

Tengerentúli hullámhosszon

■ LICHTER PÉTER

BÓDY GÁBOR LEGALÁBB NEGYEDSZÁZADDAL ELŐRE GONDOLKODOTT, MEGELŐLGEZVE A SZÁMÍTÓGÉPES KÉPALKOTÁS ÉS AZ INTERNET SZELLEMÉT.

Igazán csak két évvel ezelőtt értettem meg Bódy zsenialitásának lényegét. 2014 telén az egyik filmet kísérve Belgrádba utaztam az Alternative Film/Video fesztiválra, ahol a szervezők összeállítottak egy remek retrospektívét Bódy életművéből, főleg a rövidebb munkáiból. Nem is a jól összeválogatott kisfilmes program tett rám mély hatást – amúgy a hatalmas szocreál kultúrházban tartott vetítésnek elég sajtóságos hangulata volt –, hanem egy korabeli Bódy-interjú, amit a videómunkáival együtt vetítettek. Ezen a zajos videófelvételen Bódy egészen elképesztő dolgokról beszélt: például arról, hogyan fogja majd megváltoztatni a videótechnika a filmgyártást és a filmesztétikát, illetve olyan pontos eszmefuttatásai voltak a jövőbeli műholdakkal sugárzott videóhálózatokról, hogy leesett az állam. Bódy csapzott hajával, beesett arcával és megszállott tekintetével sokkal inkább emlékeztetett egy őrült tudósra, mint egy művészre – átható karizmája csak felerősítette a kísérteties proféciáját. A felvétel hatását tovább fokozta a nyolcvanas évek videófelvételeire jellemző kék-zöld színvilág és zajosság, mintha a videókép katódsugárcsőves derengése lenne Bódy természetes élettere. De összességében az volt a lehangoló, hogy Bódy tulajdonképpen az Internetről, a Youtube-ról és a mai digitális technológiáról beszélt – több mint harminc évvel ezelőtt. Azóta gyakran azon töröm a fejem, hogy vajon Bódy milyen elképesztő filmeket, vagy inkább virtual reality-alkotásokat és interaktív installációkat csinálna ma, hetven évesen?

Bódy megértéséhez kacskaringós úton, az amerikai avantgárd film tör-

ténetén keresztül jutottam el; az említett videó világította meg számomra azt, hogy Bódy tulajdonképpen sokkal jobban kötődött az amerikai avantgárd film történetéhez, mint a magyaréhoz – annak ellenére, hogy műveltsége és gondolkodása tipikusan kelet-európai volt. Bódy különlegessége abban állt, hogy teoretikai, filmnyelvi és filmtechnikai gondolatai szorosan összekapcsolódtak, ami leginkább a tengerentúli avantgárdra volt jellemző – filmnyelvi kísérletei valóban kísérletek voltak, amiket aztán beépített és felhasznált játékfilmjeiben. Bódy rövid, ám rendkívül intenzív pályafutása tehát ötvözte az avantgárd teoretikusabb irányvonalaival a klasszikus narratív játékfilmgyártás gyakorlatával – ez a sajtóságos ötvözet csak itthon volt elképzelhető. (Nem véletlen, hogy a BBS-re, mint független, ám az állam által finanszírozott kísérleti filmstúdióra még ma is úgy tekintenek az amerikai vagy nyugat-európai filmesek, mint valami megvalósult utópiára. Persze az is elképzelhetetlen az amerikai filmkultúrában, hogy egy izig-vérig experimentális filmes egy nagy költségvetésű, kimondottan drága kosztümös filmet készítsen, mint Bódy a *Psychét*.)

Bódy Gábor teoretikus gondolkodása egyedülálló volt a magyar filmtörténetben – nem csak írott filmelméleti munkái voltak jelentősek, hanem a filmnyelven megvalósított eszmefuttatásaival is valami egészen újat hozott a kelet-európai filmbe. Ez a komoly teoretikus beállítottság már az ELTE-n írt szakdolgozatában megmutatkozott, de teljesen csak a filmrendezői pályáján bontakozott ki: Bódy filmkészítőként is nyelvfilozófiai értekezéseket írt a moz-

gókép eszközeivel. A magyar kísérleti film történetében a Bódy által elinduló teoretikus fordulat itthon újdonság volt, de a hatvanas évek derekán Amerikában már javában zajlott. Bódy konceptuális gondolkodása, a filmnyelv és jelentés szétbontására irányuló alkotói stratégiája egy évtizeddel korábban induló észak-amerikai irányzattal volt rokon: a strukturalizmussal.

A *strukturalizmus* terminus filmelméleti alkalmazása P. Adams Sitney amerikai filmtörténész nevéhez kötődik, aki a hetvenes évek elején publikált könyvében, a *Visionary Film*-ben ezzel a kifejezéssel írta le az avantgárd filmben akkoriban csúcspontú új törekvést. Ez a szó aztán megragadt a kísérleti filmes diskurzusokban, annak ellenére, hogy ellentmondásos jelentése és félrevezető volta miatt sok vitát generált – gyakran maguk a strukturalizmussal felcímkézett alkotók lázadoztak a skatulya ellen. De ez a szó kiválóan alkalmazható Bódy elméleti és filmkészítői munkásságára, hiszen Sitney olyan filmeket és alkotókat jelölt vele, akik filmtéoretikai koncepciókat dolgoztak ki a mozgókép eszközeivel. A *struktúra* szó itt tehát nyelvi, matematikai rendszereket jelöl, gyakran olyan egészen komplex koncepciókat, amiket a film nyelvén bontanak ki az alkotók. Ez a filmes gondolkodásmód provokatívan új volt az avantgárd filmben, hiszen korábban a művészek a szürrealizmus és az absztrakt film alapvetően romantikus szemléletét folytatták: a strukturalizmus hideg analitikussága egészen új filmeket eredményezett. Érdekes módon az osztrák avantgárd filmben már az ötvenes évek végén felbukkant ez a szemlélet, Kurt Kren és Peter Kubelka voltak a zászlóvivői, akik aztán az Államokba utazva nagy hatást gyakoroltak az ottani művészekre. Kubelka dolgozta ki a strukturalizmust jól szemléltető formát, a „metrikus filmet” – *Arnulf Rainer* című munkája a leghíresebb: a csak fehér és csak fekete filmkockákat matematikai struktúrák alapján vágta egymásra a művész, amivel alapelemeire bontotta és új elvek mentén építette újra a mozgóképet. (Persze a stroboszkópikusan villogó, zajos forma annak idején rendszeren megoldozta még a gyakorlott nézőket is.)

Az amerikai avantgárdban a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején virágzott a strukturalizmus; a korszak leg-

