

A KÉPEK ÁLLÁSA
A MÉDIAMŰVÉSZEZET ÚTTÖRŐI –
ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI ÉS BÓDY GÁBOR



Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány
Center for Culture & Communication Foundation

1022 Budapest, Szpáhi utca 20.
1380 Budapest 62, Pf. 1198
Tel.: + 36-1-4887070, Fax.: + 36-1-2146872
info@c3.hu, <http://www.c3.hu/>

A KÉPEK ÁLLÁSA. A MÉDIAMŰVÉSZET ÚTTÖRŐI – ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI ÉS BÓDY GÁBOR

Az alábbi írások a Der Stand der Bilder / State of Images kiállításához az Akademie der Künste Berlin és a ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe által megjelentetett német és angol nyelvű katalógus tanulmányainak magyar fordításai. Az eredeti könyv adatai: Der Stand der Bilder / State of Images. Die Medienpioniere Zbigniew Rybczyński und Gábor Bódy. (Szerk. / Ed. / Hrsg:) Siegfried Zielinski & Peter Weibel. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2011.

Tartalom

Siegfried Zielinski A KÉPKUTATÁS ÚTTÖRŐI: BÓDY GÁBOR & ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI	7
Peter Weibel ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI, A MASZK ÉS A MATTING MESTERE	21
Piotr Krajewski ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI: KÉP A JELENNEK	31
Zbigniew Rybczyński ÉRTEKEZÉS A KÉPRŐL	41
Beke László BÓDY GÁBOR, NETWORKER	56
Peternák Miklós KÉP, LÁTÁS, JELENTÉSTULAJDONÍTÁS BÓDY GÁBOR MUNKÁSSÁGÁBAN	65
Bódy Gábor írásaiból: ÖNÉLETRAJZI FELJEGYZÉSEK	70
VÉGTELEN KÉP ÉS TÜKRÖZŐDÉS	75
MI AZ INFERMENTAL?	79
VIDEÓ ÉS FILM	80
ELMÉLETI KOZMETIKA ÉS ÉRZÉKELÉSTAN (humoresque)	84

Siegfried Zielinski

**A KÉPKUTATÁS ÚTTÖRŐI:
BÓDY GÁBOR & ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI**

I.
ORIENTÁLÓDÁS

Fajunk délen tanult meg egyenesen járni. Mióta dokumentumok formájában tudjuk tanulmányozni az ember származását és fejlődését, a történelem keletről nyugatra tart. Erre mutatott rá Hegel a világtörténelem filozófiájáról tartott berlini előadásaiban. A nyugat tudáskultúrája e téren abban az értelemben komplex, hogy a kínaiak, indiaiak, mezopotámiaiak, bizánciak, görögök és rómaiak tudását egyaránt felhalmozta. *Oriens* szó szerint *felkelő napot* jelent. Kelet felé orientálódunk.

Ami világméretekben igaz, igaz szűkebb európai koordináták között is. A modern heliocentrikus világképet javarészt egy toruáni születésű lengyel tudósnak, Nikolaus Kopernikusznak köszönhetjük, aki egyébként mind a régi görögöket, mind az arabokat behatóan tanulmányozta, és beépítette őket koncepciójába. A felvilágosodás kori Szentpétervár (1724 óta) a földrész legerősebb tudományos akadémiájának adott otthont. Onnan kiindulva terjedt el Európában az elektromosságról, a hang fizikai tulajdonságairól vagy a nem-euklideszi geometriáról szerzett új tudás. Az elektromágnesesség, az ultraibolya sugarak és az idő alapú művészetek alapvető aspektusainak felfedezője, Johann Wilhelm Ritter a 18. végén érkezett Samitzból Jenába, ahol egyebek közt akkumulátort szerkesztett, és az oszcilláló világegyetemről alkotott elképzeléseivel mély hatást tett a német romantikusokra. A szentpétervári egyetem kis intézetében mérnöktechnikailag odáig fejlesztették az új médiumok lelkét, az elektronikát, hogy már képek adására és fogadására is alkalmas berendezéseket tudtak építeni. Borisz Rozing 1908-ban jelentette be az ezen az elven alapuló színes televízió szabadalmát. Tanítványai az orosz forradalom után az USA-ban és Angliában futottak be karriert a nála megszerzett tudással, és nyugaton őket tartják számon a voltaképpeni újtókként. Mikor a politikai fordulat után végiglátogattam a kelet-európai nagyvárosok műszaki múzeumait, újra meg újra ámulatba estem, hogy mindazon újítások közül, melyeket mi eredetileg magunknak vindikáltunk, igen sokat ténylegesen Kazanyban, Wrocławban, Budapesten, Prágában vagy Szentpéterváron találtak ki.

A múlt században hozzászoktunk a gondolathoz, hogy a művészetek első techno-avantgárdja Nyugat-Európából és Észak-Amerikából származik. Ez a gondolat téves. Az elektronikus kép- és hangvilágok fejlődésének szinte valamennyi

feltételét keleten fedezték és találták fel. Nyugat és észak magáévá tette e tudást és a koncepciókat, és addig fejlesztette őket, míg nem termék válhatott belőlük. Ez azért más, mint új világokat feltalálni.

II. PERSPEKTÍVAVÁLTÁS

Bódy Gábor és Zbigniew Rybczyński Magyarországon és Lengyelországban vitte tovább az első európai avantgárd hagyományait. A múlt század hetvenes éveiben – először kísérleti filmrendezőként, majd az elektronikus videót és a számítógépet is bátran használva – mindketten offenzívan reagáltak a kihívásokra, melyekkel a médiumok új technológiai szembesítették a művészeteket. Mind technikailag, mind esztétikailag intenzíven építettek az új médiumok lelkére, az elektronikára. Annál jobban különböztek gesztusaikban.

Bódy a filozófus, a nyelvész és szemiotikus, a költő és a drámaszerző. Elsősorban a II. világháború utáni francia írók és gondolkodók inspirálták, akikre viszont az orosz, prágai és osztrák nyelv kutatók voltak nagy hatással, és korán fölfedezte a viszonylatok, a dekonstrukció, a transzformáció poézisében rejülő lehetőségeket, melyeket az új, asszociatív összekapcsolható médiumok kínáltak. Ez az ideológiai igazság ellentétének előállítási lehetőségét rejti magában. A videóban nem csak az elektronika kísérletes anyagtalansága és nyilvánvaló mesterségesége érdekelte. Bódy minden más kortársánál intenzívebben kutatta egy új, privát, intim nyilvánosság minőségét, amely számára a médiummal és a médium terjesztési és befogadási lehetőségeivel függ össze. Ezek az elképzelések egy nemzetközi művészeti magazin, a kizárólag művészek által, önállóan, a nemzetközi szcéna számára készített *Infermental* projektjében lelnek korai szintézisre.

Rybczyński konstruktivista szobrász és festő, grafikus és tervező, az általa teremtett új kép-idő-terek mérnöke. Témáit látszólag a mindennapok profán világából meríti, szenvedélye azonban a geometriának, fizikának és a fizikai világunk felépítését és érzékelését érintő alapkérdéseknek szól. Matematikai pontossággal építi fel tereit, melyek időben egymás mellett és egymásban léteznek, ám különböző vektorokhoz igazodnak. A filmet és videót két olyan korszerű lehetőségként fedezi fel és fejleszti tovább, melyekkel egészen másfajta tér- és időélményekre tehetünk szert, mint az amediális valóságból ismert társaikkal. És Bódytól eltérően, aki korai halála miatt csak tétova kezdeményeiben ismerhette meg ezt kontinenst, Rybczyński megtanulja az algoritmusok új nyelvét, hogy a számítógép segítségével alkosson olyan mesterséges világokat és látási feltételeket, melyek kitérítik, sőt akár gyökeresen átalakíthatják korlátozott érzékelési lehetőségeinket.

Mindkettejükben közös a radikális művészi tartás. Egyikük sem törekszik

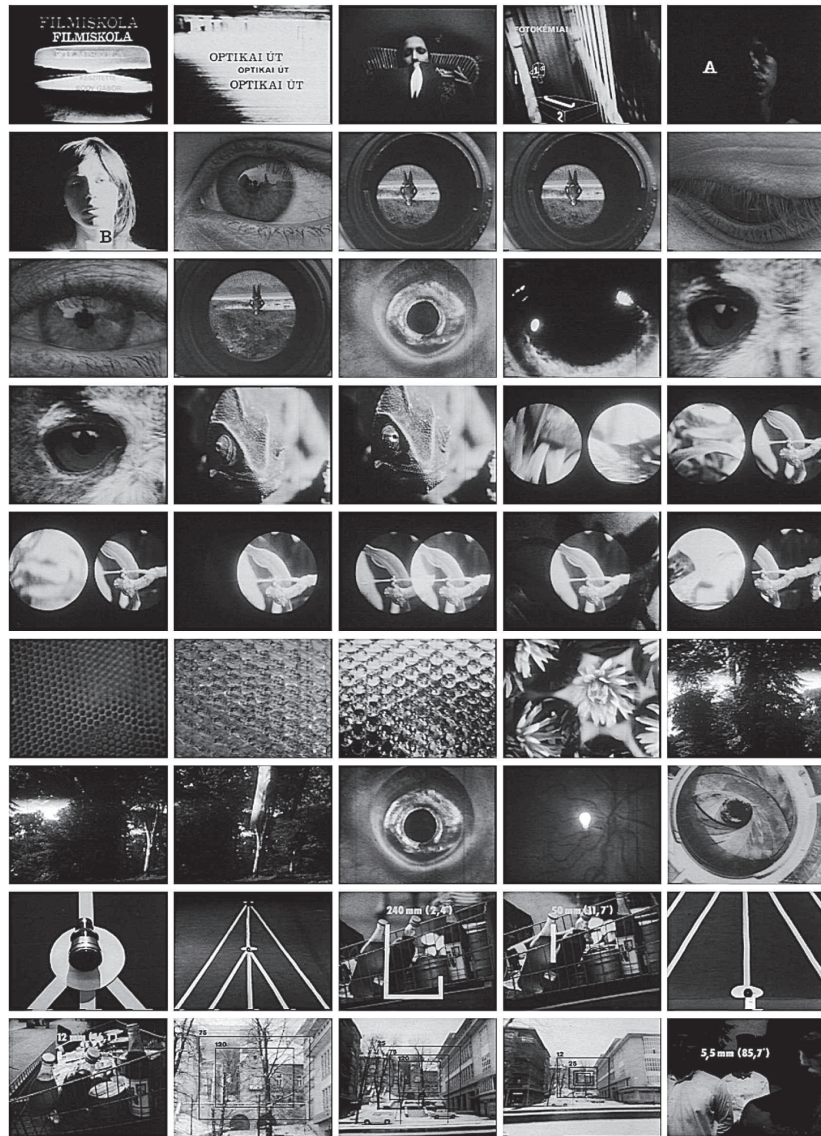
arra, hogy az új készülékek segítségével a már amúgy is láthatót kettőzze meg vagy tegye éleesebbé a képmáson. A dogmatikusan felfogott szocialista realizmus a legkevésbé sem érdekelte őket. A technikát arra használták, hogy valami addig még nem látható vagy hallatlan állítsanak elő. A kortárs kritika felszínesen mindkettejük gesztusait ismételten – és egymástól függetlenül – szürrealistának titulálta. E jelzőt szívesen használják olyan esztétikai felületek jellemzésére, amelyek a képi valóságok öntörvényűségeivel játszanak, mégpedig oly mód, hogy elidegenítik, kitérítik, kollázsokba szerkesztik, szokatlan kapcsolatokba állítják őket egymással; s ezt függetlenül attól, hogy a szürrealizmus történelmi mozgalmához bármiképpen kötődjenek. E kitérített értelemben nem is olyan rossz címke ez a két kép kutató esztétikai világainak leírására.

III. BÓDY GÁBOR MIKROUNIVERZUMA DIÓHÉJBAN: KÖLTÉSZET ÉS INTIMITÁS

A *videó* médiuma az audiovizuális kultúra genealógiájának egyik töréspontján született meg. A képek és hangok kvázi valóságejű rögzítésére alkalmas technikai és mediális rendszer egyfelől a két hagyományos tömegmédiát, a mozi és a televízió, másfelől a telematikus hálózatok fejlődése között alakult ki. A videó több tekintetben is az átmenet médiuma. Szemiotológiailag a fotográfia vagy kinematográfia ikonikus képei és a látható dolgok algoritmusokból generált szimulációi vagy a nem látható jelenségek vizualizációi között lebeg. A szalagokon elektromágnesesen rögzített információk olyan nyomokat testesítenek meg, amelyek sora oszcillográffal például még éppen hogy láthatóvá tehető.

Am ha egy olyan művész egzisztenciáját nézzük, mint Bódy Gábor, amely különböző rendszerek és országok között oszcillált, különös fontossággal bír még egy másik aspektus is: a videó mint kulturális technika az egyén és a nyilvánosság közötti viszonyok megszervezésének két pólusa között jött létre. A polgári társadalom, a szabad piac és a tömegdemokrácia hagyományában kifejlődött a határtalan politikai és kereskedelmi nyilvánosság mint legfőbb jó, melyet az összes kommunikáló elvi egyenjogúságának jegyében fejleszteni és oltalmazni illett. A másik pólust az az intimitás képezte, melyet Richard Sennett a zsarnokság minőségével is felruház: a privát, az egyedi, az elkülönült, melyet Guy Debord mint alfát & ómegát helyezett az általa elnevezett „Spektákulum társadalmának” középpontjába.

Az audiovizuális gyártás a felvevőkészülékhez csatlakoztatott elektronikus kamera révén a lehető legteljesebben privatizálódott, és ellenőrizetlenül folyhatott a saját otthon falai között. A kézhez álló kazettaméretű fejlődésének köszönhetően a folyóirat- és könyvkereskedelem mintájára lehetett előkészíteni és kísérletileg



BÓDY GÁBOR: FILMISKOLA. Képek Bódy Gábor 87 perces, 1976-ban 16 mm-es filmre felvett fekete-fehér oktatófilmjéből, a Filmiskolából

magazinokat és filmeket, ki lehetett kölcsönözni vagy meg lehetett vásárolni. Aki rendelkezett lejátszó készülékkel és monitorral, otthon, vagyis önállóan és saját magánszférájában szervezte meg videográfiai fogyasztását. Ez döntő jelentőséggel bírt minden olyan művész számára, aki hozzáfért az új termelőeszközökhöz. Immár léteztek a látható és hallható események technikai (re)produkálására alkalmas produktumok, melyek fölött a művészek önállóan, autonóm módon, az ipartól, állami intézményektől és fejlesztő laboratóriumaiktól függetlenül, a tömegkultúra termékeinek és propagandájának területén kívül rendelkezhetnek. A műhelymunka egybeeshetett a technikai kísérletekkel.

Bódy Gábor Budapesten az 1970-es évek közepe óta foglalkozott elektronikus kísérletekkel, nagyjából ugyanakkor, mikor a Balázs Béla Stúdióban K3 néven megalakult az a kísérleti-művészfilmes csoport, melynek egyik protagonistája éppen Bódy volt. Az 1976-os *Pszichokozmoszok* az első olyan (35 mm-es) filmje, amely számítógéppel generált képekből áll. Az 1978-as *Privát történelem* még ugyancsak kinematográfiai filmanyagra készül, de már határozottan magán viseli a videográfiai gyártás jellegzetességeit. Bódy névtelen, erősen személyes jellegű keskenyfilm-törédekekből vágta össze, melyekhez újsághirdetések útján jutott hozzá. A hanganyagot a filmek keletkezési idejéből vett rádiófelvételek szolgáltatják. A privát filmprotokollokkal együtt olyan intimitás benyomását keltik, amely egyúttal politikai töltettel bír. A fekete-fehér *Privát történelem* Bódy kortársait hasonló *found footage* videókra ösztönözte: Magyarországon egyebek közt Forgács Péter nagyszabású sorozata, a *Privát Magyarország* tartozik ide, melynek a rendező Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*ához fűzött öntörvényű képkommentárja is része. Ugyanabban az évben, 1978-ban Párizsban készült egy végtelenen intim videó. Bódy Marcel Odenbach német videóművésszel közösen rögzítette háromperces performanszát, mely a *Gespräche zwischen Ost und West* ('Beszélgetések Kelet és Nyugat között') címet kapta: míg a hab szappanbuborékokat formál a száj előtt, a két művész abszurd antidialógusba lovalja bele magát, mely a néző számára mindenestül a vizualitás szférájában marad; egyetlen szót sem lehet hallani vagy érteni.

Bódy leghíresebb játékfilmje, az 1980-as *Nárcisz és Psyché* több tekintetben is magasfeszültségtől vibrál. Ez nem csak Patricia Adrianinak, Udo Kiernek és a Fassbinder-sztár Ingrid Cavennek, e három rendkívül energetikus színészikonnak köszönhető. A film kéjesen tobzódik a szándékos mesterkéltességben, és kiaknázza mindazt, ami abban az időben kinematográfia és elektronikus effektusok között lehetséges volt (utóbbiakat Szalay Sándor készítette). Bódy itt virtuóz módon foglalja össze a mozi nyelvvel kapcsolatos, az 1970-es években megkezdett kísérleteit. A filozófiához, szemiotikához és drámairodalomhoz kötődő kezdetei a narráció úttörő formáival és bizarr képötlekkel kapcsolódnak össze. Alapszerkezetében koncentrikusan elrendezett körökből épül fel a film, melyek

megbontthatatlanul fonódnak egymásba, éppen úgy, mint a főhős, Tóth László önimádata, akit Udo Kier konzseniálisan alakít, a mítosz tekintetében, és a többiek iránt lehetetlen szeretet, mely a művészet iránti vonzódástól kapja meg különleges, narcisztikus kivédhetetlenségét. – »Elhatároztam, hogy életemet a továbbiakban is a szabadságnak, a szerelemnek, a művészeteknek és a tudományoknak szentelem«¹, Bódy Gábor e szavakkal fejezte be életrajzi miniatúráját, melyet öt évvel a halála előtt vetett papírra.

»Az idő a rögzítő és a vetítő berendezésben van elrejtve, mint egy önálló hangszer, vagy nyelv, amelyen a legkülönbözőbb összefüggéseket lejátszhatjuk. [...] Van tehát a filmnek is olyan adottsága (...), amely a maga útján teljesen fiktív dolgok közlését teszi lehetővé.«² Bódy úgy találta, hogy a filmnek ezt a különleges képességét alig értik és használják, ezért írta meg a forgatókönyvet mindenestül saját *Filmiskolájához*, melyet kinematográfiaileg 1974 és 1976 között dolgozott ki.

Ez a pedagógiai küldetés néhány év múlva vált gyakorlattá. A látványos *Nárcisz és Psyché* és nagy sikere után, melyet a nemzetközi filmes szcénában aratott, Bódy a Német Felsőoktatási Csereszolgálat (DAAD) ösztöndíjával Nyugat-Berlinbe ment. 1982-től 1984-ig a Német Film- és Tévéakadémia (dfbb) tanárként gyakorolt mérvadó hatást a nyugat-berlini és nyugat-német filmes és videószcénára.

Egon Bunnéval és a berlini Műszaki Egyetem elektronikus zenei stúdiójának vezetőjével, Volkmar Heinnal Bódy 1983-ban három rövidebb-hosszabb változatban készítette el a *De occulta philosophiá*t, ezt az Agrippa von Nettesheim hermetikus-matematikai gondolatvilágától ihletett *filo(zófia-)klipet*. Az elektronikus videó ebben a kombinálás (*ars combinatoria*) komplex művészeteként bontja ki a kölni misztikus szám- és szimbólumvilágának mágikus erejét. Szöveg, kép és hangok asszociatív szövedékké fonódnak.

A fluxus és videó koreai úttörője, Nam June Paik már az 1960-as években propagálta egy olyan filozófiai gyakorlat gondolatát, amely a videó médiumában valósítja meg magát, miként azt a javaslatot is, hogy az audiovizuális időformálás objektivációi az egész világra szétküldhetők.³ Bódy 1980-tól feleségével, Verával váltotta valóra a projektet, melyet Paik maga soha nem tudott kivitelezni. Megalapította a kazettán terjesztett elektromágneses videomagazint, az *Infermentalt*, melynek rendszeres számaiban új munkákkal és elképzelésekkel mutatkozhatott be a nemzetközi szcénára. A közreműködő alkotók bő tíz év alatt

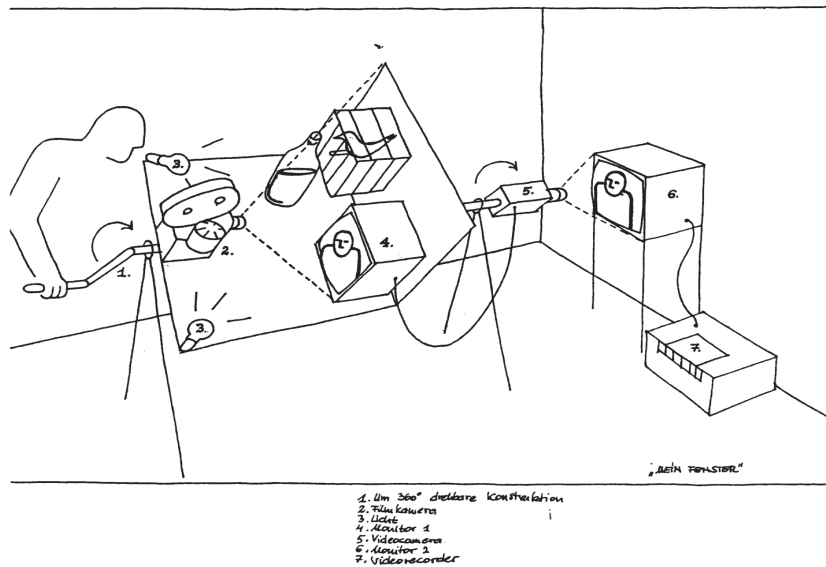
1 Curriculum vitae. In: Beke László, Peterák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor, 1946–1985, Életműbemutató*. Műcsarnok, Budapest 1987, 15. l.

2 Gábor Bódy: Filmschule, 1976. *Ausschnitte aus dem Drehbuch*. In: *Lab. Jahrbuch 1998 für Künste und Apparate*. KHM - Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, p. 118. Magyarul: Bódy Gábor: *Filmiskola*. Palatinus Kiadó – Intermédia, Budapest, 1998. 65. és 73. l.

3 Vö. egyebek közt [...] *nach den Medien*] – *Nachrichten aus dem auslaufenden 20. Jahrhundert* c. esszém »... für eine cultura experimentalis« c. fejezetét. Merve, Berlin 2011.

660 önálló munkát készítettek és hoztak nemzetközi forgalomba, Bódy Gábor halála után Bódy Vera vette át a felelős szerkesztő munkáját. Az elektronikus művészet hatalmas téra jött így létre, amelyhez hasonló maig sem akad.

A könyvpiac termékeivel való párhuzam megfelelt Bódy elképzelésének, aki az irodalomhoz való viszony újfajta lehetőségét látta a videóban. »Ez végső soron nem jelent mást, mint egy új nyelv felszabadítását képek, szavak és zene szabad természetéből fakadóan kötetlen egymás mellé rendelése által.« Bódy számára a videó használata ugyanúgy következetesen privát valami volt, mint az olvasmány, s e privát jelleget már-már kultusszá magasztosította. »Kötetlenség és intimitás: ez a kettősség és ami vele jár: a visszatérés a moziterem szennyéből, a múzeumok és galériák rideg berendezettségéből abba a meghitt körbe, ahol a monitor mögött bárpult és pálma áll, előtte pedig kényelmes fotelek; ez a két dolog adja számomra az ilyen új kultúrának a fényét. A monitoron zajló műsor nem kizárólagos, hanem a baráti együttlét egyik fontos alkotórésze. (Olyan *irodalom*, amelyet egyidejűleg többen is olvashatnak. Azonban mégsem többen 3-7 személynél, különben újból színház vagy installáció lesz.)«



MEIN FENSTER / ABLAKOM. Zbigniew Rybczyński munkavázlata rövidfilmjéhez 1. 360 fokkal elforgatható szerkezet / 2. filmkamera / 3. fény / 4. 1. monitor / 5. videokamera / 6. 2. monitor / 7. videófelvevő

A videó-mozgalom részint németországi híveihez pedig, akik dogmatikusan politikai vagy esztétikai purizmussal akarták eljegyezni az új médiumot, ilyen felhívással fordult a magyar kísérletező: »Azok, akik a videóból szerzetesrendet akarnak csinálni, jobban tennék, ha sajt- vagy sörgyártással foglalkoznának.«⁴

IV.

ZBIG RYBCZYŃSKI MIKROUNIVERZUMA DIÓHÉJBAN: ELTOLT TÉR-IDŐ VISZONYOK

1980-ban Rybczyński irtózatos, hét hónapig tartó sziszifuszi munkával, naponta 16 órát dolgozva forgatja le nem egészen tízperces filmjét, a *Tangót*, mely 1982-ben megkapja a legjobb rövidfilmnek járó Oscart, amiért a rendező egy éjszakát a Los Angeles-i börtönben tölthetett. A *Tangóban* színre vitt kispolgári idill klausztofóbiásan szűk szobája az örökké ismétlődő személyek animált, mechanikus fel- és lelépései és abszurd cselekvései folytán pillanatok alatt az ideges, hektikus, értelmetlen mozdulatok tébolydójává alakul át.

Mein Fenster (Ablakom) című munkájával Rybczyński azonban már egy évvel a *Tango* előtt, tehát 1979-ben nagyszerű példáját adta a térbeli viszonyok különböző idővektorokkal való dinamizálásának. Mikor 21 évvel később, az ezredfordulón a karlsruhei Zentrum für Kunst und Medientechnologie-ban kvantummechanikusok, relativitás-teoretikusok és más élvonalbeli tudósok előtt, akik az endo-fizikus és káoszteoretikus Otto E. Rössler ünneplésére gyűltek össze, levetítette a filmet, az még mindig maximális csodálatot és ámulatot váltott ki. Pedig a lehető legegyszerűbb filmkísérletről van szó.

Egy nyitott szerkezetű tér mindvégig statikus alapsíkján három tartály van elhelyezve, melyek maguk is terek a térben: egy bekapcsolt televízió hírbemondóval, egy kalitka és egy megkezdett vörösboros üveg. A tartályok előtti filmkamerát az alapsíkhöz rögzítették, és olyan tekerőkarral kötötték össze, amelyeket a kinematográfia első éveiből ismerünk, mikor még manuálisan végezték a filmszalag továbbítását.

A *Mein Fenster* kurblija azonban az egész munkafelületet forgatja a rászerezelt al-terekkel együtt, és 360 fokkal forgatja el őket. Az ütemet egy videokamera diktálja, amely az osztrák tévé hírbemondóját veszi fel, amint drámai politikai eseményekről számol be, egyebek közt a Kínai Népköztársaság határain készülődő háborúról és az Iránnal szövetséges hatalmak erőviszonyainak átrendeződéséről. A látványos trükk abból adódik, hogy a három altér tartalma az óra járásával ellentétes irányban forog, míg a tulajdonképpeni néző-tér és maguk a

⁴ Veruschka Bódy, Gábor Bódy (szerk.): *Axis. Auf der elektronischen Bühne Europa. Wortbeiträge, Gedichte, Fotografien und Zeichnungen.* Video/Buch, DuMont, Köln 1986, 89f. Magyarul in: i. m. (1. j.), 290. lap



ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI: STEPS / LÉPCSŐK

A két filmfigura között hatvan év médiatörténet és két, egykor ellentétes rendszer hat évtizednyi történelme telt el: Eisenstein Valeria Gribajalavája és Rybczyński amerikai punkja új, közös vilméletté összevágva, amely bizonyára nem lesz olyan tartós, mint Gribajalaváé egymagában. Egy másodperc töredékre sze Rybczyński Stepséből, itt végeletekig lassítva, azaz papírra átvitt elektronikus standfotóvá kinagyítva. A techno-képet kivágták a vilmi mozgásillúzióból, digitalizálták avégett, hogy struktúrájára redukálhassák, majd kinyomtatták, végül felnagyították. A re-produkció illetén láncolata, mely egyfajta értelmzést is jelent, elvileg az eredeti kép fölismerhetetlenségéig folytatható.

tartályok látszólag statikusak maradnak. Az al-terek becsúsznak az akció főterébe. A teljes 360 fokos fordulat pontosan két percig tart. Ez egyúttal a film hossza is.

