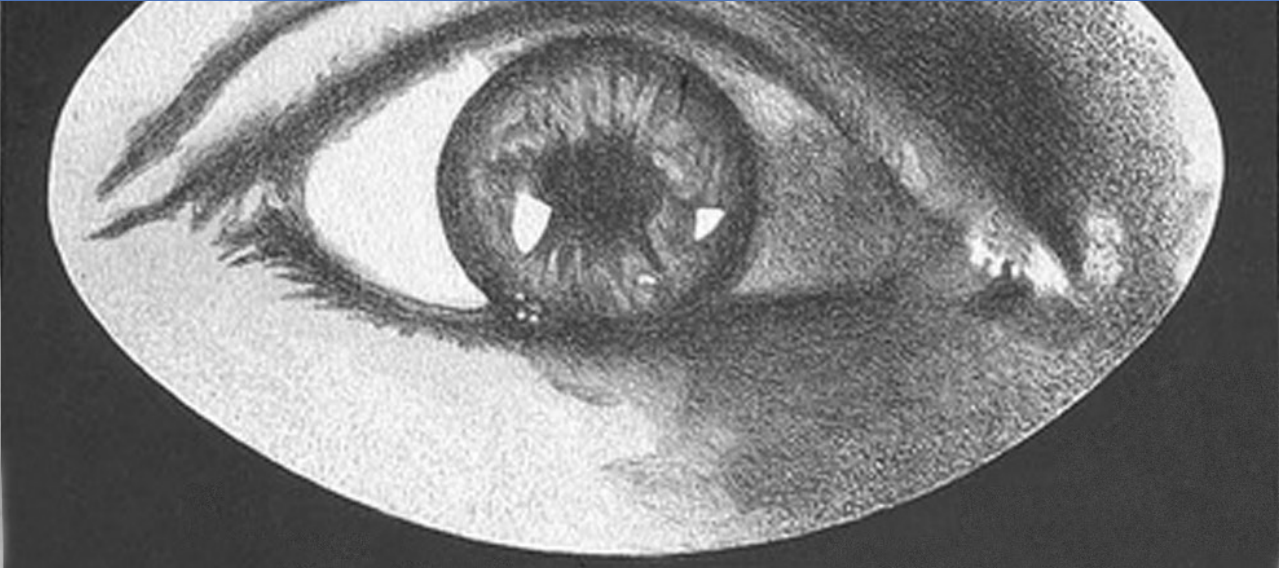


# FILMSZEM

2021

Filmtudományi online folyóirat - XI. évfolyam 2. szám



## Bódy 75



# FILMSZEM XI./2.



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

XI. évfolyam 2. szám - (2021) NYÁR

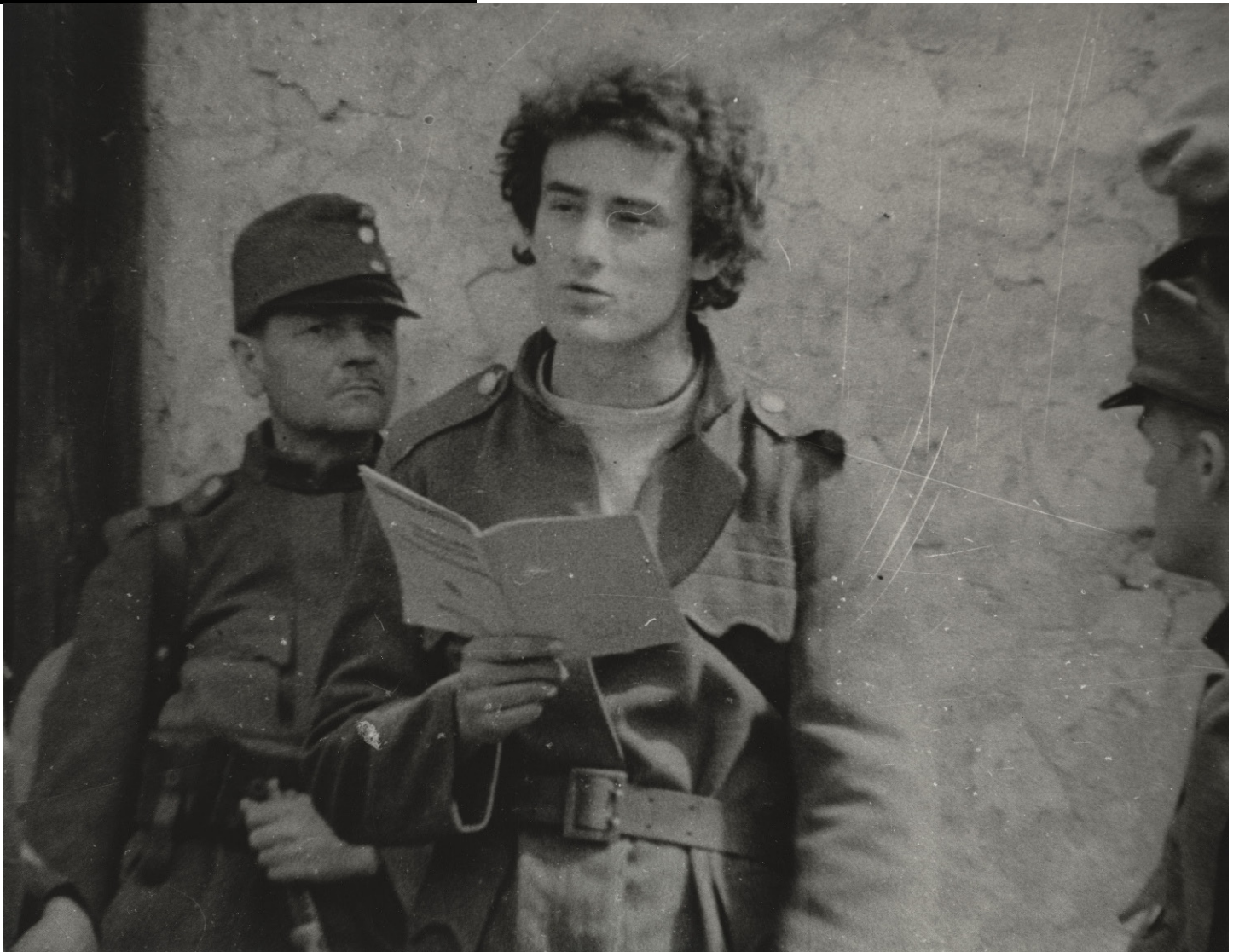
Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

ISSN 2062-9745

## Tartalomjegyzék

Keskeny András: Esszé vázlat - amelyben kibomlanak Bódy Gábor pályája korai szakaszának, a magyar hatvankilencnek, és az új magyar avantgárd megszületésének keresztmetszetei	4-21
Keskeny András: Komplexitás, posztmediális audiovizuális kultúra és képi kommunikáció a K/3 csoport két, Bódy Gábor által írt 1976-os szövegében	22-29
Kozma György: Emlékek, gondolatok...	30-37
Farkas György: Széljegyzetek egy kutatáshoz	38-51



## Keskeny András

### *Esszé-vázlat -*

### *amelyben kibomlanak Bódy Gábor pályája korai szakaszának, a magyar hatvankilencnek, és az új magyar avantgárd megszületésének keresztmetszetei*

Alice Miller, aki azzal vált az 1990-es évektől híressé, hogy pszichoanalitikus praxisában a fókusz a freudi „pánszexuálisról” a gyermekkori traumákra helyezte át, fő művében *A tehetséges gyerekek drámájában* azt írta, a híres művészek autobiográfiái, kihagyva a gyermekkort, rendszerint a pubertás környékén kezdődnek.<sup>1</sup> Bódy 1981-es, közismertnek számító önéletrajza<sup>2</sup> nem cáfol rá a svájci terapeuta megfigyelésére: Első, említésre méltónak talált élménye az a vakáció volt, amelyet 1956 nyarán az NDK – első (és egyben utolsó) – államelnökének nevével fémjelzett „Wilhelm Pieck” Úttörőköztársaságban töltött. Bódy ekkor már tíz éves. Ugyanakkor annál figyelemre méltó életkorához képest, annak három hónapos, (mai szemmel) hosszú időtartama. Akármit is jelentsen ez közelebbről, nem véletlenül írhatta önéletrajzában, hogy ott „mély benyomások értek a gyerekkori szexualitás, agresszivitás, és a német kultúra köréből”<sup>3</sup>.

Később Magyarországon is aktív szerepet vállalt az úttörő mozgalomban, úgynevezett *ifivezetők*ként. Az ifivezetők „meglehetősen spontánul szerveződtek az ötvenes évek végén és hatvanas évek elején, valahol, félig ellenőrizhetetlenül az úttörőmozgalom és a KISZ-szervezete közti demarkációs vonalon.”<sup>4</sup> – írta Bódy 1971-ben a róluk forgatott dokumentumfilmje tervezetében. Ezzel gyakorlatilag annak okait is megadta, hogy az állampárt miért láthatta 1962-1963 körül<sup>5</sup> szükségesnek az „ifik” mozgalmának átszervezését. Az ifik csapatát a szociológiai heterogenitás ellenére – így Bódy – „egy spontánul kialakult ideológiai közösség foglalta össze”<sup>6</sup>. A szervezet átalakítása során

<sup>1</sup> Alice MILLER: *Das Drama des begabten Kindes. Eine Um- und Fortschreibung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11. Auflage, 2017, <sup>1</sup>1997. p. 14. (Magyarul: *A tehetséges gyerekek drámája és az igazi én felkutatása*. Budapest: Osiris, 2005.)

<sup>2</sup> A szöveg számtalanszor megjelent: *Filmkultúra, Életműbemutató, Végtelen kép, Egybegyűjtött I.*

<sup>3</sup> BÓDY Gábor: „Önéletrajz” in ZALÁN Vince (szerk.): *Bódy Gábor – Egybegyűjtött művészeti írások (1. kötet)*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. p. 18.

<sup>4</sup> BÓDY Gábor: „Ideológiai tájékozódások” in ZALÁN Vince (szerk.): *Bódy Gábor – Egybegyűjtött művészeti írások (1. kötet)*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. p. 176.

<sup>5</sup> Bódy maga egyszer az 1962-es dátumot adja meg 1981-es életrajzában, más helyütt azonban 1963-at említ. Vö. BÓDY: „Önéletrajz”, p. 18. és BÓDY: „Ideológiai tájékozódások”, p. 176.

<sup>6</sup> BÓDY: „Ideológiai tájékozódások”, p. 176. Kurzív kiemelés tőlem – K. A.

Bódy maga is kikerült annak soraiból, ám ekkor már egy másik ifjúsági csoportosuláshoz is kötődött. Saját bevallása szerint „kültagja” volt az „Ilka utcai galerinak”.<sup>7</sup> Az ifivezetők „félhivatalos” baloldali mozgalmi radikalizmusával ellentétben az alulról szerveződő galerik sokkal inkább az ellenkultúra, a háború után született első generáció lázadásának magyarországi megnyilvánulásai voltak.

A történész Bodo Mrozek *Kultúra, pop, és ifjúság* című monográfiájában<sup>8</sup> az ifjúsági kultúra és a popkultúra kialakulásának története kapcsán „átlós évtizedről” beszél. „Az 1956/57 körüli huliganizmus, sztereotípiaképződés, és tiltási kampányok, valamint a popnak mint egy új kultúra szignifikáns fogalmának 1966 körüli elterjedése között kibontakozik egy *átlós évtized*”<sup>9</sup>, amely a korszakot – az 1968-ra koncentráló elbeszélések koordinátarendszerén kívülre helyezve – alapvetően meghatározta.<sup>10</sup> Ahogy Mrozek munkájában érzékletesen lefesti, az ötvenes évektől a fiataloknak már volt annyi zsebpénze (legalábbis nyugaton), hogy adott esetben ügyelhessenek az extravagáns, valamint szubkulturális színezetet öltő ruházatukra (pl. a dandyként öltözködő brit „teddy boy-ok” esetében) és/vagy vegyenek egy motorkerékpárt (mint, ahogy azt a nyugat-német „Halbstarker-ek” előszeretettel tették), ugyanakkor a háború előtti időkből átöröklött társadalmi struktúrák között nem voltak meg, sem a számukra vonzó szabadidős lehetőségek, sem azok adekvát terei. Mindez önmagában is kulturális konfliktusokhoz vezetett, ám sokhelyütt a szegénység és a nagyvárosi körülmények mindezt tovább tetézték. Különösen Angliában és az Egyesült Államokban, ahol az előnytelen szocializációjú fiatalok között – nem egyszerűen spontán tömegverekedések alakultak ki, mint ahogy az időszakosan mindkét Németországban előfordult – hanem sokhelyütt egész bandaháborúk dúltak.<sup>11</sup>

A korai popkultúra első, Mrozek általa 1953 és 1958 közé datálható *konfliktus szakaszát* elsősorban a társadalmi irritáció és a kriminológiai diskurzusok jellemezték. Itt érdemes megjegyezni, hogy a filmtörténet több fontos klasszikusa, így François Truffaut *Négyszáz csapása* (1959), Pier Paolo Pasolini *A csórója* (1961), ill. részben *Mama Roma*-ja (1962), de a brit *A hosszútávfutó magányossága* (1962), és persze természetesen a *West Side Story* (1961) is ennek, a klasszikus polgári társadalom konzervatív rendje és az új generáció kallódó útkeresése között feszülő konfliktusnak a korabeli feldolgozásai. A hidegháború légkörében egyes ifjúsági csoportosulásokkal szemben – keleten és nyugaton egyaránt – olykor még titkosszolgálati nyomozás is indult.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> BÓDY: „Önéletrajz”, p. 18.

<sup>8</sup> Bodo MROZEK: *Jugend – Pop – Kultur. Eine transnationale Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2019.

<sup>9</sup> MROZEK: *Jugend – Pop – Kultur*, p. 726.

<sup>10</sup> *I. m.* pp. 18-19.

<sup>11</sup> Lásd a „*Jugend und Stadt: Zur Topografie von Devianz (1953–1958)*” című fejezetet. *I. m.* pp. 42-164.

<sup>12</sup> Lásd a „*Kölner ‚Knüppeldemokraten’ – Der Staatsschutz jagt ‚Die schwarze Hand’*” című fejezetet. *I. m.* pp. 93-99.

Míg azonban a Mrozek által felderített kölni „Furkósdemokraták” ügyekben a titkosszolgálatoknak végül nem sikerült a fiatalok cselekedetei mögött kommunista motivációt feltárnia, vagy kapcsolataikban kommunista összeköttetést találnia, és a nyomozást ezért ejtették, addig az NDK-ban, ahogy Magyarországon is, teljesen más volt a helyzet.<sup>13</sup>

Az NDK-ban a kelet-berlini „Slim banda” esetében tartottak egy nagy kirakatpert, a többi ügyet, még, ha azok sokszor látványos tömegösszetűzések voltak is, igyekeztek fű alatt elsikálni, mintegy tagadásaként annak, hogy a szocializmusban létezne ifjúsági probléma, vagy, ha igen, csak is „nyugati importként”.<sup>14</sup> Magyarországon lehetetlen 1956-ot nem számításba venni. Az 1956-os évet Mrozek maga is a bandaháborújelenség kulminációs pontnak tartja.<sup>15</sup> Talán megkockáztatható az az állítás, hogy az októberi forradalom szintén köszönhet valamit az ötvenes évek – mint Mrozek bizonyítja, transznacionális szinten jelentkező – ifjúsági lázongásainak, bandaháborúinak: A forradalomban a hadsereg nem, csak többnyire fiatal férfiakból álló, gerillaháborút folytató szabadcsapatok vettek részt, bennük számos kiskorúval. Az ötvenhatos látványos megtorlásokhoz képest, a belügy igyekezett a Magyarországon főleg az 1950-es és 1960-as évek fordulóján virágzásnak induló galerik ügyét már sokkal diszkrétebben megoldani, ami azonban nem jelentette a karhatalmi és bírósági eszköztár nélkülözését. Szőnyei Tamás a magyar irodalom és az állambiztonság viszonyrendszeréről szóló *Titkos írás* című monográfiájában<sup>16</sup> ezt írja: „A belügy 1961-ben látott hozzá a galerik *tervszerű, tömeges*’ osztatásához. A következő években országszerte több száz galerit számoltak fel, de persze közben folyton alakultak újak is.”<sup>17</sup>

Egy ilyen galerinek volt a tagja Bódy Gábor, de a budapesti „belvárosi galeri” tagjaként a későbbi avantgárd performanszművész, Hajas Tibor is. Hajast, mint a társaság egyik szószólóját, három társával együtt 1966-ban a rendőrség bíróság elé állította. A vád „folytatólagosan elkövetett izgatás” volt, ami „rendszerellenes” és antiszemita kijelentéseket takart. Hajast el is ítélték. A tárgyalást a hatóságok a galerik elleni magyarországi fellépés kulcsperének szánták, s ezért elég nagy nyilvánosságot is kapott. A perben terhelő bizonyítékul használt tárgyakat – első és második világháborús relikviákat, ill. kompromitáló irodalmi szövegeket, beleértve saját szerzeményeit is – az ekkor tizenkilenc éves fiatalember szobájának bonyolult, titkosszolgálati akció keretében megszervezett átkutatása során szerezte be a rendőrség.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> U. o.

<sup>14</sup> Lásd a „*Großkrawalle in Ostberlin: Die ‚Slim-Bande‘*” című fejezetet. I. m. pp. 87-93.

<sup>15</sup> MROZEK: *Jugend – Pop – Kultur* 2019.

<sup>16</sup> SZŐNYEI Tamás: *Titkos írás – Állambiztonsági szolgálat és az irodalmi élet 1956-1990 (1-2. kötet)*. Budapest: Noran Könyvesház, 2012.

<sup>17</sup> SZŐNYEI: *Titkos írás, 2. kötet*, p. 43. Kurzív kiemelés az eredetiben. Szőnyei mindig azt kurziválja, amit ügynökjelentésekből, vagy azok értékeléséből idéz.

<sup>18</sup> I. m. p. 46

Hajas, aki a bírósági ügye következtében egyetemre nem járhatott, elhatározta, hogy költőként bizonyít: „Azért is megmutatom nekik, hogy nem huli-gán galeriról volt szó.”<sup>19</sup> A belváros közismert figurájának számító<sup>20</sup> Szentjóby Tamás vezetésével új lap útnak indítását tervezgették, amely helyet adott volna olyan, Magyarországon még ismeretlenek számító irányzatoknak, mint a beatirodalom, a pop art, és a happening<sup>21</sup>, de a kezdeményezésből végül semmi se lett.

