

Nyolcvanas évek: a romlás virágai

A KORSZAKOK

A „nyolcvanas évek”

A filmtörténeti idő leggyakrabban négy-hat éves periódusokban halad előre. Ezek a periódusok csak a legritkább esetben esnek egybe évtizedhatárokkal, amikor tehát „ötvenes-hatvanas-hetvenes”, stb. évekről beszélünk a művészetben, többnyire csak leltárt csinálunk egy önkényesen meghúzott időperióduson belül, és így érthető módon nagyon vegyes képet kapunk. Általában már megkezdett vagy éppen kibontakozásban levő tendenciákat találunk egy évtizeden belül, és ha szerencsénk van, valamelyikük épp az időszak közepe felé csúcspontot ér, ekkor azt mondhatjuk, „hát ez volt az x évtized.” A hatvanas és a hetvenes éveknek volt „közepe”: olyan alkotások születtek akkor, amelyek jelentősen meghatározták az utánuk jövő filmek sorát. A nyolcvanas évek kronológiai közepén azonban csak egy lyukat találunk: egy betiltott filmet, amely az évtized egyik legérdekesebb darabja volt, egy öngyilkos filmrendezőt, aki a kialakulófélben levő filmnyelvi megújulás központi alakja volt, egy felozlatott fiatal stúdiót, ahol koncentrálták a megújulási törekvések, néhány elvetélt formai kísérletet, valamint a csődbement MAFILM-et.

A magyar filmtörténetben jól látszanak az évtizedhatárokat áthágó nagyjából félévtizedes periódusok. Az „ötvenes évek” ugyan 1950-ben kezdődött, (*Dalolva szép az élet* [Keleti Márton], *Kis Katalin házassága* [Máriássy Félix], de már 1953-ban véget ért (*A város alatt* [Hersko János]). Az „ötvenes évek” évtizede így legalább két korszakot takar, és a második ráadásul jócskán átnyúlik a hatvanas évtizedbe. Az igazi „hatvanas évek” ugyanis csak 1963-ban kezdődött (*Oldás és kötés* [Jancsó Miklós], és olyan a korábbiaktól

jellegzetesen eltérő szemléletmódú filmekkel, mint a *Szemüvegesek* [Simó Sándor], *Ismeri a Szandi-mandit?* [Gyarmathy Livia], *Egy örült éjszaka* [Kardos Ferenc], *Sziget a szárazföldön* [Elek Judit] ért véget 1969-ben. A „hetvenes évek” szerencsére éppen 1970-ben indult két igazi korszakalkotó filmmel (*Szerelem, Szindbád*), de egyrészt az évtized közepén újabb két korszakalkotó film jelent meg: 1974-ben a *Jutalomutazás* [Dárday István], amely egy egész műfaj nyitófilmje lett, és 1975-ben az *Amerikai anizs* [Bódy Gábor], amely a hetvenes évek végétől egyre erőteljesebben megjelenő filmnyelvi reflexió és alternatív filmkészítési módok előfutára volt. 1978-ban a magyar film éles fordulatot vesz, ami domináns tendenciáiban mindenképpen véget vet a hetvenes éveknek, és elindít egy olyan periódust, amelynek végét 1983-ban jelölhetjük meg, olyan művek megjelenésével, mint a *Kutya éji dala* [Bódy Gábor], *Őszi almanach* [Tarr Béla], *Álombrigád* [Jeles András]. Igaz, az utóbbi csak az évtized végén mutatatták be, viszont a filmszakma köztudatában nagyon is benne volt; mindenki látta, vagy tudott róla. Ezek a filmek egy olyan korszak kezdetét jelentették, amelynek lényege az útkeresés, a hagyományoktól való elszakadási kísérlet és egy új kifejezési nyelv kialakítása volt. Ezek a kísérletek azonban nem találtak követőkre, maguk az alkotók sem folytatták őket. Ez a három film ezért magányosan, követők nélkül, önmagukban is problematikusan emelkedik ki a nyolcvanas évek első harmadának végéből. Az 1987-es év már újabb korszakhatárt jelöl: elkészül a *Kárhozat* [Tarr Béla], és a változások előszeleként ugyanebben az évben a politikai témájú filmek teljesen új generációja születik (*Kiáltás és kiáltás* [Kézdi-Kovács Zsolt], *A másik ember* [Kósa Ferenc], *Tüske a köröm alatt* [Sára Sándor]). Ez a négy film formai és tematikai értelemben egyaránt már a „kilencvenes évek” kezdetét jelenti.

Mi tehát a nyolcvanas évek a magyar filmben? Első harmada a „hetvenes évek” lezárása, utolsó harmada a „kilencvenes évek” nyitánya, középen pedig áll három furcsa, ellentmondásos, semmi másra és egymásra sem hasonlító magányos mű, valamint néhány hasonlóképp problematikus, de ezeknél sokkal kevésbé radikális és jelentős kísérlet. A „nyolcvanas évek” korszaka egy 1983 és 1987 közé

első rövidke három-négy év, amely rövidségével leginkább az „ötvenes évek” korszakához hasonlítható. Azonban, míg az „ötvenes évek” nagyon jól meghatározható stílusbeli és műfaji jellegzetességekkel rendelkezik, ugyanez nem mondható el a „nyolcvanas évekről”. Esztétikai értelemben sokkal inkább hasonlít arra a stilisztikai minőségekkel nagyon nehezen körülhatárolható korszakhoz, amely az „ötvenes” és a „hatvanas” évek közé, 1954 és 1963 közé esett: egy korábbi filmes gondolkodásnak lassú, de jól látható eróziója; műfajok, új stílusok, témák tétova keresése; anélkül azonban, hogy mindez generációs jelleget öltene. Születik ugyan egy-egy értékesebb vagy akár filmtörténeti mércével is jelentős alkotás, de igazi, iskolateremtő nem. Ha fellelhető egységes tendencia a nyolcvanas években egyáltalán, azt a bomlásban jelölhetjük meg. Mindaz, ami a nyolcvanas évek jelentősebb műveit és a kilencvenes évek első felének új tendenciáit jellemzi, a hetvenes-nyolcvanas évek bomlásterméke.

A nyolcvanas évek naptári időszakában nyolc megkülönböztethető tendenciát találunk, amelyeknek bizonyos sűrűsödési pontjain határozhatjuk meg több-kevesebb önkényességgel a periódushatárokat:

- 1975–1983: dokumentum-játékfilm (később szórványos megjelenés);
- 1978–1989: új akadémizmus, ezen belül 1978-82: ötvenes évek-film és más történelmi példázatok;
- 1979–1984: a politikai valóságkép dekonstrukciója, az akadémikus elbeszélő formákkal szemben az új narratívítás megjelenése;
- 1982: az ötvenhatos téma megjelenése;
- 1984–1986: kitorési kísérletek: a szórakoztató film felé, a depolitizált posztmodern új-narráció felé;
- 1987–1995: a fekete széria;
- 1987–1992: a rendszerváltás reflexiója;
- 1989– a non-professional hivatalos megjelenése.

Az 1978-79-es időszakban két tendencia is kialakul (új akadémizmus és új narrativitás), ezért ezt lesz az első korszakhatárunk. A

második sűrűsödési pont az 1982-84-es periódus: ekkor hanyatlik le határozottan a dokumentum-játékfilm, ekkor jelenik meg egy másfajta valóságkép kialakítása iránti igény mind az avantgard, mind a hagyományos filmkészítésben, ekkor indulnak az új szórakoztató filmre, illetve a posztmodern irodalom elbeszélőformáinak átvételére irányuló kísérletek. A harmadik korszakhatár 1987-89, a rendszerváltás időszaka, amely mind gyártási, mind stilisztikai, mind generációs tekintetben jelentős váltópont a magyar filmben. Az egyes korszakokat a bennük érvényesülő legmeghatározóbb tendenciával fogom jellemezni.

Noha itt a hivatalos forgalmazásba kerülő játékfilmek történetéről szólunk, amennyiben a nyolcvanas évek magyar filmkultúráját egészében akarjuk megérteni, akkor legalább utalásképpen, felétlenül meg kell említeni a dokumentumfilmek szerepét is ebben a korszakban. Azzal párhuzamosan, ahogy a játékfilmek fokozatosan elvesztik politikai relevanciájukat, 1980-tól fokozatosan megnő a dokumentumfilmek szerepe, és ez a kitüntetett szerep fennmarad egész a kilencvenes évek közepéig. A dokumentumfilmre hárult az a feladat, hogy olyan politikai, társadalmi és történelmi kérdéseket vessen föl, amelyek nyílt tematizálása más módon nem volt lehetséges. Sára Sándor *Pergőtüze* nyomán kialakul a hosszú, egész estés dokumentumfilm műfaja, amelyet egy ideig moziban is forgalmaznak, de a televízióban nem. Egyre több történelmi és szociológiai téma alapos körüljárása lesz a magyar dokumentumfilmek tárgya, nyilvánvalóan a hiányzó vagy nem nyilvános történelmi és szociológiai kutatások pótlásaképp. A rendszerváltás körül pedig éppen a dokumentumfilm műfaja volt a legadekvátabb forma a gyors változások filmes regisztrálására.

1978-1983: A profizmus igézete

Kezdjük messziről. A háború utáni magyar filmművészet viszonylag későn került bele a modernizmus sodrába. 1963-ra, amikor az első modernistának mondható stílusú film, az *Oldás és kötés* meg-

jelent, a modernizmus első nagy hulláma már véget ért. A francia új hullám lefutott, Antonioni túl volt nagy modernista korszakán; de legalábbis ennek utolsó nagy filmjét a *Vörös sivatagot* fejezte be éppen; Fellini modern korszakának kellős közepén tartott, a *Nyolc és féljét* fejezte be, de jelentkezett Olaszországban az új generáció is: Olmi, Pasolini és Bertolucci. Megjelent az Oberhauseni Nyilatkozat, amely a német új film nyitánya volt; Wajda, Polanski, Tarkovszkij már a kelet-európai modernizmus vezető alakjainak számítottak; a cseh új hullám első nagyágyúja Forman, Chytilová elkészítették első filmjeiket; Bergman pedig ünnepezt nagymester; Cassavetes túl van a *New York árnyain*, ahogy az angol „Free cinema” is első nagy művein, de Francis Ford Coppola is a pályán van már. Még azt sem lehet mondani, hogy erre a jócskán modern nemzetközi színtérré berobbant volna a magyar új hullám 1963-ban: a *Sodrásban* kapott ugyan némi nemzetközi visszhangot (Karlovy Varyban fődíjat nyert), de az *Oldás és kötésnek* már semmit. A modern magyar film igazán csak 1966-ban jelent meg teljes fegyverzetben, abban az évben, amely általában is a modern filmművészet nagy fordulópontja volt. Nézzük a filmeket: Jancsó: *Szegénylegények*, Kovács: *Hideg napok*, Kósa: *Tízezer nap*, Szabó: *Apa*. És a világban: Antonioni: *Nagyítás*, Bergman: *Persona*, Tarkovszkij: *Andrej Rubljov*, Menzel: *Szigorúan ellenőrzött vonatok*, Godard páratlan módon három filmet is csinál ebben az évben: *Himnem, nőnem*, *Két-három dolog, amit tudok róla*, *Made in U.S.A.*, Bresson: *Például Baltházár*, Resnais: *A háborúnak vége*. Mindegyik film a modern európai filmművészet egy-egy csúcának számít (ha különböző magasságú csúcsok is ezek), és nincs még egy olyan éve a modern korszaknak, amely ilyen mennyiségben produkálta volna a kiemelkedő műveket. A szerzői film mint alkotói módszer közkeletű evidenciává vált ekkorra már. Ezen a fogalmon sokan sokfélét értettek, de a hatvanas években Magyarországon általában a filmkészítő személyes részvételét jelentette nagy társadalmi és történelmi problémák tisztázásában. Ez a meglehetősen egydimenziós és leszűkített értelmezés azonban nem volt magyar találmány. Épp ebben rejlett az 1966-os évet követő fordulat lényege. A hatvanas évek

második felében az egész világon fokozottan átpolitizálódott a filmművészet, és ez a folyamat a 68-at követő néhány évben kulminált.

A modern magyar film felfutása tehát a modernizmus második korszakára esik, arra a korszakra, amikor a modern film már létrehozta és kifejlesztette alapvető formai jegyeit és a külső, társadalmi folyamatok hatására egy politikailag tudatosabb irányt vett. A magyar film ezzel mintegy átugorta a modern film első, szubjektívebb szerzői korszakát. Talán éppen ezért kapóra is jött sokak számára a 68-as politikai fordulat, amely után világossá váltak a filmmel való politizálás korlátai. Így a hetvenes években jó tíz éves késéssel, mintegy a politikától való elfordulás eredményeként megjelenhetett Magyarországon a modernizmus első korszakára jellemző, a személyességre, a magánéletre vonatkoztatott, az idővel, az elbeszélés formáival való játékra alapuló irányzat. Rögtön két nagy mű is születik ebből az irányzathoz (*Szerelem*, *Szindbád*), de újdonságot ezek a filmek már csak a hazai filmművészetben jelentettek. Holott öt évvel korábban Jancsó, szinkronban a hatvanas évek közepén indult politikai modernizmussal, annak világviszonylatban is eredeti formáját hozta létre Magyarországon.

