzene újraéledése, *Jó Világ*, 1983.

²⁵ Soós Tamás, „A tárgyak középpontjából kiesve”. Interjú Grandpierre Attilával, *Kortárs Online*, 2015. május 8. <http://www.kortarsonline.hu/aktual/zene-vhk.html>

A *Kutya éji dala* valóban olyan, mint egy VHK-szám. A zenekarnak általában hosszabb, 7-10, de akár 15 perces dalaik vannak, melyekben a felismerhető dalszöveg mellett vagy helyett fontos szerepet kapnak a zajok, a sikolyok, a sámánszerű kántálások, az ősi hangszerek spontán játéka, illetve a különböző rituálék. A *Kutya éji dalában* ütköznek egymással a dokumentumképek és a fikciós felvételek, de egyik sem képviseli az igazságot, egyik sem eredetibb a másiknál. A VHK zeneszámaiban az ének, a hangszerek és a zajok, míg a *Kutya éji dalában* a fiktív, az amatőrfilmes és a dokumentumfelvételek egyenrangúak. Mint korábban már említettük, a filmben a karaktereket játszó színészek egyfelől önmagukat alakítják, másfelől kitörnek szerepükből, kilépnek a fikcióból, és belépnek a dokumentumfilmbe, illetve a valósághoz közelebb álló valósággrétegbe. Ezt a valósággréteget képviselik a Bizottság és a Vágtázó Halottkémek koncertjei, melyeket Bódy Gábor kifejezetten a *Kutya éji dala* miatt szervezett meg. Így Bódy művében nem szimplán keveredik a fikció és a dokumentumfilm, hanem van a filmnek egy nagyon erős fikciós szála, vannak dokumentumfilmes, illetve amatőrfilmes betétei, valamint ezek centrumában helyezkednek el a nyilvánvalóan megrendezett, de dokumentarista stílusú részek, melyeket Bódy Gábor valamilyen módon idézőjelbe és önreflexívvé tesz. Természetesen ahogy a VHK dalaiban, úgy a *Kutya éji dalában* is megfogalmazódik egy erősebb állítás vagy jelentés, de ez a jelentés nem uralkodik el a zeneszámokon, illetve a cselekményen: a kísérleti etűdök Bódynál és a sikolyok a Vágtázó Halottkémeknél tágítják a mű jelentésrétegeit. A *Kutya éji dala* korabeli kritikájában Szilágyi Ákos felhívja a figyelmet a halottkém motívum fontosságára, mely szerinte nem csupán a VHK-val összefüggésben értelmezhető, hanem kiterjeszthető a film többi szereplőjére is.²⁶ „Ezt bizonyítja az ál-pap misszionáriusi kísérletének kudarcra: a térítés minden kísérlete, akár a művészet, akár a vallás, akár a politika, akár a tudomány eszközével akarják is végrehajtani – egyrészt eldologiasítja az embert, másrészt magát a térítőt is elemberteleníti, halottkémmé változtatja. Ezért lesz halottkém: az ál-pap, a Sztálinhívő béna veterán, a nyomozó, a piromániás katonatiszt. Az ál-pap misszionáriusi tevékenységének eredménye végül is két hulla. S ez nem is lehet másként, ha ő maga is csodatevőként és közvetítőként közeledik az emberekhez, holott azoknak az ő emberségére, társra és saját életükre van szükségük. Ez az, amit ő megtagad tőlük” – fejtegeti Szilágyi.²⁷ Ehhez vegyük hozzá azt, amit Grandpierre Attila a Tiszatáj Online-nak adott 2014-es interjújában megfogalmaz! „A mai társadalomban az emberek majdnem mind tetszhalottak, a külvilág engedelmes rabszolgái, takaréklángon működnek. Igazából csak azt teljesítik, amit elvárnak tőlük, és nem igazán avatkoznak be semmibe. Erre utalt a halottkémek elnevezés. Azt szerettem volna elérni, hogy megjelenjen bennük is az őserő, az életerő, száz százalékon égjenek. A vágtázás ezt testesíti meg. Ez egy végtelennel összefüggő állapot,

²⁶ SZILÁGYI ÁKOS, Morbiditás és burleszk. *Kutya éji dala*, *Filmvilág*, 1983/12, 5-8.

²⁷ I.m., 7.

szenvedélyes, magasfeszültségű odaadás, amely összekapcsolódik az ősi világgal, az átélés teljességével is."²⁸ Hivatalosan a halottkém feladata az, hogy objektíven elemezze a halott testeket, azokhoz nem kötődhet, és szakmájából kifolyólag nem is tud kötődni érzelmileg. Amennyiben a *Kutya éji dalának* szereplői csak szimplán halottkémeik, azaz szürke, kiégett szemlélői sivár életüknek, annyiban ők maguk is hasonlóan halott anyagok, mint amiket a halottkémeik vizsgálnak. Bódy filmjének halottkémeit a menekülés és a kitörés emeli a többi halottkém, vagyis a társadalom passzív tagjai fölé. Erre a menekülésre ad lehetőséget az alternatív identitás: az álpap szerepkör, Méhes Marietta karaktere számára a fellépés a Bizottságban, a kisfiának a kamera és a csillagvizsgáló, Grandpierre Attilának pedig a Vágtázó Halottkémeik, persze a csillagászat mellett. A „vágtázó” is erre utal az együttes nevében, megkülönböztetik magukat a többi halottkémtől, a társadalom többi szemlélőjétől, elemzőjétől. Ők nem pusztán felmérni és „bejegyezni” akarják a (tetsz) halottakat, hanem a vágtatással, a mágikus népzene által megidézett őserő segítségével fel akarják ébreszteni vagy támasztani a társadalom szimbolikus hallotjait. Ezért kell az ősi rituálékat idéző kántálás és sikoltás-ordítás az együttes performanszaiba, hogy kitörjenek a szürke világ szürke konvenciói közül, és az ősi szertelenséget, jelentésnélküliséget hozzák vissza a mába.

Bódy Gábor tulajdonképpen ugyanerre törekszik saját filmjével, illetve a Vágtázó Halottkémeik és a Bizottság megidézéssel, szerepeltetésével, ezért a Bódy által játszott álpap menekülése és Grandpierre Attila, valamint Méhes Marietta karakterének menekülése párhuzamba állítható. Sőt Bódy Gábor párhuzamba is állítja a két főszereplő futását a cselekmény végén, hiszen az álpap és Attila kétségbeesett kiútkeresése párhuzamos montázzsal van összekapcsolva. És mindkét művészhez végig kötődnek a szokatlan összekapcsolások a filmben. Az álpap egy kiöregedett, tolószékhez kötött sztálinistával kerül bensőséges, kvázi mester-tanítvány kapcsolatba, és kapcsolatukat az legitimálja, hogy Bódy karaktere nem igazi egyházi figura, jóllehet, igazi keresztény értékekről prédikál, míg a sztálinista már kiesett a hatalomból, Sztálin halálával pedig talajvesztetté váltak nézetei is. A katolikus egyház és a sztálinista nézetek a Kádár-korszakban, a létező szocializmusban ugyanúgy perfiériára szorítottak mint a punkzenét játszó együttesek. (bár előbbi kető a túrt, utóbbi a tiltott kategóriába tartozott). Attila pedig míg a színpadon vad ordításokkal kerül extázisba, addig a főszereplő kisfiúnak apja helyett is apja lesz, és a csillagászat segítségével a gyermek számára is kiutat mutat a vidéki posványból. „De hát ez egy punkzenekar! Tudod, hogy az mi?” – kérdezi a kisfiútól a rendőr a kihallgatás során. „Amikor ugrálnak meg kiabálnak mindenfélét” – feleli a gyermek. És valóban ez a VHK lényege is: mindenfélét kiabálnak, hogy megszabaduljanak a korlátoktól.

²⁸ Tóth András, „A hangulat, az élmény a lényeg, a zene pedig az eredmény”. Interjú Grandpierre Attilával, *Tiszatáj Online*, 2014. december 2. <http://tiszatajonline.hu/?p=66843>

„Állítólag nem volt velünk semmi baj, csak a közönséget féltették. Azt is mondták, hogy a viselkedésem olyan indulatokat szabadít fel a közönségben, amely káros lehet, elveszíthetik a fejüket. Ez benne volt. Éppen az volt a lényeg, hogy végre elszabaduljanak az igazi, teljes életerőtől izzó indulatok. Akik először látták és hallották a koncertet, nem hitték el, hogy ilyen létezik” – nyilatkozta Grandpierre Attila,²⁹ majd egy másik interjúban így emlékezett a puhadiktatúrához való viszonyukra: „nem a rendszerrel foglalkoztunk, hanem az Élettel: a világforradalommal, amely bentről indul és terjed majd el futótűzként, amiből nem érdemes kimaradni. Mi nem úgy éltünk és gondolkodtunk, mint sok kortárs alternatív zenekar világszerte, akik a rendőrségben és az államban látták a célpontot. Számunkra maga az Élet volt a cél, teljes, felvillanyozó fényében, teljes díszében, örömeiben, vakító fényében – természetes nagyságában, megnyomorítatlanul. Ébredezett bennünk az Élet, és a zene csak olaj volt a tűzre. Kerestük az élet sűrűjét, és a zene felé vezetett, a tánc, a tombolás csak ráadás volt.”³⁰

A keresés, a menekülés, a kitörés, a vágtázás pedig nemcsak konkrét cselekménybeli akciókon keresztül jelenik meg a Kutya éji dalában, hanem mint korábban említettük, a film posztmodern formájában és performanszaiban is. Bódy Gábor elméleti műveiben és korábbi filmjeiben is megjelenik az igény arra, hogy meghaladja a hagyományos történetmesélő és modernista filmformákat is, ezért alkalmazza a kifordított keretezés motívumát, így tud visszajutni a képek eredeti jelentésnélküliségéhez, illetve végtelen számú jelentéseit akarja érvényre juttatni. Ezért a *Kutya éji dala* bár értelmezhető a magyar film társadalomkritikus tradíciójának továbbörökítőjeként, hiszen a diszfunkcionális főszereplő családon, az ironikus rendőrségi eljárás bemutatásán vagy az álpap és a sztálinista férfi kapcsolatán keresztül megjelenik a nyolcvanas évek társadalmi valósága. Azonban Bódy nem egyenes vonalú, egységes stílusú történetet mesél el, hanem úgy illeszti össze a cselekmény töredékekből, hogy látszanak az összeillesztések. Ezért keretezi az alkotó a fikciót dokumentumképekkel és dokumentarista stílusú jelenetekkel, hogy megbontsa, megzavarja a néző és a film hagyományos, világos kapcsolatát. És mindez a cselekmény szintjén is reflektálódik: mint már említettük, nem konvencionális kapcsolatok alakulnak ki a *Kutya éji dalában*, ellentétes vagy hagyományos össze nem illő minőségek találkozásáról van szó. Az álpap-sztálinista, a kisfiú és a punk-csillagász Attila, valamint a háziasszony Marietta és a Bizottság viszonyai ilyenek.

Bódy Gábor művére tehát a határsértések jellemzők, melyek nem azért jönnek létre, hogy a menekülő és vágtázó szereplők megváltoztassák a világot, hogy szembeszálljanak a hatalommal, hanem éppen azért, hogy meghaladják azt, hogy kitörjenek a konvencionális kapcsolatokból.

²⁹ TÓTH, „A hangulat, az élmény a lényeg, a zene pedig az eredmény”, i.m.

³⁰ Soós, „A tárgyak középpontjából kiesve”, i.m.

Új minőség, új élet után kutatnak, nem pedig a régit akarják megreformálni. Az értelmiségi szónokkal, az álpappal és a művész-csillagással éles (ha úgy tetszik, ők a „vágózó halottkének”) kontrasztban áll a boldogtalan, megcsömörlött családapa, aki a *Kutya éji dala* végén a robbantással elindítja a kvázi apokalipszist. Ám ahogy Grandpierre Attilának és a Vágózó Halottkéneknek, úgy Bódy Gábornak sem az volt a célja a *Kutya éji dalával*, hogy kritizáljon, hogy romboljon. Mint utólag kiderült Bódyról, ügynök volt, és ez a filmje felfogható vallomásként is arról, hogy cseppet sem érezte jól magát ebben a rákényszerített szerepben. Bódy és a VHK művészek, akik építeni szeretnének, akik az életet hozzák vissza a halott társadalomba és a konvencióktól megcsontosodott, beszürkült művészetbe. Destrukció helyett de- és rekonstrukció ezeknek a művészeknek a célja. A törzsi és a modern zene, a fikciós és a dokumentumfilm töredékeiből egy új, invencióval és léttel teli minőséget létrehozni: ez Bódy Gábor és Grandpierre Attila fő törekvése.