Bár már az első világháború alatt megjelentek az avantgárd első magyar képviselői, az 1920-as, 1930-as években pedig – emigrációban – többen is közülük, így mindenekelőtt Moholy-Nagy László, szép nemzetközi karriert futottak be, a második világháború utáni első évek optimista légkörében pedig szintén történtek kísérletek az avantgárd magyarországi újjá élesztésére, a radikálisan modern művészetnek mégsem volt, még az 1960-as években sem, számba vehető társadalmi-kulturális beágyazottsága.<sup>22</sup> Nem is beszélve arról, hogy az a fajta modern fogyasztói kultúra, amire a pop art megpróbált reflektálni, az országban még szocialista formájában is csak gyerekcipőben járt. Nem kellett ahhoz közbeavatkozni az állambiztonságnak, hogy az irodalmi életben ne találjanak maguknak érdemi támogatót, kivéve a második világháború előtti magyar avantgárd központi alakját, Kassák Lajost, akinek 1967-es halálával elvesztették egyetlen autoritást élvező támogatójukat is.<sup>23</sup>

Azonban 1967 körül Hajas neve mellett az ügynökjelentésekben már feltűnnek az avantgárd új magyar nemzedékének olyan későbbi vezéralakjai is, mint az említett Szentjóby, vagy Erdély Miklós. Csak a kudarcot vallott *Kezdet* című lapterv kapcsán Szőnyei által feldolgozott ügynökaktákból<sup>24</sup> is gyönyörűen kirajzolódik, ahogyan a személyközi szálak az új fotó- és képzőművészet első kiállításai, az irodalmi avantgárd estjei (ha már nem publikálhattak, próbálták „szóban” terjeszteni műveiket<sup>25</sup>), és az underground *Kex* együttes happening-koncertjei között összeértek. Mint Hajas, Szentjóby – és Bódy Gábor – példái is mutatják, a hetvenes-nyolcvanas évek avantgárd szubkultúrája is részben a galerik, a Magyarországon is megjelenő új művészeti „-izmusok” és popkultúra, valamint a generációs konfliktusok keresztmetszetéből nőtt ki.

Miközben az 1956-os forradalom leverése után az új pártvezetés a felszínen egyre inkább a különféle társadalmi csoportokkal való kiegyezésre törekedett, addig a felszín alatt, éberrel odafigyelt minden normaszegésre. Ennek köszönhetően 1968 körül nem voltak se nyíltan szerveződő mozgalmak,

<sup>19</sup> *I. m.* p. 47.

<sup>20</sup> *Vö. i. m.* p. 50.

<sup>21</sup> *Vö. i. m.* p. 52.

<sup>22</sup> DOBÓ GÁBOR–SZEREDI MERSE PÁL: „Magyar kultúra +/- Európa – A modernista és avantgárd mozgalmak pozíciója és önképe (1915–1968)” in SASVÁRI Edit–HORNYIK Sándor–TURAI Hedvig: *A kettősbeszédn innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980*. Budapest: Vince Kiadó, 2018. pp. 39-57. passim.

<sup>23</sup> *Vö. SZŐNYEI: Titkos írás, 2. kötet*, pp. 51-52.

<sup>24</sup> Lásd. „A Kezdet: egy független lap, a happening és a belügy” c. fejezetet. *I. m.* pp. 49-67.

<sup>25</sup> *I. m.* p. 53.

se látványos utcai megmozdulások. A Magyar Szocialista Munkáspárt reformszárnyának sikerült ugyanakkor keresztülvinnie egy jelentős gazdasági reformot: 1968. január 1-vel bevezetésre került az *Új gazdasági mechanizmus*. A körülményes elnevezésű gazdaságpolitikai irányváltás koncepcióját a hatvanasévek folyamán, hosszas előkészítés során érlelte ki a párt, s lényege tömören az volt, hogy a tervgazdálkodásba beépítse – persze csak korlátozott keretek között – a szabad piacgazdaság néhány elemét. Az államszocializmusra oly jellemző bürokratikus-technokrata névadásnak persze el kellett lepleznie, hogy az átalakítás valójában a rendszer egyfajta önkorrekciós kísérlete a sokszempontból kontraproduktív tervgazdálkodás kényszerességével szemben. A magyar hatvannyolcat ezért – a Csehszlovákiába való katonai bevonulás ténye mellett – főleg az Új gazdasági mechanizmus és a körülötte folyó közgazdasági, politikai viták jelentették – legalábbis így él a köztudatban.

Ezzel párhuzamosan persze számtalan olyan értelmiségi csoportosulás volt ekkoriban az országban, akik egymásközt parázs vitákat folytattak. Közülük mindenekelőtt az 1919-es magyar Tanácsköztársaságot aktívan végig csináló, a szovjet emigrációjában a sztálini terrort túlélő, majd az 1956-os októberi forradalomban is szerepet vállaló, 1967-ben frissen rehabilitált Lukács György és tanítványi köre emelkedett ki. Lukács az ötvenhatos szerepvállása miatt egészen az 1968 körüli átmeneti felengedésig nem lehetett része a hivatalos közéletnek, ám épp ez biztosított számára a reformértelmiségiek körében morális fölényt, és a rendszeren belüli kívülállást. Az újbaloldal körében nyugaton is újból divatba jövő Lukács maroknyi tanítványi körében, élete utolsó éveiben még épp megélhette saját reneszánszát.

Mindeközben Bódy, aki 1964-től a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen történelem és filozófia szakra járt, és ekkoriban sokféle társaságban bejáratos volt, maga is forgolódott olyan fiatal értelmiségiek körében, akik az 1956 után konszolidációra törekvő szocialista rendszerrel szembeni elégedetlenségüknek balról adtak hangot. Érintkezésben állt Pór György nyíltan radikális maoista csoportjával, ill. Imre Katalin környezetével is, melyek részben persze fedték is egymást.<sup>26</sup> A főleg fiatal irodalmárokat maga köré gyűjtő Imre utóbb arról híresült el, hogy 1989. október 23-án, a harmadik Magyar Köztársaság kikiáltásának napján, a szocializmus magyarországi bukása miatt öngyilkos lett. Az 1956–1989 közötti korszak szempontjából tünetértékű, hogy a kommunista írónőt élete végéig megfigyelték, ill. lehallgatták.<sup>27</sup> Miközben Imre köreinek egyik ismerője szerint az elvtársnő és a körülötte csoportosuló fiatalok mindössze amolyan „szobaforradalmárok” voltak<sup>28</sup>, addig Haraszi Miklós író a Pór körüli társaságot

<sup>26</sup> Vö. a „Dalos György és Pór György „Társasköre” és „Ladányi Mihály, Imre Katalin: a végjáték”, ill. „Szétfolyóirat: az underground sajtó kísérlete” című fejezeteket. I. m. 1. kötet pp. 1081–1093. és pp. 1093–1109., ill. 2. kötet pp. 67–84.

<sup>27</sup> I. m. 1. kötet, p. 1085.

<sup>28</sup> I. m. 1. kötet, p. 1098.

ironikusan utóbb csak „flaszterforradalmároknak” nevezte<sup>29</sup>. Valójában politikai akcionálisra Magyarországon nem volt lehetőség. A magának néhány korabeli „flashmobot” megengedő Pór Györgyöt pár társával együtt már 1968 legelején letartóztatta a rendőrség, s a Népbíróság még azévből is ítélte, igaz csak pár évre.

Amit ezek a fiatalok nem juttathattak kifejezésre nyíltan, azt sikeresen formálták át művészetté: 1969-ben született meg az *Agitátorok* című film, amely forgatókönyvének Bódy Gábor volt a társírója. A film egy, a magyar Tanácsköztársaság 50. évfordulója alkalmából kiírt pályázat keretében valósult meg, és sikerültségét mi sem bizonyíthatja volna jobban, minthogy annak idején betiltották. Lukács György röviddel halála előtt még pont láthatta a filmet, ami állítólag tetszett neki, ugyanakkor a film se mozikba nem került, se fesztiválokra nem volt látható, holott lényege épp a pillanatnyi aktualitásában rejlett volna. A filmet először csak a rendszerváltás előtt nem sokkal engedték bemutatni, ekkor azonban egyből ikonikus kordokumentumává avanszált a magyar filmtörténetnek.

Nem volt elég, hogy a Tanácsköztársaság százegynehány napjával, amely közvetlenül az első világháború után, kommunista-utópista intézkedéseivel alapjaiban rázta meg a magyar társadalom egészét, valójában maga a szocialista rendszer sem igazán tudott mit kezdeni, a film félreérthetetlenül kapcsolta össze az 1919-es „forradalmi pillanatot”, és a magyar kommunizmus bukását a hatvannyolcas eseményekkel. Nem csoda, hogy Lukács György elégedett volt a filmmel: A történetben még fiatal, ám az ifjú forradalmárokhöz képest már idősebb, tapasztaltabb, és ezért higgadtabb, megfontoltabb Lukács a *Történelem és osztálytudat*<sup>30</sup> szellemében játssza a „forradalmi dialektika” filozófiai letéteményesét, körbe véve a tanítványaiá szegődő „hatvannyolcas tizenkilencesekkel”.

A film készítése körül bábáskodó, és a film szerepeit is eljátszó fiatal baloldali értelmiségi csoportosulás, disztingvált, esztétikailag ma is érvényes módon szőtte bele a tiszavirág életű magyar Tanácsköztársaság történelmi kontextusába saját, 1968-ban megélt lelkiismereti és eszmei konfliktusait. A szereplők voltaképpen saját magukat alakították a filmben. Bódy így lép fel fatalista vörösterroristaként, aki nem csak idealista beszédeket tart, de idealista módon is cselekszik, s a végén önként rohan a hősi halálba – megelőlegezve ezzel későbbi saját sorsát is. Bódy eredetileg valójában akkori példaképével, Che Guevara-val való azonosulása miatt írta bele saját szerepébe a partizánhalált.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> HARASZTI Miklós: „1969” in *Beszélő* 1997/12. A kifejezést többen is idézik. Vö. MORSÁNYI Bernadett: *Egyedül szembejövet – Dobai Péter (és) művészete*. Budapest: L'Harmattan, 2016. p. 81., SZŐNYEI: *Titkos írás*, 2. kötet, p. 75.

<sup>30</sup> LUKÁCS György: *Történelem és osztálytudat*. (Lukács György összes művei) Budapest: Magvető Kiadó, 1971 [1923].

<sup>31</sup> MORSÁNYI: *Egyedül szembejövet*. p. 82.

Az *Agitátorok* egyszerre volt – láthatatlanul maradt – vége és kezdete valaminek. A film készítői elbúcsúzhattak saját ifjúkori politikai radikalizmusuktól, és a hatvanas évek magyar filmművészetére jellemző „lírai”, olykor már-már patetikus, ahogy Bódy egy filmtörténeti tanulmányában maga nevezte, „szubjektív” hangnemétől.<sup>32</sup> A film ugyanakkor egy új korszak és egy új generáció egyik fontos nyitódarabja is volt. Bár Huszárik Zoltán *Elégia* (1965) című rövidfilmje, amely Bódy későbbi filmelméleti fejtegetésének is kedvenc példadarabjává vált, formanyelvileg több szempontból is megelőlegezi az *Agitátorok* poétikus montázsszekvenciáit, az archív felvételek használata teljesen új elemnek számított a magyar filmben, ahogy azok direkt politikai használata is. A szovjet-orosz némafilmiskola tagja, Sergej Eisenstein által képviselt „intellektuális montázs” hagyományát felelevenítő *Elégiában* a montázs pár évvel korábban még tisztán esztétikai célokat szolgált, mindennemű direkt politikum nélkül. Az *Agitátorok* rendezője, Magyar Dezső szeretne volna folytatni is ezt az utat, amelyben az archív és dokumentum felvételeknek montázs segítségével ad (aktuál)politikai–forradalmi jelentést, ám még egy rövidfilm, a beszédes című *Büntetőexpedíció* (1970) leforgatása után 1971-ben disszidált, mire föl a *Büntetőexpedíció*t is betiltották.

Az *Agitátorok*éval sok hasonlóságot mutat a képzőművészeti Iparterv-kiállítások esete. Az akkori „európai és amerikai képzőművészet legjelentősebb képviselőinek hatása alatt”<sup>33</sup> álló tizenegy, a magyar avantgárd képzőművészet különféle generációit reprezentáló, és ezért korszakos jelentőségű első *Iparterv-kiállítás* 1968-ban volt látható – mindössze három napig. A kiállítás eleve úgy jöhetett létre, hogy az erre illetékes hatóság engedélyének megkerülésével az Ipari Tervező Vállalat budapesti székházának dísztermében rendezték be. Innen a kiállítás neve is. Ám mindhiába. A hivatalos megnyitó után a megkerült Képző- és Iparművészeti Lektorátus a tárlatot betiltotta. A szervezők elszántságát bizonyította, hogy 1969-ben újból megpróbálkoztak egy második Iparterv-kiállítással, amely szintén nem élt meg három napnál többet. Hogy a kiállítás mégis képes volt hosszútávon is hatni, azt mindenekelőtt a *Dokumentum 69–70* című katalógusának köszönhetette, amit 1970-ben a kiállítás kurátorának, egy fiatal művészettörténésznek illegálisan sikerült megjelentetnie. A kiadvány provokáció értékét bizonyította, hogy szerkesztő-kiadója nem várva meg annak fogadtatását, a megjelenését követő másnapon disszidált.<sup>34</sup> Bár az 1968-as és 1969-es Iparterv-kiállítások számos kisebb tárlatra, mint előzményükre tekinthetett vissza, a magyar művészettörténetírás mégis tőlük

<sup>32</sup> BÓDY GÁBOR: „Utak és eredmények a magyar film történetében, 1963–1969” in ZALÁN VINCE (szerk.): *Bódy Gábor – Egybegyűjtött művészeti írások*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. pp. 26–34.

<sup>33</sup> DOBÓ-SZEREDI: *Magyar kultúra +/- Európa*, p. 49. A szövegrészletet maga is idézi a kiállítás katalógusából. SINKOVITS PÉTER: „Iparterv I. (Bevezetés)” in BEKE LÁSZLÓ – HEGYI LÓRÁND – SINKOVITS PÉTER (szerk.): *Iparterv 68–80. Kiállítás az iparterv dísztermében* (Kiállítási katalógus). Iparterv, Budapest, 1980. p. 22.

<sup>34</sup> *I. m.* p. 54.

számítja az új magyar avantgárd megszületését, mivel a két kiállításkíséret részben egy új, fiatal képzőművész nemzedék színrelépését jelentette.

Az Iparterv-kiállítások a kor viszonyai között merész és nagyszabású próbálkozásnak számítottak, amelyet az is jelzett, hogy kurátoruk – mint arra a katalógus címe is utalt – az 1968-as *kasseli documenta 4* felépítését próbálta meg követni. Az NSZK-ban negyedik alkalommal megrendezett tárlat a korábbi háromhoz képest maga is „A valaha volt legfiatalabb documenta” mottóját viselte, ami nem csak arra utalt, hogy a kiállítás szervezői kuratóriumába hangsúlyosan fiatalabb szakértők kerültek be, hanem arra is, hogy először kaptak helyet rajta a *color field painting*, a *post-painterly abstraction*, az *op art*, a *minimal art*, és nem utolsó sorban a *pop art* képviselői.<sup>35</sup> A pop art nemzetközi befutását az 1964-es Velencei Biennále-től számítják, ahol Robert Rauschenberg elnyerte annak fődíját.<sup>36</sup> Ezért hát a documenta is megpróbált lépést tartani az aktuális művészeti fejleményekkel. A tárlatot ugyanakkor még így is bírálókat érték, hogy a fluxus, a happening, és a performansz, nem is beszélve a konceptuális művészetről, amelyek már a hatvannyolcas mozgalmak politikai akcionalizmusának szellemi erőterében szerveződtek, továbbra sem értek bele a kibővített tematika keretei közé.

Ahhoz képest, hogy az absztrakt képzőművészet még a hatvas évek közepén is bonyolult szabályok mentén alakuló szürke zónának számított a hivatalos magyar művészetpolitikában<sup>37</sup>, az Iparterv-kiállítások valóban forradalmi események voltak. Az aktuális documenta szellemében helyet kaphattak rajta a progresszívabb irányzatok képviselői is, sőt olyan alkotások is, amelyek messze túlmutattak a documenta innovációs készségeinek határain. Többek között Szentjóby és Erdély néhány akcióval képviselte a Kasselen kimaradó posztmaterialista műfajokat, Erdély néhány konceptuális műve pedig még utólag helyet kaphatott a katalógusban. A kiállítás politikumáról szintén Szentjóby gondoskodott néhány konceptuális „pop-objekttel”: A *Hűtő víz* című alkotása például, ami egy üvegcsényi (eredetileg forró) víz volt, az 1956 utáni „politikai olvadásra” való – a korban félreérthetetlen – utalásnak számított, ahogy *Új mértékegység* című munkája, amely egy fémcső formájában a rendőrállamra való utalásként volt olvasható. Ennek ellenére az Iparterv-kiállítások sem rangban, sem fajsúlyban nem vetekedhettek a documenta-val, annak

<sup>35</sup> [https://www.documenta.de/de/retrospective/4\\_documenta](https://www.documenta.de/de/retrospective/4_documenta)

<sup>36</sup> FEHÉR Dávid: „Festészet és valóság – A figuratív festészet új tendenciái (1957-1975)” in SASVÁRI Edit–HORNYIK Sándor–TURAI Hedvig: *A kettősbeszédén innen és túl – Művészet Magyarországon 1956-1980*. Budapest: Vince Kiadó, 2018. p. 143.

<sup>37</sup> Lásd: PERCZEL Júlia „A művészeti szféra mint szürke zóna – A hatalom technikai és a művészeti gyakorlat társadalmi kontextusa”, HORNYIK Sándor „A szocialista realizmus reformja – A keleti, szovjet típusú modernizáció és a nyugati modernizmus találkozásai”, FEHÉR Dávid „Festészet és valóság – A figuratív festészet új tendenciái (1957-1975)”, ill. MÉLY József „Absztrakt határvonalak – A művészetpolitikai elvek változása (1958-1968)” című tanulmányaikat. In: SASVÁRI Edit–HORNYIK Sándor–TURAI Hedvig: *A kettősbeszédén innen és túl – Művészet Magyarországon 1956-1980*. Budapest: Vince Kiadó, 2018. pp. 59-75., pp. 113-135., pp. 137-159., pp. 161-178.

emlegetése sokkal inkább a honi avantgardisták önértelmezése és identitás-tudata szempontjából volt fontos. A tárlatok utóbb az új magyar avantgárd szimbolikus, programszerű „megalapító aktusaivá” váltak.<sup>38</sup>

A művészetpolitika ellentmondásos Janus-arcát mutatta, hogy az *op art*-hoz sorolható Vasarely 1969-ben reprezentatív életműbemutató kiállítást kaphatott a Műcsarnokban. Ám az *op art* már az első magyar táncdal fesztivállal – ti. annak háttérdekorációjaként – országos „karriert” futhatott be. A Magyar Televízió által 1966-ban először megrendezett táncdal fesztivál egyúttal a popkultúra Magyarországi emancipációját is jelentette, még ha a sanzon és a magyarnóta az első két fesztiválon tarolt is. Bár a popzene igazán csak a nyolcvanas évektől kapott – köszönhetően az *Új érzékenységnek* – jelentős szerepet a hazai avantgárdban, nem elhanyagolható, hogy az említett Kex együttes szintén 1969-ben alakult meg. A rövid életű, ám szubkulturális berkekben többek között épp ezért is legendássá vált banda Magyarországon egyik első, és akként legfontosabb képviselője volt a hatvanasévek zenei undergroundjának. Gyakran az ekkorra már a szocialista kultúrpolitika által is felkarolt *Illés-zenekar* előzenekaraként lépett fel, ami sokszor vezetett értetlenséghez a közönség soraiban. Ez a zavarodottság gyönyörűen leolvasható a közönség arcáról a *Szép lányok ne sírjatok* című (1969) féldokumentumfilm azon jelenetében, ahol a Várkert Bazárban a Kex József Attila *Tiszta szívvel* című versének beatzenei feldolgozását adja elő.<sup>39</sup> Az Illés-zenekar 1968-tól már a magyar népzene irányába vitte el zenei stílusát, így válhatott a korszakban amolyan „állami Beatles-é”, később pedig a beatzene nemzeti klaszrikusává. A Kex azonban kilógott a mainstream zenei ízlésből. Nem csak hangzásvilágával. Az együttes a koncertimprovizációk mesterének számított, és koncertjeit valóságos happeningekké tudta átváltoztatni. Az állambiztonság aktívan figyelte őket, és valószínűleg nem véletlen, hogy viszonylag kevés lehetőség jutott nekik a rádióban, vagy a lemezkiadásban. A banda, miután frontembere Baksa-Soós János 1971-ben nyugatra távozott, végül pár év után fel is bomlott.

