

Kádár Anna

TÖRTÉNELMI SZOMORÚJÁTÉK

A PRIVÁT TÖRTÉNELEM EGY LEHETSÉGES OLVASATA

„Mint halandók egész ő életök menete
Játszódba indul el, gyermek-időtevésképp,
Így életünket hiú játék is végzi be.
Mint Róma a napot, Augustus születését,
Játékkal ülte meg; így játék s pompa mellett
Sírjába ha teszik élettelen a testet...
Sámson játszva leli örök-vak nyug-helyét;
S kurta földi időnk csak költemény, egyéb se.
Játék, melyben hol ez föllép, hol az lelép;
Könnyel kezdődik és sírással jó a vége.
S aztán is az Idő még eljátszik velünk,
Féreg nyű, rothadás furkálja tetemünk.”¹

Lohenstein: Sophonisbe

Bódy Gábor és Tímár Péter *Privát történelem* című filmje egy nagypolgári család amatőr filmfelvételeiből, korabeli táncdalokból, rádióadásokból, újságkivágásokból, és filmhíradókból készült montázs, amely egy család léptékével mutatja be az 1920-as évek végétől 1944-ig terjedő időszak sajátos világát és történelmi eseményeit, a háború betolakodását a mindennapi életbe. Bódy és Tímár műve sajátos történelmi vízió. Miközben a filmkészítők az újságképek és a rádiós felvételek információival és a családi képek címkéinek segítségével folyamatosan jelzik a történelmi idő múlását, a megtörtént események ismertetése helyett a kor képeinek aprólékos vizsgálatával, egyes részletek kiragadásával és újra egymás mellé helyezésével a képek, hangok és szövegek összefonódó, egymást alátámasztó és felülíró szövedékét hozzák létre. Bár történelmi események és évszámok alapján haladunk előre a film idejében, mintha nem a külső történések érdekelnék az alkotókat, hanem a háború fenyegető közeledése által keltett indulatok, melyek ebben az időben jelen voltak a családi és közélet különböző színterein. Ezeket az érzelmi hullámokat a képek és a hangok egyre sűrűbb és átláthatatlanabb szövedéke, montázshatások egyre erőteljesebb lökései érzékeltetik.

¹ Idézi Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. Ford. Rajnai László. In: Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Vál., jegyzetek Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 263.

Szilágyi Ákos egy *Filmvilágban* megjelent beszélgetésben plasztikusan ír körül egy erős világlátást, amelyet az *Amerikai anzixhoz* majd a *Privát történelem*hez és általában Bódy filmművészetéhez kapcsol: „Bódyt [...] a történelem, a látható ember szemléletmódjának a megújítása (érdekelte), [...] olyan filmnyelv kidolgozása, amely lehetővé teszi, hogy feltárulkozzék minden időbeli, egyedi külső történés, történelmi, politikai, erkölcsi esemény kozmikus-metafizikai mélysége, valami világfeletti, időtlen szomorúság és kiüresedés, közöny elegyeként. [...] Az, ami az Amerikai anzixban lenyűgöző, népszerűbb formában, közvetlenül látható módon megvan a *Privát történelem* című kísérleti rövidfilmben is. [...] Bódyt nem a történelem, nem a politikai történések maguk érdeklik. Ami az *Anzixban* és a *Privát történelem*ben is megjelenik, nem más, mint a történelem metafizikai szemlélete, mintha a világűr maga tekintene le az úrból a Földre, e földi szín történéseire. Úgy valahogy, ahogy – megint a nagy melankolikust, Walter Benjamint idézve – a *Történelem Angyala* tekint a történelemre, folytonos összeomlásnak, iszonyú gyorsasággal feltornyosuló romhalmaznak látva azt. Ez az angyali pillantás egyszerre kíméletlen, tüzesen tárgyilagos, és ahogy áthatol az egyes létezőkön, mindig egyetlen közös javunkig – az úrig, a semmiig hatol”.²

Bódy (Szilágyi Ákos által is sugallt) történelemszemlélete Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című írásában felvázolt művészetelméleti rendszerének segítségével pontosabb megvilágításba kerülhet. Természetesen nem gondolom, hogy Bódy Gábor és Tímár Péter műve szomorújáték lenne, és nem kívánok eszme- vagy stílustörténeti párhuzamot vonni a barokk és a 1970-es évek között sem. Benjamin műve azonban az avantgárd művészetre történő szövegszerű utalásai mellett³ a barokk szomorújáték elemzésén túlmutató vállalása miatt is alkalmas arra, hogy – a történelmi barokktól elvonatkoztatva – az általa felvetett világlátást, lelkiállapotot, művészi kifejezőmódot más korokkal is kapcsolatba lehessen hozni.

Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című, habilitációs dolgozatként is beadott magiszteri értekezésének célja egy, a szimbolikus szépségen alapuló romantikus művészetszemlélettől különböző esztétika rehabilitációja. Többek között az *Allegória és szomorújáték* című fejezet kezdő gondolatmenetéből is világosan kitűnik, hogy Benjamin igyekezete, mellyel a barokk allegóriefogalom elemzése felé fordul, valójában a szerző jelenéig fennálló romantikus szimbólumfogalmon alapuló esztétika felforgatására irányul.⁴ Benjamin kritikusan fordul Goethe, Schiller és Yeats

² Forgách András – Szilágyi Ákos – Csaplár Vilmos – Báron György: Sötét Angyal. Kerekasztal beszélgetés Bódy Gáborról 2. rész. *Filmvilág*, 51, 2008, 7. 25. web: http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php?&ev=2000&mod=tartalom

³ Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című idézett művének ismeretkritikai előszavában külön fejezetet szentel a barokk és az expresszionizmus kapcsolatának. Vö. Benjamin 1980. i. m. 228–232.

⁴ A vezető esztétikai paradigma felforgatása Benjamin saját korában sikertelen vállalkozásnak bizonyult. A habilitációs dolgozatot visszautasították. Habilitációs kísérletének sikertelensége kapcsán, Somlyó Bálint *Kerülő úton* című írásában a bírálók szerint teljességgel érthetetlen metafizikai-nyelvfilozófiai beszédmódját, a kor ízlése szerint menthetetlenül avittas tematikáját említi. Vö. Somlyó Bálint: *Kerülő*

allegóriát lekicsinylő szimbólumfogalma felé. Tarthatatlannak véli, hogy a romantikus és a klasszicista esztétika és az utána következő esztéta generációk – így saját kortársai is – a művészi szépséget az eszmei tartalom és az érzéki forma egy pillanat alatt befogadható, szimbolikus egységeként írják le, az allegorikus mű értelmezését egymás mellé rendelt jelek leolvasásává redukálják. Ezzel szemben amellet érvel, hogy az allegória befogadása esetében egy másféle művészeti élményről van szó, melynek megértéséhez az allegóriát nem csupán mint költői képet, hanem mint egy komplex világkép hordozóját kell vizsgálni.

