



## Idézőjelek és felülírások

DOBAI PÉTER ARCHAIKUS TORZÓ CÍMŰ FILMJÉRŐL

A magyar – megfelelőbb elnevezés híján – „avantgárd” film, de végső soron az egész magyar avantgárd művészet alapvető ismérve, sőt rákfenéje a csökevényesség, az izoláció, a megkésetttség, a társadalmi nyilvánosság hiánya, a visszaklasszicizálódás, a diszkontinuitás, összességében a torzóban maradt lét. A magyar film az első avantgárd időszakában, az 1920-as években jóindulattal is alig csatlakozott a nemzetközi progresszív tendenciákhoz, legfeljebb egyfajta zárványként vagy idegen testként beszélhetünk honi avantgárd filmről (Moholy-Nagy László, Gerő György). A megszakítottságra magyar filmkészítők 1919-es események utáni tömeges emigrációja és Fejős Pál távozásai és sikertelen hazai újratekérései a példák. A magyar kultúrát szélesebb értelemben is jellemző megkésetttséget fémjelzi, hogy a hazai neoavantgárd az 1960-as években jóformán legfeljebb életművüket többször megszakító „atyákra” (Kassák Lajos, Balázs Béla) és elméleti előzményekre (Balázs Béla, Moholy-Nagy László, Hevesy Iván, Kepes György), mintsem konkrét művekre hivatkozhatott a hazai példák közül. Elveszett, elkobzott, utólagosan rekonstruált művek, el nem készült filmek és betiltott mozgóképek példázzák ezeket a vaskos hiányokat. Bódy Gábor váratlanul félbeszakadt pályája és halála pedig szimbolikusan is mutatja ezt a torzót a hazai progresszív filmben. Beke László 1970-es évek végén írt rövid tanulmányának címe szintén a megcsonkítás alakzatával ragadja meg a magyar filmavantgárd alapvonását: *A magyar experimentális film mint torzó*. A művészettörténész a hiányosságok egyik legfőbb okát annak tudja be, hogy „Magyarországon az experimentális film bázisát elszigetelt egyéni törekvések alkották”.<sup>1</sup>

Dobai Péter filmes életműve is bizonyos értelemben ilyenfajta torzó, elszigeteltséggel, megszakítottságokkal, betiltásokkal, papíron maradt filmtervekkel terhes. A magyar filmtörténet rendszerint Gazdag Gyulát tartja az egyik legtöbbször betiltott rendezőnek (*A határozat és a Bástyasétány hetvennégy* 1984-ig volt dobozban, *A sípoló macskakő* 1972-ig, illetve 1979-ig, *A válogatás* pedig 1982-ig volt láthatatlanságra kárhozzátva), de szorosan ott van a nyomában Dobai korai filmes életműve is. Gyakorlatilag valamennyi filmjét betiltották, melyben részt vállalt. Magyar Dezsőnek a Tanácsköztársaságot az 1968-as lázadásokkal áthallásos módon összefésülő, formabontó dolgozata, az *Agitátorok* (1969), melyben Dobai Péter amatőr színészként kapott

<sup>1</sup> BEKE László, „A magyar experimentális film mint torzó”, in BEKE László, *Médium/elmélet* (Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997), 126.

szerepet, a trezorfilmek „műfaját” gazdagította, dobozba zárták a *Hat Brandenburgi verseny* című filmterv egyetlen leforgatásra engedélyezett epizódját, a szintén Magyar Dezső rendezésében készült *Büntetőexpedíciót* (1970) is, amely után az ellehetetlenített rendező külföldre távozott. Dobai Péternek az *Archaikus torzó* (1971) című, saját rendezésű filmjét pedig annak ellenére nem engedték be a szélesebb nyilvánosság szférájába, hogy a szerző utólagosan egy – a hatalmi elvárásoknak megfelelni látszó kompromisszumos megoldásként – „értelemgondozó” narrációt helyezett a film nyitó képsoraira. A magyar neoavantgárd művészet meghatározó alakjairól és alakjaival 1973-ban készített *Együtthatók* című munkája,<sup>2</sup> éppúgy, mint a két évvel később született *Anyám*, szintén a betiltás sorsára jutott.

