



filmtörténet műfajok

Kutyák éji dala - Az új-érzékenység és a magyar posztmodern film első hulláma

2006. október 3. - [filmhu](#)

1945 után a történelem sokszor megtagadta az organikus fejlődés lehetőségét a magyar filmtől, így az néhány rövidebb időszakot – mindenekeelőtt az 1963 és 1968-69 közötti periódust – leszámítva ritkán került szinkronba az egyetemes filmtörténet progresszív folyamataival. A nyolcvanas évek eleje sajátos időszak filmtörténetünkben: kevés korszak akad, amelyben annyira ellentmondásosan reagáltak volna a magyar rendezők a világfilm megváltozó-megújuló trendjeire, mint éppen ekkor.

KAPCSOLÓDÓ ANYAGOK

 **Kutyák éji dala - Az új-érzékenység és a magyar posztmodern film első hulláma**

Paranoiatechnikák és skizomozik

A hetvenes évek derekára mind egyértelműbben merült fel a paradigmaváltás lehetősége a világfilmben, és a következő dekád kezdetére már végérvényesnek tetszett az új korszak beköszönte. A változások Hollywood előretörésében, az európai modernista művészfilm lehanyatlásában és a posztmodern film megszületésében

foglalhatóak össze. Utóbbi mind az elbeszélésmód, mind a filmkép átalakítását megcélozta. A legfontosabb változás az volt, hogy a posztmodern kor alkotói nyitottak az egyszerűbb, történetmondó filmek és a műfajiság irányába: ugyan nem ismerték el a készen vett cselekménysablonok abszolút relevanciáját, de kulcsszerepüket sem tagadták. A műfaji sémáknak jelentős szerepet szántak a szüzséépítésben, csak éppen nem a mezei nézők által ismert építményt húzták fel rájuk, hanem az iróniát segítségre fogva eljátszottak velük, mindeközben intertextusok (filmtörténeti utalások) tömegét a (kép)sorok közé zsúfolva.

A posztkor filmjeinek további jellemzői abból fakadtak, hogy a rendezők fokozatosan mind erősebb kételyeket tápláltak a film – állítólagosan – valóságot reprezentáló tulajdonságával szemben. A művet immáron nem tekintették a valóság tükrének, és ez a hozzáállás számos következménnyel járt. Mások mellett a stilizációs technikák kivirágzását és a társművészetek – kivált a festészet és a zene – szerepének felértékelődését hozta (lásd például a Greenaway, Jarman fémjelezte angol barokkot), sőt a popkultúra elemeinek filmekbe emelését eredményezte (mint a Beneix, Carx, Besson-féle francia barokkban). A stílári homogenitás modernista kívánalmának felfüggesztése, illetve a zárt és totális világgéppel bíró műalkotások elutasítása a stíluskeverés és az eklektika preferálását, valamint a tömeg, elit és avantgárd kultúra közötti határvonalak folyékonytételét vonta maga után.

A magyar filmben a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján két trend született, melyek alkotói egyaránt kapcsolódtak a világfilm megváltozó tendenciáihoz, ám felemás módon. Míg a több tucatnyi filmet előszámoló, így a korszak uralkodó irányzatának tekinthető (1978-ban, az úgynevezett „ötvenes évek-filmekkel” induló) akadémiizmusban a történetmesélés hosszú szünet után polgárjogot nyert, de a posztmodern film formai jellegzetességeinek nyomát sem találni, addig az 1983-ban zászlót bontó, mindössze néhány alkotást szülő „új-érzékenység” alkotói a történetmesélést inkább hanyagolták, ellenben stílusukban és filozófiájukban több szállal a posztmodernhez kapcsolódtak.