Benjamin írása rendhagyó szerkezetű: a gondolatok sajátos hálózatát rajzolja körül, amelyben újra és újra felbukkannak egyes kulcsfogalmak, például az üdvtörténet, a nyelv, a talány, a természet, a történelem, a rom, a konvenció, az embléma és a raktár. A szöveg egy zárt gondolati tér képzetét kelti, melyben ezek a fogalmak viszonyítási pontokként jelennek meg. Megismerésének folyamata a tér újabb és újabb bejárásai során történik, amely során a szerző újabb és újabb kapcsolódási lehetőségeket tár föl e kulcspontok között. A mű ismeretkritikai előszavában Benjamin szintén térbeli metaforák mentén foglalja össze az írás módszerét: „Az ábrázolás mint kerülő út – ez volna hát a traktátus módszertani jellegzetessége. Lemondás az intenció megszakítatlan menetéről: ez első ismeretjelje. Állhatatosan kezdődik mindig előlről a gondolkodás, körülményesen tér vissza magára a dologra. Ez a szakadatlan lélegzetvétel a kontempláció legsajátabb létezési formája. Mert mialatt egy és ugyanannak a tárgynak szemlélése közben követi a különféle gondolati fokozatokat, egyaránt magáévá teszi a szüntelenül megújuló, kezdő lépéseiből eredő ösztönzést és meg-megszakadó ritmikájának igazolását.”⁵ A gondolkodás – vagyis inkább szemlélődés – nem egyenes úton, okozati logikával halad, hanem folyamatosan megszakítva és újraindítva.

Ez a töredékesség és anakronizmus okozza, hogy a szöveg egyszerre nagyon könnyen idézhetőnek tűnik, állításai felvillanyozó erejű elméleti háttérként tűnnek fel az egyértelmű példaként kínálkozó avantgárd művek mögött, de ha valóban egymás mellé tesszük, egymásra vonatkoztatjuk az elméleteket és a példákat, egyenként túl direktnek vagy időszerűtlennek hatnak. A szöveget olvasva komolyan kell venni a szemlélődést, az egyes művek elemzésekor nem csak a gondolati tér felrajzolása szükséges, hanem a szöveget alkotó költői sűrítések hálójának kibontása, az egyes idézetek (töredékek) közeli vizsgálata is. Benjamin szavaival: „A gondolati töredékek értéke annál döntőbb, minél kevésbé mérkőzhetnek közvetlenül az alapvető koncepcióval, s ettől az értéktől ugyanolyan mértékben függ az ábrázolás fénye, akár a mozaiké az üvegfolyadék minőségétől. A mikrologikus kidolgozásnak a képalkotó és intellektuális egészhez fűződő viszonya nyilvánítja ezt ki, éppen úgy,

úton. *Ex Symposion*, 1998. No 23–24 . 43–46. web: <http://www.exsymposion.hu/cikk/471>. Ennek ellenére azóta az egyik legtöbbször idézett tudományos szöveggé vált, többek között jó fél évszázaddal később az amerikai kortárs művészet greenbergi szemlélettel szembeszegülő, új kánonját megalkotó *October* folyóirat körének művészetszemléletében is a benjamin allegória-fogalom az egyik kulcsmotívum.

⁵ Uo., 196–197.

ahogy az igazságtartalom csak akkor ragadható meg, ha legtüzesebben merülünk el valamely tárgyi tartalom részleteiben.”⁶

Írásom feladata tehát bejárni és feltérképezni Benjamin szövegének gondolati terét, és segítségével rendszerbe foglalni a Bódy műveiben is megjelenő jellegzetes körülményeket, lelkiállapotokat, művészi megnyilvánulásokat.

Benjamin a szöveg hálójának egy különösen sűrű pontján így tárja elénk az allegória és a szimbólum különbségét: „Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hipocraticaja. Mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben, az egy arcban – nem, halálfejen jut kifejezésre. S bármennyire igaz, hogy hiányzik belőle a kifejezés minden „szimbolikus” szabadsága, a forma minden klasszikus összhangja, minden emberi – nem csupán az emberi lét természete általában, hanem egyetlen ember életrajzi történelmisége is jelentőségteljes módon, talányos kérdésként jut szóhoz általa, az emberi lét természetbe hanyatlásának e leginkább kiszolgáltatott alakban. Ez az allegorikus szemlélet magva, a történelemnek, mint a világ szenvedéstörténetének lényege a barokk világi expozíciójában; s ez csak a világ hanyatlásának állomásain jelentékeny.”⁷

E gondolat akár mottója, vagy sajátos térképe is lehetne dolgozatomnak, mert felbukkan benne szinte az összes kulcselem, amit a későbbiekben érinteni fogok: A világ hanyatlásának (üdv történetet nélkülöző) állomásai, a (sematikus és mintaszerű) megmerevedett ősi táj, az emberi lét, és ezen belül egyetlen ember életrajzi történetisége, amely jelentőségteljes (konvencionális, szakrális, titkos), a természetbe hanyatlásnak kiszolgáltatott (pusztuló) jelként egy minden emberit nélkülöző (részvétlen), talányos (paradox) kérdésként jut szóhoz.

AZ ÜDVTÖRTÉNETI NARRATÍVA HIÁNYA

Walter Benjamin az allegóriát egy olyan gondolkodásmód megnyilvánulásaként mutatja be, amely egy általános morális értékeket és gondolkodásmódot hordozó narratíva felbomlásához kapcsolódik. A barokk szomorújáték a keresztény üdv történeti narratíva válsága közepette, a lutheri reformáció után zajlik, mely átalakította az evilág és az üdvözülés egymáshoz való viszonyát. Benjamin érzékletesen festi le nekünk a hagyományos üdv történet elvesztésére adott lélektani reakciót: „Minden értékétől megfosztották az emberi cselekvést. Valami új dolog jött létre: egy üres világ.[...] Az élet mélyen érzi, nem arra való, hogy a hit egyszerűen megfossa értékétől. Mélységes borzadás fogja el a gondolatra, hogy így játszódhatik le az egész lét. Mélyen megrémül a halál gondolatától.”⁸

⁶ Uo., 197.

⁷ Uo., 366.

⁸ Uo., 334.

Míndeközben a szekularizálódott államhatalom is elveszti a saját magáról szóló narratívájának üdvtörténeti kontextusát. Benjamin Karl Schmidt államjogi tézisének keresztül világít rá az ehhez kapcsolódó világlátás egyes hangsúlyos pontjaira. Schmidt elméletében az uralkodó hatalmának egyházi szentesítését egy új, jogi legitimáció váltja fel – az immár szuverén hatalomként fellépő abszolút uralkodó az egyedüli, akinek joga van a kivételes állapot (szükségállapot, hadiállapot) kinyilvánítására. Benjamin rámutat e helyzet ellentmondásosságára: a fejedelem államjogi helyzete csak úgy tudja a restauráció teljes stabilitás-eszményét szavatolni, ha szembenéz a katasztrófa gondolatával. A fejedelem egyszerre veszíti el isteni legitimációját és kap felhatalmazást arra, hogy az általa kinyilvánított szükségállapotban despotiként működjön.⁹

A kor szakralitása erőltetett, és világi javakból építkeznek: „A barokk vallásos embere azért kapaszkodik annyira a világba, mert úgy érzi, hogy a világgal együtt egy zuhatag felé sodródik. Barokk eszkatológia nincs; de van – s éppen ezért – egy mechanizmus, mely minden földi szüleményt felhalmoz, s szertelenül lelkendezik érte, mielőtt a végnek kiszolgáltatná.”¹⁰