Ugyanakkor a pályának ettől a hetvenes évek eleji, indexre tett korszakától radikálisan elkülönül a '80-as évekbeli filmes folytatás. Amíg a magyar neoavantgárd filmben való '70-es évekbeli jelenlét a láthatatlansággal és a periférikus helyzettel párosult, addig a nyolcvanas években Dobai nevét forgatókönyvíróként ismertté és elismerté tették a szerzői filmek, többek között Szabó István Oscar-díjjal és -jelöltségekkel díjazott, úgynevezett német trilógiája. A *Mephisto* (1981), a *Redl ezredes* (1985) és a *Hanussen* (1988) forgatókönyvírójaként ezekkel a filmekkel azonban már nem a neoavantgárd diskurzushoz és a második nyilvánosság láthatatlan szférájához, sokkal inkább az új akadémizmus néven ismert, a narratívát és a közérthetőséget újból előtérbe állító, a konvencionális formák felé visszaforduló irányzathoz kapcsolódik. Így bizonyos értelemben Dobai filmes pályáivének ez a kettőssége megismétli azt a visszaklassziczálódási fordulatot, amelyet korábban Babits Mihály, Kassák Lajos irodalmi szövegei vagy éppen Balázs Béla kései regényei hajtottak végre.

Erősen kérdéses mindazonáltal, hogy mennyire jogos az *Archaikus torzót* „avantgárd” vagy „neoavantgárd” filmként pozicionálni – és a definíciós kétely is indokoltta teszi az idézőjelek használatát. A honi művészettörténeti diskurzusokban gyakran egymás szinonimájaként vagy reflektálatlanul használják az avantgárd és rokonfogalmi címkeket. Bódy Gábor a kísérleti filmtől a kiterjesztett filmen és a triviális filmen át a független filmig hosszan listázza a vonatkozó terminusokat, amelyekkel maga is bizonytalannak látja ezeknek a filmeknek az elméleti és történeti elhelyezését.<sup>3</sup> Az avantgárd fogalmát kevésbé lehet megragadni formai sajátosságok összegzéséeként, mint

<sup>2</sup> Az *Együtthatók* a politikai beavatkozás, a film lefoglalása következtében fizikailag is torzóban maradt, amint azt Dobai Péter – beszédes módon a „Láthatatlan filmtörténet” könyvcsorozat keretében – 2019-ben kiadott *Magyar kereszt* című könyvének a Magyar Nemzeti Filmarchívum segítségével megjelentetett DVD-melléklete mutatja, amely a filmrelíkvia elejére a következő szöveget helyezi: „a Pasaréti filmgyár raktárát feltörő BM-ügynökök elől megmentett töredékek a munkakópiából.”

<sup>3</sup> BÓDY GÁBOR, „A »kísérleti film« Magyarországon”, in *Végtelen kép: Bódy Gábor írásai*, szerk. PETERNÁK MIKLÓS (Budapest: Pesti Szalon, 1996), 41.

gyakran teszik, elvégre például a gyorsmontázs, a többszörös expozíció, a non-narrativitás, az expresszionista vagy a szürrealista látványvilág olyan, egykor avantgárdként azonosított technikák, melyek idővel a populáris kultúra részeivé váltak, ezáltal elvesztették avantgárd jellegüket. Az avantgárdot formai jegyek helyett sokkal inkább egy viszonyrendszer részeként, diszkurzusfüggő terminusként, mintsem leíró kategóriaként érdemes azonosítani. Malte Hagener az avantgárdot történetileg meghatározott jelentésétől elvonatkoztatva szélesebb értelemben az aktuálisan fennálló esztétikai normák kritikájaként definiálja, ezzel nagyrészt kiküszöböli a formanyelvi kérdéseket. Az ő megközelítésében az avantgárd végső célja paradox módon az önfelszámolás, így szükségszerűen lehetetlen az avantgárd státuszt formanyelvi szempontból fenntartani.<sup>4</sup> Az avantgárdnak az uralkodó esztétikai normákba való ezen beolvadására Hagener a hegeli *Aufhebung* fogalmát melegíti fel, amelynek értelmében az avantgárdnak a fennálló kritikája érdekében folyamatosan kánonsértőnek, normaellenesnek kell mutatkoznia. Az *Archaikus torzó* tehát potenciálisan nem formai paramétereinek okán tarthat igényt az avantgárd címkére, hanem abból a szempontból, hogy mennyiben szegül szembe a film és a filmkészítés intézményes kánonalkotó normáival.