Bódy maga azonban 1969-ben még egy fontos filmes akcióban benne volt, amiben akkor még Magyar Dezső is. Fiatal alkotók ebben az évben tették közzé a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltványukat. A manifesztum olyan filmes csoport életre hívását sürgette, amely „tudatosan és átfogóbban alkalmazná a szociológia módszereit”, annak érdekében, hogy „tudományos alapon”, „szociológusok bevonásával” készítsen „valóság feltáró” dokumentumfilmeket.<sup>40</sup> Bódy így emlékszik vissza: „Egy darabig lelkesedtem a szociológia irányt, és filmkészítő barátaim figyelmét is ebbe az irányba tereltem”<sup>41</sup>. Részben tehát ennek nyomán jöhetett létre a kiáltvány is, amit ekkor még

<sup>38</sup> DOBÓ-SZEREDI: „Magyar kultúra +/- Európa”, p. 49. skk.

<sup>39</sup> Vö. <https://www.youtube.com/watch?v=ZUD2SjXV6tg>

<sup>40</sup> „Szociológiai filmcsoportot!” in ZALÁN Vince (szerk.): Bódy Gábor – Egybegyűjtött művészeti írások (1. kötet). Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. p. 35.

<sup>41</sup> BÓDY: „Önéletrajz”, p. 19.

íróként írt alá. Valójában, annak a dokumentumfilm-es irányzatnak, amely először majd csak pár évvel később indul útjára, és tulajdonképpen nyugaton az ötvenes- és hatvanasévekben kibontakozó *cinéma vérité* és *direct cinema* megkésett, magyarországi változatait képviselte, nem volt szüksége forgatókönyvírókra, legalábbis nem egy olyan sokoldalú, jó intellektuális teljesítőképességgel rendelkező elméleti tehetségre, mint Bódy Gábor. „Természetesen elvetettünk minden forgatókönyvet, sőt magát a történetet is.”<sup>42</sup> – írta 1983-ban ő maga a *Szociológiai filmcsoport!* összefüggésében.

Olybá tűnik, mintha Bódy az 1969-es manifesztum aláírásával közel egy időben, már az irányzat valódi indulása előtt felismerte volna azokat a film mediális korlátjaiból fakadó nehézségeket, amelyekbe az alkotók rendre bele is futottak a „társadalmi valóság” feltárásának szándéka során. Nem csak a forgatási szituáció befolyásolta szükségszerűen a szereplők viselkedését, hanem a mozgókép közege is ellenált az objektiváció kísérleteinek. Ezek a felismerések vezettek el aztán a *Budapesti Iskola* megszületéséhez, amely a fikció dokumentumfilmen belüli nyílt vállalását zászlójára tűzve, megpróbálta ötvözni a játék- és dokumentumfilm elemeit. Tarr Béla, akit az ezredforduló környékén a világ legjelentősebb filmrendezőinek egyikeként tartottak számon, maga is a Budapesti Iskola tagjaként kezdte pályafutását. Nemzetközi ismertségre azonban először az irányzat elhagyása után tett szert, a nyolcvanas évek második felétől, ám a fikciós dokumentarizmus hatása második alkotói korszakán, a „fekete széria” filmjein is érezhetőek voltak, amelyek a késő-, majd posztoszocialista életvilág leglecsúszottabb rétegének kilátástalanságát emelték univerzális érvényű, apokaliptikus létvízióvá.

Bódy 1983-ban maga így nyilatkozott a problémáról: „Az irányzat hovatovább máig működő, kiapadthatatlan forrásává vált [...] a valóságról szóló filmek áradatának. Itt máris pár kérdés akasztja meg a fogalmazást. Máig sem vagyok bizonyos, mit értsek azon, hogy ‚valóság’.”<sup>43</sup> Egy 1977-ben írt, a magyar dokumentarista irányzat addigi eredményeinek szentelt tanulmányának pedig azt a, részben költői kérdésnek szánt főcímet adta: „Hol a ‚valóság’?” Bódyt azonban meglehet, hogy már az Agitátorok készítésekor foglalkoztatta a kérdés. Érdeemes felidézni a film egyik vitajelenetét. Egy vitatkozókedvű elvtárs, akit Szentjóbby játszik, azt fejtegeti, hogy a munkásság, a proletariátus, akinek a nevében a tanácsdiktatúra cselekszik, nem érez semmi javulást az életében. A vita kellős közepén vagyunk, amikor egy elvtársnő a vádak kapcsán megjegyzi: „Ezeket a híreket az ellenforradalom terjeszti.” Vitázó elvtárs: „Az ellenforradalom terjeszti, de a valóság hiteti el velük.” Erre egy harmadik elvtárs visszakérdez: „Valóság?” A Bódy alakította elvtárs erre vágja rá, a harmadik elvtárral szinte kórusban: „Milyen valóság?” Mintha Bódy, a filmből félig kiszólva, azt a kérdést akarná feltenni: „Létezik egyáltalán valóság?”

<sup>42</sup> BÓDY Gábor: „Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában” in ZALÁN Vince (szerk.): *Bódy Gábor – Egybegyűjtött művészeti írások (1. kötet)*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. p. 140.

<sup>43</sup> I. m. p. 140.

Az ezt követő hirtelen „megvilágosodását”, élvezetes, anekdotikus stílusban adja elő: „Egyszerűen rövidzárlat állt be az agyamban a ‚valóság’ szó hallatára, amely egy napon egy másik szócskában, a ‚jelentés’ kérdésében csattant ki.” Majd így folytatja: „Sorba bekopogtattam a filozófiai tanszéken tanárainkhoz. Kérdéseimre, hogy mi a ‚jelentés’, csak a vállukat vonogatták. 1970-et írunk, mindenki Lukács Györgyöt támadta vagy védte, ő pedig nem foglalkozott ezzel a problémával.” A történet végül mégis pozitívan zárul: „Tudatlanságom vagy jó szerencsém az általános nyelvészeti tanszékre vezérelt. Itt egy éven át magyarul hallgathattam Zsilka János [...] bevezetését a nyelv-tudomány történetébe, továbbá saját nézeteibe, melyek egy organikus nyelvi rendszer körül forogtak.”<sup>44</sup> Zsilkára Bódy figyelmét az a Dobai Péter hívta fel, aki nem csak az *Agitátorok*ban szerepelt, de Magyar *Büntetőexpedíció*jának forgatókönyvét is ő írta – ahogy később majd, a nyolcvanas években többek között Szabó István *Mephistojának* (1981), a kilencvenes években pedig Tarr Béla főművének, a *Sátántangónak* (1994) is.

Bódy az 1970-es évet nagyjából azzal töltötte, hogy Zsilka óráit önszorgalomból látogatva beleássa magát a szemiotikai tudományába. Bódy úgy emlékszik vissza, hogy egyedül ezt az évet vette komolyan egyetemi tanulmányai alatt.<sup>45</sup> Ahogy Dobai Péter, úgy nyilván Bódy is érzékelte „Zsilka János kihívó géniuszt, ponderáns személyiségének csendes, de ellenállhatatlan dinamikáját, paradigmatis (példaszerű, mintaszerű) lényének éltető és telítő rezgésterét.”<sup>46</sup> Dobai Zsilkára való visszaemlékezéséből egy amolyan „magyar Jacob Taubes” képe bontakozik ki, akinek az egyetem mellett megvoltak a különféle éttermekben, kávézókban, cukrászdákban a saját törzshe-lyei, ahol tanítványaival, kollégáival találkozott, miközben fáradhatatlan „intellektuális promiszkuitását” messze nem korlátozta a nyelvészeti területére.<sup>47</sup> „Mivel Zsilka János a nyelvi rendszer és a nyelven kívüli valóság dialektikáját is kutatta, így rendszere termékeny kiindulópontnak bizonyult szemiotikai, filmnyelvi, irodalom-szemantikai és filozófiai alkalmazásokhoz és egzakt általánosításokhoz: vagyis a *syntaxis mundi* feltárásához.”<sup>48</sup> – írja Dobai. Az általa kidolgozott „szerves-dialektikus nyelvi rendszer” nem csak adaptálható volt más területekre, hanem „szemléletes” is. Zsilka ugyanis előszeretettel tűzdelte tele fejtegetéseit összetett, de látványos, jellegzetesen strukturalista szerkezetábrákkal, „amelyekhez azonban nem fűzött külön magyarázatot”.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Mindegyik idézet: *I. m.* p. 140., Az utóbbi szöveghelyet Havasréti József is idézi. HAVASRÉTI József: „A ‚*syntaxis mundi*’ eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról” in GÁCS Anna–GELENCSEY Gábor (szerk.): *Adaptációk – Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest: József Attila Kör–Kijárat Kiadó, 2000. p. 48.

<sup>45</sup> BÓDY: „Önéletrajz”, p. 19.

<sup>46</sup> DOBAI Péter: „Zsilka János emlékezete” in *Magyar Művészet*, 2014/1. p. 13.

<sup>47</sup> Vö. Philipp FELSCH: *Der lange Sommer der Theorie – Geschichte einer Revolte 1960-1990*. München: C. H. Beck, 2015. passim. Valamint Dobai: „Zsilka János emlékezete”, p. 13.

<sup>48</sup> *I. m.* p. 13.

<sup>49</sup> *I. m.* p. 13.

Miközben elmélete sematikus ábrák segítségével vizualizálható volt, annak absztrakciós szintjét a képek egyúttal csak tovább növelték. Nem véletlen, hogy óráit Szentjóni és Erdély személyében avantgárdista képzőművészek is látogatták.

Dobai úgy emlékszik vissza, hogy Bódyval 1965-ben „ifjú Lukács-tá-  
nítványok harsány kórusában” találkozott először,<sup>50</sup> a következő mondatával  
azonban egyből kettejük szemiotika iránti közös szenvedélyét hangsúlyoz-  
za. „Mindjárt két világítótorony mutatta meg nekünk az igaz irányt: Prof. Dr.  
Zsilka János nyelvész, a jelentéstan legkiemelkedőbb tudósa és Prof. dr. Pier  
Paolo Pasonlini, aki sok más alkotó tevékenység mellett ugyancsak nyelvész  
volt, a szemiotika és a szemantika professzora.”<sup>51</sup> Hogy Bódynak, aki eredetileg  
írónak készült, a mozgókép válik majd a valódi szenvedélyévé, az talán  
már korábban is eldőlt mint 1969, ugyanakkor az *Agitátorok*ban még csak fel-  
sejlett az, ami egy évvel később válik visszavonhatatlan fordulattá nála, hogy  
a filmhez – néhány társával együtt – egészen máshogy fog viszonyulni, mint  
addig Magyarországon bárki: jelek és jelrendszerek komplex, ugyanakkor ki-  
meríthetetlenül gazdag halmazaként.

A kérdéses időszakban a budapesti bölcsészkar nem számított különö-  
sebben színvonalas oktatási helynek. A marxizmus–leninizmus dogmáin túl, és  
ezen a Lukácsról szóló viták sem sokban változtattak, az országban általános  
és jellemző volt az információ hiány, ahogy Havasréti József Bódy saját meg-  
fogalmazása alapján kiemeli, az „intellektuális vákuum”.<sup>52</sup> A hatvanasévek leg-  
végén, a hetvenesévek legelején a politikai enyhülésnek köszönhetően, a kor-  
társ nyugati teóriák előtt is valamelyest jobban megnyílt a határ. Hogy ez mit  
jelentett a magyar filmtörténet szempontjából – és ebbe a trendbe illeszkedve  
válhatott maga Zsilka is érdekessé, aki ugyan a kor zsargonjában, a hegel-  
marxi dialektika keretei között adta elő nyelvelméletét, az valami radikálisan  
más volt, mint az elcsépeelt hivatalos esztétikai diskurzus – azt Peternák Mik-  
lós szépen összefoglalja: „Az 1970-es évekre magyarországi könyvespolcokra  
is beszivárgó ‚új tudományok’, mint a strukturalista módszer, a szemiotika,  
kommunikációelmélet, s a nyelvészet egyfajta ‚kiterjesztése’ szinte mozga-  
lomszerű áttörést okoztak a filmkészítés konvencionális frontjain.”<sup>53</sup> Bódy a  
hetvenes évek elejétől ennek a „szinte mozgalmoszerű áttörésnek” vált a ve-  
zéralakjává.

Bódy 1971-ben már egy olyan szakdolgozattal diplomázott le a bölcsész-  
karon, amelyben Magyar *Büntetőexpedíciójának* „filmnyelvi” analízisét végzi el,

<sup>50</sup> DOBAI Péter: „Kezdetben volt a halál – Bódy Gábor 1946-85” in *Magyar Napló*, 2006/11. p. 8. Lukács nevét az eredeti szöveg is kurziválta. A szöveghelyet Morsányi Bernadett is idézi. MORSÁNYI: *Egyedül szembejövet*. p. 48.

<sup>51</sup> U. o. Pasolini neve előtt a „dr.” kisbetűvel az eredetiben.

<sup>52</sup> HAVASRÉTI: „A ‚syntaxis mundi’ eszméje és a film”, p. 48. Egyébként ld. Bódy Gábor: „[‚Holt színház’ – kulturális vákuum]” in ZALÁN Vince (szerk.): *Bódy Gábor – Egybegyűjtött művészeti írások (1. kötet)*. Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. p. 83-93.

<sup>53</sup> PETERNÁK Miklós: *Képháromszög*. Budapest: Ráció Kiadó, 2007. p. 98.

szemiotikai elméletek segítségével. A munka célja a film „jelentésstruktúrájának vizsgálata”. Ha az *Utak és eredmények a magyar filmtörténetében, 1963-1969* című vagy 1969-es, vagy 1970-es, inkább filmtörténeti írását és a korábban említett *Elégia* című 1970-es elemzését nem számítjuk, akkor szakdolgozata a legelső (és talán tudományosan legegzezaktabb) filmelméleti munkája. Teoretikus munkássága inentől párhuzamosan, attól elválaszthatatlanul futott művészi tevékenységével. Az 1971-es év azonban más szempontból is döntő Bódy számára, ugyanis ebben az évben vették fel a Színház és Film-művészeti Főiskolára, de a Balázs Béla Stúdióba is. Bár a főiskola elvégzése szükséges volt Magyarországon bármilyen filmes vagy televíziós karrierhez, az 1971 és 1976 közötti időszakban sokkal fontosabb, hogy részt vett a Balázs Béla Stúdió életében. Nem csak arról volt szó, hogy előtte példátlanul számított, hogy valakit úgy vegyenek fel a stúdióba, hogy ne szerezte volna meg a főiskolán a diplomáját, Bódy valóban úttörőnek számított ebben, hanem arról is, hogy a hetvenesévek elejétől kezdődően a stúdió – mindenekelőtt neki köszönhetően – a magyar neoavantgárd (egyetlen) filmes kísérleti műhelyének otthonadójává vált.<sup>54</sup>

A szintén egykori Lukács tanítvány Vajda Mihály egyik, hatvannyolcra szóló esszéjének röviden és tömören azt az egyszerre frappáns és már-már banálisnak hangzó címet adta, hogy „1968: vég és kezdet”.<sup>55</sup> A Vajda által általános érvénnyel tételezett igazságot Bódy Gábor a magyar film történetére vonatkoztatva – kiemelve annak nemzedéki karakterét – konkrétan is megfogalmazta, azzal az apró különbséggel, hogy ő az 1969-es év jelentőségét hangsúlyozza az 1977-es Mannheimi Filmhét számára készült *A fiatal magyar film útjai* című írásában:

Azt az „episztémét”, kulturális tudatállapotot, amelyben a fiatal magyar film felfogja magát, az egymás közti beszélgetésekben s a különböző publikációkban rendszerint 1969-től datálják. [...] 1969-ben de facto nemzedék váltás ment végbe a Balázs Béla Stúdióban, amely a mindenkori fiatal generációk előcsatározásainak, pályára bocsájtásának műhelye, s mint ilyen kétségkívül elsőrendűen meghatározó szerepet tölt be a film új törekvéseinek kialakításában Magyarországon – legalábbis amilyen mértékben ennek a szerepnek a meghatározása magukon a filmkészítőkön múlik. [...] De nem mehetett volna végbe ilyen természetesen, minden erőltettség nélkül [...], ha 1969 egyúttal nem egy felvonásvég függőnye lett volna Európa-szerte a hatvanas évek értelmiségi társadalmában.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Kovács András Bálint: „A szabadság szigete – A BBS szerepeiről” in GELENCSÉR Gábor (szerk.): *BBS 50 – A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Múcsarnok–Balázs Béla Stúdió, 2009. p. 11.

<sup>55</sup> VAJDA Mihály: „1968: vég és kezdet” in BARCSI Tamás–SZABÓ Gábor (szerk.): *68 kísértése – Írások az ellenkultúráról és örökségéről*. Budapest: Jósöveg Műhely Kiadó, 2008. pp. 17-25.

<sup>56</sup> Bódy: „A fiatal magyar film útjai” in Zalán: *Egybegyűjtött művészeti írások* (1. kötet). p. 111.