Az üdvtörténeti narratívától megfosztott, világi javakkal körülvevett, folyamatos szükségállapotban feltüntetett despotikus uralom a Kádár-kori hatalomgyakorlás sajátja is, amely Bódy Gábor és Tímár Péter művének társadalmi háttérét meghatározta. Havasréti József *Alternatív regiszterek* című könyve a Kádár-kori nyilvánosság meggyőző modelljét állítja fel. A könyv a magyarországi neoavantgárd kultúra kommunikációs formáit a kádári puha diktatúra működésére adott ellenálló és védekező reakcióként tárgyalja. Havasréti Dick Hebdige csoportidentitáson alapuló szubkultúra-fogalmán keresztül értelmezi az ellenállás nyilvánosságainak működését, vagyis a társadalom egészén belül olyan részskultúráként, mely saját normákkal, szokásokkal, szimbólumokkal, társadalmi terekkel, intézményekkel rendelkezik. Ezek az elemek egyrészt kifejezik a csoport értékeit, erősítik a csoport koherenciáját és identitástudatát, másrészt elhatárolják a csoportot a többségtől, illetve más részskultúráktól.¹¹ Ezek a szubkultúrák azonban nem különültek el teljesen egymástól, hanem egy sajátos szabályok alapján átjárható hálót, Mérei Ferrenc szavaival élve „közösségek rejtett hálózatát” alkották. Havasréti a neoavantgárd szubkultúrához kapcsolódva bevezeti az „alternatív nyilvánosság” fogalmát, amelynek az a sajátossága, hogy az első (legális) és második (illegális pl. ellenzéki fórumok) nyilvánosságtól eltérően félig a privát szférán belül alakult ki.¹² Havasréti példaként említi a balatonboglári kápolnaműterem alkotói körét, Halász Péter lakásszínházát, Petrigalla Pál lakását, a Rottenbiller utca 1. közösségét, a Zuglói Kört, az értelmiségi szalonokat és házi felolvasásokat, lakáskiállításokat, lakásban tartott popzenei koncerteket és a repülő-

⁹ Uo., 242–243.

¹⁰ Benjamin 1980. i. m. 243.

¹¹ Dick Hebdige: A stílus mint célzatos kommunikáció. Ford. Boross Anna. *Replika*, 6. 1995. no. 17–18. 181–200.

¹² Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. Budapest, 2006. 100.

egyetemet, és kifejti, ebben a közegben nem volt cél az első nyilvánosságra jellemző eszményi kommunikációs hatékonyság, az első illetve a második nyilvánosság politikai elvárásaitól rendszerszerűen el tudott különülni, ami szereplőinek többek között lehetővé tette a politikai semlegesség általános normájának felrúgását. A hatalommal való szembeszegülésnek erről a formájával kapcsolatban Havasréti kiemeli, hogy bár az ellenálló mozgalmak több jellegzetes vonását magán viseli, „a sokszor militáns, akcionista, előrerohanó attitűdhez képest megfigyelhető egy másik (paradox) elem, tudniillik az, hogy e mozgalom történetfilozófiai, társadalomfilozófiai, politikai célképzetekkel nem nagyon rendelkezett.”¹³

Az itt elemzett film esetében az alternatív nyilvánosság fogalma nem teljesen helytálló, mivel a mű a hivatalos filmgyártás intézményi keretein belül, a Híradó és Dokumentumfilm Stúdióban készült. Ennek ellenére tagadhatatlan, hogy Bódy művészetére erős hatással volt a neoavantgárd szubkultúra.¹⁴

A *Privát történelem* alkotói elutasítják azokat a szabályokat, amelyek mentén a film narratív keretei, műfaja vagy az általa közvetített értékrend körvonalazódna. Nem csak arról van szó, hogy a film nem mesél el egy történetet. Képei, szereplői, helyszínei, eseményei újszerű dramaturgiája révén nemhogy nem illeszthetők be a megszokott értékrend szerinti kategóriákba, de mintha éppen a beilleszthetőség ellen tiltakoznának – látszólag úgy peregnek előttünk, mintha a puszta létükön kívül nem akarnának mást állítani. A narrativitásnak és az „üdv történetnek” ez a hiánya a hatvanas-hetvenes évek fordulóján felszínre kerülő értelmiségi értékválsághoz kapcsolódik, amely Bódy *A fiatal film útjai* című írása szerint a film formanyelvi változásaiban is tetten érhető. Így fogalmaz: „A fikció a társadalom kommunikációs eszközeit felhasználó személyes (művész által megalkotott) szuggesztívó, amely a részben feltételezett, részben saját maga által kialakított konvencionális fordulatokon (nyelven) keresztül az aktuális valóságra vonatkozik. Ha a társadalom kommunikációs eszközei megváltoznak, a szuggesztívót tápláló szerep hitelét veszti, a konvencionális nyelv megszűnik, így a fikció érdektelenné válik, nem működik tovább.”¹⁵ Bódy ennek kapcsán kifejti, hogy a magyar újhullám intellektuális melodramáinak (Kovács, Bacsó, Mészáros, Kardos) és történelmi paraboláinak (Jancsó, Kósa) moralizmusa, valamint az intellektuális fejtegetések helyett esztétikai szintézisre törekvő művek (Makk, Huszárik, Szabó) lírai hangvétele nem fejezi már ki a hetvenes évek fiatal alkotóinak világnézetét, mert a film és a filmes szerepe a társadalomban megváltozott.¹⁶

¹³ Uo., 101.

¹⁴ Bódy a közélet és a politika más hálózatainak is része volt, ilyen szempontból valamiféle speciális összekötő szerepét töltötte be filmművészi körök, filozófus társaságok, neoavantgárd művészek csoportjai és – mint tudjuk – a titkosszolgálat között is. Emiatt a mű társadalmi háttérét a neoavantgárdon kívül még a magyar filmtörténet, politikatörténet, filozófiatörténet más fontos tényezői is meghatározzák, amelyek feltárása egy következő elemzés feladata lesz.

¹⁵ Bódy Gábor: *A fiatal magyar film útjai*. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Szerk. Zalán Vince. Budapest, 2006. 49–50.

¹⁶ Uo., 50.

MENEKÜLÉS A NYELVBE

Az új forma keresésének egyik útja a film önvizsgálata, nyelvi kutatása. Bódy „*lingvisztikai hullámának*” terméke a Filmnyelvi Csoport, továbbá tanulmányok, elemzések, és filmek sora, melyeket a filmnyelv megismerésének szentelt. Írásaiból kiderül, hogy nagy hatással volt rá a strukturalizmus, amely a nyelvészet fogalmait kiterjesztette a kultúra más területeinek leírására is. Szövegeiben számos utalást találunk Christian Metz, Roland Barthes, Roman Jakobson, Umberto Eco és Pasolini műveire. Hatottak művészetére Zsilka János elméletei, akinek az előadásait egy éven keresztül hallgatta az ELTE általános nyelvészeti tanszékén.