A profizmus jelszavát zászlajára tűző akadémiizmus a honi filmek hazai nézettségének csökkenése, a magyar produkciókkal szembeni nemzetközi érdektelenség megnövekedése, illetve az új-hollywoodi stílus vonzása nyomán született meg. A rendezők fő célja az volt, hogy visszapereljék a magyar film hetvenes években presztízsét veszített hagyományát, és a mély morális kérdésekkel szembesülő egyénről beszéljenek. Bár a történetmesélés igénye erőteljes volt az akadémiizmusban, alapvetően mégis retrográd mozgalmról volt szó, amelyben – az egyetemes posztmodern filmmel ellentétben – a történetmesélés frekvenciája nem hozta magával annak, illetve a műfajiságnak a problematizálását. Az akadémiizmusból részben ezért nem vált komoly, a magyar film nemzetközi rangját

újrateremtő iskola, Szabó István munkái, valamint a Gyöngyössy–Kabay-páros Jób lázadása című, Oscar-nominációig jutó moziját leszámítva nem keltette fel a külföld érdeklődését, és kereskedelmi sikereket sem produkált. Az akadémizmus inkább premodern (de még inkább klasszikus), és kevésbé posztmodern jelenség volt, még akkor is, ha a nemzetközi posztmodern nélkül nem született volna meg.

Alternatívák és alternatívok

A nyolcvanas évek magyar filmjében az ortodox akadémizmussal szemben több jelentősebb újító tendencia is kitapintható: az új-érzékenység az évtized elején, a non-professional a közepén, a fekete széria az utolsó harmadában. A „kívülállás esztétikájának” jegyében valamennyi irányzat radikálisan elutasította a profi filmek világát; Hajdú József masszívan önreflexív, 1982-es Heppening című non-professional sziporkájának gyilkosan ironikus mondatai („Játsszuk azt, hogy profik vagyunk, most úgyis ez a divat; játszátok el, hogy semmihez sem értetek, de minden rajtatok múlik.”) mindhárom irányzat virtuális kiáltványában helyet kaphattak volna. A profizmus tagadása mellett mindhárom irányzat szemléletbeli és formanyelvi megújulást hirdetett, és közös volt bennük az uralkodó áramlatokkal szemben elfoglalt – marginális – pozíciójuk is.

A nyolcvanas évek elején a progresszív tendenciák és a szubverzív látásmód igazi gyűjtőmedencéje az új-érzékenység lett, ez a kortárs világfilm újszerű trendjeivel (Greenaway, Besson, Carax felléptével) csaknem egészében szinkronban lévő irányzat. Bódy Gábor 1982-ben forgatott, 1983-ban bemutatott *Kutya éji dala* és Szirtes András szintén 1982-es *A Pronuma-bolyok története* című filmje, továbbá Müller Péter Iván *Ex-kódex* (1983), Xantus János Eszkimó asszony fázik (1983), Wahorn András és feLugossy László *Jégkrémbalett* (1983), illetve Tarr Béla *Őszi almanach* (1984) című munkája sorolható mozgalomhoz. Nem tartozik az új-érzékenységhez, de stilizációs technikái, eklektizmusa és darabos narrációja miatt erős szálakkal kapcsolódik hozzá Jeles András betiltott *Álombrigádja*.

A peremhelyzet közös platformra állította a különböző gondolkodású alkotókat, és más művészeti ágak, valamint a hazai popkultúra képviselőit is a filmekbe vonzotta. Az új-érzékenység mozidarabjaiban nem véletlenül jutottak rendre szerephez a korabeli második nyilvánosság jelentős személyiségei, a hivatalos kultúrpolitika által jó esetben is csak megtúrt underground zenekarok tagjai. A *Kutya éji dalában* az A.E. Bizottság és a Vágtázó Halottképek, *A Pronuma bolyok történetében* az URH és az Európa Kiadó, az *Ex-Kódexben* a Kontroll Csoport, a *Jégkrémbalettben* szintén a Bizottság, az *Eszkimó asszony fázik* című filmben pedig a Balaton és az Európa Kiadó tagjai voltak láthatóak. A prominens underground zenekarok tagjainak szerepeltetése jól jelzi a filmrendezők vonzódását a tömeg- és az alternatív kultúrához. Az underground művészet egyik jellegzetessége az új-érzékenység filmjeit is meghatározó, az egyes művészeti ágak közötti határvonalak megsértését és/vagy eltörlését célzó transzgresszív jelleg, ezért a zenészek és a rendezők szükségszerűen találtak egymásra.