Bódy nem csak azt mutatja be jól, mi volt a Balázs Béla Stúdió: olyan, eredetileg a főiskolán frissen végzett filmesek számára létrehozott alkotóműhely, ahol azok bemutatási kötelezettség nélkül, azaz közvetlen kultúrpolitikai nyomás nélkül szabadon kísérletezhettek. A szocialista országok filmgyártásán belül a látszólag meglepően nagy belső autonómiával rendelkező Balázs Béla Stúdió unikális intézménynek számított. Ugyanakkor Bódy szavai szemléletesen megvilágítják a nemzedékváltás lényegét, ill. jelentőségét is, legalábbis azt, ahogyan ő arról 1977-ben gondolkodott, egyfajta tevékeny és tevőleges aktivizmusban, és önmagára is reflektáló kritikai attitűdben, amit valójában – saját nemzedékén belül – nála senki jobban nem képviselt a magyar filmgyártásban.

Kovács András Bálint *Screening Modernism* (magyarul: *A modern film irányzatai*) című munkájában a modernista (szerzői)film nagyjából az ötvenes évek második felétől a hetvenes évek közepéig tartó történetét három fázisra osztja fel. A harmadik, utolsó fázisát, amely Nyugat-Európában 1967-től kezdődött (és 1975-ig tartott), *politikai modernizmusnak* nevezi. A korábban főleg a modern képzőművészet által motivált modernizmus politizálódásának oka a hatvanas évek végére, mint írja: „*Art and film history provided no more inspiration for further renewal of modern cinema. In one way or another some new construction of ‚reality‘ had to be found.*”<sup>57</sup> Az *Agitátorok* stilárisan is a politikai modernizmushoz sorolható, ám, ha a fogalmat nem csak formatörténeti, hanem egyúttal korszaktörténeti megjelölésként is alkalmazzuk, akkor az 1970-es években Magyarországon kibontakozó dokumentarista törekvések szintén mind ide sorolandók, ugyanis ezek még a játékfilmeknél is „közvetlenebb” módon próbálták meg a „valóságot” kutatni.

A magyar újhullám a hatvanas évek elején épp akkor indult, amikor az Franciaországban már kifulladásban, a modernizmus első, Kovács András Bálint által *romantikusnak* nevezett szakasza Nyugat-Európában pedig lezárulóban volt, de 1967-re, mint azt Bódy egyik filmtörténeti esszéjében megállapítja, szintén kiüresedőben volt. Ezzel a magyar filmgyártás a modern film második, *klasszikus* szakaszát, ha tetszik, „átugrotta”, ha tetszik, „összesűrítette” annak első szakaszával, ha tetszik, eleve a modernizmus sajátosan keleti formájaként – német szófordulattal – élve *als Ostmoderne* valósította azt meg. Miközben a nagyjátékfilmgyártásban – két, a korban nemzetközileg is ismert rendező munkáit kiemelve – többek között Jancsó Miklós<sup>58</sup> *Fényes szelek* (1968), *Sirokkó* (1969), ill. az Olaszországban forgatott *La pacifista* (1970) és Gaál István *Magasiskola* (1970) című filmjei képviselték a politikai modernizmus magyarországi megjelenését, addig az *Agitátorok*

<sup>57</sup> András Bálint Kovács: *Screening Modernism – European Art Cinema 1950-1980*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2007. p. 350.

<sup>58</sup> Bár Jancsó filmjei már az 1960-as évek folyamán politikusak voltak (*Így jöttem; Szegénylegények; Csillagosok, katonák; Csend és kiáltás*), ám a *Fényes szelekkel* és a *Sirokkóval*, nem is beszélve az Olaszországban forgatott *La Pacifistáról*, a rendező érezhetően új fokra kapcsolta, akkor is, ha a művei, a cenzúrát megkerülendő, továbbra is szimbólikus-allegorikusak maradtak.

és a *Szociológiai filmcsoportot!* a hivatalos filmgyártás és filmkultúra perifériáján két, Magyarországon akkoriban teljesen új törekvés felbukkanását jelentette a politikai modernizmus megjelenésével egy időben.

A filmgyártás fősodrán kívüli két irányzat nyugaton ugyan már az ötvenes- és hatvanasévek során jelentkeztek, méghozzá az *underground-* és *experimentális* film, ill. az említett *cinéma vérité* és *direct cinema* formájában, ám Magyarországon eleve a politikai modernizmus keretein belül bontakoztak ki először. Mindkettő jellemző módon a magyar filmgyártás peremén, a Balázs Béla Stúdióban, méghozzá Bódy által leírt új nemzedéknek köszönhetően. Bár a két irány később egymás konkurensévé is vált a Stúdió szűkös erőforrásaiért folytatott harcban, hogy a két irányzat – legalábbis az 1969-es indulás utáni első években – nem teljesen választható el egymástól, azt nem csak az jelezte, hogy a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltványt Bódy mellett a nemsokkal később az országból távozó Magyar és Dobai is aláírta, hanem az is, hogy Dobai két filmet is (*Archaiikus torzó*, 1971; *Együtthatók* 1973), Bódy az *Ifivezetőket* (1972) készíti el mint dokumentarista filmeket, de Bódy élete első, saját rendezésű filmjét, a leginkább Andy Warhol hatvanasévekbeli underground filmjeinek érzékenységéhez fogható *A harmadikat* (1970) is „experimentális dokumentumfilmnek” nevezte.<sup>59</sup> Bódy a *Hol a valóság? A dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz* című szövegében még 1977-ben is foglalkozott a dokumentarizmussal. Filmtörténeti-elméleti szövegei pedig bizonyítják, hogy az experimentális- és dokumentarista filmes törekvéseket mindvégig egy érme két oldalának tekintette.

Mint az már az eddigiekből kitűnhetett, a magyar hatvannyolc valójában 1969-ben volt, legalábbis így véli Morsányi Bernadett *Egyedül szembejövet* című Dobai Péter-monográfiájában. Mint írja, „1968 nyugati diákmozgalmi üzenetként hatottak a fiatal magyar értelmiségre, de a '69-es budapesti diákmozgalom nemzetközi figyelmet nem váltott ki”<sup>60</sup>. Valójában nem mozgalomról, csak kisebb, szórványos diákmegmozdulásokról, akciókról volt szó, de Morsányinak abban tökéletesen igaza van, hogy az, amit ma hatvannyolcnak nevezünk, az nem csak hatvannyolcban, hanem a hatvanas évek második felének egészében és még előtte, ill. utána is pár évig zajlott, s eseményeiben az 1967 és 1969 közötti időszakban sűrűsödött fel.<sup>61</sup> Ebbe a képbe illeszkedik, hogy a Balázs Béla Stúdióon belül 1969-ben egyenesen három kiáltvány is született. A *Szociológiai filmcsoportot!* mellett Szomjas György kiáltványa volt a *Tizenhat milliméteres technikát!*, amely a címben jelzett technikai felszerelést követelt a stúdió számára, de a *Balázs Béla Stúdió tagságának*

<sup>59</sup> PETERNÁK Miklós (szerk.): *Végtelen kép – Bódy Gábor írásai*. Budapest: Pesti Szalon, 1996. p. 384.

<sup>60</sup> MORSÁNYI: *Egyedül szembejövet – Dobai Péter (és) művészete*. Budapest: L'Harmattan, 2016. p. 79.

<sup>61</sup> Vö. Norbert FREI: *1968 – Jugendrevolte und globaler Protest*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 2008.

is kiáltvány értékű szöveg, amely a stúdió életének felrázását és társadalmilag felelős műhelymunkát követelt a tagságtól. A szöveget sokan aláírták a tagságból, köztük többen, így Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályffy László, Szomjas György a frissen választott vezetőségi tagok közül is.<sup>62</sup>

Azt a fajta mozgalmi aktivizmust, ami a dokumentarista és experimentális irányzatok megszületését a hatvannyolc (azaz hatvankilenc) utáni első években a Balázs Béla Stúdióban kísérte, Bódy *A fiatal magyar film útjaiban* szépen összefoglalta. A két irányzat közötti törésvonalak kezdetben még nem voltak annyira látványosak, elfedte őket az események lendülete. Ahogy Dobai később nyilatkozta, „A ’69-es nemzedék nem volt szellemileg egységes, de abban egyetértettek, hogy [...] valamit csinálniuk kell.”<sup>63</sup> Haraszi Miklós pedig úgy vélte nemzedékével kapcsolatban, hogy „a balosság volt ennek a nemzedéknek az első reakciója, amikor felfedtük a szavak és tettek közt tántorgó hazugságot.”<sup>64</sup> Mindez az ifivezetők, ahogy Bódy fogalmazott „spontán ideológiai közösségének” mibenlétét is megvilágíthatja. Morsányi a magyar hatvankilencel kapcsolatos kutatásainak eredményét végül így összegzi: „A baloldaliság nem politikai hovatartozást, hanem a rendszer által hirdetett eszmék számonkérését jelentette.”<sup>65</sup> Vagyis Bódy korai szélsőbaloldali radikalizmusa mögött sem feltétlenül állt minden szempontból érett, jól kialakult, ill. tisztán körvonalazott világnézet, mint inkább csak egyfajta ösztönös érzület, reakció.<sup>66</sup> Ha a fiatal Bódyt mindenképp a nyugati, akkor forgalomban lévő „-izmusok” valamelyikébe be kéne suvasztani, akkor nem annyira kommunisztaként, és még azon belül is valamiféle leninistának, che-guevaraistának, vagy hasonlónak kell leírni őt, ő inkább meggyőződéseit tekintve mindenekelőtt *anarchista* volt. Bódy anarchizmusát nem csak egész önpusztító élete, de „késleltetett kamaszkor” elmélete is igazolhatja, amelyet Dobai Péter egyik 1969-es esszéje dokumentált az utókor számára. Mint írja, „Program: kilépni ebből a gyulladással, szívből-szólamos és késleltetett kamaszkorból, amit Gábor talált ki magának életformának és kifejezésformának. Pontosabban nem kitalálta, inkább csapdájába esett ennek a kockázattüntetésnek, ennek az áldozat-árverésnek.”<sup>67</sup> Akárhogy is, Bódy végül művészileg nem a szociológiai dokumentarista irányzat közéleti értelemben vett többé-kevésbé nyílt politikuma mellett, hanem a filmnyelvi kísérletezés és az avantgárd látzólag apolitikus, ám épp a szocialista politikán való elvi kívülállásával politikus irányzatának képviselője mellett dönt – egy életre.

<sup>62</sup> Vö. MORSÁNYI: *Egyedül szembejövet*. p. 76-77.

<sup>63</sup> Valójában ezek nem szó szerint Dobai szavai, hanem Morsányi összefoglalója annak, amit Dobai egy interjúban adott. Lásd: <http://archive.ujkonyvpiac.hu/print.asp?id=3389>

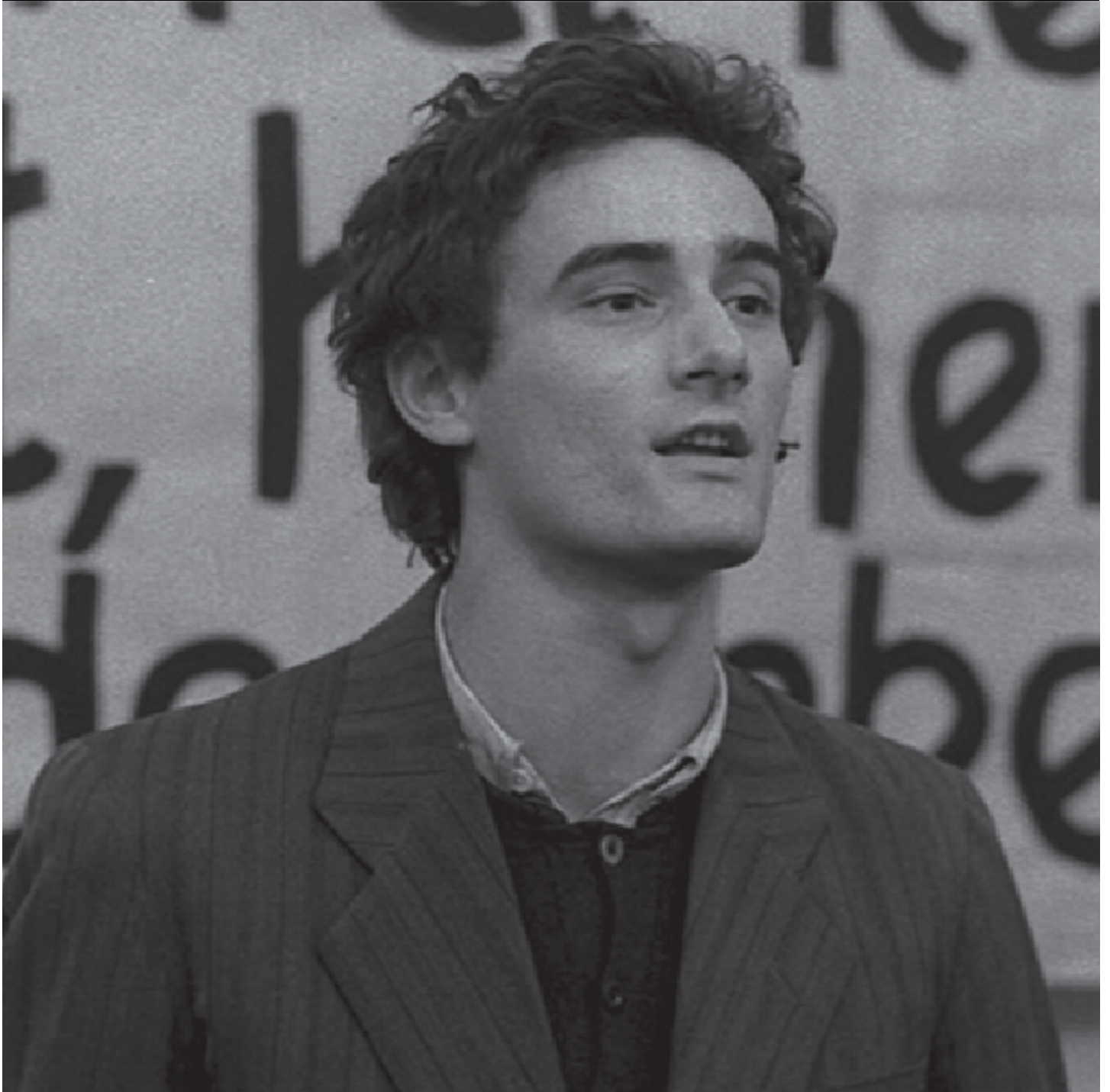
<sup>64</sup> SZEGŐ Péter: „Valamennyi dimenzióban vannak felismert zsidó gyökereim” – Interjú Haraszi Miklóssal” in *Szombat*, 2005. jan. 15.; A szöveghelyet Morsányi is idézi. p. 78.

<sup>65</sup> MORSÁNYI: *Egyedül szembejövet*, p. 83.

<sup>66</sup> Vö. BÓDY: „Ideológiai tájékozódások”, p. 176-178.

<sup>67</sup> MORSÁNYI: *Egyedül szembejövet*, p. 90.





## Keskeny András

### *Komplexitás, posztmediális audiovizuális kultúra, és képi kommunikáció a K/3 csoport két, Bódy Gábor által írt 1976-os szövegében*

Közismert ténynek számít, hogy Bódy Gábor – mielőtt maga is felvételt nyerhetett volna a Színház és Filmművészeti Főiskola rendezői képzésére – 1969-ben egyik aláírója volt a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltványnak. Az is ismeretes ténynek számít, hogy a Balázs Béla Stúdió holdudvarában készült kiáltványnak ő maga csak aláírója maradt. Bár a kiáltványból kinövő dokumentarista irányzathoz egy-két, az irányzat egészét figyelembevée szokatlan munkával (*A harmadik* 1970; *Ifivezetők* 1971; *Tradicionális kábítószerünk* 1973) maga is hozzájárult pályája elején, szociológiai érdeklődése, ahogy azt utolsó játékfilmje a *Kutya éji dala* (1983) példázza, legjobb esetben is esztétikai maradt. Sokkal kevésbé ismert ténynek számít azonban, hogy Bódy a hetvenes–nyolcvanas évek folyamán maga is írt és adott ki három–négy a művészeti avantgárd hagyományaihoz szorosan kapcsolódó kiáltványt. Az első a Balázs Béla Stúdióban 1976-ban alakított K/3 csoport tervezetének kiáltvány értékű szövege. A második az 1981-es Mannheimi Filmhéten közzétett kiáltvány, amely a világ legelső VHS-kazettamagazinjának, az INFERMENTAL-nak a megszületését adja tudtul.<sup>1</sup> A harmadik az 1982-ben a *Filmvilágban* közreadott kiáltvány értékű cikk, ami már alcímében is sokat mondó: *A „kísérleti film” Magyarországon – Vázlat és történet.*<sup>2</sup> A cikk egy vagy több multimédia centrum létrehozását sürgette az országban, és a magyar videós szubkultúra intellektuális szerepvállalását a nemzetközi videóavantgárd folyamataiban. Végül pedig az 1984-es, a Frankfurti Könyvvásáron közzétett *Mutáns Médiumok* című kiáltvány, amely a médiumok, így például a könyv és videókazetta keresztezésére szólít fel.<sup>3</sup>

A jelen tanulmányban Bódy első kiáltvány értékű írásával<sup>4</sup>, a K/3 csoport dekrétumával és annak megkerülhetetlen kísérő szövegével

<sup>1</sup> Az INFERMENTAL célja a transznacionális videóavantgárd eredményeinek éves összefoglalása volt.

<sup>2</sup> BÓDY Gábor: „Kreatív gondolkodó szerszám – A ,kísérleti film’ Magyarországon – Vázlat és történet” in *Filmvilág* 1982/03, pp. 11-13.

<sup>3</sup> Ennek a felszólításnak Bódy, feleségével közösen eleget is tett az AXIS című, akkor formabontónak számító VHS-kazetta+könyv kombinációs kiadvány szerkesztésével. Igaz, az már csak Bódy váratlan és tragikus halála után, 1986-ban jelent meg.

<sup>4</sup> A „Szociológiai filmcsoportot!” a szerkesztő az *Egybegyűjtött filmművészeti írások* (Budapest, Akadémiai kiadó, 2006) I. kötetében beillesztette, ezzel azt a látszatot keltve, hogy azt legalább részben Bódy írta. A „kiáltvány én írtam, Bódy csak azt a sort tette bele, hogy ,Feltaláltuk a spanyol viaszt!’” – Nyilatkozta Grunwalsky Ferenc. Vö. MORSÁNYI: *Egyedül szembejövet – Dobai Péter (és) művészete*. Budapest: L'Harmattan, 2016. p. 230.

foglalkozom. Részint ezek elemzésére, ill. művészet- és kultúrtörténeti kontextualizálására, részint – Michel Foucault kifejezésével élve – a diszkurzív kimondhatóság kortárs keretei között azok egyfajta (re)interpretációjára vállalkozom. Ez utóbbit a szövegek avantgárd-futurista, a jövőt jó előre vizionálni, és felvázolni kívánó jellege teszi lehetővé, és bizonyos fokig elkerülhetetlenné is.

