

## ***A Nárcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában**

### **Absztrakt**

Dolgozatomban a szerialitás Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában betöltött jelentőségét vizsgálom Bódy elméleti szövegeinek, illetve *Nárcisz és Psyché* című filmjének elemzésén keresztül. Mivel a szerialitás iránti elkötelezettség szorosan összefügg mind Bódy nyelvészeti érdeklődésével, mind pedig az 1960-as években a művészetben általánosan elterjedő strukturalista-szeriális szemlélettel, dolgozatomban röviden áttekintem a szeriális formaszervező elv nyelvészeti alapjait, illetve a társművészetekben való megvalósulását is. Bódynál a szerialitás kitüntetett jelentőségre tesz szert, hiszen szerinte a film csakis az elemek ismétlésén és egymásra vonatkoztatásán alapuló szeriális szerkesztés révén képes objektív, elvont, nyelvi jelentések kifejezésére. A szeriális forma alkalmazása ugyanakkor az egész életművét és gondolkodását meghatározó kettősség kifejezésére is módot ad, ami nyilvánvalóvá válik a *Nárcisz és Psyché* sajátos szeriális struktúrájából. A filmben ugyanis véleményem szerint a szerialitás modern és posztmodern szemléletű alkalmazásának egyaránt tanúi lehetünk: az előbbi a rend megteremtésére, a fogalmi szintézis kialakítására irányuló törekvésben érhető tetten, míg az utóbbi a jelentések, értelmezések párhuzamosságának és pluralitásának tudatosításában.

### **Szerző**

**Czifra Réka** (1984) az ELTE BTK angol nyelv és irodalom, valamint filmelmélet és filmtörténet szakán végzett. 2007 és 2010 között szerkesztőségi munkatársként dolgozott a Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóiratnál, ahol rendszeresen jelentek meg fordításai.

Czifra Réka

# **A *Nárcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában**

## Bevezető

### I. Szerialitás a művészetben

#### I. 1. A szerialitás alapjai: szerialitás és strukturalizmus

#### I. 2. A szeriális zene

#### I. 3. A szeriális képzőművészet

#### I. 4. Szerialitás az irodalomban

#### I. 5. Szerialitás Weöres Sándor költészetében

#### I. 6. Szerialitás a filmben

### II. A szerialitás fogalma és jelentősége Bódy Gábor elméleti munkásságában

#### II.1. Bódy szerialitás-felfogásának problematikussága

#### II. 2. Az ismétlés szerepe a nyelvi jelentés kialakításában

#### II. 3. A filmi jelrendszer és a filmi jelentéstulajdonítás specifikuma

### III. A szeriális szerkesztés megvalósulása a *Nárcisz és Psyché*ben

## Összegzés

## **Bevezető**

Bódy Gábor filmjeinek formai elemzését a rendező valamennyi munkáját – filmjeit, filmterveit,

elméleti írásait – átható elkötelezett analitikus strukturalista beállítottság teszi indokolttá. Bódy a filmet egyértelműen nyelvnek tekintette, és ugyan élesen bírálta a strukturalista nyelvészet leíró, izoláló és statikus módszerét, amely véleménye szerint nem veszi figyelembe a nyelv mozgásait és dinamizmusát,<sup>[1]</sup> a filmnyelv belső összefüggéseinek, jelentésszerkezetének vizsgálatakor ő maga is a nyelvészeti strukturalizmus alapvetéseiből indul ki, illetve annak terminológiáját használja.

A filmi jelentés attribúciójáról szóló elméletét arra a saussure-i tételre építi, miszerint a nyelv rendszer, amelynek elemei csakis a rendszeren belül, a rendszer egészéhez és egymáshoz való viszonyuk révén kapják meg értéküket, funkciójukat.<sup>[2]</sup> „A filmjelentés belső struktúrájában az elemek egy olyan kölcsönös feltételezettségi rendszerével találkozunk, ahol az elemek csak egymáshoz képest vannak érvényben, és minden elem csak az egészhez képest van érvényben.”<sup>[3]</sup> Az elemek e kölcsönös feltételezettségi rendszerét Bódy az ugyancsak a strukturalista nyelvészet által meghatározott két tengely: a szintagmatikus és paradigmikus relációk mentén vizsgálja. A strukturalistákkal rokonítja az az optimista meggyőződés is, hogy a műalkotásba kódolt jelentés – amennyiben egy nyelvileg „jól formált” műalkotásról van szó – minden befogadó számára egyformán elérhető, vagyis „egy jól formált szekvencia *objektív, nyelvi* jelentéssel bír”.<sup>[4]</sup>

Bódy azonban úgy véli, hogy a verbális nyelv szintagmatikus leírása a filmnyelv esetében a két nyelv eltérő tagolódása miatt teljes mértékben alkalmazhatatlan, ezért arra törekszik, hogy a film jelentésstruktúrájában és szintaxisában specifikusan erre a médiumra jellemző artikulációs szinteket különítsen el. Bódy tehát a filmet sajátos nyelvként, egyedülálló jelrendszerként tanulmányozó filmszemiotika terén is maradandót alkotott. Ilyen irányú elméleti munkáiban született meg az „új narrativitás” fogalma, amely az elbeszélésnek, kifejezésnek, jelentésképzésnek ezt a többszörösen tagolt, összetett struktúráját írja le.

Bódy a jelentés négy szintjét különbözteti meg: a triviális vagy aktuális jelentést, a topo-kronologikus, a retorikus, illetve a szeriális jelentést, amelyek egyre magasabb szervezettségi szinteket, egyre bonyolultabb jelentésvonatkozásokat jelölnek, és a konkrét meghatározottságtól vezetnek az egyre elvontabb, általánosabb, objektívebb nyelvi jelentés felé.<sup>[5]</sup> Ebből kitűnik, hogy Bódy a szeriális szerkezetet tekintette a gondolatok és az elvont fogalmiság kifejezésére legalkalmasabb, a film nyelvi jellegét legmeggyőzőbben demonstráló formának. Épp ezért nagy hangsúlyt fektetett a szeriális szerkesztésmódban rejlő jelentésképző lehetőségek tanulmányozására (*Elégia*-elemzés, *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában*), amelyekkel maga is előszeretettel kísérletezett (*Vadászat kis rókára*).

A szeriális jelentésvonatkozások kialakítására irányuló törekvés tetten érhető Bódy „legkevésbé kísérletinek” tekinthető játékfilmjében, a Weöres Sándor műve nyomán készült *Nárcisz és Psyché* ben is. A film adaptáció, jelen dolgozat azonban nem vállalkozik a két mű jelentésrétegeinek vagy általános szűzszerkesztési szabályainak összevetésére. Az adaptáció ténye számomra most csak annyiban releváns, hogy okot ad az esetlegesen az eredeti műben is felfedezhető szeriális forma vizsgálatára. Mint látni fogjuk, a szeriális építkezés nemcsak a *Psyché*-re jellemző, hanem Weöres egész életművében meghatározó. A szeriális szerkesztés azonban nemcsak Weöres és Bódy

műveinek belső struktúrájában érhető tetten, a strukturalista gondolkodásmód 60-as évekbeli térhódításával párhuzamosan ugyanis világszerte megnőtt a fogékonyság a szeriális formák iránt, a zene, az irodalom, a képzőművészet és a film területén egyaránt. Emiatt úgy vélem, hogy a Bódy elméleti munkáiban és filmjeiben – különösen pedig a *Nárcisz és Psyché*ben – megnyilvánuló szerialitás-fogalmat nem lehet a kontextus figyelmen kívül hagyásával vizsgálni.

Dolgozatomban épp ezért szeretném felvázolni mind a Bódy filmszemiotikai fejtegetéseinek alapjául szolgáló elméleti háttérét, mind pedig azt a művészettörténeti kontextust, amelyben a szerialitás kiemelkedő jelentőségre tett szert. A különböző művészeti ágak szeriális irányzatainak áttekintése után részletesebben is foglalkozom a Weöres költészetében, elsősorban a *Psyché*ben megvalósuló szerialitással. Végül a tágabb filmelméleti kontextus figyelembe vételével vizsgálom a Bódy elméleti írásaiban megfogalmazott szerialitás-értelmezés szemiotikai relevanciáját, majd részletesen elemzem, hogy a Bódy által leírt szeriális jelentéstulajdonítás hogyan valósul meg a *Nárcisz és Psyché*ben.

## I. Szerialitás a művészetben

Mielőtt megvizsgálánk, hogy pontosan milyen szerepet is tölt be a szerialitás Bódy filmszemiotikai elméletében, illetve hogy általában véve hogyan valósulhat meg a szeriális szerkesztés a filmben, tisztáznunk kell magát a fogalmat: az egyes művészeti ágakban, illetve az egyes alkotók, teoretikusok munkáiban ugyanis többnyire más-más szerialitás-felfogással találkozunk. Már maga a terminológia sem egységes: némely szakirodalom a sorszerűség<sup>[6]</sup> megnevezést használja, másutt a sorozatszerűség<sup>[7]</sup> vagy sorozatosság<sup>[8]</sup> terminussal hivatkoznak hasonló jelenségekre, a szeriális képzőművészet szinonimájaként gyakran használják a sorozatművészet<sup>[9]</sup> megjelölést, és az is előfordul, hogy egyszerűen az ismétlődés és ismétlés<sup>[10]</sup> fogalmakkal írják le a szóban forgó formaszervező elvet.

A széria fogalmának egyik legáltalánosabb meghatározását Beke László adja a képzőművészeti szerializmus kapcsán: szerinte szériának (sorozatnak) „az olyan, meghatározott »irányulású«, összetett egységeket tekinthetjük, melyekben az egyértelműen elkülöníthető részek száma 1-nél nagyobb, és legalább annyi, hogy egyértelműen reprezentálja az összetétel szabályát”.<sup>[11]</sup> A sorozatot alkotó elemek tehát valamiféle szabályszerűség, szisztéma alapján kapcsolódnak egymáshoz. A sorozatot létrehozó rendezőelv legtöbbször „a lépések egymásutánjának rendjét meghatározó algoritmus, [amely] lehet egyszerű ismétlődés vagy addíció, de általában inkább több elem variációja, kombinációja, illetve az elemek sorának szisztematikus átrendezése, más szóval permutációja”.<sup>[12]</sup> Általános értelemben tehát azt mondhatjuk, hogy a szeriális kompozíciós elv érvényesül minden olyan műalkotásban, amelyben a formát a valamilyen szabályszerűség alapján felépülő sorozat vagy sorozatok domináns módon határozzák meg.

Szegedy-Maszák Mihály némiképp szigorúbban értelmezi a szerialitás (az ő terminológiájában a „sorszerűség”) fogalmát: ő a tiszta ismétlődést, a változatlan visszatérést nem tekinti sorozatépítő elvnek, szerinte a sorszerűség „nem más, mint adott *változatok* bizonyos *rendszere*, [amelynek] az a számtani tétel képezi alapját, mely szerint ugyanazok az összetevők sajátos egyesítésekben,

csoportosításokban látszólag új alkotó elemeket hoznak létre”.<sup>[13]</sup> Ily módon Szegedy-Maszák szerint ez a rendezőelv igazán következetesen csak a szeriális zenében valósul meg. Én azonban, amennyiben a szerialitásról mint általános formaalkotó elvről beszélünk, szívesebben maradnék a Beke-féle tágabb meghatározásnál, annál is inkább, mert Bódy szerialitás-felfogása is az „ismétlődés és egymásra vonatkozás”<sup>[14]</sup> viszonylag általános követelményén alapul. Ráadásul, ha figyelembe vesszük Szegedy-Maszák egy másik állítását, amely szerint a művészetben tulajdonképpen nem is létezik tiszta ismétlés, hiszen ha egy változatlan elem új környezetbe kerül, óhatatlanul megváltozik a funkciója – tehát már csak módosított ismétlésről lehet szó –,<sup>[15]</sup> akkor be kell látnunk, hogy a látszólag változatlan visszatérés is lehet sorozatalkotó elv.

Dolgozatomban tehát a tiszta ismétlődésen alapuló sorozatokat egyenértékűnek tekintem a variációs vagy permutációs szériákkal, és – ugyancsak Beke meghatározásával összhangban – szériaként értelmezem már a kételemű alakzatokat is. Ennek lehetőségét egyébként Bódy sem zárja ki: „A retorikus összefüggéseket is tekinthetjük szűk, *kéttagú szériáknak*, [amelyeknek] hatása egy szeriális szövetben mérhetetlen energiákkal telítődik.”<sup>[16]</sup> Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert, mint látni fogjuk, a *Nárcisz és Psyché* szerialitásának sajátossága pontosan az ilyen strukturális kettősségek megsokszorozásából ered. Végül szeretném jelezni, hogy dolgozatomban a szerialitást kizárólagosan mint formaszervező elvet vizsgálom, tehát a műalkotások reprodukálhatóságában, illetve az egyes művészetek történetének ciklikusságában megnyilvánuló sorozatszerűség kérdésével nem foglalkozom.

### *I. 1. A szerialitás alapjai: szerialitás és strukturalizmus*

A szeriális forma, a szeriális szerkesztésmód valamennyi művészeti ágban megfigyelhető elterjedése elválaszthatatlan a strukturalista gondolkodásmód 60-as évekbeli általános térhódításától. Az ismétlődés, a sorozatszerűség elvének művészi alkalmazása önálló irányzat lett, és a szerializmus gyökereit kétségkívül a strukturalizmusban kell keresnünk. A strukturalizmus mint szemlélet, mint tudományos módszer a jelenségeket egészében, alkotóelemeinek bonyolult összefüggésrendszerében vizsgálja, és a rendszer – legyen az egy nyelv, egy társadalom, egy műalkotás, vagy maga az emberi szubjektum – belső struktúrájának, dinamizmusának, törvényszerűségeinek meghatározására törekszik. A strukturalizmus egyik alapelve, hogy a rendszer, a strukturált egész mindig „több és más, mint alkotóelemeinek összege”,<sup>[17]</sup> hiszen az alkotóelemek a rendszerben elfoglalt pozíciójukból, a többi elemmel alkotott sokszoros, kölcsönös összefüggéseikből fakadóan olyan értékre tesznek szert, amellyel a rendszerből kiszakítva nem rendelkeznek.<sup>[18]</sup> Ez az elsőként Saussure nyelvelméletében megfogalmazott gondolat a kiindulópontja valamennyi, a jelrendszerek működésének, a jelentésképzés, jelentéstulajdonítás mechanizmusának feltárulására irányuló szemiotikai vizsgálódásnak – igen markánsan köszön vissza például Eisenstein montázselméletében –, és, mint azt a bevezetőben már említettem, Bódy filmi jelentéssel kapcsolatos megállapításai is a jelentésképzésben résztvevő elemek közt fennálló többoldalú, összetett, nem kizárólagosan lineáris összefüggések feltételezésén alapulnak.

A szerializmust egyértelműen meg kell különböztetnünk a strukturalizmustól, hiszen az utóbbi egy tudományos módszer, míg az előbbi egy formaalkotó elv használatán alapuló művészi irányzat, a kettő mégis sok szempontból hasonlóságot mutat. A szeriális gondolkodás kulcsmotívuma – a strukturalizmushoz hasonlóan – a rendszer, a struktúra. A szeriális szerkesztés ugyanúgy a rendszerszerűségeken alapul, mint a strukturalista szemlélet. Közös bennük, hogy mindkettő a formát helyezi a középpontba, az elemek elrendezésére, megszervezésére figyel, és úgy véli, hogy a jelek megszervezéséből fakadó struktúra olyan önálló jelentés kialakítására képes, amely számottevően befolyásolja vagy akár felül is írhatja a jelek hétköznapi referenciális jelentését.<sup>[19]</sup>

Bordwell szerint a szeriális és a strukturalista elmélet abban is hasonló, hogy „a szövegformát [mindkettő] »térbeli« jelenséggént is kezeli”.<sup>[20]</sup> Ez többek között azt jelenti, hogy a műalkotás részeit „egyidejűleg létező alakzatnak” tekintik,<sup>[21]</sup> ami egyébként Bódy gondolkodásában is meghatározó. Ő ezt úgy fogalmazza meg, hogy a film szintaxisában – a verbális nyelvvel ellentétben – „a szintagmák nem lineárisan helyezkednek el [...], hanem egyidejűleg és egymást átkarolva épülnek ki”.<sup>[22]</sup> A szövegforma térbelisége ugyanakkor nemcsak a jelentésképzésben résztvevő elemek egyidejű jelenlétére utal, hanem a felszíni elrendezés mögött rejlő láthatatlan struktúrákra is.

Ez a gondolat ugyancsak a saussure-i nyelvelméletben gyökerezik, amely szerint a nyelvi viselkedésben – illetve tágabb értelemben véve valamennyi jelentéstulajdonító tudattevékenység során – két alapvető elrendezési módot használunk, vagyis a nyelv struktúrája két tengely mentén szerveződik: a szintagmatikus és a paradigmatiszós tengely mentén. A szintagma az elemek

kiterjedésen alapuló valóságos láncolata, a paradigma viszont olyan nyelvi egységek készlete, amelyek valamilyen közös tulajdonságuk révén összekapcsolódnak az emlékezetben, és amelyek közül a szintagma elemei kiválasztásra kerülnek.<sup>[23]</sup> A nyelvhasználat során a szintagmatikus és paradigmatis viszonyok egyformán hatnak: egy nyelvi elemnek csak azért van értéke, mert oppozícióban áll a szintagmában vele érintkező elemekkel, illetve a paradigmatis sor mindazon elemeivel, amelyek közül a megfelelő jelentés kifejezése érdekében kiválasztották. A paradigmatis tengely tehát egyfajta „virtuális teret” hoz létre a szövegben,<sup>[24]</sup> amely a szintagmában horizontálisan összekapcsolódó elemek síkját egy erre merőleges dimenzióval gazdagítja. Ez a megállapítás ugyanakkor maga után vonja, hogy a jelentés kialakításában az egyes elemek helyére behelyettesíthető hiányzó elemek éppúgy részt vesznek, mint a ténylegesen megjelenő szintagmatikus alkotórészek.

Roman Jakobson a szintagmatikus és paradigmatis tengelynek megfelelő kétféle nyelvi-jelentéstulajdonító tevékenységet a szelekció (paradigmatikus sík) és kombináció (szintagmatikus sík) kifejezésekkel írja le, és úgy véli, hogy a művészi nyelvhasználatot, a költői beszédmódot pontosan e kétféle elrendezési módnak a hétköznapi nyelvtől eltérő alkalmazása különbözteti meg minden más nyelvi kifejezésformától. A hétköznapi nyelvben a szelekció az „egyenértékűség, hasonlóság és különbözőség [...] alapján történik; a kombináció pedig az egymásutániságon és az érintkezésen [alapul]”.<sup>[25]</sup> A költői beszédmódban dominánssá váló poétikai funkció azonban „az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti. Az egyenértékűség a szekvencia lényeges elemévé lép elő”,<sup>[26]</sup> ezáltal a jel önmagára mint jelre irányítja a figyelmet: „a szót szónak érzékeljük, nem pedig az elnevezett tárgy reprezentánsának vagy érzelemkitörésnek; [...] a szavak és szerkezetük, jelentésük, belső és külső formájuk nem közömbös utalás a valóságra, hanem önálló értékre és súlyra tesz szert”.<sup>[27]</sup>

Mint látjuk, itt is arról van szó, hogy a forma előtérbe kerülése a szöveg jelentésstruktúrájának önálló szintjét képes megteremteni. A formszervezés Jakobsonnál megfogalmazott önmagára utaló aspektusai, valamint a „szekvencia” – vagyis a szintagmatikus sor – alkotóelemeinek a művészi kifejezésmódra jellemző egyenértékűsége a szeriális elméletnek is fontos alapelve, gondoljunk csak a schönbergi tizenkét fokú skálát alapul használó szeriális zenére vagy az anagrammákra építő szeriális irodalomra. A strukturalisták és a szeriális alkotók egyaránt hajlanak rá, hogy a műalkotás felszíni formáját a paradigmatis dimenzió alkotta láthatatlan készlet egyfajta véletlenszerű – mindazonáltal egy rejtett rendet tükröző – permutációs variánsának tekintsék.

A szerializmus még egy vonatkozásban kapcsolódik a strukturalizmushoz, pontosabban a strukturalista alapelvekre épülő generatív nyelvészethez. A szeriális formszervezésben rejlő generativitás ugyanis a Chomsky-féle generatív-transzformációs grammatikával hozható összefüggésbe. Chomsky elméletének lényege, hogy a nyelvhasználat, a performatív beszédaktus során létrehozott lineáris elrendezésű felszíni forma egy attól eltérő alapra, egy úgynevezett mélystruktúrára vezethető vissza, amiből meghatározott szabályok szerint működő transzformációs eljárásokkal vezethető le. Ez a véges számú szabálykészlet teszi lehetővé, hogy az

adott nyelvet beszélők a rendelkezésükre álló lexikális elemekből végtelen számú nyelvi megnyilatkozást tudjanak generálni.<sup>[28]</sup> A szeriális szerkesztés lényege tulajdonképpen ugyanez: bizonyos paraméterek (hangköz, ritmus, hangalak, időtartam, motívum, cselekményelem, stb.) bizonyos szabály (ismétlés, variáció, permutáció) alapján történő megszervezése generálja a műalkotás átfogó struktúráját. Mindezt természetesen nem valami statikus, monoton gépezetként kell elképzelni, hanem dinamikus rendszerként, amelyben az ismétlődő elemeknek a nem ismétlődő elemekkel való kölcsönhatása, illetve az egyes szériák kapcsolatai és egymásra vonatkozásai összetett és bonyolult szövetet hoznak létre.

Az 50-es és 60-as években tehát a szeriális gondolkodás és gyakorlat valamennyi művészeti ágban terjedni kezdett. A következőkben az ilyen típusú formaalkotás egyes művészetekre jellemző megvalósulási lehetőségeit vizsgálom.

## *I. 2. A szeriális zene*

Szegedy-Maszáknak igaza van abban, hogy a szeriális elv legkövetkezetesebben és legtisztább formában a zenében tud megvalósulni, hiszen a zene a legabsztraktabb jelrendszer, amelynek esetében referenciális jelentésről, illetve ábrázoló funkcióról gyakorlatilag nem is beszélhetünk, és a jelentés teljes egészében az elemek elrendezéséből, a formából fakad. Barthes szerint a zenei jelentést már az is torzíja, ha e jelentést az alapvetően referenciális természetű verbális nyelv metanyelvként való közbeiktatásával próbáljuk leírni.<sup>[29]</sup> Egy ilyen izologikus, zárt jelrendszerben a szerialitáshoz hasonló formszervező elv rendkívül következetesen érvényesíthető.

A szeriális zene lényege, hogy a hangok és hangcsoportok minden lényeges tulajdonsága (hangmagasság, hangszín, erősség, időtartam) különféle szám-, illetve aránysorok segítségével előzetesen meghatározott, majd az így létrejövő alapsorokból az egyes sorok permutációjával irányított struktúrák jönnek létre.<sup>[30]</sup> Vagyis a szeriális zenében már az alapsor sem pusztán elemek egymásutánja, hanem egy matematikai alapon megtervezett összefüggésrendszer, amelynek permutációs variánsai hozzák létre a zenemű magasabb rendű struktúráját. Pierre Boulez szerint egyébként a zenedarab csak „egyfajta valószínű töredék”, melyet a meghatározott szabályok által generálható lehetséges variánsok sokaságából emeltek ki.<sup>[31]</sup>

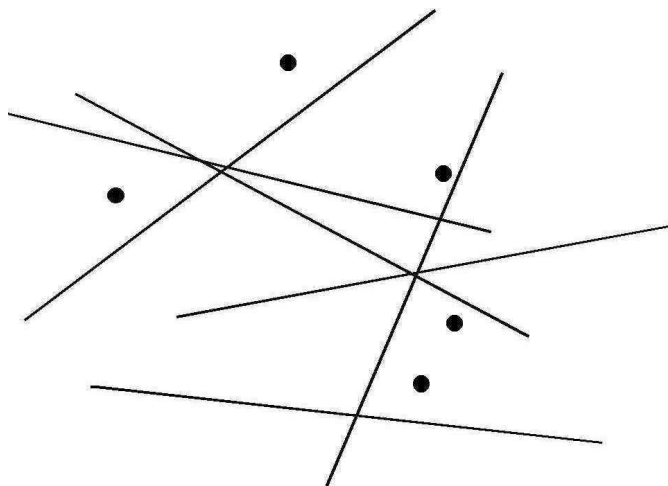
A szeriális zene alapja a schönbergi dodekafónia, azaz a tizenkét fokú kompozíciós technika, amely a zeneszerzés korábbi tonális, vagyis a hangok hierarchiájára építő hagyományával szakítva a kromatikus skála mind a tizenkét hangját egyenrangúnak tekinti, és az így rendelkezésre álló végtelenül gazdag harmónia- és dallamvilágot egyetlen törvényszerűség strukturáló elvének veti alá: egy hang sem ismétlődhet, mielőtt mind a tizenkettő sorra nem került. A tizenkét fokú komponálási technikát Schönberg tanítványa, Anton Webern fejlesztette tovább, aki szerint a schönbergi törvényből „szükségszerűen kellett következnie annak, hogy a tizenkét hang lefutásának *meghatározott sorrendet* [adjanak]”,<sup>[32]</sup> és aki a sorszerűség elvét a hangmagasságon kívül a hang egyéb paramétereire (a hang dinamikájára, időtartamára, regiszterére) is kiterjesztette. Az



így létrejövő szériák, azok variációi és permutációi példátlan formai összetettségű zeneművek megalkotását tették lehetővé. E generatív lehetőségek felismerése vezetett az 1950-es évek európai zenéjében meghatározóvá váló szeriális technika térhódításához.

