

Bódy Gábor, az alkotó, a közeg és a démonok

Bódy Gáborról írok, aki 1946-tól 1985-ig élt. Hetvenöt éves lenne, lehetne. Harminchat éve halott, de velünk van. Nemcsak műveivel, hanem nyugtalanító egyéniségének varázsával és megoldatlan, talán örökre megoldhatatlan rejtélyeivel.

Bódy Gáborral jól ismertük egymást, de, mondhatni, személytelenül. Ismeretségünk mintegy tíz éve alatt, 1974 őszétől kezdve, majdnem minden kedden együtt voltunk, együtt ültünk a Balázs Béla Stúdió összejövetelein, a vetítésekén és a megbeszéléseken. Vitatkoztunk. Egymással is vitatkoztunk. Egész idő alatt nem emlékszem egyetlen igazi beszélgetésünkre sem. Tehát ez nem személyes barátság volt. Azonban két meghatározó jelentőségű pillanatot volt ebben a kapcsolatban. 1976. október 17-én többórás interjút készítettem Bódyval egy készülő tanulmányhoz. Ez a tanulmány az *Amerikai anzix* című filmjéről aztán meg is jelent a Kulin Ferenc-féle régi *Mozgó Világban*. (Alább még idézek az akkori gondolatokból.) És a második ilyen meghatározó pillanat, amikor 1977. október 3-án Bódy Gábor hosszabb jelentést adott rólam a III/III-as ügyosztálynak, amely az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában olvasható. Erről természetesen csak évtizedekkel később szereztem tudomást. Utoljára 1981 februárjában találkoztam Bódy Gáborral, a Puskin mozinál rövid televíziós interjút készítettem vele a *Psyché* című filmjének sikeréről.

A sorsot meghatározó néhány tényező

Melyek azok a főbb tényezők, amelyek meghatározták Bódy Gábor életét és munkásságát? Az első ilyen, hogy a Rákosi-korszakról neki nagyon kevés gyerekkori emléke lehetett. Ő már ahhoz a generációhoz tartozott, akik a diktatúrát mint félkemény diktatúrát élték meg, és természetes, tartós közegként vették tudomásul. Úttörőnek lenni, KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség)-tagnak lenni a gyerekkor és fiatalkor magától értetődő része volt, egyre kevesebben tekintették ezt elvi kérdésnek. Bódy maga (lásd alább is) ifjevezető volt, azaz KISZ-esként úttörő gyerekekkel foglalkozott, amint erről aztán 1972-ben dokumentumfilmet is készített a Balázs Béla Stúdióban.

Tehát ez az a generáció, amelyikkel az 56-os forradalom leverése nemhogy elhitette, hanem amelyikbe beleverte azt a tudatot, hogy ez már így marad a mi életünkben,

talán gyerekünk, unokánk megér valamilyen változást... Ez az a pillanat, amit Bereményi Géza beleírt a *Megáll az időbe*: „Jó. Hát akkor itt fogunk élni.” A félkemény diktatúra tartós életközeggé vált.

A másik tényező, amely Bódy Gábor munkásságát meghatározta – különösen az indulását –, a Balázs Béla Stúdió (BBS) volt. A pártállamnak ebben a korszakában, az 1960-as és a 70-es években, védett, de azért végső soron mégis védtelen inkubátor. A BBS, ahol elég tág keretek között lehetett filmkészítéssel kísérletezni; művészileg és politikailag is tág keretek között. Ezeket a tág kereteket a rendszer azzal biztosította, hogy, úgymond, nem volt kötelező bemutatni az elkészült filmeket. Ez aztán nagyon gyakran átfordult abba, hogy nem is szabadott bemutatni őket, csak valamilyen különleges engedéllyel vagy úgy sem. A BBS-ben készült Magyar Dezső: *Agitátorok* (1969) című filmje, amelyben Bódy íróként és színészként működött közre. Itt rendezte Bódy az *Ifjevezetők* (1972), a *Négy bagatell* (1972–75), az *Amerikai anzix* (1975) és a *Pszichokozmoszok* (1976) című filmjeit, de mintegy tíz éven át a BBS napi-heti életében is aktívan részt vett. 1976-ban itt alapította meg a K/3 kísérleti filmcsoportot. A BBS-ben folyó filmelméleti eszmecserek egyik hangadója volt.

A BBS egyszerre volt filmgyártó műhely, az ehhez szükséges munkaszervezési fegyelemmel (sok csattanás árán), avantgárd filmelméleti vitakör és laza művészkлуб. A 70-es évek elején egyszer elvittem egy BBS-vetítésre barátomat, aki akkoriban tért haza amerikai ösztöndíjas útjáról. Beleszagolt a levegőbe (szó szerint), és megkérdezte: – Vajon ki szív itt füvet?! – Ugyanis ő, az Amerikából jött, ismerte a szívott fű szagát. Ez egyedi történet. De az alkohol fogyasztása gyakorinak volt mondható. Bódy is többször italosan vett részt az eszmecserekben – ilyenkor egyéniségének agresszív oldala került előtérbe.

A harmadik döntő tényező Bódy Gábor életében az ideiglenes nyugat-európai – főleg németországi – tartózkodás mint közeg, amelyet valószínűleg egyfajta csalódásként élhetett meg, egy keserédes csalódásként. Egyrészt Bódyt Nyugat-Németországban – hiszen akkor még két Németország volt – megbecsülték, az avantgárd filmes és videós közegben ő márka lett, elismert személyiség. Másrészt, ha arra gondolunk, hogy előtte a *Psyché*vel háromrészes, színes, nagyon magas költségvetésű, csodála-

tos (ál)történelmi filmet tudott forgatni Magyarországon, az állami filmgyártásban, ehhez hasonló filmkészítési lehetősége Németországban nem merülhetett fel. A piaci filmgyártás neki ezt nem nyújtotta, ilyen próbálkozásai eleve kudarcra voltak ítélve. Tehát németországi tartózkodása után, végül is, Magyarországra kellett visszatérnie, hogy itt *A kutya éji dala* című filmjét – egyben utolsó filmjét – elkészítse.

A negyedik meghatározó tényező a gyertyát két végén égető személyiség és az ő démonai, erről írásom vége felé szólok.

Az eddigieket összefoglalandó, most átadnám a szót magának Bódy Gábornak. Amikor a korábban említett 1976-os Bódy-interjúmat könyvbe¹ szerkesztettem, a könyvbemutatóra készítettünk egy rövid összeállítást a Bódy-interjú legfontosabbnak érzett perceiből. Íme:

„– Na jó, hát akkor most ezek szerint az Agitátorok óta nem vagy baloldali, az Amerikai anizx óta tudod, hogy nem fogsz disszidálni...

