

Színház- és Filmművészeti Egyetem

TDK-dolgozat

Bódy Gábor színházi alkotásai

Írta:

Bíró Bence

Témavezetők:

Dr. Jákfalvi Magdolna

Stóhr Lóránt

2012

A dolgozat tartalma

I. A filmrendező és a teatralitás (3. oldal)

II. Út a Hamlet felé (5. oldal)

Bódy a Főiskolán (5. oldal)

Cselédek (7. oldal)

Tévéjátékok (12. oldal)

Kréta kör (15. oldal)

III. Hamlet (19. oldal)

Amit a rendező gondol. (20. oldal)

Ami a színpadon megjelenik (22. oldal)

IV. Gondolkodó és művész (25. oldal)

V. Mellékletek (27. oldal)

Képek (27. oldal)

Művek adatai (32. oldal)

I. A filmrendező és a teatralitás

Bódy Gábor¹ életművének központi témája egyfajta személyes szabadságkeresés egy társadalmilag és történelmileg egyaránt zárkózott korban. Filmjeiben a képalkotás és az elbeszélés különböző módszereivel, újszerű filmnyelvi megoldásokkal kísérletezett. Bódyt a filmes szakma a magyar filmtörténet egyik legjelentősebb alkotójának, megújítójának tartja. A 70-es és 80-as évek során alkotásai kivívták a szakma és a közönség tiszteletét egyaránt. Filmjeivel, videóival rendszeres látogatója volt a világ nagy filmfesztiváljainak, sikerei révén pedig hamar nemzetközi elismertségre tett szert.

A színházi szakma viszont nem sűrűn emlegeti Bódy Gábor nevét. Színházi munkássága nincs benne a köztudatban, nem része annak a közös kulturális alapnak, amiből a mai magyar művészgenerációk táplálkoznak. Sokan nem tudják tehát, hogy néhány izgalmas tévéjáték mellett még színházi rendezés is fűződik Bódy nevéhez. Hivatalosan csak egy előadást készített: ez volt a *Hamlet* 1981-ben, Győrben, Cserhalmi György címszereplésével. Érdekes és egyedülálló kísérlet volt ez az előadás a rendszerváltás előtti Magyarországon, amely a lezáratlan életmű következtében folytatás nélkül maradt, és zárványként, kakuktktojásként tekint rá a színháztörténet. Ez a Hamlet-előadás ugyanakkor szerves részét képezi a Bódy-életműnek.

Bódyt minden érdekelte. Az alkotói pályáját vizsgálva kísérletek sorozatát látjuk. Talán kevésbé volt *művész*, inkább *gondolkodó embernek*, tudósnek, filozófusnak mondanám.² Beszélni, helyesebben kommunikálni, kinyilatkoztatni, gondolatokat közvetíteni akart. Nem a médium számított nála, hanem maga a közlés aktusa.

Akár a filmeket, akár a színházi munkákat nézve Bódy műveit intenzív teatralitás jellemzi. Bódy tévéfilmjei színházi szemmel nézve azért fontosak, mert nem részletekben, hanem egészben, kevés vágással és rövid idő alatt vették fel őket, akár egy előadást. A filmjeiben, főleg a *Nárcisz* és *Psychében*, sok teátrális gesztussal

¹ Budapest, 1946. augusztus 30. – Budapest, 1985. október 24.

² „Én nem tartom magamat elsősorban filmrendezőnek. Sem színházrendezőnek. Tulajdonképpen dilettánsnak tartom magamat mind a két vonalon, aki gondolati megoldásoknak a közlésére törekszik. Foglalkoztat egy opera rendezésének a gondolata is. Sőt, magának a zeneszerzésnek a gondolata is.” In: Csaplár Vilmos: „Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégeztelen” – magnóbeszélgetés a Hamlet tévéfelvételei közben. *Filmvilág* 1986/02. pp. 14-16.

találkozhatunk a képalkotásban és a színészi játékban egyaránt. A nagytotálban felvett képek egy monumentális előadás díszletei lehetnének, a szűk térben forgatott intim jelenetek pedig sokszor egy szobaszínházra emlékeztetnek. Ez fordítva is igaz, és – lévén filmrendező – Bódy tévéjátékaiban és a Hamlet felvételén szokatlanul sok filmes eszközzel találkozunk a néző. A bennük lévő technikai kísérletezések, a vizuális- és hanghatások egyértelműen a film médiumának sajátjai.

Három nagyjátékfilmje (*Amerikai anizs, Nárcisz és Psyché, Kutya éji dala*), számos kísérleti rövid- és dokumentumfilmje illetve videója mellett Bódy több drámaadaptációt és tévéjátékot is készített. Még a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, Máriássy Félix osztályában készített filmes adaptációkat Jean Genet *Cselédek*, Mészöly Miklós *Az állatforgalminál* valamint Csáth Géza *Apa és fiú* című műveiből. A *Cselédekből* aztán színházi előadást is rendezett egy budapesti művelődési házban, meghozzá Monori Lilivel és Ruttkai Évával a főszerepben. Bódy az Ódry Színpadon dolgozott Kisfaludy Károly *Betegek* című darabján is, ám azt valamiért végül mégsem mutatták be. Első igazi tévéfilmje, vagy inkább „tévédrámája”, a *Katonák*, Jakob Michael Reinhold Lenz 1776-os darabja nyomán készült 1977-ben. Már ebben a filmben szerepelt Udo Kier, akivel Bódy a mannheimi filmfesztiválon ismerkedett meg, és aki majd a *Nárcisz és Psyché* főszereplője is lesz. Egy évvel később Li Hszing-Tao nyomán forgatott tévéfilmet *Kréta kör* címmel, amely elnyerte a magyar tévékritikusok díját. Mindezeket követően pedig jött a *Hamlet*, a győri Kisfaludy Színházban, amiből a bemutató után tévéváltozatot is készített.

Jelen dolgozatban a színház felől közelítek Bódy Gábor életművéhez. A meglévő felvételek, és írások, valamint interjúk segítségével vizsgálom Bódy színházi vagy színházias rendezéseit, és a Bódy-féle alkotófolyamat fontos és sajátos jellemzőit. Kiemelt helyen kezelem a *Hamletet*, ami Bódy egyetlen hivatalosan bemutatott előadása, és legjobban dokumentált színházi munkája.

II. Út a Hamlet felé

Bódy a Főiskolán

Bódy 1971-től 1975-ig volt a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatója. Máriássy Félix osztályába, a film- és tévérendezői szakra járt³. Az első évben forgatott vizsgafilmje a *Fogalmazvány a féltékenységről*,⁴ melyben Cserhalmi Györggyel és Monori Lilivel dolgozott együtt. Az állatok és emberek viselkedését párhuzamba állító filmben a Cserhalmi által játszott karakter egyszerre veszíti el kutatói állását és szerelmét. Az egyetemi bál forgatagában vészjósló képeket látunk: Cserhalmi kezében egy vasvillával néz farkasszemet a kamerával. Monori ekkor már diplomás színésznő volt, Cserhalmi pedig végzős⁵. Cserhalmi ekkor még nem volt nagy név a szakmában, de ugyanebben az évben forgatta első filmjét Jancsó Miklóssal⁶.

A Főiskola második évében *Tradicionális kábítószerünk*⁷ címmel Bódy dokumentumfilmet rendez a kábítószer-fogyasztásról és alkoholizmusról. A filmen G. Márkus György szociológus ismerteti az alkoholizmus jellemzőit illetve a kábítószeres fogyasztásának történetét és eszmei hátterét, miközben a háttérben egy, az alkoholtól teljesen elbutult, részeg férfi üldögél és nevetgél. Az ezt követő években Bódy keze alatt három irodalmi adaptáció készült. Elsőnek Mészöly Miklós *Az Állatforgalminál* című elbeszélését vitte filmre, majd Thomas Mann novellája alapján készített egy már 40 perc hosszúságú kisjátékfilmet *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?*⁸ címmel. Ez utóbbi alkotás érdekes párhuzamot teremt két fiatal fiú párbaja és a világháború között – Bódy az 1911-ben megjelent novella világháborús előérzetét

³ Osztálytársai: Esti János, Felvidéki Judit, Kis Klára, Mihályfy Sándor, Sántha László, Sós Mária Sarolta, Surányi András, Vészi János. Az osztályvezető Máriássy Félix (1915-1975) Kossuth-díjas magyar filmrendező, a *Budapesti tavasz* rendezője.

⁴ megtekinthető az interneten:

http://kgv.nava.hu/collections/szfe/fogalmazvany_a_feltekenysegről.html

⁵ Békés András osztályába járt (1967-1971)

⁶ Még kér a nép (színes, magyar filmdráma, 1971.)

⁷ megtekinthető az interneten: http://kgv.nava.hu/collections/szfe/tradicionalis_kabitoszerunk.html

⁸ megtekinthető az interneten: http://kgv.nava.hu/collections/szfe/hogyan_verekedett.html

aknázza ki. A film képek, hangok és szöveg egymásra hatásával valamint a néző asszociációs képességeivel kísérletezik. Egy idős férfihang részleteket olvas fel a novellából, miközben Bódy az általa forgatott képeket eredeti, híradós képsorokkal keveri. A film iskolapéldája annak, hogy hogyan tágítható egy tetszőleges zárt esemény kozmikus érvényűvé.