Mindez az önvizsgálat felől nézve rokon a barokk szomorújáték Benjamin által leírt allegorikus nyelvhasználatával. „A szomorúság az a szellemiség, mellyel az érzés álorcásan újra életet lehel az üressé vált világba, hogy talányos élvezetre tegyen szert, miközben erre a világra tekint.”¹⁷ Az allegória formája ennek a talányos élvezetnek az alapja, mert a szimbolikus műalkotással ellentétben, mely egy eszmét valamilyen érzéki formában fejez ki, az allegória eszme hiányában érzéki tárgyakat halmoz fel, elemei világból kiszakított, jellé tett teremtmények (a *Privát történelem* esetében a családi mozik tárgyai és szereplői), melyek szabadon variálható emblémák lesznek. „Ha a melankolikus tekintet allegorikussá változtatja a tárgyat – írja Benjamin, – az teljesen képtelenné válik arra, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon; azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg. [...] Az allegória megalkotójának kezében a tárgy valami mássá lesz, általa valami másról beszél, belépést biztosít neki a rejtett tudás tartományába, melynek emblémájaként tiszteli.” Ez a „mágikus hatalom” különösen vonzóvá teszi a tárgyakat az allegória készítői számára. Ahogy az Benjamin gondolatmenetének folytatásából kiderül, ennek a titkos tudásnak a lehetősége alapozza meg azt a gyűjtőszenvédélyt, ami a barokk tudásezsményére jellemző: az allegória írásjellegeinek lényege, hogy „nem más, mint séma; e séma pedig a tudás tárgya, melynek csak akkor lesz el nem veszíthető tulajdonává, ha rögzítve van: rögzített kép és rögzítő jel egyszerre. A barokk tudásezsménye, az elraktározás, melynek emlékművei az óriási könyvtárak voltak, az írásképből teljesebben ki.”¹⁸

A világ allegorikus megjelenítése saját, elraktározott, egymással tetszőlegesen kombinálható elemeinek variációján keresztül a televíziós és az ebben az időben megjelenő videós technika lényege. Bódy *Jelentésalkotás a kinematográfiában* című összegző írásában a videóművészet feladatát a televízió által használt kaotikus jelentésalkotás rendszerezéseként írja le: „Nem lehet említés nélkül hagyni azt a szecsckavágószerűen működő aleatorikát, amellyel a televíziók – főként hírmagazinjaik és reklámműsoraik – naponta nagy mennyiségben produkálják a legelképezhetőbb jelentésvonatkozásokat szavak és képek között. A videó megjelenésével viszont megkezdődhet ezeknek a jelentésvonatkozásoknak az egyik

¹⁷ Benjamin 1980. i. m. 334.

¹⁸ Uo., 387–388.

kibogozása, újraalkotása, sőt egy közös »szókincsen« folytatott kinematografikus diszkusszió. [...] Nemsokára bekövetkezhet, hogy feleslegessé válik minden egyéni forgatás, és pusztán a televíziókból vett »ready made« képekre, mint egy szótárra támaszkodva, kifejezhetővé válnak gondolataink...»¹⁹

Hasonló képráson alapuló, enigmatikus utópián alapul maga a benjamin allegória fogalma, amelynek megjelenését a humanisták hieroglifa-értelmező tevékenységéből eredezteti. Ahogy Benjamin szövegéből kiderül, Leon Battista Alberti és más humanista tudósok szövegértelmezéseikhez egy pszeudo-epigrafikus gyűjteményt, Horapollón *Hieroglyphica* című, csupán enigmatikus és szimbolikus hieroglifákkal foglalkozó művét vették alapul, ami azt eredményezte, hogy ezekben a tévedésen alapuló szövegmagyarázatokban néhol teljesen profán dolgok is természetfilozófiai, erkölcsi és misztikus jelentéseként interpretálódtak. Az egyiptomi hieroglifák ilyen allegorikus magyarázatából aztán egy enigmatikus rejtvényírás nőtte ki magát, amely megtöltötte a reneszánsz érmekeket, díszkapukat és mindenféle dísz tárgyakat.²⁰

Benjamin az új allegória kialakulásában fontos momentumként emeli ki, hogy a világból kiszakított dolgokat önkényesen jelentésekkel ruházták fel. Ez a logika érvényesül később is, amikor egyes tárgyak egyre távolabbi tulajdonságait asszociációként felhasználva új jelentéseket kapcsolnak hozzájuk. Egyik szemléletes példája a heraldika jelentésalkotása. Böckler *Ars heraldicáját* idézi: „Falevelekről. Ritkán találunk faleveleket a címerekben, ahol viszont előfordulnak, ott az igazságot jelentik, mert némely fajtájuk a nyelvhez és a szívhez hasonlít...»²¹ Benjamin példák sorával érzékelteti, hogy a jel és a jelentés közötti összefüggés egyre önkényesebbé válik, miközben eljut a barokk szomorújátékig, amellyel kapcsolatban már azt írja: „minden személy, minden tárgy, minden viszony jelenthet valami tetszés szerinti más dolgot is»²²

Az ilyesfajta jelentésalkotással kapcsolatban két fontos és egymással ellentétes gondolata, hogy ez egyrészt „megsemmisítő, de igazságos kritika a profán világ felé” ahol „nem szükséges annyira szigorúan vennünk a részleteket”, másrészt rámutat arra is, hogy a jelölők ebben a folyamatban szakrális hatalomra tesznek szert, „mely a profán dolgok számára a kiszámíthatatlanság színében tünteti fel ezeket a rekvizitumokat, és magasabb szintre emeli, sőt meg is szentelheti őket.»²³ Tovább lépve, a gondolat logikáját megfordítva a szakrális írások általános jellemzőjeként fogalmazza meg, hogy ehhez hasonló, homályban tartott és ezzel tekintélyre szert tevő, profán elemekből építkeznek: „Ha az írás biztosítani akarja szakrális jellegét – újra és újra a szakrális érvényesség és profán érthetőség ütközőpontjába kerül –, akkor komplexusokra, a hieroglifák rendszerére igyekszik szert tenni.»²⁴

¹⁹ Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In: Bódy 2006. i. m. 140-156.

²⁰ Benjamin 1908. i. m. 369.

²¹ Idézi Benjamin, uo., 375.

²² Uo., 375.

²³ Uo., 376.

²⁴ Uo., 376.

Benjamin két fogalom, a konvenció és a kifejezés dialektikus viszonyán keresztül világít rá az allegorikus szöveg működésére. „A tartalom e vallásos dialektikájának a konvenció és a kifejezés dialektikája felel meg a legjobban. Az allegória ugyanis mindkettő: konvenció és kifejezés; s ez a kettő természeténél fogva szemben áll egymással.”²⁵ Az allegorikusan felsorakoztatott „komplexusok” – képek, gondolati egységek – a hozzájuk rendelt jelentések önkényes konvencióján keresztül tesznek szert a tekintélyre, az általuk alkotott kifejezések viszont azáltal válnak szentté, hogy ilyen „tisztá” elemekből építkeznek.

A kifejezés és a konvenció dialektikájának vizsgálata a *Privát történelem* kapcsán is indokolt. Ez legelőször is a címben megfogalmazódó vállalásra vonatkozik: A mű privát felvételekből indul ki, és ezek segítségével egy bemutatásában hagyományosan szigorú konvenciókra támaszkodó tárgyat, a történelem egy időszakát, a történelmet magát kívánja leírni. Bódy a *Privát történelemről* szóló azonos című előtanulmányában egyenesen „tudományos igényű filmi történetírásként” mutatja be a művet. Hosszan ecseteli, hogy milyen eseménytörténeti, történet-szociológiai, ikonológiai felfedezésekkel kecsegtetnek a privát anyagok. Eseménytörténeti szempontként rámutat, hogy az amatőr felvételeken véletlenül rögzítésre kerülhetnek később fontosnak vélt események – amelyeknek így ez lehet az egyetlen hiteles forrása. A felvételek ikonológiai kutatását is gyümölcsözőnek tartja: kiemeli az amatőr felvételek mulatságos hasonlóságát „a kor ízlésnormáit megjelenítő” játékfilmekhez. Történet-szociológiai szempontként a hivatásos és privát anyagok ütköztetését hozza fel, amelyen keresztül lehetőség nyílik a társadalmi tudat és a privát tudat összevetésére, hiszen a felvételeken megjelennek egyes korok abszolútnak tartott viselkedésszabályai, amelyek szoros kapcsolatban állnak a kor politikai és társadalmi folyamataival. Példaként említi, ahogy a férfiak és nők bemutatkoznak, hogy a férfiak mindig az erejüket, a nők a kacérságukat fitogtatják, a technikai csodák iránti áhítatot, a durva családi tréfák gyakoriságát, a katonásdit játszó kisgyerekek náci karlendítését.²⁶