– Azt nem mondtam. Az *Amerikai anizx*-ban egyébként, ha jól emlékszem, a mottója az, hogy el kell indulni minden útra.

– Honnan szedted ezt a mondatot?

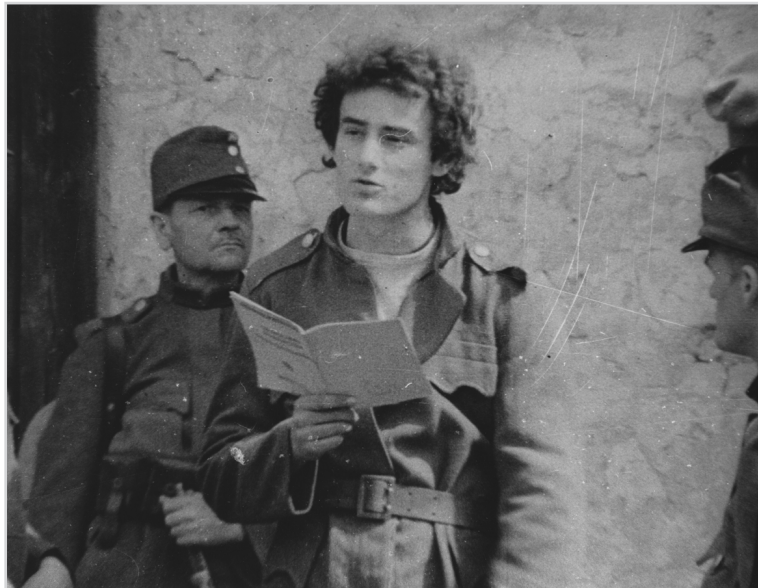
– Ez Csoóri.² Szóval tulajdonképpen egy önbírálatot hajtottam végre ezen a módon, vagy egy önkielést, és eljutottam arra a gondolatra, hogy az a fajta baloldali attitűd, ami ott különböző formáiban él vagy általános ott, az értelmetlen. Azt nekem nem szabad csinálni. És itt az emigrációnál pedig, mondom, a jelenléti aspektus az bizony hozzájárult, hogy végiggondoljam azt, hogy magyarként az emigráció milyen attitűdöket ad az ember számára. Vagy lehetőségeket.

– Mondd, és miután megszabadultál a baloldaliságtól és az emigrációtól, most mivel fogsz legközelebb foglalkozni? Mi az, ahol a cselekvést filmmel akarod pótolni?

– Nem, hát most éppen azt próbálom... nem, hát most megpróbálom a filmet magát... cselekvést... a filmet cselekedni. A filmet cselekedni. Egész konkrét filmterveim vannak, nem is egy, hanem több, és arra gondolok, hogy azokat jól meg kell csinálni.

– És mit akarsz csinálni?

– Még tulajdonképpen van kiélendő probléma, anélkül nem is tudnék játékfilmmel foglalkozni. Az ember számára ez a legjobb mérce, hogy ami engem nyugtalanít, az valamilyen módon számomra kiélendő. A következő filmemet ebben az értelemben az érzékiségnek és a nőnek szeretném szentelni. Szóval nővel kapcsolatos... és az érzékiség... a *Psyché*... a Weöresnek a *Psychéje*. Szintén egy



Agitátorok,
rendező:
Magyar Dezső,
1969, NFI
Filmarchívum,
filmkocka

nagy gubanc az életben, ugyanúgy, mint a baloldaliság vagy az emigrációnak és a magyarságnak az ügye. Tulajdonképpen lehet, hogy... valószínűleg ezt nem fogom tudni megvalósítani, de van egy egészen nevetséges kis adminisztratív szemlélet bennem, hogy szeretem így kipipálni a problémáimat. Már az egyik megvan, a másik is megvan, most jön a harmadik. És még ehhez jön hozzá, hogy közben a kép és a saját anyagom [a film] megismerésének a feladatát is majd folytatni szeretném. Csinálok ilyen kísérleti filmeket.”

Fantasztikus az a tudatosság, ahogy Bódy végiggondolta ezt az alkotóprogramot, és szintén elképesztő az az egymást kiegészítő jelleg, ahogy folyamatosan készített játékfilmeket és kísérleti filmeket. Nagyon radikális kísérleti filmeket. A közönség szempontjából olykor követhetetleneket vagy provokálókat. Azután ezekről a követetetlen vagy provokáló filmekről a játékfilmjeiben – az *Amerikai anizx*-ban és a *Psyché*-ben, de kicsit *A kutya éji dalában* is – kiderült, hogy amit ő korábban kísérleti filmesként kikísérletezett, azt bele tudja építeni a játékfilmekbe, ahol nagyon is a helyükön vannak ezek a különleges eszközök. A tört képek, a teodolit irányvonalai az *Amerikai anizx*-ban, a *Psyché*-ben is hasonlóak, a Zedlitz-epizódban, és *A kutya éji dalában* pedig a képmanipulációk. Tehát a Bódy-életműben az úgynevezett hagyományosabb játékfilmes – bár egyik játékfilmje sem teljesen hagyományos – és a nagyon radikális kísérleti filmes oeuvre összefonódik egymással, és egyik a másikat segíti.

¹ SZEKFÜ András: *Így filmeztünk 2. Válogatás fél évszázad magyar film-történeti interjúiból*. Bp., MMA, 2020

² „El kell indulni minden útra,/ az embert minden úton várják./ Nincs halálos érv a maradásra.” Részlet Csoóri Sándor *Menekülés a magányból* című verséből.

Helye a világban

Hova helyeznénk Bódy Gábor életművét a nemzetközi filmtörténetben? Ha most a jó tündér adna nekem egy feladatot, hogy helyezzem bele Bódyt a nemzetközi filmtörténetbe, akkor ezt nekem (sajnos) úttörőként kéne elvállalnom. Ugyanis nincs benne. Jellemző példaként említem, hogy Kristin Thomson és David Bordwell filmvilágtörténetében³ Bódy Gábor neve nem szerepel. Szerepel viszont a hazai filmrendezők közül Fábri Zoltán, Fehér György, Gaál István, Jancsó Miklós, Makk Károly, Máriássy Félix, Mészáros Márta, Szabó István és Tarr Béla. Érdemi tárgyalást Jancsó, Mészáros, Szabó és Tarr kap. Fájó pont: Szóts István is hiányzik.