Bódy, mielőtt 1977-ben elérte volna a tagság feltételül szabott felső korhatárt, 1976-ban egy évre a Balázs Béla Stúdió vezetőségi tagja volt. A Stúdió a szocialista országokban egyedülálló módon lehetőséget biztosított fiatal alkotók számára, hogy a filmcelluloiddal szabadon kísérletezhessenek. Bódynak személy szerint fontos volt, és így részben neki is volt köszönhető, hogy a hetvenes évek elejétől a Stúdió keretei között létrejöhett a magyarországi underground és avantgárd közeg egyetlen filmes műhelye.<sup>5</sup> Először, 1972-től *Filmnyelvi sorozat* néven, majd 1976-tól ténylegesen is csoporttá szerveződve, a *K/3 csoport* formájában. Az alkotócsoport megalakulását az 1976. február 2-án kelt *A K/3 csoporttervezet* című dokumentum adta tudtul. A kiáltványértékű programtervet Bódyval együtt összesen nyolcan írták alá.<sup>6</sup>

A februári manifesztum egyfajta preambulumnak szánt, ám valamegyest később, 1976. áprilisában íródott *Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez* című szövegben Bódy megpróbálja tágabb kulturális és filmtörténeti kontextusban is elhelyezi a csoport munkáját.<sup>7</sup> Bódy a *Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez*ben nem egyszerűen a kísérleti filmről és a filmkultúrában betöltött lehetséges szerepéről ír, hanem egy általános audiovizuális kultúra vízióját vázolja fel: „a ,mozi’, ha fenn is marad [...] fél évszázadon belül mindenütt át kell adja a helyét egy átfogó, de differenciált audiovizuális kultúrának.”<sup>8</sup> Ugyanígy *A K/3 csoporttervezet*ben, bár a filmkultúra és maga a film szó többször is előfordul, legalább ugyanannyiszor esik szó a mozgóképi kifejezésről és a mozgókép kultúrájáról. Ha a februári munkaterv nem is mondja ki, mégis nyilvánvalónak tűnik, hogy ugyanabból a feltételezésből indul ki, mint az azt értelmező áprilisi szöveg. A filmkultúra aktuális szerepe bármennyire is meghatározó az akkori kortárs kultúrában, arról mégis a mozgókép kultúrájának tágabb keretei között kell gondolkodni. A mozgókép kultúrája pedig az audiovizuális kultúra egészébe illeszkedik. A filmkultúra kortárs helyzete tehát csak egy állomása egy nagyobb integrációs folyamatnak, ami ötven éven belül oda vezet, hogy azok egymásban is feloldódnak. A film a mozgókép kultúrájában, a mozgóképkultúrája pedig az audiovizuális kultúrában.

Bódy úgy fogalmaz, hogy a jövőben az audiovizuális kultúra „magában

<sup>5</sup> Vö. Kovács András Bálint: „A szabadság szigete – A BBS szereplői” in GELENCSÉR GÁBOR (szerk.): *BBS 50 – A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Múcsarnok–Balázs Béla Stúdió, 2009. p. 11.

<sup>6</sup> BÓDY GÁBOR (et al.): „A K/3 csoporttervezet” in ZALÁN VINCE (szerk.): *Bódy Gábor – Egybegyűjtött művészeti írások* (1. kötet). Budapest: Akadémia Kiadó, 2006. p. 96-97.

<sup>7</sup> Bódy: „Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez” p. 98-102.

<sup>8</sup> *I. m.* p. 98.

foglalja az emberi kommunikáció jelentős – egyesek szerint túlnyomó – hányadát, s mint egyik esetét: a narratív, operaszerű, „tutti”-játékfilmet.”<sup>9</sup> A valóságosságra, a valóságosság érzetére törekvő mainstream játékfilm – amit Gelencsér Gábor filmtörténész találóan „illúziórealistának” nevezett<sup>10</sup>, s a korban természetszerűleg továbbra is uralta a világ filmgyártásának egészét – volt az, amit az avantgárd kísérleti film, és így Bódy Gábor is, a leginkább elutasított. Az univerzális audiovizuális kultúra eszménye tulajdonképpen az az ígérettel is kecsegtet, hogy az underground filmezés hosszútávon elnyeri méltó, a nagyjátékfilmre épülő mozikultúrával egyenrangú pozícióját, miközben a hagyományos, narratív játékfilm csupán egyik, nem feltétlenül kiűzött műfaja lesz ennek az új kultúrának. Ám ennél is lényegesebb, hogy Bódy már 1976-ban úgy vélte, a jövő „átfogó, de differenciált audiovizuális kultúráján” nem egyszerűen médiumok és a köré épülő kulturális konvenciók (televíziózás és mozi) gyűjtő fogalmi összességét kell érteni, hanem minőségében valami egészen mást, ami majd arra is képes lesz, hogy valóban uralja a mindennapi kommunikáció jelentős részét, s „nyelvként” úgy mond „totalis-sá” váljék.

Mindez a hetvenes évek derekán a szocialista Magyarországon valószínűtlenül utópisztikusnak hangozhatott, ám gondolati előzményeiben nagyban támaszkodik – Christian Metz filmszemiotikájának eredményei mellett – Marshall McLuhan a hatvanas években írt könyveire és Gene Youngblood 1970-es *Expanded Cinema* című művére<sup>11</sup>, amelyeket Bódy a valószínűnél is nagyobb eséllyel ismert, ha máshogyan nem, legalább hallomásból. De mégis, hogyan próbált meg a K/3 csoport a még több évtizeddel előtte álló jövőbe behatolni, amikor lehetőségei a Balázs Béla Stúdió által biztosított szerény keretek között mindenekelőtt a 16 mm-es filmtechnikával való kísérletezésig terjedtek? A válasz egyszerű: minimalista eszközökkel. Mindenekelőtt elméleti munkával és különféle kísérleti rövidfilmek elkészítésével. Ez a fajta attitűd, amely a jövőt a jelenre reflektáló elméleti eszközökkel igyekezett meghódítani, a korban, a hatvannyolcas mozgalmak akciókultúrájának kifáradása, ill. partikuláris radikalizálódása után, koránt sem volt egyedülálló. Kiváló példa erre a Merve Kollektíva tevékenysége 1970 és nagyjából 1974 között. Mint azt neve is sugallja, a Merve Kollektíva nem egyszerűen egyike volt a polgári copyright-ra fittyet hányó újbaloldali-marxista kalózkiadóinak a hidegháborús Nyugat-Berlinben, hanem olyan kommunaszerű közösség is, amely szigorúan protokollált

<sup>9</sup> U. o.

<sup>10</sup> GELENCSÉR Gábor: *A Titanic zenekara – Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris, 2002. p. 10. s. k.

<sup>11</sup> Christian METZ: *Film Language – A semiotics of the cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1974. Marshall McLUHAN: *The Gutenberg Galaxy – The Making of Typographic Man*. Toronto. University of Toronto Press, 1962., Marshall McLUHAN: *Understanding Media – The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964., Marshall McLUHAN: *The Medium is the Message – An Inventory of Effects*. New York: Random House, 1967., Gene YOUNGBLOOD: *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970.

megbeszéléseken tárgyalta át, úgy az általa kiadott elméleti szövegeket, mint saját életének legkisebb rezdüléseit, annak érdekében, hogy így juthasson túl a polgári társadalmon.<sup>12</sup> Szellemiségében hasonló beállítódást tükröz *A K/3 csoporttervezet* is, amely több témában „előadásokkal, írásos referátumokkal megfelelően előkészített” „tanácskozásokat” irányoz elő a kortárs vizuális- és filmkultúra viszonyainak meghaladására.<sup>13</sup>

A csoport nem feledkezik meg a mozgókép új kultúrájának – hangsúlyozott – „komplexitásáról”. Ez résszint a film „nyelvszerű” fejlődésébe vetett, a szövegekben kimondatlanul is ott lebegő hitet jelentette. Bódyra és a Filmnyelvi sorozat, valamint a K/3 csoport munkájában résztvevő számos alkotóra, gondolkodóra is erősen hatott a szemiotika és a strukturalizmus korabeli magyarországi divatja, így nemcsoda, ha a csoport alakulókiáltványának munkaterve „a filmkép dokumentumtartamának” és „a mozgóképi kifejezés hatásának” vizsgálata mellett „a mozgóképi kifejezés alapstruktúráinak” kutatását tűzi ki feladatául, úgy az elméletben, mint a gyakorlatban.<sup>14</sup> Ezt egészíti ki a *Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez*ben „egy átfogó ,kreatív szemiotika’ kidolgozásának” terve, amely „egyszerre lehet tankönyve a filmkészítőknek és filmnézőknek”.<sup>15</sup> Az új mozgóképes kultúra komplexitása másfelől azonban azt is jelenti, hogy a gyártás, forgalmazás, sőt a potenciális közönség kérdéseivel is foglalkozni kell – legalábbis mind a két szövegben találhatóak erre vonatkozó utalások.

„Mindenekelőtt egy olyan gyakorló- és példatárra van szükség, amely lehetővé teszi az új kultúra határainak és elméletének, gyártási és forgalmazási szervezetének továbbá potenciális közönségének körvonalazását.” – Olvasható *A K/3 csoporttervezet*ben. Hogy mit is jelenthet a „gyakorló- és példatár”, azt a *Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez*ben egyfelől az alkotóknak és befogadóknak egyaránt szánt tankönyv terve magyarázza, másfelől Bódy ugyanitt azt írja, hogy a Balázs Béla Stúdióban „nem először merül fel egy olyan ,Magazin’ terve, amely egymástól független, kis ,ötletfilmek’ időszak kiadványaként, a kísérletezés egyik fő forgalmazási formájává válhatna.”<sup>16</sup> A minden bizonnyal a filmhíradók mintájára elképzelt filmi magazinok azonban nem csak a forgalmazás kérdésére kínáltak volna megoldást, hanem nagyban hozzá járulhattak volna a közönség felkészítéséhez az új audiovizuális kultúrára, hiszen a nézők – így a szöveg – a főműsoridőn kívüli kísérő programok esetében nyitottabbak a vizuális újdonságokra. „A ,Magazin’-ok ily módon a *potenciális* közönségbázis ,nevelésének’ vagy ,szoktatásának’ is alkalmas csatornáivá válhatnak.”<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Vö. Philipp FELSCH: *Der lange Sommer der Theorie – Gesichte einer Revolt 1960-1990.*, különösen „Montag, Freitag, Sonntag” című fejezet pp. 78–83.

<sup>13</sup> BÓDY (et al.): „A K/3 csoporttervezet”, p. 96.

<sup>14</sup> *I. m.* p. 96-97.

<sup>15</sup> BÓDY: „Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez”, p. 102.

<sup>16</sup> U. o.

<sup>17</sup> U. o.

A csoport tevékenységének legfőbb célja, ahogy azt *A K/3 csoporttervezet* deklarálja, hogy „a jövő filmkultúrájának alkotói számára alkalmas gyakorlóterepet kínáljon”, ugyanakkor munkája – legalábbis a manifesztumban foglaltak szerint – a közművelődés, az új vizuális kultúra közművelődési funkcióinak kidolgozását is szolgálta. Erre utal maga a K/3 kifejezés feloldása is: „Közművelődési Komplex Kutatások”. A K/3 csoport programjában nem nehéz felismerni a hetvenes évek magyarországi avantgárd recepcióközösségének<sup>18</sup> holisztikus művészet- és kultúrafelfogását, illetve művészeti és kulturális programját, amely több forrásból is táplálkozott: Egyrésztől magáévá tette az 1910-es évek és az 1919-es magyar Tanácsköztársaság – mindenekelőtt Kassák Lajos nevével fémjelzett – művészeti avantgárdjának internacionalizmusát, másrésztől hitt a második világháború utáni első, még optimista években felvirágzó Európai Iskola által vízionált kulturális és formanyelvi egyetemesség eszméjében, igaz abból kispórolta annak ideológiává tett kelet-közép-európaiságát – legalábbis úgy hitte. Valójában egy-két olyan személyt leszámítva, mint a sokat utazó Bódy Gábor<sup>19</sup>, a magyarországi avantgárd közeg az 1970-es években még annyira sem követte a nyugati trendeket, mint amennyire arra egyébként lehetősége lett volna, így mindaz, amit létrehozott, a gyakorlatban mégis sajátosan kelet-közép-európai maradt.<sup>20</sup> Harmadrésztől elhanyagolhatatlan a hetvenes évek új magyar avantgárdjának az a szándéka, hogy folytassa Moholy-Nagy László szellemi örökségét. Ez egy új látásmód nevében a meglehetősen szegényes szocialista vizuális kultúra kereteinek tágitását, a médium- és médiatudatos gondolkodás elmélyítését, és az ezzel kapcsolatos népművelői-oktató feladatok felvállalását jelentette.<sup>21</sup>

Nyilván ez utóbbi célt szolgálta volna a K/3 csoport tankönyvterve is. Minthogy egyszerre szólt volna a filmkészítőknek és filmnézőknek, hasonlóan ahhoz, ahogy Balázs Béla is első filmesztétikája, *A látható ember* (1924) bevezetőjében egyszerre szólítja meg a filmszakmát, a moziközönseget, valamint a tágabb művészeti nyilvánosságot, így feltételezhetően a kötet nem csak Moholy-Nagyhoz, hanem az 1920-as évek filmes avantgárdjához kapcsolódó magyar vonatkozású szálak szellemi hagyományáá stilizált egészéhez kívánt volna csatlakozni.<sup>22</sup> Hogy mégis milyen lett volna

<sup>18</sup> FELSCH: *Der lange Sommer der Theorie*, p. 19.

<sup>19</sup> Ezt részint titkosügynöki tevékenységének is köszönhető. Vö. GERVAI András: „A tüzes angyal” in uő.: *Fedőneve „szocializmus”. Művészak, ügynökök, titkosszolgák*. Pécs: Jelenkor, 2011. p. 143.

<sup>20</sup> Vö. Magdalena RADOMSKA: „Duplán aláaknázott szemantikai aknamező – A neoavantgárd mozgalmak politikája.” in SASVÁRI Edit–HORNYIK Sándor–TURAI Hedvig: *A kettősbeszéd innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980*. Budapest: Vince Kiadó, 2018. p. 328.

<sup>21</sup> Vö. BARKÓCZI Flóra: „Kreatív (dis)kurzusok – Az alternatív művészetpedagógia formái, módszerei és helyszínei” in SASVÁRI Edit–HORNYIK Sándor–TURAI Hedvig: *A kettősbeszéd innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980*. Budapest: Vince Kiadó, 2018. pp. 95–111.

<sup>22</sup> Vö. BÓDY: „Kreatív gondolkodó szerszám – A ‚kísérleti film’ Magyarországon”, passim.

ez a tankönyv, arról a Bódy hagyatékában maradt különféle könyvtervek és elméleti szövegvázlatok alapján tájékozódhatunk.<sup>23</sup> Bódy gyakorlatilag a hetvenes évek elejétől-közepétől élete végéig tervezgette egy nagy, rá jellemző módon – természetesen – enciklopédikus jellegű mű megírását. Külcsínében a Bauhaus Könyvek szabványai szerint szerette volna kiadatni, amely sorozatban Moholy-Nagynak 1927-ben jelent meg híres, a modern művészet számára alapművé vált *Festészet, Fotográfia, Film* című kötete. Maga az ötletet, és a mögötte álló vágy: hasonulni a nagy elődhez, szintén nem önmagában álló a hetvenes évek magyar avantgardistáinak köreiből. Bak Imre képzőművész – Bódyval ellentétben – nem csak tervezgette tankönyvét, de 1975-ben *Vizuális alkotás és alakítás* címmel pont a Bauhaus Könyvek stílusában meg is tudta jelentetni azt.<sup>24</sup> Bódy végül a *Filmiskola* című 1976-os oktatósorozatával, amelyet az Iskola Televízió számára szánt volna, és szintén a Moholy-Nagy-féle vizuális nevelés eszméjét táplálta volna, sem járt sokkal szerencsésebben. Az adudióvizuális tananyag kultúrpolitikai okokból szintén nem jutott tovább az első három epizód leforgatásánál.

Bódy 1977-től elhagyta a Balázs Béla Stúdiót, és energiáit új, más irányokba, így először két tv-játék megrendezésére (*Katonák*, 1977; *Krétaör*, 1978), valamint második nagyjátékfilmje a *Nárcisz és Psyché* (1980) előkészítésére összpontosította. A stúdióból való távozás Bódy munkásságában – amennyiben az életmű korszakolható – egy belső szakasz lezárulását jelentette. Bár a K/3 csoport Bódy nélkül is folytatta munkáját, megalakulásának két szöveges dokumentuma Bódy életműve szempontjából sokkal inkább egyfajta intellektuális összegzést adják az 1970 és 1976 közötti időszaknak, amelyet Bódy elsődlegesen, és legfőképpen a stúdió műhelymunkájában való aktív részvételével töltött, mintsem valami minőségében egészen új korszak kezdetét. A *K/3 csoporttervezetben* és a *Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhezben* foglalt program egyes elemeinek megvalósítására a nyolcvanas évek elejétől jóval kevésbé a Bódy által a MAFILM-ben életre hívott, rövidéletű K\*szekció, mint inkább nyugat-németországi tartózkodása kínál majd Bódy számára lehetőségét. Az új audiovizuális kultúra következő lépcsőfokát Bódy a videótechnikában látja meg, s az NSZK megfelelő helyszín számára, hogy az ottani videóavantgárd szubkultúrájába becsatlakozzék. A mozgókép vagy, ahogy már ekkor hívja, a kinematográfia általános nyelvezetének kidolgozását így mindenekelőtt a videómunkáiban folytatja tovább. A filmes Magazinok terve az INFERMENTAL-ban ölt valós formát. Az egyszerre elméleti és gyakorlati művészi-vizuális oktatásra pedig a nyugat-berlini Film- és Televízió Akadémián (DFFB) nyílt lehetősége.

Hogy végeredményében Bódy a K/3 csoport megalakulására írt két szövegében „helyesen” látta előre a jövőt, az a szövegek műfajának apologetikus és önbeteljesítő jellegéből már eleve, automatikusan következik.

<sup>24</sup> BAK Imre: *Vizuális alkotás és alakítás*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1975.

Witzmann

WITZMANN

THE FIRST INTERNATIONAL MAGAZINE ON VIDEOCASSETTES

Unterstützt durch Kulturreisepreis, Kulturreisepreis Wuppertal



## Kozma György

### *Emlékek, gondolatok...*

1974-75 között Párizsban voltam, disszidáltam. Amikor 1975-ben hazajöttem egy betegség – epilepszia - miatt, akkor alig ismertem valakit a művészeti életben. Bódyt akkor ismertem meg, amikor megcsinálta az Amerikai Anzixot, és nem fogadták el neki diplomafilmnek, de közben nyert fesztiváldíjat és ez egy híres eset lett, én pedig írtam róla egy kritikát. Én úgy ismertem meg őt, hogy írtam ezt a kritikát és utána Bódy bevitte a szerkesztőségbe. És attól kezdve jóban voltunk.