Az egybegyűlt kvantumfizikusok, neurobiológusok és matematikusok oda voltak a lelkesedéstől, miután végignézték a rövid filmet. Egy művész játékos gesztussal, egyszersmind nagy precizitással mutatta meg nekik, hogy miként gondolta el már az 1970-es évek végén a különböző párhuzamosan és egymásban létező tér-idő-viszonyok lehetőségeit. Az életidőt nem lehet kicselezni. Ám mihelyt sikerült technikailag objektívnunk az időt, tetszőleges megmunkálások tárgya lehet. A kinematográfiai idő visszafordítható, gyorsítható, lassítható, összevágható. Az elektronikus videóval radikalizálódnak a beavatkozási lehetőségek. Itt technoesztétikailag már minden egyes kép időkép; pixelek és sorok gyors egymásutánjaként írják az időben. Ugyanez a helyzet a videokép keltette térillúziókkal. Rendkívül hatékonyak, és a térbeli elrendezések legkisebb elemeiig változtathatóak.

Rybczyński korai kísérletei óta megszállottan dolgozik ezeken a techno-imaginárius paramétereken. A *Tango* volt az a látványos és világszerte ünnepelet csúcspont, ahonnan a mozi és a videó kibővített bázisán tudta továbbfejleszteni az ugrásszerű és folyamatos tér-idő viszonyokról alkotott elképzeléseit. Mindenesül

A *TURISTA-RENDEZŐ* (akit Lev Shekhtman örült-ragyogóan alakít) és a legszebb látványosság, amelyet megtekint: Olga

a képre összpontosító teremtéstörténete (*The Fourth Dimension*, 1988) végtelen összekapcsolódásokban, elszakadásokban és újraegyesülésekben számoltatja fel Ádámmal és Évával a rögzített térbeli viszonyokat. A figurák és mozgásuk folytán mintha hatályon kívül helyeződne az építészet vertikálitása. A film még kinematográfiai eszközökkel forgatódott, de már azt kutatja, hogy miként használható a számítógép a képek vezérlésének eszközéül. A figurák minden olyan beállítását, amelyet Rybczyński különösen is manipulálni akart, számítógépes vezérléssel 480-szor, képsorról képsorra reprodukáltatta. A posztprodukciónak ennek köszönhetően sorról sorra, vonalról vonalra montírozhatta a speciális téridőt. Így a kép minden egyes sora más-más időhöz tartozik, s a szomszédos sorokkal spirálökká, dinamikus forgásokká fonódik össze. Hasonló, mindössze absztraktabb képek keletkeznek, mikor a kaosztéoretikusok azt illusztrálják, hogy miként képzelhetjük el egy attraktor időbeli dimenzióit.

Rybczyński nem sokkal korábban John Lennon pop-békehimnuszát, az *Imagine*-t interpretálta (1987), mégpedig öntörvényű, képiségbe átültetett utópiaként. Látszólag vég nélkül egymáshoz kapcsolódó terekben játszódik le egy hüvelykmatyi individuációja a kisfiúcskától a felnőtt férfig. A figurák folyamatos mozgásukban újra meg újra ugyanazon a szobán haladnak át, melynek ablakaiból Manhattan sziluetjére és benne természetesen még a WTO ikertornyára látni. Az élet különböző lépcsőfokai mindenesül horizontálisan bontakoznak ki. Az egyén fejlődése egy síkon járt táncként jelenítődik meg.

A *The Orchestrán* (1990) hat igencsak különböző tér válik Rybczyński vizuális obszessziója folytán szabályos átalakítás tárgyává. Kiindulópontként hat klasszikus kompozíció szolgál, melyek klisékként íródtak be az európai

zenekultúrába: Mozart Nr. 21-es zongoraversenye, Chopin *Gyászindulója*, Albinoni *Adagioja*, Rossini *Tolvaj szarkája*, Schubert *Ave Mariája* és Ravel *Bolerója*. Schubert a szakadék szélén, egyszersemind a legfelső magaslatokban lebegő dalát például Chartres gótikus katedrálisának szédítő vertikálisai között vitte színre Rybczyński. Egy pár meztelenül tölti képzeletbeli nászútját a sötét szakrális tér súlyos oszlopai között, melyet még 250 kilowattos, felfelé irányított reflektorokkal sem sikerült kivilágítani, ahogy a rendező beszámolt róla. Az orosz forradalomból Ravel lassan fokozódó zenéjére a *Stairways to Heaven* sajátos, Rybczyński-féle értelmezése válik. Egy nyersen összeácsolt lépcsőn a proletár és értelmiségi felkelés és a nyomában kiépülő szovjethatalom reprezentánsainak szüntelen erőltetett menete halad felfelé végtelen egymásutánban. A mozgás dramaturgiailag Schönberg befejezetlen oratóriumára, a *Jakob lajtorjájára* emlékeztet: nem ér el tetőpontot, nem ér véget, hanem látszólag újra meg újra visszakanyarodik az elejéhez.

Nem csak a tér-idő megmunkálásának, de a saját (filmes-mozis) szocializáció feldolgozásának is remekműve a nem egészen félórás *Steps* (1987). Igazi szentséghez, Eisenstein *Patyomkin páncélosához* nyúl hozzá. A filmtörténet e relikviáját használja fel Rybczyński, hogy színre vigye kelet és nyugat találkozásának saját megfogalmazását, ahogy az a nyolcvanas években a két nagy ellenlábas, Gorbacsov és Reagan révén ténylegesen gyakorlattá vált. Rybczyński a képek találkozásaként jeleníti meg a közeledést, e képeket pedig a jól kidolgozott elektronikus technika virtuóz játékaival hozza létre; az apparátusok kezelésében így a nagy Eisensteinre – a kinematográfia „Isten”-ére, ahogy hallhatjuk a *Steps* egyik helyén – emlékeztet. A szovjet rendező a húszas évek közepén ugyancsak a részben filmtechnikára épülő virtuozitás és hatalom tetőpontján állt. Egymás mellé montírozott fotografikus filmkockáiból világosan kiolvasható a gesztus: nézzétek, milyen magabiztosan kezelem az anyagot! Addig csapkodom vele szemeket-fületeket, míg elfelejtitek a felszínes hallást és látást, és továbbhatolhattok egy új, mélyebb filmészlelés felé!

Steps – a cím egy régi fotografikus filmhez hasonlatosan, a filmkockába gravírozva jelenik meg, amely karcolásaival és foltjaival láthatólag a mozi illúzióját kelti. Ezután opulens térprojekcióban, először állóképként, mozdulatlanul, a mechanikus képállítás hatalmas építészeti reliktumaként jelenik meg az egyelőre még néptelen odesszai lépcső. A rikító színekbe öltözött turisták *blue box* technikával jelennek meg a képfelületen, amint harsány fazonú napszemüvegeikkel, fényképezőgépekkel és camcorderekkel felfegyverkezve, izléstelen ruháikban majszolják hamburgerüket, pontosan úgy, ahogyan elképzelnénk az európai körútra indult amerikai átlag-voyeur. Kipróbálhatják a lépcsőt. Tesztelhetik, milyen érzés megtapasztalni az illúzió valóságát.

Aztán a földindulásszerű történés: az Odessza-fotográfia rángásszerű mozgásai játékbokhoz hasonlatosan dobálják ide-oda a néző számára már csak

elektronikus figurákként létező szereplőket. »Nem kell félni, ez csak egy filmsnitt!« – kiabálja szórakozottan a rendező, és hajtja tovább felfelé a lépcsőn a csoportot, az pedig készségesen engedelmeskedik. Ebben a világban a rendező a szakértő, aki a 20. század végi *voyage impossible* résztvevőit, egyszersemind a tévéképernyő előtt ülő voyeuröket is bevezeti a vágás- és keveréstechnika részleteibe: Eisenstein szereplőinek monokróm fotográfiáit időbeli kollázsokká kapcsolja össze a turisták színes képeivel. Bravúros paintbox-technikával kiszínezi egy-egy filmelemet, s a *Patyomkin*ből az 1980-as évek evilági film- és tévévilágába emeli át őket. Tér-idő-gép: a mechanikus korszak rekvizitumával, egy ikonológiailag a *Patyomkin*-fotográfiát idéző olajos kannával megkeni a gyerekkocsi hatalmas küllős kerekeit, amely néhány perc múlva majd legurul az odesszai kikötő lépcsőjén. A rendező beavatkozik az imaginárius filmtérbe, és játékosan incselkedve nyújtja ujját a kocsi fekvő csecsemőnek. A turisták nyugodtan megcsodálhatják a kivágott filmfigurák egyikét-másikat, lépésről lépésre integrálódnak az eisensteini filmjelenet architektúrájába. Lassan elmosódnak a különböző esztétikai-technikai felületek közötti különbségek, mind a stúdióbeli közreműködők, mind a képernyők előtti nézők számára, akik fokozatosan maguk is az audiovizuális szemfényvesztés résztvevőivé válnak.

Rybczyńskinek a médiagép és az azt használó médiaemberek közötti metszéspont megszervezéséhez nincs szüksége további eszközökre, technikai protézisekre. Az általa inszenált világ lélegzetelállító virtuozitásban így is elég erőteljes. Mintha nézőit közvetlenül rácsatlakoztatta volna az energiaforrásokra. A televízió az elektromosság a lelke – itt közvetlen mozgásillúzióvá vált, amit Jean-Paul Fargier egykor a videó sajátosságait keresve írt a *Cahiers du cinéma* számára. Az audiovizuális látványosságon kívül már semminek nincs jelentősége. Az effajta virtualitások élvezője (elsősorban) már nem néző, nem megfigyelő. Amint belemegy a saját érzékelésével és a felkínált imaginárius terekkel való játékba, az inszenálás résztvevőjévé válik. A kimunkált számítógépes játékok csak az 1990-es évek második felében jutnak el az immerzivitás ilyen fokáig.

Az *Expanded Cinema* (1970) szerzője, Gene Youngblood a »*new renaissance artists*« kifejezéssel írta le azokat a művészeket, akik az 1960-as évek óta nagy odaadással munkálkodtak technika, tudomány és művészet újbóli egyesítésén az előrehaladott technológiák segítségével. Zbig Rybczyńskinek én a TNRA, a »true new renaissance artist« titulust adnám, mert olyan radikálisan és következetesen képviseli, éli és celebrálja ezt az összekapcsolódást, mint egyetlen más feltaláló és konstruktőr sem a mozgóképekre épülő illúziók területén, egyúttal pedig paradox módon kitart a szép olyan koncepciója mellett, amely messzemenően az európai reneszánsz eszményében gyökerezik, és sokkal közelebb áll Botticelli vagy Michelangelo homogén képi világaihoz, mint a kortárs képzőművészetéihez.

A valós életben soha nem találkozott a két művész. A berlini Művészetek Akadémiájának és kurátorainak képzelőerejében a képkutatás új kontinensén kerül egymás mellé a médiaművészet két úttörője, mely kontinens a közös kiállítás által születik meg. Az élet nem tudta megteremteni a kapcsolatok ilyen poétikáját. Az ábrázolás művészeti és technikai nem csak képesek erre, de egyenesen arra valók, hogy hozzátegyék az élethez, amit maga nem volt képes megvalósítani. Imaginárius párbeszéd jön létre egy magyar és egy lengyel alkotó között, és láthatóvá válik, hogy a különböző nyugati szcénák milyen sokat köszönhetnek a keleti médiaművészeteknek. A nyugati országok kultúrái döntően keletről kiindulva fejlődtek. Ideje visszaadnunk valamit abból, amit a múltban magunkévá tettünk.

Fordította: *Adamik Lajos*

ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI. A MASZK ÉS A MATTING MESTERE

A.

Mi sem kívánatosabb, mint egy ZR munkáit, még pedig az összeset felvonultató retrospektív, lengyel filmjeitől amerikai zenevideóin és HD-tévéfilmjein át számítógéppel generált munkáig. Aki nem látta ZR összes filmjét és videóját, nem tudja, hogy milyen teljesítményekre képes ma a mozgókép művészete, és mennyire mélyrehatóan alakította át tér- és időérzékelésünket ez a művészet. Pontosabban szólva: fogalma sincs. Álljon itt tehát néhány kommentár ZR-hez – hogy fogalmat kapjon az olvasó.

B.

ZR a digitális filozófia művésze *par excellence*, ami annyit jelent, hogy ő a digitális korszak legfontosabb művésze. E filozófia magva a Shakespeare-i mondat – »To be or not to be, that is the question« - híres parafrázisából áll. A „Lenni vagy nem lenni” kérdésében számunkra ontológiai esszencializmus rejlik. Csak lét és nemlét között választhatunk. E kontextuson belül az élet nem lehet más, mint »halálos betegség« (Kierkegaard, 1848). Quine relativálta ezt az ontologizmust: »To be is to be the value of a variable.«¹ Ez a mondat a digitális világnézet és digitális esztétika központi teorémája. A kép változók mezője. A változók lehetséges értékei adják ki a képet, amely a változók függvényében változik. A digitális kép státusza tehát nem ontológiai, nem a lét képe, hanem variábilis, és ennél fogva virtuális. A tér és az idő a változóktól függ. E változók értékeit a megfigyelő határozza meg. A tér és az idő tehát relatív, megfigyelőfüggő. ZR valamennyi munkájában, mint az *Új könyv* (1975), a *Tango* (1980), az *Imagine* (1987) vagy a *The Fourth Dimension* (1988), a tér- és idővektoroknak ezt a variabilitását látjuk. A kép olyan mező, amely bármikor megváltoztatható pixelekből áll.

C.

ZR nemcsak ismeri a mesterséges képalkotás valamennyi technikáját, de

¹ „Lenni annyi, mint egy változó értékének lenni.” In: *A Logistical Approach to the Ontological Problem*, előadás a 5th International Congress for the Unity of Science keretében, Cambridge, MA, 1939; utánközlése in: *The Ways of Paradox and Other Essays*, New York: Random House, 1966, 64–69. l., lásd még Williard Van Orman Quine: *From a Logical Point of View*, Cambridge, Mass., 1980.

valamennyit használja is. Nem ismerem más jelenkori művészt, aki technikailag annyira zseniális és művészileg annyira kreatív, mint ZR, pontosabban mondva ZR azért annyira kreatív művészileg, mert páratlan technikai virtuozitás és bravúr birtokában van. R. J. Bošković horvát matematikushoz és fizikushoz hasonlóan², ZR minden munkájában pontosan ezt mutatja meg: tér és idő megfigyelőtől függő relativitását.

D.

Az optikai padnak (trükkasztal – *a szerk.*) és optikai másolásnak köszönhetően egy kép illetve filmkocka minden egyes eleme más alkotórészszel, más elemmel cserélhető ki. Ezt a filmtechnikát ZR olyan mesterien birtokolja, mint senki más, s a videó műfajában a Chroma Key („színkulcs”- más néven bluebox – *a szerk.*) eljárásra vitte át. A szereplők így kék vagy zöld vásznak, illetve különböző fényértékek vagy fényerők folytán üres hátterek előtt lépnek színre, melyeket aztán variábilis képekkel cserélnek ki. A Chroma Key tehát a képi elemek kicserélésére szolgáló technika, főleg azonban olyan technika, melynek segítségével különböző valós felvételeket irreális módon szerkeszthetünk össze. A valóság ZR-nél szendviccsé, a tér- és időrétegek strukturális, a valóságban lehetetlen egymásra rétegződésévé válik. Így olyan tereket látunk, amelyek vizuálisan működnek, reálisan azonban nem létezhetnek. Ezt Oscar-díjas filmje, a *Tango* mutatja legvilágosabban. A *Tangóban* ZR látszólag végtelenül töltött meg egy teret az ablakon át újra meg újra bemászó személyekkel. Az új személyek nem oltják ki a korábbiakat, hanem rájuk rétegződnek. A természetes reális tér tehát virtuálisan végtelenül (állandóan ismétlődő nekifutásokban) reális személyekkel töltődik meg. A tér először zsúfolásig telik, majd megint kiürül. Vagyis olyan teret látunk, amely reálisan nem létezhet. Az elektronikus művészet piktorialis tere variábilis tér. A személyek csak a változók lehetséges értékeit képezik, és a változók teremtik meg a képet, amely tőlük függően változik.

E.

A térszaporítások első kísérletei a fotográfiai áttűnések. A fotográfiában mindig egész felülettel dolgoztak, ha két képet egymásra akartak szerkeszteni. Két egész kép tűnt át egymásba. Ily mód a részleges formák és képfelületek áttűnése volt a következő lépés, mind a festészetben és a fotográfiában, mind a filmben, például a kubizmusban. A különböző forrásból, különböző terekből és időkből vett képek

e részleges áttűnései vezettek el a kivágási eljárásokhoz, a clipping- és windowing-technikákhoz. E 'kimetszési' és 'ablakvágási' technikák segítségével tér- és időrétegeket lehetett egymásra helyezni (layering). A tér- és időbeli rétegződés virtuálisan végtelen mélységig folytatódhat, lásd *Tango*.

F.

A fotográfiai kollázsban többnyire három síkra, háttérre, előtérre és középmezőre korlátozódnak a térrétegződések. A filmes kollázs végtelen sok réteget enged meg. A piktorialis tér rétegzési stratégiájában ezért a mátrix a következő lépés. A mátrix ablakok, kép-kivágatok rendezett struktúrája. Rendszerint négy, kilenc vagy tetszőlegesen sok ablakból áll. Legnépszerűbb megvalósítása a híres video wall, a tévékészülékekből épített fal. Áruházakból, tévéstudiókból stb. ismerjük.

G.

Az *Új könyv* c. munkájával ZR már 1975-ben tökéletes mátrixfilmet készített. Egy vásznat látunk, amely kilenc mezőre van osztva. Ebben a kilenc mezőben egy város különböző színtereit látjuk, melyeken szereplők cselekszenek és események zajlanak. Hamarosan rájövünk, hogy ezeket az eseményeket ugyan egymás után és minden sorrend nélkül vették fel, viszont szimultán időtengelyként jelennek meg. A cselekmények ily mód párhuzamosan zajlanak, és cselekményvéghöz vezetnek. Az időben egymásután, diakrón módon leforgatott anyag egyidejűleg, szinkron módon kerül levetítésre. Szimultánnak sugallják, amit szukcesszíve vettek fel. A mátrix tehát lehet ugyanazoknak az elemeknek a sorozata illetve ismétlése, de lehetséges az is, hogy minden mezőben más elemek jelenjenek meg, megint csak szinkron vagy aszinkron módon. A mátrix tehát áttűnésekből és rétegek egymásra helyezéséből jön létre. Egy felületen, egyidejűleg jelenítődnek meg különböző tér- és időpontok. Pontosán ez a mesterséges tér-idő-kontinuum. A film tehát egy mesterséges tér-idő-kontinuum. ZR az a kinematográfus, aki ezt optimális – egyedül Hollis Frampton *Zorns Lemmájához* (1970) hasonlítható – módon szemlélteti.

H.

A Wachowski fivérek által jegyzett *Mátrixnak* (1999) kultikus státusza van. A film ugyanis Hollywood narratívájába ültette át a mátrix már ZR által kidolgozott gondolatát – méghozzá nem csak vizuális *overall structure*-ként, hanem tér meg idő és a fikcióként, illetve szimulációként megjelenített valóság relativitásaként is. ZR műveiben már a legszuggesztívebb módon szemléltette a bámulatos technikák

² *Theoria philosophiae naturalis*, Wien 1758, 2. kiadás: Venedig 1763, az abszolút tér newtoni filozófiájának relativista kiigazítása.

sokaságát, a befagyasztott időtől és felgyorsított mozgástól a tér inverziójáig és a figurák megsokszorozásáig.

I.

A kinematográfia és az elektronikus kép tere nem izotopikus és nem izokrón, vagyis nem azonos a természetes térrel és idővel. Az elektronikus tér spáciálisan és temporálisan sokrétegű tér, azaz politóp és polikrón. A festészetben De Chirico és Magritte kutatta ezeket a tereket, El Liszickij, Rodcsenko, Moholy-Nagy, Herbert Bayer és mások pedig a fotográfiában alkottak meg ilyeneket. Az *optical printing* (trükkasztal – a szerk.) mesterei, akik vetített filmeket ismét filmre vesznek, és közben kihasználják a lehetőséget, hogy az így filmre vett, vetített film formátumát lekicsinyítsék, módosítsák, mozgassák, lassítsák, gyorsítsák (*skip* vagy *step printing*), vagy színes szűrőket helyeznek a projektor elé, a kettős exponálás, áttűnés, egymásra rétegzés és mátrix után véglegesen sokrétegű és pleomorfnál térbe vitték át ezt a technikát. ZR műveiben De Chiricótól Herbert Bayerig fölismerhetők e mesterek nyomai.

J.

A mattok a filmipar híres speciális effektusai, melyekkel két vagy több képet vagy képelemet egyesíthetünk egy képpé. Többnyire van egy előtér-kép (például a színész) és egy háttér-kép (például egy futurisztikus táj). E háttér-képek sokszor festettek. Ahhoz, hogy ez működjön, a maszkolás technikájára van szükség. Egy maszk le tudja takarni egy filmkocka, pontosabban szólva, a filmemulzió bizonyos területeit. A filmművésznek ily módon ellenőrzése van a filmkocka exponált, fénynek kitett területei fölött. A mattolás tehát a képelemek kiválasztásának technikája, amellyel számos elkülönülő képelemet tudunk egymás fölé rétegezni (*layering*). A *bluescreen*-technika, a kék vásznak előtt készült felvétel, amelyre más képeket és képelemeket lehet rávetíteni, teszi lehetővé az úgynevezett *vándormattokat* (*travelling mattes*): a mozgó elemeket kockáról kockára egyenként lehet lefedni, azaz formára maszkolni. Hihetetlen munka, ami hét hónapig vagy akár egy évig is eltarthat. A *Steps* a mattolás remekműve. ZR természetesen ismeri az *in-camera matte shot*ot, más néven *Dawn process* is, melynél üveglapot szerelnek a kamera elé, és ott, ahol ki akarják cserélni a háttérrel, feketére festik az üveget. A *masked widescreen filming*, a *garbage matte*, a *bi-pack process* technikáit vagy a bámulatos Schüfftan-eljárást ugyancsak mind-mind ismeri ZR.

K.

Hasonlóan munkaigényes technika a *rotoskoping*: itt kockáról kockára, felülről vetítik rá egy papírlapra a filmet. Kockáról kockára megrajzolják a filmszalag mozgó tárgyainak körvonalait, majd megint kockáról kockára felveszik a rajzokat. A rajzok ennek során minden lehetséges módon módosíthatók. ZR ilyen és hasonló technikákkal éri el kinematográfiai műveiben, hogy egyszerű lineáris mozgásokból a mozgás olyan poli-perspektíváját generálja, amely több dimenzióval bír, mint a természetes tér-idő-kontinuum. Ő az a művész, aki a legjobban és legmélyebben ismerte fel a perspektíva és térmélység lényegét, azaz összefüggését a mozgás érzékelésével és konstruálásával. ZR a kinematográfiai vortex mestere, aki e tekintetben *James Bond*tól *Charade*-ig (Stanley Donen, 1963) minden hollywoodi produkciót és vortextól vortextig felülmutat.

L.

ZR a speciális effektusok eme paradicsomában ülteti el a maga tudásait. E technikákat arra használja, hogy tisztán logikai-matematikai műveletekként, nem pedig fizikai erőkként definiálja a tér és az idő koordinátáit. Képmaszkjai „és” illetve „vagy” junktorokként mozognak a világ fölött, kvázi bináris maszkokként, melyek a tér és az idő koordinátáit eltolják, meghajlítják, meggörbítik, elforgatják és így tovább. A világ bináris maszkok konstrukciójaként jelenik meg. Az aktuális kép mindig csak egyik lehetősége a tér- és időelemek logikai összekapcsolásának.

M.

A window-technikát a keying-technikával fejlesztették tovább. Így rétegeket tudtak egymásra helyezni. A window-technika előnye, hogy a léptékek tetszőlegesen módosíthatók. Így olyan sokrétegű tér jön létre, amely tetszőlegesen méretezhető. Ennek folytán tetszőlegesen sok képelemet úsztathatunk be egy nyitott térbe. A window-technikával bármely sík tér-kép tetszőlegesen mozgatható, deformálható, forgatható, görbíthető, rotálható, kisebbitő és nagyobbítható. *Key* (kulcs) és maszk konvergálnak. A tér- és időbeli egységek ennek során felosztódnak és felaprózódnak. A lemetszés, elvágás és kivágás technikáival, a key és maszk segítségével létrehozott áttűnések, egymásra rakódások és rétegződések ZR legendás remekművében, a *Steps*ben kulminálnak.

N.

Jómagam 1980-ban találkoztam ZR-rel, mikor Bécsben egy kommerciális

reklámcégnek dolgozott, s közben más munkák mellett elkészítette remekművét, a *Mein Fenster* (1979). Azt hiszem, ez nehéz időszak volt ZR életében. Mikor a 80-as évek második felében többször is meglátogattam New York-i stúdiójában, úgy láttam, hogy sokkal derűsebb korszak köszöntött rá. Ekkor forgatta legendás zenevideóit a popzene krémjével. Kölnben, Budapesten és más városokban, ahol a 90-es években találkoztam vele, újra meg újra ízelítőt kaphattam a HD-televízióval, mesterséges perspektívával és más radikális optikai kísérletekkel kapcsolatos kutatásaiból. Filmelbeszéléseiből, kvázi-játékfilmjeiből is láttam részleteket. ZR az a technikai látnok maradt, aki mindig is volt, a technikai érzékelés művésze *par excellence*.

O.

Rotáció, mozaik, freeze (kimerevítés), skip-mozgás, *texture mapping*, *shapes* (tetszőleges háromdimenziós formákba való transzformáció), a képek perspektivikus összelapítása, eltolása, megdöntése, megnyújtása, kicsinyítése, nagyítása, key-mate, maszk-key, key-lyuk, wipe-effektusok és így tovább – a technikai érzékelés művésze kiismeri magát a digitális trükkök és effektusok magasiskolájában. Agyában a kinematográfiai effektusok teljes könyvtára megvan. ZR szuverén ismerője az olyan újfajta csodakamráknak és camera obscuráknak, mint az Ampex ADO, a Quantel Encore, a Quantel Mirage, a Harry, az Abekas, a Pixar és társaik. ZR a képek matematikusa. Ezeket az effektusokat ugyanis csak akkor lehet művészileg kreatívan és értelmesen alkalmazni, ha az agy előbb maga is elvégezte a természetes észleléstér matematikai transzformációját.

P.

Ami ZR munkáiban újra meg újra elképeszt, az a matematikai-logikai struktúra, amelyen technikai alapszanak, amelyekkel talányos, Alice Csodaországára emlékeztető képeit megalkotja. Ezt hogyan csinálta, kértem magamtól, ahogyan Truffaut kérdezte Hitchcocktól.³ Szép látni, ahogy ZR egyik zenevideójában három-négy zenész egy téglát továbbadogatva alkot végtelen láncot. Egy kéz felemeli a levegőbe, a másik lehozza onnan. Vagy ahogy egy másik zenevideóban Herb Alpert úgy fújja hangszerét, hogy közben New York fölött táncol egy kötélén. Rájövök, hogy a kötél látszólag vertikális kilengései és ívei valójában horizontális ívek a stúdió kék padlóján, Alpert rajtuk mozog, s hogy a kép terébe blue key eljárással vetítik be New Yorkot. De hogy a horizontális mozgás a padlón ne legyen észrevehető, a háttérben léggömbök szállnak fel, a valószínűséget fokozandó.