A politikai értelemben vett „cselekvő” szerzőiség ideálja után a hetvenes évek egyik legfontosabb új irányzata a lírai értelemben vett szerzőiség megjelenése volt. Ez az ideál azonban két nehézséggel küzdött. Az egyik a megkésetttség volt. Ezeknek a filmeknek a nyelvezetét 1960 körül dolgozták ki és a hatvanas évek végére el is használták. Csak egy akkora művész tudott ezen a téren a hetvenes években újítani, mint Tarkovszkij, aki viszont 1962-ben az *Iván gyermekkorával* ott volt a kezdeteknél is. Szabó István, Makk Károly és Huszárik Zoltán hiába igyekezett behozni ezt a lemaradást. A hetvenes években készült magyar lírai szerzői filmek sem itthon, sem külföldön nem váltottak ki jelentősebb hatást; a világban ekkor már egészen más dolgok készülődtek. Mégis azt mondhatjuk, hogy ez a Huszárik, Makk, Szabó névvel fémjelezhető szerzői irányzat volt az, amelyik ha megkésve is, legalább megpróbált valamiféle nemzetközi trendhez igazodni. A másik nagy irányzat, a dokumentum-játékfilm, illetve a politikai és történelmi parabola-filmek tudo-

mást sem vettek a nemzetközi irányzatokról, és a hatvanas évekbeli „cselekvő” ideálba és az ugyancsak öt-tíz évvel korábban divott direkt filmes stílusba kapaszkodva próbálták megtartani az egyre fogyatkozó számú nézőközönséget. A hetvenes évek végére azonban mindenki számára világossá vált, hogy ez a felfogás tarthatatlan. Az a valóságkép, amelyre mind a parabolisztikus, mind a dokumentarista filmek épültek, csak egy meghatározott, a politikai hatalommal sajátos interaktív viszonyban lévő értelmiségi szemszögből látszott, és amikor ez a szemszög már érezhetően elvesztette a hitelét, maga a „valóság” képe is s vele együtt az ábrázolására rendszerített eszközök is elavultak lettek. Erre a folyamatra leglátványosabban az 1979-ben bemutatott *A kis Valentino* [Jeles András] című film reagált, amelynek heves, a betiltás határát súroló fogadtatása mutatta, mennyire mélyre hatolt ez a film a korabeli magyar filmművészet „valóságképének” bunkerében, hogy ott robbanjon.

Ez a film mégsem alkotott korszakot. Nem követte a magyar film önvizsgálata, a „valóság” újradefiniálása, új ábrázolási módok utáni kutatás. Sőt bizonyos értelemben jelentős visszalépés is történt. A magyar filmesek derékhada, megunva a lírizáló – egy kritikus szerint egyre inkább csak a nyafogásba forduló – szerzőiséget, valamint az egyre üresebben tátongó mozitermeket, új jelszót írt a zászlóra: a *profizmusét*. Ez az „új hullám” nemcsak annyiban jelentett visszalépést, hogy programszerűen tagadta meg a modern filmforma vívmányait, hanem annyiban is, hogy ragaszkodni igyekezett a magyar filmnek a hatvanas években kivívott társadalmi szerepéhez. Ekkor indult el a politikai filmparabolák második generációja, az „ötvenes évek film”, amely a korábbinál kevésbé elvont, anekdotikus, mondhatni, sokszor bukolicus és nosztalgikus formában próbálta visszaszerezni a magyar filmnek a politikai avantgárd szerepet, amelyet a nemzeti kultúrában 1966 és 72 között játszott. De az anekdotikus történelmi példázat témája ebben az időben nemcsak az ötvenes évekre terjedt ki. 1979-ben Sándor Pál a *Szabadíts meg a gonosztól* című filmjével, 1981-ben pedig Szabó István a *Mephistóval* a második világháború korszakáról, Jancsó Miklós pedig a 15. századról készített moralizáló politikai példázatot. Ezek a filmek semmi lényeges újdonságot nem képviselnek a 6-10

évvel korábbi politikai parabolákhoz képest; példázataikat következetesen és hangsúlyozottan a múltba helyezik, és kérdésfeltevésük is változatlan: mit tehet az egyes ember a történelem és a politika viharaival szemben? Egy tapodtat sem lépnek túl a *Szegénylegényekben* felállított modell általános pesszimizmusán: az egyes embert a történelem mind fizikailag, mind morálisan ledarálja. Ugyanakkor a korábbinál nagyobb súlyt fektetnek a személyes konkrétságra, átélhetőségre, a történetmondás klasszikus szabályainak betartására, és elhagynak mindenféle modernista eszközt és manírt. A helyszínek hangsúlyozottan reálisak és konkrétak, a képi világ pedig „hangulatos”, csiszolt és nagyon kifinomult.

Ez az új-akadémizmus bizonyos értelemben mégis korszerű volt: a magyar filmesek egy része rájött arra, hogy lejárt a modernizmus korszaka. A hetvenes évek közepétől a világon mindenütt újra az egyszerű, szép kivitelű történetmondó filmek felé fordult a figyelem, Hollywoodot pedig a francia új hullámon nevelkedett, de annak hátat fordító ifjú megaálmogyárosok uralták. A modern művészfilm mély válságba került, amelyről két jelentős film is tanúskodik 1979-ből: Wim Wenders: *A dolgok állása* és Jacques Bral: *Éjszaka külsőben*. Ha a lírai modernizmust későn fedezte is föl a magyar film, a klasszikus formák visszatérésével és az új akadémizmusmal már azsúrban volt. És ez szinte mindenkit meglepéssel töltött el. Szabó B. István korabeli filmfőigazgató például azért dicséri a magyar filmeket 1981-ben, mert fokozódik bennük a társadalmi felelősség, a realizmus, a hatásosság vagy filmszerűség, a népszerű műfajok korszerűsítésének és a műfajok változatosságának szándéka.¹ A magyar filmek új konzervatív hulláma jelentős nemzetközi sikereket aratott. Először 1981-ben Szabó István *Bizalomját* jelölték Oscar-díjra, 1982-ben pedig a *Mephisto* meg is nyerte a díjat. A magyar új akadémizmusnak azonban ez volt az első és utolsó nagy fegyverténye, bár Oscar-jelölésben még akadt néhány: *Jób lázadása* 1983-ban, de semmi más komoly nemzetközi vagy hazai elismerése nem volt, a *Redl ezredes* 1984-ben sok más díj mellett ugyancsak Oscar-jelölésig jutott, a *Hanussent* (Szabó) pedig 1988-ban jelölték Oscarra, de más díjat ez a film sem kapott).

Ebben az időben mindenki „profi” és „szakszerű” akart lenni. Nemcsak a rendezők, az operatőrök, hanem a stúdióvezetők, sőt a kritikusok is. Például az utolsó, 1982-es pécsi filmszemlén vitát rendeztek a „kritika szakszerűségéről”. És ez volt az az idő, amikor a stúdióvezetők elkezdték magukat fölíratni a stáblistára, mint alkotókat, sőt külföldön „producernek” kezdték nevezni magukat, miközben természetesen munkájuk és felelőségüknek csak nagyon kevés eleme egyezett meg egy igazi producerével, de hát mit tudtak erről nyugaton? A „profizmus” és a vele járó akadémizmus szellemisége 1979-től kezdve rányomta a bélyegét szinte az egész évtizedre, és épp ez a szellemiség mondta ki a halálos ítéletet a dilettánsnak és amatőrnek bélyegzett Társulás Stúdió fölött is, ahonnan fennállása néhány éve alatt a nyolcvanas évek legeredetibb formai kísérletei kerültek ki.

Ugyanakkor az akadémizmusból nem vált komoly filmművészeti iskola, Szabó István filmjeitől eltekintve nem hozott létre jelentős kereskedelmi sikereket, és az ekkortájt fellendülő koprodukciós hullám is lehanyaglott a nyolcvanas évek második felében. Ennek fő oka véleményem szerint az volt, hogy a magyar film nem tudott elszakadni attól a politikai szereptől, amelynek már sem itthon, sem külföldön nem volt személyes hitele, valamint valójában nem volt hajlandó nyitni a szórakoztató film felé, amely akadémikus stílusnak a legtermészetesebb terepe lett volna. „Nívós”, művészi igényű, professzionális kivitelű, könnyen érthető filmeket akartak csinálni, amelyek ugyanolyan szerepet játszanak a magyar kulturális és politikai életben, mint a hatvanas évek második felében. Csak 1985-ben fedezi fel Bacsó Péter a szórakoztató filmben rejlő lehetőségeket, és készíti el felemás operett-ötvenes évek filmjét, a *Te rongyos életet*, amely valóban ügyes ötvözet a politikai filmnek és a szórakoztató operettnek. Bacsó itt már nem is próbálta meg komolyan venni hagyományos politikai szerepét, és a film ettől válhatott viszonylag népszerűvé.

A közönségigényeket kielégítő akadémikus filmkészítés csak a kilencvenes évek közepén válik szélesebb és egyre erősebb tendenciává. Akkor is „külsősök” beáramlásával. Az első külsős Bereményi Géza, akik 1988-ban készült *Eldorádójával*, mely – je-

lentősen túlszámalyva első filmjét – bebizonyította, hogy az akadémizmus nem norma, hanem csupán stílus, amelyet egyéni módon is lehet alkalmazni. Bereményi ezzel a hagyományos elbeszélésmódú történettel – Kardos Sándor extravagáns operatőri mutatóvanyai ellenére – a magyar film fősodrába lépett. Az igazi meglepetést azonban az jelentette, hogy a kilencvenes évek legnépszerűbb filmjeit nem rendezők, nem forgatókönyvírók, hanem színészek rendezték: Koltai Róbert és Kern András. Hozzájuk csatlakozott Tímár Péter, majd Gyöngyössi Bence, és ezzel húsz év után először jelent meg a népszerű magyar film, melynek esztétikai minőségéről ugyan lehet vitatkozni (ahogy annak idején Keleti és Várkonyi filmjei kapcsán is), de népszerűségükről nem.

A zsákutcák kora 1982–1986

Az 1982-es év bizonyos értelemben az első korszakhatár a nyolcvanas években. Az előző évtized régi és az évtizedforduló újabb tendenciáinak lezárulását jelzi. 1982 után látványosan eltűnnek vagy jelentősen átalakulnak azok a jellegzetes műfajok, amelyek a hetvenes éveket legnagyobb mértékben meghatározták: a politikai parabolák és a dokumentum-játékfilmek. A politikai parabolák második generációjának tekinthető „ötvenes évek-film” műfaj 1978-ban születik a *Ménesgazdával* [Kovács András], amely elindítja a sorozatot. Ezt követi az *Angi Vera* [Gábor Pál] és a *Két történet a félműltből* [Makk Károly]; majd a széria 1981-ben kulminál négy filmmel: *Kettévált mennyezet* [Gábor Pál], *Tegnapelőtt* [Bacsó Péter], *Requiem* [Fábry Zoltán], *Mérgőzés* [Kósa Ferenc]. Ez a sorozat ezután részben átalakulva lényegében lecseng 1982-ben. A átalakulás elsősorban tematikai: a történelmi korszak egyrészt későbbre tolódik (56 és az azt követő időszak), részben elveszti parabolikusságát azzal, hogy tisztán szubjektívvé vagy önéletrajzívá válik: *Egymásra nézve* [Makk Károly], *Napló gyermekeimnek* [Mészáros Márta], *Szerencsés Dániel* [Sándor Pál]. Az ötvenes évekkel foglalkozó filmek harmadik generációja csak 1987-ben jelenik meg.

A dokumentum-játékfilm műfaja, amely a hetvenes évek egyik nagy meghatározó újdonsága volt, szinte egy csapásra eltűnik 1983-ban az *Átváltozással*. A műfaj és a stílus fontos jegyeit egyszerre felsorakoztató film ezt követően nem készül már.