A szeriális zene vizsgálatakor meg kell említenünk John Cage nevét is, aki ugyan a szó szoros értelmében nem tekinthető szerialista zeneszerzőnek, komponálási gyakorlata és zeneesztétikai írásai – amelyekből Bódy is előszeretettel idéz – mégis sok mindent elárulnak a szeriális gondolkodásról és formaalkotásról. Cage az intenciómentes művészet jegyében alkot, műveinek struktúráját a véletlen határozza meg: a hangsor elemeinek egymáshoz való viszonyát gyakran pénzfeldobással dönti el, *Variations II.* című darabjának partitúrája pedig 11 vonalakat és pontokat tartalmazó átlátszó papírlapból áll, amelyeknek véletlenszerű egymásra helyezése alkotja meg a zeneművet. Az esetlegesség felszíne mögött ugyanakkor nagyon is rendszerszerű gondolkodás rejlik: „A nem-folytonos egyszerűen annyit tesz, hogy az éppen történő folytonosságot elfogadjuk.”

[33] [1. kép]



1. kép: John Cage: *Variations II*, 1961 – részlet a partitúrából

Folytonosság és megszakítottság, rendszerszerűség és alacsony várhatósági fok egyszerre jellemzik a szeriális formaalkotást. Ez egyrészt visszavezethető arra a már említett elképzelésre, amely szerint a műalkotás felszíni formája a paradigmatiszma mentén szigorú szisztéma szerint szerveződő lehetséges variációk és permutációk sorából esetlegesen kiválasztott elemek szintagmatikus sorokká rendezése, másrészt viszont az ismétlődés – nemcsak egy adott műalkotásban, hanem a jelrendszer egészének működésében érvényesülő – két alapvető funkciójával, a várhatóság megteremtésével és a változatok lehetővé tételével van összefüggésben.<sup>[34]</sup>

Cage szerint a változások rendszerére építő szeriális technika a zenemű folytonosságát, folyamatjellegét eredményezi: „Ez a zene statikus. Nem halad valamerre. Nem foglalkozik a múlt és a jövő egy-egy pontját összekötő mérceként felfogott idővel, hanem kizárólag a lineáris folyamatossággal. Nem akar eljutni valahová, előre haladni, vagy megérkezni valahonnan. [...] A

zenemű gyakran körkörös: részeinek sorrendje változhat.”<sup>[35]</sup>

A formán belül fenntartott teljes folyamatosságot tartja követendő példának Boulez is, nála azonban ez nem annyira a statikusság, sokkal inkább a folytonos fejlődés, dinamizmus érzetével párosul. Boulez egyetért Webernrel abban, hogy egy zenei gondolatnak egy adott ritmikai vagy dallamsor a foglalata, és a maradandó műveknek minimális gondolatból kiindulva sikerül nagy léptékű formát kialakítaniuk, ezért tartja nagyra például Bach műveit is.<sup>[36]</sup> Szerinte tehát a nagy művek legfőbb ismérve, hogy az átfogó struktúrát is apró, elemi stilisztikai döntések, választások, akár véletlen-műveletekkel meghatározott viszonyok szabják meg. Saját alkotási folyamatát is úgy jellemzi, mint ami egy egyszerű zenei gondolatra, illetve ennek az egyszerű gondolatnak a „variálására, transzformálásra, augmentálásra, megsokszorozására”<sup>[37]</sup> épül.

### *I. 3. A szeriális képzőművészet*

A képzőművészetben a struktúrát, az elemek szervezettségét középpontba állító szeriális technika érvényesüléséhez a művészetnek a lehető legteljesebb mértékben le kellett vetkőznie ábrázoló-mimetikus funkcióját. Épp ezért a képzőművészeti szeriális gyökerei a konkrét művészetben keresendők. A konkrét művészet azoknak a képzőművészeti-festészeti törekvéseknek a gyűjtőneve, amelyek „a képzési felületen nem a közvetlenül érzékelhető és tapasztalható valóság bizonyos szeleteit kívánták megjeleníteni, hanem kifejezetten a festészet nyelvi eszközeinek bemutatására tettek próbát”.<sup>[38]</sup> A cél tehát az, hogy a Jakobsonnál olvasottaknak megfelelően a jel eszköz-jellegét megszüntetve az általa hordozott referenciális jelentés helyett önmagára irányítsa a figyelmet. A konkrétista alkotások épp ezért a legelemibb nyelvi eszközöket: vonalakat, alapvető mértani alakzatokat, alapszíneket használnak, amelyek tehát nem utalnak semmiféle, a kép nyelvi tartományán kívüli tartalomra, és megmaradnak saját jelentésük határain belül.<sup>[39]</sup> Az ily módon „konkretizált” és felszabadított nyelvi elemek kiválóan alkalmasak arra, hogy belőlük a szeriális elvnek megfelelően egy meghatározott szisztéma alapján bonyolult struktúrát, átfogó formát alakítsanak ki, amelynek jelentése semmi másból nem fakadhat, pusztán a rendszerszerűségből.

Max Bill, Camille Graeser és Richard Paul Lohse a szeriális technikát következetesen alkalmazó konkrét művészek, de velük rokonítható a konkrét művészet amerikai megfelelőjének tekinthető post-painterly abstraction (festőiség utáni absztrakció) elnevezésű irányzatot képviselő Frank Stella és Morris Louis is. Alkotásaikban a rendezettség elve – melyet a formai szigor alapját jelentő négyzetháló-struktúra képvisel – színek kavalkádjával egészül ki, így alakul ki bennük a szín-szeriák komplex rendszere. Műveik egy általános, elvont, *nyelvi* jelentést hordoznak, ami Bódy szerint a jelentés legmagasabb szintje, és csakis az elemek ismétlésén alapuló szeriális szerkesztés alkalmazásával érhető el.

A nyelvi eszközöket felszabadító konkrét festészet rövid időn belül a többi művészet számára is követendő példává vált, így többek között a költészet is igyekezett érvényesíteni a konkretizmus elveit. Csakhogy a költészet anyaga a társadalom egésze által használt verbális nyelv, amelyben a

jel elválaszthatatlanul összeforrott referenciális jelentésével, még a metaforikus értelemben használt szavak esetében is. A verbális nyelv elemeinek nincs önmagában vett, „saját” jelentése, mint mondjuk egy színnek vagy mértani formának. A konkretizmus elveinek a költészet területén való alkalmazása tehát meglehetősen problematikus, hiszen a verbális nyelv referenciális jelentéstől való megtisztítása az adott jelrendszerhez kötődő jelentés teljes tagadását jelenti, ami a nyelv konkrét anyagságának – vizuális vagy akusztikus mivoltának – hangsúlyozásával véleményem szerint olyan alkotásokat eredményez, amelyek inkább tartoznak a képzőművészet és a zene, mint az irodalom területére.

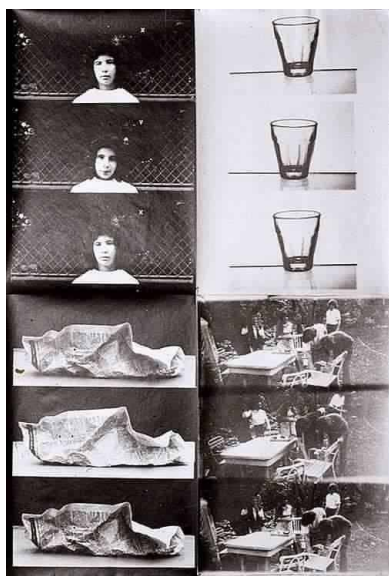
Ebben megerősít Beke Lászlónak a különböző *képzőművészeti* irányzatok szériafelfogását elemző írása is, amelyben az Eugen Gomringer, Augusto de Campos vagy Franz Mon képviselte, szeriális technikát alkalmazó konkrét vizuális költészetet a szeriális képzőművészet önálló irányzatának tekinti, mondván „az írógép (vagy a nyomdagép) standardizált betűi ugyanúgy alkalmasak pontosan kiszámított vizuális rendszerek vagy sorozatok létrehozására, mint egy négyzet-modul”.<sup>40]</sup>

Ez persze nem jelenti azt, hogy ne létezne szeriális költészet – amelyben egyébként szintén nagyon fontos szerepe van a hangzásnak és a vizualitásnak is –, csak hogy ott a szöveganyag megőrzi referenciális jelentését is, a magasabb szintű, a jelrendszer önmagára utaló szervezettségéből fakadó jelentéstöbblet vagy módosult jelentés pedig erre a referenciális jelentésre épül. Természetéből fakadóan referenciális, ikonikus jellege miatt a film is hasonlóképp, a referenciális jelentésre alapozva hoz létre magasabb szintű jelentésstruktúrákat, ami Bódy szemiotikai elméletének és szerialitás-értelmezésének szintén a kiindulópontja.

A képzőművészethez visszatérve meg kell még említenünk az op-art irányzatot, amelyben ugyancsak a szerialitás elve érvényesül. Victor Vasarely, Carlos Cruz-Diez vagy Bridget Riley munkáiban a vonalakkól és mértani alapformákból egyszerű matematikai törvények alkalmazásával kialakított variációs rendszer a térérzet, a mozgás, vibrálás illúzióját kelti. A sorozatszerűség elve valósul meg az olyan minimal-art művészek munkáiban is, mint Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre vagy Ronald Bladen, illetve az érzékelhető valósággal való referenciális kapcsolatokat szintén tagadó, a művészet nyelvi eszköztárát és lehetőségeit előtérbe állító konceptuális művészet bizonyos alkotóinál, elsősorban Daniel Burenél és On Kawaránál. Az eddigiektől lényegesen különböznek Andy Warhol pop-art sorozatai, hiszen ő nem absztrakt formákat használ, hanem referenciális jelentéssel bíró alapelemekből alkot szériát. Az ilyen típusú szerializmus tudatosan reflektál az ipari sorozatgyártás, az automatizáció, a reprodukálhatóság társadalom- és művészetszociológiai jelenségére: a művekben alkalmazott grafikai technikát, a szitanyomást is az ipari termelés példája hívta életre.

Végül szeretném megemlíteni azokat a szeriális technikát alkalmazó magyar képzőművészeket, akik a társzművészetek iránt élénken érdeklődő Bódy kortársaiként nagy valószínűséggel ösztönzőleg hatottak a szeriális formában rejlő *filmnyelvi* lehetőségek feltárására és kiaknázására irányuló törekvésekre is. Hencze Tamás sorozatművei gyakran több táblából álló alkotások, Mengyán András festményei színes egyenesekből és görbékkel álló permutációs sorok, Gáyor Tibor sorozatait matematikailag meghatározott tektonikus hajtásstruktúrák alkotják, Tóth Gábor

munkáiban pedig a konkrét vizuális költészet szerialitása jelenik meg. Maurer Dóra alkotásaiban a szerialitás fogalma kiterjed a fázisfotó-sorozatokra is, de a minimális mozgások folyamatának rendszerszerű rögzítéséből adódó sorozatszerűség filmes kísérleteiben is megjelenik. És persze nem feledkezhetünk meg Erdély Miklósról sem, akinek munkásságában az ismétlés, illetve az ismételhetőség – és ezzel szoros összefüggésben az azonosítás – problémája központi jelentőségű (lásd például *Azonosításelméleti vizsgálatok* és *Ismétléselméleti tézisek*, 1974; *Az ember nem tökéletes I–IV.*, 1976). Erdély képzőművészeti alkotásaival és művészetelméleti írásaival jelen dolgozatban nem foglalkozom részletesebben, azt azonban fontos kiemelni, hogy nála az ismétlés kérdése legalább annyira metafizikai, mint nyelvi jellegű, ami – mint később látni fogjuk – Bódy gondolkodását is nagy mértékben befolyásolta. Erdély kapcsán mindenképpen meg kell említenünk azonban a *Vonatút* című kísérleti filmet, amely igen látványosan demonstrálja a szeriális formában rejlő nyelvi-jelentésképző lehetőségeket. Ahogy Erdély fogalmaz: „Az egyórás vonatútról készített film a valóságos irreverzibilis folyamatok, a soha vissza nem térő pillanatok és a film által adott ismétlési és felcserélhetőségi lehetőség közötti feszültséget mutatja be”,<sup>[41]</sup> a szeriális elvet rendkívül következetesen alkalmazó, feszes struktúra pedig így módon lehetővé teszi „a kilépést a konkrét látványfolyamból a mentális irányba”.<sup>[42]</sup> [2. kép]



2. kép: Erdély Miklós:

*Azonosításelméleti vizsgálatok és*

*Ismétléselméleti tézisek, 1974 –*

*illusztráció*

#### I. 4. Szerialitás az irodalomban

Ha a szerialitás fogalmát tágabban értelmezzük, beleértve az ismétlődés valamennyi fajtáját – így a kéttagú metaforikus kapcsolatokat, az alaktani és mondattani párhuzamosságokat, a belső és külső idézés, illetve az öntükrözés eszközeit, a cselekmény makro- és mikrostruktúrájának ismétlődését –, akkor a világirodalom számos korszakának számos alkotásában találunk példát a szeriális technika alkalmazására. A mostani áttekintésben azonban csak azt a két irányzatot említeném

részletesebben, amelyben a szeriális gondolkodásmód a legkövetkezetesebben, a mű egészének struktúráját meghatározó formaszervező elvként érvényesül: ez a két irányzat a francia új regény és az ún. kombinatorikus vagy permutációs költészet.

Az új regény a szeriális zenével egy időben, az 50-es és 60-as években élte virágkorát, elsősorban olyan szerzők műveiben, mint Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Raymond Queneau és Claude Mauriac. Az irányzat alkotói – a szeriális zeneszerzőkhöz és képzőművészekhez hasonlóan – meghatározott transzformációs műveletek alkalmazásával, „korlátozott verbális anyagból próbáltak nagy léptékű formákat generálni”.<sup>[43]</sup> Műveik gyakran épülnek anagrammákra, szójátékokra, a szavak többértelműségéből vagy más szavakkal való kapcsolatos és ellentétes logikai viszonyaiból adódó variációs technikákra. Jó példa erre Robbe-Grillet egy későbbi, 1970-ben írt regénye, az *Egy New York-i forradalom tervezete*, amelyben a „rogue” szó, illetve annak anagrammái, a hozzá metaforikusan, metonimikusan és ellentétesen kapcsolódó asszociációk, valamint ezek permutációi jelentik a szöveg bázisát.<sup>[44]</sup>

Az irányzat alkotásaiban olykor szélsőséges formában exponálódik a már ismertetett és a szeriális esztétikában gyakran megfogalmazott gondolat, amely szerint a szöveg felszíni formája egy nagyobb készlet számtalan kombinációs lehetőségének esetleges megvalósulása. Ennek egyik legextrémebb példája Marc Saporta *Composition no. I* (1962) című műve, amely nem más, mint egy „bármilyen sorrendben olvasható összefűzött papírlap-köteg, oldalszámozás nélkül”.<sup>[45]</sup> Ugyanez az elv érvényesül azokban az esetekben is, amikor a sorozatszerűség a nagyobb szerkezeti egységek szintjén valósul meg, mint például Robbe-Grillet regényeiben, amelyben „jellegzetes módon minden egyes jelenet a központi esemény kissé eltérő variánsa”,<sup>[46]</sup> vagy Butor szövegeinek töredékes, addíción alapuló időszerkesztésében, olyan illúziót keltve, mintha a szériákat a végtelenségig lehetne folytatni. A variációs ismétlődésekből fakadó megszakítottság és töredékesség ellenére tehát ezeket a regényeket is a folytonosság jellemzi: a szövegeknek nincs eleje, közepe, vége, lineárisan kibontakozó narratívája, nincs bennük semmi irányultság, nem vezetnek sehová,<sup>[47]</sup> ami egyfajta időn kívüliség érzetét kölcsönzi a műveknek. Ez az időn kívüliségre törekvés, az atemporalis folyamatosság megteremtésének vágya Bódy Nácisz és Psyché jének is egyik legmeghatározóbb vonása.

A szeriális, permutációs vagy kombinatorikus költészet ugyanezeket az elveket alkalmazza a líra területén: korlátozott számú nyelvi elemből hoz létre átfogó struktúrát előre meghatározott műveletek (variációs, kombinációs, de legtöbbször permutációs szabályok) alapján. A szeriális technikának a jelentésre gyakorolt hatása igen látványosan exponálódik a permutációs költészetben, ahol a nyelvi szegmentumok „egymáshoz kapcsolódásának váltakozó variációi a jelentés folyamatos és abszurd változását idézik elő”.<sup>[48]</sup> Szombathy Bálint a permutációs költészetet az ún. verbo-voko-vizuális poétikák körébe sorolja,<sup>[49]</sup> ami jelzi, hogy az ilyen típusú líra egyszerre rokon a hangzásalapú és a vizuális költészettel. Külföldön jelentős képviselői voltak a francia új regény meghatározó alakjaként is ismert Raymond Queneau és Brion Gysin, illetve a párizsi emigrációban alkotó Nagy Pál, de a 70-es évek végétől Magyarországon is egyre több költőnél jelenik meg a permutációs technika, többek között Tandori Dezső vagy Szilágyi Ákos

munkáiban.

Számunkra most mégis annak felismerése a legfontosabb, hogy az eddig elmondottak alapján Weöres Sándor költészetének zeneisége, játékossága vagy éppen töredezettsége is sok esetben a szeriális technikák – így például az anagrammatikus szerkesztés, a variációs ismétlődés, a permutáció, az öntükrözés – alkalmazásából fakad. A következő fejezetben épp ezért Weöres költészetének szerialitását fogom részletesebben megvizsgálni.

### *I. 5. Szerialitás Weöres Sándor költészetében*

Az ismétlés és a variáció általában véve minden versszöveg sajátja, hiszen az olyan alapvető költői eszközök, verstani alakzatok, mint a ritmus, rím, alliteráció, halmozás, fokozás, gondolatritmus, sőt bizonyos értelemben a metafora is, mind ismétlésen alapulnak. Weöres Sándor költészetében a verbális anyag megszervezése, a forma kitüntetett jelentőséggel bír, amiről a költő maga így vall: „Rokonnak érzem Barcsay festését, mert a szenvedélyes anyaggal küzdve kristálytiszta szerkezetbe, szigorú struktúrába kényszeríti azt. A struktúra tisztelete, a szenvedélyes anyag megjelenítése a kristályos szerkezetben az én költészetemre is jellemző.”<sup>[50]</sup>

Ez a formaközpontúság és az ebből fakadó fokozott zeneiség Weöres életművének egyik általános jellegzetességeként elfogadott, központi vonása; ezért a formszervező elvek, a matematikai-geometria szerkesztésmód, a zenei struktúrák (pl. szimfónia- és szonátaforma) vizsgálata még azokban az elemző-értelmező munkákban is nagy szerepet kap, amelyek elsősorban filozófiai szempontokat érvényesítenek, és a Weöres költészetében tetten érhető mítoszi gondolkodásmódra vagy a művek értékszerkezetére összpontosítanak. Bata Imre például nagy hangsúlyt fektet a motívumismétlődések szabályos rendjére, illetve a matematikai törvényszerűségekre – elsősorban a szimmetria – a költő életművének egészét meghatározó érvényesülésére.<sup>[51]</sup> Tamás Attila az általa „zenei-iparművészeti” nyelvi alkotástípusoknak nevezett művekben<sup>[52]</sup>, Kenyeres Zoltán pedig az ún. „játékversekben”<sup>[53]</sup> vizsgálja a forma törvényszerűségeit, a szerkesztési szabályok következetes alkalmazását, a szavak, szócsoporthoz tartozó ismétlődésén, variációján és permutációján alapuló motivikus rendszerek képletszerűen is leírható szigorú strukturáltságát.

Ezen elemzések azonban a szerialitás vizsgálata szempontjából két okból sem kielégítőek: egyrészt a Weöres költészetének egészét átható szeriális építkezést művek viszonylag szűk csoportjára korlátozzák, másrészt pedig aránytalanul lekicsinylik a struktúra jelentésteremtő, jelentést kifejező funkcióját, és jóformán kizárólag a Weöres virtuozitását bizonyító dekoratív értéket tulajdonítanak neki. Tamás például úgy véli, hogy a meghatározott szabályok alapján felépülő rendszer csak a szavak önmagában vett jelentésének „legáltalánosabb értékeit segíti kibontakoztatni, [de] szorosabb értelemben vett jelentést már csak alig megfoghatóan fejez ki”<sup>[54]</sup>.

Fónagy Iván ezzel szemben a formáról általánosságban gondolkodva úgy véli, hogy „a tartalom belső formájának sajátos tartalma van, mely éppen úgy hozzátartozik a költői mondanivaló

egészéhez, mint a vers hangalakja, vagy az, amit a költő szóban közöl”.<sup>[55]</sup> Érdeemes idézni Nemes Nagy Ágnes formával kapcsolatos véleményét is: „A szerkezet érdekelt... és egyre jobban, a vers, a mű rendje, tagolódása, mint a kifejezés néma, de annál égetőbb jelentést hordozó eszköze.”<sup>[56]</sup> Hasonló véleményen van Szilágyi Ákos is, aki szerint „az alkotó értékrendje, világképe, ideológiája csakis a művészi formát konstituáló értékelő aktivitásként értelmezhető a műalkotásban”.<sup>[57]</sup> A *rajzvázlat* című versében egyébként maga Weöres is állást foglal a kérdésben, hiszen egy olyan aktmodellről ír, aki „alakját választja beszédül”.<sup>[58]</sup> A formában rejlő jelentésteremtő erő hangsúlyozását azért tartom ilyen fontosnak, mert a szöveg szintagmatikus felépítéséből fakadó szemantikai tartalom Bódy szemiotikai elméletének is egyik központi gondolata.

Tüskés Tibor úgy véli, hogy „Weöres költészetében a szerkezetnek, a vers fölépítésének nagy szerepe van: gyakran a mű megértésének kulcsa a versstruktúra fölfejtése”,<sup>[59]</sup> és ha megnézzük például a *Fughetta* című költeményt, a szeriális forma szemantikai vonatkozásai azonnal nyilvánvalóvá válnak. A vers korlátozott verbális anyagból dolgozik: a négy versszakban ugyanaz a négy sor ismétlődik, és az egyes versszakok e négy sor különböző permutációs elosztásainak tekinthetők. Ám ahogy a verskezdő „egy gerenda legurul” sor strófaként egyre lejjebb kerül, míg végül az utolsó versszakban az egész költeményt zárja, a forma közvetlenül is megjeleníti a „piros csörgők”, „kék tojások” és „tarka csigaszarvak” éteri harmóniáját vaskosságával otrombán szétziláló gerenda lefelé vezető útját, egyúttal általános és elvont jelentés kialakítására készíti az olvasót. Az ismétlődésre, variációra, motívumok gradációs láncolatára épülő versek gyakran már címükben is jelzik a hasonlóképp egyes motívumok vissza-visszatérésén és variációin alapuló zenei formákkal való rokonságukat, ilyen például a *Fuga*, a *Rondo*, a *Bolero*, a *Pavane*, a *Variáció*, a *Négy korál* és a „szimfóniák”, különösen a *Tizenegyedik szimfónia Csillagzene* és *Csillagzene finale* című „tétele”, illetve a *Tizenkettedik szimfónia*.