Amennyiben nem a fennálló esztétikai normák intézményes kritikájaként definiáljuk az *Archaikus torzót*, más rokonfogalmak is alkalmasnak tűnnek a film keretezésére. A Kádár-rendszer szubverzív művészeti szcénáinak pozicionálása során a témát monografikusan feldolgozó Havasréti József a (neo)-avantgárd fogalma mellett relevánsnak tartja az „alternatív kultúra”, az „underground kultúra”, az „ellenkultúra” és a „szubkultúra” kifejezést,<sup>5</sup> amihez továbbá kvázi-szinonimaként hozzátehetjük a „független film” inkább amerikai gyökerű, gyakran kapitalizmusellenes fogalmát is. Amennyiben az „indie film” fogalmában a függetlenség gazdasági és szervezeti szempontokra korlátozódik, és a mainstream gyártási rendszeren kívüli finanszírozási modellt látunk benne, az *Archaikus torzó* semmiképpen nem tekinthető független filmek, hiszen gyártási helye, a Balázs Béla Stúdió nem állt kívül a központosított intézményrendszeren, az állami támogatásnak volt alárendelve. Éppen ezért alapértelmezés szerint hasonlóképpen nem illeszthető rá az „underground” elnevezés sem, amennyiben azt „tiltott, konspiratív, föld alá szorított”<sup>6</sup> jelentésben használjuk, mert nem volt kívülálló a hivatalos intézményekhez képest. Ez még akkor is lényeges különbség, ha a nagyközönség előtti vetítési engedélyének betiltásával utólag ténylegesen a második nyilvánosság földalatti pozíciójába került. Sokkal inkább alkalmasnak tűnik az „alternatív” vi-

---

<sup>4</sup> Malte HAGENER, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 11–16.

<sup>5</sup> HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotex, 2006), 26.

<sup>6</sup> HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 26.

szonyfogalma, amely kontextusfüggő lévén ugyan nem utal semmiféle esztétikai normára, de „a párhuzamosságot, a választhatóságot hangsúlyozza”,<sup>7</sup> amely a fennálló kritikájaként értett avantgárd szükségszerű antagonizmusával ellentétben az uralkodó kánon vagy kánonok hatalmát figyelmen kívül hagyja, semmibe veszi. Noha az „ellenkultúra” egy speciális történeti korszak által meghatározott fogalma szorosan összefonódik az amerikai hippimozgalom és a nyugati újbaloldal forradalminak szánt törekvéseivel, mégis indokoltnak tűnik a diskurzusba való bevonása. Dobai filmje ugyanis egy olyan alternatív életformát vizsgál, amely a földrajzi és szociokulturális távolság ellenére is számos ponton érintkezik a hatvanas évek konformizmusával szemben lázadó szubkultúrák alternatív életmód-eszményeivel, a társadalmi kivonulás koncepcióival, és ez a kapcsolat a ’70-es évek eleji befo-gadó közönség számára még inkább nyilvánvaló lehetett.

Kérdés, mennyiben illeszkedik be Dobai filmes vállalkozása szervesen a magyar neoavantgárd/alternatív/ellenkultúra ezen tendenciáiba. Dobai Péter művészetének elsőként Morsányi Bernadett szentelt filológiai aprómunkával felvértezett részletes monográfiát, előbb disszertációként,<sup>8</sup> mely utóbb, módosított címmel könyvformátumban is megjelent.<sup>9</sup> A disszertáció címe – *Az irodalom senkiföldjén* – retorikailag kellően kifejezi a szerző azon álláspontját, miszerint Dobai nehezen sorolható irodalmi és művészeti irányzatokhoz, ehelyett olyan outsider, aki egyszerre áll kívül és belül irodalmi és művészeti csoportosulásokon. Morsányi így összegez: „A köztesség fogalmával jellemezhető Dobai pályája is, kezdettől köztes térben mozgott: egyszerre kint és bent, a kulturális-művészi intézményeken belül és kívül. Íróként az első nyilvánosságban alkotott, a BBS tagjaként viszont a »korlátozott«, »köztes«, »második« nyilvánosságban tevékenykedett. A hatvanas, hetvenes évek fordulóján hazánkat elérő avantgárd-experimentális hullám Dobai művészetére is hatott, ám csak a »fősodor«-hoz képest volt radikálisabb és kísérletezőbb, az avantgárdok között már indulásakor is konvencionálisabb alkotónak számított.”<sup>10</sup> A magam részéről vitatnám ezt a köztes helyzetet, legalábbis filmes szempontból, a kétes besorolhatóság éppen Dobai ’70-es évekbeli középhosszúságú filmjeire nem érvényes, nem töremkedik ki a Balázs Béla Stúdió körül csoportosuló alternatív filmkészítők generációs, szociokulturális és filmesztétikai meghatározottságaiból, annak organikus része.