Az új-érzékenység bölcsője a BBS és az 1981-ben Dárday István vezetésével megalapított (ám négy évre rá a „profi” szakmabeliek példás összefogásával megfojtott) Társulás Stúdió volt, fő teoretikusa és atyja Bódy, aki az „új-érzékenység” kifejezést 1982-ben vezette be a honi filmes köztudatba, amikor *Infermental* nevű videofolyóiratában először használta azt. Az új-érzékenység filmjei a magyar posztmodern film első hullámát jelentik; a maga korában a „posztmodern” elnevezéssel nem találkozni, ugyanis Magyarországon ekkor még nem volt ismert ez a fogalom. Más címkékkel viszont bőségesen ellátták az irányzatot, ezek mindegyike (új-szubjektívizmus, új-elektika, új-szenzibilitás, transz-avantgard, új-narrativitás, új-festőiség, pseudo-stílus stb.) plasztikusan mutatja, hogy a kor magyar filmjének radikálisan újszerű jelenségéről volt szó. Amely – tegyük rögtön hozzá – mélyen gyökeredzett a hetvenes évek második felének neoavantgárdjában, olyan, a képzőművészet, a performansz és a heppening mellett az irodalommal és a filmmel is kacérkodó alkotók művészetében, mint Erdély Miklós (Verzió), Hajas Tibor (Öndivatbemutató), Szentjóbó Tamás (Kentaur) és mások.

Egység, kétség, háromság

A hetvenes évek egésze és a nyolcvanas évek eleje köztudottan heveny válságidőszak Európa keleti és nyugati felén egyaránt. Nyugaton a 68-as eszmék elenyészte után többek között az 1974-es gazdasági krízis szülte sokk, a terrorista csoportok tevékenysége generálta bizonytalanságérzet, az amerikai dominancia növekedésével járó identitásválság, keleten pedig a pangás időszakának pesszimiztikus hangoltságot erősítő atmoszférája, az önmagába fagyott rendszer megváltoztathatóságával kapcsolatban felerősödő kétely (lásd a lengyel szükségállapotot és a Szolidaritás betiltását), továbbá a gazdasági mélyrepülés okozta bizonytalanságérzet szolgált az ihlet forrásául a művészek számára. A posztmodern nem érthető ezeknek a válságjelenségeknek a feltérképezése nélkül.

A magyar és az egyetemes posztmodern filmkészítők filozófiája sok hasonlóságot mutat, elsősorban a világ jelenségeinek leírásával kapcsolatos szkepszisükben osztoznak az alkotók. Az egyetemes igénnyel fellépő probléma-magyarzatok, a világot egészében leírni szándékozó eszmékkel (az ún. nagy-történetekkel vagy meta-elbeszélésekkel) szemben megfogalmazott kétely a posztmodern elbeszélések (irodalmi és filmes elbeszélések) egyik kötőanyaga, és ez a kétely gyakran játékos-ironikus formában artikulálódik. A magyar posztmodernben sincs ez másként: „Minden egyetemességre hivatkozó ideológus – csaló, engem is beleértve, aki épp ezt állítom” – mondja a rendező alakította álpap a *Kutya éji dalában*, frappánsan összefoglalva a tájékozódási pontok kereséséről lemondott posztmodern ember lehetőségeit. Hasonló gondolatiság munkál Müller Péter Iván *Ex-kódexében*, ezt summázza a film nevezetes szentenciája: „Három dolog fontos az életben: az egység, a kétség és a háromság.”

A hetvenes–nyolcvanas évek nyugati képzőművészeti és filmes posztmodernje alapvetően különbözött abban, ahogyan az alkotói szubjektumra tekintett. Míg előbbiben a szubjektum kitüntetett pozícióba került – sőt számos képzőművész vélte úgy, hogy a művészet igazi feladata voltaképp nem egyéb, mint a személyiség belső világának

kifejezése –, addig utóbbiban a margón ragadt. Ebben, a szubjektivitásban különbözött leginkább a magyar posztmodern film az egyetemestől (és kapcsolódott az egyetemes képzőművészeti posztmodernhez): a hazai rendezők a személyiség belső világának megmutatására fokozott hangsúlyt helyeztek. Kivált az ösztönlét ábrázolására koncentráltak, fő céljuk az volt, hogy a kaotikus világban magára maradt „én” helyzetét dokumentálják. Bódy filmje már a címével erre utal, amennyiben a Holdat csaholó kutya a magára maradt személyiség metaforája. „Talán azért ugatnak – hangzik el a filmben a csillagászt alakító Grandpierre Attilától –, mert túl akarnak törni a kutyalét kényszerűen és állandóan visszatérő rettenetén.” Noha tisztában vannak vele, hogy tettük hiábavaló – hiszen sohasem fogják elérni a Holdat –, mégsem tudnak mást tenni, mint ordítani. Tettük felesleges és céltalan, mégis üvöltenek, mert nem tudnak nem üvölteni.