Nagy L. János nyelvészeti alapú értekezésében a Weöres költészetét meghatározó ismétlések és ismétlésszerkezetek értelmezési lehetőségeit vizsgálja, elsősorban a gradáció, reddíció és chiazmus alakzatát, illetve ezek változatos megvalósulását a hangok, szavak, mondatok, sőt a mű átfogó szerkezetének szintjén.<sup>[60]</sup> Megállapítja, hogy Weöresnél az ismétléses alakzatok éppoly meghatározóak az egyszerű hang- és morfémaismétlődések, az alliteráció, az anaforikus és epanaforikus szerkezetek szintjén (lásd például *Sor-eleji mongol rímek*, *Rónay Györgynek*), mint a műegészek struktúrájában (*Ellentétek*, *Az ábécé 25 betűjére*).

A *Psyché* azt bizonyítja, hogy a variációs ismétlődésen alapuló szerkezet igen komplex formában, egy egész versciklus szintjén is megvalósulhat. A versciklusban természeténél fogva benne rejlik a sorozatszerűség, hiszen a ciklus egyes darabjait tematikai, motivikus, illetve stilisztikai jellemzőik hasonlósága köti össze. A *Psyché*-ben az ismétlődést nem csupán az imitált költőnő alakjának, stílusának, hangvételének, személyiségének azonossága biztosítja, de a versciklus sajátosan elbeszélő, „epikolirai”<sup>[61]</sup> karakteréből fakadóan bizonyos narratív elemek is újra és újra visszatérnek. Ilyen ismétlődő elem *Psyché* sorozatos tragédiák ellenére is minduntalan visszatérő életöröme, szabadságvágya, szexuális zabolátlansága, illetve a lehetséges férfi-nő kapcsolatok variálódása.

Ha a szerialitás fogalmát tágabban értelmezve szériának tekintjük a variációs ismétlődésen alapuló kételemű alakzatokat is, akkor a sorozatszerűség elvét fedezhetjük fel a *Psyché*-Nárcisz komplementer párban érvényesülő karaktermegkettőződésben is. *Psyché* és Nárcisz egyfelől egymás tökéletes ellentettjei: nő és férfi, test és szellem, érzékiség és absztrakció, naturalitás és spiritualitás ellentétes pólusait képviselik. Paradox módon ugyanakkor nagyon is egyformák: a női princípiumot megtestesítő *Psyché* meghaladja nőiségének határait: művészi-intellektuális tevékenysége, a szexuális kapcsolatokban érvényesülő dominanciája alakját tradicionálisan maszkulinnak tekintett vonásokkal gazdagítja. Karaktere kettősségének maga *Psyché* is tudatában van: „Úgy is ellen-tét vala női testem / S férfiú lelkem”.<sup>[62]</sup> Nárcisz alakjában ugyanakkor a biológiai nem férfi-meghatározottsága egészül ki a társadalom által femininnek bélyegzett tulajdonságokkal: Ungvárnémetit a férfi-nő kapcsolatok terén mérhetetlen önszerelme és túlbujánzó, kényeskedő intellektualitása kárhoztatja hiú passzivitásra.

*Psyché* és Nárcisz alakjában tehát egyaránt megtalálható az androgunitás, és ugyancsak mindkettejüket jellemzi az erkölcsösség és az erkölcstelenség, a jó és a rossz elválaszthatatlan egysége. *Psyché* érzéki vágyaitól irányított, promiszkuus életet él, annak tragikus következményeivel (magzatelhajtás, gyermekgyilkosság), ugyanakkor távol áll tőle a hazugság, képmutatás és alakoskodás, és még szerelmi kalandjai közepette is olyan magasztos eszmék foglalkoztatják, mint „a Honn s az Emberiség” boldogulásának ügye.<sup>[63]</sup> Nárcisz ugyan költészetében fennen szárnyal, és a klasszikus antikvitás ideáit képviseli, a hétköznapi életben azonban önző és elvtelen, aki a karrierje előmozdítása érdekében skrupulusok nélkül vált egyik vallásról a másikra. Az ellentétek elválaszthatatlansága, egymást kölcsönösen feltételező, kiegészítő volta, sőt voltaképpen lényegi azonossága a keleti filozófiákban jártas Weöres költészetének meghatározó gondolata: „Oh mondd még Aristoteles, hogy ennen-magával minden eggy-azon! Éppen hogy azok vagyunk, ki nem vagyunk.”<sup>[64]</sup>



Bizonyos szempontból tehát Nácisz és Psyché egyazon karakter ellentétes előjelűmegkettőződése, az összefüggéseket azonban tovább bonyolítja Zedlitz báró alakja, aki a Nácisz-személyiség alakváltozatának tekinthető – ez a lehetőség egyébként a filmben exponálódik igazán, Cserhalmi György „megkettőzött” jelenléte révén (Nácisznak a hangját, Zedlitznek a testét kölcsönzi).

A *Psyché*ben ugyanakkor nyelvi-stilisztikai szinten is megvalósul a szerialitás, méghozzá a szöveg öntükröző jellegében. A teljes mű alapvetően öt különböző, fiktív vagy valós szerző különböző műfajú, stílusú szövegeiből tevődik össze. Többségében természetesen Psyché írásait olvashatjuk, melyek önmagukban is igen gazdag nyelvi-stilisztikai és műfaji sokszínűséget mutatnak (van köztük szentimentális vallomásvers, Berzsenyi modorában írt alkalmi vers, időmértékes-klasszicizáló és hangsúlyos-neologizáló versek, óda, episztola, kommentár, naplóbejegyzés, levélváltás, stb.), emellett a kötet jelentős részét teszi ki a teljes mértékben valós és hiteles Ungvárnémeti-anyag. Ezenkívül olvashatunk még egy lelkesült hangvétellű fiktív levelet egy képzeletbeli kortárs színésznő tollából, a XIX. századi értekező és széppróza stílusát imitáló életrajzot, illetve a „közreadó” Weöres tárgyilagos utószavát. A *Psyché*ben számos olyan narratív mozzanat, motívum van, amely ezekben a különböző stílusú és gyakran különböző nézőpontú szövegekben többször is megjelenik, más-más részletességgel, más-más megvilágításban, vagyis eltérő variációkban. Szüzességének elvesztése például Psyché írásaiban is vissza-visszatérő téma: ezt az eseményt dolgozza fel *La pleureuse* és *Az oktalán* című versében, illetve egy naplófeljegyzésében is, de a körülményeket árnyalja *Akrostichon* című verse, illetve az *Utószó* objektív, elfogulatlan leírása. A motivikus ismétlődésre jó példa a szüntelenül változó jelentésben, de mindig Psychére vonatkoztatott rózsá-motívum többszöri megjelenése (*La pleureuse*, *Egy színésznő Psychéről*, *Egy kortárs Psychéről*).

Végül Szilágyi Ákos tanulmányát idézném, aminek kapcsán sorozatszerűség és szereplőre érdekes összefüggésére derül fény. Szilágyi szerint Weöres költészetének problematikussága abban rejlik, hogy ellentmondás feszül a költő világképe és a művészi megformáltság között.<sup>[65]</sup> Weöres ideológiájának lényege ugyanis a transzcendens, ember nélküli lét magasabbrendűségébe vetett hit. Weöresnél a „teljesség felé” haladás egyet jelent a történelmi-társadalmi meghatározottságú, esetleges, individuálisan lehatárolt emberi lét megszüntetésével, az ember nélküli lét abszolút és örökkévaló egységében való elmerüléssel. Csakhogy Szilágyi szerint ez az ember nélküli lét állapotként, az egyéni viszonyulás, az individuális személyesség teljes kiiktatásával művésziileg kifejezhetetlen, és a sorozatszerű kompozíció Weöres egyik lehetséges formamegoldása ezen ellentmondás megszüntetésére. Szilágyi szerint azonban a sorozatok megrekednek a nyelvi díszítőművészet szintjén: az ornamentika csak a külső formát jellemzi. Weöres költészete viszont olyankor igazán zseniális, amikor az ornamentika belső formává, a lírai személyesség minőségévé válik, amelynek kiemelkedő megvalósulása a szereplőre.<sup>[66]</sup> Ezekben a művekben – a sorozatszerű alkotásokhoz hasonlóan – az anyag formája, a nyelvben ható értékkonfliktusokat semlegesítő, a minden nyelvi megnyilvánulást egyenértékű absztrakt jellé stilizáló struktúra válik elvont tartalommal. Ez az elvont tartalom az ember nélküli valóság, a semmi gyönyöre, az ebben rejlő szabadság, a pozitív és elvont érzékiség szépsége, amely a szereplőben mégis emberi

nézőpontból, egy sajátos, egyetlen konkrét individuumhoz sem köthető lírai személyesség-típus megteremtésével idéződik fel.

Szilágyi felhívja rá a figyelmet, hogy a *Psyché* is sorozatként indult, ami véleménye szerint meg is látszik a nagykompozíció belső formájának szervetlenségén.<sup>[67]</sup> A *Psyché* ugyanakkor szereplíra is, igaz, annak radikális, a konkrét személy valós létezésének illúzióját keltő verziójában, és ily módon ugyanúgy az individuálisan lehatárolt, egyéniségbe zárt személyiség meghaladásának vágya fogalmazódik meg benne, mint az ornamentikát kizárólag a külső forma szintjén érvényesítő sorozatokban. Ha pedig figyelembe vesszük, hogy „a szereplíra egyrészt a tényleges, a művészi formát a kezében tartó személyiség esetleges, véletlen jellegét domborítja ki, másrészt minden létező és létezett, elképzelhető és elképzelt személyiséggel való lényegi – és transzcendens eredetű – azonosságát érzékelteti”,<sup>[68]</sup> akkor rá kell jönnünk, hogy a szereplíra voltaképpen ugyanazokra az alapelvekre épül (az elemek egyenértékűsége, a gyakorlatilag végtelen számú lehetőség közül aktuálisan realizálódó forma esetlegessége), mint a sorozatszerűség.

### *I. 6. Szerialitás a filmben*

A filmben a szerialitás elve sosem valósulhat meg olyan szigorúan következetes és „tisztá” formában, mint a zenében és a képzőművészetben. Mint láttuk, a szeriális formaalkotás lényege a felismerés, hogy a jelrendszer alapvető elemeiből előre meghatározott szisztéma alapján a műalkotás egészét meghatározó struktúrát lehet kialakítani. Csakhogy – a verbális nyelvhez hasonlóan – a filmnyelv esetében sem beszélhetünk az elemi alkotórészek önmagában vett, a jelrendszer nyelvi tartományán kívüli tartalmaktól független jelentéséről. A filmi jelrendszerben a legkisebb egység is referenciális jelentéssel bír, ráadásul a filmi jelrendszer esetében – ikonikus jellege folytán – a verbális nyelvtől eltérően határozottan motivált, hasonlóságon alapuló kapcsolat „ragasztja össze” a jelet a referenciális jelentéssel. A filmi szerialitás elméleti kutatása tehát szorosan összefügg a film szemiotikai vizsgálatával, illetve a filmnyelv és a verbális nyelv összehasonlíthatóságának kérdésével, ami Bódy szerialitás-értelmezését is nagymértékben meghatározza. A következő fejezetben ezt részletesen is ismertetem.

Léteznek mindenesetre olyan szigorúan szeriális kompozíciójú filmek, amelyek referenciális jelentésüktől megtisztított elemekből építkeznek, ezek azonban – mivel kizárólag geometriai formákat használnak – az absztrakt képzőművészeti film körébe tartoznak. Vannak aztán olyan nem-narratív, kísérleti filmek is, amelyek ugyan már nem vetik el a filmkép referenciális jelentését, szerkesztésmódjukban azonban még mindig kizárólagosan tudják érvényre juttatni a szerialitás elvét. Ilyen például Bódy *Vadászat kis rókára (Szintaktikai csoportok)* című „példafilmmje”, amit egy 1972-ben az Egyetemi Színpadon tartott előadásához a szeriális jelentés működésének illusztrációjaként készített.<sup>[69]</sup> A filmhez a referenciális jelentés és a vizuális stílus azonossága alapján különféle „talált” snittekből különféle szeriákat állított össze, amiket permutációs elv alapján vegyített egymással, majd a film végére hozzászerkesztett egy magányos jelenetet. A vetítést követően a nézők egytől egyig valamilyen *elvont* jelentést tulajdonítottak a látottaknak,

amit Bódy az ismétlődésből fakadó jelentésáltalánosulással, illetve a szériák ily módon általánosult jelentéseinek egymásra vonatkoztatásával magyarázott.

Szeriális kompozícióval ugyanakkor az elbeszélő filmekben is találkozhatunk, noha ezekben a szerialitás sosem kizárólagos formszervező elv. Bordwell az ilyen filmek elbeszélő módszerét „parametrikus” elbeszélésnek nevezi. A parametrikus elbeszélésmódú filmekben „a film stilisztikai rendszere a szűzsérendszer követelményeitől eltérő sémákat teremt, [amelyek] a film stílusát olyan mértékben formálhatják és hangsúlyozhatják, hogy az legalább a szűzsémintákhoz hasonló módon fontossá váljon”.<sup>[70]</sup> Bordwell a paraméter fogalmát Noël Burch-tól veszi át, aki a terminust nem csupán a különféle technikai megoldásokra és stilisztikai eljárásokra, hanem a narrációs tényezőkre is alkalmazza, és megállapítja, hogy „a mű átfogó szerkezetében a filmtechnikai paraméterek funkcióik szerint ugyanolyan lényegesek, mint a narrációsak”.<sup>[71]</sup> Ez az egyenértékűség, a vizuális stílus és az elbeszélő logika egymástól való függetlensége leginkább a parametrikus elbeszélésmódú filmekben érvényesül, azonban – amint arra Kovács András Bálint rámutat – „a szeriális konstrukció nem elsősorban narratív eljárás, [és] az elbeszélés és a vizuális logika szétválasztása csupán az egyik formája ennek az analitikus kompozíciónak”.<sup>[72]</sup> Kovács szerint a szeriális szerkesztés lényege, hogy bizonyos formai elemeket egyenértékűvé tesz, és ezen elemek ismétlődésén és variációján, illetve a strukturális párhuzamosságokon alapuló önálló jelentő rendszert hoz létre, ami ugyanúgy megvalósulhat a narratív, mint a képi (vagy akár a hang) rendszeren belül. Godard *Éli az életét* című filmjében például – amely Bordwell szerint a parametrikus narrációjú filmek eklatáns példája – a stilisztikai eszközök struktúrája a klasszikus elbeszélésmód „hátere” előtt bontakozik ki. A szeriális építkezés tehát a képi rendszerre korlátozódik, ahol azonban „minden szegmentumot a lehetséges kamera-tárgy kapcsolatok egy vagy több variánsa jellemzi”.<sup>[73]</sup> Resnais *Muriel* című filmjében a képi rendszer szintjén érvényesülő szerialitás ugyancsak viszonylag konvencionális elbeszélő szerkezettel társul. A *Tavalý Marienbadban* című filmben azonban a szeriális kompozíció az elbeszélés és a stílus szintjén egyaránt érvényesül, hiszen az egyes jelenetek egy elvont narratív tárgy variánsaiként értelmezhetők, a film ugyanakkor bizonyos stilisztikai eszközökből is a szűzsérendszer szerkesztettségéhez hasonló sorozatszerű struktúrákat alkot. A *Tavalý Marienbadban* kapcsán egyébként világossá válik, hogy a szeriális forma milyen esszenciálisan kötődik a modernizmus alapelveihez. Resnais állítása szerint olyan filmet akart készíteni, amelynél a mozigépész akár tetszőleges sorrendben is vetítheti a tekercseket, „mert a film egyedüli valóságos ideje magának a filmnek az ideje”.<sup>[74]</sup> Kovács András Bálint a következőképp kommentálja Resnais kijelentését: „Ez nagyon erős állítás az elbeszélő idő kontinuitását illetően, ahol a folyamatosság alapvetően körköröséget jelent, amelyben a hagyományos elbeszélés lineáris érvelése feloldódik a logikailag széttagolt sorozatok állandó visszatérésében. Resnais célja két korai filmjében [*Szerelmem*, *Hiroshima* ; *Tavalý Marienbadban*] az volt, hogy felfüggeszse a lineáris idő folyását egy szinte térbeli felület létrehozása érdekében, ahol múlt, jelen, valóság és képzelet ugyanarra a folyamatos szintre kerül, ahol az egyik dimenzióból a másikba való átlépés nem jelent ugrást.”<sup>[75]</sup> Azok a sajátosságok tehát, melyeket az eddigiek alapján a szeriális forma általános jellemzőiként azonosítottunk – úgymint a megszakítottság és folytonosság, rendszerszerűség és esetlegesség együttes jelenléte, a lineáris

kiterjedésű forma térbeli felfogása, az elemek közti hierarchikus viszony megszüntetése –, szorosan összefüggnek a modern művészet általános vonásaival, vagyis a valóság fragmentáltságának gondolatával, az ennek ellensúlyozására kialakított absztrakt struktúrák, elvont kompozíciós elvek alkalmazásával, illetve az ebből óhatatlanul adódó szubjektív és önreflexív jelleggel.<sup>[76]</sup> [3. kép]



3. kép: *Muriel*. Alain Resnais, 1963

A szeriális kompozíciós elv rendkívül összetetten és következetesen érvényesül Robbe-Grillet *Éden, na és?* és Tarkovszkij *Tükör* című filmjében is. Mindkét filmre jellemző, hogy a szerialitás nemcsak a vizuális (és akusztikus) stílus szintjén valósul meg, hanem az elbeszélés szintjén is, méghozzá a *Tavalý Marienbad*-ban narratív szerkezeténél is radikálisabb módon. Ugyanis míg az utóbbiban a variációs ismétlődésen alapuló narráció az elbeszélő tudat szabad áramlását, folyamatosságot és egységet teremtő szerepét hangsúlyozza, Robbe-Grillet és Tarkovszkij filmjében a *különböző szempontokból* elmondott *párhuzamos* elbeszélések szeriális szerkezetét fedezhetjük fel.<sup>[77]</sup> Greenaway alkotásai pedig – különösen *A rajzoló szerződése*, valamint *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* – jól mutatják, hogy a szeriális kompozíció a posztmodern filmben is tovább élhet. A magyar filmben is találunk példát a szeriális építkezésre: ez a formaalkotó elv érvényesül Makk Károly *Szerelem* és Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjében is. Hogy Bódy *Nárcisz és Psyché*-jében milyen mértékben valósul meg a szeriális konstrukció, illetve a film milyen mértékben tükrözi Bódy egyéni szerialitás-értelmezését, dolgozatom utolsó fejezetének témája lesz.

Mielőtt azonban rátérnék Bódy szerialitás-felfogására, amelynek központi eleme a szeriális forma jelentéskialakításban játszott szerepe, röviden utalnék arra, hogy az eddig említett teoretikusok hogyan vélekednek a szerialitás és a jelentés kapcsolatáról a filmben. Burch azáltal, hogy dialektikus egységet feltételez az egyforma jelentőségűnek tekintett stilisztikai struktúra és narratív szerkezet között, voltaképpen Eisenstein intellektuális montázselméletének alapgondolatát ismétli meg, amely szerint a filmi jelentés a különböző jelentő rétegek dialektikus kapcsolatából ered. Ha tehát egy adott formai elem – legyen az narratív tényező vagy valamilyen stilisztikai eszköz – ismétlődése és variációi folytán a szeriális struktúra domináns szervezettségi szintjére lép, az így kialakuló önálló jelentő rendszer tevékenyen részt vesz a film jelentésegységének kialakításában. Ehhez képest Bordwell véleményem szerint nem tulajdonít kellő jelentőséget az általa parametrikus elbeszélésmódúnak nevezett filmek stilisztikai sémáinak a jelentéskialakításban betöltött szerepének. Bordwell valójában óva int attól, hogy a filmekben felfedezhető „perceptuális

rendnek” önálló, általános jelentést tulajdonítsunk, szerinte ugyanis így könnyen a technika tematizálásának – és ezzel együtt a művek banalizálásának – a csapdájába eshetünk. Bordwell épp azért tartja fontosnak a parametrikus narrációt, mert ez az elbeszélésmód túlmutat „a művészfilm külső konvencióira kiterjesztett korlátokon – mint láttuk az ízetlenségen és a banalitáson is –, és lehetővé teszi az *értelmezésnek ellenálló* gazdag textúra felismerését”.<sup>[78]</sup> Kovács azonban – Burch-höz hasonlóan – úgy véli, hogy a szeriális forma akkor is önálló jelentő rendszer lehet a filmben, ha csak a vizuális stílus szintjén érvényesül. Kiváló példa erre az általa is idézett *Muriel*, amelyben a viszonylag konvencionális, folyamatos elbeszélés és az ezzel ellentétes logikájú, az elbeszélést újra és újra megszakító montázsszekvenciákból felépülő képsorozat-rendszer együtt hozzák létre a narratív jelentést.<sup>[79]</sup>

## II. A szerialitás fogalma és jelentősége Bódy Gábor elméleti munkásságában

Bódy Gábor filmkészítői és elméletírói tevékenységét gyakorlatilag egész életében egyetlen dolog határozta meg: a film nyelvként, jelrendszerként történő elemzése, a film nyelvi lehetőségeinek kutatása, a jelentésképzés és jelentéstulajdonítás mechanizmusainak vizsgálata. Bódyt ugyanazok a szemiotikai kérdések érdekelték, amelyek a filmelmélet teoretikusait a kezdetek óta foglalkoztatták: mennyiben hasonló a filmnyelv a verbális nyelvhez, alkalmazhatók-e a strukturalista nyelvészet kategóriái a filmre, létezik-e specifikusan filmi közlésmód, beszélhetünk-e sajátosan filmi jelentésről. Bódy szerialitás-fogalma is ebbe a nyelvelméleti-szemiotikai kontextusba ágyazódik, sőt, mint látni fogjuk, Bódy elméleti rendszerében a szerialitás – mint a filmi jelentésstruktúra legmagasabb szintjét és egyben valamennyi jelentésréteg foglalatát kialakító formszervező elv – fontos szerepet játszik a filmnyelv specifikumának megteremtésében is.

A fogalom és annak jelentősége Bódy elméleti írásainak újra és újra visszatérő, központi eleme, és ugyan Bódy szövegeinek értelmezését rendkívüli módon megnehezíti, hogy fogalomhasználata nem mindig következetes, kategóriahatárai bizonytalanok, meghatározásai az egyes tanulmányokban kisebb-nagyobb eltérést mutatnak, a következőkben megkísérlem összefoglalni a szerző szerialitásról vallott felfogását.

### II.1. Bódy szerialitás-felfogásának problematikussága

Azt már az elején megállapíthatjuk, hogy Bódy a szerialitás fogalmát egyaránt használja a jelentés egy adott szintjére, illetve a jelentésstruktúra ezen rétegét kialakító szerkesztési eljárásra vonatkozóan. De mit is ért Bódy szérián, illetve szeriális szerkesztésen/jelentésen? A széria fogalmának meglehetősen általános és világos meghatározását olvashatjuk Bódy összefoglaló jellegű, 1983-as *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című tanulmányában: „A triviális – aktuális – jelentések tagolatlan meghatározottságából egyes jegyek (indexek) az ismétlődés és egymásra vonatkozás által kiemelkednek, szériákat alkotnak.”<sup>[80]</sup> A triviális jelentés nem más, mint a filmképen ábrázolt „valóságtartalom” referenciális jelentése, amely a film reprodukív és

ikonikus jellegéből fakad, ám amelynek – amint arra Christian Metz is rámutat – semmi köze nincs a filmnyelvhez. A triviális jelentés – amit a filmkép analógiás természetéből adódóan eleve adottnak vélünk – önmagában is különféle kulturális jelrendszerek működésének produktuma, ezek azonban filmen kívüli jelrendszerek.<sup>[81]</sup> A triviális jelentésből tehát – függetlenül attól, hogy a filmi jelentés is ezen alapul –, hiányzik bármilyen specifikusan filmi kódolás, Bódy ezért a jelentés *nulla fokának* nevezi, amely egy „egyszeri nyomvételi eljárás által *konkrétan* meghatározott”.<sup>[82]</sup> A szerialitás a jelentésnek ezt a konkrét meghatározottságát szünteti meg az ismétlés révén, amely a jelentés általánosulásához vezet.