A stúdió azon második nemzedékéhez sorolható, amely az úttörő generáció után az 1968-1969-es évek táján kapott elsőként lehetőséget filmes elkép-

<sup>7</sup> HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 29.

<sup>8</sup> MORSÁNYI Bernadett, *Az irodalom senkiföldjén: Fejezetek Dobai Péter írás- és filmművészetéről* (Budapest: ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2014).

<sup>9</sup> MORSÁNYI Bernadett, *Egyedül szembejövet: Dobai Péter (és) művészete* (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2016).

<sup>10</sup> MORSÁNYI, *Az irodalom senkiföldjén*, 20–21.

zelésének megvalósítására. Ehhez a nemzedékváltáshoz sorolható Magyar Dezső, akinek két, BBS-ben készített filmje közül az *Agitátorok*ban Dobai amatőr színészként szerepelt, míg a *Büntetőexpedíció*nak egyenesen forgatókönyvírója volt – ezek az eredeti szakmai hivatástól elütő szerepek általában is jellemzőek voltak a BBS-re. Már egyetemi éve alatt ismerte a magyar neoavantgárd film később kultikus rangra emelt alakját, Bódy Gábort, aki az ELTE filozófia szakán évfolyamtársa is volt, *A harmadik* (1971) című filmjében szintén szerepelt. Az ő és Magyar Dezső kezdeményezésére került kapcsolatba a BBS-sel. Bódyra és Dobaira egyaránt szemléletformáló hatást gyakoroltak egyetemi nyelvfilozófiai és a szemiotika tanulmányaik, filmelméleti szövegeiknek modalitása, felülstilizáló nyelve is rokon a neoavantgárd teoretikus megnyilatkozásaival. Az azonos életkor, a közös egyetemi milió és pályakezdetés, a hasonló filozófiai–kulturális érdeklődés mellett összefűzi Dobai nevét a BBS-sel, hogy az új generáció fellépésének kiáltványa, a *Szociológiai filmcsoportot!* című 1969-es nyilatkozat kilenc filmes és irodalmi háttérrel rendelkező aláíróinak egyike volt.

Ezen túlmenően a csoporthoz való koherens illeszkedését igazolja a BBS intermediális tendenciába való integrálódása. A BBS második nemzedékének filmkészítői már nem kizárólag filmszakmai háttérrel rendelkező fiatalok voltak, hanem a képzőművészet (Maurer Dóra, Najmányi László, Birkás Ákos), az alternatív előadóművészeti/összművészeti formák (Szentjóby Tamás, Erdély Miklós, Hajas Tibor), a zene (Vidovszky László, Jeney Zoltán) vagy pedig, mint Dobai, az irodalom felől érkeztek a stúdióba. Utólagos nézőpontból Dobai *Együththatók* című filmje a magyar neoavantgárd művészet kifejezett dokumentációjának tűnik. Gelencsér Gábor ezt az intermediális nyitottságot így magyarázza: „Az akkori vezetőségnek köszönhetően a rendezői vagy operatőri diplomával rendelkező pályakezdető filmesek mellett lényegében bárki előtt megnyitották a stúdió kapuit, aki a tagság szerint értékes, támogatandó filmtervvel jelentkezik.”<sup>11</sup> Persze azért azt hozzá kell tenni, hogy a „szabadság e kis körei” Dobai Péter előtt sem feltétlenül nyíltak volna meg, mint ahogyan „bárki” előtt sem, ezek a kapuk a magyar alternatív film értelmiségi képviselői közötti személyes kapcsolatokon, hermetikus, mármár belterjes hálózatokon alapultak.