Érdeemes szemügyre venni Bódy érvelését. A konvencionális keresve több tudomány és művészet egymásnak ellentmondó normarendszerét használja fel. Például miközben művészettörténeti szemmel privát felvételekben felismerhető és korhoz köthető kulturális – játékfilmes – sémákat fedez fel, a történeti elvárások felé éppen azzal támasztja alá hitelességüket, hogy kevésbé determináltak a korok kulturális, ideológiai konvenciói által, mint a saját idejükben készült hivatásos felvételek. Ráadásul mindennek a tétje nem az, hogy a meglévő szociológiai, történeti, esztétikai kánonok képviselőit meggyőzze a felvételek forrásértékéről, és felvételt nyerjen ezek számára egyes tudományos kutatásokba, hanem egy új történelmi film történetírási konvenciójának megteremtése.

Benjaminhoz visszakapcsolva, Bódy érvelésének ebben az ellentmondásában érhető tetten a konvenció és a kifejezés dialektikus kapcsolata. A privát felvételek, magazinok, filmhíradók, rádióadások kiemelt részletei spontán, véletlenszerű, múlt-

²⁵ Uo., 376.

²⁶ Vö. Bódy Gábor: *Privát történelem*. In: Bódy 2006. i. m. 215–217.

kony, konvenció nélküli emlékek, de konvencióutánczásuk révén válnak számára érdekessé. Az általa készített montázsban a profán világ részeiként jelennek meg, amennyiben megőrzik saját konkrét, felismerhető, mindennapi formájukat, de szakrális tartalommal telítődnek, amennyiben önkényesen szerkesztett, sajátosan kódolt és egy újfajta konvencionalitás igényével készült szöveg betűképei lesznek. „Komplexusok”, melyek így a profán érthetőség és a szakrális érvényesség ütközése révén konstruálnak a konvencionalitás és a szakralitás igényével fellépő film-szövegeket.

Az önkényes jelentésalkotás által létrehozott szinte szakrális konvencionalitás a hetvenes évek neoavantgárd szubkultúrájának és ellenzéki kommunikációjának fontos tényezője. A megfigyelés, a cenzúra, az elbocsátások légkörében a szabad gondolkodás csupán bizalmi körökben kaphatott nyilvánosságot, ami a csoportokon belüli, utalásokon alapuló belső nyelvek kialakításához vezetett, mellyel a társaságok exkluzivitásukat szavatolták, és amelynek az ismerete a tagok kapcsolatrendszerét is meghatározta.

Havasréti a neoavantgárd szubkultúra sajátos, alternatív nyilvánosságának szerkezeti-intézményi keretei kapcsán annak „páholyszerű” karakterét emeli ki, belső kommunikációjának fontos motívumaként egyes nagy tekintéllyel rendelkező véleményformáló „guruk” jelenlétét említi. Havasréti ezen a ponton maga is kilép a vizsgált kor szigorú, időbeli keretei közül, és az emberi gondolkodás egy általános jellegzetességén keresztül magyarázza ezt a reakciót. Meglátása szerint ez a politikai represszió légkörében létrejövő exkluzív nyilvánosságforma szükségszerűen vonzódik a hermetikus gyakorlat torzító perspektívájához, mivel a józan ész nyilvános gyakorlata nemcsak fenyegeti a fennálló uralmi formát, hanem maga is védekezésre szorul.²⁷ Jürgen Habermas a szabadkőműves páholyok polgári nyilvánosságban betöltött szerepével kapcsolatos eszmefuttatását idézi: „A felvilágosodás arkánnum-gyakorlata, amely a szabadkőműves-páholyokra jellemző, de más szövetségekben és asztaltársaságokban is gyakori, dialektikus jellegű. Maga az ész, amelynek a művelt emberekből álló közönség racionális kommunikációján, az értelem nyilvános használatában kell megvalósulnia, oltalomra szorul a nyilvánosságra hozatallal szemben, mivel minden uralmi viszonyt fenyeget. Ameddig a publicitás székhelye az uralkodó titkos kancelláriája, addig az ész közvetlenül nem nyilvánulhat meg. Nyilvánosságának még titoktartásra van szüksége, közönsége belső marad. A titokba burkolózott ész fénye fokozatosan dereng fel.”²⁸

Havasréti József *A syntaxis mundi eszméje és a film* című elemzésében ilyen exkluzív társaságként írja le a már említett Zsilka János nyelvészprofesszor köré csoportosuló fiatal avantgárd gondolkodók körét, amelyet Zsilka intellektuális vezetői karizmája hozott létre, határozott meg.²⁹

Zsilka szemlélete kapcsán Havasréti egyrészt a térbeliség és időbeliség keveredését veti fel, másrészt a holisztikus világszemlélet és az ezt kiegészítő szigorú, objektív analízis keveredésére hívja fel a figyelmet. Havasréti összegzéséből kiderül: „Zsilka

²⁷ Havasréti 2006. i. m. 113–114.

²⁸ Idézi Havasréti, *uo.*, 113–114.

²⁹ *Vö. uo.*, 51.

gondolkodásában jelentésmező és paradigma – e két eltérő nyelvtudományi kontextusból származó fogalom – kiegészítette egymást, oly módon, hogy az egyik a történelmi dimenziót, a másik pedig a rendszer-jelleget hangsúlyozta. [...] Zsilka elemzéseiben a térbeli (strukturális, rendszerszerű, szinkrón nyelvi) kapcsolatok időbeli viszonyokká alakultak át [...] jellegzetes ábráit – amelyek egyre inkább írásainak sajátos védjegyeiként tűntek fel – azért jellemezte a térbeliség és az időbeliség egymásra vonatkoztatása, mert rekonstruálni szeretne volna az aktuális jelentést determináló láthatatlan, hipotetikus szintaktikai kapcsolatokat is.”³⁰

Havasréti Bódy művei kapcsán is felfedezi a történetiség és az állapot (rendszer) összekapcsolásának jelenségét, melyet az intertextualitás fogalmán keresztül tár elénk. Wolfgang Preikschatot idézi a *Privát történelem*, az *Amerikai anizs* és az *Either/or in Chinatown* képi világa kapcsán: „A létrehozott kép, a pillanatnyi kép mindig mint egy palimpszesztus legfelső rétege válik láthatóvá, akár egy átlátszó fólia, olyan jelzésekkel, melyek segítségével a korábbi – valóságos vagy irodalmi – képek válnak észlelhetővé...”³¹

Bódy intertextuális tevékenysége szorosan kapcsolódik Benjamin meglátásához, aki így magyarázza az antik idézetek használatát a barokk drámaírás elméletében: „A zseniális emberről, az ars inveniendi³² mesteréről alkotott elképzelés azt az embert illette, aki szuverén módon tudott bánni a mintákkal [antik idézetekkel].”³³ A Bódy és Tímár által létrehozott „történelmi palimpszesztus” rétegei, a családi archívok, újságok, hangjátékok ilyen antik mintákként is értelmezhetők.