Bódy szemiotikai elméletében az ismétlés kiemelkedő jelentőséget kap, és valamennyi *nyelvi* jelentés létrejöttének elengedhetetlen feltételeként tételeződik: „Az ismétlés úgy tűnik elő, mint alapvető konstruktív mozzanat minden nyelvben.”<sup>[83]</sup> Az ismétlés eme kitüntetett szerepe abból ered, hogy legfontosabb funkciója az általánosítás, ami a mindennapi élet valamennyi szegmensében, a kommunikáció, a tárgyhasználat, a szocializáció terén egyformán érvényesül.<sup>[84]</sup> Az ismétlődés nem pusztán a verbális nyelv, hanem az összes többi jelrendszer működésének is az alapja: „a tárgyak, a szokások és a nyelvi egységek mint ismételt jelentések hordozói funkcionálhatnak és funkcionálnak jelekként”.<sup>[85]</sup>

Az ismétlés általánosító funkcióját Bódy több ízben is hangsúlyozza: „az *ismétlődés* általánosításra készíti a gondolkodást”,<sup>[86]</sup> illetve pontosabban megfogalmazva: „az *ismétlés* által egy felvétel önmagával lép montázsba, és mintegy kidobja általánosítható vonatkozásait”.<sup>[87]</sup> A *Sor, ismétlés, jelentés* címmel 1977-ben megjelent beszélgetésben Bódy az önmagában álló kép és a képsor közötti különbség lényegét abban ragadja meg, hogy a képsor valamilyen logika működését feltételezi. „A sorba állított dolgok közt azonnal valami összefüggést kezdünk el keresni, vagy összefüggés lehetőségét. [...] Összefüggés, reláció, logika, a legszívesebben azt mondanám [...], hogy egy *nyelvet* tételezünk fel [...], tudniillik összefüggések, relációk rendjéről van szó, valamilyen struktúráról.”<sup>[88]</sup> A montázs segítségével egymásra vonatkoztatott képek közötti összefüggések alapján Bódy a képsor-szerkezetek három típusát különbözteti meg: az egyszerű tér-idő kapcsolaton alapuló topo-kronologikus, a párhuzamra vagy ellentétre épülő retorikus, illetve a jelentéseket többszörös tagolással megsokszorozó szeriális elrendezést, az ismétlést pedig valamennyi szerkesztésmód lényegi vonásaként határozza meg: „Az ismétlés az alapja mindhárom [...] képsor-szerkezetnek. A tér-idő-logikus (topo-kronologikus) elrendezésnél az egyes képekben rendszerint valamilyen azonosító motívum ismétlődik, amely a folytonosságot hordozza, ha más nem, a nézés-irányok szimmetriája, fent és lentje, jobb-bal iránya. A retorikus elrendezésben a két szembeesített elemben egyazon vonás ismétlődik, esetleg negatívban. A szeriális komplex-tagolt képsorokban az ismétlődés a szériák láncolatán át sokszorozódik meg.”<sup>[89]</sup>

Bódy szerialitás-fogalmának, illetve a szerialitás-elv megvalósulásának filmjeire jellemző ellentmondásossága tehát abból ered, hogy Bódy a fogalmat meglehetősen következetlenül használja: olykor a lehető legáltalánosabb értelemben – amikor a bizonyos tulajdonságai ismétlődése és egymásra vonatkoztatása által összefüggésbe hozott képek kapcsán eleve szeriális jelentéstulajdonításról beszél –, olykor viszont leszűkítve, a filmnyelv egy adott tagoltsági

szintjének meghatározásaként – amikor a szeriális jelentést a képjegyek ismétlődése révén kialakuló különböző szériák vonatkozásában egyidejűleg fellépő jelentések interferenciájából, vagyis az ismétlődések megsokszorozásából eredezteti. A szerialitás fogalmának általános értelmezése érhető tetten többek között Bódy azon kijelentésében, amely szerint a szeriális jelentéstulajdonítás a legtradicionálisabb filmekben is megtalálható – például az „atmoszférateremtő” montázsszekvenciák használatában<sup>[90]</sup> –, vagy amikor azt állítja, hogy a *Vadászat kis rókára* című filmkísérletében látottakhoz hasonló „szeriális példamondatok” szerkesztésével bárki megpróbálkozhat, mindössze arra kell vigyázni, hogy „nem minden azonos »tartalmú« kép alkothat szériát, szükség van bizonyos *formai jegyek* azonosságára, *ismétlődésére*”<sup>[91]</sup> is.

A szerialitás mint formaszervező elv tehát megvalósulhat úgymond „mikroszinten”, az egyes szériák kialakításában, de érvényesülhet a szerkezet egészének szintjén, a film átfogó jelentésstruktúráját meghatározó technikaként is. Voltaképpen egyik értelmezés sem mond ellent a szerialitás többi művészet kapcsán eddig megismert felfogásainak. A képzőművészetben például – Beke László definíciója alapján – elég egyetlen elem akár egyszeri megismétlése ahhoz, hogy szeriális műalkotásról beszélhessünk. Az irodalomban is sokszor előfordul, hogy egyetlen ismétlődésen vagy variáción alapuló széria érvényesíti a sorozatszerűség elvét: Raymond Roussel műveinek struktúráját például – viszonylag egyszerű módon – az egymással metaforikus kapcsolatban levő szavak szériája határozza meg. Michel Butor *L'emploi du temps* (1956) című regényének szerialitása pedig abból fakad, hogy az első fejezet egy, a második fejezet kettő, a harmadik három hónap eseményeit tartalmazza: ez az addíción alapuló szabályszerűség hat a regény mind az öt fejezetében, a sorozatszerűséget az időszerkezetben érvényesítve. Az *Éli az életét* című film ugyancsak egyetlen stilisztikai elemet, a lehetséges kamera-tárgy kapcsolatok paraméterét emeli ki, és ezt variálva teremti meg a szerialitást a filmben. A szeriális zenében ugyanakkor Webern óta a hangmagasság, hangszín, időtartam, illetve egyéb paraméterek mentén szerveződő különböző szériák párhuzamos és egymást keresztező együtthatása hozza létre az önálló jelentéssel bíró formát. A *Tükör* című filmről szintén elmondhatjuk, hogy a szeriális szerkesztési elvet a forma egészére kiterjedően alkalmazza, hiszen a sorozatszerűség egyformán érvényesül a párhuzamos elbeszélésekre épülő narráció, illetve a vizuális és akusztikus motívumok variációs ismétlődése révén.

A „szeriális műalkotás” megjelölést nyilvánvalóan Bódy is azon művek számára tartja fenn, amelyekben a szerialitás domináns formaszervező elv, tehát egy klasszikus történetmesélő film Bódynál sem lesz szeriális alkotás pusztán attól, hogy tartalmaz egy leíró vagy passzázs jellegű montázsszekvenciát. Fogalomhasználatában mindössze az zavaró, hogy – mivel a szerialitást elsősorban nyelvi funkciója, a jelentésképzésben betöltött szerepe szempontjából vizsgálja – egy ilyen képsor esetében ugyanúgy szeriális jelentéstulajdonításról beszél, mint amikor a szeriális jelentés a szerkezet egészének szintjén, a szériák bonyolult egymásra vonatkozása által valósul meg.

A szerialitás fogalmának ilyen kettős értelmezése magyarázatot ad arra is, miért tekintheti Bódy a szeriális szerkezetet, illetve jelentést az összes többi szerkezet- és jelentésszint foglalatának. Ha a tágan értelmezett szerialitás lényege az elemek ismétlődése és egymásra vonatkozása, a topo-

kronologikus, retorikus és szeriális összefüggések pedig egyformán ismétlésen alapulnak, akkor teljesen logikus, hogy a retorikus képkapcsolatokat is tekinthetjük „szűk, kéttagú szériáknak”, illetve a jelentések topo-kronologikus elrendezése sem más, mint „a térbeli összefüggések egy szériája”.<sup>[92]</sup>

## *II. 2. Az ismétlés szerepe a nyelvi jelentés kialakításában*

Bódy szerint tehát az ismétlés minden nyelvi jelentés létrejöttének alapvető feltétele. Ebben teljes mértékben egyet is érthetünk vele, hiszen a nyelv nem más, mint egy önkényes jelekből felépülő, társadalmilag intézményesült, konvención alapuló jelrendszer, és mint ilyen csakis a jelölő-jelölt kapcsolatok és a használati szabályok ismétlődése révén lehet működőképes. És ugyan a művészi kifejezőmódnak is vannak bizonyos történetileg kialakult szabályai, ezek sosem hatnak olyan normatív érvénnyel, mint az általános nyelvhasználati szabályok, sőt, amint arra több teoretikus is rámutat, a valódi esztétikai értékkel bíró műalkotások szüntelenül saját – a médium vagy a konvención szabta – korlátaik meghaladására törekednek, hogy az intézményesült használat során eszközjellegűvé hétköznapiasult jelrendszerüket a „művészi köznyelvre” jellemző pusztán ábrázoló-közlő funkciótól megszabadítva egyedi, önálló jelentéseket, jelentésszerkezeteket hozzanak létre.<sup>[93]</sup>

Természetesen ez nem értelmezhető a megfelelő konvenciónok ismerete nélkül, hiszen a jelentéstulajdonítás sajátos, adott műalkotásra jellemző törvényszerűségét csak a jelentésképzés általánosan elfogadott szabályaihoz viszonyítva tudjuk felismerni. Az ismétlés tehát egyrészt megvalósul a makrokontextuális szinten, vagyis a konvenciónok változtatás nélküli alkalmazása (tisztán ismétlés), átalakítása (variációs ismétlés) vagy teljes tagadása (ellentétes párhuzam) révén. Másrészt viszont minden műalkotás kialakít egy saját nyelvet, egy csakis rá jellemző szabályrendszert, amelynek törvényszerűségei ugyancsak az ismétlődő és nem ismétlődő elemek dinamikájából fakadnak, ám ezúttal a műalkotáson belül. Ez persze nem azt jelenti, hogy a sajátos kód „megfejtésével” a mű egy csapásra kiszámíthatóvá és kiismerhetővé válik, hiszen – ahogy Lukács György írja – „minden igazi műalkotás egyidejűleg betölti és nem tölti be azokat a várakozásokat, amelyeket ő maga ébresztett”,<sup>[94]</sup> vagy ahogy Szegedy-Maszák fogalmaz: a mű a „saját maga teremtetten nyelv folytonosságát ismételtelen megszakítja”.<sup>[95]</sup>

A szeriális kompozíciójú műveknél ez fokozottan érvényesül, hiszen ezekben az alkotásokban az ismétlés és a variáció nem pusztán a kód értelmezhetőségét biztosítja, hanem egy domináns struktúrát létrehozó rendezőelvként hat, és olyan formát alakít ki, amely „természetéből” következően teremti meg a jelentést”.<sup>[96]</sup> Bódy is következetesen vallja, hogy a jelentés – legalábbis a *nyelvi* jelentés – minden esetben a formából származik, még az olyan alapvetően ikonikus természetű jelrendszereknél is, mint amilyen a film. „A *filmi* jelentés nem közvetlenül adott”<sup>[97]</sup> – írja egy 1972-es írásában, ami meglehetősen paradoxul hangzik a valóság jelentésteli elemeit a közvetlen tapasztalás számára adott, érzéki formában leképező jelrendszer esetében. Természetesen a verbális nyelven alapuló művészet esetében is felmerülhet a kérdés, hogy a



szavak történetileg rögzült, konvenció által meghatározott referenciális jelentését, az általuk kifejezett valóságtartalmat mennyiben befolyásolhatja, illetve módosíthatja az egyedi elrendezésből, az adott műalkotásra jellemző szintagmatikus kapcsolatokból adódó forma.

Erre ad választ Zsilka János nyelvelmélete, amely pontosan azért tölt be olyan meghatározó szerepet Bódy gondolkodásában, mert forma és jelentés, szintaxis és szemantika szoros összefüggését hangsúlyozza. Zsilka – mintegy Chomsky generatív-transzformációs grammatikáját továbbfejlesztve – azt állítja, hogy a mondatok felszíni struktúrája, azaz lineáris szintagmatikus elrendezése nem egyszerűen a fonetikai formát meghatározó, mélystruktúrából kiinduló transzformációs műveletek eredménye, hanem egymással transzformációs viszonyban lévő formák egész csoportjából vezethető le, amely a mondat jelentésvonatkozását, a mondatban tükrözött valóságtartalom terjedelmét és összetettségét is meghatározza. A transzformációs csoportok mondatai egyidejűleg léteznek a nyelvben (pl. köti + a kötelet + a csikóra; illetve köti + a kötéllel + a csikót), és ugyanazokkal a lexikális elemekkel ugyanazt a valóság-összefüggést tükrözik, a mondatok azokban „a denotátum azonossága ellenére sem azonos értékű[ek]”.<sup>[98]</sup> A különbséget Zsilka a tárgyi viszony megváltozásában, a tárgy hatókörének növekedésében, és ezzel párhuzamosan az ige jelentésének általánosulásában látja. Ez az általánosulás tovább folytatódik a transzformációs csoportból levezethető egyéb mondatformák esetében (pl. [ki]köti + a csikót + a jászolhoz; illetve kiköti + hogy a dolgozat nyelvészeti megközelítést alkalmazzon), aminek eredményeképpen a nyelv a valóság mind szélesebb összefüggéseit tudja megragadni, és képessé válik átvitt, absztrakt jelentések kifejezésére.<sup>[99]</sup> A formarendszernek ez a pragmatikai szemlélete – miszerint a valóság összefüggéseinek közvetlenebb vagy általánosabb módon történő megragadása a formában tükröződik – nem szükségszerűen korlátozódik a verbális nyelvre, és így már érthető, hogy Zsilka nyelvelmélete miért hatott olyan inspirálóan a jelentéstulajdonítás mechanizmusait és különösen az elvont, fogalmi jelentések kifejezésének lehetőségeit kutató Bódyra.

Ráadásul Zsilka úgy véli, hogy a transzformációs csoportok szinkron rendszerében megállapított mozgás valójában egy történeti folyamat reprodukálódása – így még a Bódy által a strukturalista nyelvészetben oly élesen bírált statikus ahistorizmus vádja sem érheti –, amely az emberi szemléletben mindinkább meghatározó tranzitív aktivitással, vagyis a tárgyakra irányuló céltudatos cselekvéssel függ össze.<sup>[100]</sup> Ezért van az, hogy többnyire az egyszerűbb valóságösszefüggéseket is magasabb jelentésszinten, „természeténél általánosabb módon ábrázoljuk. Ebben a folyamatban a nyelvi rendszer mint tevőleges eszköze mutatkozik meg annak, hogy a magánvaló dolgokat emberi dolgokká alakítsuk át. Itt a nyelv mint az ember tevőleges eszköze nyilvánul meg – a tükrözésben.”<sup>[101]</sup>

Az utóbbi pár mondatot maga Bódy is idézi *Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata* címmel írt szakdolgozatában, de a tükör, a tükröződés mint metafora, mint az ember nyelvi – és általában mindennemű tudati – tevékenységének, gondolkodásának modellje a későbbi elméleti munkákban is meghatározó.<sup>[102]</sup> Az ismétlésnek a nyelvi jelentés létrejöttében betöltött jelentősége tehát egy újabb dimenzióval gazdagodott: azon kívül, hogy részt vesz a nyelv alapját jelentő konvenció megteremtésében, illetve a sajátos jelrendszerként felfogott műalkotás belső

törvényszerűségeinek, strukturális összefüggéseinek kialakításában, voltaképpen a nyelvet létrehozó, illetve a nyelvet használó kognitív tevékenység lényege is az ismétlésben ragadható meg, hiszen a Zsilka által is leírt tükrözés nem más, mint egy adott tényállás, egy adott valóságtartalom konkrétabb, közvetlenebb vagy általánosabb (többnyire ez utóbbi) szinten történő leképezése, megismétlése.

A magánvaló dolgoknak ez a tükrözés általi emberi dolgokká alakítása, vagyis nyelvi jelentéssel gazdagítása jelenik meg a Bódy által előszeretettel alkalmazott „második tekintet” módszerében is. A „második tekintet” a felvett anyag utólagos manipulálása, szerkesztése, a valóságtartalom magasabb jelentésszinten történő tükrözésének, a lényegi, általános összefüggések megragadásának eszköze, amely az ismétlés nyelvi jelentés kialakításában betöltött szerepét tudatosítja. A valóság közvetlen megjelenítésének illúzióját keltő film esetében ugyanis nem elég az egyszeri tükrözés, hiszen a filmképeket el kell oldani aktuális valóságtartalmuktól, triviális jelentésüktől. Bódy filmjeiben a „második tekintet” ezért legtöbbször a műalkotáson belül megsokszorozott ismétlés, variáció és permutáció eszközével él. A „második tekintet” fogalma ily módon átvezet bennünket az ismétlés általában vett nyelvi funkciójának vizsgálatától a *filmnyelv* sajátosságainak, illetve a szerialitás specifikusan filmi jelentés kialakításában betöltött szerepének tanulmányozásához.

### *II. 3. A filmi jelrendszer és a filmi jelentéstulajdonítás specifikuma*

A filmnyelv és a verbális nyelv eltérését a legletisztultabb formában Christian Metz fogalmazta meg. Metz szerint a film jelrendszere két alapvető aspektusban különbözik a verbális nyelvtől: a jelek motiváltságának, illetve a diszkrét egységek elkülöníthetőségének szempontjából. A nyelvi jel egy közmegegyezésen alapuló pszichikai entitás, merő absztraktum, amelyben a jelölőt a jelölttel egyesítő kötelék teljességgel motiválatlan, a kettő között semmiféle természetes kapcsolat nincs. A filmi jel ezzel szemben motivált, hiszen benne a jelölő és a jelölt viszonya analógiás: a filmkép a valóság elemeit reprodukálja. A jelek analógiás-motivált jellegének következménye a diszkrét egységek elkülöníthetetlensége is. Míg a verbális nyelvet ún. kettős artikuláció jellemzi, ismétlődés a művészetben vagyis elkülöníthetünk jelentéssel bíró egységeket és közvetlen értelemmel nem rendelkező, megkülönböztető egységeket, a filmnyelv esetében erről nem lehet szó, hiszen a filmben egyrészt a legkisebb elem is önálló jelentéssel bír, másrészt még ha sikerül is azonosítani egy beállításon belül a legkisebb, jelentéssel bíró egységet, ennek semmi köze nincs a filmnyelvhez, hiszen a jelentését az analógia leple alatt ható kulturális kódokból nyeri.<sup>[103]</sup>

A filmet nyelvként vizsgáló teoretikusok az új művészet születésének pillanatától kezdve törekednek az alapvető jelentésegységek azonosítására, és a feladat nehézségét – alkalmasint lehetetlenségét – jól jelzi, hogy mindnyájan más-más eredményre jutottak. Az orosz formalisták közül Eichenbaum például – a filmnyelv és a verbális nyelv problémamentes megfeleltethetőségét feltételezve – a beállítást tekinti a verbális nyelv monémáival egyenértékű, legkisebb jelentéssel bíró egységnek. A beállításokból aztán a montázs segítségével filmmondatokat hozhatunk létre, a

téridőbeli mozzanatok kidolgozó filmmondatokból pedig nagyobb jelentésbeli összefüggéseket megvilágító egységek, filmszekvenciák szervezhetők.<sup>[104]</sup>

Eichenbaum rendszerében tehát a montázs jelenti a tulajdonképpeni filmszintaxist, és hasonló kitüntetett szerep jut a montázsnak Eisenstein elméletében is, amely szerint két elem montázs általi összekapcsolásából olyan jelentés születik, amely több és minőségileg más, mint az elemek puszta összege. Eisenstein szerint a montázsszegmenseket mindazonáltal nem tekinthetjük önálló egységnek, hiszen minden egyes szegmens csak egy asszociációt képes előhívni, a jelentés pedig az asszociációk ütköztetése és felhalmozása révén jön létre.<sup>[105]</sup> Eisenstein szerint csakis a „forradalmi filmforma”, vagyis a formával dinamikus és szerves egységet alkotó és ezáltal minőségileg magasabb szintre került tartalom tud hatni a nézőre.<sup>[106]</sup> Épp ezért megszállottan kutatja a montázsban rejlő lehetőségeket, az elemek összekapcsolásának és ütköztetésének különféle jelentésképző módozatait. Figyelme eleinte a montázs segítségével megteremthető, a tartalom dinamizálását szolgáló érzelmi-pszichológiai asszociációkra összpontosult, később azonban egyre behatóbban foglalkozott a szegmensek összeütköztetéséből származó tisztán intellektuális tartalom megteremtésének, az elvont jelentések, fogalmak közvetlen filmnyelvi ábrázolásának lehetőségével. Ennek fényében nyilvánvaló, miért volt Eisenstein olyan fontos és sokat idézett előkép Bódy Gábor számára.

A filmteoretikusok közül elsőként talán Bazin fogalmazta meg egyértelműen, hogy a filmi jelentés kialakításában nem pusztán a filmkép plasztikus szerkezete és a képek összekapcsolódásának módja, a montázs vesz részt, hanem az egyes képek egyedi valóságtartalma, tehát a szó szoros értelmében vett filmnyelven kívüli elemek is.<sup>[107]</sup> Bazin szerint valamennyi kifejező művészet közül épp azért lehet a film a beszélt nyelv egyedüli valódi vetélytársa, mert a film is egy konkrét és egyetemes, mindenki által birtokolt nyelvezeten, a valóság tárgyait és jelenségeit reprodukáló képek nyelvezetén alapul.<sup>[108]</sup> Bazin azonban azt is mondja, hogy mint minden nyelvet, a film nyelvét is tanulni kell, hiszen a filmnek is van nyelvtana: szótana, mondattana, stilisztikája, még ha az objektivitás illúziója ezt hajlamos el is feledtetni. A film nyelvének intézményesült, kultúrától függő jellegét azonban jól mutatják az olyan alkotások, amelyek már nem mindenki számára értelmezhetők, például a montázs teremtette szimbolikus jelentések nagyfokú alkalmazása miatt. Bazin szerint az ilyen alkotásokban a filmnyelv szervezettségi szintje már „azon a fokon van, amikor a gondolat kifejeződik a nyelvezetben: amikor a konkrét átcsap az absztraktba”.<sup>[109]</sup> Bazin elképzelése tehát sokban hasonlít Bódyéhoz: ő is úgy véli, hogy filmet sajátos nyelvnek kell tekintenünk, amely képes önálló, elvont, fogalmi jelentés megteremtésére, de minden esetben a filmképen ábrázolt valóságtartalom referenciális jelentésére épül.

Pasolini, aki költőként és filmrendezőként foglalkozott a film szemiotikai vizsgálatával, Bazinhez hasonlóan úgy véli, hogy a film azért tud kommunikálni, mert jelek közösen birtokolt, eszközszerűen használt tárházára épül, amelyek a filmnyelv alapvető jelentéshordozó egységei, és ily módon a verbális nyelvben az első artikuláció elemeinek feleltethetők meg. Pasolini ezeket a jelentésteli egységeket kép-jeleknek nevezi, és – még mindig Bazinnal egyetértésben – nyelvi funkciójukat a valóság leképezéséből eredezteti: ugyan a keretezés, a kompozíció, a plánozás már

tisztán filmi szerkezetek, a képeknek alapvetően mégis azért van jelentésük, mert a valóság olyan tárgyait, az emberi viselkedés olyan jellegzetes gesztusait ábrázolják, amelyek önmagukban is jelentéssel bírnak.<sup>[110]</sup>

Pasolini szerint azonban a filmben is van egy második artikuláció, a film legkisebb egységei ugyanis nem a képek, hanem azok a különböző valóságos tárgyak, formák, tevékenységek, amelyek a beállítást alkotják, és amelyeket a fonémák analógiájára kinémáknak nevez.<sup>[111]</sup> Pasolini a kinémák és a verbális nyelv megkülönböztető egységeinek megfeleltethetőségét azzal az állítással is igyekszik alátámasztani, amely szerint a valóság tárgyai önmagukban véve, a valóság nyers darabjaiként értelmezhetetlenek.<sup>[112]</sup> Pasolini szerint tehát a film nyelvének is megvan a maga kettős artikulációja, és az irodalmi nyelvhez hasonlóan egy valamennyi beszélő által kollektíven birtokolt nyelvi eszköztárra épül, csak hogy a filmnyelv alapját jelentő vizuális jelrendszer – tárgyi konkrétságából és motiváltságából fakadóan – mindenféle nyelvtant vagy szintaxist nélkülöz. Ezért van az, hogy noha beszélhetünk a filmi kifejezésmód bizonyos „szabályairól”, ezek sokkal inkább stilisztikai, mint grammatikai jellegű konvenciók.<sup>[113]</sup> Szemben az íróval ugyanis – akinek tevékenysége abban áll, hogy a nyelvi jelek rendelkezésére álló tárházából „szavakat vesz elő, hogy a saját és az adott szó történelmi idejéhez képest különös módon használja fel őket”, és ezáltal „átdolgozza a jel jelentését”<sup>[114]</sup> – a filmkészítőnek előbb létre kell hozni a saját nyelvi rendszerét: a lehetőségek végtelen tárházából ki kell emelnie a számára szükséges kép-jeleket, és el kell helyeznie őket a jelentésteli egységek általa megalkotott grammatikai rendszerében, hogy egy szimbolikus nyelv jeleiként használhassa őket. Ezért mondja azt Pasolini, hogy „a filmrendező tevékenysége előbb nyelvi és csak azután esztétikai”,<sup>[115]</sup> noha e nyelvi tevékenységben eleve benne rejlik az a szubjektivitás és expresszív irányultság, ami az esztétikai aktivitást is jellemzi. A filmnyelv alapjául szolgáló kép-jelek alapvető grammatikán kívülségének és konkrétságának másik fontos következménye, hogy a film „sohasem lehet fogalmak közvetlen kifejezője, legfeljebb parabola”.<sup>[116]</sup> Pasolini ebben látja a legfontosabb különbséget az irodalom és a film között, és elmélete ebben a vonatkozásban tér el legmarkánsabban Eisenstein, Bazin, illetve Bódy filmnyelvvél, a filmnyelv jelentéstulajdonító potenciáljával kapcsolatos elképzeléseitől.