3 François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, 1966

Hollywoodi filmekből azonban ismerjük a *rückprót* (háttérvetítés), mikor is a mozgó autó mögötti filmvászonra vetítenek, s az autó valójában a stúdióban áll. ZR ezért kék fal előtt veszi fel a felszálló léggömböket (Chroma Key eljárás). Ezt a képet aztán ráhelyezi az előző két képretegre, ennek eredményeként Alpert mögött és előtt egyaránt szállnak fel léggömbök, így pedig még én, a profi néző is szinte maradéktalanul meg vagyok győződve arról, hogy Herb Alpert valóban New York utcái fölött, egy kötélén zenél és táncol.

Q.

A bitmaszk olyan többjegyű bináris szám, amellyel információk olvashatók ki és tárolhatók el egy másik bináris számból. Pontosan így használja ZR a filmmaszkot, a *Steps*ben például mintegy 7000-et, hogy egy meglévő filmképből (Eisenstein képéből) más képeket emeljen ki vagy raktározzon el. Filmmaszkjai tehát kibővítik az egyes képekben tárolt információt. Filmmaszkjai logikai tololécként működnek: segítségükkel több bitet lehet kinyerni egyetlen bitnyi információból. ZR úgy csúsztatja a maszkokat a meglévő képkockák fölé, mintha számokat volna pozíciókba. A bitek így a maszkok logikai tologatásával szaporodnak, egyetlen filmmaszkkal számos bit állítható elő. ZR ezért valóban úgy dolgozik, mint egy logikai operátor. Pozíciótól pozícióig tolja a maszkokat. A filmkockák bitmezőkké válnak, s ezek elemeit maszkjaival vagy számzóssal emeli vagy oltja ki. ZR tehát grafikai pufferek módjára használja a filmkockákat. A képek nem egyebek, mint *bit array*-k, melyek elemeivel logikai műveletek végezhetőek. A képek adatstruktúrák, melyek közvetlen hozzáférést tesznek lehetővé az egyes bitekhez. A képek olyan bit-mezők, amelyeknek befolyásolható az architektúrájuk és az adatstruktúrájuk.

R.

ZR műveleteit a kinematográfiai effektusok osztályán belül olyan bitmaszkokként jellemezhetjük, amelyek összefoglalnak, eltolnak vagy átrendeznek. A matematikusból így mágus lesz. ZR logikai-matematikai alapokra épülő tér-idő-relatív filmjei azért bírnak mágikus hatással, mert túllépnek természetes, testcentrikus tér-idő tapasztalatainkon. A filmek tehát nem egyebek, mint adatmezők függvény-utasításai. Ez ZR tanítása.

S.

A háromdimenziós tér ábrázolása egy kép kétdimenziós felületén, melyet én piktorialis térnek neveznék, a barlangfestészet óta újra meg újra hatalmas változásokon ment át. E radikális fordulatok egyike a perspektíva feltalálása volt a

renezánszban. A perspektíva feltalálásához hasonlóan mélyreható paradigmaváltás és átalakulási folyamat zajlik napjainkban az elektronikus médiaművészet területén. A piktorialis tér ilyenén változásának látható jele a tér átalakulása téridővé. A tér az elektronikus médiumokban az idő mozzanatával gazdagodik. ZR a kinematográfia azon művészeinek egyike, akik fölismerték, hogy a mozgókép esetében négy koordinátáról illetve dimenzióról van szó, a tér három, x, y, z és az idő t dimenziójáról. Fölismerte hogy a tér koordinátái kicserélhetők, és hogy a térkoordináták is kicserélhetők az időkoordinátákkal, így pedig egyazon térben különböző időpontok, és ugyanabban az időben különböző térpontok lehetségesek (lásd *The Fourth Dimension*, 1988).

T.

Ezzel azonban az eddig konstans méretek viszonylagosításának és mozgósításának egész sora jár együtt. A dolgok nagysága maga is relatívvá vált, nem csak egészében véve, a kicsinyíthetőség és nagyíthatóság kontextusában, de egymástól függetlenül is. A dolgok ilyen relatív és természetes méretüktől független nagysága, e tetszőleges méretezhetőség az objektumok pozicionálását is függetlenné, tetszőlegessé teszi, nem csak kontextusukban, de egymástól elkülönítve is. A világ objektumai az új piktorialis térben szabadon lebegő, tetszőleges arányú és léptékű jelekké válnak. A tárgyak mérete jellel alakulások folytán viszonylagossá és variábilissá válik. ZR univerzuma pontosan tér és idő relativitásának ilyen élményét, az ember tértől és időtől való függetlenségét demonstrálja nekünk az elektronikus térben. A ZR filmjeiben szereplő személyek és tárgyak még a tömegvonzás törvényének is ellentmondanak. A *Mein Fenster*ben egy ülő madár anélkül pörög saját tengelye körül, hogy rúdjáról leesne, egy borosüveg ugyanabban a képben anélkül rotál ellentétes irányba, hogy a folyadék kiömlene, egy tévébemondó pedig szintén ebben a képben anélkül forog körbe-körbe, hogy a tévékészülék fejre állna. A mattolás mágiájának netovábbja!

U.

Ez a relatív, tetszőleges arány- és méretképzés azonban nem csak egyes tárgyra terjedhet ki, de kontextusukra is. Magyarán: fotográfiailag vagy digitálisan egész objektumokat lekicsinyíthetnek, felnagyíthatók vagy ide-oda tologathatók, miáltal mozgó képekké válnak a képekben. De magukat az objektumokat is képként foghatom fel, és pusztán körvonalukat új objektumok és képek keretével használhatom (maszk- és keying-technika). E sokrétű eljárások révén az eddig egydimenziós piktorialis tér maga is sokrétegűvé és multidimenzióssá válik. A természetes észleléstér szinte n dimenziójú kvantumtérré alakul át.

V.

A konstans természetes tér tehát relatívvá vált. A térélmény időélménnyé lett, amely nagyságát/tartamát tekintve a mérőkészülék gyorsaságától függ. Ilya Prigogine pontosan ragadta meg ezt a változást – hogy a térből időélmény lett –, mikor természetleírásunkba az időt tette a tér helyére: »Our vision of nature is undergoing a radical change toward the multiple, the temporal and the complex.«⁴ ZR az első, aki a természetnek ezt az új vízióját és észlelésünk radikális átalakulását kinematográfiai remekművekbe ülteti át. Sergio Leone 1966-os, Clint Eastwooddal, Lee Van Cleeffel és Eli Wallachhal forgatott spagetti-westernjének hármasságát, a jót, a rosszat és a csúfat (*Il buono, il brutto, il cattivo*) ZR filmjeinek címében »A sokszoros, az időleges és az összetett«-t váltotta fel. Magától értetődő, hogy ilyen komplex és kimagasló filmeket nem multiplex-mozikban vetítenek a széles tömegeknek. Elég baj az a széles tömegeknek!

W.

E. A. Poe, aki kozmológiai költeményét, a *Heurekát* maga is legfontosabb művének tartotta, *Marginaliáiban* (1844) már szembeszállt a téves felfogással, mely szerint »tárgyak soraként határozzuk meg a teret«, ahogyan »az időt meg események soraként definiáljuk«. A tér tárgy alapú meghatározását (»minél nagyobb a tárgyak száma, annál nagyobb a tér«) elvetette mint téves képzetet, és helyette anyagtalán térfogalomra törekedett. Ne tárgyak és testek definiálják a teret, hanem a szellem, amely tetszőlegesen korrigálhatja és variálhatja a teret és a térbeli paramétereket, így a távolságot és méretet. ZR E. A. Poe-t követi. Kinematográfiai művei E. A. Poe kozmológiai költeményének utódai. ZR művei variálják, meghajlítják tér és idő rácsvonalait, és ezzel imaginárius terekbe nyitnak menekülési útvonalakat, melyekre Francis Bacon tétele igaz: »Nincs olyan kiemelkedő szépség, hol nincs valami különösség az arányokban.«

X.

Az elektronikus tér diadala, ahogy ZR munkásságában megnyilvánul, azzal magyarázható, hogy az elektronikus képben eksztatikusan magára ébred és zenitjére jut minden olyan stratégia, amit a tér ábrázolására a festészetben, fotográfiában és filmben évszázadok alatt kidolgoztak. A felgyorsult perspektíva bukfcencet vet. A térképek mozgó terekkel megtöltött képekben mozognak. A tárgyak és képek összeomlanak a sebesség szédületében. A tárgyak és képek tetszőlegesen

⁴ I. Prigogine und Isabelle Stengers: *Order out of Chaos*, 1984.

változtatják méretüket és arányukat, pozíciójukat és formájukat. ZR elektronikus képei önmagukban is jól szemléltetik a kortárs világ komplex térélményét.

Y.

A térnek ez az új nyelve új tér-idő konstrukciókat hoz létre. A térbeli koordinátákat ZR időbeliekké alakítja át, így jelen és múlt fölcserélhetővé válik. Múlt és jelen végtelen *praesens*, végtelen most-időt alkot. Az időbeli koordinátákat ZR térbeliekké alakítja át, így a távol és közel, ott és itt szintén fölcserélhetővé válik. Az itt és most múltat és jelent, mássá és másutt létöt egyaránt magában foglal, az idő diszlokálja a teret. ZR a tudatban rekonstruálja a világot. Ő a neuroesztétika radikális úttörője, mert műveiben megmutatja, hogy az agy – a mesterséges észlelőkészülékekhez, kamerához, projektorhoz stb. hasonlatosan – miként konstruálja a világot. Amit a szem az agynak mesél, az befolyásolható azáltal, amit a kamera mesél az agynak. ZR műveivel és új pályákat és szinapszisokat hoz létre az agyban, miáltal új, készülékekkel generált tér- és időélményre teszünk szert. ZR-nél a matematika mágiává, a mágia mirákulummá fokozódik.

Z.

Ha választanom kellene Polanski és Rybczyński között, választásom határozottan és egyértelműen Rybczyńskire esne. Konstruktivista filmművészeti alapvetése a jövő mesterévé teszi.

Fordította: *Adamik Lajos*

Piotr Krajewski

ZBIGNIEW RYBCZYŃSKI: KÉP A JELENNEK

*A kép a valóság egy modellje.
Ludwig Wittgenstein*

Zbigniew Rybczyńskit elsősorban kísérleti filmek és újító szellemű videó-alkotások szerzőjeként ismerjük, aki számos filmdíj, többek között az Oscar-díj és az Emmy kitüntetéttje, olyan alkotóként, akinek munkái hozzájárultak a 80-as évek közepét jellemző zenei videó (music clips) stílusának kialakításához, amiért is három ízben nyerte el az MTV díját, végül pedig olyan filmesként, aki elsőként nyúlt a nagyfelbontású elektronikus képhez, tudatosan szakítva ezzel a hagyományosan értelmezett filmmel mint médiummal.

E tevékenység mögött éveken át tartó mozgóképes kísérletezés húzódik meg, amelyet Rybczyński a *Traktat o obrazie* (Értekezés a képről) című, 2009-ben kiadott műben megfogalmazott, a filmkészítés jelenlegi intellektuális-technikai állapotát elemző sarkalatos kritikájával koszorúz meg. Ezzel együtt is ez az a központi kérdés, amelynek a művész az utóbbi tizegynéhány évben figyelmét és tevékenységét szentelte.

A *Der Stand der Bilder* (A képek állása) című kiállítás lehetővé teszi, hogy egészében szemléljük Rybczyński 40 esztendőnyi, imponáló munkásságát, bemutatva a jelentősebb alkotásokat, kezdve az operatőri műhelymunkáktól és animációs filmektől a többbrétegű HDTV alkotások rendezésén át a képalkotáshoz szükséges „gépek” programozásáig és tervezéséig. Lehetővé teszi azt is, hogy a műveket különleges művészi formájuk és a szerzői expresszivitás virtuóz erejének szemszögéből egyszerre lássuk, ugyanakkor azoknak a kutatásra ösztönző, technikai és elméleti természetű kihívásoknak a prizmáján keresztül is, amelyeket a művész maga elé állít minden munkája során, legyen az hagyományosan rögzített film vagy elektronikus, illetve szoftver alkotás. A kiállításon a művész alkotásait egyúttal úgy is nézhetjük, mint annak a sok éves erőfeszítésnek az állomásait, amelynek célja a mozgókép optikájának, geometriájának és dinamikájának, vagyis a valóság művészi visszatükrözésével kapcsolatos alapvető kérdéseknek a kutatása, objektívizálása és egységesítése volt.

Rybczyński úttörő jellegű alkotótevékenysége a művésznak a modern realizmusra vonatkozó radikális reflexiójából következik.

A MENTÁLIS KÉPEK REALIZMUSA

Rybczyński folyton arra törekszik, hogy szabadon alakítsa azt a formát, amely egyszerre marad meg realiztikusnak és figuratívnak, valamint mentálisnak és szimbolikusnak. A kiállítás filmfelvételeket, elektronikus képeket, vázlatokat, rajzokat, számításokat és grafikonokat mutat be; a kép új szintéziséhez vezető út lépéseit, amely szintézis egyesíti a kortárs médiumok fotorealizmusát a valóság ábrázolásának azzal a mélységével, amely olyan nagy reneszánsz mesterek sajátja, mint Piero della Francesca és Leonardo. Rybczyński egész művészetét áthatja ugyanis az a belső parancs, hogy a művészet révén el kell jutni olyan realizmushoz, amely egyszerre felel meg korunk technikai lehetőségeinek és fogalmi törekvéseinek. Realizmushoz, amely alatt nem annyira azt értjük, hogy a dolgok külső formája megegyezik azzal, amit a folyton tökéletlen objektívek képeznek le, hanem azt az esszenciális igazságot, amely összevethető a régi mesterek ábrázolásaiból áradó igazsággal.

Az *Értekezés a képről* című munkájában Rybczyński a következőket írta: „Filmkészítés közben olyan technikai akadályokba ütköztem, amelyek gátoltak ötleteim és művészi elgondolásaim megvalósításában. Ezért aztán a kép alapvető problémáinak megoldásával kezdtem el foglalkozni. Ez vezetett el a kép természetének kutatásához és elemzéséhez, a képstruktúrákkal való kísérletezéshez, a kép rögzítésére és előállítására alkalmas eszközök megszerkesztéséhez. Azt is mondhatjuk, hogy tulajdonképpen szükségből váltam kísérletezővé, kutatóvá, mérnökké és programozóvá.”¹ A maga elé kitűzött művészi feladatokat pedig így jellemzi: „Kezdetből fogva úgy véltem, hogy képet bármiből létre lehet hozni, ami vizuális, azaz rajzból, festményből, miniatúrából, normál méretű dekorációból és »reálisan« filmezett szereplőkből. Úgy képzeltem, hogy mindezeknek az elemeknek a szoros összekapcsolása lehetővé teszi annak a vízióknak a modern folytatását, amelyet a múltban a festőművészek csak egyedi, mozdulatlan képeken valósítottak meg. Ők is többretegű képeket festettek – vagyis azt a festészet által belém oltott képi gondolkodást nem veszítettem el.”²

BIG ZBIG – RÖVID ÉLETRAJZ

Rybczyński 1949-ben született Łódźban. A varsói képzőművészeti líceum elvégzése után rövid ideig a Studio Miniatur Filmowych nevű varsói rövidfilm-stúdióban dolgozott, majd 1969-ben a łódźi filmművészeti főiskola (PWSFTviT) hallgatója lett, ahol részt vett a legjelentősebb lengyel neoavantgarde formáció,

1 Zbigniew Rybczyński, *Értekezés a képről*, 1.1.2

2 „Ich würde mich trauen zu sagen, dass ich ein Bild bin” Zbigniew Rybczyński Piotr Krajewskivel beszélget, *Positionen IV. Polen*, Steidl-Verlag (2011)

a Warsztat Formy Filmowej (Film Forma Műhely) tevékenységében. Ma már klasszikusnak számító filmjeit, mint amilyen a *Nowa Książka /Új könyv* (1974), a *Święto /Ünnep* (1975), a *Media* (1980) és a *Tango* (1980) a łódźi SE-MA-FOR stúdióban készítette. 1982-ben a hadiállapot idején elhagyta Lengyelországot. Az Egyesült Államokba távozott, ahol munkái többségét videó és HDTV technikával készítette. Rendkívüli népszerűsége tett szert a 80-as évek közepén – ekkor kapta a Big Zbig becenevet is – többek között a Simple Minds, Mick Jagger, John Lennon vagy Lou Reed számaihoz készített videoklipjeivel, valamint az olyan újító szellemű és elbűvölően virtuóz rövidfilmek szerzőjeként, mint a *Steps / Lépcsők* (1986), *A negyedik dimenzió* (1988) és *A zenekar* (1990). Ezek a munkák a kritika és a közönség nagy elismerését vívták ki világszerte.

1987-től 1994-ig saját stúdiót vezetett, amelyben az akkor legkorszerűbbnek számító HDTV berendezéssel igen kiváló minőségű elektronikus képet tudott létrehozni. „Elhatároztam, hogy lépésről lépésre meghatározok minden problémát, s aztán megpróbálom azokat lehetőségeimhez képest megoldani. Ehhez sokat kellett kísérleteznie, ami lehetetlen lett volna a tudomány területén tett komoly kalandozások nélkül. Munkálkodásom végül is oda vezetett, hogy új »gépeket« konstruáltam, új filmezési módszertant dolgoztam ki, létrehoztam néhány szabadalmaztatott találmányt a *motion control*, az optika, a *kép-compositing*, valamint a számítógépes programozás területén. Végül aztán létrehoztam egy sokrétű mozgóképek gyártására alkalmas »gépezetet« - egy új típusú filmstúdiót.”³ Rybczyński összes eddigi szerzői tapasztalatának eredményeként jelenleg Wrocławban, a történelmi jelentőségű játékfilmgyár épületében valósítja meg a stúdiót, amely magába foglalja majd a művészt évek óta foglalkoztató elképzelést – a Studio Ideale, vagyis a mozgóképek gyártására alkalmas eszményi »gép« koncepcióját.

CELLULOID

Rybczyński mozgóképes alkotóművészetének korai szakasza szorosan a filmhez kötődik – a *Kwadrat /Négyzet* (1972) címűtől kezdve a *Tangóig* (1980), amikor még hallgatóként, majd már a Filmfőiskola operatőr szakának végzőseként a kamerával forgatott képeket az animációs filmre jellemző módszerekkel dolgozta ki. Celluloid szalagot és a hagyományos animációs műhely eszközeit, elsősorban trükkasztalt használva többretegű, mélységesen egyedi műveket alkot, amelyeknek sem korábban, sem a későbbiekben nincs semmiféle megfelelőjük a mozi világában. Az Oscar-díjjal kitüntetett *Tangóban* egy közös szobában 26, egyenként filmszalagra rögzített személy mozgott. Itt feltétlenül hosszan tartó, türelmes

3 u.o.

munkára volt szükség több ezer maszk kézi elkészítéséhez, ugyanannak a szalagnak a másolásához és többszöri levilágításához, ráadásul folyamatában nem lehetett ellenőrizni a keletkező képet. Arról, hogy a tervezett hatást sikerült-e elérnie, az olyan filmek esetében, mint a *Tangó* vagy az *Új könyv*, a szerző csak a több hónapig tartó folyamat végén, vagyis a kész filmszalag előhívása után győződhetett meg. Így aztán, annak ellenére, hogy Rybczyński ismert, csodált, díjakkal elhalmozott filmjei világszerte inspirálták a nézőket és alkotókat, munkamódszere nem talált közvetlen követőkre. Ez a filmalkotási módszer ugyanis igen nagy kockázattal járt, a művésztől nem mindennapi technikai jártasságot, szigort, a fárasztó, nap mint nap megismétlődő, hosszas erőfeszítés során pedig fegyelmet és kitartást követelt. A korszakot, amely számos kísérleti filmremekművet termelt, és a művésznek meghozta az Oscart, Rybczyńskit parafrazálva azokkal a szavaival lehet összegezni, amelyeket egykor a pop-art kapcsán mondott: „ez volt az utolsó csepp, amelyet ki lehetett facsarni a régi technológiából”.⁴

Rybczyński röviddel azután, hogy az Egyesült Államokba érkezett, megvalósította régi álmát, és vásárolt egy filmfelvevőt, valamint egy vágóasztalt, hogy mindig kéznél legyen saját stúdiója, s immár maradéktalanul szentelhesse magát a további alkotómunkának. A véletlen hozta magával, hogy nem sokkal később New Yorkban az új HDTV technológia bemutatóján elkápráztatták őt a nagyfelbontású videó kreatív lehetőségei, és szinte azonnal átpártolt a filmtől az elektronikus képalkotáshoz. Ily módon az áhított saját filmstúdió váratlanul fölöslegessé vált, mert a művész képzelete már új horizontok felé repült.

A megvásárolt berendezést Zbig 1988-ban ugyan még felhasználta *A negyedik dimenzió* létrehozásánál – ebben a filmszalagra rögzített képet elektronikusan szkennelte és az általa kidolgozott módszerrel alakította át – a celluloid szalagra rögzített film korszaka azonban végleg befejeződött számára.

VIDEÓ

1984-ben kezdődött Rybczyński művészetének elektronikus, bár még analóg korszaka a *The Day Before* és a *Discreet Charm of Diplomacy* című rövid videókkal, valamint reklámfilmes és zenei klip kísérleteivel. Egymás után születnek az újító szellemű videók: a *Steps* /Lépcsők (1986), a már említett *The Fourth Dimension* /A negyedik dimenzió (1988), valamint a HDTV technológiával készült *Imagine* (1986), *Orchestra* /A zenekar (1990) és *Kafka* (1992). Egy videó-stúdió kicsit a telefonközpontokra emlékeztet a szanaszét tekeredő kábelkötegekkel és

a csatlakozók állandó átdugdosásával. Még nincs szó az effektek programozásáról, ezért Rybczyński az eredeti megoldásokat a forgatásnál keresi próbálkozások és hibák közepette, különféle berendezéseket használva a képalkotás bonyolult rendszerében. Minden váltásnál hosszú szüneteket kellett tartani a berendezés átállításához. Három évvel később, *A zenekar* (1989-90) forgatása közben, jóllehet a mű még több berendezéssel készült, és azokat továbbra is kézzel kellett átállítgatni, Rybczyńskinek már saját rendszere volt, amellyel minden kontrolműveletet pár másodperc alatt volt képes elvégezni.

ÚJ MÉDIUMOK FELÉ

1993 táján a művész próbálkozni kezdett saját programok készítésével és megoldást keresett azokra a problémákra, amelyek a képnek új, digitális eszközök konstruálása révén történő létrehozásából származtak. Minden elektronikai kép különálló pontokból tevődik össze; a celluloid szalagon ezek egy fényérzékeny emulzió szemcséi, amelyeket az alkotó rendszerint nem tud befolyásolni, ám a monitor képernyőjén és az elektronikus projektoroknál világító képpontok – pixelek vannak, amelyeket programozni lehet.

Az elektronikus kép változó lényegének tanulmányozása és egyre újabb egyéni megoldások kidolgozása oda vezetett, hogy Rybczyński integrálta a különféle berendezéseket annak érdekében, hogy olyan univerzális mérnöki megoldást érjen el, amely korlátozás nélküli, ugyanakkor realizisztikus víziók megvalósítását teszi lehetővé. Szerzői technikája, a többretegű képek összekapcsolása (image composing) amerikai technikai szabadalmakhoz juttatta Rybczyńskit, az általa kidolgozott szoftvert pedig a film- és tévéiparban alkalmazzák.

Csakhogy a Rybczyński érett alkotóművészetét jellemző megoldások, azaz a kép létrehozásához használt egyre nagyobb számú és egyre speciálisabb berendezések: objektívek, kamerák, képanalizátorok, rögzítési rendszerek, televíziós és számítógépes minitorok, különféle CGI-programok, valóságos és virtuális kameramozgások vezérlő berendezései, végül pedig a gyártást segítő különféle műszaki rendszerek, amelyek mind egyedi jellegűek és egyedi származásúak, nos, mindez, bár rendkívül bonyolulttá és egyre költségesebbé válik, mégsem jelent megoldást a korlátok nélküli képkomponálás alapvető problémájára. Rybczyński ezért a berendezéseken uralkodó, leleményes, a technológiát kreatív módon kihasználó mesterből a képalkotás mai állapotának radikális kritikusává alakult át.

MIÉRT KELL A KÉPNEK ÚJ ÉRTEKEZÉS?

„Úgy vélem, a kép jelenlegi intellektuális-technológiai állapota az írás

⁴ A pop-arttal kapcsolatban Rybczyński a következőket mondta: „Ez az utolsó csepp, amelyet az amerikaiaknak sikerült kifacsarniuk a régi technológiából. Aztán már nem volt ott több lé, nemcsak a festészetben, de általában abban a gondolkodásmódban”. Zbigniew Rybczyński by Mark Matousek, *Andy Warhol's Interview Magazine*, nr XIV/12, (1983) 112. o;

nyomtatás feltalálása előtti állapotának feleltethető meg.”⁵ Ez a megállapítás a Rybczyński által 2009-ben publikált *Értekezés a képről* című, a művész sok évre visszanyúló tapasztalatait és elmékedéseit összegző műben található. Honnan táplálkozik ez a kételkedés, hiszen úgy tetszik, hogy a képről manapság szinte mindent tudunk, nemzedékek óta együtt élünk ugyanis vele? A fénykép XIX. századi elterjedésétől kezdve folyton velünk vannak a világ rögzített képei, amelyeknek létrehozása és bemutatása, úgy tetszik, magas szinten objektivizált technikai módszerek segítségével történik. A mozi és a tévé mai digitális formájában a világ kamerával történő reprodukcióját összekapcsolja a számítástechnika lehetőségeivel, az ugyanis a fényképhez hasonló illúziót keltve tud képeket alkotni. Az ipar által gyártott digitális és optikai berendezések újabb és újabb generációi elmoszák a határt a világ külső megjelenésének regisztrálása és annak realiztikus generálása között, és a bennünket körülvevő képernyők is a képek legkülönfélébb fajtáit sugározzák. Rybczyński számára azonban ezek a technológiai lehetőségek együtt járnak egy idejétmúlt, a reneszánszban született képi kompozícióval.

A több mint hatszáz éve született Alberti elsőként vetette fel, hogy a képet ablakként kell kezelni, amelyen keresztül a külvilágot látjuk.⁶ Ettől kezdve az ablak nem csupán metafora lett, hanem olyan konkrét definíció is, amely meghatározza a látás perspektíváját és a világ ábrázolásának paramétereit. Ebben az ablakban idővel megjelent a reprodukciós rács, a *grid*, amely a festők és rajzolókat által a vázlatkészítésnél és festésnél segédeszközként használt camera obscurák része is lett. A síküveg helyébe az objektívek lencsési léptek, aztán a képérzékelők szilíciumlapkái, ám az egész technikai fejlődés a reneszánszban megszületett, kifejlődött sőt, már meg is kérdőjelezett paradigma keretén belül következett be.

Rybczyńskinek az objektívek fejlődésére vonatkozó érvelését a következőképpen lehet összegezni: Jóllehet az optika egyike volt a korai egzakt tudományoknak, a nagy kutatók mégis az emberi szem számára hozzáférhetetlen képek megtekintésének lehetőségeit keresték. Ennek megfelelően az optikai berendezéseket nem azért találták fel és szerkesztették meg, hogy az emberi látás jelenségét ismételjék meg, hanem azért, hogy azok távoli csillagok és láthatatlan mikrobák megfigyelését szolgálják. A teleszkópok, látcsővek, mikroszkópok és egyéb, a makro- és mikrovilág megfigyelését elősegítő berendezések közös tulajdonsága, hogy a képet nagyon kis látószögben mutatják. A képrögzítő berendezések számára kifejlesztett új eszközök, vagyis a másolást, fotózást, filmezést, televíziózást és elektronikus képalkotást szolgáló optikák fejlesztése kizárólag arra összpontosított, hogy ezeket a berendezéseket az új szükségletekhez igazítsa, jelentősen tágítva a látószöveget az alapvető konstrukció megváltoztatása nélkül.

⁵ Zbigniew Rybczyński, *Értekezés a képről*, 1.2.6.