Utolsó főiskolai évében, a *Cselédekkel* (lsd. következő fejezet) körülbelül egy időben, Bódy Csáth Géza nyomán *Apa és fiú* címmel készített rövidfilmet. Ennek főhőse egy Amerikából hazaérkezett férfi, aki az apja holttestének kiadását kéri az anatómiai intézettől. Az igazgató és a korbáncnok hidegen, részvételenül, a fiú füle hallatára beszélnek meg pontról pontra, hogyan is történt a holttest feldolgozása. Kiderítik, hogy pont az apa csontváza lett kiállítva oktatási célokra, de egy kisebb összegért természetesen hajlandók kiadni a „szemléltető eszközt”. A fiú fizet, majd karjaiban apja csontvázával távozik. Mindezt pedig felerősíti, hogy a film egésze alatt Mozart *Requiemje* szól. A többi főiskolás alkotáshoz hasonlóan ez a film sem mentes az iróniától és a fekete humortól, mely eszközökkel Bódy pontosan rajzolja meg egy elidegenített, érzelemmentes, olykor már-már morbid világ képét. A későbbi alkotásaival ellentétben viszont ezekben a munkákban még kevés a technikai kísérletezés, hiányzik a filmes eszközök szokatlan és újító célzattal való alkalmazása. A Főiskola után készített két tévéjátékban, valamint a Hamlet tévéfelvételében viszont már ezekre is bőven találunk példát.

Cselédek

1964 és 1971 között Bódy Gábor az ELTE filozófia-történelem szakos hallgatója volt. Szabad György⁹ történész és Zsilka János¹⁰ nyelvész professzorok kurzusait látogatta leggyakrabban. A Zsilkánál folytatott szemiotikai tanulmányok nagy hatással lehettek Bódyra, aki ezekben az években kezdett a filmnyelvvel foglalkozni, majd szakdolgozatát¹¹ is ebben a témában írta. Habár a Színház- és Filmművészeti Főiskolára csak negyedik próbálkozására, 1971-ben vették fel, már az ELTE-n töltött évek során is rendszeresen részt vett különböző filmes munkákban. Asszisztensként dolgozott a Balázs Béla Stúdióban, írt forgatókönyveket, illetve filmelméleti írásokkal is megpróbálkozott. Szerepelt Magyar Dezső 1969-es filmjében, az *Agitátorokban*, majd 1971-ben barátai közreműködésével készítette első önálló filmjét *A harmadik* címmel.

Bódy 1965-ben ismerkedett meg Monori Lilivel, aki akkor első éves színészhallgató volt a Főiskolán.¹² Monori hozta szóba előtte a *Cselédeket*, ami később kettejük kapcsolatának alapkövévé vált. Jean Genet 1947-es darabja valószínűleg nagyon fontos mű volt Bódy Gábor számára. A *Cselédekkel* való hosszú éveken át tartó munka illetve „játék” alapvetően befolyásolta a rendező egész életművét. És nemcsak Bódy, de Monori Lili is élete legnagyobb élményét kapta a közös „cselédezésből”, egy olyan élményt, ami – saját elmondása szerint – a színházat egyedüli értelmét jelentette számára. Bódy elsősorban vele – majd később Jancsó Saroltával és Ruttkai Évával – hosszú időn átívelő közös munka során rendezte meg a darabot 1973-ban a Csiliben, a pesterzsébeti művelődési házban.

⁹ Szabad György (Arad, Románia, 1924. augusztus 4. –) Széchenyi-díjas magyar történész, egyetemi tanár, politikus, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja. Kutatási területe a magyarországi polgári átalakulás. 1990 és 1994 között az Országgyűlés elnöke volt.

¹⁰ Zsilka János (Rákoshegy, 1930. június 10. – Budapest, 1999. január 22.) az ELTE Általános és Alkalmazott Nyelvészeti Tanszékének vezető professzora, valamint a tanszéken működő *Nyelvi mozgásformák dialektikája* kutatócsoport vezetője volt.

¹¹ Bódy szakdolgozatának címe: *Egy film jelentés-struktúrájának vizsgálata. A filmi jelentés attribúciója. (1971.)*

¹² Monori 1965 és 1969 között járt a SzFF-ra Szinetár Miklós osztályába. Osztálytársai voltak például Balázsovits Lajos, Benedek Miklós, Górnagy Mária, Schütz Ila és Vallai Péter. Monori jellegzetes figurája volt a magyar neoavantgárdnak és undergroundnak, miközben a hivatalos színházi és filmes szférában is dolgozott. Az ő nevéhez fűződik a Szentkirályi utca 4. pincészház. Jelenleg főleg Mundruczó Kornállal dolgozik.

A Cselédek előadásáról nincs felvétel. Mára csak Bódy egy évvel később készített harmadéves vizsgafilmjének első jelenete maradt meg,¹³ melyben a két cseléd szerepjátékot játszik: Monori Lili a vörös ruhás, szőke parókás Madame, Jancsó Sarolta¹⁴ pedig a fekete hajú, egyszerű fehér ruhás cseléd lány. „Előbbi a virág, utóbbi a lefolyó”. A képen egy klasszikusan berendezett előkelő szalont látunk, a térben virágok vannak minden mennyiségben. A szerepjáték a jelenet során fokozatosan elfajul, vita tör ki, majd pofon csattan. Mikor jön a hír, hogy a valódi Madame hazafelé tart, a játék véget ér, és a két cseléd hirtelen már az úrnőjük meggyilkolását tervezgeti. A céljuk közös: a szolgaságból való felszabadulás, akár saját haláluk árán is. Hiába szeretik egymást, mivel „a szeretet a szolgaságban nem szeretet”, kettejük között éles ellentét feszül: valakinek vezetnie kell az akciót. Mivel a Jancsó Sarolta által játszott karakter már egyszer kudarcot vallott, most Monori Lili cselédjén a sor, hogy felülkerekedjen a társán. A két cseléd alávetettségük révén egymásra van utalva, az együttműködésüket mégis lehetetlenné teszi a köztük feszülő undor és gyűlölet. Pont egymás hasonlóságát nem bírják elviselni, azt, hogy ugyanolyan a harisnyájuk, ugyanolyan a kezük. Tükrei egymásnak, és azt kívánják, bár ne lennének azok. Sem együtt, sem egymás nélkül nem képesek cselekedni. Ugyanúgy gyűlölik úrnőjüket, mint egymást. Szolgaság és uralkodás, együttműködés, egyenlőség és alá-fölévetettség problémáit látjuk a filmen – nem egyedülálló módon a Bódy-életműben.

Ma tehát már csak ennyi, mindösszesen 22 perc látható a *Cselédek*ből, ám ezt a tévérendezői vizsgát hosszú évek munkája előzte meg. Monori Lili és Bódy Gábor a megismerkedésüket követően éveken át a saját lakásukban üzték a „cselédezést”. Eleinte csak eszükbe jutott egy-egy mondat, aztán addig játszottak a szöveggel, mígnem teljesen magukévá tették a karaktereket. Monori elbeszélése szerint¹⁵ a cselédezés egy idő után az életük részévé vált: Solange, Claire és a Madame karaktere egybeolvadt velük. Sokszor, bármilyen helyzetben előjöttek belőlük Genet mondatai. A *Cselédek* meghatározta a viselkedésüket, kommunikációjukat. „Mentünk, jöttünk, éltünk, és egyszer csak jött a *Cselédek* mint egy ilyen rángás” – mondja Monori. Genet művének

¹³ A vizsgafilm megtekinthető videokazettán a SZFE könyvtárában

¹⁴ Jancsó Sarolta a Főiskolán Várkonyi Zoltán színészosztályába járt (1970-74)

¹⁵ saját készítésű interjú Monorival 2012. október 31-én

közbenjárásával bensőséges és nagyon szoros kapcsolat alakult ki közöttük. Monori Lili, akinek későbbi pályáját is jelentősen befolyásolta ez az élmény, így fogalmaz: „Nekem Gábor olyan, mint a testvérem. Állandóan velem van. Nagyon fiatalok voltunk, amikor találkoztunk, és nagyon mélyre mentünk abban a találkozásban. És ez nem egyszerűen egy férfi-nő találkozás volt – mert az olyan, hogy van, aztán elmúlik – hanem pont a Genet kapcsán. A hetvenes évekből valahogy újra visszazuhantunk az ötvenesbe, és az olyan szürreális volt, ahogy ki lehetett kapaszkodni egy másik világba, egy másik dimenzióba. De úgy, hogy az élmény legyen, tehát nem csak beszélni róla, hanem fizikálisan érezni. Egyfajta drog volt az nekünk, amikor cselédeztünk. Érdekes, nem?”¹⁶ Minden ember életében csak egy-két ilyen szoros kapcsolat tud kialakulni – ha ki tud alakulni egyáltalán. Az, ami Monori és Bódy között történt, unikális és életre szóló élményt adott mindkettejük számára. Az így együtt töltött hónapok következtében egymás „szent embereivé” váltak.

Aztán Bódy úgy döntött, hogy a *Cselédek*et kiviszi a lakásból – Monori szemszögéből kiárúsítja, elárulja közös titkaikat – és 1973-ban előadást csinált belőle a Csili nevű művelődési házban. Ekkor már Monori Lili mellett Jancsó Sarolta játszotta a másik cselédet, illetve Bódy – mivel nagy nevet akart – meghívta Ruttkai Évát a Madame szerepére. A Ruttkainak írt levelében leírta, hogy miért akarja megcsinálni ezt a darabot: „Mit jelent nekem a Cselédek? A lelkek tükörtáncát a kisebbségekben és alávetettségben: a szerep-álmok és szerep-valóság hosszas, önkielégítő és mégis elégtelen együttélését, és lázas, önpusztító forradalmukat. Olyan sors-galaktikába enged nézni ez a darab, amelynek a kerengése és önkívülete itt, Kelet-Európában nem ismeretlen. Azt kérdezte tőlem, miért nem magyar darabot választottam? De a Cselédek magyar darab lesz. Magyarország cseléd-ország, és mindinkább azzá válik, mert a helyzetünk megváltására rendelt energiáinkat egymás és önmagunk elpusztítására fordítjuk. Ezt a darabot úgy fogom megrendezni, mintha Ady Endre írta volna, egy kemény ördög, új-cseléd-európai feyenc-Ady.”¹⁷

¹⁶ Saját készítésű interjú Monorival 2012. október 31-én.