Bódy egyébként sok mindenben egyetértett Pasolinivel: például abban, hogy a filmrendező munkája elsődlegesen nyelvi tevékenység, és hogy e nyelvi tevékenységnek egyformán része a képen rögzített valóságtartalmat meghatározó szelekció és a képek egymáshoz való viszonyát, összefüggéseit megteremtő kombináció. Bódy számára az is rendkívül fontos gondolat, hogy a film nem egy *intézményszerű* nyelvi rendszer, nincsenek grammatikai szabályai, legfeljebb konvenciói, és az egyes történetileg kialakuló tradíciók, mint például a „filmes elbeszélő próza” hagyománya sosem lehetnek preskriptív érvényűek. Bódy emellett lelkesen üdvözli Pasolini azon meglátását is, amely szerint a filmművészet fejlődése „egy narratív konvencióból a film belső természetének megfelelő, »a poézis technikai nyelvének konvenciója« irányába tart”,<sup>[117]</sup> hiszen ez a megfigyelés a film nyelvi fejlődésének azon nyilvánvaló folyamatára világít rá, „amelynek során a kiindulópontul szolgáló verbális struktúrák mind elemibb és koncentráltabb formában válnak

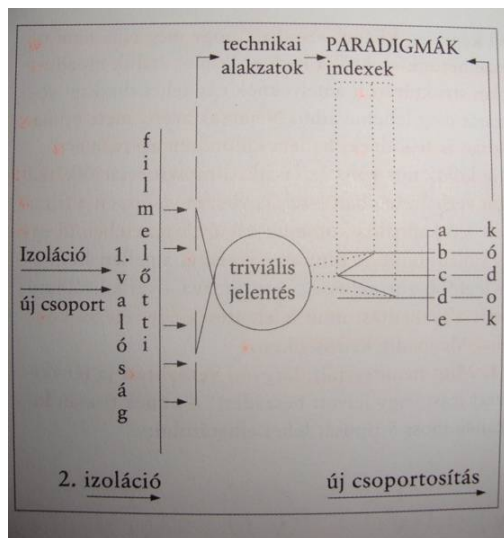
alapjává a filmi reprodukciónak”.<sup>[118]</sup>

Metz – az előzőekben ismertetett érvek alapján – határozottan nem ért egyet Pasolinivel. Szerinte a filmnyelv esetében nemhogy kettős artikulációról, de semmiféle nyelvészeti értelemben vett artikulációról nem beszélhetünk. Metz hangsúlyozza, hogy a filmben többféle kód, több különböző jelrendszer épül egymásra (például az ikonológia vagy az észlelés kódja), és a jelentés ezek együttes működéséből alakul ki. A tisztán filmnyelv csupán az egyik szintje a jelölők szerveződésének, vagyis az általános értelemben vett artikulációnak, tovább viszont már nem tagolható, hiszen a filmnyelven belül a minimális egységek elkülönítése lehetetlen. Metz szerint már egyetlen beállítás is egész „valóságtömbnyi” információt hordoz, így „nem egyszerűen egy mondatnak, hanem egy *meghatározatlan hosszúságú komplex kifejezésnek* felel meg”.<sup>[119]</sup> Metz ezért úgy véli, hogy a filmnyelvben csupán nagy egységekről, nagy szintagmákról beszélhetünk, amelyeknek belső elrendezése bizonyos szabályszerűséget mutat, ám amelyek egy bizonyos ponton túl már csak reprodukálni és integrálni tudják a kulturális kód által meghatározott jelentéseket, de nem tudják ezeket tovább elemezni vagy rekonstruálni.<sup>[120]</sup> Épp ezért Metz is tagadja, hogy a filmnyelv képes lenne elvont fogalmak, gondolatok közvetlen kifejezésére. Ahogy ő fogalmaz: a filmnyelv „mindig ábrázol valamit, de nem tud mindent elmondani”.<sup>[121]</sup>

Bódy igen kritikusan értékeli Metz munkásságát: nemcsak abban nem ért egyet vele, hogy a filmnyelv ne lenne képes objektív, elvont, fogalmi jelentés létrehozására, de Metz szintagmaelméletét is bírálja, amely véleménye szerint „voltaképpen egy szűkebb érvényű *konvenció* fogásait karakterizálja lingvisztikai eszközökkel”.<sup>[122]</sup> Bódy Pasolinihez hasonlóan úgy véli, hogy a film nyelvét képtelenség különféle grammatikai szabályok vagy verbális nyelvhez hasonló szintaktikai struktúrák mentén leírni, és Metzhez hasonlóan nem törekszik a filmnyelv diszkrét egységeinek elkülönítésére sem. Tagadja, hogy a filmben is megfigyelhető lenne a verbális nyelvre jellemző kettős artikuláció, de nem fogadja el, hogy a filmnyelv ne tagolódna, hiszen – amint arra már Saussure is rámutatott – a nyelv az artikulációk területe<sup>[123]</sup>, és minden értelemtulajdonítás elsődlegesen szétdarabolás. Ahogy Metz fogalmaz: „az artikuláció a jelentés kiemelése és szembeállítása más jelentéssel”.<sup>[124]</sup> Lehet, hogy ez az artikuláció általános, nem pedig nyelvészeti értelmezése, de miután megállapítottuk, hogy a verbális nyelv strukturális kategóriái a film esetében alkalmazhatatlanok, talán a szigorúan nyelvészeti értelemben vett fogalmak használhatóságát sem kellene számon kérnünk. Bódy szerint a filmnyelv specifikuma éppen sajátos tagolódásában, különböző rétegekbe (topo-kronologikus, retorikus, szeriális) rendeződő jelentésstruktúrájában ragadható meg.

A jelentésszintek elkülönítése már az 1970-ben megjelent *Elégia*-elemzésében is megfigyelhető, noha itt még nem alkalmazza a fenti terminológiát. Azonban már itt megkülönbözteti a filmképeken rögzített „izolált realitás-blokkok” dramaturgiai funkciójú triviális jelentését, illetve azt az intellektuális tartalmat közvetítő *nyelvi* jelentést, amely a triviális jelentésből leolvasott indexek közt a film időben előrehaladó affirmációáramlása során kialakuló jelkapcsolatok révén jön létre. Bódy tulajdonképpen ezt az összetett, többszörös kölcsönhatásokon alapuló jelkapcsolati struktúrát tekinti a film szintaxisának, amely „nemcsak a tárgyak fogalmi indexével, hanem a

mimikus és mozgási gesztusokkal, tónusokkal és színekkel, grafikus körvonalakkal, anyaghatásokkal [...], anyagfeszültségekkel, térmodellel [...] építi ki megfelelési rendszerét”.<sup>[125]</sup> [4. kép]



4. kép: Ábra Bódy Gábor *Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata* címmel írt szakdolgozatából

A képről leolvasható indexek tehát különböző, önmagukban is strukturált, paradigmatis kódok, a metzi értelemben vett kulturális kódok elemei, a nyelvi jelentés pedig ezen kódsíkok egymásra rétegzett, kölcsönös feltételezettségi rendszerében alakul ki. A képek általában indexeiknek csupán egy részével vesznek részt a nyelvi jelentést létrehozó jelkapcsolatokban, van azonban olyan eset – mint Huszárik Zoltán *Elégiájában* –, amikor egy kép „minden indexével részt vesz a film jelentésáramlásában, s a megelőző jelkapcsolatok tartalmával terhes”.<sup>[126]</sup> Bódy szerint ez a legmagasabb rendű fogalmiság megteremtését teszi lehetővé: „Így magyarázható, hogy a filmi jel annak ellenére, hogy mindig motivált, elvont gondolatok közvetítésére és kifejezésére képes.”<sup>[127]</sup>

*Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata* címmel 1971-ben írt szakdolgozatában Bódy a specifikusan filmi jelentésen belül még mindig nem különíti el a három réteget, a triviális jelentés és a nyelvi jelentés megkülönböztetésének elméletét azonban részletesen kidolgozza. A dolgozat Magyar Dezső *Büntetőexpedíció* című filmjének nyelvi elemzésén keresztül mutatja be, hogy a film *történetéből* – amely egy megtorló akció véghezvitele – miként rajzolódik ki a film *tartalma*, amely „továbbterjed a történelemben megsokszorozott ellenállásban és pusztításban [...] a cselekvés elvont algoritmusáig”.<sup>[128]</sup> Bódy a filmet meghatározott számú szekvenciára bontja, majd megállapítja, hogy ezeknek körülbelül a fele a Pasolini értelmében vett „filmes elbeszélő próza” hagyományát követi, vagyis a konvencionális lineáris elbeszélőforma alkalmazásával ábrázol egy reálisnak tűnő eseménysort. Azonban még ezekben a szekvenciákban is akad számos olyan elem, amely összeegyeztethetetlen a konvencionális dramaturgia szabályaival, a film többi szekvenciája pedig dramaturgiailag egyenesen értelmezhetetlen, noha nyilvánvalóan részt vesz a film jelentésstruktúrájában, sőt Bódy szerint pontosan ezekben „összegződik és általánosul [...] a film

mondanivalója”.<sup>[129]</sup>

Bódy szerint ezek a szekvenciák hozzák működésbe a film szintaxisát, amelynek révén az egyes szegmentumok lényegi jelentésvonatkozásai „láthatóvá válnak”, és a triviális jelentések konkrét meghatározottságából, illetve a jelentéstulajdonítás szempontjából végtelen lehetőségeiből kiemelkedik egy általánosult nyelvi jelentés, amely azonban nagyon is konkrét, hiszen a potenciális jelentések végtelenjét egyetlen lehetőségre szűkíti, ugyanakkor a valóság általános összefüggéseinek megragadására képes. „Az egzisztenciálisan konkrétnek nyelvi általánosítása és a nyelvileg konkrétnek egzisztenciális általánossága”<sup>[130]</sup> – így jellemzi Bódy a nyelvi jelentés attribúciójának folyamatát, a nyelv és a valóság dialektikus viszonyának feltételezése pedig Zsilka szerves nyelvelméletének hatását tükrözi.

Érdekes módon a szakdolgozat nem reflektál explicit módon az ismétlés nyelvi jelentés kialakításában betöltött szerepére, a megfogalmazás azonban több ízben utal az ismétlés, illetve a szerialitás jelentőségére. A film nyelvi szerkezetét már a bevezetőben a fugaformához hasonlítja, és az egyes szekvenciák és szegmentumok közötti összefüggéseket, az indexek közötti jelkapcsolatokat is az ismétlődés valamilyen formájából eredezteti: ez lehet a képen szereplő alakok azonossága, a premier plánban megjelenített arcok szériája, de akár a képen ábrázolt viszony megismétlődése is. Tehát már itt megfogalmazódik az az alapvető gondolat, hogy a nyelvi jelentés kialakításában, a film jelentésáramlásában csak azok az indexek vesznek részt, amelyek ismétlődésük révén szériákat alkotnak. A filmi szintaxist az így kialakult szériák, vagyis a jelentésattribúció folyamatába bekapcsolt paradigmák szintagmatikus összefüggései teremtik meg. A filmi szintagmák azonban – a verbális nyelv szintagmáitól eltérő módon – „nem lineárisan helyezkednek el, [...] hanem egyidejűleg és egymást átkarolva épülnek ki a film szintaxisában”,<sup>[131]</sup> ami logikusan következik az afirmációáramlással párhuzamosan kialakuló jelentésvonatkozások többszörösen rétegzett paradigmatis tagolódásából. Bódy épp erre alapozva veti el Metz elméletét, mert úgy véli, hogy a metzi szintagmatika a verbális nyelv lineáris tagolódását akarja ráerőltetni a filmre, és „nem a filmnyelvi jelentések szerves korrelációján alapul, hanem azon az igyekezeten, hogy a verbális nyelv szavainak, a szintagmáknak megfelelő diszkrét egységeket izoláljon”.<sup>[132]</sup>

A filmi szintagmák egyidejű, egymást átkaroló, vagy éppen szétszórt kapcsolatokra épülő típusainak feltételezése a jelentés későbbi tanulmányokban kifejtésre kerülő szeriális tagolódásának gondolatát előlegezi, hiszen ez a tagoltsági szint ugyanúgy a párhuzamos és egymást keresztező szekvenciák felismerhetőségén alapul. A szakdolgozatban felvázolt szintaktikai modell és a filmek átfogó struktúráját meghatározó szeriális jelentésszerkezet lényegi azonosságát támasztja alá az is, hogy Bódy mindkettő működését az általa olyannyira kedvelt flipperjáték-hasonlaltal írja le. Ennek értelmében a „jól formált”, nyelvi lehetőségeit kihasználó filmek jelentésstruktúrájának komplex összefüggésrendszerét ahhoz a jelenséghez hasonlítja, amikor a flippergolyó a játék során bejárt útvonal függvényében egy adott pontot érintve maximális pontszámot eredményez a kijelzőn.<sup>[133]</sup> „A konvencionális film viszont egy olyan rosszul sikerült játszma emlékeztet, amelyben a golyó [...] csak saját útjának *egyszeri* értékeit realizálja”,<sup>[134]</sup> és

nem képes a rendelkezésre álló jelentésszintek kapcsolataiból nyelvi telített közleményeket létrehozni. A nyelvi jól formált film Bódy gondolkodásában tehát elválaszthatatlan a szerialitás elvének érvényesülésétől.

Az 1972-es *Vadászat kis rókára (Szintaktikai csoportok)* című példafilmhez készült előadásszövegben, illetve az 1975-ös, filmtervként készült *Kozmikus szem* című írásában Bódy már a triviális jelentéstől megkülönböztetett filmi jelentésen belül is három eltérő artikulációs szintet különít el: a már ismertető topo-kronologikus, retorikus és szeriális szintet, amelyek mindegyike az ismétlésen alapul, és amelyeknek a filmnyelv specifikumát meghatározó, komplex struktúrát kialakító egymásra rétegződése legtisztábban a *Sor, ismétlés, jelentés* címmel megjelent beszélgetésben fogalmazódik meg: „Ezek a jelentésszintek [...] egymásból jöttek létre, s mint a dobozok, egymásba is épülnek, a jelentés pedig köztük liftezik. Mint a nyelv szintaktikai-szemantikai szabályai, meghatározottak, de végtelen számú mondatot tesznek lehetővé.”<sup>[135]</sup>

Bódy *Kozmikus szem* című filmtervére egy kicsit részletesebben is kitérnék, egyrészt fogalomhasználatának egyértelműsítő pontossága, másrészt az írásból kiolvasható paradox összefüggések relevanciája miatt. Bódy a *Kozmikus szemmel* egy olyan filmet akart megvalósítani, amely visszahozza a látvány rögzítésének a filmtörténet kezdeti időszakára jellemző, fogalmi-funkcionális osztályozástól mentes tisztaságát, a mindent látó kozmikus szem nyújtotta feltétlen látvány örömét. Bódy szerint ez a fajta feltétel nélküiség, reflektátlanság mára már természetes látásunkból is kiveszett, az értelmező gondolkodás mindenképpen tagolja a látványt. A három alapvető tagolási módot, illetve az ezeknek megfelelő jelentésszinteket Bódy ebben az írásában a lokális-kronologikus, bináris/komparatív, illetve a szeriális komparatív terminusokkal határozza meg. A szeriális komparatív megjelölés azért szerencsésebb a későbbi írásokban használt szeriális jelentésszint kifejezésnél, mert egyértelműen megkülönböztethetővé teszi az indexek szériát alkotó ismétlődése révén általánosuló szeriális jelentést a szériák egymás közti kapcsolatából, összevetéséből eredő szeriális *komparatív* jelentéstől.

Bódy szerint tehát „a feltétlen látás ma már nem adottság”,<sup>[136]</sup> sem a filmkészítőnél, sem a film nézőjénél. Úgy véli, hogy mindössze egyetlen film létezik, amely képes kifejezni a filmkészítés „feltétlen reflexét”, a végtelen jelentésű képek megörökítésének vágyát: Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című alkotása. Persze ez a film is egyfajta fogalmi keretbe ágyazza a valóság dokumentumait, de ez egy önreflexív keret: „a felvételeket szervező formula maga a film készítése”.<sup>[137]</sup> Ez teszi lehetővé, hogy Bódy ugyanebben az írásában ugyanezt a filmet tekintse a szeriális komparatív tagolási mód esszenciális példájának is. De vajon kizárólag az önreflexív keret teremti meg a kapcsolatot a végtelen jelentéseket feltáró, „kozmosz aspektusú”, tagolatlan képalkotás és a szeriális szerkesztés között, vagy a kettő között mélyebb összefüggést is feltételezhetünk?

Bódy szerint a feltétlen látvány filmi visszaadásának egyik lehetséges gyakorlata „a véletlen megjelenítése, illetve az organikus formák és események véletleneken alapuló rendje (mondhatnánk: véletlen és szükségszerű dialektikája)”.<sup>[138]</sup> Arra is felhívja a figyelmet, hogy a



véletlen konstrukciós elvként való alkalmazása egyáltalán nem olyan egyszerű, mint gondolnánk, ezért „egy olyan képformálás [...], amely nemcsak a tradíciótól tér el, hanem független a létünk és gondolkodásunk alapjával kongruáló nyelvi-tagolási formáktól, rendkívül meggondolt, negatív előjelű megszerkesztést feltételez”.<sup>[139]</sup> Ezért van az, hogy az ilyen képpalkotás esetében a végeredmény „a szabályrendszerek komplementumaként mint inverz szükségszerűség hat”.<sup>[140]</sup> Mint láttuk, a szeriális formaszervezésben ugyanígy a véletlenszerűség rendje, az esetlegesség és szabályszerűség, a folytonosság és megszakítottság dialektikája érvényesül, hiszen a szeriális ugyanúgy a mögöttes jelentéssorozatok, a strukturált paradigmatis kapcsolatok végtelenjét feltételezi, amiből a műalkotás felszíni formája esetleges alapon izolál egy lehetséges elrendezést. A szeriális szerkesztés tehát a triviális jelentés tagolatlanságában megnyilvánuló jelentésgazdagságot nyelvi szinten, a nyelvi jelentés végtelenítésével teremti újra, ezért tekinti Bódy a szeriális szerkesztést az elvont filmi gondolkodás alapjának.

### III. A szeriális szerkesztés megvalósulása a *Narcisz és Psychében*

A nyelvelméleti érdeklődés Bódy filmkészítői gyakorlatát is a kezdetektől fogva meghatározta. Már legelső filmkísérletei is az elvont, fogalmi jelentés kialakításának lehetséges módjait kutatják. A *Vadászat kis rókára* című filmpélda jelentőségéről korábban már volt szó, a jelentéstulajdonítás folyamata azonban Bódy kevésbé „célirányosan” készített, több korai filmjében is központi probléma. Ahogy Czirják Pál fogalmaz: „A filmek célkitűzése a valóság »rejtettebb«, egyszersmind általánosabb jelentéssrétegeinek artikulálása, melynek lépései az anyag szegmentálásán, majd új jelentésegységek szervezésén keresztül vezetnek. Ennek lesznek eszközei a permutációk, megszakítások, képkimerevítések és ismétlések *A harmadikban* [1971], a cselekmény előadásának különböző változatai, a narrációban elhangzó irodalmi szöveg variálása, az archív filmfelvételek beillesztése, valamint hang és kép viszonyának kombinációs játéka a *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ* [1974] című darabban.”<sup>[141]</sup> Mint látjuk, a szeriális technikák (permutációk, kombinációk, ismétlések) már e korai munkákban is fontos szerepet játszottak.

Ugyancsak a szerialitás elve érvényesül a *Filmnyelvi sorozat* részeként készített *Négy bagatell*ben (1972–75), amelynek tanulmánydarabjai a filmkép keretezésének a jelentéskialakításban, illetve a jelentésmódosításban betöltött szerepét illusztráló variációkként szerveződnek sorozattá. A szeriális szerkesztés nyomaira bukkanhatunk Bódy első nagyjátékfilmjében, az *Amerikai anizsban* (1975) is, ahol a lassításokból, torzításokból, roncsolt és manipulált képekből, az ismétlődő motívumokból és külső idézetként használt szövegekből kirajzolódó szériák szintén a jelentés többszörös tagolásának, illetve általánosításának irányába hatnak. A szerialitás azonban ugyanúgy felfedezhető a *Kutya éji dalában* (1983) is, amelyben a három központi figura: az álpap, a punkzenész-csillagász és a párttitkár egyfajta „univerzalisztikus igényű”, önmagából kifordult értelmiségi magatartás alakváltozataiként értelmezhetők,<sup>[142]</sup> de a szerialitás vizuális stílus szintjén történő megvalósulásának tekinthetjük azt is, ahogy a film a különböző képfajtákat meghatározott alakokhoz, meghatározott nézőpontokhoz rendeli.

Az a film azonban, amelyben Bódy a legnyilvánvalóbban és legtudatosabban törekedett a szeriális jelentésszerkezet megvalósítására, kétségkívül a *Nárcisz és Psyché* (1980) volt, amely ennek ellenére nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Kovács András Bálint így ír a filmről: „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.”<sup>[143]</sup> Ugyanebben az írásban, pár sorral alább Kovács így összegzi a film „félsikerének” okát: „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/vérhaj, szépség-gusztustalanság, ég-föld). Ezeket az ellentéteket sokszorozza a filmben, miközben feloldani nem akarja őket, a köztük tátongó űrt pedig nem tölti ki.”<sup>[144]</sup> [5. kép]



5. kép: Megkettőződés (Nárcisz és Psyché. Bódy Gábor, 1980)

Azért idéztem ilyen hosszán Kovács szövegét, mert pontosan tükrözi a *Nárcisz és Psyché*ben megvalósuló szerialitás sajátosságát. A film jelentésszerkezetének szerialitása ugyanis rendhagyó

módon a bináris oppozíciók, a strukturális kettőségek megsokszorozására épül. Mindez összhangban van a Bódy elméleti írásaiban kifejtett szerialitás-felfogással: ha ugyanis a bináris oppozíciókat mint a denotátumok fogalmi indexe által életre hívott punktuális-retorikus kapcsolatokat Bódy elképzeléseinek megfelelően szűk, kéttagú szériáknak tekintjük, akkor a megsokszorozott ellentétek egy olyan szeriális szövetet alkotnak, amelyben az egyes szériák között az ellentétes viszony megismétlődése teremt kapcsolatot. Ily módon maga a dichotomikus viszony, a mindent átható kettőség válik általános jelentéssé, ami valóban arra enged következtetni, hogy – amint Kovács fogalmaz – Bódy művészi gondolkodása a szerializmus iránti elméleti elkötelezettsége ellenére is „végtelenen metafizikus” volt: „Megpróbált valamilyen végső rendet kényszeríteni magára, amelyet egyre inkább a mikro- és makrokozmosz okkult egységeként fogalmazott meg”.<sup>[145]</sup>

Az ellentétek paradox egységét, illetve a bináris oppozíciók sokaságából képzett teljesség elvét valló gondolkodásmód – mint láttuk – Weöres költészetének is egyik meghatározó vonása, amely leghatározottabban talán épp a *Psyché*-ben érhető tetten. Bata úgy jellemzi Weöres transzcendens irányultságú, dialektikus költészetét, mint ami „az élet megszakítottságában a lét folytonosságára mutat”.<sup>[146]</sup> A metafizikus és a szeriális gondolkodás tehát olyan szempontból rokon egymással, hogy a felszíni formák esetleges végessége mögött mindkettő egy láthatatlan rend állandóságát feltételezi. Bódy talán épp azért választotta Weöres művét filmjénpek alapjául, mert a *Psyché* – megsokszorozott ellentétes viszonyaival – egyszerre ad alkalmat a szeriális kompozíciós technika és a metafizikus beállítottság érvényesítésére.