Olyan korszakban éltünk, amikor egy magyar filmművésznek rettenetesen nehéz volt áttörni a nemzetközi elfogadottság falát, és Bódy még az arthouse, tehát a művészmozi-hálózat, az egyetemi hálózatok felé is csak nagyon nehezen tudott eljutni. Tehát nincs benne. Hogy hová tenném? Az 1970-es években többen csináltak olyan filmeket, amelyek nagyobb történelmi periódust fognak át, úgy, mint a *Psyché*. Ezek között van olyan, amelyik végigviszi a realiztikus stílust, tehát például a *Huszadik század* című film (Bernardo Bertolucci, 1976), de van olyan is, amelyik már nem tudja realiztikusan befejezni. Jancsó Miklós elkezd realiztikusan a *Magyar rapszódia*-ban, de az *Allegro Barbaró*-ban látomásos képekkel fejezi be. Bódy a *Psyché*-t stilizáltan kezdi, azonban – Weöres nyomán – ez a stilizáció még játékos, közel marad a realiztikus történelmi filmekhez. Leginkább az események közé csempész be – szintén Weöres nyomán – olyan epizódokat, melyek a XX. század felől tekintenek a XIX. századra. A film közepén és végén a képi világ is egyre stilizáltabbá válik, és a cselekményben már kivételt jelentenek a kisrealista betétek, meghatározó a tragikus látomás. Ha tehát Bódy első két játékfilmjét (*Amerikai anzix*, *Psyché*) jegyeznék a nemzetközi filmtörténet, akkor ide helyeznék, az ilyen és hasonló filmek közé.

A kísérleti filmesek között ő sorstársa azoknak a XX. század második felében kísérletező filmeseknek, akiket a mozinéző közönség gyakorlatilag nem ismer. Tehát van Stan Brakhage, van Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, vannak társaik, a nagyon radikális kísérletezők, akiknek a neve gyakorlatilag kiesik a filmbarátok ismeretei közül is, többek közt azért, mert még ma sem igazán érhetők el. Kultuszuk, ha van is, szűk körű. Úgyhogy kísérleti filmsként Bódy osztozik ezeknek a sorsában.

Szél hajtotta levél: az *Amerikai anzix* (1975)

Amint fentebb már jeleztem, a „rég” *Mozgó Világ* 1977-es első számában hosszabb elemzést közöltem két filmről, az *Amerikai anzix*ról és Lányi András *Segesvárrjáról*. Álljanak itt (kissé rövidítve) az *Amerikai anzix*ról írottak.

„»Alkalmazzuk Önt és társait, folyó és most következő hó bármely napjától, természetesen leszerelésüket követően. A Trans-American Line építkezése nem veszélytelen, ezért valamennyi hadviselt, mérnöki dolgokban jártas emberének heti 40 dollár jövedelmet biztosítunk, a jutalmak és az ellátás költségei mellett, amelyet a társaság fizet. Az Ön heti bérét kezdetben 50 dollárban állapítjuk meg. Ezen felül a társaság biztosítja támogatását a teodolit műszaki kivitelezéséhez. Gyártásról is szívesen tárgyalunk...« (Részlet a film szövegéből.)

Ha szó szerint vesszük Bódy Gábor filmjének címét: *Amerikai anzix*, olyan képes levelezőlapra kell gondolnunk, melyen az előtérben fegyveres férfiak állnak, múlt századbeli egyenruhában. A film forgatókönyve, mely rendhagyó módon fényképeket is tartalmaz, közöl is ilyen képet, mutatóba, az amerikai polgárháborúból. Képzeltbeli anzixunkon három férfi arca, alakja világosan kivehető. Középen áll Fiala János (Csutoros Sándor, hangja: Latinovits Zoltán) – ő a főszereplő. Földmérnök, aki részt vett a magyar szabadságharcban, majd utána mindenütt harcolt, ahol a szabadság ügyét remélte képviselni: 1855-ben Szevasztopolnál, 1860-ban Toscanában, végül itt, ahol a postabélyegző kelte: 1865, North-Carolina. Foglalkozása alkatával egybevág: földmérő, és született racionalista. Bár bátorsága példamutató, és szabadságharcos elkötelezettségét is ismerjük, mégis leginkább józan, túlzásoktól mentes tisztánlátása jellemző rá. Nem véletlen, hogy Kafka is a földmérő alakjában mutatja fel a racionális magatartást – mondja Bódy. És nem véletlen, tehetjük hozzá, hogy amint Kafka a racionális magatartás válságáról tudósít, az *Amerikai anzix* főhőse is valamiféle válságba kerül.

Illúziók nélkül szemlélte például Bem József sorsának tragikus fordulatait: »...tudja, hogy Bem, mielőtt még meghalt, segített az aleppói parancsnokságnak felszámolni egy berber-arab guerilla lázadást? Én is ott voltam mellette. Figyeltem az öreg oroszánt, Európa forradalmainak zsoldosát, amint a legkorhadtabb státus rendőreként lép fel...« Most viszont saját maga kerül hasonló helyzetbe: a polgárháború végéhez közeledik, és az épülő vasút hívja őt és találmányát. Fiala iróniája saját magát sem kíméli. Így beszél társához, Boldogh századoshoz:

³ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *A film története*. Ford. MÓDOS Magdolna, Bp., Palatinus, 2007

»nem jön velem mégis a Pacifichez? Ott még van harc az indiánokkal... Európában eláshatja a kardját.«

Boldogh százados (Fekete András) a másik, előtérben álló alak képelelapon. Valamivel alacsonyabb és teste-
sebb Fialánál, és dadogva beszél. Ahogy Fiala jellemzi,
reggel az általános európai háborúban bízik, este az emigránsok várható amnesztiájában. Az érzelmek embere,
ő az, aki legjobban kötődik földrajzilag is a kis hazához.
»Olvastam egyszer – mondja a film vége felé –, hogy az ember élete olyan, mint a szél hajtotta levél. Megakad,
s odább repül, míg egy árok végképp elnyeli. Hát én jobban szeretném, ha *in alter orbis* odahaza volna az az árok...«
Fiala és Boldogh, ahogy egymás mellett állnak, kissé a Don Quijote–Sancho Panza párosra emlékeztetik a nézőt. Csak éppen fordított a képlet: itt Sancho Panza az idealista, Don Quijote a realista.