¹⁷ Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor - Életműbemutató*. Budapest, Műcsarnok, 1987. p. 178.

Nehéz nem mosolyogni ezeken a mondatokon. Bódy, hogy meggyőzze Ruttkait, nagy szavakkal él, és már sosem fogjuk megtudni, hogy mennyire gondolta komolyan őket. De hogy elcsábítsa a színészkirálynőt, úgy látszik, szükségesnek tartotta ezt a fennkölt, túlzó és szürreálisan hazafias megfogalmazást. Persze, nem ismeretlen, hanem igencsak aktuális gondolatok ezek ma is. Ma már tudjuk, hogy Bódy – mivel a III/III-as ügyosztály beszervezett ügynöke volt – a szó szoros értelmében rabja volt a politikának, így művészete akarva-akaratlanul, de összekapcsolódik vele. Jó eszű gondolkodó lévén mindig foglalkozott politikai és társadalmi kérdésekkel, habár maguk a gondolatok sokszor fontosabbak voltak számára, mint azok művészi megformálása. A levél egy másik pontján az áll, hogy a *Cselédek* Bódy szerint az *emberi értékek* drámája, amely fogalomnál nincs számára fontosabb.

Milyen lehetett a *Cselédek* előadása a Csiliben? Felvétel híján, a Monori Lilivel készített interjú alapján rekonstruálok az eseményt. A tér egy szocreál művelődési ház nagy előadóterme. A székek kiszedve, a nézők körben, a fal mellett ülnek. A hatalmas csarnok üres terében elszórtan óriási, színes, megmagyarázhatatlan funkciójú tárgyak találhatók, a színészeken egészalakos, testhez simuló ruha és fémszerkezetek (Konkoly Gyula¹⁸, Keserű Ilona¹⁹, Haraszti István²⁰). A két cseléden (Monori Lili, Jancsó Sarolta) abroncsos szoknya fémváza, kerekekkel. A cselédet játszókat ezek segítségével mozognak/gurulnak ide-oda a térben, mintha rollereznének – így próbálják áthidalni a nagy távolságokat. A Madame (Ruttkai Éva) hatalmas szénaboglya-szerű, szintén guruló szerkezeten érkezik, alul a rendező (Bódy Gábor) tolja. Zavarban van, és mivel nem tudja a szövegét, a rendező folyamatosan felsúgja neki. A fémkerekek állandó csikorgása illetve a zenészek által kellett zajok (Vidovszky László²¹) töltik be az óriási teret, ráadásul a falak és a betonmennyezet össze-vissza verik a hangot, ezért a színészeknek kiabálni kell. Arról már nem is beszélve, hogy a Madame-ot játszó

¹⁸ képzőművész, a 60-as évek közepén induló magyar neoavantgárd mozgalom egyik kezdeményezője, az Iparterv-csoport kiállítója (1941-)

¹⁹ festőművész, a 60-as évek közepén induló neoavantgárd művészgeneráció jelentős alakja, az Iparterv-csoport és a Budapesti Műhely tagja (1933-)

²⁰ szobrász, szcenikus (1934-)

²¹ Erkel- és Kossuth-díjas magyar zeneszerző, zenepedagógus (1944-)

színésznő férfi kollégája (Latinovits Zoltán) fel-alá mászkál a nézők között és segítő szándékú bekiabálásaival – tudniillik, hogy hol hall jól, hol rosszul a térben – zavarja az előadást. A nézőtéren pedig a klasszikus és neoavantgárd magyar színházi és művészzakma apraja-nagyja (többek között Ascher Tamás, Ádám Ottó, Babarczy László, Bari Károly, Erdély Miklós, Forgách András, Hajnóczy Péter, Keserű Ilona, Méhes Marietta, Najmányi László, Szentjóby Tamás, Xantus János, Zala Márk). Az előadás végén látványos kivonulások sorozata. A mainstream szakma semmit nem értett az egészből, az avantgárdok szerint pedig az előadás nem volt eléggé avantgárd. A rendező pedig csak járkál az udvaron és azt mondja, hogy semmit nem hajlandó hallani, csak azt, hogy ez zseniális volt, zseniális volt, zseniális volt.

Az előadást követően Bódy kicsit félretette a *Cselédek*et, majd körülbelül egy évvel később vizsgafilmet akart készíteni az anyagból. A forgatás el is kezdődött, de nem fejeződhetett be. Monori Lili elmondása alapján három nap volt a forgatásra, de Bódy munkaképtelen állapotban volt. Mint később kiderült, azokban a napokban halt meg egyik jó barátjuk,²² és ezért szakadt félbe a forgatás, és ezért látható ma csak film egy töredéke.

A *Cselédek* tehát először életforma volt, két ember együttélésének a formája, aztán egy művház as attrakció lett belőle, végül pedig egy félbe maradt vizsgafilmként őrződött meg az utókor számára. A „cselédezést” követően Bódy és Monori útjai elváltak, barátok maradtak továbbra is, de többet nem dolgoztak együtt.

²² Gombás Erzsébet, becenevén Gomba.

Tévétévéjátékok

„Egy elátkozott műfaj áll a színház és a film között: az ún. tévétévéjáték. A technika előlegezett egy műfajt, egy nyelvet, amelyen a beszéd még nincs kitalálva, az avantgardizmus is csak kísérletezik vele. Nem dicsekedhetem azzal, hogy kiszabadítottam ezt a ketrecbezárt műfajt, de egy-egy oldalvágással próbáltam bővíteni az életterét”²³

Bódy a diplomamunkája, az *Amerikai anizs* után, de még a *Psyché* előtt, több kísérleti és oktatófilm mellett két tévétévéjátékot is forgatott. 1977-ben Jakob Michael Reinhold Lenz *Katonák* című drámájából, majd egy évvel később Li Hszing-Tao műve nyomán *Krétaör* címmel készített tévéfilmeket. Mindkét film egy tragikus szerelmi és családi történeten keresztül beszél családon belüli ellentétekről, a kötelezettség és szabad akarat, valamint az igazságszolgáltatás problematikáját boncolgatja. A dramaturg mindkét esetben Mészöly Dezső volt, a főszerepeket pedig Bánfalvy Ági és Ujlaki Dénes játsszák. Ezen kívül fontos megjegyezni, hogy ezekben a munkákban szerepel először Udo Kier is, aki később Bódy életművének egyik legmeghatározóbb alkotótársa lesz. De ami a legfontosabb, az a filmnyelvi kísérletezés, amelyekkel a nézők tévéfilmekben korábban nem nagyon találkozhattak.

Egy 1979-es kéziratban Bódy állítja, hogy a két tévétévéjáték több szempontból is egy párt alkot.²⁴ Ezekben a filmekben nagy szerepe van a vizualitásnak: a díszleteknek és jelmezeknek, illetve a sminknek. Párt alkotnak azért is, mert Bódy mindkét esetben olyan forrásvidékre nyúlt, amelyből Brecht is dolgozott. Egyrészt Brecht egész dramaturgiája sokat merített a kínai színházból, másrészt átiratot készített Lenz *Nevelő úr* című drámájából.

A *Katonákban* és a *Krétaörben* is van egy erős esztétikai állítás. A kép, a színészi munka és az adaptálandó anyag jól erősítik egymást, így Bódy e két filmjében koherens világot alkot. Sőt, ezekben a munkáiban Bódy egy sajátos filmnyelvi jelrendszert

²³ Bódy írja a Rádió- és Televízió Újságban (1979. I. 22-28.)

²⁴ „Mindkettőben az érzéki szépség, és ezzel kapcsolatban a dekorativitás rendezői lehetőségeit tanulmányoztam és éltem ki. Párt alkot a két tv-játék azáltal is, hogy egyelőre nem tervezek hasonló vállalkozást. Nagy örömet jelentett számomra mind a két munka, de úgy érzem, a magam részéről kimerítettem a tv-játék műfajának jelenleg adott lehetőségeit.” In: Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor - Életműbemutató*. Budapest, Műcsarnok, 1987. p. 180.

alkalmaz: a szövegre nincs is szüksége, képes pusztán a képek és a hangok által közvetíteni jelentéseket. Itt – a színházzal ellentétben - a képi kommunikáció közvetlen érzelmi hatás nélkül is hat a nézőre.

A két film képi világa mindezek ellenére nagyon különböző. A *Katonákban* főként klasszikus térábrázolást láthatunk. Egy élethűen berendezett arisztokrata ebédlőt, egy közösségi teret és egy szűkebb szobát a katonák szállásán, valamint egy külső teret: egy parkot folyóval, azon kis fahíddal. A díszletalkotás részleteiben és kellékeiben ez nagyfokú realizmusról árulkodik. A *Kréta kör* világa viszont már absztrakt módon ábrázolt. A helyszínekre inkább csak jelzésekből lehet következtetni, illetve a téralkotásban a rendező nagyban a szövegre támaszkodik. Hogy mikor és hol járunk, azt a szereplők a kamerába fordulva, kiszólásos narráció útján közlik a nézővel.