Ugyanakkor találunk olyan szériákat is a filmben, amelyek sehogy sem illeszkednek a fent vázolt dichotomikus rendszerbe, hanem a hagyományos értelemben vett önálló, általánosult jelentésű sorozatok – mint a filmen végigvonuló tudománytörténet és képtörténet, vagy a testértelmezések, az anatómiai-, illetve mozgástanulmányok szériája –, amelyek látszólag nem kapcsolódnak sem egymáshoz, sem a film domináns struktúrájához: szinte televényként rakódnak rá a film ellentétekre és tükröződésekre épülő szerkezetére. Ez persze nem jelenti azt, hogy e sorozatok kapcsán ne beszélhetnénk szeriális jelentéstudajdonításról, hiszen – mint láttuk – Bódy fogalomhasználatában a kifejezés nem csupán a szériák közötti logikai kapcsolatokról kirajzolódó, a globális struktúra szintjén érvényesülő jelentésre utalhat, hanem az egyes szériák triviális tartalomtól eloldott, elvont gondolatok és fogalmak kifejtésére alkalmas általánosult jelentésére is. Ezek a szériák azonban – mivel egymásra vonatkoztathatóságuk korántsem egyértelmű – a fogalmi szintézis ellenében hatnak: gyengítik az egységes interpretáció lehetőségét, és több eltérő, töredékes jelentés kialakítására adnak módot.<sup>[147]</sup>

A *Nárcisz és Psyché*-ben tehát két ellentétes törekvés fedezhető fel. Egyrészt – a metafizikus beállítottsággal összefüggésben – nagyon erősen érződik a rend megteremtésének, a fogalmi szintézis létrehozásának az igénye.<sup>[148]</sup> Ennek eszköze a szerkezeti kettőségek megsokszorozása, amely a filmben domináns struktúrává válik. Ezzel párhuzamosan – igaz kevésbé hangsúlyosan – azonban érvényesül egy olyan szerkesztési elv is, amely a szerialitást az egymástól független, egyenrangú, a jelentések sokféleségét eredményező sorozatok megteremtésében valósítja meg.

Talán nem túlzás azt mondani, hogy e két ellentétes irányultságú törekvésben a szeriális kompozíciós elv modern, illetve posztmodern alkalmazásának lehetünk tanúi, és a film felemás jellege pontosan e két törekvés egyidejű jelenlétéből fakad.

A szerialitás modern szemléletű alkalmazásán jelen esetben a szintetizáló, egységesítő hajlam, a metafizikus gondolkodásmód, a homogenizáló transzcendens szempont érvényesülését értem. A fogalmi szintézis megteremtésének vágya ugyanis az egyetlen, általános érvényű igazság műalkotásba kódolhatóságát, a különböző jelentő rétegek dialektikus kapcsolatán alapuló egységes jelentés, az egységes nézőpontból megfogalmazott egységes narratíva kialakíthatóságát feltételezi. Ez az egységesítő törekvés még az olyan radikális elbeszélő szerkezetű modern filmekben is érvényesül, mint a *Tavalý Marienbadban*, amelyben „a folyamatosságot és az egységet az elbeszélő aktusra való hivatkozás biztosítja, [...] a végső cselekmény [pedig] nem más, mint az elbeszélés áramlása”.<sup>[149]</sup> A *Nárcisz és Psyché*-ben e modern értelemben vett szerialitás érhető tetten a párhuzamok, ellentétek és tükröződések megsokszorozásában, amiből ily módon a dichotomikus világszemlélet, az ellentétek egysége és elválaszthatatlansága emelkedik ki általános érvényű jelentésként.

Ezzel szemben véleményem szerint a szerialitás posztmodern alkalmazásának lehetünk tanúi azokban az esetekben, amikor az egyes szériák vonatkozásában általánosuló jelentésrétegek nem adják magukat ahhoz, hogy bármiféle magasabb, átfogóbb jelentésegységben integráljuk őket. A jelentések egységes értelmezésnek ellenálló pluralitását és töredékességét a *Nárcisz és Psyché*-ben nem a „végtelen szériák végtelen kapcsolatlehetőségei”<sup>[150]</sup> teremtik meg, hanem a film binaritáson alapuló struktúrájáról leváló, a fogalmi szintézisbe bekapcsolhatatlan, „magányosan lebegő” nyelvi jelentésvonatkozások, amelyek azonban nem emelkednek önálló struktúra szintjére.

A modern és posztmodern elvek együttes jelenléte, dialektikája azonban, mint látni fogjuk, nemcsak a szeriális forma különböző alkalmazásaiban nyilvánul meg, hanem a film egész világképének, a filmben általános érvényű jelentésként felmutatott dichotómiának is voltaképpen ez a szembenállás az alapja.<sup>[151]</sup> A következőkben a *Nárcisz és Psyché* sajátos, kettősségen alapuló és kettősséget konnotáló, a szeriális kompozíciós elvet modern értelemben érvényesítő jelentésszerkezetét elemzem részletesebben.

A filmben a legnyilvánvalóbb szembenállás Nárcisz és Psyché, illetve a hozzájuk kapcsolódó fogalmak ellentéte. A főszereplők kortalansága, időn kívüli változatlansága egyértelműen azt a célt szolgálja, hogy a karakterek a fiktív vagy valós történelmi alakok megszémélyesítésén túlmutatóan örökérvényű fogalmak, eszmék, illetve az idők során ciklikusan ismétlődő szerepek megtestesítői is legyenek. Ily módon Psyché alakja magában hordozza a nőiség, érzékiség, érzelmesség, a természettel való közelség és a biológiai, testi meghatározottság egymással szorosan összetartozó fogalmait, míg Nárcisz a férfiprincípium, az intellektus, a racionalitás és ezzel összefüggésben egy lehetséges művészi-értelmiségi magatartás szimbóluma. Jelen dolgozatban nem térhetek ki arra, hogy a fenti fogalmak femininitáshoz, illetve maszkulinitáshoz társítása milyen mértékben tükrözi a nyugati kultúrában tradicionálisnak mondható patriarchális szemléletet, azt azonban fontos

észrevenni, hogy a Nárcisszal, illetve Psychével asszociált különböző karakterisztikumok többnyire maguk is egy-egy széria szintjén általánosulnak.

A nő testi meghatározottsága például igen markánsan exponálódik a Psyché biológiai neméhez köthető, életére nézve sorsdöntő jelentőségű események szériájában. A Wesselényi Miklóssal töltött szexuális együttlét, a méhpolip eltávolítása, illetve a gyermekszülés tartozik ide, és a jeleneteket a szegmentumok fogalmi indexének ismétlődésén kívül a vizuális stílus szintjén is összekapcsolja a Psyché arcát mindhárom esetben gyönyörtől vagy fájdalomtól eltorzultan, égre függesztett tekintettel ábrázoló premier plánok használata.

Az érzékiség és a kacérság a film egészen végigvonuló, variációsan ismétlődő férfi-nő kapcsolatok révén értelemszerűen fogalmi jelentéssé általánosul, és az érzékiség fogalmához kapcsolódik a vele jelentés-összefüggésbe lépő „anyagszerűség” is, amely szintén egy széria vonatkozásában emelkedik ki általánosult jelentésként. Az anyagszerűség fogalmát az olyan képek által kialakított jelkapcsolatok konnotálják, amelyeken rendkívül plasztikusan, a közvetlen érzékelésünk – elsősorban a tapintásunk – számára adottan jelennek meg hangsúlyozottan materiális dolgok: például a sűrűn csurgó méz, a fűrészelt aranyrúd hideg keménysége, a kioperált polip horrorisztikusan naturalisztikus lüktetése, a Psyché által készített paróka sprődsége vagy Ungvárnémeti kézfejének barázdált textúrája. Ezeket az elemeket szintén összefűzi a képi megjelenítés hasonlósága is: valamennyit premier plánban vagy szuperközeliben látjuk.

A szexualitás mint téma, illetve a szexuális viszony mint cselekményelem – az érzékiséghez hasonlóan – a *Psyché* elbeszéléséből fakadóan újra és újra visszatérő elem. Ám a szexualitás Bódy által hangsúlyozott pozitív megjelenítése nyelvi jelentésként legnyilvánvalóbban a Psyché és Zedlitz együttlétét bemutató szekvencia-párhuzamban érvényesül. Mindkét esetben egy feltűnően hosszú szekvenciáról van szó, amelyben a szexualitás – a szeretkezés képeire exponált másik képréteg, illetve a kettő közötti retorikus összefüggés következtében – olyan jelentésszinttel gazdagodik, ami a szexualitást egy dinamikus, nagy volumenű, önmagán túlmutató jelentőségű fogalomként konstituálja. A szerelmi légyott első alkalommal a forradalmi harc képeivel kerül összefüggésbe, amelyek egyszerre tekinthetők a szenvedélyes kapcsolat ellenpontjának és metaforájának; második alkalommal pedig a kozmikus háttér ad szinte transzcendens jelentőséget az intimitásnak. Ez a párhuzam egyébként jó példa arra, hogy a filmben hogyan valósulhat meg a különböző jelentésszintek Bódy által felvázolt egymásra rétegződése: a szexualitás+forradalom, illetve a szexualitás+ kozmikus perspektíva kapcsolatok külön-külön retorikus összefüggéseknek minősülnek, a jelentés retorikus fokát teremtik meg. A puntuális kapcsolat megismétlődése azonban a retorikus jelentés szeriális általánosulását vonja maga után, ami a jelentés magasabb szintű szerveződése. [6. kép]



6. kép: *Kozmikus távlatok* (Nárcisz és Psyché. Bódy Gábor, 1980)

A természettel való közelség, a naturalitás a Psychével asszociált állatok szériája révén kapcsolódik be a film jelentésáramlásába. Vissza-visszatérő vizuális motívumként szerepelnek a lovak, amelyek Psyché egész életét végigkísérik: a filmben látott első szerelmi légyottja egy istállóban zajlik, a lovak iránti szeretete megnyilvánul a pozsonyi országgyűlésen játszódó jelenetek egyikében is, és halálát is a megbokrosodott lovak okozzák. Ugyancsak Psyché alakjához kapcsolódó ismétlődő motívum a galamb, amely azonban már nem csupán a nő természetközelségére utal, hanem a szabadságvágy, a fokozott lelkeség, érzelmesség és – paradox módon – a tisztaság, romlatlanság fogalmát is konnotálja. A Psyché alakjában egymás mellett élő, egymást kiegészítő tisztaság és tisztátalanság, biológiai meghatározottság és spirituális szabadság igen érzékletesen jelenik meg abban a jelenetben, amikor Psyché méhpolipját egy galambokkal teli szürreális térben távolítják el.

Psyché szabadságvágya – és Psyché alakján keresztül a mitikus nőiség határtalan spiritualitása – kifejeződik a szintén szériát alkotó felhő-motívumban is. Az égen suhanó felhők – amelyek néhol önmagukban, többnyire azonban valamilyen jellegzetes, helyszínre utaló épület háttereként szerepelnek a képen – kettős funkciót töltenek be: egyrészt tagolják a film affirmációáramlását, másrészt, Psychére vonatkoztatva, a már említett szabadságvágy-fogalmat általánosítják.

A Nárciszhoz kapcsolódó tulajdonságokat az esetek többségében szintén egy-egy vizuális vagy akusztikus elem ismétlődése emeli az általánosult fogalmi jelentés szintjére. Nárcisz önmagába zárkózó, kváziszolipszista intellektualitása például a különféle tükröződő felületek szériájában jut nyelvi kifejezésre. Mint korábban már említettem, Bódynál a tükör a gondolkodás, a megismerés és általában mindennemű tudati tevékenység metaforája, így a filmben vissza-visszatérő motívumként szereplő vízfelszín, a báltermek végláthatatlan üvegfelületei, a Psyché kassai, illetve Ungvárnémeti bécsi szállásának falát borító tükrök egyszerre utalnak a mitológiai Nárciszra és a saját tudatában elmerülő értelmiségi alakra, aki – ahogy Beke László fogalmaz – „maga is Narcissus, aki beleszeret saját tükörképébe”.<sup>[152]</sup>

A narcisztikus-szolipszista művész-értelmiségi magatartás jelentésdimenzióját erősíti annak a képnek az ismétlődése is, amikor Nárciszt főművének kéziratába burkolózva látjuk, arcát pedig szinte teljesen eltakarja a nyitott könyv borítója. Az elefántcsont-tornyába zárkózó művész portréja ez, akinek csupán az önnön zsenialitását tükröző – mintegy önmaga tükörképéként

funkcionáló – műalkotás számít, a külvilágot pedig minden erejével igyekszik kizárni saját tudatának univerzumából.

Megfigyelhetjük azt is, hogy valahányszor Nácisz a művéből olvas, a hang torzítva hallatszik. Ez megint csak az efféle művészet hétköznapi, természetes valóságtól való különválását, elszakíttatását konnotálja, illetve a későbbiekben ugyanebbe a nyelvi jelentésvonatkozásba kapcsolja be azokat a szegmentumokat is, amelyekben már a tudós Nácisz társadalmi fejlődéssel kapcsolatos elméleti fejtegetéseit halljuk, szintén torzított hangon. A hangtorzítással teremtett jelentés-összefüggés révén az emberiség boldogulását szolgáló rendszer kiépítéséről szóló gondolatokat is idegennek érezzük, bizalmatlansággal fogadjuk, feltételezve, hogy ugyanolyan kevés kapcsolatuk van a társadalmi realitással, mint Nácisz klasszikus antikvitásba – voltaképpen saját tudatába – zárkózó költészetének.

Ugyancsak Náciszhoz kapcsolódik a legkülönfélébb helyszíneken és legkülönfélébb funkciókban felbukkanó, jellegzetesen az antik művészetre utaló ión oszlopnak mint vizuális motívumnak az ismétlődése. Az oszlop nemcsak Nácisz klasszikus műveltség iránti rajongásának szimbóluma, de tükrözi azt az ókori filozófiában gyökerező logocentrikus szemléletet is, amely a tradicionálisan férfiprivilegiumnak tekintett szellemi termékenységet magasabb rendűnek ítéli a nőiséggel asszociált biológiai reprodukciónál. [7. kép]



7. kép: *A narcisztikus-szolípszista művész (Nácisz és Psyché. Bódy Gábor, 1980)*

Bódy egyértelműen nagyobb jelentőséget tulajdonít a Náciszhoz kapcsolódó jelentésszféra dimenzióknak, mint a Psyché alakján keresztül általánosuló fogalmi jelentéseknek. A Nácisz által megszemélyesített kulturális archetípust a film egyik önálló jelentésszféra dimenziójának tekinti, és az archetípus koronként változó megtestesülésében rejlő szerialitást is kiemeli. Ahogy ő fogalmaz: a filmben megjelenik „a biedermeier Nácisz, a romantikus-nacionalista Nácisz, a tudós, empiriokriticista Nácisz, a szecessziós Nácisz, az avantgarde-prefasiszta Nácisz”<sup>[153]</sup>; de a különböző parafrázisok egyazon archetípus eltérő variációi, az alapszemélyiség és e személyiség tragédiája mindig ugyanaz: az egocentrikus, tökéletességének és felsőbbrendűségének tudatában megingathatatlan, a közösségbe való beilleszkedésre képtelen szubjektum/művész/értelmiségi kudarca és magára hagyatottsága. Ki kell emelnünk, hogy ebben a művész-értelmiségi

modellszerepben Nárcisz jellegzetesen férfi archetípus, és Bódy filmjében Psyché költői-intellektuális tevékenysége túlságosan háttérbe szorul ahhoz, hogy e művészi magatartás alternatívája lehetne.

Ha alaposabban megvizsgáljuk a karaktereket, rá kell jönnünk, hogy az eddigiekben leírt ellentétes pólusok korántsem válnak el olyan élesen egymástól, mint ahogyan első ránézésre tűnik. A testi meghatározottság, a hangsúlyosan fizikális, materiális lét képsorai például alapvetően Psychéhez kapcsolódnak, ugyanakkor Nárcisz egész életére rányomja bélyegét a vérbaj, e szexuális úton terjedő testi kór, amely a biológiai meghatározottságot a magát az intellektualitás és a szellem szférájába pozicionáló tudós-költőre is kiterjeszti. Az anyagszerűség fogalmát általánosító szériában ugyancsak helyet kap egy Nárciszhoz kapcsolódó szegmentum is, ami szintén arra utal, hogy a hagyományosan a nőiséggel asszociált karakterisztikumok az évezredek óta férfiprivilegiumnak tekintett szellemi létnek is elidegeníthetetlen velejárói. Mint láttuk, Psyché alakjában is egyszerre van jelen a naturalitás és a spiritualitás; személyiségének maszkulin vonásai, voltaképpen androgunitása pedig explicit módon is megnyilvánul abban a jelenetben, amikor fiúnak öltözve vesz részt a pozsonyi diétán.<sup>[154]</sup> Az egyazon karakteren belüli kettősség felismerésének egy gender-szemponturnak elemzés is hasznát venné, hiszen ez azt is maga után vonja, hogy az olyan bináris ellentéteket, mint test és szellem, anyag és forma, értelem és érzelem, nem lehet többé női és férfi oldalra bontani. Számunkra azonban most fontosabb, hogy kezdeti hipotéziseink egyikét is igazolni látszik, amely szerint Bódy filmje – Weöres versciklusához hasonlóan – a bináris ellentétek elválaszthatatlanságának, egymást kölcsönösen feltételező és kiegészítő voltának megmutatására törekszik.

Nárcisz és Psyché, illetve a hozzájuk kapcsolódó fogalmak tehát alapvetően összetartoznak, ám az összefonódás mértéke szüntelenül változik, ami megjelenik a kettejük közti proxemikus viszonyok végtelennek tűnő variációiban is. A Nárcisz és Psyché kettőset tartalmazó jelenetek többségében a két szereplőt egy beállításon belül látjuk, a térbeli relációk pedig folyton változnak. A térközszabályozás paradigmatis jelentőségét – következésképp a jelentés kialakításában betöltött szerepét – igazolja az a jelenet is, amely úgy indul, hogy Psyché és Nárcisz egy valószínűtlenül hosszú, fehér pad két végén helyezkednek el, a jelenet végére azonban a pad egy pontján ölelkezve formaként össze. A filmben egyetlen egyszer fordul elő, hogy beszélgetésüket a klasszikus beállítás/ellenbeállítás tagolásban látjuk, a második rész végén ábrázolt elszakadásukkor, amikor a két ellentétes pólus – nő és férfi, test és szellem, individualizmus és kollektívizmus – átmenetileg olyan élesen elkülönül egymástól, hogy lehetetlen őket egy beállításon belül megjeleníteni.

Végül vizsgáljuk meg, hogy a harmadik főszereplő, Zedlitz báró hogyan kapcsolódik e polarizált viszonyhoz. Azt már korábban említettem, hogy bizonyos értelemben a báró Nárcisz alakváltozataként, a Nárcisz-személyiség megkettőződéseként értelmezhető. Hasonlóságuk megjelenik a testi fogyatékoságok terén – Nárcisz vérbajos, Zedlitz sánta –, ám ennél sokkal fontosabb, hogy a mentalitásuk is rokon: mindketten önjelölt prófétaként munkálkodnak az emberiség fejlődésének előmozdításán, és világjobbító terveiket – legyenek mégoly utópikus-szürreálisak, mint a szaporodás szabályozásának vagy a falanszter-szerű bányászkolónia



megépítésének gondolata – mindketten tudományos meggyőződésre alapozzák. A gond az, hogy ekkor mindketten elszakadnak attól a közösségtől, illetve annak a közösségnek a realitásától, amelynek boldogulását elméletben a szívükön viselik. Nárcisz önmagába zárkózása evidens, de ugyanez az eszképizmus jellemzi Zedlitzet is: hiába gyógyítja lelkesen munkásait, távcsövével mindig a kozmoszt fürkészi, a távolságot keresi, és a háború borzalmait elől családjával együtt emigrál. A kozmosz képeinek szériája Zedlitzre vonatkoztatva ugyanazt az elvágódást, kívülállást, magába fordulást fejezi ki, mint Nárcisszal összefüggésben a tükör-széria; az egyetlen különbség, hogy a „hiányzó pólust” Zedlitz a Másikban, Nárcisz pedig önmagában keresi. Zedlitz és Nárcisz összetartozása fogalmazódik meg a Nárciszhoz kapcsolódó antik oszlopot és az ugyancsak ismétlődő motívumként funkcionáló, Zedlitzre vonatkoztatott csillagászati távcsövet egyazon keretbe foglaló beállításban is.

Zedlitz és Nárcisz személyiségének rokon vonásai azt is megmagyarázzák, miért épp a báró mellett hajlandó leköttni magát a szüntelen vándorló, szabadságát feladni sosem szándékozó Psyché. Noha egyetlen igaz szerelme, Nárcisz soha nem lehet egészen az övé, Zedlitzben megfelelő „Nárcisz-pótlékre” lel. A báróhoz ennek ellenére nyilvánvalóan más viszony fűzi, mint Nárciszhoz, ami rendkívül letisztultan és egyértelműen fogalmazódik meg egy egyszerű vizuális párhuzamban, amely megint csak a struktúra megkettőződéseken alapuló jellegét erősíti. Bécsből való kiutasítása után Psyché Zedlitzcel tölt egy éjszakát egy vidéki postakocsi-állomáson. A vacsorájukat ábrázoló jelenetben a kettejüket egy beállításban mutató kép előterében egy olajmécses ég, zöld színű lánggal. Később Psyché és Nárcisz budai együttléte alkalmával a két szereplőt egy keretbe foglaló hasonló beállításban ugyancsak egy olajmécses ég a kép előterében, ám ezúttal narancsszínű, a tűz természetes fényét idéző lánggal. A valódi szenvedély, az ösztönös vonzalom Nárciszhoz fűzi Psychét, Zedlitz iránti érzelmei a zöldszínű láng jelképezte megfontoltságot, józanságot tükrözik.

A csillagos ég Zedlitzhez társított vissza-visszatérő képei ugyanakkor a Psychével asszociált, szabadságvágyat megjelenítő felhő-szériával is kapcsolatba hozhatók. Ezáltal Psyché szabadságvágya is új jelentés-összefüggésbe kerül: már nem a saját intellektusába zárt személyiségtípussal való szembenállást fejezi ki, hanem ugyanazt a hétköznapi valóságból, történelmi-társadalmi meghatározottságból való menekülési vágyat, melyet a két férfikarakter is képvisel.