⁶ Leon Battista Alberti, *Della pittura*, 1435;

Rybczyński nem kérdőjelezi meg a reneszánszt, ellenkezőleg, saját művészete alapjának tartja a kortárs alkotók azon törekvését, hogy kapcsolatot teremtsenek a művészet és a tudomány, a kreatív és a kutató magatartás, valamint a világ intellektuális megismerése és feldolgozása között. Úgy véli azonban, hogy a technika alkalmazásával keletkezett mai képek elveszítették az egykori, mélyebb értelemben realiztikus jelleget. Következhet mindez abból, hogy megingott a kapcsolat a világ reprezentálásának aktusa és az aktust megelőző mentális állapot között. Következhet továbbá a reprezentációs technika sajátos fejlődéséből is, amely nem annyira a kép természetének további megismeréséből származik, mint inkább abból a törekvésből, hogy a művész leplezze a valóságábrázolás önkényesen elfogadott, leegyszerűsített koncepciójának érezhető hibáit, amely koncepció a lineáris perspektívára alapoz, és kizárólag nagyon kis látószögben érvényesül.

„A modern képeken (de általában a kép története során) az általunk megfigyelt világ mindig „biztonságos” távolságra van tőlünk – ebben a világban nincs helyük a szemünkhöz és testünkhöz nagyon közeli elemeknek.”⁷ A megfigyelő személy és a megfigyelt világ között a képben mindig van egy üres zóna, amely nem szüntethető meg. Lineáris perspektívában nem lehet kitölteni. Minden, ami ebben a zónában található, az valamiféle zavar, idegen test, amelyet nem lehet a realiztikus képpel integrálni. Ugyanígy, minden látószög-tágítás a bemutatás realizmusának elpusztításával végződik. Miért van hát, hogy a szemünkkel megtapasztalt látványtól oly élesen eltérő képet mégis realiztikusnak tartjuk? A kérdés, miért nincs bennünk belső parancs e tény megváltoztatására, mélyen gyökerezik a kép ontológiájában csakúgy, mint a látás reprezentációinak és folyamatainak szimbolikus alapjaiban.

KÉP ÉS EMLÉKEZET

Az emberi látás nem pusztán optikai tény. A szem a fényimpulzusok analizátora, a kép létrejöttének helye azonban az idegrendszer, amely az oda eljuttatott impulzusokat összegzi és interpretálja. A kép kialakulásában a szemet az analízis és az emlékezet integrált folyamatai támogatják. Napjainkban, a technikai képalkotásban, hála az elektronikának és a digitális technológiának, az optikai berendezéseket, mint amilyen a kamera vagy a fényképezőgép, hasonló módon támogathatja a számítógépes grafika. Ezzel megjelenik a már nem csupán az optikára, de a szoftver műveletekre is támaszkodó kép létrehozásának korábban elképzelhetetlen lehetősége.

⁷ Zbigniew Rybczyński, *Értekezés a képről*, 2.3.5.

A világról alkotott kép koherenciájában sajátos szerep jut az emlékezetnek, amely a képben az érzékszervi megismerés során ugyanúgy realizálódik, mint a művészetben. „Mi helyettesítette a fényképet a fényképezőgép feltalálása előtt? A várható felelet a következőképpen hangzik: a metszet, a rajz, a festmény. A sokkal inkább felfedező erejű válasz azonban így hangzana: az emlékezet. Az, amit a fényképek tesznek a bennünket körülvevő térrel, korábban a reflexió területéhez tartozott”.⁸

Éppen az emlékezet adja azt a konceptuális szálát, amely együtt lép fel a közvetlenül átvett benyomásokkal. „A műalkotás allúzió terméke: a felhasznált alapanyag fajtájának megfelelően, az expresszió eszközeként közvetlenül fogalmazza meg lelkiállapotunk egyik aspektusát, az emlékezet közvetítésével pedig a többi aspektust sugalmazza. A művészetek közt nincs együttműködés, mint az érzékszervek között, mindegyik a saját területén működik; az esztétikai tapasztalás jellegzetes tulajdonsága, hogy akár egyetlen művészeti ág megismerése révén benyomást szerezhetünk a Művészetről mint egészről.”⁹ A világ festői ábrázolásának a régi képeken látható stílusai a realiztikus látásmódot mintázó felhalmozódott tapasztalatból származnak, s a kor világnézetéhez igazodó képet alkotnak. A valóság technikai reprodukciójába ez a konceptuális szál másként kerül be – nem az emlékezet és a tudat által, hanem csak az alkalmazott technika által. Ebből származik a Rybczyński által a munkáiban annyiszor ismételtetett és megvalósított követelmény, hogy tudniillik az általunk használt technikának adekvát módon kell kifejeznie tudásunkat. Ebben az értelemben a kép számos, a reneszánsz által kidolgozott színvonalú aspektusának, elsősorban a lineáris perspektívának a fennmaradásában keresi az okát annak, hogy a modern civilizációban a domináns, technikai eszközökkel létrehozott képek elmaradnak a mentális képek színvonalától. Az *Értekezésből* világosan következik a tanulság, miszerint a technikai eszközök által létrehozott kép jelenlegi állapotának meghaladása elkerülhetetlen az emberiség további fejlődése szempontjából.

A NEGYEDIK DIMENZIÓ

Rybczyński képeinek térbeli dimenziói időbeli funkciók. Nem vonzotta őt sem a 3D technológia, sem a virtuális valóság által ígért immerzió, sem az interaktivitás, sem a network-alapú internetes kép. Mint írja „... a látható kép kétdimenziós természetű.”¹⁰ A kép létrejöttének egyedülálló volta mindig a sokdimenziós tér kétdimenzióssá történő átalakításán múlik, amely kétdimenziós tér nemcsak a festészet és a fénykép sajátja, de a mi látásunké is. Az igazi három

8 John Berger, *O patrzeniu (About Looking)*, Aletheia (1999), 74. o;

9 Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, PIW 1981, 65.o;

10 Zbigniew Rybczyński, *Értekezés a képről*, 1.2.2.

dimenzió tehát nem a 3D ügyeskedéseivel érhető el, hanem a nézőpont állandó változtatásaiból következik. Valójában testünk mozgása – esetleg csak egyik szemünk lehunyása – teszi lehetővé, hogy pontosan meghatározzuk a tér távolságát és alakját. A képben a mozgás összekapcsolódik az idővel, és az idő láthatóvá tétele a kép terének egyik dimenziója. „A mozgásban született formákból vezet az út azokhoz a mozgásokhoz, amelyek formává válnak – írta 1894-ben, a Lumière fivérek találmányának bemutatása előtt egy évvel Paul Valéry francia költő – az időben való létezés közönséges megváltozása által (...) a formát megfelelő sebességgel lehet helyettesíteni.”¹¹

Fenti szavak fényében még világosabban látszik, hogy Rybczyński, mozgóképeket alkotva, miért helyez olyan nagy súlyt a *motion control* eszközeinek kifejlesztésére. A többrétegű kép komponálásakor nélkülözhetetlen a kameramozgás ideális ismételtetőségének elérése. Az objektumokat különféle méretben és ütemben filmező kamera mozgásának pontossága és szabványosítása alapvetően fontos feltétele annak, hogy tíz- sőt, százszámra felvett rétegeket egyetlen realiztikus képpé lehessen összeötvözni. A *Kafkában* nem ritkák az olyan szekvenciák, amelyek 800 réteg összekomponálásából születtek.

AZ ÚJ REALIZMUSÉRT

Rybczyński világosan megfogalmazza a művészettel és az azt szolgáló technológiával kapcsolatos elvárásait: olyan képeket kell alkotni, amelyek ha nem léteznek is az objektív valóságban, s ha nem is lehet őket egyszerűen felvenni kamerával, mégis léteznek a tudatunkban mint a világ és a fantázia képei. A szépművészetek ilyen képekkel elsősorban a múltban foglalkoztak, ám ellentétben az általunk elképzelt, mozgásban gazdag képekkel, a régi művészet csak időben megmerevedett képeket és formákat alkotott. Jóllehet az operatőr és filmes Rybczyński azt a célt tűzi maga elé, hogy a képnek azt az állapotát hozza vissza, amely akkor létezett, amikor még nem jelentek meg a valóság és a művész víziója között lévő, történelmileg kialakított kapcsolatot megzavaró képrögzítési eszközök.

Az optikai képalkotás mechanizmusa ugyanis eluralta a képalkotó jellegű létrejöttének folyamatát a képet megelőző vízió kárára. Így aztán az emberiség egyfelől manapság hatalmas, a világ aktuális külső képeinek megörökítésére alkalmas eszközökkel rendelkezik, másfelől azonban elveszíti annak lehetőségét, hogy a képben mélyebb mentális rendet fejezzen ki. Rybczyński művészete ezért következetesen arra törekszik, hogy a filmet és az elektronikus médiumokat olyan képek létrehozására tegye alkalmassá, amelyek nem csupán a külső kép

11 Paul Valéry, *Wstęp do metody Leonarda da Vinci*, in: *Estetyka słowa*, PIW (1971), 47.o;

felszínén maradnak, hanem a világ megértéséhez nélkülözhetetlen belső igazságig hatolnak. A dolgok külső megjelenése és formája nem jelenti a realizmus végső állomását, mivel azt mindig a befogadás kulturális alapjait figyelembe vevő alany belső igazságával is mérni kell. Ezért a realizmus - mint történelmileg változó jelenség – megköveteli a mai korra jellemző realista látásmódot, amely, jóllehet a valóság leképezéséből indul ki, nincs rákényszerítve annak merev másolására, és az egykor, a reneszánsz idején elért erővel szolgálja nagy modern víziók és szintézisek létrehozását.

Fordította: *Szenyán Erzsébet*

Zbigniew Rybczyński

ÉRTEKEZÉS A KÉPRŐL

1. BEVEZETÉS

1.1. A kép művészi és mérnöki megközelítése

1.1.1. Mielőtt filmkészítéssel kezdtem foglalkozni, festő voltam. Mindig is azok a képek érdekeltek, amelyek meggyőző módon képesek ábrázolni az objektíven megfigyelhető valóságban nem, de az emlékeinkben, képzeletünkben és álmainkban annál valóságosabban létező világot.

A XX. század talán néhány alkotója kivételével – mint pl. Salvador Dali vagy M.C. Escher – többnyire a múltban, a XIX. század közepe előtt készültek ilyen jellegű képek. Ám míg a festett képek csak mozdulatlan és időben kimerevített eseményeket képesek megjeleníteni, a képzeletünk által létrehozott képek időbeli és térbeli kiterjedéssel is rendelkeznek. Rá kellett jönnöm, hogy a mozgáson és időbeliségen alapuló film sokkal alkalmasabb az engem érdeklő képek létrehozására, mint a festészet. Ezért döntöttem a rendelkezésre álló legmodernebb eszközöket felhasználó filmkészítés mellett.

1.1.2. Filmkészítés közben olyan technikai akadályokba ütköztem, amelyek gátoltak ötleteim és művészi elgondolásaim megvalósításában. Ezért aztán a kép alapvető problémáinak megoldásával kezdtem el foglalkozni. Ez vezetett el a kép természetének kutatásához és elemzéséhez, a képstruktúrákkal való kísérletezéshez, a kép rögzítésére és előállítására alkalmas eszközök megszerkesztéséhez. Azt is mondhatjuk, hogy tulajdonképpen szükségből váltam kísérletezővé, kutatóvá, mérnökké és programozóvá.

1.1.3. Művészi és kutatómunkám különböző fázisai során számos a vizuális technológia elméletét és gyakorlatát érintő, általános érvényűnek hitt paradigma (kánon) megváltoztatásához járultam hozzá.

1. 2. A képek kategóriái

1.2.1. A kép három kategóriáját különböztetem meg: az informatív képeket, a mentális képeket és a szimbolikus képeket. Az informatív (vagy információt hordozó) képek az emberi szem által regisztrált képek, a mentális (képzelt) képek

az emberi képzelet vagy álmok által előhívott képek, a szimbolikus képek pedig papíron, vásznon, fotográfián vagy képernyőn megjelenített képek: festmények, fotográfiák, televíziós képsorok, filmkockák, számítógép által generált képek.

1.2.2. A kép és a minket körülvevő világ többdimenziós tere között fennálló kapcsolat precíz meghatározása nem könnyű feladat. Vajon természetét tekintve a kép két- vagy háromdimenziós-e? Ha abból indulunk ki, hogy a szemünk – páros szervként – térbeli (háromdimenziós) látást tesz lehetővé, akkor arra a következtetésre kellene jutnunk, hogy az informatív kép is „háromdimenziós”. Ebben az esetben azonban milyen képnek kellene tekintenünk az egy szemmel látott képet? Könnyen bebizonyíthatjuk, hogy a monokuláris látás is lehetővé teszi a térbeli viszonyok megállapítását. Véleményem szerint a binokuláris látásnál is fontosabb tényező a térérzékelés megvalósulásában a saját testünk mozgása által előidézett, állandóan változó megfigyelőpont – akár a fej finom mozgása is lehetővé teszi a távolság, a méret precíz meghatározását, valamint a sík és nem sík felületek megkülönböztetését. Meggyőződésem, hogy a kép keletkezésének jelensége – csakúgy az informatív (látott), mint a mentális (képzelt) képé – alapjában véve a többdimenziós tér kétdimenziós térré való átalakításának különleges képességében rejlik, s ez a transzformáció a mi agyunkban megy végbe. Ennek az átalakításnak köszönhetően vagyunk képesek megalkotni az informatív és mentális képek tárgyi reprezentációit kétdimenziós szimbolikus képek formájában (az ismétlés és az összehasonlítás révén). Ezzel azt állítom tehát, hogy lényegét tekintve a kép kétdimenziós. És ezt a képet tekintem vizsgálatom tárgyának.

1.2.3. A szimbolikus képek az informatív képek és a mentális képek tárgyi reprezentációi. A szimbolikus képeknek az informatív képek és mentális képek adekvát reprezentációjának, meggyőző (plauzibilis) illúziójának kell lenniük.

1.2.4. A szimbolikus kép folyamatos módosuláson megy keresztül. Minden korban, függetlenül a technológiai fejlettség szintjétől, a szimbolikus képre mint az informatív és mentális kép adekvát, valóság-hű megfelelőjére (imitációjára) tekintettek és tekintenek még ma is. A XIX. század közepéig az emberek által alkotott szimbolikus képekben határozottan a mentális aspektus volt a domináns. Véleményem szerint a mentális képeknek óriási jelentősége van a civilizációs fejlődésre nézve, hiszen csakis ezek képesek vágyakat, álmokat és jövőre vonatkozó feltevéseket láthatóvá tenni.

1.2.5. A szimbolikus kép domináns formája manapság a különböző technológiák segítségével rögzített kép. Ez a kép alapvetően az informatív kép imitációja. Meggyőződésem, hogy a külső és belső világ egyre teljesebb és adekvátabb

ábrázolása a technológiai képalkotás új elméleti háttérének és módszertanának kidolgozását teszi szükségessé. Olyan technológiai képalkotást, amely nem csupán az informatív képek imitációja, hanem mindenekelőtt a mentális képek reprezentációja. Ez az oka, hogy munkám során olyan sok teret szenteltem a szabad képalkotás technológiájának kidolgozására. Ezt a feladatot alapvető jelentőségűnek tekintettem és tekintem művészként és kutatóként egyaránt.

1.2.6. Úgy vélem, a kép jelenlegi intellektuális-technológiai állapota az írás nyomtatás feltalálása előtti állapotának feleltethető meg. Meggyőződésem, hogy az emberi látás (belső és külső) valamennyi aspektusának megértése és tudományos definiálása – egy adekvát képeket előállító standardizált, maximálisan automatizált és gazdaságilag hatékony technológia kidolgozása érdekében – előfeltétele a civilizáció további fejlődésének.

2. LINEÁRIS PERSPEKTÍVA VS. SZFÉRIKUS PERSPEKTÍVA: AZ OPTIKAI LENCSETŐL A DIGITÁLIS SZEMIG

2.1. A lineáris perspektíva kánonjának rövid, kritikai története

2.1.1. A lineáris perspektíva elgondolása – a képgeometria ma is hivatalosan elfogadott „formulája” – Olaszországban jelent meg először a XV. század első felében. A lineáris perspektívát alkalmazó első művészek (többek között Piero della Francesca) azonban már a koncepció kialakulásakor felgyeltek arra, hogy ez a kép számos, nehezen elfogadható torzulását eredményezi. Ezek a torzulások a látószög növekedésével váltak nyilvánvalóvá, s különösen az épületeket frontális nézőpontból ábrázoló képeken voltak feltűnőek.

2.1.2. Leonardo da Vinci, miután hiába próbált megoldást találni erre a problémára, arra a következtetésre jutott, hogy a képeket szűk látószögből kell megfesteni, és a frontális nézőpontok megfestésének elkerülését ajánlotta (az javasolta helyette, hogy az épületre „egy bizonyos szögből” tekintsünk).

2.1.3. A lineáris perspektívát alkalmazó képek nem azonnal váltak általánosan elfogadottá, mivel egyértelműen látszott rajtuk az ábrázolt világ torzulása. Megközelítőleg 200 éven át úgy emlegették ezeket a műveket mint „itáliai stílusban” festett képeket. A XIX. század végéig számos, a valóságra érzékeny megfigyelő próbalkozott a perspektíva tökéletesítésével. De mint a történelem során sokszor, a szimbolikus képek idővel itt is „valóság-hűvé váltak”. Ma már senkit nem zavar, hogy például a New York-ot ábrázoló modern fotográfiákon

az egyébként nyílegyenes felhőkarcolók olyan ferdék, mintha épp eldőlni készülnének. Korábban ezek szerint az emberek nagyobb vizuális érzékenységgel rendelkeztek, amit mi úgy tűnik elvesztettünk.

2.1.4. Megdöbbenő, hogy a XXI. században a lineáris perspektíva koncepcióját még nem vontuk kétségbe. A vizualizáció fejlődésével vagy alkalmazásával (jelenleg alapfokú módszerekkel és kutatóeszközökkel) foglalkozó legtekintélyesebb tudományos intézmények olyan koncepciót alkalmaznak a képalkotás folyamatában, amelynek fogyatékoságaival már a középkorban tisztában voltak megalkotói és első alkalmazói.

2.2. Az optikai lencsék rövid története

2.2.1. A modern optika fejlődésének motorja a valóság olyan, emberi szem számára láthatatlan szegmenseinek láthatóvá tételére irányuló kíváncsiság, mint amilyen a mikro- és makrovilágok. Az ezek megismerése céljából alkotott teleszkópok és mikroszkópok lencséinek közös jellemzője, hogy rendkívül kicsi a látószögük. Paradox módon ezek a zseniális találmányok inkább negatív hatással voltak a szemünk számára is hozzáférhető valóságot ábrázoló képek fejlődésére.

2.2.2. A világ szemünk számára hozzáférhető tartományának képét manapság rögzítő kamerákban használt optikai lencsék fejlődése a camera obscurában természetesen létrejövő kép tökéletesítésével kezdődött. A sík felületre ily módon kivetülő kép nagyon halvány és több helyen is elmosódott, intenzitása egyenetlen és geometriailag deformált (ezek a tökéletlenségek a kép középpontjától a kép szélei felé haladva drámai mértékben nőnek). A teleszkóp felépítéséből e hibák kiküszöbölésére kölcsönzött módszer lehetővé tette a kép minőségének javítását egy viszonylag kis látószögön belül (18 fok alatt). Az optikai lencsével ellátott camera obscura (a fényképezőgép elődje) hosszú időn keresztül hasznos eszköznek bizonyult a festés folyamatában. Ezt a módszert alkalmazta például Vermeer van Delft. Érdekes jelenség figyelhető meg a képein: az ábrázolt személyek és épületbelsőik közelségük ellenére olyanok, mintha „messziről” látnánk őket, olyan távolságból, amelyből az emberi szem mindössze egy részletnek nélküli „tablóképet” látna. Az elmosódott és „életlen” hatású „közelítés” mint térábrázoló konvenció így vált a kép állandó sajátjává.

2.2.3. A XIX. század közepén jelent meg a képgeometriával kapcsolatban megfogalmazott szigorú elvárásoknak eleget tevő ún. reprodukciós lencsék iránti igény. Az eszköz előállításához az egymást merőlegesen keresztező vonalhálóval borított kétdimenziós felület, a grid (rács) szolgált geometriai mintául.

Feltételezték, hogy a lencse minden torzítás nélkül fogja a felületre vetíteni a rácson elhelyezett alakzat képét, vagyis „előállítani” annak hű optikai mását (ugyanúgy, ahogy manapság a fénymásoló gép a benne lévő dokumentum képét). A kép ilyenén felfogása nem követelte meg a tér háromdimenziós értelmezését, sőt épp ellenkezőleg, a háromdimenziósság inkább akadályt jelentett. A kép reprodukciójának kívánalmát viszonylag kielégítő mértékben sikerült elérni, de akárcsak a teleszkóp esetében, a lencsét a rácstól nagyobb távolságra és kis szögben kellett elhelyezni (a mai napig nem sikerült „ideális” reprodukciós lencsét előállítani).

2.3. Az optikai képek paradoxonjairól és torzításairól

2.3.1. A világ valóság-hű lefényképezésére való törekvés szükségessé tette a lencse látószögének növelését. Ugyanakkor az ilyen tulajdonságokkal rendelkező lencse megalkotására tett első kísérletek rámutattak, hogy az előállított kép nincs összhangban az addigra már általánosan elfogadott, lineáris perspektíván alapuló „esztétikával”. A képen szereplő tárgyak és terek „hordóhatásúak” voltak, ezt azonban a kép hibájának tudták be, és kiküszöbölhetőnek vélték. Az ilyesfajta korrekció azonban lehetetlen. Egy egyszerű példa segítségével azt is megérthetjük, miért.

2.3.2. Képzeld el, hogy megfigyelőnk egy hosszú téglafal előtt áll, és a látómezején jobb és bal oldalra túlfutó falat nézi. Ha megkérdeznénk tőle, hogy mekkorák azok a téglák, amiket néz, azt felelné, hogy mindegyik ugyanakkora. Megfigyelőnk válaszát az indokolja, hogy ő „tudja”, tudja, hogy a falat egyforma méretű téglák alkotják, annak ellenére, hogy amit lát, az teljesen más: egyszerre több ezer téglát lát, mindegyik egy picit más alakú és méretű. Ezek közül az, amelyik a legközelebb esik a megfigyelőnkhez, a legnagyobb, a látómezeje szélén elhelyezkedő téglák pedig olyan kicsik, hogy alig különböztethetők meg egymásról. Lehetséges, hogy megfigyelőnk úgy lássa a falat mint aminek minden téglája azonos alakú és méretű. A „korrekciós” lencse ugyanakkor a logika minden érve ellenére éppen ezt a lehetetlent próbálja megvalósítani. Az ideális korrekciós lencse olyan képet állítana elő, amelyben valamennyi téglá ugyanolyan alakú és méretű. Ez viszont olyan, mintha arra törekednénk, hogy annak a képnek a reprezentációját állítsuk elő, amit „tudunk”, nem pedig azt, amit „látunk”.

2.3.3. A lineáris perspektíva egy másik illogikus alapvetést is kapcsolt a képhez. Ha a megfigyelőnk előtt húzódozó falba egy olyan kapu lenne beépítve, amelyen keresztül egy, a kép belseje felé mélyen elnyúló téglafal volna látható (merőlegesen a fő fallal), megfigyelőnk ugyanúgy csökkenő téglákat látna, mint az oldalirányba futó fal szélei felé (jobbra és balra) haladva. A lineáris perspektíva azt az alapvetést

fogalmazza meg, hogy csak a kép középpontjában található tárgyak (jelen esetben: téglák) ábrázolandók úgy, „ahogy látszanak”, vagyis csökkenő méretben, és ennek következtében eltérő alakban. Ennek az alapvetésnek az abszurditása az, hogy a téglák méretéről és alakjáról a képen való elhelyezkedésük dönt (ha középen vannak, méretük csökken – míg a középponton kívül méretük nő és alakjuk „ugyanolyanra” változik), nem pedig a megfigyelőtől való távolságuk (vagyis térbeli elhelyezkedésük). Technikailag ezt lehetetlen megvalósítani – a gyakorlatban ugyanis ez azt jelentené, hogy a kép felületének minden egyes pontja teljesen más geometriával rendelkezne. A kép minden egyes elemét meg kellene növelni vagy el kellene távolítani, és minden egyes alakot (a kép középpontjától való elhelyezkedés függvényében) külön-külön kellene módosítani.

2.3.4. S bár ezek az alapvetések nyilvánvalóan ellentmondanak a logikának, több mint százötven éve próbálkozunk a gyakorlatba ültetésünkkel, ami több ezer különféle, más-más módon torzított kép előállítására alkalmas optikai szerkezet megalkotásához vezetett. A kép egyedüli modellje továbbra is a kétdimenziós rács/háló és a lineáris perspektíva középkorból eredeztethető koncepciója. A helyzet a mai napig változatlan. Univerzális lencse helyett több ezer különböző fajtájú, sajátos torzításokat tartalmazó, „egyedi” képet létrehozó lencsét használunk a világról való képek megalkotásához. Minden egyes lencse, még az egyazon üzemben előállított szériagyártmányok is a világ más-másképpen torzított képét hozzák létre.

2.3.5. A modern képeken (de általában a kép története során) az általunk megfigyelt világ mindig „biztonságos” távolságra van tőlünk – ebben a világban nincs helyük a szemünkhöz és testünkhöz nagyon közeli elemeknek. Egyfajta üres sáv jött létre (a megfigyelő és a megfigyelt világ között), ahol „semmi nem történik”. Jó példa erre Matejko „A grünwaldi csata” című képe. A csatát oly módon látjuk, mintha színházban ülnénk, a színpadtól, ahol az ütközet zajlik, távolabb lévő sorok egyikében. A drámai akciót a színpad széle hirtelen félbeszakítja, s köztünk és a színpad között „semmi nem történik”. Ez a megfigyelő és a megfigyelt világ egy részlete között húzódó üres tér jellegzetes vonása a modern képnek (fotó/film/video). Minden, a lencséhez túl közel eső elemet idegen elemnek tekintünk, amit igyekszünk eltávolítani a képről.

2.3.6. Pedig az emberi látás egyik legfontosabb jellemzője, hogy a nagyon közeli elemek állandóan jelen vannak a megfigyelés terében – mindenekeztől jelen van benne saját testünk. A szemünk körül elhelyezkedő testrészeink által keretezett képbe az orrunk, a kezünk, a törzsünk és a lábunk is beletartozik. Különös, hogy erről az alapvető tényről senki nem vett tudomást sem a kép története során, sem

pedig a kortárs képelemletekben és technológiában (kivéve Ernst Mach, aki a XIX. század végén szintén rámutatott erre a tényre).

2.3.7. Az optikai képek paradoxonjainak és tökéletlenségeinek kiküszöböléséhez egy olyan technológia és metodológia kidolgozására van szükség, amely annak alapos elemzésén, megértésén és reprodukcióján alapul, amit saját szemünkkel látunk.

2.4. A computer-kép és az optikai kép: a szférikus perspektíva

2.4.1. A kizárólag számítógéppel – kamera és lencse használata nélkül – előállított képsorozat mentes a manuális technikák tökéletlenségeitől, minősége ugyanakkor megfelel az optikai képek minőségének.

2.4.2. Amikor a XX. század 60-as éveinek elején megjelent a számítógépes képgrafika (CGI = Computer Graphics Imagery), a számítógépek még meglehetősen korlátozott számítási kapacitással rendelkeztek. A CGI úttörői tehát kénytelenek voltak a lehető legegyszerűbb matematikai képletekkel dolgozni. A számítógépes kép geometriájához a tizenötödik századi lineáris perspektíva kánonját vették alapul (lásd 2.1.) a geodéziai trianguláció módszerével kiegészítve (ez a módszer szolgált a világ objektumainak és „tereinek” matematikai leírására). Ma már – mintegy 50 évvel később – a számítógépek számítási kapacitása ugyan ezerszeresére nőtt, ám a CGI képek felépítésének alapelvei nem változtak. Ennek következtében a számítógép által generált képek a középkori képértelmezés összes hibáját is örökölték. Úgy tűnik, nincs komolyabb problémánk a világot szűk látószögben ábrázoló képekkel, ahogy ezt már a lineáris perspektíva megalkotói is megállapították a tizenötödik században (lásd 2.1.), pedig elég pl. 120 fokra tágitanunk ezt a szöveget ahhoz, hogy meglássuk, milyen hibás és torz világot ábrázolnak.