A *Kutya éji dalában* Attila mellett a Vágózó Halottkének is többször feltűnik. Egyfelől két előadásukból láthatunk hosszú részletet, így a hossza miatt olyan, mintha Bódy fikciós filmje átválna egy koncertfilmmé. Másfelől a VHK zenéje főleg a cselekmény vége felé több jelenet alatt non-diegetikus zeneként hallható, és összemosódik komolyzenei anyagokkal a *Kutya éji dala* hangsávjában, erősítve a cselekmény végi felbolydulást és elhatalmasodó káoszt. Ezek mellett pedig az együttes két nagyobb interjúszituációban is szerepel. Az egyik az első nagyobb koncertjelenet után tűnik fel, melyben egy arrogáns és toladó riporter provokatív kérdésekkel megpróbálja pellengérré állítani, megfejteni a VHK „lényegét”. A dekonstrukció ebben a jelenetben szemmel látható. A riporter az együttes tagjai mellett áll úgy, ahogy a tévériportok szabályai megkövetelik: a tagok legyenek a centrumban, a riporter pedig félig oldalt, háttal áll. A kérdező fiatalember a rendszer, a kultúrpolitika képviselője a hivatalos kultúra tagjaként, aki kamerájával és mikrofonjával elemezni próbálja a puhadiktatúra számára érthetetlen és félelmetes punkzenét és punkzenészeket. Ezért is vág arcátlan módon a tagok szavába, mikor azok magyarázni próbálják valódi ars poeticájukat, mivel a kérdező rájuk akar erőltetni egy szerepet, egy pozíciót, melyet a hivatalos kultúrpolitika alkotott meg. Ám mint Grandpierre Attila korábban idézett nyilatkozatából is kiderül, a VHK mindig is arra törekedett, hogy elkülönüljön a rendszert támadó punkzenekaroktól, mivel nekik a hagyományos ellenállói, lázadói pozíció meghaladása volt a céljuk. Ennek szimbóluma az, hogy Attila nem mint a *Kutya éji dala* főszereplője, hanem mint önmaga, a VHK tagja hirtelen betör ebbe a kényelmetlen interjúszituációba, hangsúlyozottan teljesen háttal a kamerának, és agresszíven kikéri magának, hogy alapítónak nevezzék, vagy hogy megfejtsék Grandpierre és együttese „filozófiáját”. „Nem vagyok hajlandó eltűnni, hogy én vagyok a világegyetem betetőzése! Minden halott! Minden csak tárgy! Minden tárgy egy koporsó, amiből már régen eliszkolt a hulla...

eliszkolt a hulla is. Az élet csak egy hullámverés a semmi közepén.” – sorolja szenvedélyesen Attila. „*Te vagy az énekese a zenekarnak...*” – próbálná leszerelni őt is a riporter, de Grandpierre-re vág Bódy, aki így folytatja: „*Az emberiség nem tud felmutatni mást, csak látszateredményt. Csak a tünetek ellen harcol. Minden kór. Minden csak egy mélyen fészkelő kór tünete.*” „*Nem arra születél, hogy csak mászkálj az utcán, baszd meg...*” – venné át a szót a VHK másik tagja, mire a riporter a kamera felé fordul: „*Nem, ezt nem vehetjük fel...*”. Majd később megkérdezi a riporter, hogy Attila-e a zenekar alapítója, és megpróbálja a kamera felé fordítani Grandpierre-t, mire az ellenáll, és így felel: „*Nem vagyok semmiféle alapító. Nem vagyok semmiféle szektatag. Ember vagyok.*” Aztán egy másik taghoz intéz sematikus és semmitmondó kérdést a tévés: „*Te mióta vagy tag?*”, mire az így felel: „*1956 óta, mióta megszülettem*”.

Ez a párperces jelenet több szempontból is izgalmas része Bódy Gábor művének, és bár a cselekményben később feltűnik egy hasonló jelenet, melyben végleg megalázzák és leszerelik az okoskodó riportert, de ez az első VHK-epizód a legerősebb és legszemléletesebb. Egyfelől ebben artikulálódik a Vágtázó Halottkémek ars poeticája anélkül, hogy bármi konkrétumot vagy a rendszer számára érthető definíciót nyilatkoztatnának ki. Attila azzal, hogy végig háttal áll, és nem hajlandó a kamerába nézni, a hagyományos, síkszerű riportszituációban egy szokatlan harmadik dimenziót nyit meg, háromszöget képez a VHK tagjaival és a riporterrel a térben. Attila itt nem a fikciós Attila, de nem is teljesen önmaga, hanem a kettő közti köztes karaktert, a Vágtázó Halottkémek zenéje és filozófiája miatt átszellemült Attilát jeleníti meg a dekonstruktív performansz során. És a hagyományos tévériport-szituációt maga Bódy Gábor is megtöri azzal, hogy a kamera Attila belépésével párhuzamosan egyre szűkebb képkivágatig zoomol, majd a háttérben levő falon látható mintákat kezdi el pásztázni, így kvázi kísérleti etüddé transzformálva a fikciós *Kutya éji dalán* belül elhelyezett áldokumentarista epizódot.

Tehát az említett kulcsjelenetben a VHK a dekonstrukció eszköze. Egyfelől az együttes tagjai maguk bontják meg a hivatalos kultúrpolitika és média hagyományos interjúszituációját, és állnak ellen a beskatulyázásnak, lerombolják a tradicionális interjú műfaját. Másfelől Bódy Gábor vizuálisan is ráerősít erre azáltal, hogy folyamatosan csökkenti a távolságot a kamera és az interjú résztvevői között, majd szinte teljes mértékben elhagyja azokat, és mással kezd el foglalkozni. Bódy ebben a jelenetben képileg, szemmel láthatóan, közvetlen meghaladja a hagyományos oppozíciókat, hiszen kilép a vitává fajult interjúból, melynek már csak a hangját hallhatja a néző. És ezzel a kulcsjelenettel a *Kutya éji dala* megfogalmazza a fő karakterek motivációit is, a formai dekonstrukció és határsértés rímel a fikciós történetszál hőseinek menekülésére, illetve menekülési kísérleteire.

Meghaladni a rendszert, ünnepelni a káoszt

A fenti elemzéssel rávilágítottunk arra, hogy a Vágtázó Halottkémek szereplése nem csupán egy szimpla ellenkulturális tett, jóllehet, akként is funkcionál, hiszen az együttes a kádári kultúrpolitikában tiltott punkzenekarnak számított. Bódy Gábor azonban sokkal komplexebb szerepet szánt ennél az együttesnek, tudatosan a *Kutya éji dala* dekonstrukciójához használta fel a VHK-t és tulajdonképpen a Bizottságot is. A nyolcvanas évek Magyarországon mint említettük, az apokaliptikus és reménytelenül dühös hangulat uralkodott a társadalom tagjain, de legalábbis a fiatal generáció körében. Az elvagyódás artikulálódik a korszak filmjeiben, és a menekülés különböző formái megjelennek a többi, már említett magyar filmben is: Jancsónál és András Ferencnél a destrukció (*Szörnyek évadja*, *Dögkeselyű*), Gothár Péternél pedig a rendszer elleni lázadás feladása, a menekülés a fő motívum a *Megáll az időben* (a kereket oldó Pierre a főszereplő Dinit is magával vinné). Bódy Gábor *Amerikai anzixában*, *Psychéjében* és a *Kutya éji dalában* is a menekülés motívuma erős, azonban Bódy a legkövetkezetesebben a *Kutya éji dalában* artikulálta ezt a motívumot nemcsak a cselekmény szintjén, de formai értelemben is. A VHK eszköze és katalizátora a formai dekonstrukciónak a kiemelt, elemzett jelenet, illetve jelenetsor miatt. Bódy Gábor ütközteti a fikciót és a dokumentumfilmet, és bár összeilleszti ezeket, jelenetről jelenetre váltogatja a különböző filmes műnemeket, azonban az összeillesztéseket meghagyja láthatónak. A VHK koncertfilmjei után következnek az említett riportok. A koncertfilmek valódi, megszakítatlan dokumentumfelvételek, melyeken a Vágtázó Halottkémek előadja performanszát, melynek során az együttes tagjai nem is fiktívek, de nem is civil önmagukat adják, hanem valami mást, valami megfoghatatlant szabadítanak fel önmagukban és a közönségben is, ami által átlényegülnek a performansz résztvevői. És ezt Bódy Gábor folytatja a koncertfelvételek utáni dokumentarista jelenetekben is, melyekben az arrogáns riportert leszerelik az együttes tagjai. Csak míg a koncertfelvételeken a performansz által, az öntudatlan erők felszabadításával tör ki az egyén a nyolcvanas évek valóságából, addig az interjúban a tudatos dekonstrukció vezérli Grandpierre Attilán keresztül Bódy Gábort, ezáltal kommentálva a kádári kultúrpolitika viszonyrendszerének hamisságát. Vagyis ahogy a VHK meg kívánta haladni azt, hogy a rendszerrel foglalkozó, azzal szemben álló punkegyüttes legyen, úgy Bódy többek között a VHK performanszainak és a fikciót és tévériportot ütköztető jeleneteinek segítségével tört ki a *Kutya éji dala* fiktív cselekményéből, a hagyományos társadalmelemző film keretei közül. Így Bódy Gábor nemcsak, sőt nem is ellenkulturális tetteként szerepeltetett két túrt/tiltott magyar zenekart is a *Kutya éji dalában*, hanem éppen azért, hogy megmutassa ezek ars poeticáját, és az ő történetükön, szerepvállalásukon keresztül maga is kitörjön a nyolcvanas évek Magyarországról.

Ezért is fontos, hogy párhuzamba állítsa az álpapot, Mariettát és Attilát, és ezeket szembe állítsa a Derzsi János által játszott katona apukával. Az apa ugyanis a káosz része marad, és maga betetőzi a káoszt azzal, hogy robbantást végez a cselekmény végén, és ennek az apokalipszisnek a kisfiú is része lesz, aki az apával maradt. Ellenben az álpap, Marietta és Attila menekülésben vannak, eltávolodnak ettől a káosztól, kívül helyezik magukat a „rendszer versus ellenálló” opozícióban. A *Kutya éji dala* emiatt ma ismét aktuális, mikor Magyarországon az irracionális és dekadens rendszer ellen, a rendszer szabályai szerint folytatott harc egyre hasztalanabbnak tűnik, és ismét a menekülés, valamint a konvencionális ellenálló-viszonyrendszer meghaladása lehet a túlélés eszköze.





Deák-Sárosi László

Az imaginárius formái

Bódy Gábor és Jeles András elméleti írásai és filmjei alapján

Csak a filmtörténet egészen korai szakaszában tapasztalhatták azt a nézők, hogy a film pusztán reprezentáció, valóságábrázolás. 1896-ban az első vetítéseken a nézők az ijedtségtől felugrottak a székükből *A vonat érkezése* pergő képei láttán, mivel az árnyképek észlelése a megtévesztésig emlékeztetett a valóság észlelésére. A hatvanas években pedig – és erre Bódy Gábor mutatott rá –, már avantgárd gesztus volt pusztán „az „azt, ott és akkort” mutatni, semmi mást” (Bódy: 2006: 156.). 1964-ben a nézőknek nyolc órányi vetítésre volt szükségük, hogy Andy Warhol *Empire State Building*-jében már ne jelentésvonatkozásokat keressenek, hanem csupán reprezentációt. Valójában mindig létezik reprezentáció és jelentéstulajdonítás, csak a műtől, helytől, időtől, egyáltalán kontextustól függően más-más arányokban. Bódy a következőket írja a *Hol a valóság? A dokumentumfilm metodikai útvonalához* című tanulmányában: „Mintha minden vetítésen egyszerre két filmet látnánk: az egyik dokumentum, a másik, amit a felfogás és kifejezés már addig kialakult konvenciói sugallnak.” (Bódy, 2006: 105.) A néző tehát a reprezentációból összeálló fiktív film alapján elképzeli egy másik filmet, és lenne az igazi film, amelynek megalkotására a rendező vállalkozott, de ami végső kialakításához a néző aktív részvételek szükségesek.

Ha valamiféle „sugallt” filmről van szó, akkor nyilván az nem látszik, az valamilyen módon elképzelt, tehát mondhatjuk: *imaginárius*. Ilyen imaginárius elkerülhetetlenül képződik a film készítésének és vetítésének során, csak nem mindig tűnik fel, nem mindig releváns a jelentésképzése, és nem mindig okoz esztétikai élvezetet. Bódy Gábor és Jeles András célzatosan fordultak az imaginárius felé mind elméleti írásaikban, mind filmjeikben, ezért tartom fontosnak a jelenséget az ő munkásságukból kiindulva bemutatni. Bódy is a filmművész szervező szerepére utal; hiszen a két film (a reprezentációs és az elképzelt) és így az imaginárius mindenképpen létezik, neki „csak” irányítani kell. „A művészet voltaképpen abból állna, hogy e két filmet (bár egyikük „örök”, a másik romlékony jelentést hordoz) valamilyen tartós összhangba hozzuk egymással. (Bódy, 2006: 105.)

Miben áll tehát az imaginárius (I)? A fogalmat Wolfgang Iser vezette be az irodalomelméletbe (Iser, 2001: 9.), de a modellje nagyon jól alkalmazható a filmre is. Az imaginárius az ő felfogásában nem más, mint a műalkotás lényegi része, ami a leírt, megmutatott fikciós anyagnak a valóssal való összevetése során képződik a befogadóban. Az imaginárius tehát nem olyan, ami közvetlenül látszik.

Nincs megmutatva, tehát mindenképpen a képzelet terméke. Az imaginárius lehet akár képszerű, fogalomszerű, vagyis bármilyen, de az a leglényegesebb tulajdonsága, hogy a konkrétan megjelenített fiktív hatására és a valóságról szerzett tapasztalatokra épülve jön létre a befogadó képzeletében. Vagyis összehasonlításból, a film megtekintése alatt és után. Ha egy alkotó direkt, közvetlenül megmutatja az általa imagináriusnak szánt anyagot, az automatikusan visszatorolja magát a fiktívbe, és akkor egészen más lesz az imaginárius, ami mindenképpen a befogadóban képződik. Példa: Ha egy krimiben nincs egyértelműen megmutatva az elején, hogy ki a gyilkos, akkor a néző variációkat gyárt arra nézvést, hogy ki lehet az. Ezek elképzelték, tehát az imaginárius kategóriájába tartoznak. Ha viszont a gyilkos személyét ismerjük az elején, mint például a *Colombo* sorozatban, akkor a lelepleződés mikéntjére gyártunk verziókat, és ezek lesznek az imagináriusok. Ha az egyik verzió igaznak bizonyul, a többiek ettől még megmaradnak az imaginárius szintjén, mert azokat már létrehozta a nézői, befogadói képzeletünk.