Ugyanakkor 1982-ben készül (bemutató '83 februárjában) az első olyan hivatalos „profi” stúdióban gyártott játékfilm, amely radikálisan szakít a magyar filmkultúra szinten minden hagyományával, a BBS-ben akkortájt divó experimentális és a művészeti közegeket keverő transzavantgárd stílusát hozza át sokkoló módon a nyilvánosság elé. Ez volt Bódy Gábor *Kutya éji dala* című műve. 1983-ban elkészül a korabeli filmes hagyományokat még Bódynál is radikálisabban felrúgó *Álombrigád* Jeles Andrásról, de ezt a radikalizmust már politikai szankció követi: a filmet elkobozzák, és 1989-ig nem mutatják be. Jeles következő filmjét, az *Angyali üdvözléte*t viszont bemutatják 1984-ben. Ez a film hasonló kultúrsokkot vált ki, mint az *Álombrigád*, de mivel politikailag ártalmatlan, nem akadályozzák meg a forgalmazást. Ugyancsak 1984-ben készül Tarr Béla *Őszi almanachja*, amely ugyan semmiféle botrányt nem kelt, de ettől kezdve egyértelművé válik, hogy a magyar film megújulását leginkább a stilisztikai, tematikai és műfaji hagyományokkal való radikális szakítás jelentheti. Ez a négy film képviseli a nyolcvanas évek közepén ezt a radikalizmust. Mindegyik egy-egy útkeresés a zsákutcába jutott hagyományokkal és az ugyancsak terméketlennek bizonyuló új-akadémizmussal szemben. És bizonyos értelemben ezek az útkereső filmek maguk is zsákutcának bizonyultak. Nem esztétikai értéktelenségük miatt, hanem elsősorban azért, mert egyik sem nyitott folytatható utat. Sem iskolát nem teremtettek, s maguk az alkotók sem folytatták tovább az ezekben a filmekben kidolgozott formaelveket. Úgy állnak ezek a művek a nyolcvanas évek közepén, mint egy húsz éves filmtörténeti tradíció végének és folytathatatlanságának emlékművei, és paradox módon jobban magukon hordozzák ennek a tradíciónak a romosságát, mint azok a filmek, amelyek a nagy hagyomány lezárulásáról nem voltak hajlandóak tudomást venni.

Mindezzel együtt 1984 után már sokak számára egyértelművé vált, hogy a magyar filmnek új formákra és kifejezőmódokra van

szüksége. Igazán radikális megoldások azonban 1987-88-ig nem születtek. Jeles útja politikailag folytathatatlan volt, Bódy morálisan volt követhetetlen, Tarr stílusváltása nem volt elég erőteljes, hogy iskolateremtő legyen, a Balázs Béla Stúdióban keletkezett más avantgárd kísérletek (Wahorn, Erdély, Szirtes) pedig nem érték el a szakma és a közönség számára a láthatóság ingerküszöbét. Ezek a filmek elindítói és egyben legkiemelkedőbb darabjai voltak annak a többnyire kudarcot hozó újítási kísérletsorozatnak, amely az 1983-1987 közötti időszakot leginkább jellemezte. Jeles, Bódy, Tarr filmjei nem voltak kevésbé felemásak, mint Gothár, Sándor Pál, Bereményi, Xantus, Timár, Jancsó 1985-86-ban készült formai kísérletezései (*Idő van, Csak egy mozi, Tanítványok, Hülyeség nem akadály, Egészséges erotika, Szörnyek évadja*), csak éppen radikalitásuk miatt váltak emlékezetesebbekké és írták be magukat vastagabb vonalakkal a magyar filmtörténetbe, mint ezek.

E filmek jelentősége ugyanaz, mint az őket megelőző „avantgárdé”: tudomásul vették, hogy a magyar film hagyományai kimerültek, új inspiráció után kell nézni. A nehézség elsősorban abban állt, hogy a világban sem volt követhető minta. A hatvanas-hetvenes évek modernizmusának utolsó cseppjét is kiitta a magyar film, s a rendezők hiába néztek szét, a világban ugyanazt a tanácstalanságot láthatták, amit maguk is éreztek. Jeles és Bódy radikalizmusának jelentősége abban volt, hogy a megújulást nem a filmes univerzumban, hanem azon kívül keresték. Egyikük sem egyszerűen az elbeszélés vagy a kifejező eszközök szintjén támadta a konvenciókat, hanem magát a film médiumát kérdőjelezték meg. Jeles a színház és az élő performance oldaláról, Bódy az „új médiumok” oldaláról. Csakhogy ezután egyikük sem talált vissza a filmhez. Paradox módon a többiek, akik a nyolcvanas években kevésbé voltak radikálisak az újításban (vagyis közelebb maradtak a filmes hagyományokhoz), és ezért filmjeik kevésbé is voltak érdekesek, a nyolcvanas évek végétől kezdve többnyire megtalálták a számukra járható és néhány esetben nemzetközi mércével is mérhető új utakat. Tarr és Gothár a kilencvenes évek legeredetibb és legjelentősebb filmjeit készíti el, Timár Péter a magyar szórakoztató film teljesen egyéni és

sikeres műfaját hozza létre, Jancsó vígjátékaival addig soha nem látott népszerűsége tesz szert, Bereményi pedig a hagyományos professzionális, sőt hivatalos filmkészítés legeredetibb alkotója lesz.

A fekete széria 1987–1994

1987-ben érezhető fordulat áll be a magyar filmben. Három olyan hagyományos politikai film készül, amely formailag és látásmódját tekintve ugyan semmi újdonsággal nem szolgál, témájában és témafeldolgozásában azonban jelentősen eltér a korábbi politikai paraboláktól. Kósa *A másik embere* nyíltan dicsőíti az 1956-os forradalmat, Kézdi-Kovács *Kiáltás és kiáltása*, valamint Sára *Tüske a köröm alattja* olyan nyers brutalitással ábrázolja a kommunista rendszer hatalmi gépezetének a működését, amelyre korábban nem volt példa. A politikai beszéd nyíltsága most valóban áttört egy gátat, szabadjára eresztődtek olyan indulatok, amelyek korábban csak le-tompított módon vagy parabolikus általánosságban nyerhettek kifejezést. Ez azonban csupán a magyar film politikai vonulatának utóvédharca volt. A logikus folyamat ugyanis az, hogy ha egyszer a politikai beszéd cenzúrázatlaná válik, a cenzúra megkerülésére kialakított esztétikai formákra épülő hagyomány automatikusan megszűnik. Ez be is következett. A hatvanas évek „cselekvő filmje” 1987 után végleg eltűnt a színről.

Az 1987-es év igazi újdonsága azonban nem ez az eltűnés volt – amit akkor még nem is lehetett biztosra venni – hanem Tarr *Kárhozat* című filmje, amely egy újabb, ezúttal azonban folytatható újítási kísérlet volt. Ez a film a stúdiórendszeren kívül készült, mert a „profik” nem adtak rá pénzt. Az 1988-as filmszemlén, ahol a filmet először bemutatták, a zsűri akkor még nyilvános vitáján erről a filmről egyetlen szó hangzott el. Petschnig Mária Zita zsűritag ennyit mondott: „A *Kárhozat*: az nem.” (Ki tudja, mit akart ezzel mondani?) Viszont a film elnyerte a külföldi kritikusok díját, majd európai Félix-díjra jelölték a fiatal film kategóriában. A *Kárhozat* jelentőségét három dolog teszi: egyrészt a rendezőt a világ filmművészetének

élvonalába emelő sorozata első műve, másrészt a nyolcvanas évek kísérletező korszakának a radikális újító filmekkel egyenértékű, viszont folytatható, sőt iskolateremtő, teljesen eredeti darabja, harmadrészt – és az előző bizonyítékeképp – a kilencvenes évek egyik legjelentősebb trendjének, a „fekete szériának” az elindítója.

Az elnevezésnek persze semmi köze az amerikai film noirhoz, de az elnevezés kiindulópontja hasonló. Először is, hosszú idő óta ez volt az első fekete-fehér film Magyarországon. A *Kárhozatot* követően viszont első filmes rendezők hada kezdi készíteni filmjét fekete-fehérben. És nem is akármilyen elsőfilmesekről van szó, hanem éppen azokról, akiről a kilencvenes éveket leginkább felismerjük: Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom* (1988), Sopsits Árpád: *Céllövölde* (1990), Fehér György: *Szürkület* (1991), Janisch Attila: *Árnyék a havon* (1992), Szabó Ildikó: *Gyerekgyilkosságok* (1993), Szász János: *Woyzeck* (1994). Ezeket a filmeket a fekete-fehér nyersanyagon túl összeköti még valami. A többnyire nyomasztó hangulaton túl mindegyik filmben jelen van egy elvont, univerzalisztikus látásmód iránti igény. Nagyon különböző módon fogalmazták meg ezt a látásmódot az egyes művek, mégis, hosszú idő óta először megjelent valami új közös szál a magyar filmben, ha nagyon vékony is: radikálisan hátat fordítanak a társadalmi-politikai konkrétságoknak, egyáltalán, bármiféle politikai hatalommal való diszkurzusnak, a realista, „beleélős” pszichologizálásnak, és főleg, a csillogó-villogó „profik” látványvilágnak. Továbbá, mindegyik film valamilyen módon a racionálisan kontrollálhatatlan ösztönvilágról szól, az ember nem tudatos életének többé vagy kevésbé pusztító erőiről, az ennek megfelelő nyomott hangulatban, de kiterjesztve ezt univerzális látásmóddá. Ha különböző mértékben is, de mindegyik film kiemelkedik ennek a korszaknak a termésében. Ha nem ez a tendencia jelentette is az 1987-95 közötti időszak egyetlen érdekes és fontos jelenségét, annyi bizonyos, hogy a magyar filmet a nemzetközi közönség számára – és talán már mondhatjuk, a filmtörténet számára is – a leginkább meghatározó összefüggő trendet alkotta.

1988-ban egy másik áttörésszerű film született, Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* című munkája. Ez a film egyrészt folytatta a

„balázsbélás dilettánsok” beáramlásának folyamatát a „profi” szakmába, ugyanakkor a nemzetközi szintéren ritkán látott sikert aratott. Újra láthatóvá vált, hogy a magyar „profizmus” érdektelenné vált, csak a „dilettánsoktól” lehet várni valamit. A *Kárhozathoz* képest ennek a filmnek az újdonsága az volt, hogy nemcsak a nemzetközi filmszakma figyelt föl rá, hanem a hazai is. Tar-ral szemben Enyedi azonnal elismert és ünnepelt fiatal rendezője lett a filmszakmának, s míg Tarr filmje jelentősen megosztotta mind a kritikusit, mind a hivatalos közvéleményt, Enyedié szinte egyöntetű pozitív visszhangra talált. Ezt követően minden egyes évben megjelent egy film a „fekete sorozatban”, egész 1994-ig. Mindegyikük nagy feltűnést kelt mind itthon, mind külföldön. Alkotóikból állt össze a kilencvenes évek legígéretesebb és legmeghatározóbb generációja.

A NYOLCVANAS ÉVEK ÉS A FILMGYÁRTÁS

A magyar filmek nézettsége 1976 után folyamatosan és megállíthatatlanul csökkenni kezdett. 1979-ben a magyar filmek itthoni piaci részesedése már csak 18 százalék volt, 1986-ra pedig 10-15 százalékra olvadt.² 1981-ben a meglévő négy stúdió mellett létrehozták a Társulás Stúdiót is a négy régi stúdió költségvetésének felével. 1982 után a gazdasági helyzet folyamatos és egyre gyorsabb romlásával a magyar film finanszírozása is válságba került. A stagnáló nominális költségvetést az egyre növekvő infláció olvasztotta le évről évre, ami oda vezetett, hogy 1985-re drámai helyzet alakult ki a MAFILM-ben. Ekkor vezetőváltásra került sor annak érdekében, hogy kemény kézzel gazdasági átláthatóságot és racionalitást vigyenek a filmgyártásba, amitől azt remélték, hogy a felhalmozott veszteség egy része legalább ledolgozható lesz. Ezt az új vezetés azzal próbálta elérni, hogy drasztikusan megemelte a szolgáltatási árakat, ami azzal a következménnyel járt volna, hogy ötven százalékkal csökkent volna az éves filmtermelés. Ez ellen lázadt föl a filmszakma, és egy emberként buktatta meg az új vezérigazgatót.³ A filmgyártás „piacosítása” és „racionalizálása” egy nem piaci belső kör-

nyezetben úgy, hogy a termék igazán exportképes sem volt, valóban illuzórikusnak látszott. Világosan megmutatkozott, hogy a magyar film nem piaci, hanem kultúrpolitikai kérdés, és finanszírozását is annak kell tekinteni. Nem lehet tőle sem hasznot, sem megtérülést elvárni, tiszta „veszteség”, amelynek nagyságát az határozza meg, hogy az állam mennyit szán erre a célra. Csakhogy 1986-ban az államnak már semmiféle ideológiai érdeke nem fűződött a magyar film fenntartásához, így a lovak közé dobta a gyeplőt. Emiatt intézett drámai hangú levelet a Szövetség a Politikai Bizottsághoz, melyben amellet érvel, hogy a filmszakma léte „elsőrendű politikai kérdés”, mivel „a világ legmesszibb tájaira is eljutó magyar film nap mint nap emberközébe hozza a szocialista Magyarország valóságát, tanúságot tesz a nemzetközi közvélemény előtt az ország realista politikájáról, erősíti a megbecsülést és rokonszenvet hazánk iránt”.⁴ A nyilvánvalóan a kádereknek szánt bikkfanyelven a filmek arra a hetvenes évek elején kialakult nimbuszukra hivatkoznak, mely szerint a magyar film tudja legjobban terjeszteni a világban a „legvidámabb barakk” imázsát. Csakhogy ebből a társutas szerepből 1986-ra már semmi sem maradt, és ezt mindenki tudta. Az 1987-ben megjelenő filmekben már világosan látszott a politikai szakítás. Szekeres Lászlót ugyan leváltották a MAFILM éléről, a filmfinanszírozást azonban érintetlenül hagyták.⁵

Ekkor vetődött fel először egy filmgyártási alap létrehozása, ami a rendszerváltás után meg is valósult átmentve ezáltal a nyolcvanas évek gyártási struktúráját egy már teljesen piaci környezetbe. Ez egyrészt azzal járt, hogy a magyar filmgyártás viszonylag békésen vészelt át a gazdasági és politikai környezet átalakulását, és a rendezők a nyolcvanas évek közepe óta folyamatosan romló gazdasági feltételekhez is hozzá voltak szokva: a folyamatosságot az 1982 óta töretlen romlás képviseli. A legrosszabb év 1990 volt, amikor csak tizenhárom filmet gyártottak, utána azonban egy-két évben a filmgyártás megint elérte a 20 körüli nagyságrendet, ami a magyar film átlagos termelési volumene 1960 óta. Másrészt viszont a meglévő, alapvetően hierarchikus, központi irányítás alatt kialakult gyártási struktúra jelentősen megnehezítette a piaci környezethez való adap-

tálódást. A Mozgókép Alapítvány létrehozásával tulajdonképpen konzerválták a meglévő filmgyártási struktúrát, ami ellen a szakma egy szűkebb része azóta is folyamatosan tiltakozik, de a többségnek láthatóan ez így volt jó, mert még ma is ezt a rendszert védik az új átalakítási törekvésekkel szemben.