Összességében tehát nem tartom igazolhatónak Morsányi azon megállapítását, miszerint Dobai '70-es évekbeli filmes elgondolásai zárványt képeznének a BBS-en belül. Kétségtelen persze, hogy a magyar neoavantgárd filmkészítők „klasszikus” hármás fogathoz képest – Bódy Gábor, Erdély Miklós, Jeles András – Dobai Péter munkái a filmtörténeti diskurzusokban nem álltak az elemzések frontvonalában, de ahogyan Bódy már a hetvenes években a

---

<sup>11</sup> GELENCSÉR Gábor, *Archaikus torzó*, hozzáférés: 2024. 07. 02., <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/archaikus-torzo>

BBS ezen nemzedékváltásáról szóló tanulmányában megemlékezik róla,<sup>12</sup> úgy Dobai nevét mint a torzóban maradt alternatív hazai filmtörténeti kánonépítés egyik lehetőségét továbbra is számon tartják az 1970-es magyar filmtörténetének későbbi feldolgozásai.<sup>13</sup>

Mielőtt az *Archaikus torzó* intermedialis idézőjelezéseit és felülírásait görcső alá vennénk, elengedhetetlen filmesztétikai szempontból is beilleszteni a filmet a hetvenes évek magyar alternatív filmkészítés hullámaiba. A '70-es évek BBS-ben született magyar progresszív filmjei stílusosan korántsem voltak egységesek, éppen ellenkezőleg, a sokszínűség volt a vízjelük. Általánosan is megállapítható, hogy a filmkészítők az hatvanas évek illúziórealizmusának és publicisztikai hangvételi cselekvő filmjeinek lejárátódása nyomán a dokumentarizmus irányába tájékozódtak, amely egyrészt a szociográfiai érdeklődésű, a társadalmi viszonyok hitelesebb elemzését célul kitűző fikciós dokumentarizmus, később Budapest Iskola néven ismert irányzatában csúcsosodott ki, másrészt pedig a játékfilmet és a dokumentumfilmet egymás ellen kijátszó, egymással ötvöző, filmnyelvi fókuszokkal bíró transzparens film irányába fejlődött tovább. Az *Archaikus torzó* dokumentarista megközelítésmódja követte ezeket a szélesebb tendenciákat, noha – Morsányi Bernadett kifejezésével szólva – kétségtelenül „konvencionálisabb” a radikális filmnyelvi kísérletezésekhez képest. Amint azonban említettem, az avantgárdot nem tanácsos formanyelvi alapon definiálni, sokkal inkább az intézményes normák rendszerkritikájaként érdemes tárgyalni, ebben a fénytörésben pedig láthatóbbá válik Dobai filmjének avantgárd karaktere.

Gelencsér Gábor a korszak dokumentarista irányzatain belül három kategóriát képez meg, a szociografikus filmek mellett megkülönbözteti a satirikus–groteszk vonulatot, harmadrészt pedig a lírai dokumentumfilmet, ide sorolja az *Archaikus torzót*.<sup>14</sup> Ez a felosztás nagyban adózik Bódy Gábor 1977-es csoportosítási kísérletének, aki, ugyan szélesebb értelemben, szintén három csoportba tagolta a BBS 1969-től induló új áramlait.<sup>15</sup> Ezek közül az első a szociológiai dokumentumfilmből fejlődött ki, a másodikat nála a strukturalizmus és a szemiotika tudományos alapján nyugvó filmnyelvi kísérletezés, a harmadikat pedig a privát filmkészítés jelenti.<sup>16</sup> Utóbbi között helyezte el Dobai munkáját, mint amely a dokumentumfilm „individuais karakterű” típusát képviseli. Ha a „lírai” kifejezést szubjektív világképekre, az egyéni megnyilatkozás dominanciájára értjük, akkor nem áll távol egymástól Gelen-

---

<sup>12</sup> BÓDY Gábor, „A fiatal magyar film útjai”, in *Végtelen kép*, 48.

<sup>13</sup> F. I. L. M. *A magyar avantgarde film története és dokumentumai*, szerk. PETERNÁK Miklós (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1991), 26.; GELENCSÉR Gábor, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében* (Budapest: Osiris, 2002), 199.

<sup>14</sup> GELENCSÉR, *Archaikus torzó*

<sup>15</sup> BÓDY, „A fiatal magyar film útjai”, 50–53.