A harmadik alak kissé távolabb áll társaitól – ő Vereczky Ádám főhadnagy (Cserhalmi György). A halált megvető, sőt, a halállal játszó bátorság embere. Élete bravúrok, vakmerő akciók sorozata. Egy szóváltás után fegyvertelenül kíséri el Fialát a harctérre, és kis híja, hogy rajta nem veszít. »Ön fatalista, s kedvét az effajta defilírozásban találja« – mondja róla a mindig józan Fiala. Mégis, a két alak, a józan Fiala és a nagyvonalú-fatalista Vereczky egy pillanatra mintha közelebb lépnének egymáshoz a képen... Fialát ugyanis megragadja a Vereczkyből sugárzó emberi érték, magához méltónak érzi – talán méltóbbnak is, mint tényleges társát, a kissé habókos Boldoghot. Megkísérli hát bevonni saját körébe: megtanítja a teodolit kezelésére. Tette mögött az a feltételezés munkál, hogy Vereczky céltalanul »defilírozásba« fecsért energiáit majd ő hasznos irányba tereli. Nem számol azonban a jellem (és a sors?) öntörvényeivel: amikor Vereczky első próba-mérésükkor meglát egy óriási hintát, azonnal ki is próbálja, és oly mértéktelenül hajtja, hogy átfordul vele, lezuhan, és szörnyethal. Egy következő képelelapon helye már üres lesz...

Három alak, három magatartás, három sors az anizik előtérben. De mintha a fotográfus még keresgélne egy negyedik alakot is – csak éppen nem talál. Nosza, odahívja hát a Magyar Tiszti Casino tagjait – elférnek ők is a képen. Ha a fényképezőgép lenszéje már az előző három daliás alakon is könyörtelenül észrevette a közelgő tragédiák, kiábrándulások, rezignáció jeleit – hát ezen az úri társaságon mást nem is lát. Csak éppen a méltóság hiányzik belőlük, nem véletlen, hogy nem lehetett közülük egy olyan alakot kiállítani, aki méltón, reprezentatív hősként megállhatott volna Fiala, Boldogh és Vereczky mellett. Ott nyüzsögnek hát kaszinójukban, bendzsón játszatják a néger zenésszel a Rákóczi-indulót, New Budában vélik kielégíteni honvágyukat, magyar-német keveréknyelven idézik fel talán sosemvolt hőstetteik emlékeit, és kártyáz-



nak. »Bátor szívekkel szerencse társalog – uraim, ki üt meg egy Lajos-fundot?« A kártyaparti tétje tehát egy amerikai Kossuth-bankó, az az ötvendolláros kötvény, melyet Kossuth bocsátott ki a további harc fedezetére. A filmet át- meg átszövő finom párhuzamok egyike a Kossuth-fund és az a százdolláros, mely előlegként hullik ki a vasúttársaság képviselőjének leveléből Fiala számára. A Kossuth-fund az ábránd, mely ráadásul a kaszinóban még devalválódott is. A százdolláros viszont kemény realitás.

Hosszan beszélünk arról, hogy mi látható Bódy amerikai anizikán – ideje arról is szólni, hogy mindez hogyan látható. Annál is inkább, mivel valószínűleg ez a hogyan lesz az első, ami a film nézőjének feltűnik. Bódy ugyanis különböző filmtrükkökkel létrehoz egy sosemvolt múlt századbeli híradófilm-stílust. E híradó időnként »bevillog«, »túlexponálódik«, »megszalad« a vetítógépben, sőt »elszakad«. Természetesen ezek a jelenségek nem a filmvetítés realitását képviselik, hanem maguk is jelle válnak, és nem-naturalista módon megjelenítenek egy sajátos filmszerűséget. Mozgósítják összes film-emlékeinket a kopott és szakadozott híradókról, de a film végén már azon sem csodálkozunk, amikor egy »filmszakadás« kontúrjai papír-kivágásként végiglibegnek a képen, közvetlenül is megjelenítve azt a bizonyos szélfúttá falevelet, melyről korábban Boldogh beszélt.

Ennek az eszköztárnak egyik, de Bódy számára különösen fontos darabja a »fényvágás«. (Maga a szó is Bódy találmánya, ugyanolyan örömmel ízlelgeti, mint amilyen élvezettel játszik filmjében a filmi anyag és a trükkasztal lehetőségeivel.) Lényege az, hogy számos jelenetet a szokásos vágás helyett a kép kiféheredése, majd újra megjelenése választ el a következő jelenettől. A fényvágás tehát tulajdonképpen a fehér »bevillogások« szélső esete, amikor a bevillogás mintegy ki is oltja a képet, és helyet ad

Amerikai anizik,
rendező:
Bódy Gábor,
1975, NFI
Filmarchívum,
filmkocka

a következő képnek. Érdekes ellentétben áll ez a képváltás a filmművészet egyik régi, hagyományos eszközével, az elsötétédes jelenetkapcsolással. [...] Bódy trükk-világában a fényvágás a filmkészítés ön-reflexiója; visszautalás a filmkészítés műveletére a filmalkotáson belül. [...] A néző tanúja-résztevője lesz a »fotográfus« drámájának is, azaz a film reflektálja saját elkészültét.

Végül feltűnik még a képben időnként egy fonálkereszt is, mely jogosultságát kezdetben a teodolit realitásából meríti. Később viszont önállósul, sőt a kép időnként ki is merevedik, és ilyenkor szaggatott vonalak jelölik ki a szereplők megtett és várható útját, vizuálisan jelenítve meg például egy hagyományos filmbeli üldözés drámai tartalmát. (Persze ez a megjelenítés egyben az üldözés ironikus kommentárja is.) Bódy nagyon tudatosan szerkeszt ebből a szempontból is: a térképezés, a távcső, majd Fiala és Vereczky közös földmérő-gyakorlata élethelyzetként megteremtik a trükkök alkalmazásának alapját, ami által viszont ismét a rendezőnek nyílik alkalma a trükkökből drámai hangsúlyokat formálni.

A dráma, amit ezek a fonálkeresztek és szaggatott vonalak képviselnek, kettős. Egyrészt az válik érzékeltesen átélhetővé a néző számára, hogy emberi sorsok (lásd üldözés) adott pillanatban geometrizálhatók, sőt geometrián múlnak – gondoljunk a becsapódó golyók röppályáira is. Másrészt megjelenik itt Antonioni fotográfusának hideg-letelése is, a bűnügy eseményeinek közepébe kerülve. (*Nagyítás*, 1966) [...]

Az *Amerikai anzix* Bódy elementáris filmes és mozi tehetségének bizonyossága, és dramaturgiailag is példásan megszerkesztett, mívés munka.