2.4.3. A „látványos” CGI képszekvenciákat előállító számítógépes programok folyamatos fejlődése ellenére továbbra is jelentős különbség figyelhető meg a számítógép által generált és az optikai lencse által létrehozott képek között. Egyik típusú kép sem alkalmas az automatikus szinkronizációra. Leginkább azért nem, mert akárcsak a fényképezőgép lencséiben, a számítógépes képelőállító programokban is a tangens szög adja a kép geometriai alapját (a reprodukciós lencse és a lineáris perspektíva koncepciója; lásd 2.2.3. és 2.1.). Az a kép azonban, amit 180 fokos szögből látunk, „szinuszos természetű”, és kizárólag a szinuszos szögön alapuló geometria teszi lehetővé, hogy az emberi látásnak megfelelő képet hozzunk létre. Kidolgoztam ennek a perspektívának az alapelveit, és *szférikus*

perspektívának neveztem el. Ez a geometria legegyszerűbb szabályaiból építkezik, alkalmazásukkal azonban olyan számítógépes programot hoztam létre, amely képes előállítani az informatív képek adekvát imitációit, illetve megalkottam ennek az új típusú lencsének az elméleti modelljét. Egy olyan vizuális programot is fejlesztettem, amely megmutatja az alapvető különbségeket a lineáris perspektíva alapján létrehozott kép és a világ leképezésére szférikus perspektívát alkalmazó kép között.

2.4.4. Az optikai lencse szerkezete nem teszi lehetővé a megfigyelési pont precíz meghatározását. Minden egyes lencse más-más, a megfigyelés véletlenszerűen kijelölt és nagyon nehezen meghatározható mezején (nem pontján!) keresztül hozza létre a képet. Ezen kívül a zoom-lencsék esetében ez a mező a látószög nagyságának függvényében változtatja helyzetét, ami olyan hatást kelt, mintha a kamera előre vagy hátra mozogna. A GPS (Global Positioning System) forradalmának korában nem rendelkezünk olyan módszerrel, amely lehetővé tenné a világ egy jól definiált pozícióból való lefényképezését, mert ez a pozíció mindig véletlenszerű.

2.4.5. Nincs tudományos definíciónk vagy kutatási módszerünk a háromdimenziós térről alkotott „valóságú” kép jellemzőinek egyértelmű meghatározására. Ezért ha „valóságú” CGI képet akarunk létrehozni, el kell fogadnunk egy igazolható és reprodukálható modellt, amit tudományos elemzésnek is alá lehet vetni. Ilyen modellt csak az a kép szolgálhat, amit jelenleg az informatív képhez leginkább hasonló képnek fogadunk el, ez pedig (minden fogyatékosága ellenére) a lencse által előállított optikai kép. Ezen a ponton felvetődik azonban a kérdés: ha minden lencse egyedi és megismételhetetlen képet hoz létre (lásd 2.3.4.), akkor ezek közül a képek közül melyiket (melyik lencse által előállítottat) fogadjuk el modelltként?

2.4.6. Amíg nem rendelkezünk univerzális lencsével, az egyetlen lehetőség egy általunk kiválasztott lencsével kompatibilis egyedi CGI program kidolgozása marad. A CGI kép ebben az esetben azonban kizárólag az ez által a konkrét lencse által generált képpel lesz szinkronizálva; a kép tehát egyedi lesz, és más lencse vagy más CGI program által előállított képpel nem lesz összehangolva.

2.4.7. Az univerzális lencse és az azzal kompatibilis univerzális CGI program megalkotása meghatározó jelentőséggel bírna. Az univerzális lencse által előállított kép világos és jól érthető modelltként segíthetné a CGI fejlődését. Az alábbiakban röviden felvázolom saját koncepciómat az univerzális lencse megalkotására, amit digitális szemnek fogok nevezni.

2.5. A digitális szem

2.5.1. Az üveggömb ideális lencsének tekinthető. Az öt körülvevő homorú térben igen jó minőségű, minden olyan tökéletlenségtől mentes kép jön létre, amiket a hagyományos lencsék generálnak, és még csak optikai korrekciót sem igényel. A képet 180 fokos szögben tudjuk „begyűjteni” (ami megfelel az emberi szem látóterének) a gömb körül létrehozott, elemi üvegszálakból (fiber optics) álló félgömb alakú felület, vagy félgömb alakú CCD (Charge Coupled Device) mátrix segítségével. Ez a konstrukció lehetővé teszi a gömb által létrehozott kép továbbítását elektronikus-számítógépes feldolgozásra (image processing) – idesorolva a látószög nagyságának megválasztását (zoom), a görbe vonalú perspektíva alkalmazását és a kép gömbfelületre (pl. speciális szemüveg segítségével) vagy sík felületre való kivetítését.

2.5.2. Az optikai eszközök közül egyedül az üveggömb tekinthető csaknem ideális optikai lencsének, amelynek geometriai jellemzői reprodukálhatók (a gömb méretétől függetlenül). A gömb középpontja (a fénysugarak metszéspontja) egyúttal egyértelműen meghatározza a megfigyelési pontot is, ami lehetővé teszi, hogy az ilyen módon megszerkesztett lencsét a tér bármelyik pontján precízen elhelyezhessük (a GPS-szel való összehangolást is beleértve). Minden ilyen lencsével előállított kép azonos geometriai jellemzőkkel rendelkezik 180 fokos látószögön belül – ami megfelel az emberi szem látókörének. Ez a lencse az univerzális lencse valamennyi kívánalmát teljesítené, és lehetővé tenné a kép geometriai egységesítését.

2.5.3. Két „digitális szem” egyidejű alkalmazása lehetővé tenné a két szemmel való látást modellező sztereoszkópos rendszer megalkotását.

3. A STATIKUS KAMERÁTÓL A DINAMIKUS FELÉ

3.1. Az emberi látás jellegzetessége, hogy a világot folytonos mozgásban (a megfigyelési pont állandó és folyamatos váltakozásában) érzékeli.

3.2. A virtuális kamera mozgatása a számítógép által generált képben rendkívül egyszerű: elég megváltoztatnunk a megfigyelési pont elhelyezkedésére vonatkozó három koordinátát (x, y, z). Ezeknek az értékeknek a segítségével a program automatikusan kiszámolja és előállítja a kivetített kép valamennyi olyan elemének alakváltoztatását, amely megtalálható a számítógép memóriájában.

3.3. A valós térben való szabad – bár egyúttal kontrollált – kameramozgató okozza a legnagyobb nehézséget a többirétegű képek (speciális effektusokkal

ellátott képek) előállításánál. A problémát nem csupán a kamera pozíciójának (a megfigyelési pont $[x, y, z]$ koordinátáinak) ellenőrzése jelenti, hanem a filmezett elemek térben való pozícionálása is (a megfigyelés középpontjában lévő tárgyak $[x, y, z]$ koordinátái). Erre vonatkozóan nincs sem egységes módszerünk, sem eszközünk. A feladat még bonyolultabbá válik, ha az egyes rétegekben filmezett elemek más-más arányúak. Ez rendkívüli mértékben megnehezíti a dolgot, mozgásterünk pedig még igencsak korlátozott, és a képek előállítása is nagyon drága – gyakorlatilag csak néhány ilyen stúdió működik a világon, ahol ezeket a szuperprodukciókat forgatják.

3.4. Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása igényelte a legtöbb időt munkám során. Megelégedéssel tölt el azonban, hogy sikerült mindegyiket megoldanom, sőt még egy olyan kérdést is, amire nem számítottam. Munkám eredménye egy viszonylag egyszerű eszköz (rendszer), amit Motion Control System-nek neveztem el. Három részből áll: (a) forgószínpad (S_Rotáció), amin a filmezett akció játszódik, (b) párhuzamos sín pár (Travel/kocsizás), amelyen a kameraállvány mozog – közelít és távolodik a színpadtól, (c) az állványra rögzített kamera (C_Rotáció), amely a lencse optikai gyújtópontja körül forog. Az eszköz felépítése azon az alapelven nyugszik, hogy egy többrétegű kép minden külön felvett eleme meghatározható három geometriai paraméter segítségével: (a) a kép jobb vagy bal oldalán található-e (illetve: alul vagy felül) – ezért a paraméterért a C_Rotáció felelős, (b) a lencséhez közel vagy attól távol helyezkedik-e el – ezt a paramétert a Travel képviseli, (c) „milyen látószögéből” veszi a lencse (oldalról, hátulról, stb.) – ezt a paramétert az S_Rotáció mutatja.

3.5. Két forgó- és egy translációs mozgás számítógépes összehangolása, illetve azok felváltva történő szabályozása bármilyen kameramozgást szimulálni tud a térben, beleértve a ferde és körvonalakon való „utazást”, annak ellenére, hogy a stúdióban lévő kameránk egy fix ponthoz rögzítve mindössze egy rövid sínszakaszon mozog.

3.6. Az S_Rotáció középpontját használjuk viszonyítási pontként a világ általunk megfigyelt darabjának pozícionálásához (x, y, z) miközben egy összetett kép soron következő rétegeként filmre vesszük. Ez nem jelenti azt, hogy a filmezett objektumnak az S_Rotáció középpontjában kell lennie. Minden, ami a forgószínpadon található, elhelyezkedésétől függetlenül, össze van hangolva a szimulált kameramozgással – valahogy úgy, mintha a valóságban a kamera a levegőben lebegne, és onnan figyelné az alatta „mozgó” földet, aminek következtében a földön lévő tárgyak közelednének vagy távolodnának, s egyúttal különböző szögéből lennének láthatva.

3.7. A Motion Control System lehetővé teszi a tárgyak bármilyen szögéből való automatikus filmre vételét mindössze a Travel elem működésének százalékos hangolásával. A stúdió korlátozott térviszonyai ellenére e rendszer segítségével akár végtelen hosszú kameramozgásokat is „filmre vehetünk”. A *Kafka* című film egyik jelenetében a kamera 1,7 km hosszú távolságot tesz meg így.

3.8. Hagyományos technikával többfős, speciálisan képzett technikai személyzetre lenne szükségünk a különleges effektusokkal ellátott képek létrehozásához. Hiszen általában minden egyes filmkockánál módosítani kell a beállításokon, és gyakran külön szerkezetet kell létrehozni és alkalmazni a kameramozgatások lebonyolítására. Az esetek nagy részében a végső hatás kizárólag a „próbálkozás” módszer alkalmazásával érhető el. Minden, a kép egyes rétegeinek nem megfelelő összehangolásából eredő hibát csak fárasztó utómunka során lehet manuálisan kijavítani kockáról kockára. Mindez rengeteg időt és pénzt vesz igénybe.

3.9. Az általam javasolt rendszer teljes mértékben automatizálja a speciális effektusokat tartalmazó képek előállításának folyamatát azáltal, hogy egy univerzális, mechanikusan rögzített konstrukciót használ. Többfős technikai személyzet helyett csupán egyetlen emberre van szükség: a rendszer működését felügyelő számítógép-kezelőre.

4. A LÁTHATÓ VILÁG RÖGZÍTÉSÉTŐL A KÉPZELET KÉPVILÁGÁNAK GENERÁLÁSÁIG

4.1. Mind a hagyományos film, mind a későbbi videó a fotográfia felfedezésén alapuló technikák (a továbbiakban a „rögzítés” kifejezést használom ezekre) s több százezer különálló, statikus kép előállítását teszik lehetővé, amelyek gyors egymásutániságban a képernyőre vetítve egyetlen mozgó képpé „olvadnak össze”. Am a képrögzítés során csak azt tudjuk lencsevégre kapni, ami objektíven létezik, és ami a kamera előtt zajlik. Az ilyen képben mechanikus következetességgel rögzítődik a fizikai valóságot jellemző minden látható részlet, beleértve az ehhez tartozó tökéletlenségeket és elkerülhetetlen „szennyeződések” (információhulladékokat) is, amelyek a mentális képekből hiányoznak. Van azonban egy nagyon fontos eleme a képrögzítésnek, ami a mentális képnek is szükségszerű velejárója: a meggyőző illúziókeltés. A képernyőn lévő képet nézve meg vagyunk győződve arról, hogy az, amit látunk, „valóban” megtörténik. Ha ebből a képből ki tudnánk vonni minden felesleges „szennyeződést” és hozzá tudnánk tenni a fizikai valóságban nem létező dolgokat úgy, hogy közben az illúzió meggyőző hatása nem csökken, akkor a létrejövő kép a mentális kép imitációja lenne.

4.2. A hagyományos animációs technikával készült filmekben minden egyes filmkockát külön-külön kell lefotóznunk, megrajzolnunk vagy megfestenünk, ami azt az illúziót keltheti bennünk, hogy a kép minden eleme felett tökéletes ellenőrzéssel bírunk. Ez a következtetés azonban már nem érvényes a mozgó képre, amely több száz vagy ezer különálló képből álló szekvencia előállítását követeli meg. Túl azon a gyakorlatias tényen, hogy akár egyetlen „meggyőző” kép (egyetlen filmkocka) kézzel történő elkészítése heteket vagy akár hónapokat vehet igénybe (ennyi időt vett igénybe a régi mestereknek egyetlen kép megfestése) a fő problémát az jelenti, hogy minden újabb manuálisan (még ha a legnagyobb precizitással is) készített kép számos, csak az adott műre jellemző véletlenszerű különbséggel bír. Elképzelhető, hogy ezeket a különbségeket észre sem vesszük, amikor a képeket egymással összehasonlítjuk. Mégis, amint az így készült képek egy teljes szekvenciáját vetítjük a képernyőre, azonnal nyilvánvalóvá válnak. Olyan véletlenszerű torzulásokat eredményeznek ugyanis a formákban, színekben és a mozgás folytonosságában, amiket lehetetlen eltávolítani. Az ilyen mértékben torzult képek sohasem fogják tudni elérni a meggyőző illúziókeltésnek azt a fokát, ami pedig elengedhetetlen a mentális képek reprezentációjához.

4.3. Kutatásaim középpontjában azonban a meggyőző mentális képek előállítását lehetővé tevő elektronikus-számítógépes technikák fejlesztése áll, melyek a mentális képek többrétegű és kompozíciós módszertanán alapulnak (lásd 5.2.).

5. A MANUÁLIS PRÓBÁLKOZÁSOS MÓDSZERTŐL AZ AUTOMATIZÁLT ÉS STANDARDIZÁLT FILMGYÁRTÁSIG

5.1. A hang és a kép

5.1.1. A huszadik század hatvanas és hetvenes éveinek fordulóján az elektronikus technológia teljes mértékben forradalmasította a hangot és a zenét. Ehhez a hang egymással szinkronizált, külön sávokban történő rögzítésének lehetősége (többsávós magnófelvételek), valamint a hagyományos hangszerek számítógépes programokkal (pl. Moog szintetizátor) való helyettesítése nyitott utat. Az elektronika zenei alkalmazásával egy új hangszer jelent meg: a számítógépes hangstúdió (többnyire egy különálló helyiség vagy átalakított garázs), amely a kortárs zene nélkülözhetetlen eszközévé vált.

5.1.2. Az elektronika és számítógépes technológia hangelőállításban való alkalmazhatósága azért előzhette meg ilyen jelentős mértékben a képelőállítás forradalmát, mert a hang – fizikai szempontból nézve – „egyszerűbb” (és jobban definiált, ezáltal egységesebb) jelenség, mint a kép. Semmi kétségem afelől, hogy

ugyanaz a forradalmi változás be fog következni a mentális kép reprezentációinak létrehozása területén is. Csak idő kérdése. Ennek érdekében viszont felül kell vizsgálnunk jelenlegi képpel kapcsolatos nézeteinket, és ki kell dolgoznunk a kép tudományát.

5.1.3. A hang természete megengedi, hogy több, külön-külön felvett hangsávot egymással összekapcsoljunk; egyszerűen úgy, hogy egyszerre nyitjuk meg vagy egy sávra másoljuk át őket. Hasonló eljárást a képpel kapcsolatban már nem ilyen egyszerű végrehajtani.

5.2. A képkészítés többrétegű (multilayer) és kompozit technikái

5.2.1. Egy szinguláris képréteg rögzítéséhez arra lenne szükség, hogy kizárólag a világ egy bizonyos darabját rögzítsük egyfajta „vizuális vákuumban”, bárminemű háttér nélkül. Ilyen feltételeket a valóságban nem tudunk létrehozni. Minden ismert technológia teljes felületként rögzíti a képet, amibe a háttér is beletartozik. A minket érdeklő réteg leválasztása érdekében el kell távolítanunk a képről a háttérrel, helyén pedig egy „lyukat” kell létrehozni, amin keresztül láthatóvá válik a következő réteg. A kiválasztott elemek automatikus és folytonos elkülönítése a háttértől a többrétegű képalkotás egyik legnehezebb folyamata.

5.2.2. A legnépszerűbb, s egyúttal legpraktikusabb módszer a nagyon erős kék vagy zöld színre festett háttérrel (blue/ green screen) rendelkező stúdió alkalmazása a képfelvételek elkészítéséhez. Erre a célra speciális, a valóságban ritkán előforduló, erős és rendkívül magas szintelítettségű festékeket gyártanak. Mivel azonban a filmezett tárgyak többnyire sokkal kevésbé telített színekkel rendelkeznek, ez kontrasztban áll a háttér harsány színével, s ez alapján a különbözőség alapján már elvégezhető a háttértől való elkülönítés. Erre általában az utómunkák során kerül sor. Ez azt is jelenti, hogy a kép minden egyes rétegét külön kockán rögzítik, összekapcsolódásuk – vagyis a végeredmény – viszont csak jóval a fotózást követően válik láthatóvá és értékelhetővé. Ez számomra elfogadhatatlan.

5.2.3. Úgy érzem, hogy a képrétegek leválasztásának és összekapcsolásának folyamata valós időben kell, hogy megtörténjen, amit csak az elektronikai technológia tesz lehetővé. Ez volt a fő oka annak, hogy kizárólag videotechnikával dolgoztam. A folyamat automatikus és valós idejű lebonyolítást lehetővé tevő gyakorlati és standardizált módszer kidolgozása ugyanakkor nem volt egyszerű feladat. Számos kielégítő eredményt hozó teszt, próba és kísérlet lefolytatását követően arra a következtetésre jutottam, hogy a többrétegű rögzítés az engem leginkább érdeklő képalkotó módszer.

5.3. Studio Ideale – az ideális stúdió

5.3.1. Mentális képek meggyőző reprezentációit olyan ellenőrzött körülmények között lehet csak előállítani, amelyet a többrétegű képrögzítés technikáját alkalmazó stúdiók biztosítanak. A kép egyes rétegeit alkotó vizuális elemek lehetnek optikai képek vagy számítógépes program által generált képek. Az egyes filmrétegek előállításának és szinkronizálásának folyamata automatikusan és valós időben kell, hogy végbemenjen. Ezt a folyamatot egy, az alkalmazott mechanikai eszközök munkáját a szerkesztő- és audiovizuális technológiával összehangoló számítógépes rendszer felügyeli.

5.3.2. A rendszert négy fő blokk alkotná:

1-es blokk – forgószínpadon zajló film (pl. színészek által előadott) jeleneteit egy olyan lencsével ellátott elektronikus kamera rögzíti, amely egyértelműen azonosítható geometriai tulajdonságokkal rendelkező (a CGI program alkotóelemeiként szolgáló) képeket állít elő. Mind a színpad, mind pedig a kamera mozgását egy ún. mozgásellenőrző rendszer végzi (lásd 2.). Ebbe a blokkba tartozik még a megvilágítás, valamint az egyes rétegekben filmezett elemek elkülönítéséhez szükséges kék/zöld háttér is.

2-es blokk – a többrétegű képek alkotóelemeiként szolgáló CG képeket előállító programmal felszerelt számítógépek rendszere. Ezek a képek ugyanolyan geometriai és színbeli tulajdonságokkal rendelkeznek, mint az elektronikus kamera lencséje által rögzített optikai képek.

3-as blokk – hangfelvevő és hanglejátszó rendszer (zenei és hangeffektusok). Ebbe a blokkba tartozik a hangvisszajátszás irányítása a filmfelvétel alatt, valamint a sound booth (pl. egy párbeszéd rögzítéséhez elkülönített hangdoboz).

4-es blokk – irányítórendszer (Control Room), amely az alábbi feladatokat ellátó számítógépekből áll:

- a. képek és hangok vágása,
- b. többrétegű képfelvételek elrendezése (beleértve az optikai és a CG képeket is),
- c. színpad és a kamera mozgatása,
- d. kép és hang folyamatos ellenőrzése.

5.3.3. Elhatároztam, hogy felépítem ezt a rendszert és „Studio Ideale”-nak neveztem el.

5.3.4. A „Studio Ideale” integrálja mindazokat az eszközöket és technikákat, amelyeknek köszönhetően az utómunka fázisa kihagyható a filmkészítés folyamatából. A stúdión dolgozva kifejlesztettem egy újfajta kompozitálási technikát, amely kiiktatja a kék/zöld háttér alkalmazását, valamint egy, a kép külön-külön felvett rétegeiben létrejövő színvisszaverődést automatikusan integráló technikát is.

5.3.5. A „Studio Ideale” a 2. részben ismertetett mozgásellenőrző rendszer valamennyi funkcionális és gazdasági előnyével rendelkezik.

5.3.6. A *Kafka* című filmet teljes egészében a „Studio Ideale”-ban forgattuk. Jeleneteinek túlnyomó többsége több száz, automatikusan felvett képrétegből áll össze.

Összeállította: *Beata Sierocka és Ireneusz Sierocki*

Fordította: *Ádám Andrea*

BÓDY GÁBOR, NETWORKER

A „networker” ma olyan informatikust vagy alkotót jelent, aki az internettel kapcsolatban végzi a munkáját, de a terminus már az 1970-es években is jelen volt a művészetben, mint „aktivista”, valamilyen hálózat tagja, hálózatokon vagy hálózatokban, „mail-artist” csoportban dolgozó művész. Az 1968-as nemzedék különböző szubkultúráinak tagjai, az underground művészei egyaránt kapcsolatrendszereket hoztak létre, a konceptualista művészek levelezőlisták segítségével kommunikáltak, felhívásokat tettek közzé, sztárklubok és rajongócsapatok mintájára „fanzin”-eket adtak ki, postai úton tematikus gyűjteményeket alapítottak („mindenki küldje el a művét 100 példányban, A/4-es formátumban, így létrejön egy kiadvány – „assembling” – 100 példányban”). A mail-art egyik világszereplője, immár klasszikusá vált nemzetközi szervezete egy „NET” nevű címlista volt, melyet két lengyel művész (Jarosław Kozłowski, Andrzej Kostolowski) állított össze 1972-ben. A művészeti networkról kitűnő összefoglalás Pernecky Géza könyve, *A háló* (1991).¹

Bódy Gábor, aki elsősorban filmkészítő, de bölcész és gondolkodó is, szereti a teammunkát, remek szervező, társasági ember, érzi a társadalmi kontextust, melyben dolgozik, egész életművével reprezentálja, hogyan változnak az egyén – egy filmrendező – társadalmi szerepei az 1960-as évektől az 1980-as évek közepéig, a networkertől az ügynökig.²

Keveset tudunk Bódy gimnáziumi aktivitásáról (1964–1971); de valószínű, hogy már ott kiemelkedett szervező egyéniségével. Ekkoriban a Magyar Úttörőszövetség kezében volt a „felső tagozatos” általános iskolások ideológiai nevelése (a legkisebbek „kisdobosok” lehettek), a végzősök pedig beléphettek a Kommunista Ifjúsági Szövetségbe (KISZ). A KISZ termelte ki azokat a vezetőket, akik már részt vehettek a náluk néhány évvel fiatalabbak nevelésében, róluk szól Bódy *Ifjvezetők* című filmje (1972). Nem szabad alábecsülnünk azokat a lehetőségeket, melyeket a KISZ a kreatív fiatalok számára nyújtott. Struktúráként

1 *A háló: Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében, 1968–1988*, Héttorony Könyvkiadó, Budapest, 1991.

2 Ilyen értelemben Bódy életműve egy vagy két metafora megvalósítása. Amikor leírom a magyar „filmkészítő”-t, egyszerre gondolok még a magyar „filmrendező”-re, de az angol „filmmaker”-re és a német „Filmemacher”-re, míg maga a művész, aki egyre többen dolgozott német és angol nyelvterületen, igen nagy gondalattal találta ki munkásságára a „kinematográfus” elnevezést. Ezért próbálok már tanulmányom írásakor a nyelvi változatok fordítóinak nehéz feladatára gondolni. A „networker”-nek nincs magyar megfelelője, viszont a magyar „ügynök” ma elsősorban a „Hálózat”-nak, a Belügyminisztérium valamelyik állambiztonsági csoportfőnökségének a munkatársát jelenti. A hírhedt III/III-as csoportfőnökség foglalkozott a „kulturális elhárítás”-sal, a belső reakció és az ideológiai fellazítás elleni harccal.

átvették a 2. világháború közti Cserkészmozgalmat és a rá épülő paramilitáris leventemozgalmat (az előbbiből rengeteg kreatív modellt mentett át az avantgárdba Erdély Miklós (1928–1986), Bódy idősebb riválisa), és a KISZ eszmei irányítása alá vonták az egyes művészeti ágak ifjúsági szekcióit, így 1958-tól a filmeseket is, a híressé vált Balázs Béla Stúdióban.

Nem választhatók szét Bódy egyetemi éveinek aktivitásai – leginkább egy gráffal vagy diagrammal lehetne ábrázolni őket: Bölcsészkar tanulmányai (1964–1971) (történelem, filozófia, lingvisztika), Színház- és Filmművészeti Főiskola (1971–1975), BBS (1971-től). Történészként vonzották a magyar nemzet önállóságára törekvő hazafiak, gondolkodók és katonák – nem kevésbé az összeesküvések, titkos társaságok – a felvilágosodás és a magyar reformkor, majd a munkásmozgalmak és a forradalom „mint olyan”. Nyelvfilozófiai tanulmányait egy különös és nagyhatású professzornál, Zsilka Jánosnál (1930–1999) folytatta, kinek előadásait a magyar neoavantgárd kemény magja (Dobai Péter, Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás, Jovánovics György és mások) is látogatta. Zsilka általános nyelvészeti kurzusai elvezették a strukturalizmushoz és a szemiotikához, bölcsészeti szakdolgozatát a filmbéli jelentéstulajdonításról írja, s elemzést publikál Huszárk Zoltán *Elégia* című filmjének montázs szerkezetéről.³ Ilyen elméleti felkészültséggel kezdi tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskolán és a Balázs Béla Stúdió alkotójaként. Erdély Miklós már az 1960-as évek közepétől kezdve foglalkozik montázselmélettel, szemantikával és szintaxissal, valamint experimentális filmeket készít, Bódy pedig ugyancsak a 60-as évektől igyekszik részt venni mások filmjeiben. 1969-ben Dobai Péterrel, Ajtony Árpáddal és másokkal közösen manifesztumot publikál *Szociológiai filmcsoportot!* címmel.

Az 1969-ben befejezett *Agitátorok*ban, Magyar Dezső filmjében (Balázs Béla Stúdió), Bódy forgatókönyvíró. Sinkó Ervin *Optimisták* című regénye nyomán a forradalom, az 1919-es magyar Tanácsköztársaság anatómiáját vizsgálja egy sejtyszerű értelmiségi csoport szemszögéből. Bódy maga is játszik a filmben, más barátokkal és avantgárdistákkal együtt (Keserü Katalin, Szentjóbó Tamás), mint ahogy a kor művészetszociológiai szerkezetéből adódik: Jancsó Miklós viszi tökélyre azt a taktikát, hogy minden játékfilmjében statisztaszerepet ad radikális avantgárdistáknak. Bódy szinte minden későbbi filmje tele van ilyen személyes kapcsolatokkal. Ebben az avantgárdista vállalásban az is benne rejlik, hogy egy avantgárdista mint színész interpretálja újra a történelmet.