Mindkét tévéjátékra általánosan jellemző a díszes jelmezek, az arcfestés és maszkok erőteljes használata. „Az arc festése – írja Bódy – a legősibb, legdirektebb és egyúttal legközvetlenebb művészet, mely megelőzi, szüli a színházat.” Ősi művészet tehát az arcfestés, ami ugyanakkor rendre visszatér különböző művészettörténeti korszakokban, így a neoavantgárdban is (gondoljunk csak a body art-ra). A smink által Bódy egyfajta folytonosságot teremt a *Katonák* rokokó világa, a kínai színház és a magyar neoavantgárd között.

Az arcfestések mellett egyfajta elidegenítés jellemző a színészi beszéd- és játékmódra is. A színészeket személytelenség jellemzi. Kerülik a nagy érzelmi átéléseket, azok helyett kitett mozdulatokkal, hideg hangsúlyokkal, többször deklamálva beszélnek és játszanak. A *Katonákban* leginkább a katonák edzésénél találkozunk alaposan megkoreografált mozgásokkal, tornamutatványokkal, míg a *Kréta körben* ezek a fajta színészi mozdulatsorok az egész filmben markánsan jelen vannak.

Kréta kör

Bódy e két munkája közül a *Kréta kör* bizonyult időtállóbbnak. Filmes és színházi szemmel nézve egyaránt értékes és érvényes munka. A *Kréta kör* mind a filmes technikájában, mind pedig a rendezői és színészi teljesítményeiben még mai szemmel is eleven és érvényes problémákkal foglalkozó alkotás. Li Hszing-Tao drámája a XIII. századi Kína irodalmának jellegzetes alkotása. A darab egy olyan múltban ragadt társadalmat mutat, ahol a patriarkális hierarchia és a bürokrácia az úr mindenk felett. Ebben a közegben látunk két női sorsot, akik ellentétes módon próbálnak érvényesülni: az egyik gyilkolással, csalással, hazugsággal, a másik pedig őszinteséggel, szerénységgel és szeretettel. És hogy végül az igazság győz, az csakis a sok száz éves hagyományokra visszatekintő kínai igazságszolgáltatás furfangos bölcsességének köszönhető.

A kréta kör-történet nem ismeretlen az európai művészettörténetben – többek között Bertolt Brecht is feldolgozta A *kaukázusi kréta kör*ben, sőt Brecht bizonyára sokat merített a keleti drámairodalomból és Hszing-Tao művéből saját színházi filozófiájának megalkotásakor is. A kréta kör-módszer lényege, hogy két nőnek ki kell húznia a vita tárgyát képező gyermeket a kréta körből. A csavar pedig az, hogy a bölcs bíró a vesztes nőt ítéli meg a gyermek igazi anyjának, hiszen ő az, aki valójában csak azért nem rántja magához a gyereket, mert igazán félti. Hszing-Tao a kréta kör általi igazságszolgáltatással zárja a történetet, melyben tehát az igazak győznek, a bűnösök pedig elnyerik méltó büntetésüket.

Ez a keleti tanmese láthatólag érdekelte Bódy Gábort is, aki alkotótársaival a *Kréta kör*ben sajátos világot teremtett. Barta László díszlete, Horányi Mária jelmezei, Tomola Katalin maszkjai, Halász Mihály operatőri munkája és Vidovszky László zenéi mind hozzájárulnak egy egyedülálló és koherens filmvilág felépítéséhez. Az első képkockákon egy kínai tájat ábrázoló festményen barangol a kamera, miközben csontzenéhez fogható aláfestő zenét hallunk. A teret egy téglalap alakú emelvény szervezi, amely a különböző „felvonásokban” más-más helyszínt jelez. De vannak olyan jelenetek is, amikor a szereplőkön kívül semmi nincs a képen, tehát az alakok, mintha csak kétdimenziós matricák lennének, a teljesen üres fehér filmképen mozognak. Egyébként is csak néhány jelképes kellék van elhelyezve a „színen”: egy paraván, egy szőnyeg, egy-egy szekrény vagy szék. Ezeken kívül atmoszférateremtő berendezéseket

látunk még: ilyenek például az akváriumok vagy a kínzóeszközök. A képet egyértelműen a világos színek uralják, a festett háttér, a tárgyak és a ruhák mind fehérek vagy világos árnyalattal bírnak. A színek visszafogottságával éles kontrasztot alkotnak az extravagáns szabású jelmezek, a hajviseletek, arcfestések, különösen szembetűnőek a változatos műszempillák és műkörmök.

Elmondhatjuk tehát, hogy ennél a munkánál Bódy erősen kísérletezik a filmnek a színházművészettel osztozó kifejezőeszközeivel (díszlet, jelmez, smink, színészi játék stb.) egy sajátos világ megteremtése érdekében. Már a Katonák is, de főleg a Krétakör értelmezhető akár egy színházi előadás felvételeként is. A történet egyszerű díszletben, egy helyszínen játszódik, és még ha két vagy három kamerával rögzítették is, egy-egy jeleneten belül sokszor nincs vágás.

A *Krétakör*ben Bódy végig egy önnarrációs technikát használ, azaz a szereplők megjelenésükkor elmondják a kamerába hogy kicsodák, mit kell róluk tudni, mit gondolnak a másiktól, honnan jönnek, hova és miért mennek. Ezt legtöbbször távolságtartóan, lényegre törően, sokszor erősen deklamálva egy-egy kimerevített testhelyzetben teszik, ezzel erősítve a film epikus, tanmese jellegét. A darab szövege ennek következtében hangsúlyos szerepet kap, méghozzá nemcsak a szereplők közti kommunikációra szolgál, hanem általa kapunk képet a helyszínekről, jellemekről és eseményekről is. „*Ma szerencsés nap van, az idő is szép. Felszereltem magam gazdag ajándékkal, és így megyek leánykérőbe. Ha szerencsém van, elérem vágyaim netovábbját. Ó, de gyönyörű lesz!*” – mondja például Ma tanácsos.

A film a főszereplő testvérpár édesanyjának panaszával indul. „*Én öregasszony Csengcsunból származom. Eredeti családnevem Liu. Feleségül vett egy Csang nevű urat, aki azonban régen meghalt, még java fiatalságában. Csak egy fiút meg egy lányt hoztam a világra. A fiú neve Csang Lin, megtanítottam írni és olvasni. A lány neve Haj-Tang, és én meg sem kísérek leírni mennyire szép, ugyanakkor nagyon okos és művelt. (...) Le is tették hát a mi családunk tagjai hét nemzedék óta mind a vizsgákat, csak az én anyaságom alatt esett meg, hogy folytatás nélkül marad a családi hivatás, s egyszercsak nem volt, aki tápláljon öreg napjaimra. Rábírtam hát lányomat, hogy bocsássa áruba a bájait, hogy megkeresse kenyerünket. (...)*” Haj-Tang (Bánfalvy Ági) tehát kénytelen volt „énekesnőnek”, azaz prostituálnak állni, ami akárcsak ma, akkoriban is

megvetendő foglalkozás volt. Haj-Tang bátyja, Csang Lin (Ujlaki Dénes) dühös is emiatt a családjára, és a húgát okolja, amiért lenézik, és nem kap hivatali állást a városban. A fiú ezért megveri a húgát, és végleg elhagyja a családi házat, ami így férfi nélkül marad, és még nagyobb bajba kerül. A lány azonban kurtizánként sikereket ért el, és a cselekmény kezdetén a gazdag Ma tanácsos (Márkus László) magához veszi második feleségnek. „*Én azért szeretlek, mert gyöngéd a lelked. Biztos jövőm ígérte, te benned lelem meg.*” – mondja naivan, félig énekelve Haj Tang a tanácsosnak.

Ám a tanácsos első felesége (Voith Ági) nem látja szívesen a nála jóval fiatalabb és szebb lányt a házban. Ma asszonynak ráadásul van egy nagy hátránya is Haj-Tanggal szemben: meddő, így hiába Haj-Tang a második számú feleség, ő szül gyermeket a tanácsosnak. Ma asszony kegyetlen, pénzsóvár, ráadásul megcsalja a férjét Csao hivatali titkárral (Csiszár Imre), akinek „akkora szerszáma van, akár egy számaérsődörnek.” Ma asszony hazugságok sorozatával Haj-Tang ellen fordítja először a hazatérő, koldus Csang Lint, majd Ma tanácsost is. A kisfiú ötödik születésnapján aztán Csao és az első feleség megmérgezik a tanácsost, majd a gyilkossággal Haj-Tangot vádolják meg. Ráadásul Ma asszony a bíróságon azt állítja, hogy a gyermek is az övé, így vele együtt a tanácsos minden vagyona is őt illeti. Ma asszony és Csao tanúkat is lefizetnek, hogy mellettük valljanak, így a dilettáns és korrupt bíróság bűnösnek ítéli Haj-Tangot. A lány először ellenkezik, de aztán Csao titkár vezényletével kínpadra fektetik, és addig botozzák, amíg be nem vallja bűnösségét minden vádpontban, és alá nem írja a beismerő vallomást. Haj-Tangot kalodába zárják, és a főbíróságra viszik, hogy kimondják fölötte a végső ítéletet. Az úton ismét találkozik bátyjával, aki azóta hivatalsszolga lett a főbírónál. Kiderül, hogy Ma asszony korábban becsapta, így most elkíséri húgát a bíróságra, hogy kiálljon mellette.