A nyolcvanas évek gyártás- és intézménytörténetének megértéséhez még egy jelenséget meg kell említeni. A 1982-86-os periódusban konkrét intézményes formát is öltött a magyar film akkori zsákutcás jellege. 1981-ben alakul meg a Társulás Stúdió hivatalosan kísérleti jelleggel. Ezzel lényegében a hetvenes évek kezdetén színrelépett, és a hetvenes évek második felét meghatározó generáció, legalábbis annak ebben az időben hangadó része intézményes háttérrel kapott. A Stúdió megalapításának indoka eredetileg az volt, hogy dokumentumfilmek és dokumentum-játékfilmek számára szülessen egy erre specializálódott műhely. A Stúdió által jegyzett filmek azonban azt mutatják, hogy tevékenysége nem maradt meg ezek között a keretek között. Összesen három hagyományos dokumentum-játékfilmet gyártott (*Vörös föld* [Vitézy László], *Átváltozás* [Dárday István], *Embriók* [Zolnay Pál]). Viszont készített történelmi filmet (*Jób lázadása* [Gyöngyössi Imre–Kabay Barna]), kortárs melodramát (*Higgyetek nekem* [Mihályfy László], *Visszaszámlálás* [Erdöss Pál]), *Panelkapcsolat* (Tarr Béla)), valamint lehetségesen nyújtott a korszak három legfeltűnőbb formai újításának is: *Álombrigád*, *Kutya éji dala*, *Őszi almanach*. Így nyugodtan mondhatjuk, hogy mindaz, ami a hetvenes évek második fele óta eredetiség és formai invenció volt a magyar filmben, az a Társulás Stúdióban helyet és fejlődési lehetőséget kapott.

1985-ben a magyar filmszakma (tisztelet a kivételnek), eladdig és azóta is példátlan egységet mutatott a Társulás Stúdió felszámolásának előmozdításában, amiben az MSZMP KB méltó és megértő partnernek bizonyult. Nem a politikai vezetés kezdeményezte a stúdió feloszlását, hanem a szakma akkorra már hangadó közpenerációja. A Társulásban készült filmek szerintük nem voltak elég „professzionálisak”, és a stúdió köré gyűlt alkotókat dilettánsok gyülekezetének tartották. Hiába volt a Társulás költségvetése

fele a többi stúdióénak, ennek a pénznek a szétosztása a nagyok számára mégis átlag plusz egy film elkészítésére adott volna lehetőséget. Tűrhetetlen volt, hogy ez a pénz a „dilettánsok” kezében maradjon akkor, amikor ráadásul a filmre költhető állami pénz reálértéke 1982-óta évről évre folyamatosan csökkent. Ez a feszültség kapóra jött a kultúrpolitikának is. A Társulásban 1984-re más világosan koncentrálódtak a filmszakma politikailag legmegbízhatóbb, legkevésbé irányítható elemei. Hiába voltak egyes vezetőségi tagoknak jó kapcsolata az MSZMP KB-hoz (ami szükséges volt a Stúdió megalapításánál), filmjeik többsége folyamatosan próbára tette a cenzúra tűrőképességét, és a korszak egyetlen betiltott játékfilmje is náluk készült. A kultúrpolitika érdekei találtakoztak a szigorú gazdasági feltételek miatti személyes konkurencia harc érdekeivel. Az a műhely tűnt el így a nyolcvanas évek közepén, amelyben valószínűleg koncentrálódhatott volna mindaz az innovációs törekvés, amelyből a „nyolcvanas évek” talán mint konstruktív művészeti korszak is megszülethetett volna.⁶ Hogy mi történt volna, ha a Társulás Stúdió talpon marad, nyilván sosem fogjuk megtudni. Annyi azonban tény, hogy a „nyolcvanas évek” két legnagyobb újítója a Társulás megszűnése után „kiiratkozott” a „nyolcvanas évekből”: Bódy Gábor örökre, Jeles András tíz évre. A korszak harmadik újítója, a stúdióvezetők által a leginkább dilettánsnak bélyegezett Tarr Béla csak 1987-ben tudta visszaveredni magát a perifériáról akkor is szigorúan az állami stúdiórendszeren kívül maradván, a Magyar Hirdető és a Magyar Filmintézet szponzorálásában. A Társulás Stúdió felszámolása valószínűleg jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a „nyolcvanas évek” torzóban maradt korszak lett a magyar filmtörténetben, hiszen a „dilettánsok” kiszorítása jó fél évtizeddel késleltette a valóban új tendenciák elindulását. És figyelemre méltó, hogy a változás és a megújulás elleni fellépés a magyar filmtörténetben egyedülálló módon ezúttal nem a politikából, hanem magából a filmszakmából indult ki. Így nyilatkozott annak idején erről Tarr Béla: „...a szakma konzervatív erői gátlástalanul kiszorítanak mindenfajta nonkonformista alternatíva felé nyitó gondolkodásmódot. Létrejön az akadémizmus hegemoniája. Úgy tűnk

számomra, hogy ma már csak egy konformista kortársam tud beilleszkedni, integrálódni ebbe a rendszerbe. Ha valaki mást akar, vagy mást gondol egy snittről, mint amit tanítanak vagy tanítottak neki, abban a pillanatban az esélyei gyakorlatilag a nullával egyenlők. Mert azt ne feledjük, hogy a kiszorítódsi generációs alapon is működik.”⁷

A CSOPORTOK

Az új generáció

A nyolcvanas években két generációnak is be kellett volna illeszkednie a filmszakmába, miközben láttuk, hogy a hetvenes évek közepén indult alkotóknak sem volt stabil a pozíciójuk. A nyolcvanas évekre három filmes generáció torlódott egymásra, amelyek nem váltották le egymást: Szabóék jöttek Jancsóékra, Dárdayék jöttek Szabóékra, és amikor ez a három generáció egyszerre volt a pályán, elkezdtek szűkülni az anyagi feltételek. A nyolcvanas évek bezárkózásának, a „dilettánsok” kiszorításának legfőbb oka épp az egymásra torlódott három generáció volt a romló gazdasági körülmények között.

Már a harmadik generáció sem tudta igazán kibontakoztatni magát, a negyedik pedig meg sem tudott jelenni. 1979 és 1986 közötti nyolc évben összesen 14 elsőfilmes rendezőt találunk, akiknek a filmjét moziban forgalmazták. Ezek: Gothár Péter, Jeles András, Dobray György, Bereményi Géza, Sós Mari, Xantus János, Szurdi András, Tímár Péter, Gárdos Péter, Sólyom András, Vészi János, Almási Tamás, Kovácsi János, Koltay Gábor. A legsoványabb megint az 1984-87 közötti három év, amikor mindössze négyen lépnek a pályára. Azonban a pályakezdők közül többen azonnal, vagy nem sokkal a kezdés után abbahagyták az aktív filmkészítést, (Almási Tamás első és eddig utolsó játékfilmjét 1980-ban készítette, Vészi János 1983-ban, Kovácsi János utoljára 1984-ben csinált filmet, Szurdi András 1985-ben, Sós Mari 1986-ban). Így mindössze kilencre zsugorodik azoknak a filmeknek a száma, akik ebben az

időszakban kezdték a pályát, és a pályán is maradtak. Ezzel szemben a következő nyolc évben, 1987 és 1995 között az elsőfilmesek száma majdem megháromszorozódik az előző nyolc évhez képest: Ács Miklós, Bednai Nándor, Böszörményi Zsuzsa, Can Togay, Czencz József, Deák Krisztina, Dér András, Enyedi Ildikó, Erdélyi János, Fehér György, Fekete Ibolya, Gödrös Frigyes, Hartai László, Janisch Attila, Káldor Elemér, Kamondi Zoltán, Kern András, Klöpfler Tibor, Koltai Róbert, Ledniczky Márton, Monory-Mész András, Pacskovszky József, Pajer Róbert, Puszt Tibor, Salamon András, Siklósi Szilveszter, Sopsits Árpád, Söth Sándor, Surányi András, Szabó Ildikó, Szász János, Szederkényi Juli, Szőke András, Téglásy Ferenc, Tolmár Tamás, Toth Eszter, Vajda Péter, Zsigmond Dezső.⁸ Ezek között mindössze tíz olyan van, aki 2001-ig csak egyetlen filmet csinált, ráadásul róluk kevésbé mondható biztosan, hogy elhagyták volna a pályát, hiszen sokuk első filmje óta csak hat-hét év telt el, nem pedig huszonegy. Nincs még egy olyan nyolc éves periódus a háború utáni magyar filmtörténetben, amikor 38 pályakezdő jelent volna meg a színen. (1946 és 1954 között 9, 1955 és 1962 között 20, a „nagy korszakban” 1963 és 1970 között 25, 1971 és 1978 között pedig 26 elsőfilmes jelent meg.) Ha az előző társaság egy-két kiemelkedően tehetséges képviselője, mint Gothár, Bereményi, András Ferenc, Jeles, megvethette is lábát a pályán, mégis egy generációs úr vette őket körül. A rendszerváltás után viszont már nem lehetett többé visszaszorítani a fiatalokat (és a kevésbé fiatalokat, akik még nem jutottak önálló játékfilmhez).

Ez azonban már nem egyszerűen egy új generáció megjelenése volt, hanem igazi generációváltás. Ha azt nézzük, hogy az új generáció kit „váltott le”, furcsa képet kapunk. Elsősorban a közvetlenül előttük járókat szorították háttérbe, jobban mondva, az általuk üresen hagyott helyre nyomultak be. Amint láttuk, az 1979 és 86 között pályára léptek közül sokat félbehagyták a pályájukat. Az újak az ő helyükre léptek, és azok helyére, akik meg sem tudtak jelenni a pályán, hiszen a nyolcvanas években „rekord szűköségű” volt a pályakezdő filmesek száma. Másodsorban a leváltás a nyolcvanas években uralkodó pozícióba került akkori középgenerációra vonat-

kozott. A nyolcvanas években ők voltak a legaktívabbak a fiatalok visszaszorításában, viszont a kilencvenes évek közepére nagyrészt teljes egészében kivonultak a filmgyártás kreatív szektorából, megőrizve különféle adminisztratív, irányító funkcióikat. Az új generáció érdekes módon legkevésbé az ötvenes évek nagy generációját váltotta le. A legtöbbjük (már aki még életben volt) továbbra is meglehetősen aktív maradt. Közülük is kiemelkedik Jancsó Miklós és Mészáros Márta, de Makk Károly és Bacsó Péter is folyamatosan készített filmet a kilencvenes években.

Az amatőrök

A nyolcvanas évek elejének „profizmus” bővületére nem a „dilettánsok” nemzetközi sikere volt az egyetlen csapás, hozzáadódott ehhez két másik érdekes jelenség is a kilencvenes évek első felében. Az egyik az amatőrfilmesek benyomulása a szakmába, a másik az, hogy a kilencvenes évek legnépszerűbb filmjeit nem profi filmrendezők, hanem színészek készítették. Ha valaki azt szeretné demonstrálni, hogy a filmrendezés szabályainak ismerete és betartása semmiféle hatással nincs sem a filmek esztétikai értékére, sem filmtörténeti jelentőségükre, sem a közönségsikerükre, akkor nem kell mást tennie, mint tanulmányozni a nyolcvanas-kilencvenes évek magyar filmtörténetét.

A periférikus, alternatív, non-professional, vagy egyszerűen amatőr filmezés mely ugyanakkor egyenrangúnak tekinti saját magát a nagyköltségvetésű, professzionális filmmel, már jóval a kilencvenes évek előtt megjelent. Két forrása volt: az egyik a Balázs Béla Stúdió, a másik a magyar amatőrfilmes mozgalom. A BBS-ben a hetvenes évek közepétől fogva egyre nagyobb számban jelentek meg olyan alkotók, akik nem hogy nem végeztek filmfőiskolát, de még csak nem is tekintették magukat filmeseknek. Művészek voltak, akik mindenféle műfajt kipróbáltak, így a filmet is. Erre pedig a BBS adott számukra lehetőséget. A nyolcvanas évekre a BBS termésének legjavát már nem képzett filmesek, hanem a szó

legjobb értelmében vett amatőrök és dilettánsok készítették: Erdély Miklós, Maurer Dóra, Szirtes András, Lukáts Andor, Wahorn András, Müller Péter, hogy csak néhányat említsünk. Zene, képzőművészet, színház, film közös halmazának avantgard műhelye lett a BBS, itt sűrűsödött össze minden, ami kiszorult a profizmus által uralt hivatalos filmgyártásból, minden, ami újítás, és útkeresés volt. A BBS már nem főiskolát végzett fiatal filmesek gyakorló terepe volt, hanem a magyarországi filmes avantgarde menedéke. Filmjeiket ugyanakkor a „nagyközönség” nem láthatta, forgalmazásra a profik nem vették át őket, csak kisebb bemutatókon vagy a stúdióban lehetett őket látni. Hatást ezért közvetlenül nem gyakorolhattak a nyolcvanas évek magyar hivatalos filmművészetére, mégis, néhány filmen keresztül már a nyolcvanas években is megjelenhetett ez a szellemiség a hivatalos filmgyártásba. Ebben az összefüggésben három filmet kell említeni: Xantus János: *Eszkimó asszony fázik* (1981), Bódy Gábor: *Kutya éji dala*, és Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom*. Ha különböző mértékben és radikalizmussal is, ez a három film képviselte a nyolcvanas évek elején, közepén és végén a BBS-ben uralkodó avantgarde törekvéseket a hivatalos szakmában. Hármójuk közül minden kétséget kizáróan Bódy Gábor volt a legtudatosabb a nyolcvanas évek elejétől fogva a különféle alternatív mozgókép készítési módszerekkel, és az új képalkotási technikákkal való kísérletezésben. Ő volt a legelkötelezettebb előmozdítója a videoművészetnek Magyarországon – többek között az Infermentál nemzetközi videóművészeti periódika megszervezésével és itthoni forgalmazásával –, valamint az 1984-ben elindított „Új videoműfajok” című projekttel, amely egy teljes videoművészeti kísérleti műhely felállítását tűzte ki célul. Ehhez már jelentősebb állami támogatásra volt szüksége, amelyet haláláig nem sikerült megszereznie.

Az amatőrfilmes mozgalomban 1982-től kezdve jelent meg egy vonulat, amely magát következetesen megkülönböztette a hagyományos hobbifilmesek csoportjától. Magukat *non-professional* filmeseknek nevezték, amivel azt jelezték, hogy filmjeiknek ugyanolyan megítélést kívánnak, mint a hivatalos filmesek műveinek, s a

különbség köztük nem az esztétikai minőségben rejlik, hanem a stílusban és a munkamódszerekben. Idézzünk egy non-professional filmesekről készült interjúból (1986): „Ács Miklós: Ezek a filmek tízezer forintból kihozhatók, tizenhat milliméterre felnagyítva, hangosítással együtt száz-kétszáz ezer forintról van szó. Na most, egy magyar film körülbelül tizenhárom millióból készül, s ebből alig hoz be valamit. A mi filmjeink ehhez képest ingyen vannak, és ha egy amatőrfilm profi státusba kerül, az vonzza az embereket. Erre történt kísérlet a Horizont moziban. (...) Szőke András: Tényleg volt egy vetítés, kísérleti jelleggel, úgy tudom, hogy Magyarországon először, rendezésben egy héten keresztül. (...) A vetítés nézettsége 70-80 százalékos volt, ami azért érdekes, mert ennek a mozinak különben huszonvalahány százalékos a nézettsége, rendezéssel. (...) Szóval én úgy érzem, hogy ezeknek a filmeknek van olyan mondanivalójuk és aktualitásuk, amire bejönne a magyar közönség.” Látható módon végtelenül természetesnek tekintették, hogy az ő filmjeik ugyanolyan relevánsak a magyar filmgyártásban, mint a professzionális környezetben készülő filmek. S hogy milyen volt az esélyük arra, hogy bekerüljenek ebben a közegbe? „... Az ember elmegy a filmgyárba, ott beiratkozik a legaljára, persze ehhez protekció kell, és akkor 15-20 év múlva talán rendezhet is filmet. Ámbár, a múltkor, amikor ezt valakinek említettem, azt mondták, hogy naiv vagyok, ha ilyen kevésre becsülöm az évek számát. Szóval fel kellene verekedni magam az első asszisztensséig, utána ott még dolgozni kéne évekig, és aztán még sok minden szükséges. Végül a harmadik út, hogy a főiskolára fölveszik az embert, rendező-szakra, de ez ma gyakorlatilag elképzelhetetlen számunkra. Nincs szükség rendezőre. Egyszer próbáltam is felvételizni, de az alatt a négy-öt év alatt, amióta filmmel foglalkozom, csak egyszer volt felvételi. Most újabb négy évig nem lesz. Közben bent voltam a Főiskolán, és láttam az elsősök anyagait, kérdeztem őket, miért ilyen darabokat választotok? Hát ez nagyon ósdi dolog, miért ilyen hagyományosan dolgozzátok fel? És akkor azt mondták, hogy ezt a tanárok így szabják meg. Ha ilyen a Főiskolán az oktatás, akkor én nem is akarok bekerülni.”⁹ A *non-professional* filmezés a Szomjas

György művészeti vezetése alatt álló Kőbányai Amatőr filmklubból indult ki, de a nyolcvanas évek közepére, már megjelentek mások is, mint a Közgáz Vizuális Brigád, és Szombathelyről és Debrecenből is csatlakoztak ahhoz az irányzathoz, amely az amatőrfilmben elsősorban a személyes önkifejezés és a szabad filmkészítés lehetőségét látták. Szomjas György filmjei révén pedig maga a non-professional stílus is polgárjogot nyert a „profi” filmgyártásban.

Sajátos módon azonban a *non-professional* akkor sem „professzionálizálódott”, amikor erre már jobb lehetősége lett volna a rendszerváltás után. Kiderült, hogy itt elsősorban egy sajátos stílusról van szó, nem pedig a hivatalos szakmába való bekerülés egyik útjáról. Mind Ács Miklós, az irányzat fő ideológusa és legradikálisabb képviselője, aki a *Sőn és grosz* című egész estés filmjével először jelent meg a nagy nyilvánosság előtt, mind Szőke András nagyon határozottan megmaradtak ugyanannál a nagyon személyes „örömfilmezésnél”, ami több volt, mint amatőrfilm, de kevésnek bizonyult a filmszakmába való igazi integrálódáshoz. Ács is, Szőke is kétségtelenül a magyar filmtörténet részévé vált a kilencvenes években, de mindezidáig megmaradtak kívülállóknak, *non-professional*-nek.

ÖSSZEFOGLALÁS

A nyolcvanas évek olyan széles filmtörténeti folyamat nagy részét tölti ki, amely a modernizmus válságba jutásával (1978) kezdődik, és egy újfajta közvetlenség kialakulásával ér véget (1998). Ez az új közvetlenség olyan fiatal generáció megjelenéséhez köthető, amelyet már nem terhel a rendszerváltás előtti magyar filmtörténeti hagyományokhoz való kényszerű viszonyulás. A nyolcvanas éveket leginkább jellemző általános folyamat viszont épp ennek a hagyománynak a fenntartásáért, illetve lebontása érdekében folytatott küzdelem és kísérletezés. A hagyomány megmentése elsősorban az akadémikus stílus felértékelése révén, a hagyomány lebontása pedig a politikai kívülállás, valamint a vizuálisan és az elbeszélésformában lecsapódó konvencionális valóságkép dekonstruálása révén tör-

tént. A hagyomány lebontása tematikailag – kevésbé radikális módon – az ironia, radikálisabb formában pedig a konkrét életvilágoktól az egyetemesség felé fordulás segítségével, formailag a szélsőséges stilizációs – elsősorban eklektikus – formák, valamint többszörösen önreflektív narratív eljárások alkalmazásával folyt. Mind az akadémizmusnak, mind az avantgard irányzatnak megvoltak a maguk sikeres változatai. Az elsőben Szabó István, a Gyöngyössi-Kabay páros, valamint Mészáros Márta jutott a nemzetközileg is értékelhető eredmények szintjére, a második csoport jelentős alkotásai elsősorban a magyar filmtörténetben kifejtett hatása miatt volt jelentős (Jeles, Bódy, Gothár), később azonban, elsősorban Tarr Béla révén, beemelődött a nemzetközi köztudatba is. Az avantgard kísérletezés 1987 után megszűnik, és 1989 után az akadémikus áramlat is fokozatosan elszorít. A kettő között kialakul a „fekete széria”, amely többnyire hagyományosabb, mint nyolcvanas évek elejének avantgardizmusa, de átveszi belőle az egyetemes látásmód radikalizmusát. Ez az irányzat 1995-ig tart. Az utána következő korszak általános sajátosságai ma még nehezen kitapinthatóak, de anynyi bizonyos, hogy 1998-ban egy fiatal generáció színre lépésével érezhetően megváltozott a magyar filmgyártás képe.

HÁROM PORTRÉ-VÁZLAT

Ez a mégoly elnagyolt áttekintés sem lenne teljes, ha nem végeznénk néhány „mélyfúrás” a nyolcvanas évek legjelentősebb alkotói és filmjeik terén. A korábban elmondottak miatt a nyolcvanas években ezt nem annyira egyes filmekben, hanem alkotói életműveken érdemes elvégezni. Szemben a hatvanas és a hetvenes évekkel, ahol korszakalkotó művekkel találkozunk, ebben az időszakban a még a legkiemelkedőbb filmek sem gyakoroltak akkora hatást más filmekre, hogy a korszak általuk magyarázható lenne. Fontosabbak voltak a személyek, a hozzájuk kötődő mítoszok, az általuk és filmjeik által betöltött kulturális szerep, mint a filmek önmagában vett esztétikai vagy hatástörténeti értéke.

A terjedelem nem alkalmas arra, hogy minden, a korszakban kiemelkedő alkotót külön tárgyaljak. A nyolcvanas évek legfigyelemreméltóbb filmjei két szélső tendenciából kerültek ki: az akadémizmus és az avantgard irányzatból. A következőkben röviden jellemzendő négy alkotó közül három (Bódy, Jeles, Tarr) az utóbbi tendenciához tartozik, Gothár pedig sajátos, besorolhatatlan átmenet képez a kettő között. A tiszta akadémizmus legfontosabb képviselőit, Szabó István, Mészáros Márta és a Kabay-Gyöngyössi páros sajtóirodalmá meglegelősen kimerítő, ehhez sokat ezen keretek között nem tudok hozzátenni. Egy részletesebb tárgyalásnak ki kellene emelnie még Grunwalsky Ferenc, Bereményi Géza és Enyedi Ildikó munkáit is, és ki kellene térni Jancsó Miklós filmjeinek megújuló közéleti szerepére, de ez már valójában a kilencvenes évek filmtörténetének a része.

Tizenöt év távlatából már nagy biztonsággal megállapítható, ennek a kiválasztott négy alkotónak volt a magyar film továbbfejlődésére nézve olyan jelentősége amely indokolhatja, hogy róluk külön szóljak. (A negyedik portré – Tarr Béláé – kötetünk zárásaként olvasható.)

Gothár Péter

Gothár Péter pályakezdése egybeesett a korszak kezdetével. Első filmje, az *Ajándék ez a nap* 1979-ben készült, és azonnal elárulta készítőjének kiemelkedő dramaturgiai és atmoszférateremtő képességét. A korban aktuális és a filmekben is gyakran előtérbe helyezett lakáshelyzet-témát dolgozta föl úgy, hogy a korszak több stílusából is felhasznált valamit. Vegyítette a bensőséges kisrealizmus a dokumentarista képpalkotás és a kortárs hétköznapi szatírájának formáit úgy, hogy ebből egy sajátos, eredeti hang szólalt meg. Több mint húsz év távlatából visszatekintve az tűnik föl a mai nézőnek, hogy a film formája a kilencvenes évek közepén sem érződik régi-esnek, sőt kanonikussá vált „dogma”-stílus néven. Gothár következő filmje már kultuszfilmmé vált. A *Megáll az idő* és Kovácsi János

Cha-cha-cha című filmje volt az első generációs nosztalgia-film a hatvanas évekről, amelyet azután követett Gazdag Gyula *Elveszett illúziókja* (1982), András Ferenc *A nagy generációja* (1986), Gothár *Melodráma* (1991), és Timár Péter *Csinibabája* (1996).