Az 1971-ben készült *A harmadik* Bódy első önálló filmje a BBS-ben. „Experimentális dokumentumfilm”, minimális forgatási költségekkel. Szűzsége egy egyetemi színjátszócsoporthoz való csatlakozásának köszönhető. A film a *feltétlenül megnyilvánulás* eszméjéből indult” – nyilatkozott Bódy. Csoportdinamikai

3 *Egy film jelentés-struktúrájának vizsgálata. A filmi jelentés attribúciója* (1971).

konfliktusok éppúgy kibontakoztak benne, mint politikai metaforák.

A *Négy bagatell* (1972–1975) rendkívül komplex műfajú experimentális film. Keretét a technikai avantgárd adja (hajszátkereszt és más formai jelrendszerek, szociológiai „mélyinterjú” egy részeg emberrel, archaikus folklórfelvétel, avantgárd tánc, jelentéstulajdonítási gyakorlat stb.). A hajszátkereszt lehet célkereszt is, metaforikus értelemben egy négyzetháló része, mely szimbolikus szerepet kap az *Amerikai Anzixban*. A mai retrospektív politikai zsargonban kifejezve mi, az „utókor” már „célszemélyekre” asszociálunk, akiket a Hálózat megfigyel.

A *Négy Bagatell* része a *Filmnyelvi sorozatnak* (1973-tól), melynek egyes darabjait Bódy, a kiváló szervező és (mai szóval) PR-menedzser a magyar avantgárd elitjével, képzőművészekkel, írókkal, zeneszerzőkkel, akcionistaikkal, experimentális filmesekkel csináltatja meg a BBS keretein belül. A BBS maga is egy (az egyik legkiemelkedőbb) az avantgárd és az underground, a szubkultúra számtalan alternatív helyszíne, találkozóhelye, kocsmája, illegális szamizdat-kiadója stb. közül, amilyenek még a Bercsényi Kollégium, a Fiala Művészek Klubja vagy a Balatonboglári Kápolnaműterem mint a legrepresentatívabb központok. Bódy otthon van ebben a közegben, ő az egyik központi alakja. Ideális „célszemély” – újabb kutatások szerint 1973. november 19-én szervezik be „titkos megbízott”-nak az állambiztonsági szervek. Van olyan vélemény is, mely szerint ez lehetett főiskolai felvételének az ára.⁴ A feltételezés több szempontból is valószínű, mert felcserélni látszik az okot az okozattal, másrészt egyszerűen mert nem adta magát ilyen olcsón, nem valószínű, hogy okot adott volna bármilyen zsarolásra. A realisabb okokra még visszatérek.

Az *Amerikai anzix* (BBS, 1975) főiskolai diplomamunkája, egyben első játékfilmje, magyar történelmi önvallomás, nemzeti és internacionális ütköztetése (emigráns katonatisztek Amerikában az elbukott 1848–49-es szabadságharc után), romantikus katona és hadmérnök ellentéte (utóbbi mint műszaki-tudományos szakember már a jövő embere), az experimentális film átjátszása játékfilmbe („kísérleti játékfilm”; a hajszátkereszt a mérnök teodolitjában válik eszközzé-szimbólummá), egyszersmind a filmnyelv megújítása. Bódy ki akar találni egy nemlétező, anakronisztikus és archaikus stílust, és feltalálja a „fénývágást”. A film produkciós munkája sem érdektelen: a „casting” ismét képzőművész főszereplőt eredményez, Csutoros Sándor személyében. Filmnyelvi kutatásaival nem hagy fel egész élete során, televíziós *Filmiskolát* szervez (1974–1976)⁵, videó-ABC-t tervez, tudományosan rendszerez, mindent szisztematizál, listáz, új terminusokat talál ki: ez a raszter; ismét más háló(zat), mert rendszerelméleti megalapozottságú,

következésképp rendszerelmélettel lehet megközelíteni.

Míndeközben lankadatlanul szervez: a Balázs Béla Stúdióon belül a *Filmnyelvi sorozat* után létrehozza a K/3 szekciót (Közművelődési Komplex Kutatások), majd immár a MAFILM alkalmazottjaként (1980-tól), megkísérli revízió alá venni a magyar állami filmgyártást (K* kísérleti szekció), kezdve annak infrastrukturális iparágaival: művészettörténeti megalapozottságú gyűjtemény-kelléktár terve és „Haj- és sminkfesztivál” (1981), amelyből nagyszabású ösztönművészeti akció jön létre, természetesen képzőművészek, new wave- és punk-együttesek, fotósok bevonásával. Az utolsó „K”-rendezvény már halála évében történik, a videó jegyében. Nyolc európai város (Amszterdam, London, Brüsszel, Barcelona, Berlin, Róma, Lyon, Budapest) egyidejűleg mutatja be egymás videóantológiáit. A magyar K–Video csoport antológiáját Bódy állítja össze, a városhálózatot ő koncipiálja European Media Art Network néven (1985). Ez már csakugyan egy valódi „hálózat.”

Az életmű szerveződésében megfigyelhető egyfajta szabályszerűség. Tudományos kísérletek és technikai kutatások mint műfaji/mediális újítások előznek meg vagy kísérnek nagylélegzetű opusokat. A *Psichokozmoszok* (BBS 1976) az egyik első magyar kompjúterfilm (jobb híján 35 mm-es fekete-fehér filmként bemutatva), mely kvantummechanikai mozgásformákat is modellezhetne, de J. A. Conway stochasztikus „élet-játék”-a szabályainak is engedelmessé válnak. Néhány évvel később még mindig analóg film készül organikus (emberi) mozgásokról egy hatalmas négyzetháló előtt (*Mozgástanulmányok*, 1980), mely nem más, mint Eadweard Muybridge fázisfotóinak animálása, s megkapja a maga dramaturgiai funkcióját a nagy szintézisben, a *Nárcisz és Psyché*ben is (1980). Ez utóbbi „mozi-játékfilm” (egyszersmind a posztmodern új narrativitás filmje), de Bódy ugyanúgy készít reklámfilmet, mint oktatófilmet (a *Filmiskola*) vagy „dokumentumanalízist” (*Privát történelem*, 1978, megrázó erejű „remake” a holokausztról), beszél Expanded Cinemáról és Total Expanded Cinemáról. Az 1977-ben befejezetlenül maradt kísérleti film, a *Kozmikus szem* műfaji jellemzése: „science-fiction, non-fiction, fiction”. A már említett *Mozgástanulmányok* műfaja „kísérleti filmtanulmány”. Utolsó forgatókönyvét, a *Psychotechnikumot* „filmregény”-nek nevezi; alcíme: *Gulliver mindenekelőtti utazása Digitáliába*.

Az analóg és a digitális mozgókép találkozik az új elektronikus technikákban, a tévében és a videóban. Bódy írt tévéfilmet és tévédrámát, videódrámát, kiadott videóújságot, videó–könyv-kombinációt, videóantológiát, az akkor divatba jövő zenei klipek mintájára „lyric clip”-et (Novalis: *Walzer*), „philclip”-et (*De occulta philosophia*) és „mytho-clip”-et. A klipek trilógiát alkotnak, közülük az utolsó, az *Euryomé tánca* című mitológiai klip egyik bemutatóját Bódy elképzeli egy nagyszabású videóinstallációban is, mely a „végtelen kép és tükröződés” című tervhez kapcsolódik. A klip műfajából kiindulva Bódyt egyre

⁴ Gervai András: *Fedőneve: „szocializmus”. Művészek, ügynökök, titkosszolgák*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2011 (2., jav. kiad.).131. old. – Gervai mindenekelőtt III/III-as dokumentumokra hivatkozik, melyeket az ÁBT (Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára) őriz.

⁵ Lásd Bódy Gábor: *Filmiskola*. Összeáll., bevez. Peternák Miklós, Intermedia, Palatinus, Budapest, 1998.

ambiciózusabb témák foglalkoztatják: klip szubkulturális zenész-csoportokról (pl. Embersport), „építészeti klip” Makovecz Imréről és az organikus építészetéről. Végül tanulmányt ír *Új videóműfajok* címmel⁶, felsorolva a „nagyvárosi folklór”-ban, az „Anyagi és szellemi kultúra az építészetben” témájában, a „Pszichodráma”-ban (ezen ő a „dokumentumjátékfilm” és a „performance” összevonását érti) vagy a „Szöveg-kép-zené”-ben rejlő lehetőségeket. Bódy beszél még a kábeltelevízióról, és megjósolja a fejlődés két útját Magyarországon – egyfelől a művészeti videofesztiválok, avantgárd mozgalmak, másfelől a közösségi televíziózás, a videótékák és a társadalmi expanzió más műfajai felé –, egy olyan időszakban, amikor külföldön a médiateoretikusok a „mikro-, makro-, mezo”-televízió (René Berger) hármásának bővületében élnek. Zárláncú tévéket, ipari kamerákat viszont már az 1970-es években számos helyen alkalmaznak Magyarországon műszaki célokra.

A videó mint médium metaforikusan és ténylegesen egyaránt igazi terepe egy networker működésének. Bódy Magyarországon elsőként figyel fel a videó olyan mediális alapsajátosságaira, mint a *closed circuit*, a „videótükör” vagy a „videóalagút”, tehát a kamera visszacsatolása a monitorra, és alkalmazza is a *Négy bagatellben* (1972–1975) tévékamerák és monitorok láncolataként, elméleti konzekvenciáit pedig megírja *Végtelen kép és tükröződés* című tanulmányában (1978).⁷ (Összehasonlításul: Gene Youngblood *Expanded Cinema* című könyve, melyben a végtelen videótükrökről olvasni lehet, 1977-ben jelenik meg Londonban, míg Magyarországon legkorábban 1977-től lehet videózásról, videóművészetről beszélni.) A végtelen videótükör nem más, mint a „total expanded cinema”, de még nem tökéletes hálózat, csupán lineáris láncolat. Így „csupán” az *Internet* előérzete...

A zárláncú televízió és az ipari kamera fejlettebb változata a térfigyelő kamera, és még később a webkamera. A *Der Riese* című német film (Michael Klier, 1983) kizárólag olyan felvételekből áll, melyek bizonyítják, hogy még egy nagyvárosban is állandóan egy megfigyelőrendszer tekintete előtt vagyunk. Az orwelli vízió, a mindent látó Big Brotherről az 1949-ben írott *1984* folytatódik a mai *Reality Show*-kban.

A különös nevű, és különös asszociációkat keltő nevű *Infermental*⁸ nemzetközi videómagazin (1982-től) egyszerre többféle láncolatot és hálózatot teremt. Összesen tíz kiadása alatt mintegy 1000 alkotót hozott egymással szorosabb-

tágabb kapcsolatba földrajzi értelemben az egész világról (egy-egy kiadás átlag 6 órás, kb. 100 alkotással). Viszont hólabda-elv („avalanche”) érvényesül az egyes kiadások megtervezésében (legalábbis Bódy így nevezi elképzelését), amennyiben az előző számok szerkesztői „szupervizorok” lesznek a következő számban. Így marad is, változik is folyamatosan az eszme. Hasonló rendszert többet is ismerünk az 1970-es évekből vagy még régebbről, melyeket a művészet és a szamizdat egyaránt átvett. Ilyen a Szent Antal-lánc (a kapott levelet 5 vagy 10 címre tovább kellett küldeni, s ha megtetted, X napon belül valaminő szerencse ért, ha nem küldted tovább, nagy szerencsétlenség), másik változata a képeslapküldés megadott listára, a lista aljára a saját nevedet írva (X napon belül kapsz több ezer képeslapot), egy harmadik pénzküldésre és -nyerésre épült (Piramis-játéknak hívják ma is). Egy konceptuális művészeti, mail-art változatban kaptam a Fluxus-művész Ben Vautier-től a következő „választ”: „I am a chain-braker!”. Az *Inconnu* elnevezésű művészcsoport onnan nyerte nevét, hogy a levélcenzúrát kijátszandó, fiktív címet írt a levélborítékra, így a posta a levelet „Inconnu” jelzéssel küldte „vissza” a feladónak – valójában az „igazi” címzettnek.

Az egyik legszemélyesebb szamizdat terjesztési láncot a magyar *Szétfolyóirat* dolgozta ki: a hozzád jutott szám felét át kellett venni a következő számba és új anyaggal feltöltve továbbküldeni, így megállapíthatatlanná vált, hogy ki hozta létre az első számot. Erdély Miklós pedig 1972-ben a varsói Galeria Foksalban mutatta be a *Szolidaritási akció / Morálalgebrát*, talán a legkomplexebbet és legfilozofikusabbat minden ilyen rendszer között. Abból indult ki, hogy ha egy eszkalálódó háborúban mindenki megöl két másikat, 32 lépésben kipusztul az emberiség, de ha ezt az elvet megfordítjuk, egy, az egész világot érintő pozitív információt lehet ilyen hatékonysággal elterjeszteni. (Feltétel, hogy mindenki csak egyszer kaphatja meg ugyanazt az üzenetet.) Magától értetődik, hogy a történeti rekonstrukció során ismét az internet előjátékához érkeztünk el, mert a Facebook típusú közösségi oldalak naponta sok száz hasonló elven működő, „add tovább!” típusú információt közvetítenek, és már évtizedekkel ezelőtt megszületett a matematikai/fizikai/kommunikációelméleti „hálózattudomány”.⁹ Az *Infermentalt* pedig természetszerűleg váltotta fel a sokezerszeresen hatékonyabb *Youtube*.

Végül meg kell említenünk Bódy másik *networker* tevékenységét, mely nem *betetőzte* életművét, hanem tragikus módon *átszötte*. Mint már volt róla szó, Bódyt 1973-ban beszervezte a *Hálózat*, a III/III-as belügyminisztériumi csoportfőnökség, és ennek a felismerésnek a híre – jóval a rendszerváltás és Bódy

6 Dramaturgiai Füzetek 11. Társulás Filmstúdió, Budapest 1984; újraközölve: *Bódy Gábor 1946–1985. Életrajz*. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Műcsarnok, Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, Budapest, 1987. 237–238. old.

7 *Filmvilág*, 1978/22. 26–27. old.

8 Bódy magyarázata szerint egyszerre játszik bele a jelentésbe a 'fermentálás' (megtermékenyítés) és a 'mentális' fogalma, de az 'inter- (nacionális)-t is belehalljuk. Az *Infermental* egyik logóját maga Bódy rajzolta meg lézersugárral.

9 Többek között lásd Dick Baecker, László Beke, Eva Meyer, Annetta Pedretti, Mario Perniola, Franz Pichler, Pool Processing: *Im Netz der Systeme*, hrsg. ARS ELECTRONICA (Linz), Merve Verlag Berlin, 1990, valamint Albert-László Barabási: *Linked: How Everything Is Connected to Everything Else*, Perseus Publishing, 2002. A könyv magyar címe „Behálózva”, amely egyértelműen negatív konnotációkat hordoz, míg a megfelelő német szó, a „vernetzt” (Vernetzung) talán kevésbé.

halála után (1999) sokkolta a barátok és harcostársak, „szakmabeliek” egy részét. Egy filmkritikus megtalált egy jelentést egy beszélgetésről, melyen csak ő, egy nemzetközi híró, immár külföldön élő magyar filmesztéta és Bódy Gábor volt jelen – így derült fény a „Pesti” fedőnevű ügynök kiletére. „Pesti” „célszemélye” voltaképpen a filmesztéta ugyancsak nemzetközi rangú író és politikus barátja volt. Magyarországon mindenkinek megvan a maga verziója a szervezés motivációit és Bódy ügynöki tevékenységének megítélését illetően, e sorok írója – akiről szintén „jelentett” – a következő: Bódy vállalásának két oka lehetett: valószínűleg azt remélte, hogy támogatást kap a filmkészítéshez (ez a számítása a jelek szerint bevált), a másik, hogy nagyvonalúan arra számított, hogy manipulálni tudja az egész Hálózatot (bizonyos fókig ez is sikerült neki). E sorok írója számára döntő jelentőségű, hogy Bódy hatalmas formátumú alkotó volt; könnyen túlteszem magam azon, amit rólam jelentett (például a híres 1977-es Velencei ún. „disszidens” Biennále magyar részvételének szervezkedéséről), hiszen a jelentés nekem túl sokat már nem árthatott, másrészt akkoriban már többé-kevésbé mindenki tudta, hogy megfigyelik, minden megnyilvánulása egyfajta nyilvánosság előtt zajlik. Természetesen afelől sincsenek illúzióim, hogy mások nem így látják, és hogy sokakat a Hálózat eleve embertelen életkörülményekre kényszerített pusztán a megfigyelés tényével. Mégis Menyhárt Jenővel, az egykori *Európai Kiadó* new wave együttes frontemberével értek egyet, aki egy 2011. augusztusi rádióinterjúbán azt nyilatkozta, hogy Bódy túl nagy ellenfelet választott, és beleroppant a küzdelembe. Halálát is – nem meggyilkolását, hanem öngyilkosságát – elsősorban azzal lehet magyarázni, hogy szeretett volna „kiszállni”, de a Hálózat nem engedte.

Ahogy az lenni szokott, Bódy titkos „második élete” sok mindent megmagyaráz, ami egyébként érthetetlen volt. Egyik főművében, a *Nárcisz és Psyché*ben az egymásra vetülő szerepek önéletrajzi funkcióját, vagy az osztrák kamarilla ügynökének epizódját. Másik főművében, a *Kutya éji dalában* saját szerepét, az önmaga játszottá álpapot. (Minden pap „emberhalász”, hát még egy álpap...) Mindkét film tárháza volt a mediális referenciáknak és *special effect*eknek (a *Kutya* hivalkodó S 8-as és videó-betétjeire is gondolok), és mindkettőben árulkodó volt a *casting* szerepe: az amatőr szereplők kavalkádja, akik részben barátok, az underground képviselői, részben a legjelentősebb avantgárdisták voltak (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Bachman Gábor, aki Bódy filmjében a radikális *stage design*t, az építészetet és a képzőművészetet képviselte.) Különös ízléssel válogatta meg munkatársait és szereplőit: hol unalmasan konvencionálisakat, hol „vérprofikat”, hol furcsa *freake*ket foglalkoztatott. A megszokottól eltérő kapcsolatokról és kapcsolatrendszerokről volt itt szó, és utólag magam is csodálkozom, miért adtam *Bódy Gábor kapcsolatai* ('connections') címet a *Psyché* bemutatójára írt prospektus-szövegemnek. Pedig csak a film intermediális és személyi kapcsolataira figyeltem fel, nem többre.

Bódy kapcsolatai rendkívül szerteágazók voltak. Mint alkotó művész, része volt az avantgárdnak, a média-avantgárdnak, az undergroundnak, az alternatív szcénának, a Mozgalomnak (*Movement*). Érdekelte a happening és a Fluxus. A Bauhausról filmet akart készíteni és úgy érdeklődött iránta, mint egy korai kommunáról. Magánemberként rendkívül elragadó, az ember nehezen vonta ki magát a hatása alól. Én személy szerint megpróbáltam szuverén maradni, de szinte mindent megtettem, amit kért tőlem. Nem lehetett visszautasítani. Vezetéregénységnek született, hódolói voltak, igyekezett udvartartást kialakítani maga körül. Rengeteget segített mindenkinek, nagyon sok külföldi utazásomat, megbízásomat, előadásomat közvetve vagy közvetlenül neki köszönhetem. Filmes munkatársai mondják, hogy mindenkinek meghallgatta az ötleteit, és a legmerészebbeket kész volt egy-egy nagyfilm forgatása közben azonnal megvalósítani. (Szívesen átvett más filmekből, más kollégáktól is ötleteket...) Zseniális rendező és szervező volt, rendszerekben gondolkozott, kapcsolatokat és kapcsolatrendszerket épített. (A Rendszer Magyarországon a társadalmi rendszert, az államberendezést, a hatalmat, az Establishmentet is jelentette.) A magyar titkosrendőrség zsargonjában a „társadalmi kapcsolat” az a vezető állású személy volt, akinek „munkaköri kötelessége” volt a titkoszolgálati „kapcsolatának” munkatársairól beszámolni.

Németországban – elsősorban Nyugat-Berlinben, de Düsseldorfban, Kölnben vagy Hamburgban is – rendkívül komoly és szerteágazó kapcsolatokat épített ki, magyar származású filmesek közül elismertségben talán csak Moholy-Nagy László volt hozzá hasonlítható. Tanított a berlini Hochschule für Fernsehen und Film-en, kapcsolatban állt rendezőkkel (Fassbinder), filmsztárokkal (Udo Kier), producerekkel, alternatív mozikkal, Kulturdezernentekkel, punk-rock-new-wave bandákkal, festőművészekkel. Ügynöki tevékenységét eddig lehet követni, míg egy-egy külföldön élő magyar érdekelte a magyar „szerveket”, de németországi fellépésétől kezdve (DAAD-ösztöndíj, 1981) nem tudni, milyen megbízók milyen célszemélyekre állították rá őt. Az is lehet, hogy immár senki – senkire. Őt viszont esetleg (továbbra is) megfigyelték...

Akár azt is mondhatnánk, hogy a rendkívül jelentős életmű viszonylagos ismeretében már nem is lenne érdemes Bódy Gábor ügynök-múltjával foglalkozni. Van azonban néhány motívum, melyet mégis figyelembe kell venni. Eörsi István, aki legalább olyan otthonos Nyugat-Berlinben, mint Bódy, *A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka* című cikkében¹⁰ idéz egy jelentést, mely részletesen leírja Bódy egyik korai előadását. Tehát a megfigyelő és a megfigyelt váltakozó viszonya továbbra is megoldandó marad. A másik motívum, hogy Bódy rendkívül jól ír, jelentései irodalmi színvonalúak, és állítólag az is megtörtént, hogy valamelyik

10 *Élet és Irodalom*, 2002. 46 (47) sz. 8. old..

jelentését később kritikaként publikálta. (Utána kell nézni!)

Amikor Eörsi a cikkét megírta (2002), talán még nem is tudta, – és talán úgy is halt meg 2005-ben – hogy nem is tudott az ügynök Bódyról. Mindezt azért kell mégis feltárni, mert a mai történész- és kurátor-generációknak minimális információik vannak a korról, és úgy fognak a múlt átinterpretálásához.¹¹

Információelméleti és kortárs művészeti szempontból lehet nekik igazuk, de történeti szempontból nem biztos.

Peternák Miklós

KÉP, LÁTÁS, JELENTÉSTULAJDONÍTÁS BÓDY GÁBOR MUNKÁSSÁGÁBAN

Kinematográfusként tizenöt év alatt Bódy Gábor három játékfilmet, három tévédrámát, s több, mint harminc egyéb műfajú film- és videóprodukciónak készített, tanulmányokat írt, oktatott, s mint – mai szóval – *networker* máig ható kezdeményezéseket indított útjára. Nemzetközi karrierje az *Amerikai anizs* 1976-os mannheimi fesztiváldíja nyomán indult, alkotói pályája utolsó öt éveit Berlinben töltötte, kísérleti videóműveket forgatott, megvalósította az *Infermentalt*, a világ első videokazettákon terjesztett mozgóképes periodikáját, mint új forgalmazási, kommunikációs és művészeti formát, tanított a berlini filmfőiskolán (DFFB) tanulmányokat írt, kompjúter-vezérelt hang és képkompozíciókkal kísérletezett. Az *Infermental* – a budapesti Lengyel Kulturális Intézetben 1981-ben alapított, majd Berlinben létrejött – projekt, a Bódy által kedvelt képet használva, mint „hólabda-struktúra” lényegében a Word Wide Web megjelenésével szűnt meg, a 10 kiadás és a különkiadások karlsruhei ZKM-ben található archívuma az 1980-as évek videóművészetének egyedülálló forrása.

Bódy Gábor 2011-ben lenne 65 éves, 39 évet élt. Szívesen nevezte magát *kinematográfusnak*, *képiróként* fordítva le ezt a kifejezést, ami jelzi képek iránti érdeklődését, elkötelezettségét. 1971-ben készítette első önálló filmjét, *A harmadik* címmel – ekkor még nem tagja Balázs Béla Stúdióknak, a legfontosabb magyarországi filmes műhelynek, s nem volt filmrendező diplomája sem. Egyetemi hallgatóként történelmet és filozófiát tanult, nyelvészeti szemináriumokra járt, verseket, novellákat, forgatókönyveket írt.

„Mint egy megfoghatatlan szellem, jelent meg körünkben a „jelentés” kérdése. A szemiotika, amely abban az időben indította tudományos offenzíváját, úgy tűnt, tudja a megfelelő varázsigéket. Előadásokat tartottunk és hallgattunk a stúdióban, az Egyetemi Színpadon, a Tudományos Ismeretterjesztő Társulatban, ezek nagyjából Christian Metz, Umberto Eco, P. P. Pasolini nézeteinek ismertetésében merültek ki.” – írja erről az időszakról.

Első filmről szóló esszéje 1970-ben jelent meg a magyar filmtörténet egyik paradigmaticus művéről, az *Elégjáról*, az első olyan magyar filmről, „*ami a film nyelvében gondolkodott.*” „A nyelvtudományi tanulmányok idején sikerült vágóasztalon többször is megnézni egy filmet, ami Magyarországon sokakra volt nagy hatással, s néhányan Magyarországon kívül is ismerik. Huszárík Zoltán és Tóth János *Elégijéről* van szó, amely 1966-ban az oberhauseni fesztivál díját nyerte el. Nagyon szeretem ezt a filmkölteményt, amely számomra felhívás a szabadságra,

¹¹ Jellemző példa az aktuális átértelmezésre a dunaujvárosi ICA (Institute of Contemporary Art), majd a dortmundi Hartware MedienKunstVerein *Agents and Provocateurs* című kiállítása 2010-ben.

az emberi méltóságra, szól az idő könyörtelenségéről, az élők legnemesebb tévedéséről: a hűségéről, s további megnevezhetetlen felismerések sorát sugallja. Hogyan? Amikor végül is csak utak, kapuk, földek, néhány öreg paraszti arc, fák, galambok, sínek és lovak képét rakja össze (...) némán, minden szó és zöreje nélkül, pusztán zene kíséretében.” A *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című, 1983-as tanulmányában olvashatók a fenti sorok, melyben összegzi elméleti munkássága eredményeit, leírja a jelentésszerkezet alapformáit.

Mi fért ebbe a 15 évbe? Például úgy 1500 perc, több mint 24 óra tiszta filmidő. Vagyis átlag 100 perc leforgatott és megvágott „hasznos anyag” évente, egyenetlen eloszlásban. A mozifilmeket nézve első látásra úgy tűnhet, mintha három különböző *layer* lenne itt, három közelítés, perspektíva. Az *Amerikai anzix* jeltudatos archaizálása, a *Psyché* improvizatív, eklektikus, rokokó burjánzása és a *Kutya éji dala* spontán, kognitív szerialitása között a kapocs a Bódy által „új narrativitásnak” nevezett történetmondás, amely nem enged az elkényelmesedni vágyó befogadói szokások vélt vagy valós elvárásainak, ehelyett aktív látást kíván. Alapja a jeltudatos artikuláció, ami „együtt jár az elbeszélés tökéletes szabadságával” – így definiálja az új narrativitást. „Ha tudom, hogy a jelhasználat tudatos, akkor nem kell konvenciókat követnem, hanem magukat az esszenciális jelviszonylatokat tudom az elbeszélés szolgálatába állítani.”

Psyché: „A történetre koncentrikus körökben épül több jelentés-réteg. Olyan, mint a rakott palacsinta (...) Ez azt jelenti, hogy félre lehet kotorni, ami nem izlik, s még mindig marad mit fogyasztani. (Ez benne a kommerciális.)”

Kutya éji dala: „Ez egy új fejezet. Miközben a spekulatív hagyományokat folytatom a filmben, és középkori, skolasztikus módon szerkesztem meg az eseménymagokat, ugyanakkor a teljes spontaneitás hatja át érzelmileg is, szerkezetileg is ezt a filmet [ami] a jelenkori emberi egzisztenciák panorámáját mintegy ikonyszerűen leképezi.”