Ennek a történetét jól el lehet olvasni a Kalandor lélek c. könyvemben. Ebben van egy Testy nevű ember, aki tulajdonképpen a Bódy. Ott elmesélem ezt a sztorit. A 70-es évek közepén volt az az időszak, hogy Bódy találkozott az Udo Kier-rel. Aztán Udo jött többször Magyarországra, még egy Xantus vizsgafilmben is szerepelt. És ez így összefonódik a Xantus történetével meg persze az enyémmel is, mivel én voltam a Xantus szövegírója, másrészt a Bódyéval. Annyiban, hogy a Méhes Marietta egyszer csak elvált a Méhes Lóránd Zuzu nevű festőtől és hozzáment a Gáborhoz, aztán szült neki egy gyereket, a Zitát. Aztán a Marietta egyszer csak kiszerezett a Gáborból és nekem azt mondta, hogy hozzám akar jönni feleségül, azért, mert a Gábor engem bír, és engem nem bántana, de a Xantust, akibe ő, Marietta igazából bele van esve, akkor így lefedezné. Mondtam, hogy jó, elmentünk a szüleimhez, aztán megkértem a kezét. De jóval később vagy 20 évvel ez után mesélte egy közös ismerősünk, hogy a Marietta valójában belém volt esve, csak én nem reagáltam erre. Nem tudom, én úgy szoktam mondani, hogy aszexuális voltam. Nekem voltak érzelmi kiakadásaim, nagyon intenzívek is voltak, meg mindenféle elmebajom volt, amikre gyógyszereket szedtem, mániás depresszió, meg mittudomén miknek nevezték. De speciel ez nem volt, hogy nekem bárkivel is ilyen testi kapcsolatba kellene lépnem, és ez nem is merült föl. Ezen aztán annyira megharagudott, hogy noha úgy írtuk az Eszkimót [Eszkimó asszony fázik – R: Xantus János] 1982-ben, magnókkal a saját történeteinket vettük fel, amiben az alaptörténet szerint három fiú van meg egy csaj, de aztán a három fiú túl sok lett a hivatalos dramaturgnak, és azt kihagyták. És akkor én azt gondoltam utólag, hogy ez nem egyedül a Mariettának a műve lehetett, hogy engem kirúgatott a filmből – bár lehet, hogy nem kellett ehhez a Bódy. Mindenesetre, amikor engem onnan kirúgtak, akkor jött a Bódy, hogy akkor most csináljunk együtt egy filmet. Ő mindig nagyon segítőkész volt velem, de ezen sose gondolkoztam, hogy ez mitől volt. Ez volt az egyik történet szál, aminek sok-sok epizódja volt.

Később maszekban tolmácsoltam az Udo-nak, tehát a filmben [Psyché] nem én voltam a tolmács, de én mentem mindenhová vele. Valahogy összehaverkódtunk, és ennek az utolsó felvonása most volt, amikor itt volt az Udo életműdíjat kapni. Megkérdezte tőle a riporter, hogy miért jött egyáltalán ide egy szocialista országba akkor – bár valahol szerintem érthető, hogy egy olyan színésznek, aki végül is egy művészi pornó műfajból érkezett, mint például az O története, vagy Warhol Frankenstein és Dracula filmjei, tehát a testével jutott be a sztárok közé, aztán Fassbindernél lett művész, és a Bódy így talált rá, tehát neki egy nagyon is elegáns gesztus volt ez. Hogy eljön a vasfüggöny mögé forgatni – mindenesetre azt válaszolta, hogy azonkívül, hogy nagyon jól megfizették, repülőjegyeket kapott, azon túl pedig a Bódy bemutatta a barátainak, például a Kozma Gyurinak, és a Vető Jánosnak és itt felsorolt volna még párat, de mindegyik már meghalt, vagy kivándorolt, kivéve engem. Persze nem kellett felállnom a közönség közül, de mindenesetre egy megdicsőülés szerű dolog volt. Az Udo az egy jól nevelt ember, tiszteli például azt, hogy én közben elvégeztem a rabbiképzőt. A németek az ilyet értékelik. Attól hogy kikerültem a filmekből, attól én még valahogy megmaradtam a fejében.

Szóval, hogy mennyi szerepe volt a Bódynak ebben? Abban mindenképpen volt szerepe, hogy nyomtatásba kerültem akkor. Mert nem lehetett abban az időben csak úgy bekerülni a rendszerbe. Nem volt magától értetődő, hogy vállalni lehet, hogy „ezeknek” írjon az ember. Kicsit olyan mintha ma valaki úgy dönt, hogy hát annyira nem ciki ez a rezsim én ezeknek is hajlandó vagyok dolgozni, pláne jól is keresek vele. Ez most talán tényleg nem annyira életveszélyes módon ciki, mint volt akkor. Emlékszem, hogy abban az időben egy professzorom mondta, hogy mi lenne, ha írnék kritikákat a Népszabadságba, és azt mondtam, hogy az sajnos lehetetlen. Annyira képtelenség volt. De a filmeseknek nem kellett feltétlenül megalkuvóknak lenni. Az volt az egyetlen szabad terület, mert ott felette álltunk a rendőrségnek a rendőrállamon belül. Az egy részletkérdés a Szabó István-probléma, hogy egyesek titkosrendőrként is működtek, és ezáltal még azon belül is plusz hatalomra tettek szert a filmesek között és le tudták nullázni az ilyen Xantus-féle nyikhajokat. Amilyenek mi voltunk az ő szemükben, sokan voltunk, az egész nemzedékünk. Lényegében nem jutottak filmcsinálási lehetőséghez bravúros véletlenek folytán, amiket ők orkesztráltak.

Ez egy szomorú történet, és el lehet mesélni, de én azt a részét fogtam ki, hogy nekem valahogy szerencsém volt, mert nem kerültem volna be a filmkritikusok közé – közel 10 évig dolgoztam filmkritikusként, és ez nem lett volna a Bódy nélkül, aki bevitt oda. Ebben kulcsfigura volt. Például azzal is, hogy meghalt. Rejtélyes körülmények között, és én írtam egy gyászbeszédet, ami az első cikkem volt az Élet és Irodalomban. És attól kezdve írhattam. Írhatnék ma is, de a rendszerváltással kiderült, hogy az értelmiségnek leáldozott. Nem a populizmus okozta ezt, hanem a demokrácia, aminek a populizmus

egy nyúlványa. A demokráciában mindenkinek egyformán fontos a hangja, nem kell hozzá okosnak lennie, csak hangosnak. Nem volt értelme ezt folytatni és akkor lettem karikaturista. Meg énekes lettem, mert nem tudtam írásból megélni.

De még mielőtt meghalt volna, volt még egy lényeges dobása, már az én életem szempontjából. Kivitt magával Berlinbe, ahol ő tanított az ottani főiskolán. Ez is egy érdekes történet. Be kellett mennem az akkori kultusz-minisztériumba, és ott kaptam egy papírt, hogy nekem van egy ösztöndíjam. Persze ez egy ilyen félig hamis ösztöndíj papír, mivel nem volt ösztöndíjam, csak így szerepelt a papírokon. Ennek eredményeként aztán később 1985-90 között minden évben dolgoztam kint olyan magyar rendezőkkel, mint a Sőth Sándor, Hámos Gusztáv, Kiss Marcsi meg Cantu Mari. Az ő filmjeikben dolgoztam, dialógokat vagy egész forgatókönyveket is írtam. Egy esetben lett belőle másfél órás tv-film, egy sci-fi, amit néha még most is játszanak.

Az egy érdekes dolog volt, mert valamennyi pénzt is kerestem, amiből el tudtam menni Izraelbe, ahol megtanultam héberül és ebből lett egy másik karrierem, mint kántor, meg rabbi. Most nyugdíjasként egy idősek otthonában dolgozom, beszélgetek idősekkel, ami egy jó munka, ha már nem lehetek újságíró. De néha azért még írok, de nincs kedvem részt venni a politikai ügyekben. Kettős állampolgárként nem érint olyan közelről semmi. Talán író sem lehetek. Miért is? Azért, mert igazából a művészethez nem értek jól. Amik megjelentek, esszé-regények, amiknek mindig van egy tudományosan is megfogalmazható tézise, és tulajdonképpen nekem ehhez van kedvem. És ezt csinálom jól, de ezt a kutya nem akarja olvasni. Ráadásul nagyon nem szeretik, hogy egy beteg ember meggyógyul: a Nizsinszkij ennek a metafórája – ami nem az ő valósága, mert a valóságban nem gyógyult meg, de ez az én valóságom. Szóval ez kereskedelmileg nem eladható. Van 40 nyugati kiadótól válaszom, hogy miért nem eladható ez. Az pedig külön probléma, hogy a Nizsinszkij a homoszexualitásából elmozdul afelé, hogy családapa lesz. Ez egyszerűen felháborító, ilyet nem lehet megírni ma.

Ki ismeri a Bódy filmjeit? Egy szűk értelmiségi réteg, pár ezer ember. Vagy a Xantuséit? Az én könyveimet is talán pár ezren ismerik. Ezért csináltam a karikatúrákat, a kántorságot. Hogy megnézzem, milyen az, amikor a közönség kíváncsi rám. De persze ez nem értékmérő, hogy mi az, ami eladható. Nekem nagyon furcsa, amikor valaki minden évben ír egy könyvet. Lehet, hogy mindegyik ugyanolyan jó, mint az első, ami nagyon jó, de általában inkább az van, hogy az első nagyon jó, utána van még 20, ami ugyanolyan jó, de és akkor mi van? Nem azt mondom, hogy nincs olyan író, akinek minden munkája komoly dobás, de sok esetben inkább van valami kompromisszum, ami engem már nem érdekel.

A Bódynak köszönhetem egyébként, hogy sok embert megismertem, írókat például. Persze meg a Xantus filmeknek is. De a Bódy volt az, aki mindig

el akart vinni emberekhez, például a Pilinszkyhez. Egyszer aztán én akartam felvinni a Konrád Györgyhez, de akkor azt mondta, hogy „Ugyan, minek, hogy nézegessem, hogy milyenre festette a haját a Lakner Jutka [Konrád felesége a szerk.]” Valami ilyen lebecsülő mondatot vetett oda. Aztán ez utólag jutott eszembe, amikor elkezdtek ezeket a legendákat róla mesélni, akkor szöveget ütött a fejembe, hogy miért nem akart feljönni velem a Konrádhoz, aki korábban a Bíró Yvette-tel járt, akivel aztán Bódy szívesen elment Mannheim-ba a fesztiválra. De nyilván, ha úgy veszem, akkor ezzel engem akart kímélni, mert akkor neki ezekről be kellett volna számolni, már ha tényleg ő írta ezeket a jelentéseket, akkor.

Érdekes, hogy rólam pozitív dolgokat írt a jelentésekben, (ha tényleg ő volt az álnév mögött) azt írta rólam, hogy bátor vagyok, vagy valami ilyesmit. Egy dologban tévedett, amikor írt a Xantusékról egy happeningről, hogy azt én szerveztem, aminek a végén orgia volt. De azt elfelejtette megírni, hogy én minden este eljöttem, hogy bevegjem a gyógyszereimet, az epilepszia ellenit, meg az anti-depresszánst. Szóval nem is tudom, hogy volt-e orgia, mert én mindig előbb eljöttem, és ezt tudnia kellett. Rólam egy olyan pozitív képe volt. Például, amikor orvoshoz kellett mennie – bőrbetegség volt – akkor mindig engem kért meg, hogy menjek vele, nyilván kellemetlen az ilyen és könnyebb, ha valaki ilyenkor mellettünk van. És akkor én elmondtam neki, hogy nekem nem voltak ilyen ügyeim, nem voltak akkor szexuális ügyeim a körülöttem lévőkkel. Csak ilyen legendák szálltostak, hogy a Xantusnál nem csak a filmekben vannak gyanús intenzív „barátságok”, és a Gábor tudta ezt rólam.

Nem tudom, hogy ezeket a jelentéseket tényleg ő írta e. De egyrészt nem voltak ezek rosszakaratú szövegek, másrészt pedig az biztos, hogy nagyon kevesen érezték akkor úgy, hogy ez a rendszer inogna. És aki nem érzi úgy, hogy ez inog, és ő maga viszont nincs biztonságban, akkor miért is nem kellene neki ennek a valóságos hatalomnak, amit a rendőrség jelentett, egy kicsit legalább megpróbálni valami olyat tenni, amit ők szeretnének? Ez olyan mintha most a pénzvilágban valaki elmegy egy bankba dolgozni. Azt nem nézzük le – kivéve, ha valaki nagyon antikapitalista. Vagy egy gyógyszergyárba elmegy, hiszen gyógyszerész diplomája van, miközben milyen dolgokat lehet hallani a gyógyszer cégekről is.

Például a mai világban, ha én fiatal lennék, akkor én még nem gondolnám azt, még akkor sem, ha az autokrata „szovjet-barát” populisták uralkodnak, hogy a rendőrségnél vagy a titkosrendőrségnél dolgozni az nem egy jó munkahely. És ezt lehetett így gondolni! Kicsit kellett hozzá cinikusnak vagy nihillistának lenni, mert az egy gyilkos rendszer volt. Ha ezt úgy képzeljük, hogy fennmarad, ahogy persze nem maradt fenn, de akkor ezt nem lehetett tudni, szóval ezzel együtt nekem nem annyira borzalmas, hogy most ezért kevésbé szeressem a Gábort, aki közben nekem annyit segített.

Miért ne szeretném? Nagyon művelt, nagyon vicces, tehetséges ember volt, lenyűgöző, karizmatikus figura volt. Ráadásul nekem soha nem kellett semmit tennem azért, hogy kedveljen, és támogasson. Nekem nem kellett kitalálni, hogy de jó lenne kimenni Berlinbe, hanem ő mondta, hogy Figyelj! Nem akarsz kijönni Berlinbe? Vagy, hogy meg akarok jelenni egy újságba, hanem ő mondta, Nem akarsz megjelenni ebben az újságban? Szóval ritka nagylelkűség volt benne és tudom, hogy nem csak velem, de általában így működött. Ehhez képest az az apróság, hogy neki így, a kor valóságában részt vállalva kellett megalapoznia esetleg a filmjeit, már ha igaz a legenda, de szerintem megbocsájtható.

A Psyché az egy nagy dobás volt. Nem is elsősorban filmesztétikai szempontból, ennek a barokkos, rokokószerű stílusnak kevésbé vagyok híve, a Xantus ehhez képest inkább klasszicista vizuális világ, ami nekem jobban bejön. De az, ahogy ő az egész akkori szubkultúrát bevonta ebbe, hogy egy csomó lehetőséget adott nekik ez a film, plusz idehozott egy ilyen szubkulturális hőst, mint az Udo Kier-t. Ez olyan, mintha ma valaki a Nick Cave-t hozná ide. (Akit ismertünk Berlinben, és jött is koncertezni.) Összegezve szerintem ilyesmi dolgokat köszönhetek Bódynak én is és még sok ember az akkoriak közül. Később volt neki az Infermental nevű videófilmes kiadványa, ő nagyon rajta volt a modernségen, a legújabb technikákon, gondolom, most lenne neki videójátéka, meg blogja.

Nem tudom, mit mondjak a filmjeiről. A Psychét nem szerettem a barokkos stílusa miatt. Az Escobar szerintem fantasztikus, de még inkább az Amerikai anizs. Abban a legkülönlegesebb – amit akkor meg is írtam egy kritikában – hogy a lényeges történések a háttérben zajlanak. Ezt most megismételte a Nemes-Jeles László a Saul fiában. Nem tudom, hogy ezt a Bódy találta ki, vagy ő is látta valahol, de ez nagyon különleges volt akkor. Ez a kedvenc Bódy filmem.

Így végig gondolva eléggé gyászos, hogy azok, akikkel én akkor dolgoztam, vagy meghaltak, vagy külföldre mentek. A Bódy, az Erdély, a Xantus, meghaltak. A Sőth vagy a Hámos meg a Vető János elmentek. Nincsenek itt, de nincs is közege annak, ami akkor volt, épp a cenzúra és annak lazasága miatt. Ők döntöttek úgy, hogy velem akarnak dolgozni, nem én. Sokan irigyelték a Bódyt és a Xantust is, meg az Erdélyt is. Aztán, hogy én ezekkel dolgoztam, akiket így irigyeltek, engem elkerültek, mint egy pestisest, mert nem értettek, hogy ezek miért álltak egyáltalán velem szóba. Aztán, hogy ezek az emberek eltűntek, én kikoptam a film világából.

Nem tudom egyébként, hogy a Bódy miért akart filmrendező lenni. A Bódy mindig nagyon újszerű és eredeti akart lenni, de az is volt. Szerintem a „Tüzes angyal” c. könyvének a szövege, de még a tudományos igényű írásai is sokkal erőteljesebbek, mint a filmjei. Hihetetlen koponya volt. De filmeket akkor azért kellett csinálni, mert az volt a hatalmi presztízs rendszerben

a legmagasabb szint. Talán ezért kellett filmet csinálni. Leginkább ez ment át a közönségnek. De mégis azt gondolom, hogy neki az igazi ereje a gondolataiban volt. Nem vizuális tehetség volt, hanem technikai, ahogy a technika vízióit látta és tudta megmutatni.

*[Kozma Györggyel 2019 decemberében találkoztam, hogy interjút készítsek vele. A beszélgetésünk végül is annyira jól sikerült, és kevésbé lehet beszélgetésnek titulálni, mivel szinte kérdezni sem kellett, hogy inkább annál a formánál maradtunk, ami itt olvasható. Különleges alkalom volt, ahogy a jelenlétemben bukkantak elő emlékek, gondolatok Bódy Gábor kapcsán és álltak össze egy sajátos narratívává. - Farkas György szerkesztő.]*







## Farkas György

### *Széljegyzetek egy kutatáshoz*

#### **Bevezetés**

2019-ben, egy doktori kutatás keretében kezdtem intenzívebben foglalkozni Bódy Gáborral. Bár a kutatás fókuszja már akkor is nyilvánvaló volt – elsősorban az életmű és annak filmesztétikai, filmelméleti feldolgozása volt a cél – az is látható volt, hogy bizonyos irányokat, kutatási helyeket és témákat akkor sem lehet kikerülni, ha azok eredménye végül nem fog szerepet játszani a kutatásomban, vagy nem fog lényeges helyet betölteni a végeredményként készítendő írásban.

Jelen írásomban ezekből a „mellékesen” született eredményekből szeretnék néhányat megosztani az olvasókkal, hiszen ezek is fontos és izgalmas eredmények, amelyeket talán egyszer egy másik nagyobb lélegzetű anyagban helyet találnak maguknak.