A Kutya éji dala ezzel a hetvenes–nyolcvanas évek magyar filmjének egyik központi kérdését taglalja. A kommunikáció csődje legkésőbb Jeles 1979-es A kis Valentinójától a magyar film kulcsproblémája, és az új-érzékenység műveiben különösen gyakran esik szó róla (Bódy filmje mellett A Pronuma bolyok története és az Eszkimó asszony fázik is érinti), sőt az akadémiizmus is foglalkozik vele. A már említettek mellett ez a legfontosabb olyan momentum, amely az akadémiizmust és az új-érzékenységet összekapcsolja.

Szuperfiktív kollázs

Ahhoz, hogy megmutatható legyen, mi van a világban (azaz mi uralja a személyiség belső világát), a hagyományos fikciós formák elégtelenek, ezért újakra van szükség, vélte Bódy. „Szuperfiktionalizmusra”, mint nevezte, amely lényegében a fikciós formáknak a kaotikus világban magára maradt „én” helyzetét bemutató felhasználása. Az új-érzékenység filmjei végtelen pesszimizmussal rögzített végzetes diagnózisokat nyújtanak korukról. „Az élet a földön megszűnt, minden csak tárgy, halott” – mondja Grandpierre Attila a Kutya éji dalában; „Meghalt a Föld. Nem kell beszarni. Nincs több mondanivalóm” – hangzik el A Pronuma bolyok történetének kódájában. Ez az apokaliptikus hangulat és világtértelemezés később egyenes ágon öröklődik tovább a nyolcvanas évek második felének posztmodernjébe (például Jancsó Miklós Szörnyek évadja, Isten hátrafelé megy és Jézus Krisztus horoszkópja című filmjeibe vagy Monory Mész András Meteójába), mi több, a posztmodernétől gyökeresen eltérő stilizációs technikákkal dolgozó fekete szériába (Tarr Béla: Kárhozat; Fehér György: Szürkület).

A törmelékeny szerkezet egy elemeire szétesett világról és a darabjaira hullott személyiségről beszél, az új-érzékenység filmjei a leépülés, a konkrét és szimbolikus értelemben vett – fizikai, lelki és szellemi síkon egyaránt bekövetkező – amortizálódás filmjei. Bódy a maga titkos ügynöki múltjáról (és jelenéről?) vall a rejtett önvallomásaként is értelmezhető Kutya éji dalában, A Pronuma bolyok története a privát és a civil szféra színterein egyaránt kutakodva festi egy abszurd és atomizált világ képét, az Eszkimó asszony fázik főtémája az egyén szellemi és fizikai elsivatagosodása, az Őszi almanach az erkölcsi leépülés filmje.

Az egyén világba vetettségét a nagyszerkezet szintjén modelláló káoszdraturgia mellett az új-érzékenység filmjeinek sajátossága elsősorban a szivárványszínű stílári megoldásokban áll. A rendezők a hagyományos katarzis-elméletekkel leszámolva nem a befogadó megváltása vagy megváltoztatása, hanem felizgatása, ingerlése, felkavarása céljából ragadtak kamerát. A gyakran szélsőségesen stilizált terekben játszódó történetek alkotói közül többen – ki inkább, ki kevésbé hatékonyan – megpróbálkoztak a művészfilm és a populáris kultúra közötti határvonal átlépésével, sőt klasszikus műfajok (krimi, kalandfilm, melodráma, burleszk) megidézésével. Igaz, utóbbi kisebb elkötelezettséggel és határfokkal tették, mint az egyetemes posztmodern alkotói: a magyar és a külföldi posztmodern filmek között éppen a történetmeséléshez, illetve a műfajisághoz való viszonyban volt letapogatható a legjelentősebb különbség. A kollázsszerű szerkesztés gyakran elfedte a műfaji elemeket, miként Bódy egy interjúban megjegyezte: „Visszatér a narrativitás, az elbeszélés, a sztori, ugyanakkor sokan nem értik [ti. a műveket], mert kollázsszerűen vannak egymás mellé rakva a dolgok, amiket a néző egy másik rendben szokott meg”. Ez a rendetlenség-rendezetlenség valóban igen nehezítette a műfaji elemek felgöngyölítését. Olyan film, amely ténylegesen erős szálakkal kapcsolódott egy nagy múltú (klasszikus) zsánerhez, csupán egy akadt az új-érzékenységben, az Eszkimó asszony fázik, amely a klasszikus melodramák háromszög-alakzatát idézte meg.