Udo Kier Pao Cseng főbíró szerepében a tévéjáték utolsó harmadában tűnik fel. Kopasz feje teljesen arany színűre van festve, kezében kard és jogar. „*Tiszta és egyenes a jellemem. Határozott vagyok a tetteimben. Mindig csak az állam javára gondolok, s szégyennek tartanám, hogy vagyont és előnyöket hajhásszak.*” – mondja magáról megjelenésekor. Szaggatottan, hidegen beszél, akár egy gép. Mintha személyén keresztül magának az igazságszolgáltatás mechanizmusának hangját hallanánk. Ő rendeli el a krétakör felrajzolását. Az ötéves fiút a kör közepére állítják, a két asszony pedig a két kezénél fogva próbálja kihúzni a körből. Csang Haj-Tang veszt, ezért újra

megbotozzák, aztán kap még egy esélyt, de a második próbálkozásnál mégis újra hagyja, hogy Ma asszony húzza ki a gyereket. Ezt követően Pao Cseng meghozza a helyes ítéletet: a hamisan tanúzókat botütésre és száműzésre ítéli, Ma asszonyt és Csao titkárt százhusz darabra kell feldarabolni, Ma tanácsos vagyonát és a fiút pedig visszaítéli Haj-Tangnak. *„Kiderített mindent a krétakör, s ítéletemben a való földerengett.”* – hallani Udo Kier szájából, ám hangja inkább hasonlít egy robotéra, mintha valami felsőbb erő használná szócsövének. *„Ó kegyelmes jó uram, a krétakör hírére a négy tenger árja hordja szét”* – fejezi be a darabot elégtétellel Haj-Tang.

A Krétakörben Bódy intenzíven kísérletezik a hanggal és a képpel is. A legszembetűnőbb példa, ahogy Bánfalvy Haj-Tang szerepében a filmben egyedülálló módon nemcsak énekelve beszél (hiszen „énekesnő”), de még ráadásul valamiféle bűgő-sípoló hang is zavarja a beszédét. Ez a jelenség egyrészt kiemeli a többi szereplő közül, költőibbé válik általa az alakja, másrészt jelzi, hogy Haj-Tang mások számára érthetetlen, tisztasága pedig elérhetetlen. Harmadrészt pedig valamilyen módon összeköttetésbe kerül Udo Kier Pao Csengjével, aki vele ellentétesen irreálisan mély hangon, folyamatosan akadozva beszél. Kettejük szavait sokszor nehéz megérteni. Bódy a hangjukon keresztül jelzi, hogy általános zavar van az igazságban – legyen az Haj-Tang személyes vagy Pao Cseng felsőbb igazsága.

A film alatt többször ezeken kívül is érdekes hangeffeketekkel találkozunk. A nagyobb jelenetváltásoknál gong hangját halljuk, máskor különféle feszültségkeltő zajokat használ a rendező. Rendszeresen fűrészfűrés, fém pengés, csikorgás hangja hallatszik, mintha egy nagy zajokból felépülő zenekari művet hallanánk ki a történet mögül. Honnan ered ez a zavar? Az államgépezetből? Netán a hagyományokból? Vagy valamiféle transzcendenciából?

A filmkép is sokszor szokatlan vagy trükkös. Csao titkár megjelenésekor például két közeli kép van egymásra úsztatva, ami kifejezi Csao meghasonlott személyiségét hivatali és magánélete között. Sok az olyan érdekes beállítás, amikor a kamera látószögét részben kitakarja egy előképben lévő tárgy: Ma tanácsos házában egy halakkal teli akvárium, a bíróságon egy szenvedő rab alakja. Amikor Haj-Tangot viszik a bíróságra a hóesésben, a kép háttere teljesen üres és fehér. Ezáltal a filmkép elveszti

mélységét, az alakok is mintha csak kétdimenziósak lennének. A képet a befogadó dekódolhatja úgy, mint Haj-Tang reménytelenségének, kozmikus magányának kifejeződését.

A *Kréta*körben – csakúgy, mint a *Katonák*ban – fontos témák a hagyomány tisztelete, a nemzedékeken átívelő öröklődés, az idők tisztelete és eltartása. A filmekben láthatóvá válik egyfajta alá-fölérendeltség, az igazság földi és feljebbvaló dimenziója. „A *Kréta*kört etikai horrornak szántam, végül inkább mesejáték lett belőle” – mondja Bódy.

III. Hamlet

Shakespeare tragédiája minden bizonnyal a színház- és drámatörténet legnagyobb hatású műve. 1601-1602 körül keletkezett, és az azóta eltelt több mint négyszáz év folyamán szüntelenül foglalkoztatja a színházi alkotókat. Megítélése koronként változik, sokszor igen ellentmondásos. Voltaire jó ízlés és szabályok nélküli ostobaságnak tartotta. A német romantika fedezte fel újra, Goethe zseniális műnek tartotta. Értelmezése szerint Hamlet karakterében egy új tragikus hős jelenik meg. Goethe megfogalmazása a tragikus hős régi értelmével veti össze az újat, hisz a régi hős volt az, aki „tetre született”, vagyis akinek nagysága abban állt, hogy mintegy automatikusan végrehajtotta a közösség, az istenek, a sors erői által kijelölt lépéseket. Hamlet azonban már nem ilyen egyén feletti logika leképeződése, hanem egy modern hős, akinek fő tulajdonsága a cselekvőképtelenség.²⁵

Jan Kott, lengyel irodalomtörténész, Shakespeare-ről írott tanulmánykötetében, mely a modern drámaelemzés és színjátszás egyik legfontosabb alpműve, kiemelt helyen foglalkozik a Hamlettel. „Sok minden van a Hamletben: politika, erőszak, erkölcs, vita az elmélet és a gyakorlat egyértelműségéről, a végső célokról és az élet értelméről, van benne szerelmi és családi, állami, filozófiai, eschatologiai és metafizikus tragédia. S még megrendítő lélektani tanulmány is. És véres cselekmény, és párbaj, meg nagy mészárlás. Van választék bőven. De tudni kell, miért és mi végre választ az ember.”²⁶

A Hamlet teljes egészében való eljátszása több mint négy órán át tartana. Elkél tehát a dramaturgi olló, ami csak azt hagyja meg, amire a darab színpadra állítója a hangsúlyt helyezi. Minden esetben csak egy Hamletet lehet eljátszani a sok közül. Az előadások különbözőségét az adja, hogy a rendező mennyit használ fel Shakespeare-ből és mennyit magából, illetve a saját korából.

²⁵ „Mit látunk a Hamletben? Bosszút lihegő ifjú hőst talán? Született fejedelmet, aki boldog, mert harcra hívják koronájának bitorlója ellen? Nem! (...) Hamlet figurájában csodálkozás és mélafor vesz erőt a magányos ifjún /.../ nagy tett nehezedik egy tetre nem született lélekre. Hamlet szép tiszta, nemes, fölötté erkölcsös lény, melyben nincs meg a hőöket alkotó érzéki erő /.../ Lehetetlent követelnek tőle; nem olyasmit, ami magába véve lehetetlen, hanem azt, ami neki lehetetlen.” In: J.W. Goethe: *Wilhelm Meister tanulólévei*. Budapest: Európa, 1983. p. 277.

²⁶ In: Jan Kott: *Kortársunk, Shakespeare*. Budapest, Gondolat, 1970. p. 19.

Amit a rendező gondol

Bódy a darab felkínálta lehetőségek közül határozottan két mozzanatot emelt ki. Először is, hogy Hamlet filozófus, másodszor pedig hogy Hamlet fegyveres – filozófiája egyszerre a fegyvere és a gyenge pontja. Így Hamletnek két választása van. Vagy képes elvinni odáig a gondolatmenetét, hogy neki szükségszerűen gyilkolnia kell, vagy képes elfojtani a gondolkodás során létrejött kételyeit és ösztönösen, érzésből cselekedni. Bódy mintha az előbbi úton indult volna el, de aztán végül mégis a másik lehetőség szerint fejezte volna be a Hamlet értelmezését. Az ő Hamlet-figurája egy átmenetet mutat: gondolkozó, töprengő értelmiségi fiatalemberből elszánt lázadóvá, cselekvővé válik. Hamlet karakterének ilyenén fejlődésében általános emberi tapasztalatot látott megfogalmazódni, ami az emberiség egész történelmét tekintve érvényes megállapítás. Bódy Hamletje egy merőben értelmiségi Hamlet. Nem indulatos, energikus, hanem nyugodt, kimért gondolkodó. A Cserhalmi György által játszott figura egy életunt, depresszív jellem, aki miután értesül apja erőszakos haláláról, nem gerjed hirtelen haragra, és nem ég benne a bosszúvágy. Jól megfontoltan kezd bele az igazság kiderítésébe, mialatt töprengve érveket gyűjt a cselekvéshez. Folyamatos önreflexiói és a külső történések hatására válik cselekvővé, gondolatai által „fegyveressé”, mígnem eljut a „Tettig”, a végső leszámolásig.²⁷

Bódy a Csaplár Vilmos által készített interjúban beszél arról, hogy Hamlet „minden cselekvését eltúlozza”, és így két súlyos drámai vétséget követ el: tönkreteszi Ophelia családját és elfogadja Laertes kihívását a párbajra. Utóbbi esetben ostobaságot követ el, hiszen már nyert ügye lenne, de talán büntudatból, becsületből ő mégis kiáll a végzetes párbajra. Ha ezeken a pontokon nem hibázna, akkor sikerre vihetné a feladatát, a

²⁷ „Egész furcsa, ahogy elkezdtem rendezni, érzem, hogy a Hamlet a levegőben van. De szerintem nem az utóbbi tíz év problematikája, hanem az utóbbi száz évnek a problematikája. Ilyen értelemben még a Psychével is egybe lehet vetni, egy egész korszaknak paradigmája a Hamlet. És nem én választottam annak, hanem ez az. Hogy miért? Azért, mert az értelmiségi racionális gondolkodásnak egy nagyon sikeres megfogalmazása. Ösztönös, előzetes, éppen ezért nagyon bátor megfogalmazása. Tulajdonképpen az, hogy a spekulatív létből hogy lehet átmenni a cselekvésbe. Nem attól fontos számunkra, hogy a feladatot elvégzi, hanem hogy ki az, aki ezt a feladatot kapja, ezt a bosszúfeladatot. Az, hogy ezt egy értelmiségi kapja. Egy filozófus. Én azt az alcímet adtam a darabnak, amit a televízióban ki is fogok írni, hogy a fegyveres filozófus. Ilyen értelemben gondoltam végig a cselekményt. És azt, hogy mindaz, amit az ember gondol, az a cselekvés, a fegyverek nyelvén elkezd megszólalni...” In: Csaplár Vilmos: „Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégeztelen” – Magnóbeszélgetés a Hamlet tévéfelvételei közben. *Filmvilág* 1986/02. pp. 14-16.

bosszút. Ez alapján Bódy filozófus Hamletje azt boncolgatja, hogy az értelmiségnek miféle lehetőségei vannak egy diktatúrán belül. Ha a gondolatok kudarcot vallanak, az ember kénytelen lesz fegyvert fogni. Bódy Hamletje tulajdonképpen nem más, mint forradalmár. Ez pedig rendkívül fontos, értelmezés, főleg a rendszerváltást megelőző időszak nézője számára. Minden Hamlet-előadás szükségképpen ábrázolja saját kora emberi, társadalmi és politikai viszonyrendszerét, továbbá az egyén és a hatalom viszonyáról alkot markáns véleményt, ezért a nézők Hamlet tragédiáját rendszerint egy egész nemzedék tragédiájaként fogják föl.

„Izgatta egy bizonyos anarchizmus problémája, az hogy mit jelent megölni egy királyt, és ebben is egyetértett nagyon a Hamlettel, hogy Hamlet erre tulajdonképpen képtelen. Hamlet nem akar államforma-változást, ő nem akar királygyilkos lenni, nem akar törvényeket, hagyományokat megszegni. Valaminek történnie kell, valami nagyon súlyosnak ahhoz, hogy ezt a lépést megtegye. Hamlet az a fajta nem cselekvő hős, akinek végső tette visszaigazol egy olyasfajta életformát, amelyet a körülmények kényszerítenek a mindenkori Hamletekre. Hát ebben az értelemben is adekvát korunkkal a helyzet.”²⁸ – számol be Cserhalmi György Bódy rendezéséről. Cserhalmi szerint Hamlet számára a tét az önkézzel elvégzendő halál kérdése.²⁹ Hamlet figurájának legégetőbb problémája Bódy értelmezésében – és erről több interjúban is beszélt – egy elvégzetlen feladat, mégpedig a „levés”. Szerinte Hamlet egy „nemlevő”, egy szerencsétlen alak, egy negatív hős, aki akkor tudna pozitív hőssé válni, ha sikerülne „lennie”. Hamlet „nemlevősége” pedig cselekvőképtelenségében és életuntságában áll. Pedig annyi mindent kezdhethetne magával. Elmehetne akár Wittenbergbe, elszökhetne Ophéliával, vagy megölhetné ügyesebben Claudius, úgy, hogy ő ne haljon bele. De Hamlet sikertelenül végzi el a feladatát, és ezzel öngyilkos módjára vállalja a halált, a nemlétet, és így kiengedi a kezéből a már megnyertnek tűnő ügyet. Már a darab legelejétől fogva, még mielőtt apja szellemével találkozna, már az öngyilkosságon gondolkodik. Az első alkalommal, hogy egyedül látjuk a színpadon, az

²⁸ Cserhalmi György: Barátom, Bódy Gábor In: *Filmvilág* 1990/10. pp. 21-27.

²⁹ „Érdekes módon kritikusaink, úgy soroltak minket egymás mellé, mint a három latrot. Bachman, Bódy, Cserhalmi. Ők nem vették észre, soha semmilyen, se európai, se amerikai, sem magyarországi rendezésben, hogy ez a Hamlet alaptétele. „Vagy miért szegezte az Örökkévaló az öngyilkosság ellen kánonát?” – uo.

öngyilkosságról beszél.³⁰ Hamlet számára a saját élete nem fontos, talán már a cselekmény kezdetekor ugyanolyan szívesen megválna tőle, mint Polonius társaságától később. Olyan, mintha számára már minden korábban megtörtént volna. Az elhamarkodott esküvő, vagy apja szellemének megjelenése és a gyilkosság ténye nem megalapozza, hanem csak beigazolja Hamlet már meglévő vélekedését a világról. Mindaz, amit a színpadi idő előtt látott és tapasztalt már elég volt ahhoz, hogy szorongjon, üresnek és feleslegesnek érezze saját életét. Hamlet világhoz való hozzáállása tehát a dráma cselekménye alatt nem változik, csak beigazolódik minden, amit már a cselekmény elején gondolt. Cserhalmi Hamlet-alkotása ezért egy állandó, statikus állapotot mutat, minden monológja ugyanabból az érzésből ered, ugyanazt az érzést sugallja.³¹

Ami a színpadon megjelenik

Bódy Gábor Hamlet-előadásának lényege azonban nem Hamlet figurájának az elemzése, hanem a színpadi látvány volt. És hiába a jól átgondolt koncepció, a tartalmas és alapos elemzőmunka, a gazdag gondolatiság, ha ez nem válik láthatóvá és érthetővé a néző számára. Bódy Hamlet-rendezése esetében ez történt: az előadás gondolatisága felett eluralkodott a színpadi látvány, a szöveg értelmét és jelentését pedig elnyomta a kép.

Az „abszolút látvány” színházának megteremtésén már sokan próbálkoztak. Amikor a kép színházát emlegetjük, gondolhatunk Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer és a német Bauhaus vagy akár Robert Wilson színházára. Náluk a díszlet-, jelmez- és látványtervező nem alávetettje, hanem egyenrangú társa a rendezőnek. Ezek a rendezők – és nem utolsósorban színházi gondolkodók – semmit sem bíznak csak a szóra, mindent képekkel, tárgyakkal és fényekkel mesélnek el. Az ő színházuk sokszor marionetté változtatja a színészeket, akiknek a legkisebb részletekig megkoreografált

³⁰ „Ó, hogy nem olvad, nem hígul s enyész / Harmattá e nagyon, nagyon merő hús! / Vagy mért szegezte az Örökkévaló / Az öngyilkosság ellen kánonát? / Ó, Isten, Isten! mily unott, üres, / Nyomasztó nekem e világi üzlet!” - Shakespeare: Hamlet, I. felvonás, 2. szín (Arany János fordítása)

³¹ „Hamlet a darab legelején kívülálló, kíméletlen és tárgyilagos, az elején is elmondhatná Yorick feletti beszédét, a két tudás minősége ugyanaz, csupán a helyzet változik közben - kíméletlenül, jóvátehetetlenül. Hamlet végighallgatja atyját, és kívül kerülése véglegessé válik. A rendezés e tekintetben félreérthetetlen volt.” – In: György Péter: Látvány és színház. *Színház* 1981/12. pp. 19-22.

mozgást kell végezniük. A dráma itt nem az egyéni karakterek és akciók összességében rejlik, hanem a maga folyamatában, a látvány változása során bomlik ki. Az ilyen színház akkor működik, ha a történés, a jelentés, a dráma teljes mértékben láthatóvá válik a mozgások, fények, árnyékok, ritmusok és hangeffektusok segítségével. Ebben az esetben a dráma már nem a beszédben rejlik, nem azon keresztül válik érthetővé, hanem mindent a vizualitás hordoz, semmi sem szorul kommentárra. Bódy színpadán (legalábbis az előadás felvétele alapján) az látszik, hogy éles ellentét feszül a shakespeare-i szöveg, a színészi játékmód és az előadás díszlete, jelmezei, látványvilága között.

A győri előadás díszletét egy ránézésre meghatározhatatlan anyagból készült, tekervényes, labirintusszerűség adta, mely olyan volt, mintha egy óriási agy terülne el a színen. Bachman Gábor³² színpadi építménye jól szolgálta a rendezői koncepciót: a nézőben olyan érzés támadhatott, mintha a filozófus Hamlet saját agyában kalandozna. Azonban ez a díszlet a posztmodern színeivel és formáival, a kis villogó, karácsonyfadísz-szerű lámpákkal, a rajta keresztül-kasul futó világos folyadékot szállító műanyag csövekkel, rendkívül taszítóvá tette az előadás környezetét. Cserhalmin kívül mindenki valamiféle extravagáns jelmezt viselt, melyek leginkább valamiféle utópisztikus földönkívüli világra emlékeztettek. Mintha Hamleten kívül nem lenne más ember a színpadon, csak furcsa, kifestett, elmaszkírozott, idegen lények. Az erősen művi, eklektikus díszlet és a giccses jelmez mellett, hogy hangsúlyozta Hamlet különállást, elidegenítette a nézőt az előadástól. Érdekes, hogy az öreg Hamlet szelleme, ami a győri színpadon láthatatlan maradt, és Cserhalmi eltorzított hangján szólt, a tévéjátékban egy rendkívül ügyetlenül megalkotott, nevetséges páncélos alakként jelent meg. Az előadás látványvilága, színészi játékmódja teljesen idegen volt a korabeli színházi formanyelvtől és elvárásoktól, így még a kritikusokat is zavarba hozta, akik nem tudtak mit kezdeni a látottakkal, ezért keményen bírálták Bódyt.³³

³² Designer, építész, látványtervező. (1952-)

³³ „Az előadás érdemtelenül az 'avantgarde' látszatába keveredett, holott az extrém külső mögött tartalmilag üres volt. Suta színpadi terével, tekergő műanyag csöveivel, a zezugok között elveszetten bóklászó színészeivel egyszerre csalta meg azokat, akik értelmezést gyanítottak benne, és azokat, akik klasszikusgyalázást emlegettek.” Koltai Tamás In: *Új Tükör* 1981. XVIII. évf. 44.