Egy kritikusa szerint a *Psyché* „a látásra szólít fel” (Alfred Holighaus)

Kutya éji dalában „A kamera mindig megkeresi, ami jelent valamit ... választ egy pontot, amit nézni érdemes”

Az *Amerikai anzix* a „második tekintet” filmje, ez „az igazi felfedezés a filmben. (...)Az egész film: kép és nem-kép, a látvány és a pusztá égető fény konfliktusa! A kép eseménytartalma és a kép felfogása: az, hogy ezt valaki *látja* (a szereplő, a rendező, a néző), kölcsönösen kódolva vannak egymásban. Egy sajátos módszer jön itt az ábrázolás segítségére, amit a film készítője „*fényvágás*”-nak nevez.”

A *második tekintet* és a *fényvágás* egyaránt az úgynevezett „utómunkára” utal, amikor is Bódy és Tímár Péter a leforgatott filmanyagot a trükkasztalon lényegében újraforgatják. Így indokolja és magyarázza az eljárás lényegét a rendező egy levelében, különbséget téve a szem és a film képe közt:

„1. Az emberi szem által közvetített kép a valóságról nem homogén. A természetes kép mind a fényviszonyok tekintetében, mind a kép élessége tekintetében a látványt az értelmezés szempontjából döntő helyre koncentrálna. A film hagyományos anyagkezelésében viszont a látvány az élesség és a fényviszonyok tekintetében homogén.

2. Az emberi látás nem folyamatos. A látvány letapogatása szaggatottan, pszichológiai szakkifejezéssel: „szökellő szemmozgással” történik. Ezt „szaggatja” – tagolja – tovább a szemhéj mozgása. A tagolás részeiben „látványholtterek” alakulnak ki. A film hagyományos anyagkezelésében viszont a látvány folyamatos.

3. Egy szituációban a látás aktivitása nem egyenletes. Szemünket az értelmezéshez és viselkedéshez szükséges módon használjuk. Egy-egy mozzanatra koncentrálnunk, s a többletlátványt csökkentett érzékelési szinten, mintegy „redundanciában” tartva, a tudatküszöbön észleljük. Amikor a valóságban látunk egy „történetet”, mintha egy életlen képre vetítve látnánk egy másikat. A kettő állandóan átjátszik egymásba. A film hagyományos anyagkezelése viszont szinte mindig csak az „egyik képet” mutatja, ezáltal csökkenti a realitásérzetünket: redundancia nélküli képet produkál – sterilizál.”

Bódy általában párhuzamosan több projekten dolgozott, az egyes filmtervek, leforgatott részek, elkészült művek motívumai így számos belső kapcsolatot mutatnak. A televízió számára készített oktatófilm sorozat, a *Filmiskola* részeként megjelenik az első computer-kísérlet, melyből később a *Pszichokozmoszok* keletkezik, s ennek egyik fejezete a *Kutya éji dala* alcímet kapja. A *Filmiskola* követi és gyakran idézi a vertovi modellt, az *Ember a felvevőgéppel* szerkesztési technikáját. A „második tekintet” általánosítása a *Kozmikus szemben* történik meg, melyet az *Amerikai anzix* után kezdett el forgatni 1977-ben. A *Kozmikus szem* műfaja: esszé és forgatókönyv. Végül így vált művé, mivel a megkezdett filmforgatást a pártállam hivatalnoka leállította és a leforgatott tekerceket elkobozta.

„Az a műfajkeret, ami megoldásként azonnal kínálkozott az anyag ikonológiai megszervezésére, alapvonásaiban a vertovi hagyományhoz hű: egy „objektív” megfigyelő, kozmikus szonda megfigyeléseit imitálni. A fikció elég brutális ahhoz, hogy önmagát ironikusan idézőjelle tegye. Ugyanakkor, ha játékosan is, arra készíti a képek nézőjét, hogy a kulturális értelmezés „feltételes reflexeitől” megszabadulni igyekezzon, s átadja magát annak az egyidejűleg ébredés- és rekviemszerű állapotnak, amelyben a feltétlen látvány gyökerezik.

Két éve gyakorlom magam, hogy az elem kerülő látványt ebben a „kozmosz aspektusban” próbáljam megfigyelni, anélkül hogy „gyakorlati tudatom” elveszteném. Nem olyan könnyű gyakorlat, akárki megpróbálhatja. Vizuális tánc a tudat határszélein. Egyetlen dologhoz hasonlítható: mikor az ember tudja, hogy alszik, s álmában arra összpontosítja erőfeszítéseit, hogy megőrizze álmát s emlékezzen rá, amikor felébred. Ez a „gyakorlat” egyúttal ahhoz is hozzásegít,

hogy a látványt megkülönböztessük az értelmezés kialakult formáitól, azaz hogy eltűnjünk azon, hogyan is látunk. A látásunkban megnyilvánuló értelmező gondolkodás, a gondolkodásunkban megnyilvánuló érzéki tapasztalat (köztük a látás) egy permanens összefüggést, kört zárnak be, amelyben „kézzelfogható” adatot csak az aktuális látvány tagolása, kifejezésformája nyújt. Ezeknek a tagolási formáknak a tanulmányozása viszont egy vizuális „nyelv” alapjaira utal, amely gondolkodásunk és létünk legmélyebb, legeredetibb dimenziójába vezet. (...)

Zavarba ejtő következménye az információ sűrűsödésének, mikor a képek utolérlik a kutatókat, azaz egyidejűvé válnak megfejtésükkel. A képernyőn a szemiotikus saját egyidejű képével találkozik. Amikor a készüléket kikapcsolja, maga is eltűnik, ám a „híradó” folytatódik tovább. (...)

Nemhogy folytatódik, hanem filmünk a feltételezett eseménynek ezen a fázisán túl kezdődik. Csak menet közben derül ki, hogy a „kutatók” már „képpé váltak”, az „információ”: a „galaktikus híradó”, önmaga permanens újratagolásával mintegy emlékezik rájuk.”

A leírt helyzet gondolati modellje a videó-visszacsatolás jelenségéből, a saját monitorjára fordított kamera képéből, a „végtelen tüköröcső” metaforájából ered, mellyel Bódy legalább 1973 óta foglalkozik. Jelen kötetben is közölt esszéjében a *Végtelen kép és tükröződés*-ben olvashatjuk: „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokonértelmű a jelentéssel.”

Közvetlen kapcsolatban áll a *Kozmikus szem* és az utolsó évek egyik – a *Tüzes angyal* és az emigráns létről tervezett Bauhaus-film mellett készült – filmterve, a *Pszichotechikum*, melynek már a szerző halála után publikált forgatókönyve alapján, nemrégiben színházi produkció készült. A történet itt is, mint az utolsó videómunkákban a látás – kép – értelmezés kölcsönviszonyával, a ki lát, kit látnak, mi van a képen, ki van a képben, vagy általánosítva a látható és láthatatlan kérdéseivel foglalkozik. E kérdések azonban már mintha a két világ, a „valóságnak” nevezett megélhető és a képként azonosított, csak egy ezen kívül lévő érzékelő számára felfogható világ konfliktusáról szólnának, mai analógiaként eszünkbe juthat Otto Rössler és az endofizika elmélete.

„Az 1970-es években sokat bírálták a valóság fényképi ábrázolását. Ez volt filmelméleti kísérleteim kezdete. Számomra ez egy elemző periódus volt. Most már nem gondolkozom annyira analitikusan, hanem kreatívabban, és expresszívebben, hogy a nyelvet szabadon használjam arra, hogy adjak az embereknek és magamnak. Számomra világos, hogy a képek a valóságtól különböző valamik. A képek a valóság jelzései, nem azonosak vele. A keretet megválasztják és összeállítják, és akkor úgy beszélhetünk ezekről a dolgokról, mintha a valóság lennének, de nem azonosak vele. Ez a *Vagy-vagy a Chinatownban* egyik problémája és része a csábítás természetének.”

Az endo- és exo-világ, a kint és bent törvényei nem azonosak, ahogy ezt

a vancouveri filozófus szerepébe bújtatott Emmett Williams televízió közvetített mondatai tréfásan megfogalmazzák: „Hogyha például gyönyörködünk egy hidroplán táj fölötti repülésének szemlélése során, bizonyára nem következik ebből, hogy át akarjuk venni a pilóta munkájának terhét.” Illetve: „Ez egy szép felvétel. Vagy tetszik ez a kép, vagy ebben a hotelben laksz.”

Jóval a képelmélet különböző tantételeinek internacionális térnyerése előtt Bódy az új médiumokat és a képvilág jelenségét nem csupán elemezte, leírta, alkotó módon alakította, de például a videót mint komplex rendszert tekintve a médiumtudatos alkalmazás perspektíváit is világosan látta: 1985-ben Bonta Zoltán rögzítette Bódy Gábor és Walter Gramming beszélgetését, melynek egy pontján Bódy lényegében – mint azt mai ismereteink alapján felfedezhetjük – egy húsz évvel későbbi médiahelyzetet ír le az akkori jelen lehetőségeként: „... ha elgondoljuk a képeknek a ma már technikailag lehetséges egyetemes tárolási szisztémáját, akár majd azt, (...) hogy a digitális tárolás chipekben lehetséges, tehát nem is szalagokon, hanem egyszerűen ténylegesen kódszerű mikroprocesszoros tárolás, amit egy központi szatellit-könyvtárból lehet lehívni. Úgy, ahogy az ember egy szótárból előkeresi a szavakat vagy a mondatokat; és ezt újrendezné; világos, hogy itt a játéktól a filozófiáig, a tudománytól a publicisztikáig gyökeresen új lehetőség nyílik a gondolkodás vagy az alkotás számára.”

„Bódy Gábor a hetvenes és nyolcvanas évek magyar és európai filmművészetének egyik legkiemelkedőbb és legszokatlanabb – sokoldalú, lenyűgöző és elkápráztató – személyisége. Korunk legmerészebb, radikális újítói közé tartozik.” – írta róla Ulrich Gregor. Mintegy haminc év távlatából mondható, hogy a művek kiállták az idő próbáját. A 21. század első évtizedének végéről visszatekintve Bódy művei, írásai, kezdeményezései még világosabban mutatják, mi is az alkotói innováció szerepe és jelentősége a kultúrában. Ma ugyanis már pontosan látható, leírható és elemezhető az úttörők elszánt és következetes munkájától a mai médiakonjunktúra világáig vezető történet, a kísérletől, az új, technikai médiumok innovatív művészi használatától induló, s jelenünkben a digitális kommunikációval, a mobil- és webkamerákkal, YouTube-al, a Google-panorámákkal, 3D-vel, vagy a „képi fordulattal” jellemezhető átalakulás a „vizuális kultúrában”. Ebből a perspektívából tekintve igazi szenzáció lehet e művek újranézése, újragondolása, a szövegek és dokumentumok újraolvasása, nemzetközi hatásuk vizsgálata. Ez a következetes alkotómunka, a filmnyelvi kutatás, képelmélet, művészi-technikai innováció köti össze Zbigniew Rybczyński és Bódy Gábor mintegy másfél évtizeden át párhuzamosan futó pályáját, melynek során, egyáltalán nem mellékesen, remekművek születtek.

(A szövegben lévő idézetek, ha másként nincs jelölve, Bódy Gábor írásaiból származnak.)

ÖNÉLETRAJZI FELJEGYZÉSEK

(1)

Előbb novellákat írtam, aztán mind jobban magával ragadott a film. Írni kezdtem, mert születtem „érzéseim”, némelyik éveken át velem maradt. Legtöbbször elalvás előtt kerestek fel, és reggel az ébredést követő órákban, ha egyedül voltam a lakásban. De néha napközben is megleptek, a legváratlanabb vendégek voltak, s magukkal szólítottak, ha társaságban voltam is, vagy bármivel foglaltam el magam.

Ezek az érzések ostobamód megfjejtethetetlenül és diktatórikusan léptek fel: képek voltak, némelyikük az emlékezetnek, mások a képzeletnek köszönhetőek létezésüket. Az emlékezet képeire könnyebb volt magyarázatot találni, a rejtélyt itt jelentéktelenségük hordozta. Nem a „nagy események” rögződtek, hanem a nyáradi ház falának vagy az altenhofi fának a képe, de olyan titokzatos élességgel és izzással, mintha ki tudja, mi mindenre való magyarázatot és megoldást lepleznének.

A képzelet képei közt akadtak olyanok, amelyek valakinek az elbeszélését testesítették meg. Ezekben nagy szerepet játszott a találgatás, hogyan is nézhetett ki az a hely, az a személy... és ami határozott „képet” öltött, az már az én élményemmé vált. Ugyanígy egy-egy ismerősömtől vissza-visszatérve elképzelttem, hogy mit csinál, mikor egyedül van, láttam, hogy ül, hogy néz, hogy gondolkodik...

Voltak aztán a képzeletnek olyan nyugtalanítóan titokzatos képei, amelyek a semmiből pattantak elő és tértek újra meg újra vissza. Ha nem lettem volna bizonyos benne, hogy sose láttam őket, már-már azt hittem volna, hogy megtörtént dolgokra emlékezem. Ezek azonban – épp, mert sosem történt dolgok képei voltak – még gyakrabban „hívtak”, hogy beléjük költözök és felfejtsem „történetüket”. Ma is emlékszem egy ilyen képre: ócska, egyedülálló, megfeketedett házat látok, ajtaján kijön egy vézna, középkorú asszony, és ott áll, „nagyotálban”, de sötét tekintetét rám fűggeszti...

Ez a kép mindig átalakul, a ház, az asszony, a környezet egy kicsit más, de mindig ugyanaz. De sem az asszonyt, sem, a házat nem láttam soha.

Amikor az ember egy „képbe” beleköltözik, részleteket fedez fel, amelyeket meg tud nevezni, a képek „megindulnak”, további képeket ébresztenek, összecsengenek különböző tapasztalatokkal, és ebből, ha elmondjuk, valamilyen történet vagy más lesz. Aztán kezdtem úgy járni az életben, hogy már én kerestem és szólítottam őket a köröttem történő események közt éppúgy, mint hunyt szem mögül a képzeletben.

Volt egy kép, ami után hétszer utaztam ki Lengyelországba, de ez már nagyon különös kép volt, ugyanis nem volt részlete, aminél fogva megragadhattam volna, illetve ha „megjelent”, minden a részletévé vált, egyszóval állapot volt.

Évekig tartott, amíg rájöttem, hogy nem a távolban kell keresnem, hanem „magamban”, s hogy csak akkor érvényes igazán, ha *nincs*.

Tulajdonképpen ez az „állapot”-ként felfedezett kép oszlatta fel a titokzatos vendégsereget. Úgy szüntette meg, hogy magába zárta és feloldotta őket abban a *tudatban*, abban a kilométerekben nem kifejezhető távolságban, amit úgy hívnak, „én és az élet”. Ettől fogva minden, amit ebben az állapotban ismertem fel, jelentőssé vált, amibe bele kell „költözni”, hogy „felfejtsem”.

Ugyanakkor kérdéssé vált maga az állapot, amelynek lehetséges válaszához a „képek” gyűjtötték az adatokat. Mindez a szavakkal való egyeztetés bonyolult szűrőjén át történt.

Az egyetemen szereztem egyik legjobb barátomat, aki filmrendezőnek készült, és amatőr filmeket csinált. Elkísértem a forgatásaira, majd amikor felvették a főiskolára, dolgoztam a vizsgafilmjeiben. Novellák helyett forgatókönyveket kezdtem írni neki és más főiskolásoknak. Részt vettem egy tucat film írásában, forgatásában, vágásában, még szerepeltem is, és volt, amelyiket legalább annyira „rendeztem”, mint a rendezője. Roppantul vonzottak a film lehetőségei. Itt valóra válthattam a „képeimet”, az ember úgy érezte, hogy leírás helyett életet teremt. És végül a film készítése maga is „élet” volt a javából, kapcsolatteremtés más emberekkel, valamifajta alkotó hatalom.

Maga az írás is *képek* nyugtalanító látogatásából született. Aztán úgy éreztem, hogy ezeket a képeket közvetlenebbül fejezhetem ki, ha filmet készítek, mintha egy novellába „történetet” kerekíték belőle. Kalandosnak és vonzónak tűnt az is, ahogy filmkészítés közben összekeveredik a kifejezés és a valóság. Végül, mint annyian mások, én is úgy véltem, hogy a film a „legmaibb”, a legkorszerűbb kifejezési mód, ahol az alkotó képességek valóságos öttusájára van szükség a legeltérőbb társadalmi közegekben, ahhoz, hogy művet létrehozunk.

Egy költő, aki elképzeli, egy politikus, aki érvényre juttatja, egy mérnök, aki megszervezi, egy hadvezér, aki lebonyolítja, s az ötödik? („te magad légy”), aki az egészet mint egységes tevékenységet és alkotást létrehozza.

Ez rögtön paradoxonhoz vezet: a film egyrésztől a kifejezés legközvetlenebb, legbelsőbb lehetőségét teremti meg, másrésztől a legkülönbözőbb társadalmi közegprizmák sorozatos törésén át realizálódik, ahol végül is a valóság fényképe...

(Budapest, 1970-es évek – kézirat)

(2)

Több mint tíz éve, a 60–70-es évek fordulóján léptem az ún. „filmes” pályára. Abban az időben mindenki, aki egy kicsit is adott magára, a narratív tradíció ellen lépett fel, amelyben csak fikciót stilizált hazugságot, tradicionális kényelmességet láttunk. Bosszantóan nevetségesnek vagy elviselhetetlenül unalmasnak tűnt szinte minden játékfilm.

A narratív sémák elutasításából egy dokumentarista és egy experimentalista útkeresés bontakozott ki Magyarországon is. Én magam mindkettőben részt vettem, és mintegy véletlennek is tekinthető, hogy kutatásaim az experimentalista irányban fejlődtek tovább. A két irány, bár gyakran ellentétesnek látszott, a kinematográfia egyazon, alapvető paradoxonát állítja vizsgálódása gyújtópontjába: hogyan válik a megtett út kifejezéssé. Más szóval: ez a „jelentés” kérdése.

Ugyanezen évek filmszemiotikája tett néhány sikertelen kísérletet a jelentés definíciójára. Legközelebb az járt a paradoxon feloldásához, aki maga is filmkészítő volt: P. P. Pasolini. Az ő szemiotikai, de antidogmatikus karakterű írásai már előlegezik azt a gondolatot, hogy a jelentést nem egy entitásban, még csak nem is egy struktúrában kell keresnünk, hanem abban a folyamatban, melyben a filmkészítő tárgyának és eszközeinek jelentést *tulajdonít*, s amit nem más, csakis az élete szegmentálhat.

A következőket dokumentarizmus új jelentésmezőket (Bedeutungsfelde) izolál vizuális (és többnyire szociális) környezetünkből, vagy (és) ugyanakkor a régiek között teremt új jelentésvonatkozásokat (Bedeutungsbeziehungen). Az experimentalizmus főként az artikuláció módjaiban és határaiban, a kinematografikus médium és érzékszerveink természete közt feszülő kreatív lehetőségekben vág új ösvényeket.

A két tapasztalat az elmúlt évtizedben egy általános audiovizuális nyelvezetet szövegezett meg, és az új narrativitást úgy határozhatnánk meg, mint ennek a nyelvezetnek a tudatos jelenlétét és gyakorlatát a narratív tradíció felelevenítésében.

Mert maga a tudás nem kielégítő, az emberben újra és újra feltámad a vágy a hipotetikus, a fiktív iránt, jelenlétünk transzpozíciója iránt. A narrativitás, a mese, miután lelepleződött mint hazugság, újra támad, mint kultusz, hogy magunkat és nézőinket újabb, elképzelt körülmények között tegyük próbára, a jelentés új, hipotetikus tartományait nyissuk meg a létezés számára. Az új narrativitás új jelentésmezőket fed fel, vagy hoz létre, új eszközöket használ az artikulációban és új rést nyit a mindig összeomlani készülő horizonton.

(3)

A hetvenes évek elején (pl. Londonban az independent avantgarde filmek fesztiválján 1973-ban, ahol Klaus Wybornyval találkoztam ilyen módon) az európai kísérleti filmeseket arról lehetett legjobban felismerni, hogy már akkor zakóban jártak, és szinte kivétel nélkül fel tudtak rajzolni valamilyen bonyolult diagramot, amellyel a filmjük jelentés-szerkezetét igazolták.

Ezen a zakón érdemes elgondolkozni, talán abban lelhetjük magyarázatát, hogy míg a hivatásos (kommerciális) filmrendező sportos pulóvere háttérében állandóan indulásra fűtött gépkocsik és asszisztensek hada [állt], a kísérleti filmes mint a csiga, a hátán hordta a házát, a kabátot, szobanagyságú zsebekkel, amikben mindennek el kellett férnie: az extra vastagságú címkönyvnek, egy-egy speciális szűrőnek vagy valami hasonló kis hasznos – kis érdekes alkatrésznek, a jegyzetfüzetnek vagy naplónak, ahova a diagramokat fel lehetett vázolni (legalábbis egy műsorfüzet szélére). Tollak, nagyítók (néhány kísérleti filmes zsebe a Tom Sawyeréra hasonlított), cigaretta és jobb napokon egy lapos üveg.

A diagramok szaporodásával egyenes arányban a zsebek később kiürültek, de a zakó megmaradt, hogy az „individuális heroizmustól” didergő, aszketikus soványodott film[esnek] belülről legyen mibe kapaszkodni, másoknál pedig, hogy eltakarja [az] idő ajándékát, a szolid kis pocakokat.

Olyan, mintha az elmúlt 10 év mindent megoldott volna, pedig ellenkezőleg, minden lényeges kérdés, amit a 60–70-es évek avantgárdja feldobott, ott is maradt a levegőben.

(4)

Nem tudom van-e (volt-e) rendező, aki egy jelenetet addig forgathatott, amíg tökéletesnek érezte. Az én munkáimra az ellenkező volt jellemző: sietve és olykor szinte lopva menteni rá a celluloidra azokat az értékeket, amelyekből egy jelenet „összeállt”. Pasolini szavai sűrűn idéződtek fel bennem forgatás közben – mint egy vallásos emberben visszatérő fohász: „Filmezni olyan, mint égő papírra írni.”

Írni: a „második tekintet” felfedezés a filmben, az *Amerikai anzix* igazi felfedezése. A filmkészítés azzal arányosan válik hasonlatossá a festéshez, íráshoz, komponáláshoz, mennél nagyobb felületen nyílik lehetőség az anyaggal való személyes – időben megismételhető, tehát korrigálható – találkozásra. Az intellektuális rendezők többsége ezért tulajdonított szinte nagyobb szerepet a vágóasztal mellett töltött óráknak, mint a forgatással járó cirkusznak. A vágás azonban nagyjából szelektív tevékenység, és a kombinációkra korlátozott lehetőséget nyújt.

Az anyag „fényvágása”, ahogy az *Anzix* idején a trükkforgatást neveztem,

a szép belső tagolásával új képek, arányok és hosszak utólagos létrehozatalát teszi lehetővé. Voltaképpen egy második forgatás történik, amelynek szereplője az első film.

Színes film esetében ezt a második forgatást még nem minden esetben lehet alkalmazni, a nyersanyag gyakran nem bírja ki a megfordítást, s egyelőre nagyok az eljárás költségei is.

A mozgókép nyelvszerű, intellektuális használatában azonban ugrásszerű változást hoz ez a technika. És ahogy a vágás korszerűsödésében hatalmas, nem pusztán technikai, hanem nyelvi jelentőségű fordulatot hoznak a computerizált vágóasztalok, ugyanez a computerizálás a film kockatervezésében (részletek kiemelése, egymásra vetítés, lassítások és gyorsítások tervezése) a mozgóképpel történő írást teszi majd lehetővé. Mivel ez a technika előre láthatóan még a mi életünkben bevezetésre kerül, mi sem természetesebb, hogy ránk vár az új írás grammatikájának tudatosítása, feltárása és gyakorlása.

(1980-as évek eleje)

Bódy Gábor

VÉGTELEN KÉP ÉS TÜKRÖZŐDÉS

TOTAL EXPANDED CINEMA címmel az 1978. augusztusi edinburghi filmfesztiválon közzétett és bemutatott előadás anyaga

I.

A „kép-művészeteket” a Van Eyckektől fogva Nicholas Schöfferrig, újabban talán felületesen a filmet és sokkal alaposabban az ún. „concept art”-ot is sűrűn foglalkoztatja a tükröződés jelensége, a tükör mint képtárgy problémája. Jól ismert például Michael Snow fotósorozata (*Autorizáció*, 1969): a művész lefényképezte tükörképét – a papírképet a tükörre ragasztotta, erről ismét felvételt készített, s folytatta a gyakorlatot addig, míg a képek teljesen el nem takarták a tükröt. Ez a szkeptikus etűd azt szuggerálja, hogy képköltésünk szukcesszíve elfedik előlünk az „eredeti valóságot”, s hogy minden időben később készült kép tartalmazza az őt megelőzőeket, amelyek számára mint képtárgyak, tehát mint „valóság” tűnhetnek fel. (Sokan osztják azt a titkos felfogást, hogy semmi sem múlhat el nyom nélkül, sőt ez az „örült” idea tudományos megfogalmazást nyer az anyag- és energia-megmaradás tételében.)

A tükör mint a művészek tárgyválasztásának célja: autoreflexió, Hajlunk rá, hogy a tükörben valami olyan jelenségnek hódoljunk, ami a „Kép-művészetek” tökéletes modellje. Ezért is nevezik egyesek a művészek tevékenységét „tükrözésnek”, és ezt a metaforát már az irodalomra és a gondolkodásra, egyáltalán a tudati tevékenységre is szívósan alkalmazzák. A természettudomány, pl. a fizika, az algebra és a geometria – különösen ami leírórendszereit illeti – kevésbé mentes ettől a metaforától, még akkor is, ha ott a tükrözést „leképezésnek”, „vetületnek” vagy „ábrázolásnak” nevezik.

Legvégül akkor kerülünk zavarba, amikor cselekedeteinkben vagy a gyakorlati világ eseményeiben figyelünk fel olyan összefüggésekre, amelyeket általánosan az analógia, szimmetria, lenyomat, kép, tükörkép megnevezéseivel illetünk. Vajon nem tükre-e a kalapácsot fogó kéz a nyélnek és viszont? Egy szavunk egy másik szavunknak, egy jogszabály, egy intézmény a másiknak vagy a megelőzőnek? A gyermek genetikus kódja nem képe-e a szülőkének, egy anyagalmaz a kozmoszban egy másik anyagalmaznak? Amikor egy beszélgetésben elhangzik a kijelentés: „értem” – nem egy kép született meg? Egy közölt kép képe...

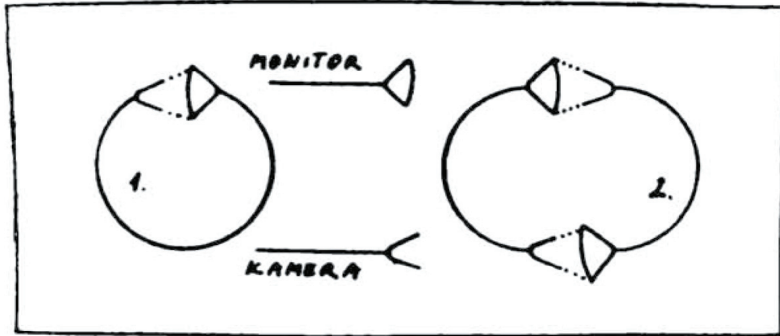
Nem lehet ellenállni annak, hogy elgondoljuk: mi történik, ha két

tükröt egymásnak fordítunk. Az eredmény – végtelen tükröződés – könnyen elképzelhető, de ellenőrizhetetlen. Ha ugyanis a tükröződés tengelyébe állunk, mi magunk takarjuk ki a képet. Ha viszont az ellenőrző tekintet tengelye nem esik egybe a tükröződés tengelyével, a végtelen sor egy véges számnál kifordul, eltűnik az ellenőrzés köréből. A végtelen tükröződés így csak egy testetlen, transzparens megfigyelő számára követhető.