<sup>16</sup> BÓDY, „A fiatal magyar film útjai”, 51.

csér és Bódy kategóriaképzése, mégis számomra plasztikusabb elnevezésnek tűnik a „privát film” Bódy-féle fogalma, amelybe nemcsak a személyes filmkészítés szerzőközpontúsága és az amatőr film fér bele, hanem az is, hogy „tartalmuk pedig nem kapcsolódik közvetlenül társadalmi problematikához, még kevésbé illettek a »filmművészetről« a hatvanas években kialakított képbe”.<sup>17</sup> Amint azonban Gelencsér máshol megjegyzi,<sup>18</sup> a ’70-es évek alternatív filmjei sem nélkülözik egyébiránt a társadalmi és politikai tartalmakat. Az *Amerikai anxiz* például az emigrációról és a honvágyról, *A kis Valentinó* pedig a Kádár-kori társadalmi válságról (is) beszél, de ezeket sokkal áttételesebben teszi, és nem ezek a kérdésfelvetések állnak a fókuszpontban. Dobai filmjéből sem hiányzik a társadalmi kontextus, az uralkodó normákkal szemben álló életmód színre vitelének reprezentációját menetrendszerűen betiltással is jutalmazta a hatalom.

Estztikai szempontból az *Archaikus torzó*ban megfigyelhető a ’60-as évekbeli cinéma vérité és direct cinema megfigyelői módszerének hatása is, amely a hazai fikciós dokumentarista mozgalom egészére rányomta a bélyegét. Dobai filmjében e két mozgalom eljárásaihoz hasonlóan amatőr szereplőket, realisztikus környezetet, hétköznapi életet és ellesett pillanatokat látunk. A nyitójelenet direct cinemás utcaképe a főszereplőt és gyanútlan járókelőket mutat, utóbbiak feltehetően nem voltak tudatában a filmfelvevőkép működésének. Dobai a *Nyelv, kép, megnyilvánulás*ban megfogalmazott önértelmezése szerint „[a] filmben szereplő férfi nem szerepet játszik, hanem *megéli* a filmezés szituációját”.<sup>19</sup> Ennek egyik legekleatásabb példája a filmben a főszereplő váratlan sírása, amely felveti a filmkészítő etikai hozzáállásának kérdéseit is, hogy mennyiben szabad filmre venni egy másik ember lelki összeomlását. A riportfilmes módszerre emlékeztet, hogy a főszereplő mellett jelen van az interjúkészítő vagy inkább a beszélgetőtárs is, viszont az ő hangját csak ritkán halljuk. De a filmben tetten érhető a fikciós dokumentarizmus azon kettőssége is, amely megkérdőjelezi a játékfilm és a dokumentumfilm határait, főként a barátnővel (?)<sup>20</sup> való film eleji találkozás jeleneténél, amikor is a dokumentarista filmkészítés konvencióit a kameraállások, a vágások és a közel-

---

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> GELENCSÉR: *A Titanic zenekara*, 17.

<sup>19</sup> A szöveg kötetben 1983-ban jelent meg: DOBAI Péter, „Nyelv, kép, megnyilvánulás”, in DOBAI Péter, *Archaikus torzó: Forgatókönyvek, tanulmányok* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1983), 215–223.

<sup>20</sup> Dobai utóbb a forgatókönyvnek nevezett írásában (azért fogalmazok ilyen körülményesen, mert amint a későbbiekben visszatérek rá, a „forgatókönyv” nem éppen releváns kategória) azt írja, hogy a nő gesztusokat vált „egy fodrászlánnyal, aki a szeretője is lehetne” (DOBAI Péter, „Archaikus torzó”, in DOBAI, *Archaikus torzó: Forgatókönyvek, tanulmányok*, 111.). Ám ha nem használjuk a szöveget segédeszközként, az, hogy az illető fodrászlány, egyáltalán nem magától értetődő, mint ahogy az sem, hogy az illető potenciális barátnő vagy „szerető”, ahogyan a szerző fogalmaz. A látvány megengedi azt az olvasatot is, hogy a „szerető” szó

képek játékfilmre emlékeztető eljárásai billentik ki. A szerző filmelméleti cikkében szintén utalt valami hasonló kettősségre a dokumentálás művészetté váló átalakulása kapcsán, miszerint „az eredetileg dokumentatív módszerekkel elindított munka műalkotássá komponálódott, mintegy az új *kompozícióba* integrálva azt az eredeti *konstrukciót*, ami nem volt több mint *egyetlen* mélységi *beállítás* a film hőse által képviselt feltétlen létszigor magányos életfájára.”<sup>21</sup> A dokumentum fikcionalitása és a fikció dokumentatív dimenziói egybevágnak a hetvenes évek magyar filmavantgárdjának központi kérdéseivel, bizonyos szempontból meg is előzik azokat, ami újfent annak cáfolata, hogy Dobai ezen filmje magányos, elszigetelt vállalkozás lett volna. Gelencsér Gábor nagy hatású korszakmonográfiájában többek között az *Archaiikus torzóval* példázza, hogy az „experimentalizmus” filmjei „vetik fel elméletileg, olykor filmnyelvileg is legélesebben a dokumentum kontra fikció vitát”.<sup>22</sup>