Benjamin a következő mondatban egy másik megvilágításban is kifejti e minták szabad variálhatóságának következményét: „A német nyelv azonban, ahogy a kor grammatikusai látták, ebben az értelemben csak egy »másik természet«. A »nyelv természete«, így magyarázza Hankamer az ezzel kapcsolatos felfogást, »éppúgy magában foglal minden titkot, mint az anyagi természet. A költő nem gyarapítja semmiféle erővel ezt a természetet, nem teremt semmiféle új igazságot abból az önállóan alkotó lélekből, amely önmagát nyilvánítja ki.«”³⁴

Itt visszajutunk a konvenció és kifejezés dialektikája kapcsán már kifejtett gondolathoz: a nyelv részei – ugyanúgy, mint az anyagi világ részei – élettelenek: jelek, melyek kombinálhatóságuk révén mutatják meg belső, titkos jelentésüket. Ezért „a költőnek nem szabad elpalástolnia kombináló műveleteit, ha egyszer nem annyira a pusztá egész, mint ennek szemmel látható szerkezete volt valamennyi szándékolt hatás középpontja. Ez az oka a kivitelezési mód tüntető megmutatásának, ami különösen Calderónnál, úgy ütökzik ki, mint a falazás az olyan épületen, melynek vakolata lehullott.”³⁵

³⁰ Uo., 56.

³¹ Idézi Havasréti, uo., 59.

³² A kitalálás művészete.

³³ Benjamin 1980. i. m. 381.

³⁴ Uo., 382–383.

³⁵ Uo., 382

PUSZTULÓ ROMOK

A történelem leírása a szomorújátékban romokból – pusztuló töredékekből – építkezik. A romot az teszi alkalmassá arra, hogy a történelem megtestesítője legyen a szomorújáték színpadán, hogy láthatóan magán viseli a pusztulás folyamatának nyomait. A romok által bemutatott történelem természeti, mint ahogy a romok pusztulása is organikus, tehát egy fel nem tartóztatható hanyatlás folyamataként jelenik meg. „A természet arcára van vésve a »történelem«, a múlt jelírásával. A természet történetének allegorikus fiziognómiája, melyet a szomorújáték állít színpadra, valószínűsítően jelen van rom alakjában. Vele érzékileg bevonult a történelem a színre. S a történelem, ilyen formába öntve, nem egy örök élet processzusa, hanem inkább a fel nem tartóztatható hanyatlás folyamataként jelenik meg.”³⁶

A régi filmszalagok sok szempontból romok: elkopott celluloidon őrzik egy már nem létező világ különböző nézőpontokból láthatóvá tett darabkáját. A privát filmek azért tűnnek még romosabbnak, mert esetükben még a készítés szempontja is esetleges, vagy legalábbis ismeretlen, míg egyes régi játékfilmeket legalább valamilyen ideológiához, készítői iskolához, ismert alkotói személyiséghez lehet kötni. A privát filmek, mivel nem tartoznak egyik hagyományos múltbeli filmkészítési konvencióhoz sem, még inkább erősítik azt az illúziót, hogy önmaguk indokolatlanságában, céltalanságában, jelentés nélkülségében magának a valóságnak a darabjai, ilyen értelemben a természet részei. A privát filmek által bemutatott történelem tehát az organikus, feltartóztathatatlan pusztulás folyamata, amely azáltal lesz mégis elviselhető, izgalmas vagy szép, hogy talált romjai valamilyen önkényes, jelentésteli, talányos kapcsolatba kerülnek – jelírásá válnak – valamilyen titkos konvenció alapján.

Ennek a konvenciónak Bódy és Tímár filmje esetében a már említett zilikai tér-idő összecúsztatás az egyik kulcsa. A *Privát történelem* – sajátos nyersanyagának köszönhetően – nemcsak az elkészült film művészeti vagy technikai előtörténetét jeleníti meg, hanem a forgatás és a vetítés között eltelt konkrét történelmi eseményekre is utal. A szerkesztés egyes technikáin keresztül Bódy a médiumnak való kiszolgáltatottság kiemelésével a történelemnek való kiszolgáltatottságot állítja párhuzamba. „Az emberek szavakkal csak annyit mondhatnak el magukról, amennyinek a tudatában vannak – írja Bódy a *Privát történelem* filmtervében – a filmkamera objektívje azonban mindent rögzít. Azt is, ami csak utóbb bontható ki. Filmünk e két tudat aszinkronitásának pillanatait próbálja kimerevíteni, újra és újra analizálni. Ha ez az aszinkronitás feszültséggé tágul, a feszültség katarzist válthat ki a mai néző tudatában, arra készítetve, hogy pontosabb és felelősségteljesebb képet alkosson »privát történelméről«.”³⁷

A kiszolgáltatottság érzékeltetésének egy speciális kifejezésmódja az utószinkron. Egy Duna-parti családi délután felvételei alatt a szereplők szájmozgása szerint

³⁶ Uo., 380.

³⁷ Vö. Bódy Gábor: *Privát történelem*. In: Bódy 2006. i. m. 216.

hallunk lehetséges beszédtrövedékeket. Ilyeneket: „Nahát, ruhát kapott tőled?”; „Az a nő téged elámít”; „Nekem ócska nem kell.”; „Egy frászt...”. Az utószinkron rámutat a kamera előtt álló emberek kiszolgáltatottságára a filmkészítővel szemben, és ebben a kényszerítésben a nézőt is cinkossá teszi. A kényszerítés és a kényszerítettség viselkedésmintái jelennek meg például meg a Városligetben készült felvételeken. Egy női szereplőről készült újból és újból elkezdett jelenetben mintha a főszereplő abba akarná hagyni a szereplést, és azon dolgozna, hogy elrontsa a felvételt, amit épp emiatt kell mindig újrakezdeni. Utolsó mondata – „*Nem lehet? Meglát?*” – egyértelműen valamilyen személyes titokra utal, ezzel ismét bevonva a nézőt a kukkoló szerepébe – a mondat bátor iróniáját egyenesen a szemünkbe kapjuk mi is, ahogy a filmfelvétel készítője. A kilesett alany rajtakapott minket. „*Nem tudom, hogy mit csinálnak most velünk*” – mondja aggodalmasan egy másik jelenetben a nő – vagyis a hozzárendelt szinkronhang. Eredetileg nem tudjuk, mit ért ez alatt, talán a filmfelvételre gondolt, de az is lehet, hogy a hajókirándulás útvonalára. Mivel ez a kiszolgáltatottság magában a felvétel, a vágás és az újravetítés szituációjában is benne van („*Nem tudom, hogy mit csinálnak velünk*” a kamera mögött, a vágószobában, a nézőtérén), a néző közvetlenül érzékelheti a képből egyenesen a kamerába és ezen keresztül a szemébe néző szereplő kínlását, és élheti át a segítségnyújtás lehetetlenségéből adódó tehetetlenséget és büntudatot. A huszadik század másik feléből nézve a mondat azon túl, hogy általában a hatalommal szembeni kiszolgáltatottság érzését kelti, egyértelmű politikai többletjelentést kap: az európai politikai események feletti kontroll elvesztését, a háború közeledtével a magyar zsidó polgárok egyre bizonytalanabb jövőjét juttatja eszünkbe.³⁸

Fontos kiemelni, hogy ezek a felvételek eredetileg hang nélkül készültek, tehát a szereplők úgy tudták, bármit beszélhetnek felvétel közben. A szájról olvasás során olyan információkat nyerünk ki a képekből, amelyeket a film szereplői nem szántak a nyilvánosságnak. Az a tény, hogy ez a filmben megtörténik, visszavezet minket Bódy mindent egyenrangú jellel tevő enciklopédizmusához, amelyben a film szereplői mint személyiségek fontosságukat veszítik, tárgyakká, jelekké válnak.³⁹

³⁸ Forgách András „Zárt kertek” pusztulása című írásában az idézett jeleneteket a „fenyegetettség allegóriájaként” értelmezi. Ld.: Forgách András: Zárt kertek pusztulása. *Metropolis*, 1999/nyár, 58–74.

³⁹ Bódy világához egy másik szempontból is megkerülhetetlenül hozzá tartozik az emberi életek mindennapjainak feljegyzése, a sorsok játékszerré tétele. 1973-tól 1981-ig „Pesti” fedőnéven titkosszolgálati ügynökként tevékenykedett. Gervai András *Fedőneve „szocializmus”* című könyvének *Tüzes angyal* című fejezetében összegzi az aktáiból megtudható információkat. Gervai írásából az derül ki, hogy Bódy a beosztás körüli időszak ellenérzéseit leszámítva készségesen jelentett, fontos, az általa megfigyelt számára veszélyes informátornak számított. Vö. Gervai András: *Fedőneve szocializmus*. Pécs, 2010. 131–148. Ebben a dolgozatban nem áll módomban Bódy ügynök tevékenységének háttérét és lélektanát vagy a Kádár-rendszer titkosszolgálatának infernóját elemezni – ez egy további kutatás témája lesz. Annyi azonban megjegyzést érdemel, hogy a titkosszolgálati tevékenység mint titkos tudás gyűjtése és birtoklása, emberek mindennapi életének rögzítése és ennek egy új kontextusban történő, részvétlen elbeszélése a mű világának ijesztően szoros párhuzama.

Bódy természetbe menekülő, megváltás nélküli világát mi sem tükrözi jobban, mint a *Tüzes angyal* című forgatókönyvéből Agrippa von Nettesheim szavai: „Az ókor igazi mágiája a világegyetem összefüggéseit figyelte és fürkészte, és a hit által vált ez a tudomány keresztényivé és teljessé. Mert egy és ugyanazon lélek mozgatja az égitesteket és a szent lelket, amely Isten akaratának engedelmeskedik, valamint a tévelygő embereket és az egyszerű kavicsot, amely a hegy lejtőjén lefelé gördül.”⁴⁰

SZOMORÚSÁG ÉS JÁTÉK

Benjamin a szöveg egy későbbi pontján Calderon drámái kapcsán kifejti, hogy a „kegyelem nélküli természeti állapot” konfliktusainak egyik megoldását a „szomorúság” és a „játék” összehangolásának lehetőségében látja: „Játéknak nézni magát az életet – mert e szemléletmódnak így kell neveznie a műalkotást” – írja a barokk és a romantika különböző, de ebből a szempontból mégis rokon játékoságáról.⁴¹ Benjamin ezután a *mise en abyme* neoavantgárd által is preferált technikáját idézi fel, és rámutat, egyedül a műalkotás öntükröződésén keresztül van lehetőség az elvesztett szakralitás visszanyerésére. (Ezen a fordulaton keresztül a dráma ki is lép a barokkból a romantikába): „...ennek a [feltétlenül irányuló] intenzitásnak meg kellett teremtenie a maga kifejezését a világi művészet gyakorlati formáiban és tárgyaiban. Kérkedően hangsúlyozta a játék mozzanatát a drámában, s csak világi álruhában, mint játékot a játékban, engedte végső szóhoz jutni a transzcendenciát. Nem ismerjük mindig a technikát, mikor magán a színpadon állítják fel a színpadot, vagy éppen a színpad terébe vonják be a nézőteret. Mindemellett folyvást csak a játék és illúzió paradox tükröződésében jelenik meg a profán társadalom színházának – mely éppen ezzel válik »romantikus-sá« – az üdvözítő és megváltó fórum. Az a szándékosság, melyről Goethe azt mondta, hogy látszata hozzátartozik valamennyi műalkotáshoz, Calderón ideális, romantikus szomorújátékában eloszlatja a szomorúságot. Mert az új színpad a machinációban birtokolja az Istent.”⁴²

A Benjamin által leírt végtelen öntükrözés transzcendenciába hajló játéka az avantgárd film alapvető vonása. A tiszta mozgófilm forma keresését, a cselekmény nélküli film megalkotását, a tisztán csak a film médiuma által megvalósuló nyelv kialakításának feladatát idézi, amely a nyersanyag felől nézve a filmnyelvi referencialitás kiküszöbölésén keresztül, Peter Wollen szavaival élve „a jelölésnek a tárgyiasságban vagy a tautológiában való feloldódásán” keresztül valósulhat meg.⁴³

Bódy *Kozmikus szem* című írásában egy olyan filmet ír le, amelyben a felvételek saját önvalójukban jelennek meg – egy „filmszem” által rögzített látványként – a nézőt eljuttatva „a feltétlen látás” állapotába, ahol a látás nem párosul „a látvány fogal-

⁴⁰ Bódy Gábor: *A tüzes angyal*. Budapest, 1987. 95.

⁴¹ Benjamin 1980. i. m. 262.

⁴² Uo., 263.

⁴³ Peter Wollen: A két avantgárd. Ford.: Müllner András. In: *Apertúra*, 1, 2006, 2. <http://www.apertura.hu/2006/tel/wollen/index02.htm>

mi-funkcionális osztályozásával”.⁴⁴ Bódy Vertov *Ember felvevőgéppel* című 1929-ben készült filmjét hozza példának, melyet „önmaga szándékával keretezett dokumentumok füzéréként” ír le. Bódy szerint ez a keretezettség szavatolja „a látvány rögzítésének archetipikus tisztaságát”.⁴⁵ Bódy a vertovi célkitűzés adaptációját részletezve rámutat: a mai korban már nem működik „a látás, és a kamera autentikus egysége”, ami a filmkészítés korai időszakában készült felvételek tárgyszerűségét adta, ezért új módszereket kellett kidolgoznia ahhoz, hogy a néző film-értelmezését a megszokott gondolatmenet pályájáról eltérítse. Ez egy „romboló út bejárásával”, „a tudatosodás fokainak visszamenőleges tudatos kizárásával” érhető el. Ennek egyik módszere Bódy Gábor műveiben a több-nemű filmes anyagok ütköztetése, amely egyszerre tudatosítja a montázs meglétét, miközben a montázst alkotó egységek mint pusztá nyersanyag – Bódy szavaival élve „saját önvalójukban” – tűnnek fel.⁴⁶

Újból ugyanabba a paradoxonba ütközünk: úgy tűnik, hogy a nyelv (a film által rögzített valóság) elemeit csak a leplezetlen montázs technikájával mesterkedve lehet saját önvalójukban megmutatni. Müllner András *Az első happening* című neoavantgárd akcionizmusról szóló írásában az ismétlés avantgárd gesztusa kapcsán így foglalja össze ezt a dilemmát: „Az ismétlés az a »relé«, amely a valóságból jelet csinál, úgy azonban, hogy az furcsa módon megmarad valóságnak, amely nem jelent semmi egyebet, mint önmagát – vagyis egyszerre ökonomikus és nem-ökonomikus. Erdély, Szentjóbó és a többi neoavantgárd »kecske« úgy akar »jóllakni« (nyelvet beszélni, művészetet csinálni), hogy közben az anyag, amihez nyúlnak, ne változzon nyelvvé, struktúrává, hanem megmaradjon »káposztának« vagyis »valóságnak«. Walter Benjamin szerint ugyanez az ellentmondás jelent meg annak idején az allegória és a szimbólum romantikus szembeállításakor, és jogosan gondolhatunk arra (akár függetlenül a benjamin-i parabolától, amelyben a barokk szomorújáték a Benjamin-korabeli expresszionizmust és a modern avantgárd törekvéseket jelentette allegorikusan), hogy az avantgárd, csakúgy a »történeti«, a »klasszikus«, mint annak újabb verziója, örökölte ezt az ellentmondást.”⁴⁷