Iser az *imagináriust* szűkebb, speciálisabb jelentéssel használja, mint ahogyan a fentiekben értelmeztem/alkalmaztam, ám a képlete kiterjeszhető bármilyen *elképzeltre*. Nézzük röviden Iser modelljének másik két fogalmát is. A *fiktív* (F) tetszőleges jellegű és elrendezésű anyag; lehet valószerű vagy valószerűtlen, relatíve teljes vagy hiányos, és a lényege az, hogy összevetve a *valóssal*, azt megerősítve vagy annak ellentmondva, összefüggések megállapítására készíti a befogadót. Ezek az összefüggések, és lehetséges verzióik alkotják az *imagináriust*. Végül nézzük a *valóst*. A valós (V) mint ismeretelméleti kategória nem áll biztos alapokon, nem is definiálható pontosan. Ennek oka abban keresendő, hogy a valóság maga nem ismerhető meg a maga teljességében, hiszen ahhoz mindent tudnunk kellene a világról, de erre egyetlen ember sem képes. S ha nem képes, akkor különböznek is az egyes egyedeknek a valóságról szerzett tapasztalataik, fogalmaik. A valóság megismerése, sejtetése a fiktíven keresztül az imaginárius által épp ezért lehetséges tárgya, célja, központi elme a műalkotásoknak tehát a filmeknek is. A valóság nem adott (Iser is ezért beszél inkább *valósról*), nem pontosan leírható, mégis elfogadjuk valamiféle létezőnek, ha másképp nem, akkor konvencionálisan referenciapontnak. Az így elfogadott valóság csak relatív valóság vagy Iser fogalmánál maradva relatív valós (RV), szükségszerűen kissé felületesen megragadott tényszerűség, amelynek a legfontosabb jellemzője, hogy kvázi állandósult a közvetlen és közvetett tapasztalatok által, és erre van valamiféle közmegegyezés, konvenció. Ezt a konvenciót és relatíve felfogott valóságot (és relatív valóst) megerősíti a statisztikai alapon való gyakoriság, és a keresett-talált összefüggések, amelyekkel magyarázatokat gyártunk egyes jelenségekre.

A valóság megragadhatóságának problematikáját Bódy úgy fogalmazza meg, hogy létezik egy *triviális* vagy *aktuális* jelentés (Bódy, 2006: 144.),

ami alapjelentésnek, denotációnak felel meg, de ez „Az *aktuális jelentés* bár (forrásában) *meghatározott*, ugyanakkor (értelmezési tartományában) *vég-telen*. (Bódy, 2006: 144.) Ám ez az aktuális vagy denotatív jelentés mindig konnotációkkal, tehát többletjelentésekkel terhelt: „A filmi jelentésvizsgálatok szinte elszakíthatatlanok egy általános kulturális kontextustól.” (Bódy, 2006: 57.) Itt úgy fogalmaz, hogy „A jel körbeér” (Bódy, 2006: 57.) Maga is úgy tekintett adott esetben a valóságra és a valóságból „nyomokat” merítő filmfelvételekre, mint felderítetlen jeltartományokra, amelyeket később a gondolkodó az artikuláció segítségével fejthet meg. (Bódy, 2006: 156.) Közvetve így kimondja, és erre egyik korábbi dolgozatomban rámutattam (Deák-Sárosi, 2007: 35), hogy a valóság is jelekből áll! Akármilyen egyszerű, tényszerűnek tűnő anyagról van szó, azt csak valamiféle jelrendszerrel lehet megragadni, leírni, értelmezni. A konnotációk már a valóság vagy relatív módon felfogott valóság szintjén figyelembe veendőek. Például a *csihány* denotatív ‘csalán’-t jelent, de a konnotatív többlettel utal egy nyelvjárásra. Ugyanez vonatkozik mindenféle más ismeretre is: szólások, mondások, művek ismerete, stb. Létezik még egy további tágítása a valóságnak a többértelműség fele, és ez a képzelet, ami már a film előtt, és attól függetlenül létezik. Talán erre utal Tarr Béla a Bódy Gábor egybegyűjtött írásait közreadó könyv *Előhangjában*: „Mindzen összetartozik, a valóság nem elválasztható a képzelettől, a képzelet pedig a valóság szüleménye.” (Tarr: Bódy, 2006: 10.)

A film a maga szerkesztési-szerkezeti alapjaival, Bódy kifejezéseivel, az *izolációval* és az *csoportosítással* (Bódy, 2006: 52.) – amelyek párhuzamba állíthatók részben a Jakobson fogalmai szerinti *szelekcióval* és *kombinációval* (Jakobson, 1972: 229-27 – újabb konnotációkat tesz lehetővé, ami már maga az imagináriusképzés. Nézzünk egy konkrét példát a valós-fiktív-imagináriusra. A tapasztalatunk az, ha elejtünk egy tárgyat, például egy csavarhúzó, akkor az a földre vagy a lábunkra esik. Felmerülhet ugyan időnként, hogy mégsem ez történik, de ha nem találunk kivételt, és ennek a világról a való közvetett tudásunk sem mond ellent, akkor a jelenséget elfogadjuk valóságosnak, Iser fogalmát idézve valósnak. Ha erről a jelenségről készül egy film(részlet), akkor az szükségképpen *fiktív*, hiszen a *kiválasztás* és az *elrendezés* elvével mindenképp van benne valamiféle alkotói szándék, de legalább nyom, így az e módon kiemelt vagy mellőzött részletek lehetőséget adnak a valós tapasztalatokkal szembeni termékeny összevetésre. Ez a film(részlet) megegyezhet a leglényegesebb mozzanatait illetően a relatív módon, közmegegyezésszerűen felfogott valósággal, vagyis az arról szerzett tapasztalatunkkal; vagy épp ellenkezőleg, a csavarhúzó a levegőben marad vagy elrepül, de mindenképp lehetőség nyílik az összevetésre, az imaginárius elképzelésre.

Bódy az imagináriust nem teljesen abban az értelemben használja, mint Iser, de meglátásom szerint a legfontosabb összetevőit illetően hasonló módon. Lássuk, miért? Bódy az imagináriust csak a verbális fogalmisággal kapcsolatban

azonosítja (Bódy, 2006: 54.), de a képek egymás utáni hatásában is feltételez valamilyen közvetlen *indexikus* hatást, amikor is „a kép maga *válik gondolat-tá*” (Bódy, 2006: 55.) A kép azonban közvetlenül képként, tehát *ikonikusan* is gondolattá válhat, tehát nem kell tehát mindig a (nyelvi) fogalmiságnak bese-gítenie a jelentés, az imaginárius képzésében, azokat a képek egymásra ha-tása közvetlenül is megteheti. Sőt, továbbgondolhatjuk Bódy logikáját, és azt is állíthatjuk, hogy az imagináriusnak sem kell feltétlenül fogalminak lennie, ahogyan nem is az minden esetben. Bódy terminusa, a *gondolat* egyébként megengedi ezt a tágítást, hiszen az lehet pusztán képi, a fogalmiság áttétele nélkül. El lehet képzelni ugyanis egy képi, logikus elrendezésűnek tűnő össze-függésrendszert, egy konkrét képsorozatot. Az *indexikusság* az érintkezésen alapuló jel, vagy jelsorozat sajátossága, illetve valami ok-okozatiságé, ami egymás után következő képek esetén kiadhat valamilyen összefüggésszerű struktúrát.

Bódy a képlete a fent körvonalazott hármasságra a „forgatókönyv-valóság-film háromszöge” (Bódy, 2006: 52.) Azt nem részletezi pontosan, hogy a for-gatókönyv a már megvalósult fiktív-e, és a film már az elképzelt, az imagi-nárius-e, de a kontextus szerint így is gondolhatta. Az ő megközelítésében a filmi „beszéd” „a filmi gondolkodás az *izoláció* és az új *csoportosítás* kettős-ségében mozog”. (Bódy, 2006: 52.) Ez párhuzamba állítható a szelekció és a kombináció módszerével. A létrehozott fiktív valamiképp viszonyul a való-ságról szerzett tapasztalatainkhoz, így a mintául vett triviális vagy aktuális jelentéshez képest (a reprezentált valóssal és a valóson belüli konnotációkkal, többletjelentéséekkel összevetve) ezzel a filmi konnotációs alap-eljárással hozza létre az imagináriust.

Bódy beszámolt egyik érdekes kísérletéről: a híradósok által készített, de fel nem használt felvételekből szerkesztett össze filmet, megkerülve ezzel az alkotó elsődleges szelekciós és kombinációs beleavatkozását az anyagba. Ez a filmje ugyan elveszett, de Bódy saját bevallása szerint is hasonló módon járt el *A harmadik* készítése esetén is. Ez utóbbi esetben ő maga készítette a felvételeket, mégis utólag úgy tekintett a rögzített nyersanyagra, mint vala-mi tőle, az ő szándékától függetlenül létező nyers-dokumentumra, amelynek a jelentését később, csupán az összeszerkesztés során lehet megérteni, sőt megkonstruálni. Elméleti munkáiban és kísérleti filmjeiben az imagináriuskép-ző eljárásokat illetően elment a végletekig. Egyrészt elképzelt egy utópisztikus, de projekteszerűen szerinte megvalósítható gyakorlatot, amelynek során a filmes alkotó (rendező) már nem maga tervezi, nem maga készíti a felvé-teleket, hanem csupán utólag válogat és elrendez a híradósok által rögzített anyagból. Ehhez azt is feltételezte, hogy a valóságrögzítés és dokumentálás soha nem látott mértéket ölt majd, amikor is minden átkerül rögzítve adathor-dozókra. Ezt egyelőre nem igazolta az élet, mert bár rengeteg közszolgálati és kereskedelmi, általános és tematikus televíziós csatornát tartanak fenn,

mégis számos tárgy, személy és mozzanat marad az életben rögzítetlenül. Az alkotónak az elsődleges szelekcióról csupán mint konkrét, speciális alkotói munkamódszer miatt érdemes lemondania.

Bár a gyakorlatban Bódy maga is rácáfolt az elvre, de ő feltételezett valamiféle tiszta, mechanikus rögzítést, amely mellőzi a szelekció és a kombináció (vagy másképp: izoláció és csoportosítás) elvét. Azonban különösebb bizonyító eljárás nélkül is be lehet látni, hogy nem létezik teljesen mechanikus valóság-rögzítés. Ha létezne, az megfelelné a tiszta dokumentum kritériumának, és a valóságábrázolás ideális eredményével egybeesne, maga lenne egy olyan imaginárius, amelyet az alkotói szándék is csak megközelít. A másik véglet, ahová eljutott Bódy, az a fiktív maximalizálása és a valóságreferencia minimalizálása. Ilyen például a *Végtelen kép* mint filmetűd, amelyben a két kamera egymást rögzíti, és így keletkezik egy végtelen kép a keretek sorával, és amelynek nincs igazán valóság-reprodukciós és valóságreferenciás eleme, kivéve magát a kamerát, csupán a fikciót, a metódust, a végtelenített képet/keretet mutatja.

A következőkben azokat a megnyilatkozásokat veszem sorra, amelyekben megjelenik Jeles András imagináriussal összekapcsolható fogalma. Ő nem használja az *imaginárius* szót, pontosabban nem ezt használja, viszont a *képzelt* az imaginárius megfelelője, magyar fordítása, hiszen a jelentése: 'képzeltbeli, nem-látható'. Jeles így ír a jelenségről a legutóbbi megjelent, elméleti jellegű könyvében, a *Teremtés, lidércnyomás*ban: „...túl a láthatón, az egyes filmképeken – s a filmkép véletlenszerűségén is túl – feltűnjön a néző képzeletében valami nem látható. (Ne próbáljuk félreérteni, hogy nem-látható az volna, ami nem került a fényképező objektív látóterébe.) Nem-láthatón természetesen azt értjük – mindig is –, aminek ilyen a természete.” (Jeles, 2006: 11.) Jeles tulajdonképpen az Iser-féle imagináriushoz hasonlót ír le, csak tőle függetlenül, saját tapasztalatai és elgondolása alapján. Úgy tűnik, ő első látásra jobban leszűkíti az imagináriust, mert az nem olyan, ami az objektív látóterébe kerülhet. Valójában lehet olyan is az imaginárius, ami a kamera látóterébe kerül, csak az áthelyeződik a fiktívbe, és más lesz az imaginárius. De ezt az ellentmondást fel is oldja azzal, hogy a nem-látható, vagyis az imaginárius az „aminek ilyen a természete”. Továbbgondolva tehát egy megmutathatónak, de meg nem mutatottnak is lehet ilyen a természete: képzelt, nem-látható. Egyszerűben mondva ez a *képzelt* lehet képszerű is, de nem az amit látunk, láthatunk, hanem amit a látott mellől elrugaszkodva elképzelünk. Jeles később ezt kizárja, és a *képzeltet* mindenképp valami nem érzékszerivel, sőt nem evilágival, tehát metafizikaival azonosítja.

Jeles egy film értékét abban látja, ha az meg tudja idézni a metafizikait, és ilyen értelemben a nem-láthatót. Szerinte „filmszerűtlen, („amuzikális”) az a film, amely egy alap-elgondolással nem képes elvarázsolni önnön képeit (beállításait).” (Jeles, 2006: 11.) Itt meg kell jegyezni, hogy Jeles jellemzően

alkotói szemszögből figyeli ezt a folyamatot, és ez kicsit leszűkíti a jelentésképzési, képződési perspektívát. Szerintem egy film legyen bármennyire ügyetlen, akár filmszerűtlen, bizonyos értelemben mindenképp elvarázsolja önnön képeit, tehát megképződik a láthatókból kiindulva az imaginárius; a különbség inkább csak annyi, hogy egyes esetekben jellegtelen, érdektelen, irányítatlan, máskor pedig szuggesztív, hatásos ez az imaginárius. Akkor lesz hatásos, ha irányítottan, erőteljesen, valamilyen elgondolás alapján történik a jelentésképzés megalapozása a néző számára. A valamire utaló vagy emlékező elgondolás alapja Jeles felfogásában, szó szerint is egy fikció (Jeles, 2006: 12.), amely akár mint egy előhívatlan, megtalált dokumentum-anyagot rendez el. (Jeles, 2006: 12.) Mennyire hasonlít ez Bódy Gábornak, a fentiekben már említett elgondolásaihoz, sőt gyakorlatához! Jelesnél is összeáll tehát a hármas: a valós, a fiktív és az imaginárius. Nála az imaginárius mindenképp valamiféle metafizikai, közvetlenül nem ábrázolható és egyben a film lényege. Jeles azonban ennél a leírásnál is továbbmegy, finomít módszertanilag, hiszen az elrendezés módjának a logikáját is megadja, ez pedig bizonyos értelemben zenei. (Jeles, 2006: 9-12.) Ez azért érdekes, mert az invenció párjául, amellyel kölcsönösen feltételezik egymást, az olyasfajta játékszabályt állítja, mint amelyen a zenében kialakult, de a filmművészetben (még) nem. Olyanra gondol, minthogy a filmben nincs például tonalitás, atonalitás, szonátaforma, fuga, dallam, stb. Ezt a (film)alkotónak egyelőre alkalmilag kell megteremtenie, hagyomány nélkül. Mert Jeles szerint a filmnek a zenével ellentétben nincs igazi formateremtő hagyománya, „sőt, maga a forma hiányzik, minthogy külső, technikai-praktikus megfontolások kövesedtek hagyománnyá”. (Jeles, 2006: 9.) Abban nyilván igaza van Jelesnek, hogy a film nem termelte ki például a maga szonátaformáját, ez azonban nem csupán a filmtörténetnek a zenéhez képest mért rövidségéből következik. A film egészen más jellegű művészet, nem is biztos, hogy lehet és lesz neki szonátaformája. E helyütt nem térek ki nagyon részletesen a problematikára, de a nagyobb múltú zenéről is elmondható ugyanaz, amit Jeles állít a filmről, hogy benne, csupán „külső, technikai-praktikus megfontolások kövesedtek hagyománnyá” De ez csak a zenét a zenén belülről személve komoly probléma; kívülről, a film irányából nézve van igazság Jeles meglátásában, főleg, ha valami relatív különbséget kíván megragadni a film és a zene között. Azért itt még meg kell jegyezni, hogy a filmnek ugyan nincs fúgája és szonátaformája, de a konvenciókból kis igyekezettel vagy túlzással felépíthető ilyen. Ha a legfontosabb narratológiai és plánozási konvenciókat és szabályszerűségeket egy kalapban összegyűjtjük, akár azok invenciózus tagadásával, akkor nem járnánk messze egy szonátaforma-rendezettségű struktúrától.

Visszatérve: különbség pedig van a film, illetve a zene között, és épp ebben van a lényeg. Ha elképzelünk egy spektrumot, amelyben el kellene helyeznünk a zenét, a filmet és az irodalmat, akkor ott leírhatunk valamiféle

fokozatosságot is a forma és a szabad invenció csökkenéséről és növekedéséről. A filmet én mindenképpen középre helyezném, hiszen átmenetet képez a pusztán motivikusan építkező zene és az elvileg teljesen szabad invenció csapongást lehetővé tévő szöveges elbeszélés között. Itt a prototipikus esetekre gondolok, és a külső nézőpontra (a film felől nézve a prózát és a zenét is), mert a zenében is léteznek (kialakultak) szabadon építkező narratív struktúrák (lásd: Grabócz, 2003.), és az elbeszélő, prózai műben is megragadhatók az elkerülhetetlen formalista szempontok. A zene tehát a film szempontjából tisztán motivikusan építkezik, az elbeszélő próza pedig tisztán a szabad invenció alapján. Jeles, ha nem is bont ki minden vonatkozást, a legfontosabb állításait illetően mindig megérkezik a legpontosabb meghatározásokhoz a filmről. Jól méri fel a következő megállapításával is a film vonatkozásait: „„filmszerű” („muzikális”) csak a valamilyen értelemben titokzatos film lehet, valamit hogy invenció és megformáltság kölcsönösen feltételezik egymást”. (Jeles, 2006: 11.)

Ami nagyon érdekes, hogy mind az irodalomelméletben, mind a filmelméletben hasonló módon, és gyakorlatilag egymástól függetlenül megfogalmazták az imagináriusnak a lényegét és egyáltalán a létezését. Egyik művészeti ágban sem magától adódó a fogalom elméleti „felfedezése”, annak ellenére, hogy a jelenség nagyon is felhívja magára a figyelmet. Az irodalmi műveket illetően azért lehetett a fogalmat könnyen azonosítani, körülírni, mivel a szöveget olvasván nem csupán az *imaginárius* a képzeletbeli, hanem a *fiktív* is, amelyet a mű ír le, és a képzelet segítségével idézzük fel a valóságról szerzett tapasztalatainkat, amelyekkel összevetjük a felkínált fiktívet. A film esetén pedig épp a képek konkrétsága foghat(na) vissza abban, hogy bármit is mindenképpen a képzeletre bízunk. Van-e, lehet-e tere a képzeletnek ott, ahol vizuális információkkal bombázzák a befogadót? Lehet, természetesen. A film története során egyre többet bíz az imagináriusra. Gilles Deleuze például két fő korszakra osztja a filmtörténetet: a mozgás-kép meg idő-kép által meghatározottra, és az utóbbinak egyik legfontosabb poétikai eszköze a kihagyásos szerkezet, amelyekben a néző képzelete teremti meg a folytonosságot. (Deleuze, 1989) Deleuze is kihangsúlyozza, hogy a befogadó képzelete által kitöltendő részek nem praktikus, például időtakarékossági szempontból hiányoznak, hanem lényegi tulajdonságuk, hogy a képzelet hozza őket létre. Az ilyen kitöltés az „aminek ilyen a természete”, hogy újra csak Jelest idézzük. (Jeles, 2006: 11.)

Az imaginárius tehát mind Bódy, mind Jeles poétikájában kiemelt szerepet kap. Bódy elsősorban a valóság mélyértelmezésének céljával hívja segítségül a fiktív által kondicionált képzeletet, Jeles pedig inkább a metafizikai fele kíván kitekinteni általa. Maga az eljárás sok közös vonást tartalmaz, de azt is mondhatjuk, hogy lényegét illetően teljesen ugyanaz. Igaz, egy ponton valahol a valóság és a metafizikai is találkoznak, hiszen a valóság egy bizonyos

mélységen túl a megismerés és a megértés korlátaiba ütközik, a metafizika-iról való gondolkodás, a hitbéli, elképzelt dolgok pedig részei lényünk-életünk valóságának. Az imaginárius, a képzeletbeli akkor kap leginkább értelmet, ha a cél teljességében megismerhetetlen (például a társadalom, a történelem), ha az eleve képzeletbeli (metafizikai), vagy mondjuk épp a megismerési folyamatot gátolja valami (természeti törvény, világi hatalom, módszertani vagy műfaji hiányosságok).

A két alkotónál mindenre találunk nagyon szemléletes példákat. Ezeket egy-egy filmjükön keresztül lehet a legegyszerűbben demonstrálni, különösen azért, mert közülük van olyan, amely az eljárást (az imagináriusképző módszert) reflektáltan, tematizáltan mutatja be. Ilyen például az ugyanabban az időszakban készült *Kutya éji dala* (1983) és az *Álombrigád* (1983). Az imagináriusképzés fő módozatait a szimbólumok, a konnotációk és a narratív struktúrák speciális használatában látom. A képzelt, az *imaginárius* (I) egyértelműen meg nem ragadható voltát maga a megismerési/megmutatási módszer is leképezi. Tulajdonképpen a *fiktív* (F) és a (relatív) *valós* (RV) eldöntetlen arányú és jellegű kettősségén alapszik; amikor ugyanis nincs egy egyértelmű válasz, csak néhány sejtelmes, lehetséges képzelt (imaginárius). Amolyan tézis-antitézis-szerűen minden fel van vetve, a válasz a képzeletre nyitottan hagyva. Ilyen például a szimbólumok többértelműsítése és az elbeszélő struktúrák elkezdése/bemutatása, egyben megkérdőjelezése/lebontása.

A tiszta képlettel tehát ritkán találkozunk Bódy és Jeles filmjeiben. Az Iser-háromszögnek valamelyik csúcsa vagy oldala (de ezek közül egyszerre több is) elbizonytalanításra kerül. A főbb esetek: a valóság többértelmű; a valóság megismerhetetlen; a valóság fikciós jellegű; a fiktív többértelmű; a fiktív (leginkább az elbeszélés módja) lebontott-visszavont; a fiktív és a valós nehezen megkülönböztethető vagy szétválaszthatatlan; az imaginárius ki van mondva, tehát az fiktívvé válik, és így új imagináriust implikál.

Az alap-eset: Az álpap meg akarja gyógyítani szuggesztíóval a lebénult lábú, volt párttitkárt. Ez nem sikerül, tehát valószínűleg a pap álpróféta, álcsodagyógyító. Ugyanakkor arra is utalna jelek, hogy a pap különleges képességekkel bír, tehát a párttitkár hitetlenségén is múlhatott a gyógyítás kudarca. És már nem is tiszta esettel állunk szemben, mert a (feltételezett) valóság többértelmű. A valóságban sem tudjuk eldönteni, hogy léteznek-e csodák, vagy sem. Igaz, ez a csodának ez egyik fő ismérve. Egyértelmű imagináriust implikálhatnak viszont az *Álombrigád*-ban az utcasarkon lézengő, söröző munkásokról készült életképek, szekvenciák.

A valóság többértelműségére számos példát lehet találni. Mindkét film a kádárista, bomló szocialista rendszert és valóságot veszi tárgyául, ami a vezetők szándékában is többértelmű, ellentmondásos és manipulatív. Ellentmondásos ember a volt párttitkár, de Skoda és Czuczor elvtárs is.

A valóság megismerhetetlen: *A Kutya éji dala* egyes mozzanatai is utalnak

arra, hogy nem tudjuk, miért vonítanak a kutyák a holdra; Oláh Gyula önjelölt színjászó szándékai pedig kiismerhetetlenek. A világúrt is hiába szemléljük, rengeteg, érdekesnek ígérkező részlet láthatatlan marad a távcsövek optikai korlátai miatt.

A valós, a valóság fikciós jellegű: Mindkét film tartalmaz zenei darabokat vagy részleteket, amelyek a mindennapi valóság részei: operettes szocializmus, underground koncertek (VHK, Bizottság, stb). Fikciós például az „Útközben” című rádiós hírműsor szignálja is; de találunk mindkét filmben installációkat is.

A fiktív többértelmű: Mindkét filmben egyes eseményeket több szereplő nézőpontjából ismerjük meg, így nem tudni, hogy melyik az érvényes(ebb). Ilyen a tanúknak, a több vonatkozásban vallomása és a *Kutya éji dalában* (milyen ember az eltűnt álpap); és az *Álombrigád*ban például a szovjet író darabját profi színészek és a munkások is próbálják (előadni), gyökeresen más-más módon.

A fiktív visszavonása és lebontása a narratív struktúrák folyamatos felvetésével és abbahagyásával történik. A *Kutya éji dalában* felmerül egy bűnügyi történet kibontásának lehetősége, de a megoldások lehetetlensége, többszörözése és elhagyása miatt az imaginárius általánossá, sőt metafizikává tágul. Az *Álombrigád* ebben a tekintetben még radikálisabb. A munkások előadása megghiúsulni látszik, de a megghiúsulás történetének az elmesélése is megghiúsul. A kisebb történetkezdemények is félbemaradnak, lebomlanak, így a háborús film vagy a történelmi kosztümös film, az erotikus film meg a dokumentumfilm is. Többször félbemaradnak a dalok, oprettrészletek is. Skoda elvtárs saját beszédét önmaga tartalmi és grammatikai dadogásával hiúsítja meg, de erre a mesélő hibás, ugróvágása is rásegít.

A fiktív és a valós bizonyos esetekben különválaszthatatlan. Elegendő a *Kutya éji dalának* főszereplőjére gondolni, akit maga a rendező, Bódy Gábor alakított, és aki feltehetően így üzent is saját ügynöki tevékenységéről (is). Ugyancsak a *Kutya éji dalában* önmagát játssza több szereplő, a csillagász-underground zenész; és a katonatiszt felesége saját nevét viseli (Marietta). Az *Álombrigád* narrátora az operettes bonviván Rátonyi Róbert; Vámosi János táncdalénekes is előad egy számot; és több amatőr szereplő (munkás) szerepel a filmben. A dokumentumhelyzetek (pl. interjúk: a zenészekkel, a tanúkkal) és a házi, Super 8-as felvételek is e kettősséget tükrözik. Az *Álombrigád*ban többször nem lehet eldönteni, hogy a darabot próbálják vagy kommentálják. Az installációk és a dokumentum vagy fikciós felvételek gyakran egyetlen, osztatlan képmezőben fordulnak elő. Időt, teret átugorva bevágatnak a munkásöltözőbe a szittyá harcosok; az egyik munkás szoborrá merevedik, miközben mellette a másik tovább zuhanyzik, és az egyik zuhanyzófülkében Anonymus, a krónikaíró szobra olvas fel a művéből.

Ha az imagináriust kimondják, akkor az a fiktív részévé válik, és így

egy másik imaginárius elképzelését teszi „kötelezővé”. A *Kutya éji dalában* értelmezik a címet. A gyerek kérdésére a csillagász csak azt tudja válaszolni, hogy nem tudja, miért vonítanak a kutyák a holdra. Aztán mégis ad még két lehetséges megfejtést: Vagy emlékeznek a kutyák az előző hold Földre hullásakor keletkezett kataklizmákra, vagy „egyenesen túl akarnak törni a kutyalét állandóan kényszerűen visszatérő rettenetein”. Ezek a válaszok azért zavarba ejtők, mert akár igazak, imaginárius-szerűek lehetnek. A világvége-hangulat lenne a cím-film imagináriusa? Igen is meg nem is, és biztosan nem csupán az, mivel a filmnek van egy titokzatos főszereplője, akiről nem tudjuk meg, hogy saját kezdeményezésére próbált-e változtatni missziósként az élet egyes területein, bizonyos személyeken, vagy valamilyen jó vagy rossz küldetést teljesített. A film címe mint állandósult szókapcsolat a valóság fiktív és többértelmű voltára is utal. Az *Álombrigád* címében pedig a szóösszetétel denotatíván azt jelenti, hogy álomszerűen kiváló az a brigád, amelyikről szól a film. De jelentheti azt, hogy ilyen jó (vagy) rossz brigád csak álomban, képzeletben létezik. A film annyiban pontosít, és nem hagy ebben az esetben nyitva, hogy a brigád működésének lehetetlenségét mutatja be. Feltételeznénk, hogy a brigád létrejön, de csak az álomban. A film viszont megmutat egy álmot, a főszereplő, Oláh Gyula álmát, amelyben szintén nem fog működni a brigád; nem jön létre a tervezett produkciójuk, az előadás sem. Vannak tehát sejtetett imagináriusok és azoknak a cáfolatai. Fontos még megemlíteni, hogy az *Álombrigád*ban nagyon erős az önmagára mutató, az úgynevezett metanarratíva – elsősorban a kőember-mesélő Rátonyi Róbert bonviván (fiktív-valós) értelmezései és a film technikai jellegzetességeinek mutogatása miatt (pl. ugróvágás, hangtorzítás, stb.); de a metanarratíva a szovjet darab (sikertelen) próbája, meg az álomban végződő „történet” (film) is.

Bibliográfia

Roland BARTHES, *A szemiológia elemei*, ford., KELEMEN János = Uő., *Válogatott írások*, Budapest, Európa Kiadó, 1971.

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

DEÁK-SÁROSI László, A valóság bizonyossága és bizonytalansága a jelentésaspektusok szerint - Bódy Gábor elméleti írásai és filmjei alapján – *Első század*, 2007/1: 35-45. - <http://hok.eltebtk.hu/menuk.tudom.eszazad.aspx>

Gilles DELEUZE, *Cinema 2. The Time-Image*, ford., Hugh TOMLINSON, Robert GALETA, London, Athlone, 1989.

GRABÓCZ Márta, *Zene és narrativitás: írások 18-19. századi és kortárs zene-művekről*, Pécs, Jelenkor, 2003.

Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford., MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris, 2001.

Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = Uő., *Hang-Jel-Vers*, Budapest, Kosuth Könyvkiadó, 1972.

JELES András, *Teremtés, lidércnyomás*, Budapest, Kijárat, 2006.

TARR Béla, *Előhang* = Bódy Gábor *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.*, szerk., ZALÁN Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.



Farkas György

A valóság-értelmezés stációi Bódy életművében ***Koncepció-kísérlet Bódy Gábor munkássága új nézőpontú*** ***értelmezésére***

Bevezetés

Bár Bódy életművének, gyakorlati és elméleti munkásságának feldolgozottsága nem áll a helyzet magaslatán, az elmúlt években született néhány olyan tanulmány, értelmezési kísérlet egy-egy témát, időszakot, stb. górcső alá véve, amelyek mégis reménnyel tölthetik el a Bódy iránt érdeklődést mutató kutatókat és rajongókat egyaránt. Azonban ezek az írások jobbra vagy csak egy-egy részletét elemezték a műveknek illetve Bódy tevékenységének, vagy egy adott elméleti megközelítés érvényességi lehetőségét vizsgálták néhány művében, kiragadott példákban. A legnagyobb érdem Pieldner Judit nevéhez fűződik, aki doktori disszertációjában Bódy Gábor és Jeles András filmművészetének párhuzamos értelmezését végzi el számos kiemelten fontos elemzési szempont felől.¹ Azonban azt is fontos látni, hogy mind a mai napig nem született egyetlen önálló kötet sem Bódy Gáborról, pedig vitathatatlan jelentőségű alkotója volt a magyar és az egyetemes filmtörténetnek is. Olyan kivételes alakja a filmművészetnek, aki egyaránt tudott jelentőset és újat létrehozni elméleti és gyakorlati területen is. Ezt semmiképpen sem lenne szabad elfeledni. Talán az is hozzájárul ahhoz, hogy ennyire nem történt fordulat a Bódy életmű értelmezésében, hogy a várakozással ellentétben, végül is nem valósult meg Bódy Gábor összegyűjtött filmművészeti írásainak kiadása, feltételezve, hogy ebben olyan írások megjelenése lett volna várható, amelyek eddig nem voltak olvashatók nyomtatásban. Illetve talán az, hogy az időközönként ad hoc módon napvilágra kerülő titkosszolgálati információk által Bódy Gábor lett ennek a felemás rendszerváltásnak egyik kárvallottja – hasonlóan Tar Sándorhoz –, akit ügynökműltja miatt ignorálni lehet.²

¹ PIELDNER Judit, *Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, Kolozsvár, 2015.

² Sajátossága a jelenlegi Magyarországnak az a változó reakciókészsége, amivel egy-egy közéleti személyiség, művész, stb. kapcsán nyilvánosságra kerülő negatív információra az említett személy mellett összezár, vagy mellőle félrelép, illetve, hogy az adott személy milyen módon tudja ezt a nyilvánosságra kerülő ténytet feldolgozni (elsősorban nem lélektani szempontból, hanem narratíva alkotás felől megközelítve). Annak, hogy ezeknek a reakcióknak mi a motivációja egy külön kutatásban lenne érdemes a végére járni, azonban az biztos, hogy nincs összefüggésben az adott személy által létrehozott munkák kulturális, társadalmi értékével.

Jelen írásomban – ahogy az alcím is jelzi – szeretnék kísérletet tenni arra, hogy egy koncepciót megfogalmazva értelmezési nézőpontot, elemzési keretet adjak Bódy Gábor munkásságának újra-feldolgozásához. A koncepcióm kulcsa a valóság-értelmezés, a valósághoz kapcsolt jelentéstulajdonítás, mint Bódy alapvető elméleti kiindulópontja, amiből minden filmmé alakult elképzelése táplálkozott, és ezeknek az életművön belüli változása. A változás elkülönülő pontjait stációknak neveztem el, mindenféle mártíromságra utaló másodjelentéstől függetlenül, inkább az életút, munkásság megragadható pontjaiként. Megjegyzendő, hogy nem tekinthetünk el Bódy életművének értelmezése, feldolgozása során attól a tényről, hogy az életmű töredékessége, az életút hirtelen és lezáratlan megszakítottsága a „teljes” életmű értelmezése során mindenképpen befolyásolja konklúzióinkat.

Két dolgot úgy érzem, tisztázni kell, mielőtt az értelmezési kísérletbe kezdenék, amelyek jelentős mértékben befolyásolják, vagy alapvetően meghatározzák a Bódyhoz való viszonyulás kiindulópontját, így mindenképpen állásfoglalásra is készítenek, amennyiben ténylegesen átfogó koncepció kialakítására törekszem. Az első Bódy halálának kérdése. A másik Bódy ügynöktevékenysége.

Bódy halála

Bódy Gábor 1985. október 24-én halt meg. Ha tényszerűen bizonyítható pontokat fogadunk csak el ebben a történetben, akkor nem mondhatunk mást, mint hogy halála máig tisztázatlan körülmények között történt. Az akkori hivatalos „vizsgálat” szerint öngyilkos lett, amit az ún. Csaplár-verzió³ is támogat. Ezzel szemben fogalmazta meg nem kevésbé meggyőző védőbeszédét Jósvai Péter⁴. Bár a legtöbb pontján ez is csak spekulációkat tartalmaz, mindenképpen szimpatikus benne az a fajta hozzáállás, ami mintegy Bódyt mindaddig felmentő védői szerepet tükröz, míg bárki/bármi nem cáfolja azt. Hiszen ha Bódy nem nyilatkozhat arról, hogy mi történt vele, úgy ameddig senki szemtanú nem fed fel, hogy mi történt, vagy semmi olyan bizonyíték nem kerül elő, ami alátámasztaná, hogy mi történt, addig nem állíthatjuk azt, hogy saját döntése alapján szándékosan elvetette volna az életét.

Meglátásom szerint Bódy halála alapvetően nem teszi lehetővé egy teljes életmű-koncepció felállítását, viszont az a két elkészült forgatókönyv⁵, aminek megfilmesítését tervezte, mindenképpen iránymutató az életmű feltételezhető, de be nem következett ívét tekintve.

³ FORGÁCH András, Sötét angyal, kerekasztal-beszélgetés Bódy Gáborról, *Filmvilág*, 2008/06, 14-18; 2008/07, 24-28.

Online változat: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9375 és http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9409

⁴ <https://bodygabor.hu/read/?id=115>

⁵ Illetve a további tervek, amelyekről ennyire pontos, véglegesnek mondható információink nincsenek, mint ez a két forgatókönyv.

Bódy ügynöktevékenysége

Bódy Gábor – a rendelkezésre álló levéltári anyagok szerint – 1973-1981 között végzett ügynöki tevékenységet. A kádár-rendszer mechanizmusát ismerve, önmagában ez a tény még semmilyen pro vagy kontra álláspontra nem készítheti a befogadót. De nézzük meg, hogy milyen szempontokat kell Bódy ügynöktevékenysége kapcsán figyelembe vennünk!

Az első és legfontosabb, hogy a Bódyval kapcsolatos levéltári anyagok finoman fogalmazva is meglehetősen hiányosak. Ha nem csak Bódy esetét vizsgáljuk, de a témában megjelent kutatók eredményeire is támaszkodunk⁶, egyértelműen megállapíthatjuk, hogy az állambiztonsági levéltári anyagokat módszeresen kiválogatták és azok közül sok anyagot feltételezhetően megsemmisítettek, vagy pedig kiemeltek és későbbi felhasználásra tartanak talonban. Ennek alapján nyugodtan kimondhatjuk, hogy jelen állapot szerint nem lehetséges Bódy ügynöktevékenységének objektív feltárása.

A másik lényeges vonás, hogy amennyire lehetőség volt ezeknek az anyagoknak a szelektálására, kiválogatására, éppen annyira lehetséges, hogy ezek között konstruált, vagy módosított anyagok is szerepelhetnek. Továbbá, hogy a Bódy dossziékban szereplő dokumentumok eleve szerkesztett anyagok, hiszen Bódy elmondása alapján készített leiratok. Természetesen ezekkel a szempontokkal nem azt szeretném sugallni, hogy Bódy ügynöktevékenysége pusztán fikció lenne, inkább csak arra rávilágítani, hogy mennyire nem tudunk magukból az iratokból objektív következtetésre jutni.

Meglátásom szerint Bódy ügynöktevékenysége az életmű-koncepció kialakításában csak olyan formában jelentős tényező, hogy az egyes életese-mények időpontjának összevetése az alkotói időszakokkal más értelmezési keretbe helyezhetik át a konkrét alkotásokat, illetve az életmű haladásának jelentését.

Koncepció-kísérlet

Egy filmrendezői életmű értelmezése során kikerülhetetlen a kísértés, hogy az egész életműre érvényes, azt mintegy összefoglaló koncepciót állítsunk fel. Kísértés és kísértés között is van különbség, így mindenféleképpen érdemes mérlegre tenni, hogy az adott koncepció ténylegesen megállja a helyét, vagy csupán az értelmező próbálja fikcióját rákényszeríteni, míg az hevesen ellenáll, mivel nem igazodik hozzá annak formája.

Koncepcióm szerint a Bódy életmű ilyen összerendező fogalma – ahogy már írásom címében és bevezetőjében is utaltam rá – a valóság-értelmezés. Ha valóban érvényes megállapításokat sikerül megfogalmaznom Bódy életművére vonatkozóan, akkor az életmű minden pontján a valóság-értelmezés

⁶ Elsősorban GERVAI András és SZŐNYEI Tamás vonatkozó köteteire gondolok itt.

sajátos és mindeközben egymástól elkülöníthető, elkülönböző stációit találjuk, illetve fogalmazhatjuk meg. Az alábbiakban – egyelőre vázlagszerűen⁷ – arra teszek kísérletet, hogy Bódy munkái alapján beazonosítsam, körül írjam ezeket a valóság-értelmezés stációkat.

A kiindulópont

A koncepció kiindulópontjaként Bódy egyik legfontosabb elméleti írásából szeretnék néhány gondolatot kiemelni. Az 1983-ban elkészült *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* c. írása már csak azért is ide kívánkozik, mivel ebben maga Bódy tekint vissza addigi pályájára, reflektál rendezői indulására és az írás egész terjedelmében tulajdonképpen összefoglalja kinematográfiai gondolkozásának alapjait. Az első pár bekezdést szükséges itt újraolvasnunk, mivel a későbbiekben is lényeges pontja lesz ez koncepciómnak.

„A hatvanas évek derekán az a veszély fenyegetett, hogy egyetemi hallgatóból üzemszerűen termelő forgatókönyvíróvá válok. Néhány megvalósult és több kéziratban maradt forgatókönyv után azonban úgy éreztem, elegendem van ebből a munkából. Egyrészt magam is kedvet kaptam a filmkészítéshez, másrészt túl könnyűnek tűnt akkor történeteket kiötleni. Barátaimmal együtt úgy véltük, többet tudunk már a filmről, mint életünkről és környezetünkről, tehát <szociológiai filmcsoportot> alakítottunk ennek a hiányérzetnek a kiküszöbölésére.

Természetesen elvetettünk minden forgatókönyvet, sőt magát a történetet is. A környező élet nagy és általános egységeiből, a gyárakból, iskolákból, falvakból kiindulva akartuk a <valóságot> feltárni. A fiatal filmesek számára létesített Balázs Béla Stúdió utat nyitott ennek a szándéknak.

Néhányan, akik előnyösebb helyzetben voltak, rövidesen elkészítették az első valóságfeltáró <szociológiai> dokumentumfilmeket. Az irányzat hovatovább máig működő, kiapadhatatlan forrásává vált rövidebb-hosszabb – olykor nyolc órát is kitöltő –, a valóságról szóló filmek áradatának. Itt máris pár kérdés akasztja meg a fogalmazást. Máig sem vagyok bizonyos, mit értek azon, hogy <valóság>. És hogyan is <szólhattak> róla ezek a filmek? Ha szóltak, kinek? És az mit válaszolt? [...]

De térjünk vissza a kezdetekhez. Egyszerűen rövidzárlat állt be az agyamba a <valóság> szó hallatára, amely egy napon egy másik szócskában, a <jelentés> kérdésében csattant ki.”⁸

Azt, hogy 1983-ban Bódy visszamenőleges hatállyal az addigi gondolkodása és kinematográfiai életműve kulcsát a valóságértelmezés és jelentéstársítás

⁷ Mivel az egész írás egy koncepció-kísérlet, vázlat, így teljes körű és mélységekbe menő kutatások ehhez egyelőre nem kapcsolódnak.

⁸ BÓDY Gábor, *Jelentéstulajdonítás a kinematográfiában* = Bódy Gábor egybegyűjtött film-művészeti írások, Szerk., ZALÁN Vince, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006, 140-156.

fogalmakban határozza meg, még talán nem is lenne akkora horderejű, hogy ha ezek a kifejezések csak ebben az írásban jelennének meg ilyen kiemelt szerepkörben. Azonban – ahogy látni fogjuk a továbbiakban – ez a két kulcsfogalom a kezdetektől fogva végig kíséri Bódy munkásságát.

Az első stáció: a valóság formálása – Agitátorok⁹

Ahogy a korábbi idézetben is olvashattuk, miközben Bódy az ELTE filozófiatörténelem szakának hallgatója, már kapcsolatba került a filmkészítéssel, mint forgatókönyvíró. A hatvanas évek végén, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján Bódy forgatókönyveiből megvalósuló filmek közül minden szempontból kiemelkedik a Magyar Dezső rendezte *Agitátorok*. Bódy már dolgozott korábban is Magyar Dezsővel, főiskolai vizsgafilmje (*Három lányok*) forgatókönyvét is ő írta. Az 1969-ben készült *Agitátorok* című film két ponton kapcsolódik koncepciómhoz. Az egyik, hogy a film központi kérdése – függetlenül a témájától – egyfelől a valósághoz való viszonyulás, a valóság értelmezése különféle szempontokból, és annak kiderítése, hogy milyen módon jön létre az érzékelt valóság jelentése. Amennyiben a filmben elhangzó szövegeket ezzel a fókusszal hallgatjuk, rögtön kitűnik, hogy minden eszmecsere, gondolat-futam erre a kínzó kérdésre fut vissza. Hogy mennyire megfoghatatlan a valóság fogalma, arra cinikus-humoros formában maga Bódy reflektál a filmben – és ez a második pont, ahol a koncepcióhoz kapcsolódik film –, amikor egy párbeszédben elhangzó „valóság” kifejezésre megrökönyödve kérdez vissza: „Milyen valóság?”¹⁰

Az első stációként megfogalmazható valóság-értelmezésben Bódy úgy írja le a valóságot, mint aminek értelmét, értelmezését aktív cselekvőként kell kialakítani, meghatározni, létrehozni. Ezt támasztja alá a filmben szereplő karakterek és az általa megformált Botos figurája közötti alapvető különbség is. Botos – Bódyhoz hasonlóan – bár filozofál, vitázik elméleti kérdésekről, végül is nem ragad le ennél, hanem az általa megfogalmazott elméletet igyekszik megvalósítani a gyakorlatban is, igaz, ez okozza vesztét is.

A filmben meghatározottakat jól kiegészíti két elméleti, írásos anyaga. Az első, az 1969-70 környékén megírt, *Utak és eredmények a magyar film történetében, 1963-1969*.¹¹ Ebben így ír Bódy:

⁹ Az egyes stációknál szereplő filmek csupán kiemelt darabjai az életműnek. Mivel a teljes életmű részletes feltárása nem lehet ennek a koncepció-kísérletnek a feladata, így ezek a kiemelt filmek adják meg azt az ívet, amire építem a koncepciómat. Ez természetesen nem jelenti, hogy az életmű többi darabja köszönő viszonyban sincs ezekkel a gondolatokkal, de az egyértelműen látható, hogy ezekben a művekben kristályosodik ki egy-egy életszakasz központi gondolata, míg a többi műben – főleg rövidfilmek és kísérleti filmek – az ehhez szükséges muníciót, vagy éppen részgondolatot dolgozza ki Bódy.

¹⁰ *Agitátorok*, 8'44"

¹¹ = Bódy Gábor *egybegyűjtött filmművészeti írások*, 26-34.

„[...] személyes intenciók alapján felszínre hozni a valóságban régóta feszülő – ábrázolásra váró – konfliktus-anyagokat. (Talán életkori sajátosság is, hogy a <negyvenesek> nemzedéke a történelemtől beszélve fogalmazza meg önmagát, míg a **fiatalok hajlamosak önmagukról beszélve történelmet fogalmazni-csinálni?**)”¹²

A másik pedig Bódy szakdolgozata, az *Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata – A filmi jelentés attribúciója*,¹³ amelyben éppen Magyar Dezsőnek – a betiltott¹⁴ *Agitátorokat* követő, Kőszegen és Oberhausenben is díjnyertes – 1970-ben készített *Büntetőexpedíció* című rövidfilmje alapján foglalkozik a jelentés kialakításának elméleti kérdéseivel.

A második stáció: a valóságtól való elvonulás – Amerikai anizx

A második stáció csúcspontja egyértelműen az *Amerikai anizx*, amely egyben az 1971-1975 közötti Színház- és filmművészeti Főiskolai időszak lezárása, Bódy diplomafilmje is. Az *Agitátorok* elkészülte és betiltása után 1970-ben készíti el Bódy az első saját filmjét, *A harmadikat*. A film egyik érdekessége, hogy szereplőként megjelenik benne Baksa-Soós János is, aki a következő évben már elhagyja Magyarországot, köszönhetően elsősorban annak, hogy az ő tevékenysége – főleg a Kex együttes frontembereként előadott performance-ok – egyáltalán nem fértek bele a túrt kategóriába, így nem maradt számára más megoldás.

A hetvenes évek elejétől tapasztalható változások, amik bekövetkeztek a rendszer és az annak határait feszegető, arra rákérdező, vagy csak a hatalom szempontjából úgy viselkedő szereplőkre nézve volt az egyik indikálója annak az elmozdulásnak, ami megjelenik a korábbi stációhoz képest Bódy életművében. Továbbá feltételezhetjük azt is, hogy ha Bódy úgy gondolta, hogy az ügynöki beszerzése ellenére az ő kezében van az irányítás, akkor 1975-re ez az álláspontja megváltozhatott, ami kiváltotta a korábbi „forradalmi” valóságuralás, valóság meghatározás nézőpontját a valóságból való emigrálás felé.

Az *Amerikai anizx* körüli műveket tekintve mindenképpen fontos kiemelni a megelőző évben készült *Hogyan verekedett meg Jappe és do Escobar után a világot* illetve a következő stációt megelőző *Privát történelem* c. filmet. Ahogy tulajdonképpen folyamatosan tetten érhető Bódy életművében, itt is azt látjuk, hogy az aktuális valóság szemléletet reprezentáló – általában nagyjátékfilmet –

¹² *I.m.* 28. Kiemelés tőlem!

¹³ = Bódy Gábor *egybegyűjtött filmművészeti írások*, 39-51.

¹⁴ Érdeemes lenne külön foglalkozni azzal a kérdéssel, hogy milyen szempontok játszhattak abban közre, hogy Magyar Dezső két filmje közül az *Agitátorokat* betiltották, míg a *Büntetőexpedíció*t nem. Milyen különbségeket találhatunk ideológiai megközelítésben, kettős beszéd, értelmezés tekintetében, hogy a hatalom így döntött?

megelőző vagy követő „kisebb” alkotások vissza-vissza fordulnak az experimentális gondolkodáshoz, egy-egy elméleti tézis bizonyítására téve gyakorlati kísérletet.

Ha ezzel párhuzamosan ránézünk azokra az írásokra, amiket ebben az időszakban készített Bódy, akkor egyrészt 1972-ből találunk egy anyagot, ami ismét a jelentés témakörét feszegeti – *Filmművészet, a film nyelve, filmi gondolkodás – Jelentés*,¹⁵ majd 1974-ből egy rövid, látszólag nem is idetartozó gondolatokat tartalmazó szöveget, amelyben a következő részletet fontos megjegyeznünk:

„Minden tradícióban van valami érték, van benne örök érvényű, és ez az, ami benne beteljesíthetetlen. A TRATRA (azaz ultratradicionalizmus) voltaképpen ennek a beteljesíthetetlennek a Don Quijotéja; s igaza van, amikor minden ígéretet arra akar kényszeríteni, hogy valósággá váljon, de rettenetesen téved, amikor azt hiszi, hogy a valóságot bármiféle azonosítási kísérlet maradásra bírhatja.”¹⁶

Végül 1977-ből a *Hol a „valóság”? – A dokumentumfilm metodikai útvo-nalaihoz* egy részletét szeretném idézni, ami ismét a jelentéstársítás és valóságértelmezés gondolata körül mozog:

„Mintha minden vetítésen egyszerre két filmet látnánk: az egyik *dokumentum*, a másik, amit a felfogás és kifejezés már addig kialakult konvenciói sugallnak. A *művészet* voltaképpen abból állna, hogy ezt a két filmet (bár egyikük „örök”, másikuk romlékony jelentést hordoz) valamilyen tartós összhangba hozzuk egymással.”¹⁷

A harmadik stáció: a valóság megragadása a számbavétel által – Nárcisz és Psyché

Tulajdonképpen már az 1978-as *Privát történelem* is kötődik ehhez a stációhoz, azonban a kiteljesedése mindenképpen az 1980-ban befejezett *Nárcisz és Psyché*. A film elhelyezését segíti Bódynak az alábbiakban megfogalmazott gondolatai:

„A film egészét olyannak terveztem, mint a századfordulón, különösen a német kultúrterületeken, így nálunk is népszerű színes enciklopédikus összeállítások voltak, ilyen címekkel, hogy „Az ember és a világmindenség”.

¹⁵ BÓDY, *i.m.*, 58-65.

¹⁶ (*Ultratradicionalizmus*) TRATRA vagy a tomboló hűség művészete – Birkás Ákos képei alá = BÓDY, *i.m.*, 93.

¹⁷ BÓDY, *i.m.*, 105.

Bantu néger rítusoktól a zeppelinig és orvosi értekezésektől az új balett-ről szóló tudósításokig mindenféle információ megtalálható bennük egy sajátos, „eklektikus” stílusjegységben. Az emberek aztán évekig olvasgatták őket. Ezen keresztül vissza is utal a film, jelöli a kort, a stílusokat, ezért megvan a maga önreflexiója, belső iróniája.

[...]

Eisenstein sok – filmben többnyire soha meg nem valósult – gondolata izgat; ő is fölvetette, hogy valamiféle Gesamtkunst-jellegű, operaszerű játékfilm lehetne az intenzív és egyszersmind totális kifejezés alkalma, aminek attrakciósna és ugyanakkor gondolatinak kell lennie; – ez pedig többnyire a mítosz formáját ölti. A művészet és a mítoszok alapvető problémái egyébként mindig „banalítások”, amit gátlásos filmkészítők többszörösen megcsavart sztorikkal szoktak leplezni vagy megkerülni. Talán épp azért, mert a „banalítások” felett gondolkodni kell, hogy újra alapvető létkérdéseinkre ismerjünk bennük. Az igazán nagy művészet – és, más módon, a giccs is, ami engem rendkívül izgat – mindig az élet banális alapkérdéseit érinti: a férfi–nő, élet–halál, test és szellem konfliktusait; s mi is ezeknek az érzeteknek a hálójában vergődünk. A neurózis, mint a huszadik század egyik népbetegsége, okait tekintve valahol ugyanebben gyökerezik. A pszichológia és a társadalomtudomány, s a művészetben az akadémia és az avantgárd voltaképpen ugyanazt kutatja, bevallva vagy bevallatlanul. A művészetnek is lehet az értelme, hogy segít szembenézni a „legbanálisabb” – megoldatlan – ügyeinkkel. Ez az egyetlen esélye van – de az megvan.”¹⁸

Akár az enciklopédikus szemponttól, akár a *gesamtkunst* vagy a *bauhaus* gondolati alapjaitól közelítjük meg a *Nárciszt*, végül is ugyanazt az igényt találjuk, a világnak a számbavétel általi rögzítése, uralása, aminek egyetlen igazi motivációja a létezés bizonytalanságán felülkerekedni.

A negyedik stáció: párhuzamos valóságok – Kutya éji dala

Időről-időre előkerül az a félreértésre alapuló gondolat, miszerint Bódynak a *Nárcisz* után már több okból kifolyólag sem volt lehetősége azt meghaladó művek létrehozására. Amennyiben megfelelő szempontból közelítjük meg Bódy életművét, kizárt dolog, hogy erre a megállapításra jussunk. Bódy életműve és művészi gondolkodása alapján egyértelmű, hogy a *Nárcisz* után nem még nagyobb produciókat akart létrehozni, nem is még látványosabbat vagy még eklektikusabbat. Főleg, hogy ezek Bódy esetében sosem voltak koncepcionális

¹⁸ ZSUGÁN István, Beszélgetés Bódy Gáborral a *Nárcisz* és *Psyché* készítése közben - A filmnyelvi kísérletektől az új-narrativitásig, *Filmvilág*, 1980/6, 2-7. online elérés: http://www.filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=7821&gyors_szo=B%F3dy+G%E1bor&kep

kérdések, csupán a kivitelezendő film hozadékai. A *Nárcisz* sem azért lett ilyen volumenű film, mert Bódyt extravagáns viselkedése arra készítette volna, hogy valami olyat kell létrehoznia, ami meghalad minden addigi teljesítményt, hanem mert a film koncepciója másként nem tudott volna érvényesülni. Éppen így a *Kutya éji dala* is azért fordult a skála másik vége felé, mert a rendezői koncepció ezt kívánta meg.

A *Kutya éji dala* a párhuzamosan valóságok létezését tárgyalja, állítja, legyen szó az életben ténylegesen megtalálható valóság-szeletekről, vagy az egyes szereplők által játszott szerepek közötti párhuzamosságról. Mindezt persze igyekszik elfedni egy történettel, ami rendre próbálja elterelni a néző figyelmét, azonban ez is csak egy „szerep”, amit a „film” felvesz, hiszen a valódi célja pontosan ezeknek a valóságoknak a párhuzamosan létezésére felhívni a figyelmet. Így a céljával ellentétes viselkedése pontosan tükrözi azt, amit állít is: a párhuzamosan létező valóságok között eredendően ellentétes erők nyilvánulnak meg, kibékíthetetlen ellentét lapul a valóságok között.

Az ötödik stáció: az élet és a művészet közös valósága – A meg nem valósult forgatókönyvek

A *Kutya éji dala* után Bódy már nem készített nagyjáték filmet, azonban két forgatókönyve is elkészült a halála előtti években. A kronológiát tekintve, ezek mindenképpen tanúskodnak arról, hogy milyen irányba haladt volna Bódy életműve, ha azt nem szakítja végérvényesen meg halála.

1983-84-ben írta meg Valerij Brjusov regénye alapján a *Tüzes angyal* forgatókönyvét. Eredetileg operafilmnek készült volna, de a végső anyagnak már egészen más fókusza lett. A forgatókönyv kosztümös jelenetei meszeszemenőig követik Brjusov regényét, ami már csak azért is érdekes, mert számos ponton félelmetesen egybevág Bódy gondolkodásmódjával a regény. Nem véletlen, hogy már a '70-es években foglalkoztatta a regény feldolgozása, hiszen nem is találhatott volna más olyan anyagot, ami ennyire rezonanciában van a saját gondolataival.

Azonban ennél még fontosabbak azok a részek, amik a forgatókönyvnek a jelenben játszódó jeleneteit teszik ki. Ezekben könnyen megtalálhatóak azok az önéletrajzi elemek, amik miatt a történet végkövetkeztetése sem lehet más, mint, hogy ebben az időben Bódy saját maga számára is megfogalmazta azt a változást, amit próbálok ebben a stációban körül írni. A korábbi állapothoz képest egy jóval tágasabb perspektíva tárult fel a számára, amiben sikerült egy olyan jövőképet találnia, amiben az emberi élet (konkrétan a saját privát élete) és a művészet mint egyetlen hivatás összhangba kerülhet. A film befejezése pontosan ezt a reményteli állapotot vetíti előre.

Bódy utolsó munkája, az 1985 szeptemberében befejezett *Psychotechnikum azaz Gulliver mindenekelőtti utazása Digitáliába(n)*¹⁹. Az előző bekezdésben foglaltak fokozottan érvényesek erre a forgatókönyvre, hiszen itt már a tulajdonképpeni történet is – a maga módján – azt az élet-változatot mutatja be, amelynek központi eleme a férfi-nő harmonikus kapcsolata és az ebből származó új élet, a gyermek létezésének fontossága. Mindezt Bódy sajátos keretbe helyezi, ami egyfelől tükrözi azt a fajta kísérleti filmes gondolkodást, amiről számos helyen írt, és számos filmjében tanúságot is tett, másfelől pedig azokat az aktuális képzeteket, amik a technológiai változások kapcsán foglalkoztatták Bódyt, illetve amiket el"képzelt", megfogalmazott képíleg ezekből kiindulva.

Maga a kötet külön figyelmet érdemel, amennyiben megpróbáljuk azt is kordokumentumként értelmezni. A kötet 1987-ben jelent meg, vagyis Bódy halálát követően alig két évvel, de még a rendszerváltásnak nevezett történelmi fordulópont előtt. A könyv a következő részekből áll: Előszó (Csaplár Vilmos); *Tüzes angyal* forgatókönyv (B.G.); Bódy levele feleségéhez (fotókópia); *Psychotechnikum* (B.G.); *Vallomás az írásról és a filmről* (B.G. – 197?); Jegyzet (Csontos Sándor); Idegennyelvű szövegrészek fordítása és szómagyarázatok (Klaniczay Gábor).

Az előszó egyfajta nekrológ, ami egyértelmű tényként kezeli Bódy öngyilkosságát, és a továbblépést szorgalmazza, valamint ennek a továbblépésnek a zálogaként fogalmazza meg azt a generációt, amely most következik, és amelynek tagjai még csak most eszmélnek rá Bódy munkáira, s akiknek igazából a lényeg nem Bódy életének felderítetlen (vagy éppen e szöveg által deklarált) eseményei a fontosak, hanem az itt marad alkotások.

Az előszó állításaival – ahogy a két forgatókönyv kapcsán megfogalmazottakban írtam – szembehelyezkedik a két közölt forgatókönyv álláspontja. Nem látszik alátámasztani egy olyan rendező képét, aki körül elfogyna a levegő, aki éppen kifogy a lehetőségekből és végképp elkeseredik. Sőt. Pontosan ezért érdekes a két forgatókönyv közé beszúrt levélmásolat megjelenése is. Hiszen éppen hogy ellene dolgozik az előszó szándékának.

Érdemes itt ismét Jósvai Péter már idézett írását megemlíteni, amiben a történetek utólagos rekonstruálásába kódolt tévedés lehetőségeiről ír. Több helyen olvastam már, erre a levélre hivatkozva, hogy Bódy azért írta úgy alá ezt a levelet, hogy „az egynevű Gábor”, mert ezzel is igazából az ügynöki mivoltára utalt, hiszen ott „egy név” alatt szerepelt, a fedőnevén. Igaz, ha ezt szeretnénk ezzel alátámasztani, akkor logikusnak tűnik a magyarázat. De éppen ilyen logikus az is, hogy Bódy azért írta ezt, mert az ő vezetékneve egynevű, míg feleségének nem (Baksa-Soós). Kérdés, hogy mit szeretnénk egy-egy leírt szövegrészbe belelátani.

¹⁹ A Magvető Kiadó által 1987-ben kiadott kötet címlapján és belső címlapján is „*Digitáliában*” szerepel, míg a 165. oldalon kezdődő résznél viszont már a „*Digitáliába*” kifejezést találjuk!

Zárszó

Alapvető meglátásom, hogy Bódy Gábor életműve mindenképpen további kutatásokat érdemelne, illetve igazán akkor beszélhetnénk arról, hogy nem feledkeztünk meg erről a magyar és egyetemes filmtörténetnek is különleges és fontos alkotójáról, ha legalább egy önálló kötet születne Bódy Gábor munkásságáról, ami lehetősége szerint a teljességre törekedve próbálná meg feldolgozni, amit Bódy alkotott. Függetlenül a fenti írásomban megfogalmazott koncepciótól, számos kérdés még nem tisztázott, nem feldolgozott, nem vizsgált Bódy munkáival kapcsolatban. Ezeket felsorolni nem célja ennek a vázlatnak. Bódy munkáit újra kell nézni, újra kell olvasni, vagy először meg nézni – azok esetében, amik eddig még nem jelentek meg, és először olvasni azokat az írásait, amik még publikálatlanok, amennyiben vannak ilyenek.

Rendszeresen visszatérő kérdés, probléma különféle alkotó vagy gondolkozó emberek életművének vizsgálata során, hogy mennyiben kell foglalkozni magának az embernek a cselekedeteivel, tetteivel, a munkáitól, alkotásaitól függetlenül. Vagy azokkal összefüggésben. Talán nem általánosítható a válasz. Elsősorban az a kérdés, hogy milyen megközelítésű az a vizsgálódás, amit végzünk. Amennyiben a létrehozott életművet vizsgáljuk, akkor csak annyiban szükséges magának az embernek a tetteit vizsgálnunk és értékelnünk, amennyiben azok jelentősen befolyásolták, vagy jelentős mértékben meghatározták az alkotásokat. Más esetekben nincs értelme belekeverni ezeket az életmű értékelésébe.

Bódy Gábor megkerülhetetlen filmteoretikus volt, aki kinematográfusként mind a mai napig izgalmas és meglepetéseket tartogató alkotásokat hozott létre. Amennyiben ezekkel az alkotásokkal nem foglalkozunk, Bódy hagyatékával nem törődünk, úgy nem csak magunkat fosztjuk meg lehetőségektől, de méltatlanokká is válunk, hiszen ignorálásával elpazaroljuk, amit ránk hagyott.



LOCARNO NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL
BRONZ LEOPÁRD DÍJ
1981

CANNES NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL
RENDEZŐK KÉT HETE
1981

FIGUEIRA DA FOZ FILMFESTIVÁL
CIDALC-ZSŰRI DÍJA
1981

UDO KIER

PATRICIA ADRIANI

CSERHALMI GYÖRGY

BÓDY GÁBOR

PSYCHÉ

HÁROMRÉSZES, RENDEZŐI VÁLTOZAT WEÖRES SÁNDOR MŰVE NYOMÁN

BÓDY GÁBOR **PSYCHÉ**



mnf
MAGYAR NEMZETI FILMALAP ZRT.

DIGITÁLISAN FELÚJÍTOTT KÉP ÉS HANG

mnfa
magyar nemzeti filmarchívum

Farkas György

Psyché és Nárcisz a restaurátor szemével

Beszélgetés Fazekas Eszterrel, a MNFA filmfelújítási menedzserével

A beszélgetés apropóját az a tény adta, hogy a Magyar Nemzeti Filmarchívum megjelentette Bódy Gábor *Psyché* c. filmjének digitálisan felújított rendezői változatát. **Fazekas Eszterrel**, az MNFA filmfelújítási menedzserével, a kiadvány szerkesztőjével arról beszélgettünk, hogy mit is jelentett a *Psyché* felújítása, hogyan találkozott össze a filmtörténész-restaurátor Bódy gigantikus filmjével.

Farkas György: Miért éppen Bódy és miért éppen a *Psyché*?

Fazekas Eszter: Bódy a magyar filmtörténet egyik legkivételesebb tehetsége volt, a *Psyché* pedig csúcsteljesítmény, a leglátványosabb és leginvenciózusabb magyar film, amelyet a nemzetközi értékek között is különös helyen tartanak számon. A háromrészes *Psyché*, a neoavantgárd és a posztmodern korszak határmezsgyéjén készült, megelőzte korát, enciklopédikus, szinte gesamtkunstwerk összefoglalása volt mindannak, ahogy Bódy a vizualitásról, XX. századi létezéselméletekről, képről, narratívákról, új-érzékenységről gondolkozott. De most, amikor ezt a kérdést felteszed, ez a felújítás már voltaképpen passzé. A DVD az első megjelenése a Filmalap struktúrájába beolvasztott filmarchívumnak, s ilyen értelemben volt jelképes értékű. A *Psyché* eddig borzalmas minőségben volt csak elérhető. E kiadás alapja még nem a mostani 4K csúcstechnológiával készült, hanem egy részletgazdag HD maszter, ami Hildebrand István operatőr bevonásával készült 2011-ben. A lemez megjelenésével egyidőben indult be az a nagyszabású filmfelújítási tevékenység, amelynek keretében most évi 35 film újul meg kockáról kockára, kép-és hangteljeskörű restaurálásával, a HSC, a Magyar Operatőrök Társaságával való együttműködésben. Természetesen ennek a terveiben is elől szerepel a *Psyché*, és Bódy többi munkája is, de nem kerülhetett rá sor az első évben. Ezt a HD masztert reményeim szerint nemsokára referenciához tudjuk majd használni a filmteljeskörű restaurálásához.