Gothár filmje sajátos módon válaszolt az abban az időben éppen tetőző „ötvenes-évek-film” hullámra. A kor rekvizitumainak ironikus távolságtartásba forduló precíz felidézését átvitte a hatvanas évekre, a kádári konszolidáció korszakába, a politikai és lelki elnyomás, a kisszerűség és félelem témáit levitte ugyanabba a nevetségesen banális és belterjes közegbe, amelyben már előző filmje is játszódott. Így, szemben Kovácsi tisztán nosztalgia-filmjével, a *Megáll az idő* egy aktuális politikai regiszteren is megszólalt, amelyben azt a történetet mondja el, hogyan válik a kemény elnyomás azzá a posványos belterjes világgá, amellyel szemben a politikai ellenállás is elposványosodik, ezért a szembenállás vele csak egy radikális kilépés által képzelhető el. A kortárs magyar filmekben ábrázolt kisszerű, fojtogató belterjesség történelmi forrását és hátterét rajzolja fel ezzel a *Megáll az idő*. A múltból való kilépést, a jelenhez való kapcsolódást hangsúlyozza az a néhány visszatérő kép, ahol egy fotográfus belevillant a képbe. Gothár filmje azért vált kultuszfilmmé, mert egy fiatal generáció szabadságvágyát és a lázadáshoz való felemás viszonyát ültette vissza egy húsz évvel korábbi szituációba, ahol ennek még lett volna tétje, amikor a politikai véleménykülönbségért még komoly büntetést lehetett kapni, amikor még pusztán az életforma non-konformizmusa is ellenállásnak számított, de már érezhető volt a diktatúra felpuhulása, a mindent átható cinizmus megjelenése, a társadalmi problémák magánéletbe való visszazorítása. Mindaz, ami a hetvenes években a teljes erkölcsi lezülléshez, a személyes integritás és identitás teljes elvesztéséhez vezetett, amely érzés legautentikusabb és legradikálisabb megfogalmazása Jeles *A kis Valentinoja* volt. Gothár tudta, hogy az ellenállás pátosza mai környezetben hiteltelen lett volna, nem talált volna szilárd kiindulópontot, de azt is érezte, hogy szükség van az erkölcsi nihilizmusból való kilépésre, ha virtuális módon is. És ebben valószínűleg a modern magyar és kelet-európai film legerősebb hagyo-

mányát követte, azt, amely az erkölcsi kapaszkodók hiányát a jelenben a történelmi múlt vállalható szituációinak felidézésével pótolja. Gothár ebben az értelemben a lehető legpozitívabb módon modernizálta a történelmi parabola-filmek hagyományát, miközben reflektált magára a hagyományra is azzal, hogy nyíltan vállalta az aktualizálást szemben a kortárs ötvenes-évek filmekkel, és a hetvenes évek eleji többi történelmi példázattal.

Gothár a következő filmjeivel megpróbálta a *Megáll az időben* körülírt attitűdöt más oldalairól is kibontani. Ezzel párhuzamosan azzal is kísérletezett, hogy – a posztmodern irodalmi alapanyag hátterével – filmnyelvi újításokhoz is eljusson. Előző filmjei stilisztikailag nem kötődtek egyetlen magyar filmes irányzathoz sem, de igazán újítóak sem voltak. Formaérzék és kísérletező kedv érződött bennük, amely azonban nem ment el addig a pontig, ahol Jeles és Bódy avantgardizmusa kezdődött. Gothárban mindig is sokkal erősebb volt ehhez a színházi dramaturg, és ezért a hagyományos elbeszéléshez és jelenetépítkezéshez való vonzódás. Első komolyabb filmnyelvi kísérletezéseit az *Idő van* kapcsán (1985) a korabeli kritika inkább kudarcnak ítélte, és főleg forgatókönyv-díjakat hozott a filmnek. Ezután Gothár el is fordult egy ideig az extrém filmnyelvi megoldások keresésétől, de megmaradt sajátos, a kelet-európai életvilág banális kisszerűségének ironikus feldolgozása mellett (*Tiszta Amerika, 1988, Melodráma 1991*). Pályáján fordulatot az 1995-ben bemutatott *A részleg* jelent, amelyben tökéletesen elhagyja a korábban rá jellemző gunyoros, ironikus hangnemet, és szokatlanul szikár drámaiságú tiszta elbeszélőformát használ. Következő filmje pedig, a *Hagyjállógva, Vászka* (1995) épp ellenkezőleg, eddigi filmnyelvi kísérletezéseinek csúcspontját, s egyben a kilencvenes évek egyik legeredetibb műve.

Gothár Péter a nyolcvanas évek generációjának talán legbiztosabb kezű tehetsége, aki a modern magyar film politikai hagyományát újította meg, s fellépése óta ennek a hagyománynak egyik legautentikusabb, ha nem a legautentikusabb képviselője. Ironikus látásmódja talán az egyetlen stilisztikai konstans filmjei sorában, ahol a stílusok és a műfajok nagy változatosságával találkozhatunk. Egy-

két kivételtől eltekintve Gothár mindegyik filmje jelentős csúcspontja a korszak filmművészetének (beleértve utolsó filmjét, a *Paszportot* is). Gothár azonban nem iskolateremtő, mert neki magának sincs egységes, követhető stílusa. Filmjeinek formáját a témához igazítja, s mivel témái is filmről filmre változnak, nagyon különböző művek jönnek ki a keze alól, amelyek egymáshoz is nehezen hasonlíthatók. Mindezzel, valamint kiváló dramaturgiai tehetségével és formaérzékével miatt a nála idősebb generációból leginkább Makk Károlyhoz hasonlítható.

Jeles András

Együtt indult Gothárral 1979-ben. *A kis Valentino* című filmje azonnal felhívta rá a figyelmet, mint az akkori fiatal filmes nemzedék egyik legeredetibb egyéniségére. A filmet az átlag kritika – egy-két kivételtől eltekintve – elátkozta, s többen a film betiltását követelték. Mások szerint *A kis Valentino* a hetvenes évek legkiemelkedőbb remekműve volt. Már ez a tény is mutatja, hogy radikális műalkotásról van szó, amely szélsőségesen megosztotta a közönséget. Azt mindenki érezte, hogy ezt a filmet nem lehet a létező konvenciókon és hagyományokon belül értelmezni. A legátütőbb sajátossága éppen a radikális kívülállás volt, az a hűvös, közvetlenül nem kritikai szemzőg, amely azért nem tett lehetővé sem politikai, sem szociológiai magyarázatot, mert kilépett ezekből a diszkurzusformákból. A film mégis a „magyar valóságról” szólt, csak annak nem valamely lokalizálható aspektusáról, amely a cenzúra által kijelölt és körülkerített játszótér volt a magyar filmeknek. Nem lehetett tehát megállapítani, hogy pontosan hogyan is érti a „valóság” kifejezést Jeles, az egész történetmégis a magyar hétköznapi banalitásaiba ágyazódott. Az film nézőpontja épp ezáltal lett megfellebbezhetetlen. Sorra számolta fel azokat az értékeket, amelyek támpontot nyújthattak volna valamiféle hatalmi dialógus számára, amelyet a hagyományos „közéleti” filmek annyira követeltek. A film főhőse nem azért született vesztes, mert bűncselekményt követ el,

hanem azért, mert azt hiszi, hogy valamit is képes elérni ebben a világban, hogy van ennek a világnak egy olyan rejtett értékdimenziója, amelyhez eddig nem jutott közel. Története egy fordított „bildungsroman”, kalandjainak sora arra tanítja meg, hogy ebben a világban még lopni sem érdemes. Neki, aki valamit keres, itt nincs helye. A film stílusának elsődleges szintjén a korban legdivatosabb direkt filmes eszközökkel él, azonban ezeket olyan fogásokkal keveri – részben a kép manipulációjával, részben az akusztikus dimenzióban –, amelyek megszüntetik a hagyományos „valóságkép” szerinti értelmezhetőséget, amivel egyszersmind erről a kurrens stílusról mond Jeles végső ítéletet. Olyan módon sűríti a „valóságos” stílusú részleteket, hogy azok ellentétükbe fordulnak, és egy infernalis, abszurd képet festenek a világról, amely a politikailag értelmezhető „valóság” helyébe lép.

Jeles a következő filmjében még tovább megy a magyar filmes hagyományok dekonstruálásában. Ha *A kis Valentino* a fikciós dokumentumfilmek hagyományának és valóságképének kifordítása volt, az *Álombrigád* a munkáskörnyezetben játszódó magyar közéleti problémafilm abszurdizálása. Jeles filmje az volt a magyar filmben, ami Esterházy 1979-es *Termelési-regénye* a magyar irodalomban. A valóságot, az élmények közvetlenségét eltakaró ideológus művészi nyelvezet lebontása reflexív-ironikus módon. Ahogy Esterházynál minden egyes mondat, Jelesnél is minden egyes kép azonnal szembekerül saját kifordításával, paródiájával és ideológiai variációival. Ennek következtében a szöveg egyszerre van belül is, kívül is az ideológus diszkurzuson. Esterházyval szólva: „Látja, barátom, minden tizenhatoson-belül egyben tizenhatoson-kívül. De nem minden, és erre nyomatékosan felhívom a figyelmét, nem minden tizenhatoson-kívül tizenhatoson-belül.”¹⁰ Ami lefordítva azt jelenti, „minden ideológiai állítással szembehelyezhető az ellentéte, viszont lehetséges valódi, ideológiai implikációk nélküli kívülállás.” Jeles *A kis Valentin*ban valósította meg az elfogulatlan, tiszta kívülállás attitűdjét, ugyanazt, ami az Esterházy-regény egyik nagy újdonsága is volt, anélkül azonban, hogy a formában az ideológiai értelmezhetőséggel játszott bűjös cska nagy hangsúly kapott volna.

Jeles arisztokratikusabb és elzárkózóbb volt, mint Esterházy, és nem ment bele a részletkérdésekbe. Az *Álombrigád*ban már belement, ezért a „kint-is-vagyok-bent-is-vagyok” játék már formailag is sokkal hangsúlyosabb lett, viszont nem volt olyan eredményes a cenzúra megkerülésében, mint Esterházy: Jelesre lecsaptak, Esterházyra nem. Ennek oka az volt, hogy Jeles nem tartott be egy régi és fontos szabályt: kilépett a rá osztott értelmiségi szerepből, és nem a maga nevében szólalt meg. Esterházynál a legvadabb politikai állítások is elhangozhattak, mint idézetek, emlékek, amelyeket az író azonnal bonyolult ideológiai kontextusba rántott bele, ahol a mondat tartalmát már lehetetlen volt egyértelműen értelmezni. Mindennek alanya egy fiktív szerzői szubjektum volt, aki ugyan állandóan változtatta alakját, mégis – bizonyos életrajzi elemek segítségével – azonosítható volt magával az íróval. És ha ez az azonosítás néha kétségeket vetett is föl, legalábbis nem nyúlt a rendszer legitimitásának számító munkásosztályhoz.

Jeles viszont a radikális kívülállás kritikáját nem saját értelmiségi szempontjából, hanem a munkásság szempontjából fogalmazta meg, mégpedig úgy, hogy ezt a szempontot is tökéletesen dekonstruálta, azaz lehántott róla minden ideologikus réteget. Ami így a „magyar munkás”-ból maradt, nem volt több, mint egy szerencsétlen alkoholista, értelmes beszédre képtelen, sarokba szorított nyöszörgő, mindennek és mindenkinek kiszolgáltatott pária képe. Ha a politikai hatalom 1983-ra már rég letett is arról, hogy megpróbálja védelmezni ideológiájának felsőbbrendűségét, valamint képviselőinek tekintélyét, ideológiai legitimitásának legfőbb bástyáját, a munkásosztály érdekeinek képviseletét mint utolsó mentőváltót még nem adta fel. Az *Álombrigád* itt támadta meg őt, és mivel 1983 még nagyon közel volt a lengyelországi munkáslázadásokhoz, a támadás veszélyessége a cenzúra szemében a valódi sokszorosának tűnt. A hivatal nem is csinált titkot aggodalmából. A betiltás érve az volt, hogy „a film méltatlanul megalázó és torzító formában ábrázolja a munkásokat, ami jogos felháborodást váltana ki belőlük”. Valójában arra gondoltak, hogy ez a „jogos felháborodás” nem a film ellen, hanem ellenük fordulhatna. A film ugyanis nem azt ábrázolta,

hogy „milyenek a munkások”, (részegesség, kulturálatlanság, szegénység, durvaság már korábbi magyar filmekben is része lehetett a munkások ábrázolásának), hanem azt, hogy a művészet segítségével hogyan ébrednek tudatára kiszolgáltatott és megnyomorított helyzetüknek, illetve annak a politikai elnyomásnak, amely ezt a helyzetet okozza. Ha a film minden finom árnyalatát és filmnyelvi rafináltságát nem értette is a cenzúra, ennyi számára is világossá vált, és érthető módon nem akarta, hogy a film mégoly kevés esetleges munkás nézőjével ugyanaz történjék, mint a filmbeli munkásokkal. A film munkakópiáját elkobozták, és a rendszerváltásig nem is került közönség elé.