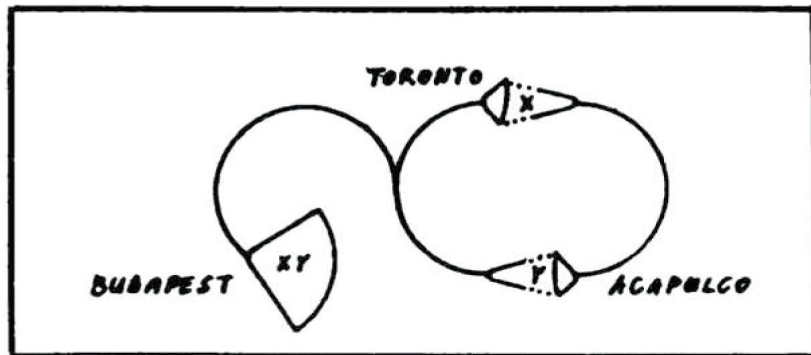
II.

Ha egy elektronikus (tv) kamerát saját monitorjára fordítunk, az eredmény hasonló a végtelen tükröződéshez: a kamera látja, hogy látja, hogy lát... Mivel az elektronikus kép kábelesen elvezethető, a látvány bárki számára ellenőrizhető.

Vegyünk két kamerát, (A) nézze (B) monitorját, (B) nézze (A) monitorját. Az eredmény csaknem azonos: (A) látja, hogy (B) látja, hogy (A) lát...

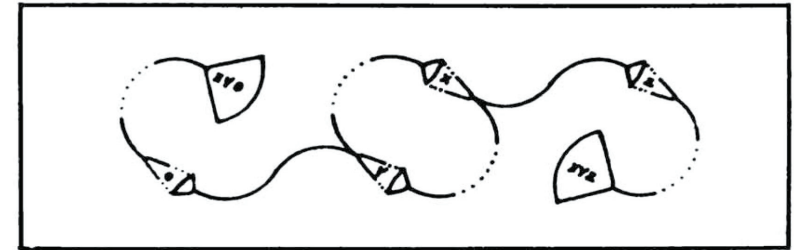


(A) kamera Torontóba nézi (B) monitorját, (B) kamera Acapulcóban nézi (A) monitorját. Kettőjük adását (C) monitoron követi Budapest. A kamera és



a monitor közé Torontóban egy x , Acapulcóban egy y tárgyat helyeznek, x és y minden képen együtt fog látszani. Budapest nem tudja megállapítani a képről, x és y tárgy a valóságban hol, Torontóban vagy Acapulcóban tartózkodik-e.

Most már akadálytalanul elképzelhetünk egy elektronikus tükröződési rendszert, amelyik mondjuk 4 milliárd tagból áll. Az alapkörben elhelyezett tárgyakat (x , y) mindenki látja, anélkül persze, hogy meg tudná állapítani, azok a 4. vagy az 53 487. tagja előtt tartózkodnak. Az alapkörre alrendszerek, elágazások kapcsolhatók. Ezek részben egyező, részben különböző képeket láthatnak az alapkörre „ráépülve”. Ábránkon Kelet: xyo -t, Nyugat: xyz -t lát.



III.

Az egész tükröződési rendszernek csak a képfelbontó képesség és a fény-, ill. elektronsebesség szab határt. Ha netán volna egy hegeli világszellem, az bizonyosan folytonosan tükrözné vagy filmezné magát, ebben a filmben azonban állandó fénysebességgel távolodva és visszatérve benne lennének azok a filmek is, amiket önmagáról készít.

*

A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokonértelmű a „jelentéssel”.

Ez a folyamat azonos a Világ menetével, képek állandó épülése, valamint a képek képe. Az épület egy vég nélküli és végtelen alagúthoz hasonlítható. Részesei, felfedezői és utasai vagyunk ennek az alagútnak, hogy végül újra részeivé váljunk. És *benne* vagyunk ebben az alagútban.

Érzésekkel bírunk, amelyeket integrálunk.

Először is meg kell találnunk saját hullámunkat, amellyel más hullámokhoz kapcsolódhatunk, mert a világ képfolyamata hullámtermészetű, tehát fluktuál.

Ez lesz artikulációs terünk. Ha innen visszanezünk, megtudjuk: a mi

hullámunk a többiek hullámának a képe, az ősrobbanást pedig nem találjuk.

Azután előrettekintünk, és persze képzeletünkben megalkotunk egy képet. És azt hisszük, hasonlatosakká válhatunk ehhez a képzeletbeli képhez. Megpróbáljuk összerendezni az artikulációs terünkben rezgő élményeket. Rájövünk, hogy képeket alkotunk, jeleket, jelzéseket adunk. Mozdulatainkban artikulációnk saját logikája jelenik meg.

Visszatekintés: az organikus nézőpont

Előrettekintés: a hipotetikus

A kettő között: a logikus nézőpont

E három nézőpont interferenciájából származik az alagút végtelen formája. Nevezhetjük ezt az alagutat nyelvnek is. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a nyelv is része az alagútnak. Tehát a nyelv képhullámok egymásutánja: amelyeket mi magunk megértettünk (befogadtunk), elképzeltünk (sugároztunk) és megalkottunk.

És egyértelmű, hogy minél messzebb haladunk az időben, annál közelebb jutunk a kezdetekhez folyton változó értelmünkkel.

Bódy Gábor

MI AZ INFERMENTAL?

Az INFERMENTAL az első nemzetközi videomagazin Európában (ill. tudomásom szerint az egész világon). A videomagazin szó itt különböző anyagok egybeszerkesztett, videokazettákon megjelenő periodikumára utal. Nevét az „international”, „experimental” és „fermentum” szavak összevonásából kapta, lengyel és magyar művészek egy összejövételén, 1980-ban.

Az INFERMENTAL rendszerint évente jelenik meg, 4–6 óras hosszban, először a Berlinale F fiatal Filmek Fórumán, februárban. Rövid (1–15 perces) adalékokat csoportosít jellemző kategóriákban, a világ minden tájáról, az experimentális film, videoművészet és gondolkodás területéről. Úgy is tekinthető, mint egy információlavina, amely a hivatalos kultúrák által csak lassan megemésztett ízlésáramlatokról, újításokról, peremkezdeményezésekről ad átfogó, up to date képet. A különböző országokból és médium-szubkultúrákból (35–8 mm film, dia, videó) gyűjtött részleteket a mindenkori szerkesztők igyekeznek úgy összeállítani, hogy abból egy általános audiovizuális nyelvezet fejlődési vonalai rajzolódjanak ki.

Minden kiadás más intézmény támogatásával és más – helyi – szerkesztőség összeállításában jön létre. Ezáltal az INFERMENTAL megőrzi „metaregionális” jellegét, azaz nem tapad semmilyen helyi érdekhez. Az egyes kiadásokban kibontakozó „genius loci” így előnyösen, fermentative hat az egész folyamatra, miközben a folyamat egésze fermentálja az egyes helyek szellemét.

A folyamatosságot a „supervisor” biztosítja, ez egy változó személy a régebbi szerkesztők közül, aki az új szerkesztőségben részt vesz, és továbbadja a régebbi kiadványok tapasztalatait. Egy koordinátor (jelenleg dr. Veruschka Bódy) gondoskodik a forgalmazásról, továbbá arról, hogy a mindenkori szerkesztőket a szükséges adatokkal és információkkal ellássa. Ily módon az INFERMENTAL úgy működik, mint egy állandó mozgásban lévő információtároló („kursierender Infospeicher” – O. Hirschbiegel) vagy saját hasonlatommal, egy „info-mágneses léttér” (info-magnetischer Lebensraum).

VIDEÓ ÉS FILM

Filmrendező vagyok, de lehet, hogy tíz év múlva videorendezőnek fognak nevezni. Mondjuk úgy idegen szóval, hogy kinematográfus vagyok, azaz képíró, és a képírást foglalkozásszerűen próbálok űzni. Azt mondhatnám, hogy a videó számomra azt ígéri, hogy beteljesíti mindazt a lehetőséget, amit úgy fogalmazunk meg több évtized óta, hogy a film, azaz a kinematográfia, a filmkészítés az tulajdonképpen egy nyelv, és ezen a nyelven mindenféle módon lehet közvetíteni gondolatokat.

Hogy miért pont a videóval teljesült be ez az elképzelés, azt érdemes megvizsgálni. A filmnek mint nyelvnek a felfogása egyidős a filmkészítéssel. Legalábbis már a filmzés első évtizedei óta vannak ilyen teóriák. A hatvanas évek óta pedig filmrendező-nemzedékek nőttek fel azzal a jelszóval, hogy „töltőtollunk a kamera”, vagy „ceruzánk a kamera”. Valójában a filmkészítés egy nagyon költséges foglalkozás maradt, egy költséges ipari tevékenység, aminek valami úton meg kéne térülnie, legalábbis ebbe az irányba kell hogy törekedjen. Ennek következtében minden műfaji kísérlet ellenére merev forgalmazási formák közé van bezárva, a mozinak a keretei közé. Ez a tény magában foglalja azt a feltételezést, hogy az ember, amit csinál, azt egy adott időpontban és egy meghatározott helyen tömegek fogják megnézni, tízezrek vagy százazrek, esetleg milliók. Amíg a film, illetve a kinematográfia ebben a moziban marad, ebből a keretből igazán nem tud kiszabadulni, és valóban nincs is értelme, hogy kiszabaduljon. Bár a hatvanas-hetvenes években generációk ébrednek rá, hogy maga a kinematográfia, a filmek nyelve ennél sokkal többre alkalmas, sokkal hajlékonyabb tartalmakat képes kifejezni. A mozin belül indult meg egy olyan folyamat, ami tulajdonképpen a mozi ellen volt, létfeltételeinél fogva azonban mégis beleszáradt ebbe a műfajba, ezen belül próbált és kényszerült létezni.

Egy önellentmondásos fejlődési ciklus progresszív krízisének nevezhetném ezt a folyamatot, ami egy évtizedet hidalt át. Számomra nem kétséges, hogy ebből a helyzetből a kitörést végső soron a videó hozza meg. A videó teremti meg a feltételeit annak, hogy a gyártásban – a kreativitás területén – és a forgalmazásban ezt a nyelvet az ember szabadon használja. Hogy meghatározott, akár extrém módon alkalmazza egy szűkebb közönség számára, vagy akár ha elég olcsón dolgozik az ember, akkor hovatovább egy család vagy önmaga számára is.

Másrészt mint forgalmazási forma, kiszabadítja a terméket a térhez és időhöz kötöttségéből. Végső soron megközelíthetővé teszi a munkát egyének számára is és bármikor, mert ott, ahol lejátszó van, és ott, ahol kazetta van, az

anyagok megtekinthetők. Tehát a technikai feltételei többé-kevésbé megvannak, hogy a kinematográfia valóban kinematográfiává váljon, azaz egy írássá, egy beszéddé, egy nyelvvé, amely mozgással, képekkel fejezi ki magát. A kérdés az, hogy ez milyen műfajokban vagy milyen nyomvonalakon tud kialakulni.

Röviden összefoglalnám azokat a különbségeket, amelyek a videó és a film között vannak. Lényeges különbség az idő kezelése. Az időeltolódásokat a videó könnyedén lehetővé teszi. Pl. lassításokat – bizonyos jó minőségű berendezéseken már – azonnal elvégezhetünk.

Nagyon lényeges, hogy lévén elektronikus számról szó, közvetlen összekapcsolható más elektronikus rendszerekkel. Például elektronikus hangrendszerekkel, szintetizátorokkal és közös komputeres vezérlés alá szervezhető így a kép és a hang. Ezzel megvalósul az az idea, amivel még a Bauhaus idején foglalkoztak a film avantgardistái. A fényorgonának egy kiteljesítése a tisztán absztrakt formákról a legkiterjedtebb formákra. Ez persze nem a mindennapos, nem a köznapi videózásban oldható meg, hanem csak bonyolult stúdiórendszerekben. Ott a vágás is komputerbe táplálható, és ez ornamentális képrendezési szabadságot ad a művész kezébe. Érdekes különbség a videó és a film között az, hogy teljesen más a térékelés. Ez valószínűleg egyrészt a képméret miatt van, másrészt a képviszaadás miatt is. A videokép mindig valahol síkszerűen jelenik meg, és ennek következtében képszerűbben hat, míg a filmkép általában térszerűen hat. Van valami specifikusan filmszerű, és van valami, ami videoszerű, mindamelllett, hogy a videót én úgy tekintem, mint az egész kinematografikus kultúra kiteljesedését, legalábbis egy lehetőségét a kiteljesedésre.

Mik a különbségek? Alapvető különbség abból adódik, amit tüköreffektusnak lehet nevezni. A videó mint egy elektronikus tükör működik, a képet azonnal látja az ember. Ennek messzemenő szemléleti és pszichológiai következményei vannak azok számára, akik videóval dolgoznak. Egészen más érzés, mint a filmszalagon dolgozni, amit hetek után kap vissza az ember a laboratóriumból, és így szinte vakon dolgozik. Az eredményről soha nem lehet 100%-ig megbizonyosodva, ezzel szemben a videokép azonnal megjelenik. Ezen a tüköreffektuson alapul egy csomó technikai trükk. A trükk szó egy kicsit gyanús az embereknek, mert az elvarázsolt nyuszt juttatja az eszünkbe. Valójában itt nem trükkéről van szó, hanem leképezési mechanizmusról. Így például a képek megsokszorozásáról az echo-effektnél.

Tehát az ember, ha filmet lát, akkor beleképzei magát egy térbe, amelyben a szereplők és tárgyak mozognak, míg a videokép sokkal inkább egy olajnyomatra emlékeztet. A méret nyilvánvaló szerepet játszik ebben, de ezen túl még valami a képviszaadásban is van. A videó nagyon személyesen és ottlét élménnyel dolgozik. Megkerüli azt, ami a moziban a sztori, a történet, amit egy térben látunk. A videoképnél mindig személyesen érezzük ott azt, aki ott van,

másrészről ugyanakkor sokkal szimbolikusabb és jelszerűbb minden. Talán az is közrejátszik, hogy a videokép hátulról, frontálisan jön a néző szemébe, tehát a képvászon, a képsík mögül érkezik, míg a filmkép előlről van rávetítve a nézők feje fölé. Ez egy érdekes paradoxon, ami például a videó művészeti felhasználásában mégis megnyilvánul. McLuhannek van egy gondolatébresztő teóriája. Blöfyszerű és egyszerre izgalmas elképzelés, mindenestre gondolkodásra készíti az embert, őt idézem:

„A civilizált ember 2500 éve használja a bal oldali agyféltekét anélkül, hogy a jobb félteke valaha is veszélyeztette volna ezt a helyzetet. A bal oldali félteke tartja ellenőrzése alatt jobb kezünket; ez a lineáris, a logikus és analitikus gondolkodás, a vizualitás féltekéje. Az i. e. V. századig, a görög ábécé megjelenéséig a jobb oldali féltekének, az intuitív, muzikális, akusztikus, szimultán féltekének volt nagyobb jelentősége. Ekkor hirtelen a bal oldali félteke vált fontossá – ekkor vált a technika és a civilizáció felé vezető út szabaddá. Ma megfigyelhetjük, hogyan veszít megint jelentőségéből a bal oldali félteke a jobb oldalival szemben, mivel a jobb oldali félteke az illetékes az egyidejű és momentán információért mint elektronikus információért. A külvilág eldönti, melyik agyfélteke a meghatározó. Az a bal oldali agyfélteke, amelyik az olvasás művészetét, a logikus és következetes gondolkodás képességét képviseli, továbbá a társadalomnak egy lineáris modell alapján történő megszervezését, ahogyan azt a görögöknél és a rómaiaknál találjuk, egy olyan modell szerint, ami Gutenberg és az iparosítás révén roppant felemelkedésen esett át, ám hirtelen a jobb oldali félteke által vitássá tett pozícióban találja magát – mindez egy olyan szimultán külvilág következménye, amely elektronikus információ révén keletkezett. Ha a külvilág szimultán, a jobb oldali agyfélteke jelentősége gyarapszik, mert ő az intuitív, az okkult, a titokzatos. Ma hirtelen átmenetet élünk az ipari korszakból az elektronikus korszakba, a bal oldali agyfélteke felváltásának korszakát a jobb oldali által, nyugati értéképzetek hanyatlását látjuk, a racionális, analitikus, logikai értékek hanyatlását. A modern fizika teljes egészében a jobb oldali agyféltekéhez tartozik, míg Newtoné a bal oldaléhoz tartozott. Nem szándékozom itt most semmiféle értékítéletet tenni. Pusztán megállapítom, hogy a külvilág változik.

Ami a mi külvilágunkat illeti, hirtelen átléptünk az akusztikusnak, az intuitívnek, a muzikálisnak a területére. Néhány száz évig a nyugati civilizáció szembehelyezkedett a művészettel. Most, a XX. században váratlanul megint a művészet uralkodik. A primitív életformák kutatása ismét érdekessé lett.

Az elektronikus kor embere a jobb oldali agyfélteke embere. Ez magában foglalja a videotechnika világát is...”

Ehhez az elképzeléshez két gondolatot szeretnék hozzáfűzni. Az egyik, hogy valóban a televízióra nézve elképesztő az, hogy az emberek naponta annyi vizuális anyagot befogadnak például a televízióból, és ez nem változtat az életükön.

Elképesztő az, hogy mindennap megnézünk különböző híreket, utána egészen ugyanúgy folytatjuk életünket, mint addig. Valószínű mégis az, hogy az emberek nem válnak immorálisakká és nem válnak ettől patológiussá sem, hanem részben a védekező, részben a felfogó stratégiák változnak meg. McLuhannek mégis valahol igaza lehet, maga a tv-híradó mintegy zárt egység, egy absztrakt és abszolút információmasszája a képeknek, zenének és hozzá a kommentátoroknak, amelyeket szimultán intuitív módon dolgozunk fel. Viszonyunk hozzá olyan, mint az ember helyzete az utcán. Ott sem veszem át azt, hogy a mellettem elmenő ember milyen lelkiállapotban van, holott esetleg az arcáról leolvasható. Tehát kétségkívül egy szimultaneitás az, ami kifejezési lehetőségeket ad annak, aki videóval dolgozik.

Visszakanyarodva kiindulópontomhoz – tehát óriási különbségek vannak a videó és a film között. A videó jelentőségét abban látom, hogy a filmmel egy időben, az ott elkezdődött változást erősítve a kinematografikus, nyelvszerű gondolkodás kiteljesedését segíti.

Úgy foglalnám össze, hogy mindezek együttesen egy jeltudatosítást erősítenek, ami megfelelő forgalmazáson keresztül meg tudja találni a maga közönségéhez az utat. Eleve arra predesztinál, hogy jelszövevény nézzük a dolgokat. Végül is lehetséges, hogy egy ilyen intenzív jeltudatosítás az, amit a videó magára tud vállalni, jobban, mint a film, ami elsősorban szórakoztató és elbeszélő kell, hogy maradjon, és csak ennek háttérében, burkában végezheti el esetleg az intellektuális munkát.

ELMÉLETI KOZMETIKA ÉS ÉRZÉKELÉSTAN (humoresque)

Az alábbiaknak az újdonság erejével kéne hatniuk. De a Vancouveri Filozófiai Társaság már évek óta két külön szekcióban tárgyalja az esztétikai kérdéseket. Mint helyszíni tudósítónak feltűnt, hogy mennyire egybevág ez a rég eltemetettnek hitt Sartre ballonkabátos, egzisztencialista érvelésével, miszerint az embernek el kell döntenie, hogy tetszeni vagy szeretni akar, mert a kettőt nem lehet egyszerre. Nos, a tapasztalatok egy része arra utal, hogy a Szépség érzékelés-szemponitú megközelítése a fizika és az örület világába vezette a gondolkodókat, ahová nem is kívántam követni őket. Ezzel szemben a tetszés elemzése legalábbis nem zárja ki a materialista megközelítést. A krónikás hű szemével hadd jegyezzem meg, hogy a feleségem által legellenszevesebbnek nyilvánított, ám általam titkon látogatott XIX. században Magyarországon olyan botrányos filológiai tények is napvilágot láthattak, mint a „Széptan”, „Szépészet”. Minthogy nem foglalhatok el több helyet a bevezetőben, közreadok a Társaság Kozmetikai Szekciójának jegyzőkönyvéből pár részletet, de a fordításért nem vállalom a felelősséget. A hallatlanul fejlett diszkriminációs gondolati technika ellenére sem rejthetem véka alá, hogy hiába szeparálták a kérdésköröket, a „mértékviszonyok csomósvonala” továbbra is egymásba csúszik. (Pl. eljegyzéskor gyűrűt ajándékoznak egymásnak, nem csak a katolikusok.)

szeptember 7-én

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-FÉRFI:

Vizsgálódásaink azt eredményezik, hogy a nők több időt és gondot fordítanak hajuk és körmük ápolására, mint személyes higiénijuk bármely más aspektusára. Kiindulhatnánk eme jelenség megvilágításakor egy tényből: hogy ezek a holt, szarus anyagok egész életünkben növekednek, sőt egy darabig még halálunkban is, az élet hivatalos befejezését követően. A tibeti Halottak Könyve beszél a halálnak egy neméről, amelyben a test átszellemlül, s csak a körmök és hajak maradnak vissza.

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-NŐ:

Szignifikáns... (A körmét rágja)

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-FÉRFI:

(Bólint) A könyv „Szivárvány-halálnak” nevezi ezt a tökéletes spiritualizált formáját

a földi élet megszűntének, a hátramaradt részeket pedig „tisztátalanoknak”. A „Szivárvány-halál” (van nála jobb is) viszonylag ritka. Utoljára 1950-ben, Kínában erősítették meg egy esetet. Mindenesetre a transzfigurációnak ez a lehetősége az egész életet igénybe veszi a készülődésre.

Hogyan is utánozza Erdély Miklós Goethét? Gond és Baj! Nem olvasta még végig a Faust II. részét, ami nem ritkaság, ám ott egy harmadik fúria is gyöttri az író-t olvasót!

Mindenesetre megjegyzésre méltó, hogy egy kényszeredett, folytatatólagos Gondolkodás és Figyelem válik a Divat, a Gyönyörködés és az Erotika mezejévé. A Kierkegaard által javasolt cool kategória a Nő megragadására épp ebbe a mezőbe áll be: A másért való lét (Seins für anderes – being for an other)...

PAP-FILOZÓFUS:

Nem „Sein”?

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-FÉRFI:

Nem. „Seins.”

PAP-FILOZÓFUS:

Hol?

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-FÉRFI

Csábító naplójában, a Nő mint a Férfi álma és a reflexió tárgya, ó, szerencsétlen tükör!

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-NŐ:

Ne keverjük ebbe a boldogtalan Kierkegaard-t...

(Vita szabadul el a spirituális bujálkodásról, név szerint Regina Olsenről, kinek milyen a járása.)

szeptember 14-én

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-NŐ:

Én tisztán materialista szempontból közelíteném meg a kérdést. Haj és köröm szaruanyagot, keratint tartalmaznak. Sok rákos megbetegedést is mint elszarusodást jellemeznek. Akár azt a következtetést is levonhatnánk, hogy ezek a betegségek nem különböznek a vonzerőnek, azaz az attraktivitásnak az eltúlzásától.

(Hosszú hallgatás) (Szódat isznak)

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-FÉRFI:

Azt jelentené ez, hogy a „szivárványhalál” tisztátalan szignifikánsa egyszerűen a szaru? (A hajába tűr)

PAP-FILOZÓFUS:

Well... Sok vallás ellenzi a képek használatát. Többek közt ez vezetett a katolikus egyház kollapszusához a XVI. sz.-ban, miközben létrejött a képzőművészet. A jelölők kicsapongó használata mindenképp kérdéses.

szeptember 21-én

KOPASZ BÖLCS:

Kép, csábítás, szerelem. Zászló, szél stb. Mr. Plato a következőképp magyarázza az emberek jelenségét, zárójel, a szerelem jelenségét. Az Istenek megirigyelték az originális emberek tökéletességét, és úgy döntöttek, hogy versenyezniük kelljen a boldogságért. Legjobbnek az tűnt, ha kettévágják őket, kivéve a mindenkori dalai lámát, aki ezért egymagában is boldog, és állandóan nevetgél. Mármint a kettészelt felek sóvárgása párjuk után és boldogságuk az egyesülésben, érthető. A csábító viszont a másik felébresztett vágyában illetékes, nem a végső egyesülésben. Ehhez szignifikánsokra van szüksége, amelyekkel vágyat ébreszt és távolságot tart, övé a térkép, az ideológia, a szépség, a látvány. De miért éled fel a kőszobor? Vagy ahogy gróf August von Platen-Hallermünde gondolta: aki a szépséget *szemmel* látta, az a halálhoz tér haza? (Másik lehetséges fordítás: a halálnál lelt otthont.) Ő, az esztéta, igazán rabszolga. Gyönyörködik egy hidroplán röptében, de nem vállalná át a pilóta munkáját.

KOZMETIKUS-FILOZÓFUS-NŐK:

Vajon ismeri azt a felvételt a Tojás körüli tülekedésről?

KOPASZ BÖLCS:

(Maga elé mered)

szeptember 28-án

KOPASZ BÖLCS:

Hogyha például gyönyörködünk egy hidroplán táj fölötti repülésének szemlélése során, bizonyára nem következik ebből, hogy át akarjuk venni a pilóta munkájának terhét. Úgy járnánk vele, mint az orrunkra nőtt kolbásszal. Minden esztétikus kultúra a csábítás és fájdalom kultúrája. Minden szépség, amely nem szolgáló odaadás vagy reveláció szülötte, a csábítás kategóriájába esik.

MAGYAR HOZZÁSZÓLÓ:

Nekem először életemben az ápolónők tetszettek, majd a presszós nők. Fájdalom és egyenruha magyarázza meg a régi nótát, most már a Nők szempontjából:

Száztizenhat éves barna kislány

Megyen a regiment után

Tudniillik a fiúk haját rövidere vágták, mert nem volt minden házban egyforma olló. Másrészt nyilvánvaló, hogy amikor Ady Endre alábbi képét csodálom:

A szívem egy nagy harangvirág

S finom remegések: az erőm

– nem szeretnék az általa jelzett egészségi állapotba kerülni.

(A közreadó megjegyzése: a vita még tovább ment volna, ha közben nem ér véget a hónap.)

A szövegek forrásai:

Bódy Gábor 1946-1985. *Életműbemutató*. (Szerk. Beke László, Peternák Miklós) Budapest, Műcsarnok, 1987. http://www.c3.hu/collection/videomuveszet/gabor_body/index.html (Rövid cím: *G.B.1987.*)

Végtelen kép. Bódy Gábor írásai. Budapest, Pesti Szalon, 1996. Összeállította: Peternák Miklós. Munkatárs: Galló Tamás (Rövid cím: *G.B.1996.*)

Önéletrajzi feljegyzések

(1) Kézirat. Első megjelenése *Vallomás az írásról és a filmről* címmel: *G.B.1987.* 243-244. lap

(2) Kézirat. Első megjelenése: *G.B.1987.* 264. lap

(3) Kézirat. Első megjelenése: *G.B.1996.* 268. lap

(4) Kézirat. Első megjelenése: *G.B.1987.* 292. lap

Végtelen kép és tükröződés

Előadás az edinburghi filmfesztiválon *Total expanded cinema* címmel, 1978. augusztus

Első megjelenése magyarul: *Filmvilág* 1978/22. sz. 26-27. lap, németül: Gábor Bódy - *Filme, Video, Video auf Film, Film auf Video. 1971-1983*. DAAD Galeria, 1983,

Teljes szöveg magyarul és angolul: *G.B.1987.* 286-289. lap

Mi az INFERMENTAL?

Kézirat, 1985 január. Első megjelenése: *G.B.1996.* 322. lap

Video és film

Első megjelenése: *Video alfa*. Selyemgombolyító, Budapest, 1987.

Elméleti kozmetika és érzékeléstan

Első megjelenése: *Tartóshullám*. A Bölcsész Index Antológiája. Szerk. Beke László, Csanády Dániel, Szőke Annamária. Budapest, 1985. 173-175. lap



© 2012 a szerzők és fordítók

PARTNEREK ÉS TÁMOGATÓK:

