



## 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, fogalmai. 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 gondolattá*” (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 fikatív-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 fikatív 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 elvire, 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 képzetében 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 filmet illetően. 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 illetőleg 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 legegyszerűben 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 mozzanatait 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 meghiúsulni látszik, de a meghiúsulás történetének az elmesélése is meghiúsul. 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.