Több helyen is jelzem, hogy az adott információ mentén további kutatásra van szükség. Ezek nem a kutatói lanyhaság, vagy érdektelenség miatt nem zárultak le, hanem a Covid-járvány és más külső körülmények jelentette akadályok miatt. Terveim szerint minden lehetséges utat megpróbálok bejárni, ami adhat újabb érdekes részleteket Bódy Gábor alakjának és munkásságának pontosabb megrajzolásához, de az eddig összegyűlt eredményeket is szerettem volna már megosztani, hátha további lehetőségeket, ötleteket gerjesztenek. Így buzdítom is olvasóimat, hogy bármilyen eddig nem ismert adattal, forrással rendelkeznek, bátran keressenek meg!

#### **Főiskolai évek**

Bódy – bár többször is próbálkozott a főiskolai felvétellel – 1971-től volt hallgatója a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakának, miután az ELTE történelem-filozófia képzését befejezte. Ahogy sokszor idézett önéletrajzában írja *„A Színház és Filmművészeti Főiskoláról, az ott töltött négy év alapján, rossz benyomásom alakult ki, úgy is, mint oktatási, úgy is mint ideológiai intézményről, s ez a benyomásom azóta se javult, inkább romlott.”*<sup>1</sup> Ez a véleményalkotás már azért is érdekes, hiszen ezt tíz évvel később 1981-ben írta, amikor talán ezeket a negatív élményeket elhomályosíthatták volna a közben elért sikerek. De valamiért ez nem így történt. Hogy minél inkább megismerjem Bódy főiskolai korszakát, megkerestem a Színház- és Filmművészeti Egyetemet, hogy megtudjam, milyen dokumentumokat találhatok Bódyval kapcsolatban az akkori időkből. A '70-es évekből

<sup>1</sup> Bódy Gábor 1946-1985 Életműbemutató, Műcsarnok, Bp. 1987, 13.

viszonyok szerint minden a Főiskolára felvételt nyert hallgatóról dossziét vezetett a Főiskola, amelyben elsősorban a tanulmánnyal kapcsolatos dokumentumok kerültek (jelentkezési, felvételi iratok, tanulmányi kérelmek, stb.), illetve minden évben az osztályfőnökök – esetleg más személyek – által készített jellemzések.

Az SzFE-n jelenleg<sup>2</sup> a következő iratok található Bódy dossziéjában:

- Jelentkezési lap;
- Bódy ELTE-s oklevele;
- Bódy ELTE-s leckekönyve;
- Hatósági erkölcsi bizonyítvány (1971.09.09.) – továbbtanuláshoz;
- Önéletrajz Bódy aláírásával (1971.03.31.);
- MAFILM felvételi javaslat (Bódy főiskolai felvételét támogató javaslat, mivel Bódy ekkor a MAFILM szerződéses alkalmazottja) (1971.03.31.) /kétféle változatban: egy fejléces papíron, egy sima papíron, mindkettő Dr. Langer István stúdióvezető aláírásával/;
- ELTE hallgatói igazolás (misperint Bódy az 1970/71-es tanév beiratkozott hallgatója) (1971.04.02.);
- Bódy levele a Rektori Hivatalnak, Bódy aláírásával (1974.10.01.);
- Dr. Molnár István Filmarchívum vezetőjének levele Várkonyi Zoltánhoz, Molnár aláírásával (1974.10.15.);
- Várkonyi Zoltán válasza Bódy hozzá intézett kérelmére, Várkonyi aláírásával (1975.06.21.);
- Igazolás, hogy Bódy 1971-1975 között a Főiskola hallgatója volt és rendezői diplomát kapott, Tiszeker Lajos főtitkár nevével jelezve (aláírás nélkül) (1985.11.29.).

Átnézve a dosszié tartalmát, több érdekességet is találunk, illetve meglepő tényeket kell megállapítanunk. A jelentkezési lap, az erkölcsi bizonyítvány, a MAFILM ajánlás, az ELTE hallgatói igazolás természetes részei a hallgatói dossziénak, ezekben legfeljebb pontos adatokra bukkanhatunk. Az önéletrajz, amit a felvételihez nyújtott be Bódy leginkább azért izgalmas, hiszen a már idézett későbbi önéletrajzzal összehasonlítva érdekes megállapításokat tehetünk – ezt külön fejezetben meg is teszem.

Egy másik egységet jelent az a három dokumentum, ami szoros kapcsolatban van Bódy főiskolai tevékenységével (Bódy kérelme, A filmarchívum vezetőjének levele, Várkonyi válasza Bódy kérelmére /nem arra, ami itt szerepel!/). Ezeket szintén külön alfejezetben részletesen tárgyalom.

Az, hogy a dossziében található Bódy ELTE-s oklevele és leckekönyve, az ugyan furcsának tűnik – persze beiratkozáshoz szükséges lehetett, de miért maradt itt? – viszont további érdekes adatokat jelent a kutatónak.

<sup>2</sup> 2019-ben volt alkalmam megtekinteni a dosszié tartalmát, így az akkori állapotra vonatkozik a beszámoló.

Az első kérdéses tétel a Tiszeker Lajos főtitkár nevével jelzett igazolás Bódy halála után egy hónappal. Ezt vajon milyen apropóból állították ki, kinek a kérésére, és miért található a dossziében? De további kérdések is kerekednek pontosan azokkal a dokumentumokkal kapcsolatban, amelyek nincsenek itt. Hiszen nem található a dossziében egyetlen olyan anyag sem, ami az akkori képzés bármelyik tanárától származna és Bódy személyére vagy tevékenységére vonatkozna. Márpedig elvileg minden évben mindenkiről születtek ilyen anyagok.

Hogy legalább valamilyen összehasonlítási alapom legyen erre vonatkozóan, kértem az SzFE ezzel foglalkozó kollégáját, hogy Bódy osztálytársainak dossziéjából keressen számomra ilyen anyagot, legalább tudjam, hogy mi volt egy ilyen véleménynek a formája, nagyjából milyen megjegyzéseket tartalmazott, de egyik akkori dossziében sem talált ilyet.

Akár ez is felvetheti annak lehetőségét, hogy a dosszié tartalma hiányos, de az is, hogy például az a kérelem sincs benne, amire Várkonyi válaszol, vagy Várkonyi válasza a Filmarchívum felé, stb. Hogy ezek szándékos hiányok, értsd: valaki eltávolította ezeket az anyagokat szándékosan, vagy az elmúlt több évtized során nem feltétlenül kezelték ezeket a dossziékat a levéltári elvárásoknak megfelelően, az megfelelő információk hiányában nem eldönthető.

## ***Főiskola viszonyok – három levél***

### **1. Bódy kérelme a Rektori hivatalnak**

1974. október 1-jei dátummal egy két gépelt oldal terjedelmű kérelmet adott be a Főiskola Rektori hivatalának illetve Rektorának címezve. A felszólalás apropója, hogy Bódy korábban egy rendkívüli szociális segély iránti kérelmet adott be, amit 1974 szeptemberében remélt megkapni, de ezt Tiszeker Lajos elhárította azzal, hogy Bódy erre az évre csak ideiglenesen iratkozott be rektori döntés alapján. Erről Bódy szóbeli úton szerzett tudomást, valaki mástól. Bódy nem tartja ezt korrektnek, hiszen eközben a rendszeres havi szociális segélyt pedig megkapja, ami nem logikus, inkább fordítva lenne az (rendkívülit kapjon és rendszerest ne, ha nincs rendszeresen beiratkozva).

A rektori döntés azért történt, mert Bódy a harmadéves vizsgafilmjét nem készítette el időben. Mi történt? Bódy 1974 júniusában az eredetileg tervezett vizsgafilm forgatását (főiskolán leadott forgatókönyv alapján) nem kezdi meg, itt a levélben anyagi és szervezési okokra hivatkozik. Mindezt támogatja a tanulmányi titkár, a fő-tanszakvezető és az osztályfőnöke is. Velük egyetértésben új forgatókönyvet dolgoz ki, és június helyett augusztusban kezdi meg a forgatást. Az így késedelmesen elkészülő vizsgafilm a többiekkel együtt be tudja mutatni szeptemberben, amiről másfél órán keresztül vitázik a bizottság, majd formai javításokat kér, de elfogadja a filmet. Erről szól a rektori döntés és az ideiglenes beiratkozás. Az évszámból sejthető,

hogyan ez a másodikként készített vizsgafilm éppen a *Hogyan verekedett meg Jappe és do Escobar után a világ*. A második forgatás okozza azt az anyagi nehézséget, ami miatt a rendkívüli segély iránt folyamodik a főiskolához.

A tények és okok felsorolását követően Bódy a főiskola vele szembeni döntéseit a személyére vonatkoztatja, amit olyan mellőzésekkel támaszt alá, mint hogy nem kapott kollégiumi elhelyezést, bár tudvalevőleg voltak üresen álló helyek, a féléves anyagi jutalmazás bevezetését követően egyik félévben sem szerepelt a jutalmazottak között, valamint, hogy ő az egyetlen, aki sose szerepelt azok névsorában, akiket külföldi utazásra javasolt volna a főiskola. Végül így zárja levelét:

*„Most, főiskolai tanulmányaim végéhez közeledve, nem tehetek mást, mint mindezt szomorúan megállapítom. Egyúttal lemondok minden további rendes és rendkívüli segélyről és jutalmazásról, de tisztelettel magyarázatot kérek arra, miért tekintenek alsóbbrendű főiskolai hallgatónak és levegőből létezőnek.*

*Bódy Gábor – ideiglenes főiskolai hallgató.”*

## **2. Várkonyi válasza Bódy kérelmére**

Ez az irat egy évvel későbbi esetről tanúskodik. 1975 júniusában Bódy kérelmet írt Várkonyinak, mivel nem tudta időben leadni a vizsgafilmjének forgatókönyvét. Tekintettel arra, hogy ez Bódy utolsó éve, itt a záróvizsga filmről, vagy diplomafilmről van szó, ami tudjuk, hogy végül az Amerikai anzix lett. Várkonyi elfogadja Bódy magyarázatát, hogy miért nem adta le időre a forgatókönyvet, azonban arra is figyelmezteti Bódyt, hogy a késedelem miatt a Főiskola nem tudja legyártani a tervezett filmet. Hogy ennek ellenére mégis tessen diplomavizsgát a többi évfolyamtársával együtt 1975 szeptemberében Várkonyi azt javasolja a Film és televízió főtanszaknak, hogy Bódyra nézve, személyre szólóan oldja fel azt az általános szabályt, hogy csak a Főiskolán készült film fogadható el vizsgafilmnek. Ez ad végül is lehetőséget Bódynak arra, hogy a BBS-ben készített Amerikai anzix vizsgafilmként is elfogadásra kerüljön.

## **3. A Filmarchívum levele Várkonyinak**

A három dokumentum közül bizonyos értelemben ez a legizgalmasabb. 1974 október 15-ei dátummal Dr. Molnár István a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum vezetője egy példátlan eset miatt fordul Várkonyi Zoltán rektorhoz.

A levélből kiderül, hogy a Filmarchívum rendszeresen kölcsönzött filmkópiákat a hallgatók és oktatók számára a képzést támogatva ezzel. Többször is előfordult, hogy ezeket a kópiákat a hallgatók vágóasztalon nézték meg, ami jóval nagyobb igénybevételt jelent ez mint egy hagyományos vetítés. Erről korábban többször is értesítette a tanulmányi osztályt az Archívum,

hogy különösen figyeljenek oda arra, hogy ilyen ne történjen.

A bevezetőt követően tér rá Molnár arra a példátlan esetre, aminek elkövetője Bódy volt. A Filmraktár Bódy részére – Vadász elvtárs írásbeli kérése alapján – díjmentesen bocsájtott rendelkezésre kópiákat készülő vizsgafilmjéhez (szintén a Hogyan verekedett-ről lehet szó). Azonban a visszaszállítás után a szokásos ellenőrzés során durva csonkítást találtak több kópiánál is. Fordítva beragasztott jeleneteket, nem kockára vágott ún. ugró-ragasztást, illetve képminőség eltérést a beragasztott részleteknél, amiből feltételezték, hogy olyan részletek kerültek a kópiába, ami korábban nem volt annak része. A példátlan eset miatt Molnár jelzi, hogy Bódy számára a továbbiakban sem kölcsönözni nem kívánnak semmit, de helyben való megtekintést sem engedélyezik a számára ezután.

Hogy mit válaszolt Várkonyi erre, vagy milyen következménye volt ennek a Főiskolán Bódy felé, arról nincsenek információink egyelőre. A Főiskolai Bódy dossziében nem szerepel más olyan anyag, ami erre az ügyre vonatkozna. Az, hogy a '70-es évekből levelezésből megvan-e bármi is az Archívum gyűjteményében, az egyelőre nem tisztázott. 2019 végén először a Filmarchívum épületében kezdődött épület felújítás, majd a járvány miatti bezárások akadályozták ennek kiderítését, így ez a feladat még előttem áll.

Az mindenesetre nagyon izgalmas, hogy egyfelől mintha betekintheznénk a kulisszák mögé a levél által, hiszen meglátjuk, hogy Bódy hogyan kísérletezik a film alapvető sajátosságaival, igaz, nem éppen a legmegfelelőbb formában. Nem tudjuk, hogy a szóban forgó kópiákon milyen filmanyagok szerepeltek – talán ez is kiderül majd egyszer az archívum állományából – de tekintve, hogy a Hogyan verekedett-re készült ekkor Bódy, talán feltételezhető, hogy híradó felvételek, esetleg ismeretterjesztő vagy propaganda filmek lehettek azok, amiket ekkor kölcsönzött az Archívumtól. A fordított beragasztás, az ugró-ragasztás, vagy a különféle felvételek keverése mint eszköz többször is megjelenik Bódynál, elég csak a hulladék anyagból készült *Vadászat kisrókákra* c. szemléltető anyagára gondolni.

Az esetből mindazonáltal jól kiolvasható két alapvető vonása akár a szereplőknek, akár a korszaknak. Egyfelől Bódy hozzáállásáról gondolhatjuk, hogy valamiféle nagyképűség jellemzi, hiszen ő még ezt is megteheti, azonban én inkább azt látom ebben – feltételezve, hogy nem mozifilmekről, hanem a korábban említett típusú filmes anyagokról lehetett szó – hogy ezeknek az anyagoknak, amiket felhasznált, amikkel kísérletezett nem volt eszmei értéke, illetve ezek a számára alapanyagként jelentek meg, amik egy alkotásnak részesei lehetnek. A viselkedésében természetesen ott van a határsértés, ami viszont jól mutatja, hogy egyáltalán nem az akkori keretek között gondolkodott. A másik fontos vonás, amit látnunk kell ebben a történetben, az az Archívum vezetőjének kijelentéséből olvasható ki. Amellett, hogy persze az ő elsőrendű feladata a filmes állomány védelme, esélyét sem találjuk benne annak,

hogya az a fajta kísérleti megközelítés, amit Bódy képviselt, egy esetleges határsértés, szabályszegés nélkül is megértésre talált volna nála.

## Önéletrajzok

Napjainkban, ha szóba kerül az önéletrajz, mint szöveg típus, kevésbé érthető ennek jelentősége, mint évtizedekkel ezelőtt. Manapság egy álláspályázatnál szinte kizárólag az ún. amerikai típusú CV formátummal találkozunk, amelyben a könnyen összehasonlítható adattartalom kerül előtérbe és szinte teljesen elvész az önéletrajz tulajdonosának személyisége, egyedisége. Ehhez képest a sokáig egyeduralkodó önéletrajz forma, amely folyószövegbe fogalmazta ezeket az adatokat teret engedett a nyelvi kifejezés sokszínű lehetőségeinek, illetve olyan információk átadására is, amelyeket tény adatként nem lehetett volna kategóriákba sorolni.

Bódy sokat idézett 1981-ben, egy DAAD ösztöndíjhoz írt önéletrajza különösképpen tükrözi ezeket a lehetőségeket. Szinte azt is mondhatjuk, novel-lai megoldásokkal tárja elénk addigi életét a szerző. Ezekből az eszközökből az is feltételezhető, hogy akár ebből a 10 év távlatból<sup>3</sup> is működhetett az a módszer, hogy a korábbi eseményeket az idő eltelte, vagy éppen az elmeséltség foka már eltávolította a száraz tényektől. Természetesen a két önéletrajz olyan értelemben nem hasonlítható össze, hogy más környezetben, más céllal és más országban került benyújtásra, mégis érdekes részletek rajzolódnak ki. A főiskolára benyújtott önéletrajz egy gépelt oldalnyi szöveg, három bekezdésben. Három sor alatt el is jut az egyetemig. *„Húsz éves koromig tehát megszakítatlanul az átlagos diákéletet éltem.”* A következő pár sorban pedig arra ad magyarázatot, hogy miért halasztott egy évet az ELTE-n. *„... egy raktárban munkát vállaltam, majd vidékre utaztam. Az ország több területén megfordultam és megismerkedtem a különböző életmódokkal, munkaformákkal.”*

Ha ezt az időszakot az 1981-es önéletrajzban vizsgáljuk, akkor sokkal kalandosabb részleteket, illetve fontos, személyiségformáló történésekre is találunk. Bódy részletesen ír családja történetéről, majd szülei válásáról, az NDK úttörőtáborban töltött három hónapról, a gimnázium alatti hiányzásairól, ami miatt majdnem kicsapták, KISZ-es Ifivezetői időszakáról, majd az Ilka utcai galeriról, a szerelmi csalódásokról, vagy Jánossy Ferencsel töltött elmeorvosintézeti időszakáról. Nem mondhatjuk, hogy mindezen információk negatívan hatottak volna egy főiskolai felvételinél. Találunk ilyen is, olyat is. Azonban ebből a főiskolai önéletrajzból mindezeket kihagyja Bódy, nem beszél egyáltalán erről az időszakról, csupán azokat a tényeket, amelyeket muszáj, mert más forrásból amúgy is előkerülne. Hogy hova járt középiskolába azt megemlíti, bár az ELTE-s leckekönyvből ez úgyszólván látható. Magyarázatot ad az egy év halasztásra, hiszen ez ismét olyan adat, amit láthatnak enélkül is, és talán magyarázatot igényel.

<sup>3</sup> A két önéletrajz írása között eltelt 10 évre gondolok itt, ami az egyes említett események esetében akár ennél több is.