Tulajdonképpen »milyen szél fújja« a faleveleket? Persze, a történelem szele, hogyne tudnánk. Sőt, vihara. De miért úgy fúj, miért onnan, ahonnan? Ezen a ponton Bódy kevés konkrétumot ad – filmje inkább hangulatok hullámozása, mint történelemfilozófiai elemzés. [...] A szabadságharc bukása után sem lehetett visszacsinálni a társadalmi forradalom legfőbb eredményét – a jobbágyfelszabadítást. Az emigráció politikai manőverei viszont, ahogy ezekre Bódy utal, kizárólag a szabadságharcra irányultak – a társadalmi forradalom folytatásáról nem esik szó. Az »anzix« hősei tehát még többé-kevésbé szabadsághősök, de semmi esetre sem forradalmárok. [...] Olyan nacionalisták ők, akiknek kötődésében az eredeti nációt, a magyart, valamiféle furcsa történelmi kémia képlete szerint szubsztituálni kellett és lehetett egy másikra, harmadikra, negyedikre. Az emigránsok számára lassan válik nyilvánvalóvá, hogy ez a szubsztitúció nem folytatható

vég nélkül. Öregszenek, elfásulnak, vagy egyszerűen megelégszenek a polgári léttel.

Rokonszenünk változatlanul az övék, mégis, mi ott érezzük Fiala János – ahogy a filmbeli amerikai tábornok mondja – »élete első győztes háborújában« a legmélyebb vereséget is. »A térképeink igazán kiválóak, de már nincs szükségünk rájuk.« Persze, mert a magyar térképeken a győztes nemzeti szabadságharc útjai a társadalmi forradalomhoz vezettek volna – ha Petőfi, korában éppen ezért egyedülálló koncepciója valósul meg. Tudjuk azonban, hogy ennek bukásához már 1848 nyara is elegendő volt – nem beszélve azután 1849 tragikus nyarutójáról. Talán ilyen összefüggések rejtőznek az *Amerikai anzix* figurái mögött, a kép háttérében. Sajnos, hiába a remek régi fotográfáló lencse, ezeket mi csak elmosódottan látjuk. Csak a hangulatuk biztos; lehet, hogy a másik néző ugyanazokból a foltokból más ábrát rajzol ki. Az élesre kiexponált előtér azonban meggyőző és egyértelmű.⁴

A filmgyakorlat és a filmelmélet embere

Az ELTE Bölcsészkarán Bódy a történelem–filozófia szakra jelentkezett, de közben két félévben fölvette Zsilka János általános nyelvészeti előadását is. »Egész egyetemi időmből igazán csak ezt az évet szenteltem intenzív stúdiumoknak. Úgy tetszik, gondolkodásomra is az ekkor tanultak hatottak a legmaradandóbban» – írja *Önéletrajzában*. Az 1976-os interjúban⁵ filmelméleti nézeteiről is beszélt. Néhány részlet:

„– Zsilkánál az volt a nagy dolog, hogy ő az egész korabeli nyelvtudománnyal szemben állt, amelyik egy deduktív alapú nyelvtudomány, a [Noam] Chomsky-féle nyelvtudomány. Van egy misztikus elkendőzött magja, de ezek kategóriákkal vannak lefüggönyözve, ilyen alkategóriákkal, és abból aztán minden deduktíven le van vezetve. Van egy nagyon nagyfokú tudományelméleti jellegű aggályoskodás a kategóriák egymásból való levezetését illetően, és a definíciókra való törekvésben, persze a definíciókról aztán mindig kiderül, hogy tautologikusak, hogyha jól utánanézzünk. Zsilka meg ezzel egyáltalán nem törődött, hanem írt három könyvet a jelentésről, végeredményben anélkül, hogy egy definíciót lehetne benne találni a jelentésre vonatkozólag. Ez engem eleinte nagyon zavart, mint másokat is, de azóta rájöttem, hogy ezt nem is lehet másképp csinálni, csak így. Mégpedig ez azért van, mert Zsilka az anyagból indult ki, magából a nyelvi anyagból. Nem kategóriákból, hanem a nyelvből mint materiából indult ki, és egyszerűen beszélt in medias

⁴ SZEKFÜ András: *Két filmről, bevezetéssel és befejezéssel*. Segesvár, *Amerikai anzix = Mozgó Világ*, 1977, 1. sz., 98–103.

⁵ Az 1976-os interjúnak ez a része itt jelenik meg először.

res azokról a problémákról, azokról a megfigyelésekről, amiket tett, és ezekre a megfigyelésekre vonatkozólag vázolt fel egy elméletet.”

„– Zsilka akkori nyelvképének az volt a magja, hogy a szintaxis és a szemantika egy egységet alkot, egymástól elválaszthatatlan, és ennek az egész kérdésnek a tengelyében a paradigma áll, mégpedig a főnévi paradigma. Ezt mutatta ki az első könyvében, és ezt a fajta paradigmát kerestem én is [a filmelméletben]. De ezt egy az egyben nem lehetett áttenni.

Egy egész egyszerű mondatban össze tudom foglalni, hogy mi volt ez a nyelvkép, amivel ezt elkezdtem csinálni. A nyelv, az nem más, mint a tagolásnak a szisztémája. Tehát a filmben egyszerűen azt kell megkeresni, hogy hogyan tagolódik a film, és hogyha ezt az ember megnézi, ezt tudja, akkor a tagolódásnak a szisztémáját, formáit nevezhetjük szintaxisnak, és azok a dolgok, amik ezekben a formákban elrendeződnek valamilyen módon, azok adnak egy szemantikai bázist. Tehát tulajdonképpen a tagoláson keresztül mindent meglátsz, és csak azt kell megnézní, hogy hogyan tagolódik a film. Ez tudniillik magának a filmkészítőnek a gondolkodása is, már amelyik filmkészítő gondolkodik, és nem valamilyen készen vett konvenciót vagy formát öntudatlanul vesz át, mint ahogy a gyerek a beszédet. [Tehát amelyik filmkészítő gondolkodik,] akkor az nyilvánvalóan azon gondolkodik, hogy hogyan tagolja a dolgokat. Ennyiben minden filmkészítő gyakorlati szemiotikusnak is nevezhető, csak legfeljebb nincs meg a fejében a dolgoknak az elméleti képe, mert nem rendelkezik ezekkel a terminusokkal.

Kiderült az is, hogy egy sokkal átfogóbb analógia van a zsilikai képpel, és még ennek előzményei is vannak [Giambattista] Vicónál. Az, hogy a filmi tagolásnak – hát te ezt egyszer-kétszer hallottad már különböző helyeken, bár sosem figyeltél rá nagyon – van három alapvető módja, ami minőségileg alapvetően eltér egymástól, mégpedig az általános és a konkrét viszonylatában, három szintje. Ezek a szintek történetileg is eléggé kitapinthatóan egymásból jöttek létre, de logikailag feltétlen egymást feltételezik, és ez a három szint, ez voltaképpen a paradigma, az alapvető paradigma.

– De azért mondd el a három szintet.

– Hát, mindegyiknek több nevet adtam, és elég nehéz röviden elnevezni őket. Az első szint a lokális, kronológus tagolás, amikor a képet a filmkészítő egyszerűen egy tér-időbeli kapcsolatba helyezi el. A filmnyelvvvel azért van annyi félreértés és annyi probléma, mert a filmnyelvnek nincsen olyan értelemben vett morfológiája, mint a beszélt nyelvnek. Van egy morfológiai szintje, és nagyon jól ki lehet mutatni, hogy minden egyes esetben morfo-

lógiailag megnyilvánul az, hogy milyen szinten szándékozom én tagolni az anyagot, de ez egy instabil dolog, szóval ez nincs olyan értelemben stabilizálva, mint a nyelv az írás által. Szóval ez az első szint. Ezt azért kellett közbeszúrni, mert morfológiailag megnyilvánul mindig, hogy hogyan tagol a filmrendező, ennek a dolognak szakmai, technikai szabályai is vannak.

Az első szint ez, hogy eleve megjelenik a filmtörténetben is a világnak, ezeknek a... hát, kezdetben csak optikai, de beszélhetünk általában audiovizuális megnyilvánulásoknak egy lokális, kronológus tagolása.

A második szint, ami ebből létrejött, azt nagyon sok névvel lehet illetni. Egyik rosszabb, mint a másik, de lényeges az, hogy valamilyen bináris oppozíció alakul mindig. Nem is feltétlenül oppozíció, hanem inkább bináris komparatívnak lehetne nevezni. Szóval két dolog összevetése magyarul, két dolog összevetésén alapuló tagolás, amit lehet nevezni éppen ezért retorikus tagolásnak, mert a történeti nyelvtudomány és pont a szemantika nem véletlenül nagy figyelmet fordított mindig a retorikus figurákra.

Nárcisz és
Psyché,
rendező:
Bódy Gábor,
1979, NFI,
fotó: Szóvári
Gyula



A film esetében ez még kézenfekvőbb csomópont. Az összes retorikai figurák, a metonímia, metafora, a szinekdoché mindig két dolog valamilyenfajta összevetésén alapulnak, vagy két dolog közül az egyik hiányán, szóval mindig két dolog szerepel benne, és a filmben ez az Eisensteini tradíció. Nála jelent meg ez a legtisztábban, őnála dolgozódott ki. Csinálták sokan előtte is, szóltak előzőleg, de Eisenstein ebből elméletet is csinált, totalizálta ezt a szintet. Szóval ezt tartotta lényegének. Hát ezt mindenki ismeri, azt hiszem, erről nem kell hosszabban beszélni, ez az »egy plusz egy [az három]« elmélet. Egyébként azt kevesen tudják, csak még ha elolvassák Eisensteinnek a *Tartalom és forma* kötetét, abban lehet megfigyelni, hogy ott ő montázs mondatokról beszélt. De ez a filmjeikben nemigen jött létre.

Ő elméletileg projektált egy olyan formát, ahol ez a harmadik szint [mint] lehetőség kiugrik. Tudniillik, ha két dolgot összevetünk, akkor nyilván ez a kettő egyet [egy közös részt] metsz ki magukból, ez az a bizonyos harmadik, az az egy, aminek alapján a kettőt egymással szembeállítottuk, akár metaforikusan, akár [másképp]. Ezek az egyek félúton vannak a konkrét és az általános között. Eisenstein [ugyan] azt állította, hogy ezzel már rögtön eljut a fogalomhoz, de valójában ezek ilyen érzéletes, érzéki általánosok. Azért is használjuk szívesen a metaforákat, mert valamilyen érzékivel jelenik meg egy általános. Mint a nyelvben is a retorikai figurák, azok sem tiszta általánosok, azok a konkrétban benne vannak fél lábbal. [...]

– Ezt a harmadik szintet hogy neveznéd?

– A harmadik szintet szeriálisnak, szeriális vagy komplex tagolt szintnek. Az ember ezáltal rájön arra, hogy ha én két dolgot egy [egyazon] tulajdonsága folytán állítok egymással szembe, akkor annak az egy dolognak vannak ilyen potenciális, elvont tulajdonságai, ilyen »egyek«. Ha mással állítom szembe, akkor egy másik »egy« jön elő. Tehát hogy a kép hordoz eleve ilyen elvont jelentésbázisokat, ilyen elvont jelentésindexeket. Ezek az indexek a fejünkben, a kultúránk által és sok egyéb dolog által [meghatározott módon] egy bizonyos szeriális rendben vagy egy preformált szeriálisban jelen, vagy pedig esetleg már megformált szeriálisban rendeződnek el. [...]

[A némafilmkorszak után] a hangosfilmben az egész mozgás nyilvánvalóan visszaesett a lokális-kronologikus szintre, mert hát újra meg kellett oldani ezeket a problémákat. Azután az 50-es években jött elő újra ez a retorikus forma, és a 60-as éveknek az egész nagy, intellektuálisnak ismert és nevezett filmművészete lényegében a szeriális tagolás szintjén van.

– Mit tartasz te [a 60-as évek] reprezentatív filmjeinek?

– Szinte csodálatos módon vagy talán nem is csodálatos, de éppen a magyar filmben van a két nagy, tisztán látható szeriális [tendencia]. Ma a Huszárik meg a Tóth Janónak a dolgai, az *Elégia*⁶, mondjuk, másrészt a Jancsó. Nincs morfológiai azonosság a kettő között, sőt, abszolút két, egymással ellentétes forma, de valójában a két, külön forma ugyanazt a tagolási szisztémát szolgálja. Jancsóéknál, a Huszárikéknál, ott teljesen direkt módon. Vertovéknál el is van vágva a snitt, szóval snittek szeriájában jelenik meg, lehet ellenőrizni. Jancsónál nem, mert ő nem vág, de a Jancsónál a dolgok, a tárgyak, az objektumok vannak szeriálisan megválogatva szándékosan. Ő mindig meghatározott, különösen, amikor erre a dologra ő is igazán ráérzett vagy ráhajtott. Például nagyon is túlhatározott szeriákat zavart mindig a kamera elé, a ruhák, az emberek, a tárgyak bizonyos meghatározott szeriáit, és ezeknek a mozgásával tudott egy olyan szövetet létrehozni, ahol már maga a vizuális, illetve akusztikai anyag kezdett el gondolkodni. [...] Világos, hogy csak úgy lehetett ezekhez a Jancsó-filmekhez egyáltalán közel jutni, hogy az ember nem a történetnek, tehát nem a lokális, kronologikus eseménynek tulajdonított jelentőséget. Nem is lehetett annak, mert a lokális, kronologikus viszonylatoknak már nem volt értelme, nem volt jelentése. Kizárólag a szeriák felfogása alapján lehetett ezt a dolgot értelmezni vagy követni.