Psyché és Zedlitz karakterének hasonlósága ugyanakkor újabb megerősítést nyer az anatómiai ábrák alkotta sorozattal összefüggésben is. Budai tartózkodása alatt Psyché egy alkalommal az akkor éppen orvosi tanulmányokat folytató Nárcisszal egy anatómiai könyvet lapozgat, amelynek illusztrációi különféle testi deformitásokat ábrázolnak. A deformitások sorozata megismétlődik a harmadik részben is, ahol a bányászkolónián antropológiai méréseket végző Oxendorf professzor mutat hasonló ábrákat Zedlitznek. A deviáns, abnormális testképek láttán Psyché és Zedlitz ugyanazt a kérdést fogalmazza meg: vajon mi alapján mondjuk valamire, hogy normális? Elfogadhatjuk-e egy szűkebb csoport által tudományos vagy egyéb szempontok alapján meghatározott és a társadalom vagy az emberiség egészére kiterjesztett normákat, vagy vessük el

őket mint a tömegek szempontjából önkényes és obskúrus szabályokat? Ám ha ez utóbbi mellett döntünk, az nem jelenti-e az értékek beláthatatlan következményekkel járó relativizálódását? [8. kép]



8. kép: „Vajon mi alapján mondjuk valamire, hogy normális?” ( *Nárcisz és Psiché. Bódy Gábor, 1980*)

Ebben a kérdésben ismét a modern és a posztmodern ellentéte, a két szemléletmód közti határhelyzet dilemmája fogalmazódik meg. A transzcendens szempont, illetve az egyetlen, általánosan érvényes igazság mítoszának feladásával az egységesség helyébe a pluralitás lép, az ellentétes elemek békés egymásmellettiése, a határok elmosódása pedig az egészlegesség helyett a teljesség irányába hat. A kánon-nélküliség, az eklektikusság, a stílusok, jelentések sokfélesége, egyenértékűsége és szimultaneitása Bódy szemében is vonzó lehetőség, ami egyértelműen tükröződik a film „nyelvtani szabályainak” gondolatát radikálisan elutasító szemiotikai elméletében is. Az értékviszonylagosság, az eklekticizmus kaotikussága ugyanakkor rémisztő is, ebből fakad Bódynál a rend megteremtésére irányuló vágy. Feltehetően ez magyarázza a szerialitás iránti elkötelezettségét is, hiszen az elméleti írásaiban felvázolt szeriális jelentésszerkezetben egyszerre érvényesül a szériákból kirajzolódó paradigmaticus jelentésvonlatok sokfélesége és egyenértékűsége és a szériák kapcsolódásainak, a filmi jelentésszerkezetnek objektív hierarchiára alapuló határozott rendje. Bódy tehát – szintetizáló hajlamával összhangban – mintha a modern és posztmodern elvek egységbe olvasztását látná megvalósíthatónak a szeriális szerkezetben. A szerialitás „posztmodernitása” azonban néha felülírja a szintetizáló törekvést, az ellentétek egységét konnotáló bináris alapú szeriális szerkezetet, és a domináns struktúrába bekapcsolhatatlan, komplementer-pár nélküli sorozatokat eredményez.

A karakterek közti kapcsolatrendszerhez visszatérve tehát megállapíthatjuk, hogy Zedlitz alakjában a Nárcisz-személyiség és a Psiché-személyiség egyformán jelen van. Amikor a báró szociológiailag megalapozottnak vélt tervek alapján ragaszkodik az egyéneket uniformizáló bányászkolónia megépítéséhez, a Nárciszra jellemző tudományos elvakultság, a megismerő elme mindenhatóságába vetett hit mutatkozik meg nála is. Amikor azonban az emberek antropológiai

átlagolásáról van szó, Psychéhez hasonlóan ódzkodik a tudományos módszerekre támaszkodó normativitástól. Zedlitz tehát egyszerre tekinthető Nácisz és Psyché alakváltozatának, egyetlen személyiségben megvalósítva a két ellentétes pólus feltételezett összetartozását.

A tudomány és a technika iránti ambivalens viszony fogalmazódik meg a filmben felbukkanó furábbnál furább mechanikai szerkezetek, mesterséges konstrukciók szériájában is, amely ugyan már túlmutat az egymást kölcsönösen kiegészítő, megsokszorozott ellentétek rendszerén, hiszen nem állítható párba egyetlen másik széria vonatkozásában általánosuló fogalmi jelentéssel sem, az ambivalens viszony megjelenítésével önmagában is a kettősség képzetét erősíti. A rabszolgákkal működtetett, bizzarr faszerkezet a budai lakóház belső udvarán, az értelmezhetetlen szélkerék a pozsonyi országgyűlés tanácstermében, a milliméterre pontosan megtervezett bányászkolónia a mérőszalaggal ellátott disznóóllal, vagy éppen a Nácisz által vizionált raszteres antropológiai- és mozgásmoделl egyfelől a tudományos-technikai fejlődés impozáns és üdvözlendő lenyomatainak tekinthetők, ugyanakkor sok esetben öncélúnak tűnnek, sőt az is előfordul, hogy az emberiség boldogulásának előmozdítása helyett az egyéniség és az egyéni szabadság korlátok közé szorítását eredményezik. Ebben a vonatkozásban az a jelenet, amelyben a munkásgyerekek szárnyat applikálnak a disznóra, értelmezhető úgy is, mint az egyéneknek a rájuk erőszakolt tudományos megalapozottságú rendszerből való menekülési vágya, de úgy is, mint a mesterséges rendszerezés, a manipulatív külső beavatkozás önkényes „természetellenességének”, öncélúságának metaforája. Mindemelllett a tudományos konstrukciók szériájából egy fejlődési ív is kirajzolódik, amely a Psychét kezelő orvos kezdetleges operálószékétől Zedlitz monumentális csillagvizsgálóján át Nácisz raszterrendszeréig követi nyomon a fejlődést.

Hasonló diakrón szemlélet érvényesül a Bódy által is külön jelentésrétegnek tekintett testértelmezés megjelenítésében, amely „a korai XIX. századi orvostudománytól a szociálbiológiáig és a thanatológiáig”<sup>[155]</sup> mutatja be a testről alkotott felfogás változását. Ez a jelentésréteg is egy szérián keresztül általánosul, méghozzá az emberi testtel kapcsolatos szegmentumok sorozatából. A budai kórház embrió-preparátumai, a már említett anatómiai ábrák, Oxendorf professzor antropológiai mérései, vagy Nácisz raszteres testmodellje mind arra utalnak, hogy az emberi test működésének minél tökéletesebb megismerése és értelmezése a tudományos gondolkodásnak kezdettől fogva meghatározó célja és területe volt. A kérdés persze itt is ugyanaz, mint a tudományos-technikai fejlődés kapcsán: mik a megismerhetőség, illetve az eredmények általánosíthatóságának és gyakorlati alkalmazhatóságának határai? Normának tekinthetjük-e a munkások koponyatérfogatának méricskélése alapján meghatározott antropológiai átlagot, a különböző korok különböző szempontok érvényesítésével kialakított ideális testképét, testértelmezését, vagy inkább el kéne fogadnunk, hogy az élet és a halál misztériuma, az emberi test működésének titkai sosem ismerhetők meg maradéktalanul? Bódy nem ad választ, pusztán a kérdést veti fel, és ráirányítja a figyelmünket a tudományos megismerés problematikusságára. [9. kép]



9. kép: *Az analízis korlátai (Nárcisz és Psyché. Bódy Gábor, 1980)*

Érdemes komolyabb figyelmet szentelni a film akusztikus világában megvalósuló szerialitásnak is. A *Nárcisz és Psyché* egészében véve jellemző a zenei motívumok szeriális alkalmazása. Jellemző például a passzázs-részeket kísérő vissza-visszatérő dallam, amely a sebesen robogó batár képeinek szériájához kapcsolódva Psyché nyughatatlan természetére, féltve őrzött függetlenségére utal. Az akusztikus elemek sorozatszerűsége kapcsán nagyon fontos megemlíteni a filmben ábrázolt beszéd szerialitását, amely már egyértelműen posztmodern alapon valósítja meg a szóban forgó kompozíciós elvet, és az általa életre hívott jelentést is a posztmodern szemlélet felé billenti el.

Bódy a *Nárcisz és Psyché*-ben többé-kevésbé következetesen alkalmazza a gyakorlatban mindazt, amit elméleti írásaiban a beszélt nyelv filmi használatával, a filmi jelentés kialakításában betöltött szerepével kapcsolatban állít. Bódy szerint nem szabad, hogy egy filmben elsődlegesen a beszélt nyelv hordozza a jelentést: a nyelvileg jól formált filmben a verbalitás csupán a jelentések egy rétege, ugyanolyan kulturális kód, mint a mimika, a gesztusok vagy a tárgyak azonosításának kódja, amelyek a film ikonikus természetéből fakadóan elkerülhetetlenül részt vesznek a jelentésteremtésben.<sup>[156]</sup> Annak érdekében, hogy a fogalmi jelentés a filmnyelvből fakadjon, ne pedig a verbális nyelv révén fogalmazódjon meg, Bódy a filmben ábrázolt beszéd „dologiságának” hangsúlyozását szorgalmazza.<sup>[157]</sup> Szerinte a filmkészítő egyik legfontosabb feladata „a beszélt nyelv jelentéseinek filmi átstrukturálása”.<sup>[158]</sup> A beszéd újratagolását, dologiságának tudatosítását Bódy a szeriális szerkesztés alkalmazásával valósítja meg. A *Nárcisz és Psyché* azzal kezdődik, hogy különböző szereplők egymás után különböző stílusban, beszédmódban adják elő Weöres *Psyché*-kötethez írt utószavának kezdő sorait. Ez egyrészt a Weöres-mű öntükröző szerkezetének, stilisztikai és műfaji sokszínűségének leleményesen egyszerű filmi sűrítése, hiszen itt is ugyanaz a szövegrész, ugyanaz a „valóságtartalom” ismétlődik más-más fénytörésben: a Pilinszky által életre keltett Kazinczy irodalomtudósi pátozásával, a kisdíák tankönyvi szöveget biflázó artikulátlanságával, a kvázi-kortársak emlékező-anekdotázó nosztalgiájával vagy a televíziós ismeretterjesztő műsorok narrátor-hangjának tárgyilagosságával.

A beszéd szerializálása ugyanakkor azt is maga után vonja, hogy a verbális nyelv elemeire is csak úgy tekintünk, mint a filmszegmensek triviális jelentéséből leolvasható, valamilyen kulturális kód síkjával kongruáló indexekre, amelyek szériákba rendezhetők, és a szériák vonatkozásában

fejtenek ki a saját nyelvi jelentésükön túlmutató filmnyelvi jelentést. A szövegrészletek ismétlődéséből kialakuló szériák az adott valóságtartalomra vonatkozó információk, a dokumentum-értékű „tények” különböző értelmezésektől függő viszonylagosságának fogalmát általánosítják. Úgy tűnik, hogy a komplementer-pár nélküli, magányos szériák között mégiscsak felfedezhetünk valamiféle kapcsolatot: a tudománytörténeti, a testértelmezés-történeti és a beszéd szerialitásából fakadó jelentésszféra egyaránt a racionalitás mindenhatóságába és az egyetlen, általános érvényű igazság tudományos módszerekkel való megismerhetőségébe vetett hit kritikáját, illetve az értelmezések sokféleségének létjogosultságát fogalmazza meg. A verbális nyelv szerialitásánál maradványként igen hangsúlyos és összetett formában jut kifejezésre abban a jelenetben, amely Ungvárnémeti *Az igazság* című költeményének szeriális újratagolását valósítja meg. A vers szövege a következő: „Egy fényt, egy sugárt, s egy képet fest az Igazság: / Mégis ezerképpen tűnik előnkbe nekünk. / Nem csoda: mert amint sűrű, vagy ritka az elme, / Úgy szegi a sugárt célja, s aránya fele.”<sup>[159]</sup> A verbális szöveg fogalmi jelentése önmagában is nyilvánvaló: az Igazság, a bennünket körülvevő világ a maga objektivitásában és teljességében hozzáférhetetlen, megismerhetetlen. Az ember óhatatlanul saját szubjektumának, érzékszerveinek, szellemi beállítottságának, történelmi-társadalmi meghatározottságának szűrőjén keresztül kerül kapcsolatba az Igazsággal, és ennek megfelelően értelmezi azt. A versszöveg több nézőpontból való többszöri, módosult elhangzása a filmi szintaxis szintjén is megerősíti a verbalitásban megfogalmazott gondolatviszonyt.

A beszélt nyelv e szeriális újratagolásának eszközével Bódy a film során több alkalommal is él, ami azt sugallja, hogy a verbalitást még akkor is a többi „posztmodern” szériával összefüggésben kell értelmeznünk, amikor önmagában is világosan meghatározott fogalmi jelentést hordoz. Ez sok esetben adja is magát: Nárcisz monológja az érzékszervi tapasztalatok megbízhatatlanságáról vagy az Erdély Mikós által megszemélyesített színházrendező gondolatai az értelmezések koronként változó történeti meghatározottságáról valóban összefüggésbe hozhatók az emberi megismerés végességét, az abszolút igazság és a végső igazolás tudományos eszméjének tagadását konnotáló szériákkal.

A megismerés, az analízis lehetőségei és problémái, az értelmezések viszonylagossága ugyanakkor szorosan kapcsolódik a film egészét átfogó önreflexív jelentésszférahoz is, hiszen a felvetett kérdések a film médiumára is vonatkoznak. Mennyire hihetünk a filmképen rögzített valóság dokumentumértékében, amikor a kép a legkülönbözőbb eszközökkel manipulálható, és még a legtárgyilagosabb, a valóság jelenségeinek közvetlen, reflektálatlan megjelenítésére törekvő dokumentumfilmek szerkesztését is óhatatlanul valamilyen prekonceptió vagy fogalmi keret határozza meg? Ez visszavezet bennünket a kozmikus szem problémájához: lehet-e a filmszem kozmikus szem, egyáltalán létezhet-e ilyen mindent látó szem, amely a valóságot a maga teljességében és tisztaságában tudja szemlélni, illetve tükrözni?

Dokumentum és fikció kapcsolatának részletesebb elemzésére e dolgozatban nincs mód, a szem azonban, mint a valóságot megismerő és visszatükröző, a film metaforájaként funkcionáló motívum, a *Nárcisz és Psyche* szeriális szövetében is fontos szerepet tölt be. A filmben premier

plánban vagy szuperközeliben ábrázolt szemek sajátos ívű sorozatot alkotnak: az első részben az ifjú Wesselényi Miklós szemében pontosan kivehetően látjuk Psyché tükröződését, Gaston szeme tikkal és felemás színű, a budai kórházban egy beteg szemét valamiféle gennyes váladék borítja, a reformkori törekvések kudarca után viszontlátott Wesselényi pedig már mindkét szemére vak. A tiszta, egészséges, tükröződő szemtől eljutunk a hályogos, világtalan szemig, ami a többi széria által kialakított jelentésmező kontextusában szintén a megismerés problematikusságára, illetve a film „kozmosz aspektusainak” korlátaira utalhat.

A fentiekkel hozható összefüggésbe a filmben alkalmazott különböző fények és színek sorozata is. A gyertyák, fáklyák, lángok, ablakon beszűrődő fények mind más-más *megvilágításban* mutatják a valóság elemeit, a már idézett Ungvárnémeti-vers köré épülő jelenetben pedig a megfogalmazott gondolatot vizuális metaforában is megjelenítő prizma helyzetétől függően eltérő *fénytörésben* és eltérő *színben* láttatja a világ rajta keresztül szemlélt darabkáját, ami megmagyarázza a színezett képek, képrészletek gyakori használatát is. [10. kép]



10. kép: „Egy fényt, egy sűgárt, s egy képet fest az Igazság: / Mégis ezerképpen tűnik előnkbe nekünk. / Nem csoda: mert amint sűrű, vagy ritka az elme, / Úgy szegi a sűgárt célja, s aránya fele.” ( *Narcisz és Psyché. Bódy Gábor, 1980*)

Az önreflexív rétegbe bekapcsolható a korábban már említett tükör-széria is, amely nemcsak a Narcisz-archetípus vonatkozásában, hanem a film médiumával összefüggésben is komoly jelentőséggel bír. Mint láttuk, a tükör Narciszra vonatkoztatva az önmagába zárt gondolkodó elme metaforájaként funkcionált, Bódy azonban a filmkép és a tükör között is analógiás viszonyt feltételez. A filmkép mint tükör a valóságot reprodukálja, a tükör Nárcisszal asszociált jelentése azonban arra is felhívja a figyelmünket, hogy ez a filmi tükör mindig egy bizonyos szemszögből mutatja a valóság egy bizonyos szegletét. A képen ábrázolt valóságtartalom a filmkészítő szelekciós tevékenységében megnyilvánuló egyéni beállítottságától függ: a gondolkodást, kifejezést, jelentéstulajdonítást és értelmezést tehát nem lehet elszakítani az egyéntől, az egyén történelmi-társadalmi meghatározottságától, illetve lélektani körülményeitől. Ez persze nem egyenlő a szolipszista gondolkodásnak a világot az egyéni tudat projekciójának tekintő elképzelésével, csak

azt jelenti, hogy a tőlünk függetlenül létező tapasztalati világ, a valóság a maga objektivitásában mindig csak korlátozottan megismerhető.<sup>[160]</sup>

A valóság képi ábrázolásának történeti meghatározottságát, időbeli változásait illusztrálja a *Nárcisz és Psychén* végigvonuló képtörténet is, amely „az egri freskó laterna magicájától a klasszicista árnyképrajzolásig, a prizmatól a muybridge-i kronofotográfián át a Psyché ausztriai flörtjeit dokumentáló polaroid látványvilágig” követi nyomon „a film előtörténetének állomásait és társművészeti kísérőit”.<sup>[161]</sup>

A filmkép szubjektív lehatároltságát és e lehatároltságnak a jelentéstulajdonításban betöltött szerepét hangsúlyozza a filmben a különféle belső keretek sorozatszerű alkalmazása is. A szereplőket, eseményeket gyakran ajtókereteken keresztül látjuk, és a belső keretben ábrázolt képelem jelentése mindig feszültségben van annak a térrésznek a jelentésével, amely a belső keretet is magában foglalja. A kép a képben ily módon más megvilágításba kerül, a külső keret – az adott beállítás kerete – dinamizálja, ellenpontozza, új dimenzióval gazdagítja a jelentést. Bányácskán például Kazinczy és Dessewffy Psyché gyermeki csintalanságát, kislányos báját ünneplő rajongása idilli képet festhetne Psychéről, illetve Psychének és párfogóinak kapcsolatáról, ám a tény, hogy az öt dicsérő költők egy olyan tér belső keretében láthatók, amely Psyché és Wesselényi szégyentelen, a lány ifjú kérőjét porig alázó szerelmi légyott helyszínéül szolgál, a jóhiszemű párfogókat lóvá tett, megvezethető, naiv öreguraknak tünteti fel. Hasonlóképp, abban a jelenetben, amikor Psyché megérkezik Ungvárnémeti budai szállására, alakja a szélesre tárt ajtó keretében, a kívülről beözönlő fény glóriájában ragyogja be a sötét szobát. Ha Psychét önmagában, a beállítás egyszeres keretében látnánk, a fény nélküli odúban magányosan és betegen tengődő Nárcisz kontrasztja nélkül, megjelenése nem hordozná a megváltás lehetőségének jelentéstöbbletét. Ez tulajdonképpen ahhoz hasonló, mint amikor a *Négy bagatell*-ben a keret megváltozásával megváltozik a jelentés is, csak itt a beállítás elmozdulása nélkül, egy keretben és egyidejűleg valósul meg a kép „átkeretezése”.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a párhuzamokon, ellentéteken, megkettőződéseken és tükröződéseken alapuló struktúrába bekapcsolhatatlan szériák bizonyos szempontból szintén egymásra vonatkoztathatók, és összefüggéseikből egy magasabb szintű jelentésegység általánosul. Ez a jelentés azonban ellentétes a bináris oppozíciók megsokszorozása által életre hívott jelentéssel, hiszen míg az utóbbi alapvetően modern szemléletet, illetve metafizikus beállítottságot tükröz, és az ellentétek egységét, sőt lényegi azonosságát, az egységes jelentés, a fogalmi szintézis megteremtésének lehetőségét konnotálja, az enciklopédikus jelleget erősítő önálló szériák közti kapcsolatból kirajzolódó jelentés a posztmodern szellemében az értelmezések viszonylagosságát és pluralitását, az abszolút megismerés korlátait hirdeti.

## Összegzés

Dolgozatomban a szerialitás Bódy Gábor szemiotikai elméletében, illetve filmkészítői

gyakorlatában betöltött jelentőségét igyekeztem bemutatni. Bódy szeriális forma iránti elkötelezettsége szorosan összefüggött általános nyelvelméleti érdeklődésével, illetve a strukturalista-szeriális gondolkodás művészetben való széleskörű elterjedésével. Bódy azonban a szerialitás alapját jelentő ismétlést nem egyszerű formaszervező elvnek tekinti, hanem valamennyi nyelvi jelentés megteremtésének feltételeként határozza meg. A film esetében még a többi nyelvi rendszernél is kitüntetettebb szerepet tulajdonít az ismétlésnek és a szeriális tagolásnak, a nyelvtani szabályokkal nem rendelkező filmnyelv véleménye szerint ugyanis csak ezáltal tud a képeken ábrázolt valóságtartalom triviális jelentésétől elemelt, önálló nyelvi jelentést kialakítani.

Bódynál a szeriális forma alkalmazása ugyanakkor az egész életművét és gondolkodását meghatározó kettősség kifejezésére is módot ad, ami nyilvánvalóvá válik a *Narcisz és Psyché* sajátos szeriális szerkezetéből. A szeriális formát hagyományos értelemben véve is a folytonosság és megszakítottság, rendszerszerűség és véletlenszerűség dialektikája jellemzi, Bódy azonban e két oldalt mintegy különválasztva a szeriális kompozíciós elv két eltérő szemléletű alkalmazását valósítja meg a *Narcisz és Psyché*-ben. Egyfelől a rend megteremtésének, a fogalmi szintézis kialakításának vágya hajtja. Ez a metafizikus gondolkodásmód – amely a modernitás elveinek megfelelően nem veti el a transzcendens szempontot, és bízik egy univerzális rendezőelv létezésében – az ellentétek elválaszthatatlan egységét hangsúlyozó komplementer-párok, tükröződések és megkettőződés meg sokszorozásában nyilvánul meg. E kettősségen alapuló szeriális jelentésszerkezet mellett azonban a szerialitás egy másfajta megvalósulása is tetten érhető a filmben, amely az egymást kiegészítő, a fogalmi szintézis megteremthetőségének irányába mutató páros szériák helyett az adatbázis-logikát érvényesítő, egymástól független, párhuzamos szériákat eredményez. Paradox módon e szériák egymásra vonatkoztatásából is kirajzolódik egy általánosult fogalmi jelentés, amely a posztmodern szemléletnek megfelelően a szintetizáló-homogenizáló törekvések ellenében a jelentések, értelmezések párhuzamosságát és pluralitását konnotálja. Ez a jelentés a modern szemlélettel szembeállítva ugyancsak a kettős struktúrát, a bináris oppozíciók rendszerét erősíti, itt azonban már nem egyidejűleg létező és egységre szintetizálható ellentétes fogalmakról van szó, sokkal inkább egy történeti váltás, a modern és posztmodern közötti határhelyzet dokumentálásáról.

1. Bódy Gábor: Filmművészet, a film nyelve, filmi gondolkodás. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 60.
2. Saussure, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, Corvina, 1997. 135.
3. Bódy Gábor: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. A filmi jelentés attribúciója. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 50.
4. Ibid. 49. Kiemelés az eredeti szövegben.
5. Ld. Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 140–156.
6. Ld. Szegedy-Maszák Mihály: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth Iván – Veres András. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 77–159.
7. Ld. Beke László: Szerialitás a képzőművészetben. In *Művészet Évkönyv '76*. Budapest, Corvina, 1977. 36–38.