Ezeket a teljeskörű felújításokat természetesen életmű-vetítésekkel, kiadásokkal is egybekötjük. A hosszútávú tervek készítésénél a legfőbb szempont a filmörökség, filmvagyon megóvása és a kiemelt értékek kiváló minőségben való eljuttatása a közönséghez, és a nemzetközi közönséghez is. Nagy reneszánsza van ezeknek a régi filmeknek, az egyes fesztiváloknak egyre

inkább megjelennek klasszikus, retró szekciói, ahol részt veszünk értékeinkkel, és még külföldön is keresik DVD-n is ezeket a filmeket. Ennek a *Psyché*-kiadásnak éppen most jelent meg a németországi verziója is.

Bódy filmjei egyébként már mind digitalizálva vannak, de a technológia változásával a 6-8 éve készített HD masterek a mai fesztiválok hatalmas vásznain már nem elég nagy felbontásúak, ezért is kell őket újra digitalizálni. A 4K felbontású szkennelés ma már az archívumoknál alapkövetelmény. Úgyhogy most minden archívum újra digitalizálja legnagyobb értékeit. Van olyan film, amelyet a technológia ugrásszerű fejlődése, vagy egy-egy újabb részlet előkerülése miatt már háromszor digitalizáltunk, digitalizáltak.

F.Gy.: Mit jelentett Bódy filmjét összerakni? Milyen akadályok voltak?

F.E.: Amikor először találkoztam a film kellékeivel, akkor végeztük az első, még hagyományos, celluloid alapú felújítását 1994-ben, Bódy halálának 10. évfordulójára készülve. Ekkor jöttem rá, hogy itt még a film különböző hordozóinak is igen kalandos sorsa van – és volt. Az első és legfontosabb, hogy ennek a filmnek eredetileg három verziója van. Egyébként már itt beleütközünk abba a fogas kérdésbe is, hogy mi is a címe ennek a filmnek! Ugye a Weöres mű címe *Psyché*. A film három részes változatának első része: *Psyché és Nácisz*, a középső rész: *Psyché és a harmadik rész: Nácisz és Psyché*. A filmnek az export változata, 120 perces, a legrövidebb, annak a címe is *Nácisz és Psyché*. Magyarországon is így került a köztudatba, amikor a kétrészes, 208 perces moziváltozatot 1980. december 25-én bemutatták. De ha megnézzük a film kópiáját, akkor a film elején – lévén, hogy a teljes változat első részét látjuk itt – az jelenik meg, hogy *Psyché és Nácisz*. Ráadásul a második (középső) rész (*Psyché*) főcímfelirata tipográfiaiailag is másképpen jelenik meg, hiszen az a Magyar Televízióban készült.

F.Gy.: Akkor menjünk vissza a film gyártásához. Hogy alakultak ki ezek a verziók?

F.E.: A film gyártása 1979-ben alapvetően a Hunniában zajlott, olyan pénzügyi körülmények között, hogy emellett hatalmas rendezők monstre filmjei nem tudtak elkészülni. Mert akkor erre a filmre és a *Csontváryra* megszavazták kiemelkedően magas összeget, amely több volt, mint az előző évben a stúdió egész éves költségvetése. A *Psyché* összköltsége a televíziós támogatással együtt 25 millió forint volt). A *Psyché* és a *Csontváry* mellett a stúdióban ott volt terveként Makk Károly nagy koprodukciós terve, a *Radetzky-induló*, amiről ő több helyen azt nyilatkozta, hogy feltételezhetően ez lett volna élete legnagyobb filmje. (Ezt ő úgy nyilatkozta, hogy már túl volt a *Szerelem* és az Oscar-díjra jelölt *Macskajáték* c. filmjein.) Aztán ott volt még a Zolnay Pálnak

a *Boldog ember* című, elképesztően jól megírt forgatókönyve, amely élete legnagyobb vállalkozása lett volna. De ha az ember csak 1-1 jelenetet megnéz a *Psychéből* vagy a *Csontváryból*, akkor egyértelművé válik a számára, hogy nincs az a filmfinanszírozás, amely ezek mellett bármi mást tudott volna támogatni. Tehát már az sem volt egyszerű döntés, hogy *Psyché* készüljön el. Menet közben persze már az is látszott, hogy a meglévő pénz sem elég a *Psychére* (ekkor szállt be a televízió a közepső – a *Reformkor* című rész finanszírozásába 4,5 millió forinttal.) Nyilvánvaló volt, hogy a négy és fél órás mű forgalmazása moziban problematikus volt. Így alakult ki a 208 perces, tehát két részes moziverzió, és három részes, 261 perces, folytatásokban vetíthető teljes változat koncepciója. Végül a külföld számára, az export verzió, a film kétórás változata, amit Csaplár és Bódy csak „western” változatnak hívott, hiszen annyira megvágták, hogy alig maradt benne „filozófia”.

Most ha ezt restaurátor szemmel nézem, hogyan tudták mindezt egyáltalán egy filmnegatív alapján előállítani? Az archivátor, a megőrzés számára igencsak rosszul. Az export verzióhoz, tehát a legrövidebbhez összevágták az eredeti negatívot, hiszen a külföldi értékesítés miatt annak kellett a legjobb minőségűnek lennie. Ami azért nagyon fontos információ, mert a jel sokkal erősebben van jelen a felvételi negatívon, mint a róla kétszeres másolással készült széria negatívokon. A széria negatívok úgy készülnek, hogy készítenek az eredeti negatívról egy lágy pozitívot, ami nem kontrasztos, tehát részletgazdagabb, aztán arról másolják az ún. *dupnegatívot*.^{*} Minden másolással elvesz a jelek egy jelentős része. Ráadásul, ha az anyagok öntés miatt villognak, akkor ez mondjuk, a harmadlagos másolaton összeadódik. Éppen ezért döntöttek a labortechnikusok úgy, hogy az exportra, reprezentatív célra kerülő verzióhoz a legjobb „alapanyagot” használják, vagyis az eredeti negatívot. Ami valahol egy nem célszerű merészség.

Volt két felvonás, amit Bódy egy kicsit máshogy vágott, és alákevert, azt pluszban megcsinálta, ezek a *Psyché* szülése, illetve a kramowi részek, ezek máshova és más kontextusba kerültek a három részes verzióban, illetve a kétrészes mozi verzióban. Igazából erre azért volt szükség, mert ennél a két egységnél nem tudták vágással megoldani a lerövidítést, itt szükség volt arra, hogy bizonyos részeket hangban másként keverjenek. Amikor már le volt forgatva a három rész, akkor először elkészítették ezeket a reprodukív kellékeket, tehát a duppozitívot és a dupnegatívot, illetve volt még ez a két felvonás, ami kétszer volt meg. Majd utána történt az export verzió megvágása.

* A különféle kellékek közötti eligazodást segíti az alábbi felsorolás: „1. eredeti kép- és hangnegatív: a forgatás során születő eredeti kellék. 2. duppozitív: lágy, kékes pozitív, mely az eredeti negatívról készült, a reprodukciós bázis alapja, nem vetíthető. 3. dupnegatív, dublé: a duppozitívról készített, lágyabb, szemcsésebb negatív, erről készülnek a vetíthető forgalmi kópiák. 4. archív kópia: az eredeti negatívról készített, esetleges fénykorrekciókat tartalmazó, reprezentatív pozitív. 5. felújítási kellékek: eredeti kép- és hangnegatív, duppozitív, dupnegatív, próbák, fényszalagok.” Fazekas Eszter: Mi marad a színes filmből, ha fekete-fehér lesz belőle? *Filmkultúra* online, <https://filmkultura.hu/regi/articles/prints/felfaz.hu.html> (szerk.)

A *Psyché* fotográfiailag, és trükkmegoldásait tekintve az analóg technika sarkítottan végleges alkalmazása volt. Az a Bódy-Bachman-féle „bioradikális”, „hiperfikcionális”, szándékoltan anakronisztikus látványvilág, amely még a mai digitális korszakban is egyedülálló, már eleve sok helyen vesztett az élességéből a fényvágások, a többszörös kopírozások miatt. Gondoljunk csak Nácisz halálának agyontrükközött vízióira). És ehhez még az is hozzáadódott, hogy a film nagy része csak a harmadlagos másolatokról volt látható, szerencsére a magyar filmvagyton egyesítésének, rendbe rakásának köszönhetően előkerültek a lágy duppozitívok is, így a teljeskörű restaurálás már ezekről lesz előállítható. Kivételt a „reformkori” középső rész képez, mert annak a negatívját nem használták az export verzióhoz.

És itt van még egy fontos történet, ami a középső részt illeti. Tulajdonképpen ez a rész egészen 1991-ig nem került bemutatásra. Ehhez hozzátartozik, hogy a teljes „reformkori” változatból – összesen egyetlen televíziós kópia készült, amit ott szépen elsüllyesztettek. Ennek az oka az lehetett, – noha igazából senki sem mondta ki, de egyszer Csaplár Vilmos, a forgatókönyvíró utalt rá, – hogy a teljes változat középső részében van egy jelenet, a pozsonyi országgyűlés jelenete, ahol a magyarok arról beszélnek, hogy mindenképpen megsegítik a lengyel szabadságharcosok ügyét. Annak ellenére, hogy ez egy történelmi jelenet, meg az egész film egy hatalmas szellemtörténeti tabló, 1980-ban, amikor Lengyelországban éppen meghirdette Jaruzelski a szükségállapotot, nem volt se igény, se fogadókészség egy olyan filmre, amely ilyen politikai áthallásokat tartalmaz – még ha ebben az esetben ez nem is fogható fel szándékos dolognak.

Mindenesetre a Bódy úgy halt meg 1985-ben, hogy filmjének teljes verzióját soha nem látta levetítve.

F.Gy.: Térjünk vissza magához a restaurálás folyamatához!

F.E.: Alapvető gond minden restaurálásnál, hogy nincs egy olyan referencia érték, amihez tudnánk igazodni, hogy na, ezt kell előállítani a restaurálás végén. Hiszen a színes filmeknél az eredeti színek fakulnak, a *Psyché* korabeli filmkópiái erősen bíborrá váltak. A kor csúcstechnológiás filmalapanyaga, a Kodak EastmanColor színtartóssága ekkor még sok kívánnivalót hagyott maga után, így igazából a kilencvenes évek elejére a színek eléggé megfakultak.

A restaurálásnál, mivel számos esetben negatívokról dolgozunk, a referenciák mellett nagy szükség van a film eredeti alkotóira, ha rendelkezésre tudnak még állni. A beszkenelt negatívokról ugyanis tulajdonképpen teljesen a nulláról kell újra létrehozni a filmet, a fényelést, a színek, a fedettség, a telítettség megadását. A mi esetünkben egy olyan segítség állt rendelkezésre, hogy a film operatőre, Hildebrand István részt tudott venni a restaurálás folyamatában. Az ő munkásságáról külön fejezetet írhatnánk, annyira különleges volt

az életútja, tele „megoldhatatlan” feladatokkal. A nagy Várkonyi-filmek operatőrének is kiemelkedő pontot jelentett a *Psyché*, amelynek több operatőr nem tudott megfelelni, vagy eleve tartott tőle. Amikor több kísérlet után Bódy először meglátogatta Hildát és Tomita Iszao *Egy kiállítás képeit* hallgatták egy különleges fényorgonával, amit Hilda csinált a zenére, Bódy megnyugodott, megvan az ő embere. Hildebrand, aki akkoriban a KODAK nemzetközi képviselője volt, húszezer méter nyersanyagot kapott ingyen a filmhez. Operatőrként olyan fényvel való reflektív játékokat vitt a filmbe, amelyek Bódy médiához való filozófiáját fejezik ki. Technikailag pedig olyan apparátust mozgósított, amire valószínűleg abban az időben analóg módszerekkel más nem lett volna képes. Ma már ezeket az optikai trükköket bármikor elő lehet állítani számítógépes utómunkával, de 1980-ban csak az volt ott a képen, amit analóg módon beletettek. Hilda az analóg hordozóanyag képességeinek a határát feszegette. Ezekkel a határértékekkel aztán a restaurálásban még egyszer meg kellett küzdenie.

A restaurálás folyamatában fantasztikus volt vele együtt dolgozni, mert annak ellenére, hogy már majdnem 90 éves volt, a digitális technológia minden részletével tisztában volt, a huszonéves colorist kollégáknak pontosan az ő szakmai nyelvükön mondta el, hogy mikor mit kell csinálni ahhoz, hogy a megfelelő hatást ériék el. Elképesztő volt.

F.Gy.: Visszatérve a Bódy életműkiadáshoz, mik a kilátások?

F.E.: Egyrészt jók a kilátások, mivel a filmarchívum a filmalap részeként éves költségvetéssel dolgozik, ami azt jelenti, hogy meg van adva egy évre, hogy mennyi áll a rendelkezésünkre, és csak annyi kikötés van, hogy ezt nem lehet másra költeni, mint restaurálás, felújítás, vagy ehhez szükséges eszközök beszerzése. Így tudunk tervezni, látjuk előre, hogy mire mikor jut pénz. A Bódy életműkiadás ott szerepel a tervek között, tehát mindenképpen létre fog jönni, most még hadd ne mondjak konkrét időpontot. Az is biztos, hogy ez az elérhető filmek esetében a 4K-s digitalizálást is jelenti, és az alapján a kiadványok elkészítését. De természetesen Bódy egy része csupán a teendőknek, rengeteg olyan magyar filmalkotás van, amely nem csak a filmtörténész szemével nézve érdekes, és folyton kapjuk a megkereséseket külföldről is, hogy melyik filmekből szeretnének restaurált digitális mozikópiát egy fesztiválra, vagy melyik filmet tudnánk például DVD-n értékesíteni, mert van rá kereslet. Nagyon sok kimagasló filmtörténeti értékkel van még dolgunk, a program csak másfél éve indult!

F.Gy.: Köszönöm a beszélgetést!