Alaptézisem szerint az *Archaiikus torzó* intermediális diskurzustérbe helyezésével olyan palimpszesztszerű újraírások mutathatók ki, amelyek folyamatosan lebontják és ironikusan idézőjelek közé helyezik, feje tetejére állítják értelmezéseiket, érvénytelenítik a korábbi jelentéseket. A különböző médiumok (szobor, szöveg, film) és az újraértelmezések egymás mellé rendelése közül elsőként Dobai művének Rilke költeményével való összefüggését szükséges tárgyalni. Ezt követően a filmbeli narrátorhang és a „forgatókönyv”, végül pedig Szabó Sándor és Vásárhelyi Lajos negyedszázaddal később készült *Változtasd meg élted!* című filmjének újraírásait vizsgálom, annak érdekében, hogy rámutassak a film értelmezésének szüntelen – Erdély Miklós kifejezését kölcsönvéve – „jelentéskiolto”, palimpszeszt szerveződéseire.

A film címét önmagában intermediális környezetbe ágyazza az, hogy csonkult (torzóban maradt) utalás Rainer Maria Rilke 1908-as híres szonettjére, az *Archaiikus Apolló-torzóra*. Noha a filmben kevésbé a Rilke-vers tézise, legfeljebb a felvetése áll a középpontban, a címadás rilkei ihletettségre Dobai Péter meglehetősen világosan utal a *Nyelv, kép megnyilvánulás* című 1972-es tanulmányában, mely a film filozófiai genealógiájaként is olvasható. Ugyanakkor már Rilke költeményét is számos intermediális, művészettörténeti kontextus veszi körül. Maga a vers egy torzóban maradt görög Apolló-szobor vizuális és mentális feltérképezése, műfaját, a műalkotások szöveges leírására vonatkozó ekphrasziszt tekintve egy másik költeményre, John Keats *Óda egy görög vázához* című 1819-es művére is utal, annak egyfajta folytatása, újraírása. Tovább rétegezi Rilke költeményének kontextusait, hogy az antik művészet 18. századi filozófusa, a művészettörténeti szemlélet egyik alapítója, Winckelmann a Belvederében látható Apollón-szobrot a „művészet leg-

---

pejoratív értelmében egy utcalányt próbál befűzni a férfi, ezt az értelmezést támogatja a lány meglehetősen kihívó öltözködése, túlzott sminkje és testtartása.

<sup>21</sup> DOBAI, „Nyelv, kép, megnyilvánulás”, 219.

<sup>22</sup> GELENCSÉR, *A Titanic zenekara*, 17.

magasabb eszményeként”, a „testetlen szépség” ideális példányának leírásaként ragadja meg rövid szövegében, aminek nyomán Rilke versének mintáját gyakorta Winckelmanntól eredeztetik, mint amely költői formában azt írja tovább.<sup>23</sup> Ugyanakkor Winckelmann másik írása, melyben a torzóban maradt Heraklész-szobrot „tökéletes műalkotásnak”<sup>24</sup> nevezi, sokkal szabályosabb műleírás, és az ebben tett, a lessingi médiumspecifikussággal is párbeszédképes állítása, miszerint „[a]hol a költő abbahagyta, ott kezdte a képzőművész”,<sup>25</sup> egyfajta felhívásként volt érthető Rilke számára a szobrászat és a költészet versengésére. Rilkénél ráadásul további vonatkoztatási pontként merül fel a szobrászattal való elköteleződése, továbbá az, hogy a költő Auguste Rodin személyi titkáráként működött, *Korai Apolló* című verse pedig az *Archaikus Apolló-torzó* ikerdarabja.