Maradva a szeriális problémánál, a szeriák a fejünkben vannak, csak amikor erre a dologra rájött a film, akkor készültek ezek a filmek, amikor explicit meg is jelennek a szeriák. Megmutatja a filmrendező azokat a szeriákat, amikből gondolkodik és bele is rakja a filmjébe. [...]

Amikor a gondolkodás eljut olyan fázisba, hogy felfedezi a dolgok között valamilyen összefüggést, akkor természetesen ezt az összefüggést mondja ki vagy mutatja. Azután, miután ezt felfedezte, utána már nem kell megmutatnia állandóan ezt az összefüggést, csak egyszerűen ebben az összefüggésben gondolja el és mutatja meg a dolgot, amiről beszél. Tehát szeriális forma alatt. Jó, hogyha megint konkrétan beszélünk, például a Bergmann-filmeknél, Antonioninál és Pasolininál is ez a szeriális gondolkodás van, de ott már immanensen, szóval történettel van az egész elrejtve. De az, hogy az egész történet egy intellektuális gondolati tartalmat hordoz, egy jelentést hordoz, ezt te csak akkor tudod kivenni a filmjéből, hogyha azokat az egyedi dolgokat, amiket ott látsz, egy szeriá részeként fogod fel, egy szeriális jelentést tulajdonítasz nekik, különben nincs az egésznek semmi értelme.

⁶ Az *Elégiáról* Bódy elemzést is publikált. BÓDY Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások I–II.* Bp., Akadémiai, 2006, I., 37.

Egy Antonioni-filmnek [enélkül] az égvilágon semmi értelme nincs, most különösen gondolok nem az utolsó két filmjére, hanem az előző Antonioni-filmekre.

– Ebben a rendszerben, amit itt fölvezelsz, ebben minden filmet értelmezhetsz? Legfeljebb azt mondd, hogy az illető filmben nem jön létre a harmadik szint vagy nem jön létre még a második szint sem, hanem megragad az első szinten? Vagy pedig vannak olyan filmek, amelyek nem eszerint a rendszer szerint értelmezhetők, amelyek kívül esnek ezen a rendszeren.

– Ebben minden filmet értelmezhetek, de vannak olyan filmek és az igazán jó filmeknek van egy ilyen gesztusa mindig, a gondolati értelemben igazán értékes filmeknek. A játékfilmnek, azt hiszem, vissza is kell majd kanyarodnia erre a szintre. [A játékfilm] az abszolút egyszerű, lokális, kronologikus szinten előadott történet a film nyelve szempontjából, és nyilvánvaló, hogy a játékfilmnek ezen a nyelven kell beszélnie, a mozi- és a játékfilmnek, mert ez a legdemokratikusabb nyelv, mert ez az, amit mindenki megért. Viszont a 60-as évek filmművészetében azt látom, hogy ott az egy olyan átmeneti állapot volt, amikor a játékfilmen belül megszületett a gondolati vagy az intellektuális film, és akkor még egy darabig együtt tudtak menni. De nyilvánvaló, hogy ennek differenciálódnia kell, és valahogy olyan módon, ahogy az irodalomban, ahogy a verbális nyelv esetében a kezdeti időkben hát együtt haladt a filozófia, a művészet meg a tudomány az egyetlenegy műben, és aztán, ahogy fokozódtak az igények meg a lehetőségek a különböző gondolkodási formákkal kapcsolatban, ezek szétváltak egymástól, és mindegyik ment tovább a maga útján. Ez a filmben is végbe fog menni. Nem a filmben, hanem a mozgóképet illetően, és már általában. A játékfilm meg fog maradni, tehát egy speciális esetté válik, és a játékfilmnek a nyelve ez. Ezért is kanyarodtak egyébként vissza Bergman, Antonioni is és most próbál Jancsó is, az egyszerűbb lokális, logikusabb formákhoz, mert ők mint művészek érzik azt, hogy most már mozifilmeket fognak csinálni és akarnak életük végéig, és annak ez a formája. Az, amit ők gondolati, intellektuális értelemben elvégeztek a filmben belül, azt ők úgy tudnák folytatni, hogyha ilyen filmfilozófiákat csinálnának, azt viszont nem lehet a moziban.”

A démonok lába nyoma

A démonokról kellene még szólnom, amik végigkísérték Bódy életét. És ehhez szeretném segítségül hívni Bódy-nak egy 1981-ben készített önéletrajzát, amit egy pályázathoz készített, és ami több helyen meg is jelent, az in-



terneten is elérhető.⁷ Ez egy nagyon furcsa önéletrajz. Ugye, tudjuk, ha máshonnan nem, akkor Örkény István paródiájából, hogy a pártállamban az emberek az önéletrajzukkal taktikáztak, kínos dolgokat kihagytak belőle, mindig az aktuális politikai széljáráshoz igazították és így tovább. Ehhez képest nyilván Bódy is kihagy az önéletrajzából dolgokat, de ugyanakkor ezt az önéletrajzot is mint művészi alkotást hozza létre. Mint egy művészi alkotásba, kényszeresen belerak olyan mozzanatokat, amelyek kínesságuk vagy furcsaságuk miatt egyébként ő csak egy filmbe rakott volna bele. Ott sokkal kevésbé lettek volna személyesek, kegyetlenek és kompromittálók, de itt kicsúsznak a tolla alól, és benne maradnak az önéletrajzban.

Mondok példákat. Szüleiről elmondja, hogy derék, középosztálybeli emberek voltak, a nővéréről viszont azt mondja, hogy „akit óvatosságból a vendéglátóiparba kényszerítettek”. Ennyi. Semmi több. Kicsúszik a tolla alól. Vagy beszámol róla, hogy 1956 táján az NDK-ba kerül, Kelet-Németországba, a kommunista Németországba, a Wilhelm Pieck pionírtáborba, és azt mondja: „Mély benyomások értek a gyermekkori szexualitás, agresszivitás és a német kultúra köréből.” Kedves olvasók, Önök közül ki írt volna be egy ilyen mondatot a pályázati önéletrajzába?