A *Privát történelem* és Bódy összes filmje a játék egy másik, szintén az egyenrangúvá tett jelek ismétlődéséhez kapcsolódó formáján, a zeneiségen keresztül is megközelíthető. A családi felvételek, korabeli újságkivágások, a rádióadások, szónoklatok, dalszövegek filmszövegek saját kontextusuktól megfosztott, egyenrangú, „dologiasított” audiovizuális jelzéssé válnak. A film ezzel a zene világa felé terjeszkedik, a jelentéssel bíró elemek olyanná válnak, mint az egyenértékű hangjegyek egy zenemű partitúrájában. Az érzelmi hullámzásokat a képek és hangok előtér-háttér játékban lévő kölcsönhatása révén, a hatások egyre erőteljesebb lökései szimbolizálják, az egyes ele-

⁴⁴ Bódy Gábor: Kozmikus szem. In: *Bódy Gábor életműbemutató*. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Budapest, 1987. 276.

⁴⁵ Uo., 273.

⁴⁶ Uo., 275.

⁴⁷ Müllner András: *Az első happening. Né\ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Müllner András, Deréky Pál. Budapest, 2004. 192.

mek viszonyaiból alakulnak ki a partitúra jelzései: az üvöltő szónok és a vidámparki hordó, a hitleri karlendítést bemutató fiú és a sportközvetítés *forte*, a meghitt csegettűszó és az újság képei, az unott hangú pontos időjelzés és az üres utca *piano*.

A film szerkezete Erdély Miklósnak a zenei szerkesztés lehetőségével kapcsolatban kifejtett gondolatait valósítja meg. Erdély Miklós *Mozgó jelentés* című írásában a narratív filmszerkesztéssel szemben a zenei szervezés lehetőségeit fejti ki egy olyan audiovizuális forma létrehozását szorgalmazva, amely speciális állapotváltozást okoz a befogadóban. Erdély a zenei szerkesztés előnyeként kiemeli a narrativitás üdítő hiányát, a képek tetszetős ritmusát és stimuláló hatását, amely hatást a „lehetséges jelentésvonatkozások felhalmozásával” érnek el úgy, hogy a nézőt „lefordíthatatlan jelentések áramlatába sodorják”, amellyel az érzelmeire hatnak. Erdély fölveti, hogy ez hasonló ahhoz az állapotváltozáshoz, amely miatt a zenekedvelők kedvenc darabjaikat újra meg újra meghallgatják.⁴⁸

Műveinek ez az aspektusa Bódy saját elméleti írásaiban is megjelenik. *Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz* című esszéjében például a beszélt szöveg filmnyelvi integrációja kapcsán kifejti, a beszéd a film médiumát megelőző kódjainak film médiumán belüli semlegesítését, „dologiasítását” akusztikus jellegén keresztül látja megvalósíthatónak.⁴⁹ Példaként többek között Ingmar Bergman filmjeiben a csönd felfedezését és a beszéd szinte kizárólagos szerepeltetését, Jancsó Miklós esetében a parancsszavak dramaturgiáját, dalok liturgikus szövegek és idézetek használatát emeli ki. Saját első filmes munkáit is megemlíti: „Dologi jelleggel kezelte, sőt a beszéd dologi mivoltáról szólt az *Agitátorok* és a ready made szöveg, a beszéddokumentum filmi preparációját kísérelte meg tavaly készített filmem, *A harmadik*.”⁵⁰

Bódy Anton Webernt idézi⁵¹: „Karl Krausnak a nyelvről szóló tanulmányához kapcsolódnék most, mely a Fackel legutóbbi számában (885/7. sz. 1932. december végén) jelent meg. Minden szavát vonatkoztathatjuk a zenére is. Karl Kraus arról beszél ebben a tanulmányában, hogy mennyire fontos lenne, ha az emberek ismernék azt az anyagot, amelyet mindaddig, amíg élnek és beszélni tudnak állandóan

⁴⁸ Erdély Miklós: *Mozgó jelentés. Zenei szervezés lehetősége a filmben. F.I.L.M.* Szerk. Peternák Miklós. Budapest, 1991. 170.

⁴⁹ Bódy Gábor: *Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz*. In: Bódy 2006. i. m. 76.

⁵⁰ Uo., 76. A szövegnek ez a része azért is érdekes, mert még pályájának kezdetén, 1972-ben keletkezett. Ez egyrészt azért fontos, mert az életmű egyik alapmotívuma már ilyen korán megfogalmazódik, másrészt pedig mert még Bódy beszerzése előtt íródott, ami e gondolat kapcsán megengedi, hogy a titkosszolgálati kontextust itt figyelmen kívül hagyassuk.

⁵¹ Bódy a századelő egyik legfontosabb bécsi, avantgárd zeneszerzőjét és zenetudósát idézi, aki saját korának és városának szintén világhírű drámaíróját idézi, aki sok máson kívül a nyelv rigorózus védelméről volt ismert. Az idézet a különböző művészetek (itt a zene a szöveg és a film) egymáshoz kölcsönösen ragaszkodó, egymás jelrendszereit a saját autonóm nyelvük megteremtéséhez felhasználó önvizsgálatának példája, melyet Theodor Adorno a „művészetek kirojtózódásaként” ír le. Ld. Theodor Adorno: *A művészet és a művészetek*. Ford. Zoltai Dénes. In: Theodor Adorno: *A Művészet és a művészetek*. Budapest, 1998. 7–22.

használnak. Sőt az utolsó mondat a nyelvről szólván ezt mondja: »Az ember tanuljon neki szolgálni! Nem a nyelvről, hanem a zenéről akarok beszélni, de ez végül is ugyanaz, és kiindulhatok ebből.«⁵²

Benjamin kifejezéseinek segítségével és gondolatmenete mentén Bódy és Tímár filmnyelvi megoldásai egy - azok társadalmi kontextusát is magában foglaló - új értelmezési keretbe helyezhetők. A film alapanyagául használt családi archívok, újságrészletek, rádióadások stb. a történelem pusztító folyamának kiszolgáltatott emberi történetek töredékeiként (avagy megállíthatatlanul pusztuló romjaiként) tűnnek fel, amelyek filmbe szerkesztve a filmi történetírás új, tudományos konvencióját vannak hivatva megteremteni. A „konvenció” tudományosságát éppen az alapanyag spontaneitása (szerkesztetlensége) szavatolja, de ennek „kifejezéséhez” a film szerkesztettségén keresztül visz az út. A megfogalmazás paradoxona mögött a neoavantgárd „tisza film” utópiájának logikáját lehet felfedezni. A saját önvalójukban megjelenő felvételek öntükröző szerkezetén keresztül létrejövő „tisza film” feloldhatatlan paradoxonának kutatása - a magyar neoavantgárd társadalmi helyzetének szemszögéből - értelmezhető a Kádár-rendszer intellektuális és morális szempontból kiüresedett közegéből való menekülésként, illetve a despotikus rendszer által megbénított ráció játékos időtöltéseként.

⁵² Bódy 2006. i. m. 76.