A kollázsszerű szerkesztésnek több következménye volt: amellett, hogy betemette a műfaji elemeket, még eklektikusabbá tettette a társművészetek sorát megidéző, a színház, a költészet, a képzőművészet és a zene eszköztárát egyként felhasználó, ezért amúgy sem stílushomogén műveket. Az eklektikus szerkesztés iskolapéldája a Kutya éji dala: a film eklektikus technikailag – a 35 mm-re forgott anyagok mellett Super 8-as és videofelvételek is akadnak benne szép számmal –, de eklektikus művészileg is, elég, ha csak a legkülönbözőbb zenei idézetekre gondolunk (könnyűzene [A.E. Bizottság, Vágtázó Halottképek], opera [Händel: Messiás, Verdi: Aida], katonadalok). Szilágyi Ákos írja: „Ez az új-érzékenység, amelynek tudatos vállalását képzőművészeti, zenei és irodalmi utalások egész serege érzékelteti Bódy filmjében (a kinematográfiai idézetekről már nem is szólva), lehetővé teszi a legheterogénebb történeti, kulturális anyagok, művészi megoldások, emberi sorsminták, szerepek, színhelyek – első pillantásra – eklektikus összekapcsolását. Ami ugyanis kívülről pusztán eklektikának tűnik, az belülről – az új-érzékenység közegében – szemlélve közös vonatkoztatási pontot feltételez: magát az alkotó szubjektivitást, amelynek mitikus képe a film. Minden szerep, kellék, sorsminta, minden kulturális és történelmi asszociáció, a történelem, a mindennapiság, a kozmosz minden megnyilvánulása, minden sajátos közeg – zene, amatőr-film, plakát, festmény, operarészlet, új hullámos produkció – ennek a szubjektivitásnak a nyelvére van lefordítva, Bódy saját mitológiájának részévé és értelmezésévé válik. Ez nem a művész szerepének romantikus eltűnését, hanem csak az általa létrehozott világ személyességének beismerését és vállalását jelenti.”

Ez a magatartás bármily újszerűnek is tűnt a maga korában, a magyar új-érzékenység alkotóinak nem sikerült paradigmaváltást végrehajtani, műveikkel végeredményben inkább a tradíciók folytathatatlanságát dokumentálták, mintsem új utakat nyitottak. Mozgalmuk mégis több lett, mint gyorsan letűnő, hamar elmúló epizód a magyar filmtörténetben. Bár az alkotók pályája vagy megtört vagy megszakadt – Bódy meghalt, Jelest ellehetetlenítették, Tarr elszigetelődött, Szirtes kísérleti filmes maradt, Müller Péter Iván nem készített több játékfilmet –, munkáikkal jelentékeny hatást gyakoroltak a nyolcvanas–kilencvenes évek magyar filmjére. Így a posztmodern második hullámára (Jancsó már idézett művei mellett Gothár Péter *Idő van és Tiszta Amerika*, továbbá Xantus János *Rocktérítő* című opusza tartozik ide), és a harmadik hullámra (Sóth Sándor: *Potyautasok*; Szász János: *Szédülés*; Monory Mész András: *Meteo*; Kamondi Zoltán: *Halálutak és angyalok*), sőt a magyar film legfiatalabb nemzedékére is (Pálfi György: *Taxidermia*).

Szerző: Pápai Zsolt

CÍMKÉK

műfajelemzés

A CIKKET AZ ALÁBBI LINKEN TALÁLÓD:

<http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/kutyak-eji-dala-az-uj-erzekenység-es-a-magyar-posztmodern-film-első-hullama-mufajelemzés.html>

© 2010 **filmhu** - a magyar moziportál | <http://www.magyar.film.hu> | filmhu@forum.film.hu