„Gimnazistaként is tagja maradtam az úttörő mozgalomnak mint ifivezető. [...] A XIV. kerületben az ifivezetők és a KISZ-isták bizonyos fokig szemben álltak egymással, [...] (az ifik) egy mozgalmibb és militánsabb árnyalatot képviseltek.” „Egy ideje már párhuzamosan kültagja voltam [...] az Ilka utcai galerinek.” Kedves olva-

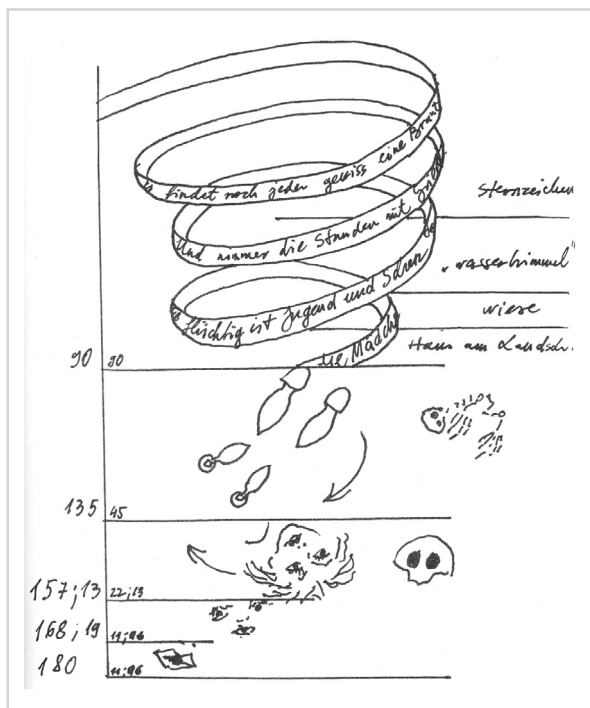
Kutya éji dala,
rendező:
Bódy Gábor,
1983, NFI,
fotó: Galló
Gusztáv

⁷ BÓDY Gábor: *Önéletrajz* = BÓDY: *i. m.* (2006), I., 18.

sók, bele tetszettek írni valaha egy galerit az önéletrajzba? Szerintem senki, soha. Bódy beleírta.

„Bögözni tanultam – sikertelenül. [...] Alakuló zenekarokban igyekeztem elhelyezkedni mint autodidakta zongorista. Ez a kísérletem is kudarcot vallott.” Filozófiát tanult az egyetemen, azt írja: minden tudás foglatát nyújtja majd nekem a filozófia, azért mentem oda. Majd ehhez elmondja: „az úttörőházban szakköri előadásokat tartottam az alkímiáról – ugye tudjuk, hogy később ebből filmterv is lett – és az okkultizmusról a szovjet nagy filozófiai enciklopédia alapján.” Hát, ez is egy örkényi mondat, ha belegondolunk.

„Kíváncsiságból és túlzott empátiából egy vidéki elmegyógyintézetben töltöttem rövid időt, tapasztalatokat szereztem a holtak és élő holtak világából.” Nem tudjuk, hogy miért és hogyan került be, ugye, nem ő az egyetlen ebben a korban, aki ezt ilyen vagy olyan módon megéli. Bele tetszene írni ezt egy önéletrajzba?



Bódy Gábor rajza a Novalis: Walzer című háromperces Lyric-cliphez, 1985

Agitátorok. „A 68-as ideológiai hullámnak a kifejezésére törekedtem, amelynek résztvevője nem, de szemtanúja voltam az egyetemen.” Felsorolja filozófusi példaképeit: Hérakleitosz, Bacon, Descartes, Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Wittgenstein és Heidegger. Nem szokták beleírni. A Főiskoláról megmondja, hogy nivót-

lan és hisztérikus a főiskolai klíma. A filmszakma ügyében azt mondja: „általános helyzetét illetően alapvető aggályaim voltak.”

„Tanácsi kiutalású OTP-öröklakáshoz jutottam, ami szinte áthidalhatatlan anyagi gondok elé állított.” „Nem látva biztosítottak lányom megfelelő neveltetését” (magamhoz vettem). És így tovább.

Ennek az önéletrajznak a végén ott van az a bővített mondat, amit talán a legtöbbször szoktak idézni Bódy Gábortól, és én is idézem most: „Elhatároztam, hogy életemet a továbbiakban is a szabadságnak, a szerelemnek, a művészeteknek és a tudományoknak szentelem.” Bódy Gábor esetében ez egyáltalán nem volt sem egyszerű, sem könnyű.

A *Psyché* XX. századi része, *A kutya éji dalának* az utolsó fél órája, negyven perce egyszerre utalhat a kornak, a XX. századnak a szétesettségére és a művész képtelenségére arra, hogy ezzel a korról és egyben saját magával bármit kezdjen. Tehát ezeket a filmbefejezéseket sokféleképpen lehet interpretálni, és azt hiszem, hogy ez az elmentmondás ott van bennük. Dárday István a következőket írta: „*A kutya éji dala* tripla fenekű koffer. Társadalomkritikát imitáló filozófiai esszé, merészen szaggatott bűnügyi motívumokra épített experimentális mozarab, és rejtjeles önéletrajzi életérzés-kivetülés. Végül Bódy Gábor számára sem maradt más út, mint filmbéli karaktere, a szélhámos álpap számára: menekülni üldözői és önmaga elől. E fájdalmas és reménytelen menekülés rejtélyéről már talán csak a rendező néma tartólistái tudnák előtűnk a fátylat fellebbenteni.”⁸

Azt mondja Ady Endre ismert versében, hogy:

„Az Úr Illésként elviszi mind,
Kiket nagyon sújt és szeret.”

Ez nagyon szép, ugye? De már benne van az, hogy nagyon sújt. És aztán később a versben azt olvassuk, hogy:

„Gonosz, hűvös szépségek felé
Száguld az Illés szekere.”

És a legvégén pedig:

„S jég-útjukat szánva szórja be
Hideg gyémántporral a Nap.”

Zseninek lenni sosem volt egyszerű, Bódy életében sem volt semmi egyszerű. Két zsenivel találkoztam életemben, akit közelebről megismerhettem, a másik neve Jancsó Miklós. Bódy Gáborral találkozni keserédes, fantasztikus élmény volt.

⁸ Kísérőszöveg *A kutya éji dala* DVD-kiadásához (NFT 0255/2012). Dárday István volt a Társulás Stúdió vezetője, ahol a film készült.