Bár Cserhalmi alakítása pontos képet adott a fegyveres filozófus Hamlet figurájáról, jelmeze (fülbevalója!) és a díszletben való hosszas bolyongása távolivá, idegenné, anakronisztikussá teszi őt, amit három órán keresztül a nézők egysíkúnak és unalmasnak találtak. Az előadás többi szereplőjének játéka egészen különös rendezői elvárásokra enged következtetni. A színészek túlzásokból túlzásokba esve, nagyszabásúak, hangsúlyosan teátrálisan játszottak. A különböző szereplők különböző játéktípusokat mutatnak fel, így a látványhoz hasonlóan a színészi játék is az eklektikát képviseli a színpadon. Két magyarázat lehetséges. Vagy az, hogy Bódy a korszak későmodern-posztmodern filmjeire jellemző teátrális stilizációt erőltette a színészekre, vagy magukra hagyta színészeit, akiknek a zavaruk látszott a felvételen. Ez utóbbi magyarázat értelmében a szereplők idegenül érezték magukat az előadás díszletében, nem volt világos számukra, hogy mikor mit játszanak, ezért aztán mindenki tette, ami tőle telt. Mintha Bódyt csak Hamlet figurája érdekelte volna, a többi színész nem kapott elég mankót a szerep megformálására.³⁴ Ez utóbbi magyarázatot támasztja alá Monori Lili visszaemlékezésén kívül, hogy a szereplők egymással való viszonyrendszere kidolgozatlan maradt, a színészek ezért sokszor nem tudtak mit kezdeni magukkal a térben. Nemegyszer otthagyott kelléknek tűntek, s ha a rendezés nem tudta, mitévő legyen velük, miképp várhatnánk el tőlük, hogy megteremtsék helyüket egy igen monumentális, gondosan eltervezett konstrukcióban.³⁵

Az előadásra persze csak a tévéfelvétel alapján lehet következtetni, de a felvétel jelen esetben igen fontos problémákról árulkodik. Még a kamera sem képes követni a díszletben tekergető színészeket és ritkán hozza őket közelebb a nézőhöz. Gondolhatjuk, mit láthatott akkor a színházban ülő közönség. A felvételen Bódy általában távoli képekkel dolgozik, ritkán él a vágás lehetőségével, sokáig mutatja az eseményeket egy nézőpontból. Egy hatékonyabb vágástechnikával, több közeli felvétellel lendületesebbé, érdekesebbé lehetett volna tenni a filmet a lassú színházi előadást.

³⁴ „És mondja nekem, hogy leírják azt, hogy én a Poloniust nem dolgoztam ki. Haha. Azt mondja, hát ki a faszt érdekel a Polonius?” – saját készítésű interjú Monori Lilivel 2012. október 31-én

³⁵ „Mindezek a relációk kidolgozatlanok maradtak, a szöveg felmondásán túl az összefüggések elhalványultak, a dramaturgiai munka igénye egyértelműen látszott ugyan, de konzekvens végig vitelére nem került sor. Ezért történt, hogy a látvány nagyvonalúságával, egyértelműen végiggondolt jellegével szemben mindez kidolgozatlan, töredékesnek hatott.” – In: György Péter: Látvány és színház. *Színház* 1981/12. pp. 19-22.

A Hamlet előadásainak sora aztán hirtelen vége szakadt: egyik este leégett a díszlet. Cserhalmi így mesél a furcsa tüzesetről: „Gábor akkor már nem nézte az előadásokat, mert valami egyetemmel kötött szerződése Nyugat-Berlinbe hívta, ott kellett neki előadásokat tartani. Azt mondta, hogy körülbelül hét órákor repül át a repülő a város fölött. És én mindig hét óra előtt pár perccel bementem a színpadra leellenőrizni a kellékeket, a járásokat, hogy mi hogy megy. Valaki integetett nekem fönről a világosító páholyból, és még mondtam, milyen barátságos fiatalember, lám köszön és én is visszaintegettem. Erre még jobban integetett, mondom, hát tetszünk egymásnak, én is nagyon integettem neki, de ő már ekkor kézzel-lábbal integetett, mondom akkor erről nincs szó, ez szimplán csak hülye; és én továbbra is csak monologizálgattam, bejártam a helyemet és egyszer csak megfordulok és a hátam mögött egyméteres tűz. Láttam, hogy én ezt eloltani nem tudom. Volt ott egy vödör víz, azt fölkaptam, rázúdítottam, de ezzel csak azt érhettem volna el, hogy agyonüt az áram – mint később kiderült, a tűz érintkezési hibából származott. És akkor kirohantam, hogy fiúk ég a díszlet, senki nem hitte el, de azért látszott valami pánik az arcomon, mert berohantak velem és akkor már az egész Hamlet-díszlet bal oldala a zsinórpadlásig érő lángokban állt, mindez talán húsz perc alatt. Szóval ez a Hamlet-előadás sok szempontból emlékezetes marad számomra. Nem is tudom, hogy ebből a távolságból, hogyan lehet erre gondolni, hogy ez mit jelent, mert én nem vagyok azért hajlamos minden mögött értelmet, jelentést keresni. Gábor hajlamos volt, sajnos az utóbbi időben nagyon is hajlamos; de az, hogy egy előadás így pusztuljon el, az összes rekvizitjével, azt nem hiszem, hogy minden rendező és minden színész és minden színház életében adódik.”³⁶

A Győri Kisfaludy Színház a nyolcvanas évek elején fontos magyarországi színházi műhelyként működött, és Szikora János igazgatása alatt a tiltás és tűrés határán egyensúlyozott. Szikora szembement az Aczél György diktálta kultúrpolitikával: provokatív darabokat tűzött műsorra és foglalkoztatta a neoavantgárd, illetve a demokratikus ellenzékhez tartozó művészeket is. A sok izgalmas kísérlet egyik hírhedt példája az a Hrabal-előadás, amelyben minden jelenet díszletét egy másik tervező

³⁶ Cserhalmi György: Barátom, Bódy Gábor In: *Filmvilág* 1990/10. pp. 21-27.

készítette³⁷. Schuller Gabriella színháztörténész azt állítja, hogy Bódy Hamlet-rendezése volt az utolsó elem a folyamatban, amely Szikora kényszerű távozásához vezetett. Természetesen ez az előadás nem egyedülálló egyes korabeli színházigazgatók értékválasztásai között, mely lehetővé tette, hogy a magyar neoavantgárd és underground színház alakjai megvalósíthatták törekvéseiket az intézményrendszeren belül is. A 70-es és 80-as években Kaposváron és Szolnokon is működött egy-egy jelentős színházi műhely, ahol legendás kísérletező előadásokat hoztak létre például Jeles András vagy Halász Péter közreműködésével.

³⁷ A *Bambini di Prága* című előadást Szikora János rendezte 1981 decemberében, két hónappal a Bódy-féle Hamlet után. A díszlettervezők: Bachman Gábor, Erdély Miklós, Haraszty István, Pauer Gyula, Rajk László, Szegő György.

IV. Gondolkodó és művész

„Gábor számára ez mindig is nagy kérdés volt, hogy mi az szuverén alkotónak lenni; és én úgy gondolom, hogy amikor ő egy munkát létrehozott, az erkölcsi képletet mindig aláhelyezte az esztétikai érvényességnek. Annál is inkább úgy gondolom, mert az erkölcs, az amióta kitalálták ezt a szót, évszázadonként, évezredenként változik, és mindig más tűnik föl erkölcsösnek. Az esztétika viszont egy megbonthatatlan folyamatosság; és a Gábor ennek a folyamatosságában, ennek a megbonthatatlanságában hitt olyankor is, amikor színházat rendezett.”³⁸

Cserhalmi György ebben a visszaemlékezésében szembehelyezi az erkölcs folytonos változékonyságát az esztétika állandóságával. Pedig az esztétika éppúgy változik a különböző korokban, ahogy az erkölcs. A Bódy alkotásaiban megjelenő erkölcsiség és esztétika is korhoz kötött, miközben a rendezőjük örökérvényűségre is törekedett. Ez a törekvése jobban sikerült nagyjátékfilmjeiben és tévéjátékaiban, mint két színházi előadásában.

Bódy Gábor gondolkodó ember, igazi filozófus alkat volt. Filmjein is az látszik, hogy monumentálisban és végzetesben gondolkozott. De éppen ezért talán jobban érdekelte egy alkotás szerkezete, struktúrája, gondolatisága, mint annak befogadója vagy nézője. Bódy ezért leginkább a kamera mögött alkotott igazán maradandót. A képi kommunikáció közvetlen érzelmi hatás nélkül is hat a nézőre, míg a színházban nemcsak világos jelrendszerre, de egyértelmű érzelmi hatásokra is szükség van. Ez utóbbival Bódy láthatólag keveset törődött, ő inkább a gondolat és a gondolat újszerű közlése érdekelte.