8. Horváth János például ritmuselméleti összefüggésben használja ezt a szakkifejezést a ritmikus jelenségekre jellemző ismétlődés megjelölésére. Ld. Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951.
9. Ld. például *Magyar Nagylexikon*. XVI. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993. 185.
10. Lásd Beke László: Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 160–176.
11. Beke: Szerialitás a képzőművészetben. In *Művészet Évkönyv '76*. 36.
12. Ibid. 36.
13. Szegedy-Maszák: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 136. Kiemelés tőlem – Cz.R.
14. Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 145.
15. Szegedy-Maszák: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 110.
16. Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 156. Kiemelés tőlem – Cz.R.
17. *Strukturalizmus*. I. Bevezetés. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 6.
18. Saussure a rendszer bonyolult kölcsönös feltételezettségi viszonyainak leírására vezeti be a nyelvi érték fogalmát, amely nem összetévesztendő a jelentéssel, noha a kettő szorosan összefügg egymással.
19. David Bordwell megfogalmazásában a strukturalizmus és a szerializmus közös vonása, hogy a *jelölők* megszervezését helyezi előtérbe. Ld. Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 285. Metz azonban – feltehetőleg Hjelmslev nyomán – élesen tiltakozik a jelölők síkjának a formával, illetve a jelöltek síkjának a tartalommal való azonosítása ellen. Szerinte a jelölők és a jelöltek síkja egyaránt két réteget foglal magában: a formát és a szubsztanciát. Ld. Metz, Christian: A film strukturális megközelítése. Ford. Hollós Adrienne. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál Mihály – Szekfű András. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 101–115., különösen 108–110., valamint Hjelmslev, Louis: *Prolegomena to a theory of language*. Ford. Francis J. Whitfiels. Madison, University of Wisconsin Press, 1961. Véleményem szerint Metznek igaza van: a jelöltek esetében éppúgy beszélhetünk az egymás közötti formális szerveződésről, a gondolatok, motívumok, emberi vagy társadalmi tartalmak elrendezéséről; ezért a formaközpontúság, illetve a formális elemzés számomra nem csupán a jelölők, hanem jelölők és jelöltek, vagyis a jelek – illetve az emberi tudatban létrejövő társadalmilag meghatározott jelentések – elrendezésének, struktúrájának tanulmányozását jelenti.
20. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 285.
21. Ibid. 285.
22. Bódy: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 47.
23. Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. 142.
24. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 286.
25. Jakobson, Roman: Nyelvészet és poétika. In *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal – Vilcsék Béla. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 455.
26. ibid. p. 455.
27. Jakobson, Roman: Mi a költészet? Ford. Bojtár Endre. In *Strukturalizmus*. II. Szerk. Hankis Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 24.
28. Ld. Chomsky, Noam: *Syntactic structures*. The Hague, Mouton, 1957., illetve Chomsky, Noam: *Aspects of the theory of syntax*

- . Cambridge, MIT Press, 1965.
29. Barthes, Roland: A szemiotológia elemei. Ford. Kelemen János. In *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay – Vilcsék. 503.
  30. Ld. Balázs István: *Zenei Lexikon*. Budapest, Corvina, 2005.
  31. Boulez, Pierre: *Notes of an Apprenticeship*. New York, Knopf, 1968., idézi Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 286.
  32. Webern, Anton: Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz. In *Az avantgárd: válogatás a klasszikus avantgárd dokumentumaiból és irodalmi alkotásaiból*. Szerk. Osztovits Szabolcs – Turcsányi Márta. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998. 20. Kiemelés az eredeti szövegben.
  33. Cage, John: Előadás valamiről. In uő: *A csend: válogatott írások*. Ford. Weber Kata. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1994. 84. Véleményem szerint Szegedy-Maszák fordítása ebben az esetben találóbb: „A folytonosság elutasítása egyszerűen azt jelenti, hogy elfogadjuk a létrejövő folytonosságát.” Ld. A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 89.
  34. Az ismétlődés jelrendszerek működésében betöltött szerepéről bővebben ld. Szegedy-Maszák: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres.
  35. Cage: A zenemű mint folyamat. In uő: *A csend: válogatott írások*. 62.
  36. Ld. Deliège, Célestin: *Beszélgetések Pierre Boulezzal*. Ford. Takács Ágnes. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1983. 13.
  37. Ibid. 12.
  38. Szombathy Bálint: *A konkrét költészet útjai*. Kaposvár, Képirás Művészeti alapítvány, 2005. A weben: <<http://www.artpool.hu/Poetry/konkret/vizualis.html>> 2011. 03. 12.
  39. Ibid. A képzőművészeti jelrendszer elemeinek „önálló” jelentéséről lásd még Mukařovský, Jan: A képzőművészetek lényege. In *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss. 188–205.
  40. Beke: Szerialitás a képzőművészetben. In *Művészet Évkönyv '76*. 37.
  41. Erdély Miklós: Vonatút. Kísérleti filmterv. In uő: *A filmről: filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Válogatott írások II*. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 214.
  42. Peternák Miklós: Vonat[28]út. Erdély Miklós filmjéről. In *Mozgó film 2*. Szerk. Forgács Péter. Budapest, Balázs Béla Stúdió, 1986. 382.
  43. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 285.
  44. Ld. Szegedy-Maszák: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 137.
  45. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 286.
  46. Ibid. 286.
  47. Sherzer, Dina: Serial Constructs in the Nouveau Roman. *Poetics Today*, 1980/3. 87.
  48. Szkárosi Endre: A hang autonómiája a költészetben. In *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Szkárosi Endre. Budapest, Artpool, 1994. 3–9.
  49. Szombathy Bálint: *A konkrét költészet útjai*. <<http://www.artpool.hu/Poetry/konkret/konkret.html>> 2011. 03. 12.
  50. Idézi Nagy L. János: *Ismétlések és értelmezések Weöres Sándor verseiben*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1996. 7.
  51. Ld. Bata Imre: *Weöres Sándor közelében*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979.
  52. Tamás Attila: *Weöres Sándor*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. 148–167.

53. Kenyeres Zoltán: *Tündérsíp: Weöres Sándorról*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 160–207.
54. Tamás: *Weöres Sándor*. 158.
55. Fónagy Iván: *Gondolatalakzatok, szövegszerkezet, gondolkodási formák*. Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 1990. 24.
56. Nemes Nagy Ágnes: *Metszetek*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1982. 443.
57. Szilágyi Ákos: Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor költészetében. In uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1984. 488.
58. Weöres Sándor: A rajzvázlat. In uő: *Egybegyűjtött írások*. II. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981. 322.
59. Tüskés Tibor: *A határtalan énekese: írások Weöres Sándorról*. Budapest, Masszi, 2003. 15.
60. Nagy L. János: *Ismérlések és értelmezések Weöres Sándor verseiben*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1996., illetve Nagy L. János: *A retorikus nyelvhasználat Weöres Sándor költészetében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2003.
61. Tarján Tamás: *Weöres Sándor: Psyché*. Budapest, Akkord, 2008. 37.
62. Weöres Sándor: Psyché – Tükör előtt. In uő: *Egybegyűjtött írások*. III. 124.
63. Weöres: Psyché – A meg-lepett szeretők. In uő: *Egybegyűjtött írások*. III. 70.
64. Weöres: Psyché – Ungvárnémeti Tóth László emlékezetére. In uő: *Egybegyűjtött írások*. III. 144.
65. Ld. Szilágyi: Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor költészetében. In uő: *Nem vagyok kritikus!* 485–662.
66. Ibid. 492.
67. Ibid. 571.
68. Ibid. 661.
69. A szóban forgó film jelen tudomásunk szerint 1973-ban, a 8<sup>o</sup> Biennale de Paris vetítésein elveszett.
70. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 284.
71. Burch, Noël: *Theory of film practice*. Ford. Helen R. Lane. New York, Praeger, 1973., idézi Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 287.
72. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005. 157.
73. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 290.
74. Idézi Kovács: *A modern film irányzatai*. 152.
75. Ibid. 152.
76. A modern művészet alapvető esztétikai elveivel kapcsolatban ld. Kovács: *A modern film irányzatai*. 143.
77. Erről bővebben ld. Kovács: *A modern film irányzatai*. 407–412.
78. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 298. Kiemelés tőlem – Cz.R.
79. Kovács: *A modern film irányzatai*. 158.
80. Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 145.
81. Erről bővebben lásd Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál – Szekfű. 73–99., illetve Metz: A film strukturális megközelítése. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál – Szekfű. 101–115.
82. Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 144. Kiemelés tőlem – Cz.R.
83. Bódy Gábor: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 78.
84. Ld. Heller Ágnes: *A mindennapi élet*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970. 202–217.

85. Veres András: Az ismétlődés vizsgálatának szintjei és szempontjai. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 26.
86. Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 151.
87. Ibid. 147.
88. Bódy Gábor: Sor, ismétlés, jelentés. *Fotóművészet*, 1977/4. 18–19. Kiemelés az eredeti szövegben.
89. Ibid. 21.
90. Ld. Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 151.
91. Ibid. 152. Kiemelés az eredeti szövegben. Ez meglehetősen pontatlan megfogalmazás egy alapvetően nyelvészeti beállítottságú teoretikustól. Bódy itt valószínűleg arra gondol, hogy a jelentettek azonosságán túl a jelentők hasonlóságára, ismétlődésére is szükség van. Ezt támasztja alá az általa hozott példa is: „Az angol királynő nem feltétlenül alkot szériát a holland királynővel, ha egyiküket a kamera second plánban mutatja egy lóversenyen, másikat egy nagyotálban keresztülbiciklizve.” (Ibid. 152.) Ennek a feltételnek azonban ellentmond az, hogy Bódy a metaforikus-retorikus képkapcsolatokat is szériának tekinti, ahol viszont sok esetben kizárólag a jelentettek azonosságáról, ismétlődéséről beszélhetünk.
92. Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 156.
93. Ld. például Mukařovský: A képzőművészetek lényege. In *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss. 188–205.; Szegedy-Maszák: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 77–159.; vagy Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. I. Ford. Eörsi István. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978.
94. Lukács: *Az esztétikum sajátossága*. I. 696.
95. Szegedy-Maszák: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth – Veres. 95.
96. Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 285.
97. Bódy Gábor: Filmművészet, a film nyelve a filmi gondolkodás. Film-ismeretterjesztő sorozat – VI. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 57.
98. Zsilka János: *Nyelvi rendszer és valóság*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971. 52.
99. Ibid. 81.
100. Ibid. 59–60.
101. Ibid. 157.
102. Lásd pl. Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 119–120.
103. Metz: A denotáció problémái. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál – Szekfű. 75.
104. Eichenbaum, Borisz: A filmstilisztika problémái. Ford. Rácz Judit. In *A film és a többi művészet*. Szerk. Kenedi János. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1977. 46. Eichenbaum egyébként odáig megy a filmnyelv és a verbális nyelv párhuzamba állításával, hogy az egyes plánokat különböző mondatrészeknek felelteti meg. Ld. Ibid. 42.
105. Eisenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Szilágyi Zsuzsa. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 124.
106. Eisenstein: A forma materialista megközelítésének kérdéséhez. Ford. Berkes Ildikó. In uő: *Válogatott tanulmányok*. 65.
107. Bazin, André: A filmnyelv fejlődése. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 30–31.
108. Bazin, André: Korunk nyelve. Ford. Brencsán János. In uő: *Mi a film?* 9.
109. Ibid. 11.

110. Pasolini, Pier Paolo: A költői film. Ford. Csantavéri Júlia. In uő: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 215. Pasolini a valóságból ismert gesztusok és környezeti képek mellett a kép-jelek egy másik archetípusát is megkülönbözteti: ezek az emlékezet és az álmok képei, amelyek a vizuális valóság képeihez hasonlóan „megelőlegezik és alapvető eszközként szolgálják a filmes kommunikációt”. (Ibid. 213.)
111. Pasolini, Pier Paolo: A valóság írott nyelve. Ford. Csantavéri Júlia. In uő: *Eretnek empirizmus*. 247–248.
112. Ibid. 249. Ennek azonban némiképp ellentmond Pasolini egy korábbi állítása, amely szerint „a valóságban nem léteznek »nyers tárgyak«: minden tárgy már eredendően elég jelentéssel bír ahhoz, hogy szimbolikus jellé válhasson”. Ld. Pasolini: A költői film. In uő: *Eretnek empirizmus*. 215–216. Feltehetőleg ugyanebből az ellentmondásból ered az is, hogy Pasolini a kép-jel kifejezést néhol a jelentésteli kép megfelelőjeként alkalmazza (ld. A költői film), néhol viszont a képet alkotó kinémák szinonimájaként használja (ld. Pasolini: A forgatókönyv mint „másik struktúra felé törekvő struktúra”. Ford. Szávai János. In uő: *Eretnek empirizmus*. 233–242.).
113. Pasolini: A költői film. In uő: *Eretnek empirizmus*. 214.
114. Ibid. 213.
115. Ibid. 214.
116. Ibid. 216.
117. Bódy itt Pasolininek az 1966-os pesarói fesztivál elméleti szekciójában elmondott előadására hivatkozik. Ld. Bódy: egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. 9. lábjegyzet. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 42.
118. Ibid. 42.
119. Metz, Christian: A denotáció problémái. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál – Szekfű. 78. Kiemelés az eredeti szövegben.
120. Ibid. 97.
121. Metz, Christian: A film strukturális megközelítése. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál – Szekfű. 103.
122. Bódy: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 73. Kiemelés az eredeti szövegben.
123. Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. 134.
124. Metz: A film strukturális megközelítése. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál – Szekfű. 104.
125. Bódy Gábor: Elégia. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 37.
126. Ibid. 38.
127. Ibid. 38.
128. Bódy: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 39.
129. Ibid. 43.
130. Ibid. 48.
131. Ibid. 47.
132. Bódy: Filmművészet, a film nyelve, filmi gondolkodás. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 60.
133. Ld. Bódy: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 50., és Bódy: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 156.
134. Bódy: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 50.
135. Bódy: Sor, ismétlés, jelentés. *Fotóművészet*, 1977/ 4. 22.
136. Bódy Gábor: Kozmikus szem. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 206.
137. Ibid. 203.

138. Ibid. 206.
139. Ibid. 206.
140. Ibid. 207.
141. Czirják Pál: A jelentés nyomában. Filmnyelvi kísérletek Bódy Gábor korai munkáiban. *Metropolis*, 2007/ 2. 70.
142. Ld. Kovács András Bálint: Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002. 280.
143. Ibid. 275. Kiemelés az eredeti szövegben.
144. Ibid. 276.
145. Kovács: Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In uő: *A film szerint a világ*. 276.
146. Bata: *Weöres Sándor közelében*. 106.
147. Maga Bódy egyébként négy fő jelentésréteget különít el a *Nárcisz és Psyche*-ben, amelyek meghatározása szerint koncentrikus körökben épülnek a film története köré, és a néző kedvére válogathat közülük, nem köteles valamennyit figyelembe venni. Ezek a következők: egy kultúrtörténeti réteg, amely mintegy 120 éven át követi nyomon a kelet-európai polgári társadalmak karakterisztikumait; egy kulturális archetípus, a Nárcisz-tragédia időbeli változása és különböző parafrázisai; a test különféle értelmezéseinek bemutatása, illetve a szexualitás pozitív ábrázolása. Ld. Bódy Gábor: Kedves Mr. Dauman. In *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke László – Peternák Miklós. Budapest, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium – Filmfőigazgatóság, 1987. 128.
148. A szeriális jelentéstulajdonítást a szerkezet egészének szintjépn vizsgáló elméleti írásaiban egyébként maga Bódy is a fogalmi szintézis kialakításában határozza meg a szériák egymásra vonatkozathatóságának legfőbb funkcióját. Ld. például Bódy *Elégia*-elemzését vagy a már idézett flipperautomata-hasonlatot.
149. Kovács: *A modern film irányszatai*. 153.
150. Kovács: Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In uő: *A film szerint a világ*. 276.
151. A modern és posztmodern világkép megkülönböztetéséhez Balassa Péter alábbi írásait veszem alapul: Balassa: Plusz-mínusz posztmodern. In uő: *Hiába: valóság*. Pécs, Jelenkor; Budapest, Napra-forgó, 1989. 171–186.; Balassa: Modern és posztmodern – vég és kezdet? In uő: *Majdnem és talán*. Budapest, T-Twins, 1995. 27–46.
152. Beke László: Bódy Gábor kapcsolatai. In *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke – Peternák. 134.
153. Bódy: Kedves Mr. Dauman. In *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke – Peternák. 128.
154. Hozzá kell tennünk, hogy Bódy filmjében Psyché alakjában sokkal kevésbé érvényesül a kettősség, mint Weöres művében. Psyché itt inkább nő, mint költőnő; egyetlen, ars poeticáját megfogalmazó rövid monológtól eltekintve alig találni utalást Psyché poétikai tevékenységére. Spiritualitása a nőiség mitikus dimenziójából ered, ily módon közelebb áll természeti meghatározottságához, mint valamiféle intellektuális beállítottsághoz. Ezt jól mutatja a Psyché kassai otthonában játszódó jelenet, amelyben a mindaddig Nárciszhoz társított tükör-motívum Psychére vonatkoztatva jelenik meg. A tükör-széria Nárcisszal összefüggésben az önmagában elmerülő, önmagába zárkózó szellemi tevékenység fogalmi jelentését hordozza. Psyché azonban – Nárcisszal ellentétben – rosszul érzi magát a szobája falát borító tükrök rengetegében: megsokszorozott tükörképe nyomasztóan hat rá, és e klausztrofób térből, a Nárcisz képviselte intellektualitás elől a tükör összetörésével menekül. A darabjaira hullott tükör helyén pedig ismét megjelenik a természet és a végtelen ég a maga határtalan, reflektálatlan szabadságában.
155. Bódy: Kedves Mr. Dauman. In *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke – Peternák. 128.

156. Bódy: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 46.
157. Ebben a kérdésben teljes mértékben ezzel szemben véleményem szerint a szerialitás posztmodern alkalmazásának lehetünk tanúi azokban az esetekben, amikor az egyes szériák vonatkozásában általánosuló jelentésrétegek nem adják magukat ahhoz, hogy bármiféle magasabb, átfogóbb jelentésegységben integráljuk őket. A jelentések egységes értelmezésnek ellenálló pluralitását és töredékességét a egyetért Jakobsonnal, aki a hangosfilm megjelenésével a film halálát vizionáló teoretikusokkal ellentétben úgy vélte, hogy a film nyelvében az akusztikai elemek pontosan ugyanolyan értékű jelként funkcionálnak, mint a vizuális összetevők. Ahogyan ő fogalmaz: az egyetlen változás, hogy „a film anyaga a némafilm korában optikai, ma pedig akusztikai és optikai természetű”. Ld. Jakobson Roman: A mozi alkonya. Ford. Köböl Anna. In *A film és a többi művészet*. Szerk. Kenedi. 59.
158. Bódy: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. 76.
159. Ungvárnémeti Tóth László: Az igazság. In Weöres: *Egybegyűjtött írások*. III. 190.
160. Érdekes, hogy míg a *Nárcisz és Psyché*ben Bódy a jelek szerint alkotói és befogadói oldalról is elismeri a jelentéstudajdonítás szubjektivitását, illetve társadalmi-történeti meghatározottságát, a jelentésattribúcióval foglalkozó elméleti írásait az a strukturalista meggyőződés hatja át, hogy a műalkotásba kódolt jelentés a befogadói oldalról módosulás nélkül, maradéktalanul dekódolható. Egyre inkább úgy tűnik azonban, hogy Bódy életművének éppen ez a kettősség az egyik legmeghatározóbb vonása.
161. Beke László: Bódy Gábor kapcsolatai. In *Bódy Gábor 1946 – 1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke – Peternák. 135.

## Irodalomjegyzék

- Balassa Péter: Plusz-mínusz posztmodern. In uő: *Hiába: valóság*. Pécs, Jelenkor; Budapest, Napra-forgó, 1989. 171–186.
- Balassa Péter: Modern és posztmodern – vég és kezdet? In uő: *Majdnem és talán*. Budapest, T-Twins, 1995. 27–46.
- Balázs István: *Zenei Lexikon*. Budapest, Corvina, 2005.
- Bata Imre: *Weöres Sándor közelében*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979.
- Barthes, Roland: A szemiológia elemei. Ford. Kelemen János. In *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal – Vilcsék Béla. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 497–522.
- Bazin, André: A filmnyelv fejlődése. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 24–43.
- Bazin, André: Korunk nyelve. Ford. Brencsán János. In uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 7–15.
- Beke László: Bódy Gábor kapcsolatai. In *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke László – Peternák Miklós. 134–135.
- Beke László: Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth Iván – Veres András. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 160–176.
- Beke László: Szerialitás a képzőművészetben. In *Művészet Évkönyv '76*. Budapest, Corvina, 1977. 36–38.
- Bódy Gábor: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. A filmi jelentés attribúciója. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 39–56.
- Bódy Gábor: Elégia. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 37–38.

- Bódy Gábor: Filmművészet, a film nyelve, filmi gondolkodás. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 58–65.
- Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 140–156.
- Bódy Gábor: Kedves Mr. Dauman. In *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke László – Peternák Miklós. 127–129.
- Bódy Gábor: Kozmikus szem. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 202–208.
- Bódy Gábor: Sor, ismétel, jelentés. *Fotóművészet*, 1977/4. 18–25.
- Bódy Gábor: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 66–78.
- Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés. In uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 119–120.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Burch, Noël: *Theory of film practice*. Ford. Helen R. Lane. New York, Praeger, 1973.
- Cage, John: *A csend: válogatott írások*. Ford. Weber Kata. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1994.
- Chomsky, Noam: *Syntactic structures*. The Hague, Mouton, 1957.
- Chomsky, Noam: *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, MIT Press, 1965.
- Czirják Pál: A jelentés nyomában. Filmnyelvi kísérletek Bódy Gábor korai munkáiban. *Metropolis*, 2007/ 2. 64–77.
- Deliège, Célestin: *Beszélgetések Pierre Boulezzal*. Ford. Takács Ágnes. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1983.
- Eichenbaum, Borisz: A filmstilisztika problémái. Ford. Rácz Judit. In *A film és a többi művészet*. Szerk. Kenedi János. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1977. 13–54.
- Eisenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Szilágyi Zsuzsa. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 115–131.
- Eisenstein, Szergej: A forma materialista megközelítésének kérdéséhez. Ford. Berkes Ildikó. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 63–70.
- Erdély Miklós: Vonatút. Kísérleti filmterv. In uő: *A filmről: filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Válogatott írások II*. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 214.
- Fónagy Iván: *Gondolatalakzatok, szövegszerkezet, gondolkodási formák*. Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 1990.
- Heller Ágnes: *A mindennapi élet*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970.
- Hjelmslev, Louis: *Prolegomena to a theory of language*. Ford. Francis J. Whitfiels. Madison, University of Wisconsin Press, 1961.
- Jakobson, Roman: A mozi alkonya. Ford. Köböl Anna. In *A film és a többi művészet*. Szerk. Kenedi János. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1977. 55–65.
- Jakobson, Roman: Mi a költészet? Ford. Bojtár Endre. In *Strukturalizmus*. II. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 15–26.
- Jakobson, Roman: Nyelvészet és poétika. In *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal – Vilcsék Béla. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 449–456.



- Kenyeres Zoltán: *Tündérsíp: Weöres Sándorról*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- Kovács András Bálint: Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002. 240–282.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005.
- Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. I. Ford. Eörsi István. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978.
- Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál Mihály – Szekfű András. Budapest. MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 73–99.
- Metz, Christian: A film strukturális megközelítése. Ford. Hollós Adrienne. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Hoppál Mihály – Szekfű András. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 101–115.
- Mukařovský, Jan: A képzőművészetek lényege. In *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 188–205.
- Nagy L. János: *Isméltételek és értelmezések Weöres Sándor verseiben*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1996.
- Nagy L. János: *A retorikus nyelvhasználat Weöres Sándor költészetében*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2003.
- Nemes Nagy Ágnes: *Metszetek*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1982.
- Pasolini, Pier Paolo: A költői film. Ford. Csantavéri Júlia. In uő: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 211–232.
- Pasolini, Pier Paolo: A valóság írott nyelve. Ford. Csantavéri Júlia. In uő: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 243–273.
- Peternák Miklós: Vonatút. Erdély Miklós filmjéről. In *Mozgó film 2*. Szerk. Forgács Péter. Budapest, Balázs Béla Stúdió, 1986. 381–392.
- Saussure, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, Corvina, 1997.
- Sherzer, Dina: Serial Constructs in the Nouveau Roman. *Poetics Today*, 1980/3. 87–106.
- Szegedy-Maszák Mihály: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth Iván – Veres András. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 77–159.
- Szilágyi Ákos: Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor költészetében. In uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1984.
- Szkárosi Endre: A hang autonómiája a költészetben. In *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Szkárosi Endre. Budapest, Artpool, 1994. 3–9.
- Szombathy Bálint: *A konkrét költészet útjai*. Kaposvár, Képirás Művészeti Alapítvány, 2005. A weben: <<http://www.artpool.hu/Poetry/konkret/vizualis.html>> 2011. 03. 12.
- Tamás Attila: *Weöres Sándor*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978.
- Tarján Tamás: *Weöres Sándor: Psyché*. Budapest, Akkord, 2008.
- Tüskés Tibor: *A határtalan énekese: írások Weöres Sándorról*. Budapest, Masszi, 2003.
- Veres András: Az ismétlődés vizsgálatának szintjei és szempontjai. In *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth Iván – Veres András. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980. 19–42.
- Webern, Anton: Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz. In *Az avantgárd: válogatás a klasszikus avantgárd dokumentumaiból és irodalmi alkotásaiból*. Szerk. Osztovits Szabolcs –

Turcsányi Márta. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998. 19–20.

- Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*. I - III. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981.
- Zsilka János: *Nyelvi rendszer és valóság*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.

© Apertúra, 2013. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>

