



**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 újtó 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«*.<sup>1</sup> Ám ezzel éles kontrasztban áll az az információ, amit Pesti kartonján olvashatunk: 1981. május 25-én kizárták a hálózattól, az indok pedig az volt, hogy „feladatát nem végezte”.<sup>2</sup>

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

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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] Nácisz / 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,

<sup>3</sup> 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 játszódoó 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.<sup>4</sup> 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

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

kezdeni a kádári kultúrpolitika.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.

<sup>5</sup> SEBŐK, *i.m.*, 301-321.

<sup>6</sup> 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).<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup>

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

<sup>8</sup> 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)<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

### „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*,

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> 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.

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

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

„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.<sup>15</sup> És Bódynál ez a törekvés már kezdetől fogva meg volt, minthogy a bölcsészvégzettséggel 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).<sup>16</sup>

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

<sup>14</sup> Bár a *Meteo* kapcsán már inkább új hatásosságot szokás emlegetni.

<sup>15</sup> SZILÁGYI, *Milarepaverzió, i.m.*, 21.

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

szervezik meg az alkotók a valóság képeit.<sup>17</sup>

„*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.*”<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> 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)

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

<sup>18</sup> BÓDY, *Hol a valóság?* i.m., 105.

<sup>19</sup> BÓDY, i.m., 110.

<sup>20</sup> 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 érhetők 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.<sup>21</sup>

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 ősrobbanással. 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,

<sup>21</sup> BÓDY, *Kozmosz szem: science non-fiction (-fiction)* = Bódy Gábor. *Egybegyűjtött film-művészeti 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.<sup>22</sup>

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 direktebben 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

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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

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

művészeti törekvéseinek lényegét.<sup>24</sup> „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.<sup>25</sup> 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.

<sup>24</sup><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.

<sup>25</sup> Soós Tamás, „A tárgyak középpontjából kiesve”. Interjú Grandpierre Attilával, *Kortárs Online*, 2015. május 8. <http://www.kortaronline.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.<sup>26</sup> „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.<sup>27</sup> 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,

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

<sup>27</sup> I.m., 7.

*szenvedélyes, magasfeszültségű odaadás, amely összekapcsolódik az ősi világgal, az átélés teljességével is.*<sup>28</sup> 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 montázssal 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.

<sup>28</sup> 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,<sup>29</sup> 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.”<sup>30</sup>

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.

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

<sup>30</sup> 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 énekes 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 történeteszlal 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 elvagyodás 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 társadalomelemző 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 Magyarorszájáról.

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.