Bódy jelként tekintett mindenre, a díszletekre, a képalkotási technikákra, de még a színészeire is. Ezeket a jeleket rendezte egymás mellé egy gondolat mentén, ezekből a jelekből épített különböző konstrukciókat nemcsak a filmvásznon, de a színpadon is. Ezeket a képeket és felvételeket elnézve azonban a jelek mögött sokszor láthatatlanná válik a jelentés. A *Cselédek* és a *Hamlet* előadásán a befogadó nagyon nehéz helyzetbe kerül, ha meg akarja fejteni a Bódy által megteremtett jeleket. Mit jelent a fémből

³⁸ Cserhalmi György: Barátom, Bódy Gábor In: *Filmvilág* 1990/10. pp. 21-27.

készült abroncsszoknya? Mit jelent Polonius szakála? Mit jelentenek a díszleten villogó karácsonyfaágók vagy az előadás alatt folyamatosan készülő tea? Bódy fejében biztosan mindennek megvolt a maga jelentése, és lehet, hogy nem is kell megértenünk a miértjüket, de az ember akarva-akaratlanul rákérdez ezekre a dolgokra. A *Cselédek* és a *Hamlet* előadásai során alkalmazott eszközök és motívumok nem állnak össze koherens felfejthető jelrendszerré. Pedig ez alapvető igénye volt még a neoavantgárd művészetnek is.

Más a helyzet a két tévéjátéknál. Ha a *Katonák* vagy a *Kréta kör* némán néznénk, akkor is tökéletesen érthető volna a cselekmény, remekül megfoghatóak volnának a karakterek. E két tévéfilmnél Bódy koherens világot alkotott, melyben a kép, a filmnyelvi jelek a hang, a szöveg nélkül is képesek hordozni a jelentésüket. A *Cselédek* és a *Hamlet* jelrendszerei viszont széttartóak, kaotikusak, ellentmondásban állnak a szöveggel és a cselekménnyel, így ezek az előadások a befogadó számára nem értelmezhetők koherens egészként. A tévéjátékokkal ellentétben nincs mögöttük egy határozott és érezhető esztétikai állítás. Bódy a kamera mögül, egy stúdióban biztosabb kézzel alkotott jelentést a képen, mint a színpadon. Mind a négy munkán érződik, hogy alkotójukat jobban érdekelte a kísérletezés, az adott médiumban rejlő kommunikációs lehetőségek kutatása, mint a befogadóval történő érzelmi kapcsolatlétesítés. Bódy kreatívan használta az eszközeit, de sokszor igazán átütő művészi érzékenység nélkül – zavaróan látszott mögöttük a rendezői gesztus, a kiváltani kívánt hatás hideg szándéka.

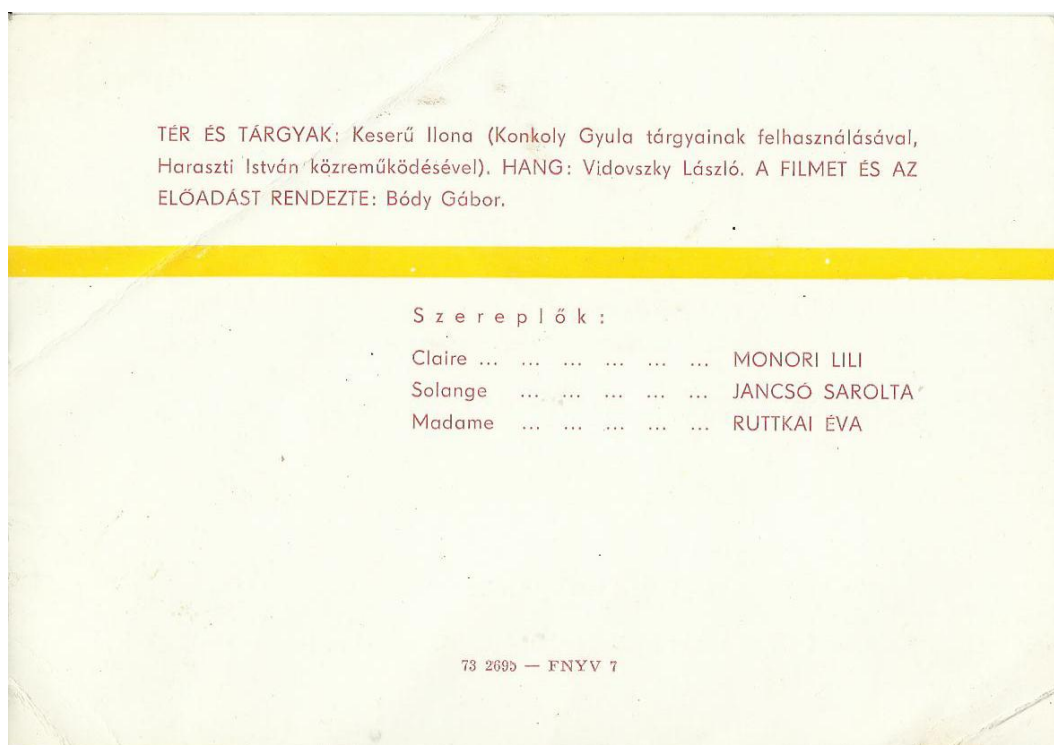
A dolgozatot zárása képen álljon itt néhány radikális mondat Ascher Tamástól, a Színház- és Filmművészeti Egyetem jelenlegi rektorától. „Bódy Gábor, mint színházművész, nem létezik. Az előadásai dicséretes és derekas melléktermékei egy kísérletező pályának. Egy mozgékony szellem bravúros kísérletei, de nem igazán említésre méltó teljesítmények.”³⁹ Dolgozatom egyszerre igazolja és cáfolja ezt az állítást. Bódy a dolgozatban tárgyalt munkái – *Cselédek*, *Katonák*, *Kréta kör*, *Hamlet* – nem életművének legjelentősebb alkotásai, de mindenképpen fontos lenyomatai a magyarországi neoavantgárd művészetnek.

³⁹ Beszélgetés Ascher Tamással 2012. november 29-én.

V. Mellékletek

Képek

Cselédek



Krétakör



Hamlet



A dolgozatban szereplő előadások, tévéjátékok adatai

Cselédek

(előadás a Csiliben, 1973., nem készült felvétel)

író: Jean Genet

rendező: Bódy Gábor

látvány: Keserű Ilona, Konkoly Gyula, Haraszti István

zene: Vidovszky László

szereplők: Monori Lili, Jancsó Sarolta, Ruttkai Éva

Cselédek

(fekete fehér vizsgafilm, részlet, 22 perc, 1973.)

író: Jean Genet

rendező: Bódy Gábor

szereplők: Monori Lili, Jancsó Sarolta

Apa és fiú

(fekete fehér vizsgafilm, 12 perc, 1974.)

író: Csáth Géza

rendező: Bódy Gábor

operatőr: Bánhegyi István

zene: Mozart

szereplők: Farkas Dénes, Horváth Gyula, Siménfalvy Sándor, Kovács Gyula

Katonák

(színes magyar tévéjáték, 90 perc, 1977.)

író: Jakob Michael Reinhold Lenz

rendező: Bódy Gábor

dramaturg: Mészöly Dezső

operatőr: Halász Mihály

zene: Bach, Gluck, Reutler

díszlet: Méhes Lóránt

jelmez: Horányi Mária

szereplők: Bánfalvy Ági, Ujlaki Dénes, Farádi István, Udo Kier, Kovács Mária, Reviczky Gábor, Csiszár Imre, Berkóczy Zoltán, Sörös Sándor

Kréta kör

(színes, magyar tévéjáték, 91 perc, 1978.)

író: Li Hszing-Tao

rendező: Bódy Gábor

dramaturg: Mészöly Dezső

operatőr: Halász Mihály

zeneszerző: Vidovszky László

díszlet: Barta László

jelmez: Horányi Mária

maszk: Tomola Katalin

szereplők:

Bánfalvy Ági (Csang Haj-Tang)

Ujlaki Dénes (Csang Lin, a bátyja)

Márkus László (Ma Csün-Csing)

Voith Ági (Ma asszony, a felesége)

Simor Ottó (Szu Sun)

Udo Kier (Pao Cseng)

Csiszár Imre (Csao titkár)

Ács János, Fekete András, Ferdinándi Gáspár, Hegedüs Erzsi, Hollósi Frigyes,

Hunyadkürti István, Korcsmáros György, Kovács Mária, Molnár Zsuzsa, Tahi József

Hamlet

(színes magyar színházi felvétel, 173 perc, 1981.)

felvétel a Győri Kisfaludy Színház előadásáról

író: William Shakespeare

rendező: Bódy Gábor

dramaturg: Kozma György

látványtervező: Bachman Gábor

jelmez: Tabea Blumenschein

zene: Vidovszky László

szereplők:

Cserhalmi György (Hamlet)

Áts Gyula (Claudius)

Martin Márta (Gertrud)

Bán János (Horatio)

Mester Ákos (Polonius)

Újlaki László (Laertes)

Leviczky Klára (Ophelia)

Úri István (Rosencranz), Szolnoki Tibor (Guildenstern), Forgács Kálmán (Sírásó),

Pálfai Péter (Sírásó, Színész királynő), Sipka László (Színész király), Bobor György (Osrick, Marcellus), Bars József (Bernardo), Kuti László (Fransisco), Kozma György (Fortinbras), Szücs István (Százados, Színész)