Az önéletrajz második bekezdésében ismerteti, hogy 1965/66-tól már részt vesz forgatókönyvírásban – ekkor a korábbi irodalmi érdeklődése átcsap a film iránti vonzalomba. Illetve megemlíti egy olyan tényt, amit ugyan több helyről is hallhattunk korábban, de írásos nyoma eddig nem került elő, mégpedig, hogy már 1968-ban felvételizett a Főiskolára, de akkor a második rostán nem engedték tovább azzal az indokkal, hogy előbb végezze el az ELTE-n folyamatban lévő tanulmányait. Érdekes, hogy erről az első kísérletről az 1981-es írásban nem tesz említést, pedig ott kifejezetten kapcsolódhatna ez az elutasítás ahhoz, ahogyan aztán véleményt alkot a Főiskolai hangulatról. A következő pár mondat az 1969-es forgatókönyvpályázatról (*Agitátorok* – a film címe nem jelenik meg, köszönhetően annak, hogy ekkorra már rég betiltották a filmet) és ennek kapcsán az ELTE-s tanulmányokban bekövetkezett változásról (levelező tagozat) szól. Ezek az 1981-es anyagban is éppilyen röviden, talán szárazan kerülnek bemutatásra, bár ott Bódy említést tesz arról, hogy forgatókönyvében az 1968-as ideológiai hullámmásnak is kifejezésére törekedett, amelynek résztvevője nem, csak szemlélője volt. Majd a második bekezdés második fele már a nyelvfilozófiai, szemiotikai érdeklődést és tanulmányokat írja le, és ebből kibontakozva így ír tovább: *„Az európai filmszemiotikai irodalom ismeretében kidolgoztam egy önálló film-leíró, szemiotikai rendszert, ez szakdolgozatom tárgya is.”*

Végül a harmadik bekezdésben a „szociológiai filmcsoportot” program kidolgozásáról és a BBS-től kapott lehetőségről szól, amellyel egy kisfilm megrendezéséhez juthatott. Így a remélt szeptemberi főiskolai kezdésig az ELTE-s tanulmányok valamint a kisfilm befejezése vár rá. Így zárja önéletrajzát: *„Ez a kettősség távlati céljaimmal is egybeváág. Számomra az „elmélet” és a „film”, mint két komplementer nyelvezet, a gondolkodás és a kifejezés maradéktalan megvalósulását ígéri.”*

### ***Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára***

Bódy állambiztonsági szerepéről először a 2011-ben megjelent *Fedőneve: „szocializmus”*<sup>4</sup> c. könyvben olvashattunk. Gervai András ebben a kötetben elsősorban a művészeti élet és a titkosszolgálat Kádár-kori összefüggéseit mutatta be konkrét esetek alapján. A könyv 10. fejezetében, a *Tüzes anyagban* írja le Bódy történetét. Bár a kötet egészéből – illetve további írásaiból – látható, hogy Gervai igyekezett a minél körültekintőbben eljárni az egyes ügyekkel kapcsolatban, és minél pontosabban utánajárni minden lehetséges információnak, mégis akadtak olyan pontok, ahol más eredményre jutottam. Éppen ezért tartom érdemesnek megírni ezt a fejezetet, amelyben próbálom azokat a pontokat tisztázni, ahol esetleg más szempontok figyelembe vételét ajánlom a rendelkezésre álló információk értelmezésében. Az itt következő adatokat az ÁBTL-ben található anyagok alapján adom közre.

<sup>4</sup> GERVAI András, *Fedőneve „szocializmus”*, Jelenkor, Pécs, 2011.

Gervai nem ír az említett könyvben arról, hogy milyen módon sikerült az ÁBTL-ben található anyagokból Bódy nevét dekódolni. A dossziében Pesti fedőnéven szereplő tmb. – azaz titkos megbízott – személyének kilétére vélhetően az adott megoldást, hogy a dosszié első anyaga a *Holt színház* címmel korábban, 1996-ban megjelent Bódy írás. Bár az első megjelenés helyén<sup>5</sup> nincs arra vonatkozó jegyzet, hogy honnan vette a kötet szerkesztője ezt az anyagot, feltételezhető, hogy az OSZK-ban letétbe helyezett Bódy hagyatékából származik.<sup>6</sup>

A Pesti fedőnéven található dosszié anyaga meglehetősen rövid. Konkrétan 20 tétel található benne, amiből az első Bódy tanulmánya, a további anyagok pedig Kazai Zoltán (rendőr hadnagy, később főhadnagy) és Hanusz Gyula (rendőr alezredes) által írt jelentések. A dosszié fedelén található dátumok szerint 1973. november 26-án nyitották meg, és 1981 április 9-én zárják le.

A 19 jelentés dátumait nézve nem érezzük azt, hogy minden egészen egzakt lenne a kronológiában. Minden jelentésnél találunk egy dátumot, a jelentés elkészítésének dátumát, illetve egy másik dátumot, hogy mikori találkozóról szól a jelentés. Esetekben még egy dátum megjelenik, a tervezett következő találkozóé.

Sorszám	Találkozó dátuma	Jelentés dátuma	Tervezett dátum
1	1973.11.22. 1973.11.26.	1974.01.03	1973.12.17
2	1974.01.18	1974.01.30	1974.02.04
3	1974.02.15	1974.03.19	1974.02.25
4	1974.02.11	1974.02.20	nincs
5	1974.02.04	1974.03.26	jövő hét
6	1974.03.11	1974.03.28	nincs
7	1974.03.25	1974.04.09	nincs
8	1974.04.19	1974.04.26	nincs
9	1974.06.24	1974.07.23	nincs
10	1974.07.02	1974.07.25	nincs
11	1975.01.16	1975.02.10	nincs
12	1975.03.25	1975.04.17	sűrűbben kell találkozni!
13	1977.02.16	1977.02.18	nincs
14	1977.03.04	1977.03.10	nincs
15	1976.11.10	1976.11.17	nincs
16	1977.04.20	1977.04.28	nincs
17	1977.08.18	1977.08.18	nincs
18	1977.10.03	1977.10.10	nincs
19	1977.10.26	1977.10.26	nincs

<sup>5</sup> *Végtelen kép*, szerk. PETERNÁK Miklós, Pesti Szalon, Bp, 1996.

<sup>6</sup> A hagyaték nem került katalogizálásra, azonban tudható, hogy a '90-es évek végén Peternák Miklós, majd a Bódy Gábor összegyűjtött filmművészeti írásai c. sorozat első kötetéhez Zalán Vincze is átnézte a hagyaték anyagát.

A táblázatból látható, hogy a legtöbb esetben akár hónapok is elteltek a találkozó és az arról szóló jelentés elkészülte között. Az első jelentések között még találunk olyan leírást, ahol Kazai arról próbálja meggyőzni Bódyt, hogy mondja magnóra a beszámolóját, mert nem biztos, hogy az elmondás és a rendőr jegyzetelése alapján minden információt tudnak rögzíteni. Tehát ez a fajta bizonytalanság már a jelentéseket készítőket is zavarta. Az ellentmondásos részletekre csak egy példa: az 1974. március 19-ei jelentésben Kazai a február 15-ei rendkívüli találkozóról számol be. Bódy azért találkozik Kazaival, mert úgy gondolja, lelepleződhetett ismerősei előtt. A találkozón megállapodnak arról, hogy február 25-én találkoznak <a Bőrös fn. „T” lakáson>. Ehhez képest a sorban következő jelentés, ami azzal a szöveggel kezdődik, hogy <a Bőrös fn. „T” lakáson történt találkozón...> egészen más dátumokat találunk, olyanokat, amik nem illeszkednek a képbe. A jelentés szerint ez a találkozó február 11-én történt, vagyis a rendkívüli találkozó előtt 4 nappal. A jelentést pedig február 20-án írta Kazai, vagyis a rendkívüli találkozó után öt nappal, amiről viszont a jelentést csak több mint egy hónappal később írta meg. Illetve, hogy még fokozzuk a káoszt, az ezt követő jelentés, amit március 26-án írt meg Kazai (a rendkívüli találkozóról készített jelentés után egy héttel) egy február 4-ei szintén rendkívüli találkozót mutat be, ahol a balatonboglári eseményekről kérdezi Bódyt. A találkozó rendkívüli jellege miatt nem ad Bódynak feladatot. Ha csak ezeket az időpont anomáliákat nézzük is, jól érezhető, hogy mennyire zavaros a rendelkezésre álló anyag, főleg, ha még azt a lehetőséget is hozzávesszük, hogy ez nem az eredetileg keletkezett teljes iratmennyiség, hanem annak valamilyen formában megcsonkított, kiválogatott maradéka.<sup>7</sup>

Ehhez elegendő csak azt megnézni, hogy az egyes évekből hány jelentést találunk a dossziében. Míg a beszervezést (1973 vége) követő évből (1974) 9 jelentést találunk, addig 1975-ből csak kettőt, majd miután ebben azt jegyzi meg Kazai, hogy sűrűbben kell találkozniuk, 1976-ból csak egyet(!), majd 1977-ből 6 jelentést, és ezzel vége. Annak ellenére, hogy a dossziét csak 1981-ben zárják le. Persze, elképzelhető, hogy 1978-tól egyáltalán nem sikerül Bódyval találkozni, mindenféle kifogásokat talál, nem ér rá, forgat, utazik, stb. de ettől még Kazaiéknak meg volt a lehetősége, hogy kényszerítsék Bódyt az együttműködésre, ha szükséges, hiszen éppen a külföldi utak (fesztiválok, filmbemutatók) megakadályozásával akár befolyásolhatták volna Bódyt abba az irányba, amely nekik szükséges.

Fontos részlet, hogy ezekből a jelentésekből még csak találgatni sem lehet azt, hogy milyen előnyöket szerzett Bódy az együttműködésből, ha voltak ilyenek. Több ezzel kapcsolatos cikkben is megjelent – ahogy Gervai is találgat efelől – hogy talán a főiskolai felvétel volt az ára az együttműködésnek. Ez teljesen téves elképzelés, hiszen cikkem első felében már láthattuk,

<sup>7</sup> A titkosszolgálati iratokról és azok állapotáról ajánlom olvasásra ehhez: UNGVÁRY Krisztián, *A szembenézés hiánya*, Bp, 2017.

hogya a főiskolai felvételre 1971-ben került sor, vagyis több évvel a beszervező beszélgetést megelőzően. Egy másik találgatás szerint az együttműködésért kapott támogatást a filmjeihez Bódy. Ennek az iratokban nincs nyoma, se Bódy felől ilyen kérés, se Kazaiék részéről ilyen megállapítás. Ha Bódy filmográfiáját illetve a történeti kronológiát nézzük, akkor pont az ellenkezője rajzolódik ki a dátumokból. Bódy 1975-ben készíti el az *Amerikai anzix*-ot mint diplomafilmjét, a BBS támogatásával. 1975-ben nincs ideje találkozni Kazaival (2 jelentés készül egész évben – ekkor írja Kazai, hogy sűríteni kell a találkozókat). 1976-ban a *Filmiskolát* készíti el az Iskolatelevízió számára. 1977-ben egy tv-filmet, illetve a *Kozmikus szemet* kezdi forgatni, ami félbemarad: itt pont jól jött volna a támogatás, de több helyen is szervezeti bürokratikus akadályok miatt nem jut előre a forgatás. 1978-ban ismét egy tv-film, valamint a *Privát történelem*, azonban ebből az évből már nincsenek jelentések. Az *Amerikai anzix*-szal és a *Privát történelemmel* is több külföldi fesztiválon megfordul, ez jelenthet akadályt abban, hogy találkozzon Kazaiékkal. Majd 1979-től a *Psyché*-t kezdi forgatni.

Hogy az együttműködésért cserébe Bódy esetleg szabadon utazhatott volna, ez akár lehetne egy reális magyarázat, bár ezek az utazások minden esetben a filmekkel kapcsolatosak (fesztiválok, bemutatók) amelyek a vasfüggöny mögötti országnak kifejezetten pozitív reklámnak minősülnek, hiszen pont az alkotás és az alkotó szabadságát tükrözi. Úgy hogy ezzel mindkét oldal egyformán nyert.

Azzal kapcsolatban is csak találgatásokra tudunk „támaszkodni”, hogy egyáltalán hogyan sikerült Bódyt beszervezni, mi volt, ami erre motiválta. Sok olyan történettel találkozhattunk, ahol a beszervezendő alanyt zsarolással vagy valami tényleges előny ígéretével sikerült rábírní arra, hogy információkat szolgáltasson. Sok esetben pedig csak annyi szerepel a beszerzési anyagokon, hogy a beszerzés alapja: hazafias. Miközben erről a korszakról alapvetően a pártállamisággal és a rendőrállammal szemben álló ellenzékiek és értelmiségiek koordinátarendszerében gondolkozunk, érdemes kicsit a korszakot is polarizáltabban nézni. Az 1968-as prágai események illetve az új gazdasági mechanizmus visszafordítását követően a '70-es évek elejétől egy elég fagyos korszak kezdődik Magyarországon, amiben legkevésbé az az elképzelés az általános, hogy a Kádár-rendszernek hamarosan, vagy egyáltalán bármikor is vége lehet. Ebben a közegben, amit egy masszív államgépezet és a társadalmi rendszer kiforrott struktúrája jelent, az állami hatalmat végrehajtó szervezetek (mint például a rendőrség) nem feltétlenül csak mint ellenség jelennek meg, hanem egy olyan államhatalom képviselője, amelynek tetteivel adott esetben nem értek egyet, de ettől még azt az államot képviseli, amelynek állampolgára vagyok. Ha ehhez még hozzá vesszük azt a sajátos tényt, hogy pont a '60-as évek végén elsősorban olyan politikai szervezkedések kerülnek a titkosszolgálat fókuszába is, amelyek inkább nevezhetők szélsőbaloldali

eszmék által vezérelt törekvéseknek, akkor teljesen elfogadható, hogy ebben a helyzetben valaki ténylegesen azzal a motivációval igyekszik együttműködni a hatalommal, mert attól valami pozitív eredményt vár. Ha Bódy motivációi között szerepelt is ilyen, nem lehetett hosszú ideig befolyásoló tényező.

Másfelől elképzelhető, hogy Bódy úgy vélte, ezt az egész folyamatot és azt a két személyt, akikkel kapcsolatban volt, ő irányítja, minden a kezében van, ez nem kerekedhet föléje. Ragaszkodása Kazaihoz és Hanuszhoz a jelentésekben is megtalálható. Már a kezdet kezdetén kijelenti, hogy a személyük miatt egyezett bele az együttműködésbe, és ha ez változna, akkor arról előre szeretne tudni.

Egy másik lényeges része a jelentések értékelésének, hogy milyen információkkal szolgált Bódy, illetve ezek milyen kihatással voltak bárkire is. Gervai András könyvéből azt olvashatjuk ki, hogy a legtöbb esetben azokról, akikről Kazaiék kérdezik, negatívan, lekicsinylően nyilatkozik. Ha figyelmesen olvassuk a jelentéseket, akkor főleg a számára fő feladatként kijelölt megfigyelt személlyel kapcsolatban (Bíró Yvette) ezek a negatív kijelentések egy más értelmezési szempontot nyitnak meg. A megfigyelés, információgyűjtés és Bíróval való megismerkedési feladata még akkor indul, amikor Bíró Yvette a Filmkultúra vezetője. Éppen csak megkapja Bódy ezt a feladatot, amikor már leváltják. Eleve Bódy nem érti, hogy ha Bíróról bármi terhelő információ van a szolgálat birtokában, akkor hogy tölthet be ilyen funkciót. Viszont a negatív kijelentések mindegyike olyan irányú, amivel inkább a megfigyelt személy fontosságát próbálja csökkenteni ezek kijelentője. Akár, amikor arról beszél, hogy egy rendezvényen Bíró fontoskodott, mindenkivel beszélni akart, színlelt jókedvvel, vagy amikor Párizsból azt jelenti, hogy egyáltalán nem úgy fogadták Bíró, ahogy az elképzelte, kint nem számít olyan tekintélynek, mint várta, stb. Ezek inkább azt sugallják, hogy talán el kellene gondolkodni azon, hogy nem is a megfelelő embert figyelik, hiszen ez az ember csak fontosnak tűnik, de valójában csak a saját fontosságát próbálja erősíteni mások szemében.

### **Színház a föld alatt**

Ahogy említettem a Bódy dosszié első eleme az a szöveg, amely a *Végtelen kép* c. kötetben jelent meg először nyomtatásban. Itt Peternák Miklós mint a kötet szerkesztője azt a megjegyzést fűzi a szöveghez, hogy annak címlapja hiányzik, ezért az első fejezetcímet használja (*Holt színház*). Az ÁBTL-ben található dossziében a *Holt színház – Kulturális vákum* fejezetcím felett szerepel a teljes anyag címe is: *Színház a föld alatt*. De mi is ez az anyag? Az 1974. január 3-ai első Kazai jelentés szerint ezt Bódy adta, mint a Halászszínházról szóló „jelentés”. Olvasva az anyagot érezhető, hogy mennyire nem jelentés, és persze, hogy Kazaiék ezzel mennyire nem is tudtak mit kezdeni.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> „A Halászékről írt jelentésével kapcsolatban elmondtuk neki, hogy jónak találjuk, azzal a megjegyzéssel, hogy a jövőben több konkrétumot írjon.”

Elsősorban persze azért, mert ezt szinte biztosan nem jelentésként írta Bódy. A 15 A4-es gépelt oldalnyi anyag egyfelől nem Halász Péter egy vagy több előadásáról számol be, hanem egy elméleti rendszerbe helyezi el a színházi törekvéseket a '70-es évek elejei Magyarországon. Ehhez színháztudományi elméletekre hivatkozik, többféle színházi törekvést mutat be, amik közül persze Halászné tevékenységét részletezi a leginkább, de ennek is megvan a logikus oka, az értelmiségi körben, ahová Bódy is tartozik, éppen ez a „legdivatosabb” leginkább központi szerepet betöltő megmozdulás.

Bódy pont úgy foglalkozik ezzel a kérdéssel, mint később számos filmelméleti vagy filmes gyakorlati kérdéssel. Körül járja, rendszerbe próbálja foglalni, elemzi, értelmezi, és legfőképp felvet megoldási javaslatokat, útkeresési lehetőségeket. Véleményem szerint ez az írás nem arra született válaszként, hogy Kazai kiadta utasításba, Halásznékről szerezzon infókat. Ennek a témának a megírását vélhetően Bódy már korábban fontolgatta, akár részben már készen is lehetett, de az sem lehetetlen, hogy a teljes anyagot korábban megírta, csak nem tudta megjelentetni. Ugyan a dossziében szereplő szövegben még találunk módosításokat, javításokat, de ezek inkább csak egy-egy kifejezés finomítása, vagyis utolsó simítások lehettek. Elképzelhető egy olyan forgatókönyv is, miszerint ez a színházi anyag már készen volt Bódynál, közben Kazai rávette Bódyt az együttműködésre és Halásznékről kért tőle anyagot, mire Bódy ezt adta. Na, ezzel kezdjétek valamit! Ami egyfelől mutatja, hogy talán volt benne egy olyan gondolat, megmutatja, hogy kivel állnak szemben – már intellektuálisan, illetve egyfajta cinikus humor is. Nem valószínű, hogy ezt a 15 oldalnyi anyagot novemberben írta volna meg a beszerzés és a következő találkozó között. Inkább érezhető, hogy odadobta mintegy koncként, hogy addig is hagyják békén.

(Bódy kutatásomat továbbra is folytatom, ha ehhez bármilyen eddig nem ismert információval, adalékkal rendelkeznek, kérem, keressen meg a következő email címen: [gy02gy.farkas@gmail.com](mailto:gy02gy.farkas@gmail.com))