Ugyanakkor nem akartak Jelesből mártírt csinálni, és rögtön lehetőséget adtak neki a „javításra”: elkészíthette az *Angyali üdvözlét* (1984), amely *Az ember tragédiájának* gyerekekkel eljátszatott adaptációja volt.

Jeles már egy ideje komolyan foglalkozott színházi rendezéssel is. Azonban ezt sem a „megszokott módon tette”. Nem professzionális színházaknak dolgozott, hanem saját „amatőr” szintársulatot szervezett: a „Monteverdi birkózókör” néven. Ezzel a társulattal legsikeresebb produkciója Dobozy Imre *Szélvihar* című művének sajátos adaptációja volt. Először itt kísérletezett azzal a dekonstruktív színészi játékkal, amelyben nemcsak a kép és a hang válik szét, (ennek első magyarországi kezdeményezője Szentjóby Tamás volt 1976-os *Kentaur* című filmjében), hanem maga a szöveg is párhuzamos szövegekké válik szét (például külön mondják a mássalhangzókat és a magánhangzókat, a figurák közötti kommunikáció kettéhasad artikulált és artikulálatlan megnyilvánulásokra, stb.). Jeles a „vonalas” dráma mögül ezzel a módszerrel elővarázsolta mindazt, ami a szöveg ellentéte volt, a szöveg által elnyomott, elrejtett, elhallgatott, elferdített „másik oldalt”. Jelesnél sem itt, sem más művében nem „látszat és valóság” kettősségéről van szó, hanem különböző egymással ellentétes, egymást eltakaró ideológiai szövegekről. Ha Jeles művei egyáltalán „lelepleztek” valamit, az nem a „valóság”, hanem az az elnyomó mechanizmus volt, amellyel a domináns ideológiai szöveg elhallgattat egy másik, vele ellentéteset.

Ez azonban a megszólalás képesség határához vezet az alkotót, hisz minden szólammal szembehelyezhető egy másik. Épp ezt fogalmazza meg Esterházy is a *Termelési-regény* kezdő mondatával: „Nem találunk szavakat”. Jeles is ugyanezre utal az *Álombrigád* ex-
 pozíciójával, ahol a narrátor megpróbál mindig másról beszélni, mint amit végül el fog mondani.

Az *Angyali üdvözlés*ben ez a dekonstrukciós eljárás sem kevésbé radikális, csak ez a radikalizmus nem a filmes eszközök használata révén ölt testet. Jeles gyerekekkel játszatta el Madách *Az ember tragédiáját*. Ez önmagában is olyan elégséges dekonstrukciója a kanonikus szövegnek, amelyhez nem tartott szükségesnek hozzáfűzni további reflexív kommentárt. A filmet általában pozitív módon fogadták (kivéve egy irodalomtörténészt, aki a film betiltását követelte), de arra, hogy mi a jelentése a gyermekekkel való játéknak, szín-



Jeles András: *Álombrigád*

te minden elemző más választ adott. Spiró György szerint „Jeles egyik alapvető gondolata, hogy a *Tragédia* – a történelem – a gyanútlan és tudatlan, mindvégig gyermektegy ember álma.” Balassa Péter a cím vallásos konnotációiból indul ki, és szerinte a történetet azért játsszák gyerekek, mert ők „az életkezdet emberkéi, jövevények, ők azok, akik a reménykedés hagyományos megtestesítői.” Németh G. Béla szerint a történelem- és nyelv-előttiség kifejezéséről van szó. „A létezés átélésének őshelyzetei, ősképletei s kifejezésüknek ősképei a nyelv, a gesztus, a mimika átörökítésével már a gyermeki lélekben, a pubertás kezdetén is élnek.” Nagy Péter szerint a gyermek-szereplők arra szolgálnak, hogy Jeles kigúnyolja Madáchot. Paál István szerint arról van szó, hogy „minden nézőnek szembesülnie kell egykori gyermek-önmagával, miközben nemének történelmével is számot vet.” Kornis Mihály szerint „Jeles valószínűleg megértette, hogy *Az ember tragédiája* máig ható bűbája, egyedüli varázsa (amitől még mindig – ha nehezen is – végignézhető és olvasható) a NAIVITÁSBAN van. (...) a gyerekek maguk – *létiükkel* – cáfolnak rá a szöveg és a rendező más-más módon heroikus-dagályos és némileg spekulatív peszszimizmusára...”¹¹ Ezek az értelmezések inkább kiegészítik, mintsem tagadják egymást, rávilágítanak Jeles rendezői gesztusának sokértelműségére, gazdagságára, ugyanakkor arra is, hogy itt inkább egy bonyolult, már-már ezoterikus szövegértelmezési gesztusról, és nem közvetlen világertelmezésről van szó. Látszólag hagyományosabb, kevésbé kísérleti formát használt itt Jeles, mégis egy irodalmi hagyomány eleve sokrétegű szűrőjén keresztül szólalt meg, radikálisan fokozva az áttételeket, s ez filmjét még ezoterikusabbá tette, mint amilyen előző, hiperreflexív filmje volt, amely ugyanakkor – bizonyos rétegében – az egyszerű pártkáderek számára sem vált homályossá.

Jeles nagyon komolyan vette a konvenciók és hagyományos értelmezések lebontásának programját, olyannyira, hogy tíz évre ki is vonult a filmkészítésből. Visszatérése 1993-ban a *Senkiföldjével* meglepetésre – és sokak csalódására – nem az egykor félbeszakadt radikális irány folytatása volt, hanem a kor konzervatív európai átlag művészfilmjének stílusában és elbeszélőmodorában megalkotott

mestermunka. Jeles a nyolcvanas években legendás alakja volt a magyar filmnek; sokan tőle várták a magyar film igazi megújítását. Egyszerre volt a magyar filmművészet autentikus politikai ellenállásának emblémája, és a legkifinomultabb elitkulturális ízlésnek is megfelelő avantgard filmművészet képviselője. Azonban ő sem volt képes megalkotni a „nyolcvanas éveket”. Munkásságának legértékesebb és filmtörténeti jelentőséggel is bíró része nem volt más, mint a magyar film hagyományainak végtelenül kifinomult és érzékeny dekonstrukciója. Válasza a radikális elhatárolódás és kilépés volt, nem pedig egy új esztétikai univerzum létrehozása. Eltűnése a nyolcvanas évek magyar filmjéből – akármilyen volt is az oka – a nagyrészt általa elindított filmnyelvi-stilisztikai átalakulás megrekedését eredményezte.

Bódy Gábor

Mindaz, amit fentebb Jelesről megállapítottunk, nemcsak elmondható, hanem még fokozottabban érvényes Bódy Gáborra, a korszak legrejtélyesebb és legellentmondásosabb alakjára. Bódy nemcsak legendás figurája volt ennek a korszaknak, hanem egyben vezéralakja is. Csoportokat, mozgalmakat, társaságokat szervezett, embereket gyűjtött maga köré; benne élt és egyik központja volt a korabeli fiatal magyar avantgard művészvilágnak. 1985-ben bekövetkezett halála nemcsak áttételesen, hanem közvetlenül is egy születő félben levő mozgalom megszűnését jelentette. Bódy jelentősége a nyolcvanas években nem annyira az, amit létrehozott, hanem az, ami halálával félbeszakadt.

Tevékenysége mélyen visszanyúlik a hetvenes évekbe. Első „kísérleti dokumentumfilmjét” 1971-ben készíti el, s ezt követően alkotó tevékenységének gerincét ezek a rövid kísérleti játék- és dokumentumfilmek, vagy film experimentumok fogják alkotni. A kisfilmmezés számára nem pótcselekvés vagy felkészülés volt az „igazi” nagyjátékfilmre, hanem teljes értékű filmes tevékenység: kísérletezés és műhelymunka. Három nagyjátékfilm után sem hagyta abba

az experimentális filmezést, ami az egyetemes filmtörténetben is igen csak ritkaság, hiszen avantgárd/experimentális filmesek a legritkább esetben folytatnak kommerciális filmkészítői tevékenységet, és fordítva, játékfilm rendezők a legritkább esetben készítenek experimentális filmeket. Szinte minden filmrendező rövid filmmel kezdi a pályafutását. Néhányan – Buñuel, Greenaway, Jarman – avantgárd filmesként kezdték, de nem tudok Bódyn kívül másról, aki a kettőt párhuzamosan művelte volna, aki három nagy játékfilm után is nekiállt volna amatőr kamerával etűdöket készíteni. Bódy szenvedélyes kutatója volt a mozgóképes kommunikációnak, mind elméleti, mind gyakorlati oldalról. Kisfilmjei szisztematikus tanulmányok voltak, amelyeket elméleti kutatásokkal egészített ki, nagy játékfilmjei pedig kísérletek, amelyekben azt próbálta ki, hogyan hatnak az esztétikai konvenciórendszerre azok az eljárások, amelyeket rövidfilmjeiben próbált ki.

Ha Jelest a dekonstrukció eljárásával lehet jellemezni, Bódy egyértelműen analitikus strukturalista volt. A filmi kifejezés elemi részével foglalkozott, nem az ideológiai és a stilisztikai szinttel. Fő kutatási területe a mozgóképi jelentés létrejöttének peremfeltételei voltak. Hol kezdődik, és hol végződik a jelentés? Mikor ürül ki egy kép, és mikor telítődik jelentéssel? Milyen hatása van az időtényezőnek a képi jelentés változásában? Huszárík Zoltán mellett ő képviselte a modern filmművészet legradikálisabb, szeriális válfaját.

Az 1980-ban készült *opus magnum*, a *Psychét*, amelyet addigi munkássága foglalatának szán azonban alatta maradt mind szándékainak, mind az vele szemben táplált várankozásoknak. Világosan érzékelhető volt rajta a szerializmusból következő enciklopédikus-, katalógus-, vagy még modernebb kifejezéssel *adatbázis-logika*, s az igyekezet, hogy ez ne oldódjon fel az idő dialektikájában (például azzal, hogy a szereplők fölött nem múlik az idő), mégis ez utóbbi vált domináns szerkezethordozóvá a filmben, míg az előbbi inkább csak manierista, dekoratív extravaganciának tűnt. Bódy sokszor említette, hogy pénzhiány miatt képi fogásainak csak töredékét sikerült megvalósítania a filmben, azonban valószínűleg nem ez volt az oka, hogy nem Bódy *Psychéje* lett az európai posztmodern szer-

ialis filmművészet korszakalkotó műve, hanem a két évvel később készült és az angol Peter Greenaway által rendezett *A rajzoló szerződése*. Pedig ezidőtájt Magyarországon Bódy volt az egyetlen, aki pontosan érezte, merre van az európai modernizmus hanyatlásából kivezető út. Bódy hasonlóképp gondolkodott filmjéről, mint Greenaway. Úgy vélte, hogy az a filmnyelv, amelyet ő használt a *Psyché*-ben, nem a kortárs befogadónak szól. S ebben bizonyos mértékig igaza is volt. A *Psyché* utat nyitott annak a posztmodern radikális eklektikának a magyar filmben, amelyet később Xantus János, Tarr Béla, Jeles András, Gothár Péter is használt, és amely a kilencvenes évek „non-professional” alkotóit beemelte a professzionális szakmába. S Bódy volt az első, aki felismerte, hogy a jövő mozgókép gondolkodását a töredékes, szimultán, adatbázis-logika fogja meghatározni, amely abban az időben még csak a videoklipek világában jelent meg; a digitális multimédia logikájával gondolkodott akkor, amikor mindenki még csak analóg videotrükkökről beszélt. „Univerzális kép-hang szótárról” beszélt, amikor nemhogy a mindenki számára elérhető Internet nem volt még sehol, de a személyi számítógépek is éppen hogy csak elkezdtek terjedni a világban. Bódy előre látta azt, amit legújabban az informatika, a telekommunikáció, a tömegműedium és a modern filmművészet összeolvadásából keletkezett „Új médium”-nak neveznek.¹²

A *Psyché* félsikerének okát legpontosabban Almási Miklós fogalmazta meg: „Bódy túlszigeteli világát minden átfogóbb, összefoglalóbb jellegű szellemi tartalom ellenében...”¹³ Bódy valójában nem tudott kilépni a strukturalizmus bináris ellentétekre épülő logikájából, és filmjét nem a végtelen szériák végtelen kapcsolatlehetőségeire alapozta, ahol az egyes sorozatokat összefűző logikai szálak közötti kapcsolat alkotná a film szövetét, hanem feloldás nélküli poláris ellentétekre (férfi-nő, szellem-anyag, szexuális fűtöttség-hidegség/vérbaj, szépség-gusztustalanság, ég-föld,). Ezeket az ellentéteket sokszorozza a filmben, miközben feloldani nem akarja őket, a köztük tátongó űrt pedig nem tölti ki. Bódy inkább csak előadásokat tartott a szerializmusról, művészi gondolkodása azonban végtelenen metafizikus volt. Bódy, minden vonzalma ellenére –

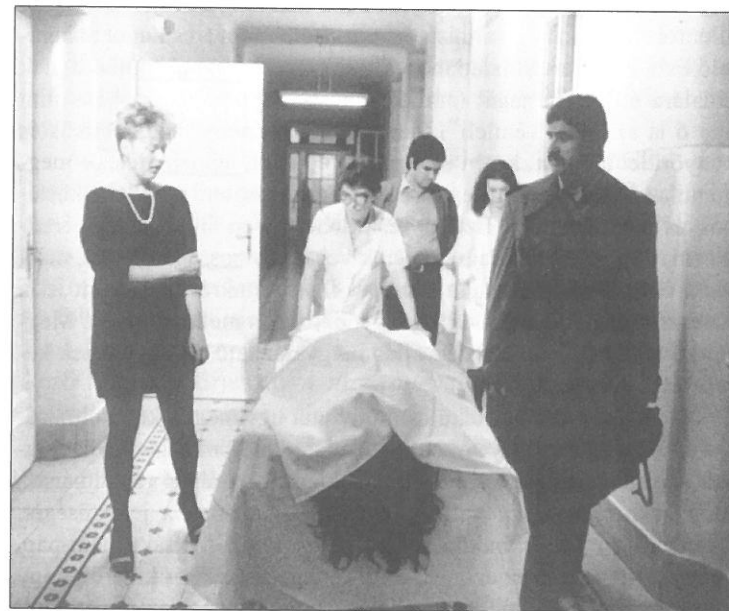
vagy tán épp azért – menekült a káosztól. Megpróbált valamilyen végső rendet kényszeríteni magára, amelyet egyre inkább a mikro- és makrokozmosz okkult egységeként fogalmazott meg.¹⁴

A *Psyché* ha nem váltotta is be maradéktalanul a hozzáfűzött reményeket, nem volt csalódás. Egy extravagáns, nagyralátó, de egyértelműen tehetséges filmrendező első „hivatalos” filmje volt, ezt még bírálói is elismerték. Következő és egyben utolsó filmje, a *Kutya éji dala* (1983) azonban, ahogy Szilágyi Ákos írta kritikájában, „elképesztő, felháborító, kibíratatlan, lenyűgöző alkotás” volt.¹⁵ Ehhez még hozzátesszi: „Bódy filmjének – amennyiben határozott kísérlet a szakításra és áttérésre” – a magyar filmművészetben alig van múltja. Lehet, hogy jövője sincs.” Szilágyi Ákos óvatosan fogalmazott. Alig van múltja, de valamennyi azért van: Szentjóby *Kentaurja* és Jeles ugyancsak botránykővé vált *A kis Valentinója* egyértelmű előzményei Bódy radikális szakításának, bár egyik sem jutott el a radikalizmusnak erre a destruktív szintjére. És valamennyi jövője is van, a „non-professional”-nek a filmformába átültetett, időnként az anarchizmusba átcsapó intézményellenességében.

A *Kutya éji dalát* mindenki értetlenül fogadta, s méltán. Egyrészt, mert a káosz és a rejtett univerzális, isteni rend közötti küzdelem ebben a filmben a káosz oldalát tolta előtérbe. A *Psyché*-ben az örök érzékiség, az örök szerelem, az örök nőiség, az egyetemes tudományos szellem témái tették könnyedén átélhetővé a másik oldalt. Ebben a filmben azonban csupán a homályos, önmagában is kaotikus ösztönélet, az emberek közötti zsigeri, tudattalan, épp ezért félelmetes kommunikáció utalt a világegyetem rejtett összefüggéseiben rejlő „rendre”. A káosz viszont a film minden ízében átélhető volt. Másrészt, a film érthetetlen volt, egy objektív okból kifolyólag is, amelyet minden kegyeleti érzés és kötelező szemérem ellenére azért kell mégis megemlíteni, mert a legfőbb kulcsa a film megértésének, s egyben Bódy titkos üzenete is. 1999 októberében került napvilágra, amit néhány rendőrön kívül senki sem tudott, és sokáig nem is volt képes elhinni, nevezetesen, hogy Bódy Gábor titkosszolgálati ügynök, vagyis besúgó volt a hetvenes

években.¹⁶ A *Kutya éji dala* zavarosnak tűnő története ennek a ténynek a fényében ordítóan világos. A *Kutya éji dala* Bódy rejtett önvallomása. Az, hogy Bódy önmagát egy embereket megtévesztő, a bizalmukba beférkőző, őket vallomásra és gyónásra bíró, álpapként ábrázolja, aki egy titkos vallási szervezet ügynöke, minden kétséget kizáróan palackba zárt üzenet, amelyet, ha a rendszerváltás nem következik be, ma sem értenénk. A tényt, hogy Bódy önmagára osztotta ennek az alaknak a szerepét, mindenki avantgárd extravaganciának tartotta, hiszen semmilyen „szakmai” érv nem szólt mellette. Jóllehet a filmben rengeteg amatőr szereplő játszik, Bódy a főbb szerepekben mégsem amatőröket használt (Méhés Marietta ekkor már nem számított egészen amatőrnek BBS-filmekben játszott szerepei nyomán). Bódy játéka, különösen hanghordozása azonban olymértékben elütött a szokásos magyar színjátszási konvencióktól, hogy egyáltalán nem férhetett kétség ahhoz, hogy itt valamilyen konkrét értelemben önmagáról beszél. Ez az irritáló amatőrizmus rendszert alkotott a filmben, amennyiben a pap figurájával ebből a szempontból is párba lehetett állítani a Grandpierre Attila játszott punkzenész-csillagászt, aki, ha lehet, még látványosabban rúgta fel a színészi játék és dikció konvencióit. Láthatóan Bódy egyfajta értelmiségi magatartást szeretett volna általánosítani; egy olyan magatartást, amely tetteit a világegyetem rejtett, titokzatos összefüggéseire alapozza. Az teljesen világos volt, hogy Bódy élesen kritizálja ezt a magatartást. Ez azonban csak egy általános, ideológia-kritikai szinten volt világos, és épp ebből jött a zavar, a nihilizmus és a destruktivitás érzése: azzal, hogy Bódy ezt a kritikát önmagára vonatkozatta, még ennek a kritikának a szavahihetőségét is kétségbevonta: „minden egyetemesre hivatkozó ideológus – csaló, engem is beleértve, aki épp ezt állítom.” Bódy egy interjúban közelítő, persze dodonai magyarázatot adott erre a problémára: „Egy hivatalos szellemiségről van szó, amely önmagát jelöli egy szerepre, s melyről nem tudjuk, a társadalom milyen mértékben igényli. Úgy éreztem, hogy én saját úgynevezett művészi tévelygéseim, önigazolási törekvéseim talaján állva mélyebben ki tudom bontani ezt a figurát, mint egy színész,

aki biztosabb a feladatában, az utánczásban, s akit esetleg elcsábítanak a szerep külsőségei. (...) Én pedig a szó szoros értelmében kézenfekvő voltam...”¹⁷ Ez a magyarázat jól beleillett a kor általános ideológia-kritikai hangulatába, az önmagára vonatkoztatás pedig értelmezhető volt művészi önreflexióként. Továbbra is fennállt azonban a kérdés, hogy mi jön ki abból az ideológia-kritikából, amely a kritikai diszkurzust magára a kritikára is vonatkoztatja, igaz, Bódy vonzalma a végtelen öntükrözéshez mindig is ismert volt. Ez azonban nem változtat azon, hogy a film egyetlen eredménye, ami a minden pozitív értéket eltörölő öndestrukció, ami talán csak egyetlen tevékenységet hagy érintetlenül: a széthullás regisztrálását. Helyesen vette észre kritikájában Szilágyi Ákos, hogy a film egyik legfontosabb metaforája, a *halottkém*. De még ez sem maradhat teljesen érintetlen: a külső dokumentáció is nyomozati

Bódy Gábor: *Kutya éji dala*

anyaggá válik, ha bekerül a rendszerbe, összekeveredik a többi nyomozati anyaggal (ld. pornófilm részlet), és megkülönböztethetetlen lesz tőlük.

Az álpap alakjának van egy eleme azonban, ami figyelmet érdemel, mert túlmutat a radikális nihilizmuson. Ez a rokkant sztálinista párttitkárral való barátkozás. Egyrészt a három értelmiségi alak: az álpap, az avantgárd zenész-csillagász és a rokkant nyugdíjas káder az univerzalisztikus igényű értelmiségi magatartás három szélsőséges, önmagukból kifordult kritikai változatát képviselik. Másfelől figyelemre méltó, hogy az álpap nem a csillagással van kapcsolatban, hanem a párttitkárral. Az álpap figurájának ez az egyetlen emberileg komolyan értékelhető gesztusa. Egyrészt megpróbál segíteni neki, sőt megváltani őt, a maga félig nevetséges, félig ijesztően komoly lelki befolyásával, másrészt megvédi őt a falu közössége előtt. Vagyis közvetíteni próbál a lakosság és saját ideológiai ellenfele, a rokkant sztálinista között. Bódy nem a csillagokat kémlelő és a zenét artikulálatlan üvöltéssé és őrjöngéssé romboló alak oldalára állítja önmagát (ami ugyancsak logikus lenne, hisz mint pap ő is az „ eget kémleli”), hanem, a keresztényi megbocsátás és könyörület alapján, a vén sztálinista oldalára, akinek először megmenti az életét, azután megpróbálja kikényszeríteni a rokkant kocsi-ból, és talpra állítani. Ezt egyrészt lehet olyan állításként is értelmezni, ami az ideológiai ellentétek végső azonosságáról szól, másrészt értékállításként, saját szerepét illető konkrét utalásként is: a keresztényi megbocsátás a legnagyobb bűnös mellé állítja őt. Megfordítva: a bűnösök oldalán állás magyarázható az egyetemes keresztényi szeretettel.

A bújkálás és a menekülés motívuma ugyanezt a kétértelműséget hordozza, s Szilágyi Ákos öntudatlanul megint nagyon közel jutott a konkrét megfejtéshez, amikor kiemeli az álpap rémálmának, mint az *azonosítástól* való rettegés motívumának a jelentőségét: „Az elől menekül bukdácsolva, hogy rábizonyítsák: nem-pap, ahogy a művész is az azonosítástól retteg, hisz akkor kiderül, hogy nem-művész, csak szélhámós, kókler, csaló csodacsináló”. Az általános és radikális ideológia kritikai attitűd mögött ott a rejtett vallo-

más: ő nemcsak egy általános értelemben egy felsőbb hatalom képviselője mint pap, hanem nagyon konkrét értelemben, is: mint ügynök. Ez abban a jelenetben van kimondva, ahol a főhős becsönget egy „T” lakásba, ahol a titkos szervezet képviselője fogadja, és jelenti neki, hogy a küldetést teljesítette. E jelenet fölött minden korabeli értelmezés elsiklott, mert akkor ez nem is volt értelmezhető. Figyelemre méltó viszont, hogy ugyanez a kettősség – magával ragadó álprófeta és rendőrségi titkos ügynök – tíz évvel később már nyíltan jelenik meg Tarr *Sátántangójában*, amelynek irodalmi alapanyaga viszont ugyanabban az időben íródott, mint amikor a *Kutya éji dala* készült. Az ideológiai-kulturális kommunikációs formák hiteltelensége, intézményes elnyomásra való használata, s ennek következtében az e formák által közvetített valóságkép darabokra hullása, és az ugyancsak ezek által közvetített értékek felbomlása a korszak legautentikusabb, legpontosabban megfogalmazható gondolatköre volt. Krasznahorkai Bódytól teljesen függetlenül vonta le ebből a gondolatkörből azt a logikus következtetést, amit Bódy saját személyében, konkrétan is átélt, de csak rejtjelezve hozhatott nyilvánosságra.

A *Kutya éji dalának* formája a rejtjelezett üzenet nélkül öncélúan anarchisztikusnak és destruktívnak látszik. A film a hitehagyott kétségbeesés, sőt cinizmus hangulatát árasztja, kíméletlen hidegségével semmi kapaszkodót nem hagy sem nézője, sem esetleges művészi követői számára. Tervei alapján Bódy maga sem akarta folytatni az itt megkezdett utat. Egyre nagyobb érdeklődéssel fordult az okkultizmus, a 16. századi mágikus filozófia felé. Következő filmterve Brjusov *A tüzes angyal* című század elejei regényének megfilmesítése volt, s közben több videóra készített, általa „philo-”, és „mito-clip”-nek nevezett etüdöt készített ugyancsak az okkultizmus témájára.