Minthogy Apollón a görög mitológiában a költészet, tágabb értelemben pedig a művészet istene, és tekintve, hogy a winckelmanni (filozófiai) ekphraszisz mellett Keats és Rilke verse is a tiszta szépség esztétikai problémáira keresi a választ, Dobai filmje is ezekbe az önreferenciális, sőt metareprezentációs, a művészet mibenlétére vonatkozó interpretációs keretekbe ágyazható. Rilkénél a csonka testábrázolás leírását és a fizikai látvány imaginárius kiegészítését a sokszor értelmezett, a meglepetés váratlanságával érkező befejezés szentenciája követi, amely Tóth Árpád megszelídített és archaizáló fordításában („Változtasd meg élted!”) enyhébben hangzik az eredeti német nyelvű imperatívusznál („Du muß dein Leben ändern”). A szonett a hagyományos értelmezés szerint az esztétikum erejére, a művészet funkcionalitására, hatására hegyeződik ki, amit Nemes Nagy Ágnes egyszerűen a görög katarszisz fogalmával feleltet meg: „A művészet hatalma, életalakító ereje: nem lehet erről többet mondani Rilkénél.”<sup>26</sup> A címbeli idézet és azok művészettörténeti és esztétikai diskurzusai révén Dobai filmje is önmagára a művészet katartikus, arisztotelészi értelemben megindító, megtisztító, és ezáltal felszabadító hatalmára irányul.

Korántsem evidens ugyanakkor, hogy a filmben mivel is kellene azonosítani a művészet pragmatikus funkciójával összefüggő katartikus hatás jelenlétét, egyáltalán: ki lehet a rilkei imperatívusz címzettje, a film főszereplője vagy pedig annak befogadója, esetleg egyszerre mindkettő. A film Cseh Sándor személyében egy testépítő alternatív életmódját és önmegvalósítási kísérletét állítja a középpontba, aki klasszikus filozófusok gondolati építmé-

---

<sup>23</sup> Johann Joachim WINCKELMANN, „A belvederei Apollón leírása”, ford. TÍMÁR ÁRPÁD, in Johann Joachim WINCKELMANN, *Művészeti írások*, szerk. TÍMÁR ÁRPÁD (Budapest: Helikon, 2005), 87.

<sup>24</sup> Johann Joachim WINCKELMANN, „A római belvederei torzó leírása”, ford. TÍMÁR ÁRPÁD, in WINCKELMANN, *Művészeti írások*, 77.

<sup>25</sup> WINCKELMANN, „A római belvederei torzó leírása”, 78.

<sup>26</sup> NEMES NAGY ÁGNES, „Rainer Maria Rilke: Archaikus Apolló-torzó”, in NEMES NAGY ÁGNES, *Az élők mértana: Prózaí írások I.*, szerk. HONTI MÁRIA (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 380.

neyeit igyekszik átültetni a gyakorlatba. Először a férfit gyári munkavégzés közben látjuk, amint felseper, egy szobrot tisztít locsolócsővel, kaszál, majd az utcán és családi házas otthonának teraszán és kertjében filozófusok magvas bölcsességeit olvassa fel magának. Az egyik képen, melyen súlyokat emel, izmos felsőtestével már-már Rodin szobrait idézi meg. A filozofáló munkásnak ez a groteszk alapszituációja némileg emlékeztet Jiří Menzel nem sokkal korábban, 1969-ben készült, és szintén a betiltás sorsára jutott *Pacsirták cérnaszálon* című játékfilmjére, de az analógia ebben ki is merül, a cseh rendezőnél a politikai allúziók összehasonlíthatatlanul markánsabbak. Dobai Péternél a férfi úgy törekszik a harmonikus élet megvalósítására, hogy a testedzést (emelő- és nyújtógyakorlatok, fizikai munkavégzés, táplálkozás) egyesíti a filozófusoktól, Diderot-tól, Goethétől, Gandhitól és különösen Spinozától kölcsönzött szellemi-etikai célzatú életvezetési tanácsokkal. Számára a filozófia nem a gyakorlati lélettől elrugaskodott ideál, hanem goethei értelemben nagyon is tökéletes hűség önmagához. Az anyagi és a szellemi világ egységességét valló tökéletesedési program a modern testépítő-kultuszt az antik görögség testkánonjának winckelmanni értelmezése szerint írja újra. A férfi rendszerint szűk plánok keretében egyfajta stációként olvassa fel a bölcseledők gondolatait, és időnként röviden kommentálja azokat. Ugyanakkor a hiányzó párkapcsolat, a feleség említésénél váratlanul sírni kezd, és a dokumentarista forma spontán drámaisága rögzíti azt a pillanatot, amikor a testi és a lelki kiegyensúlyozottságra épülő életvezetési ideál összeomlik. A férfi Spinozától azt a szöveghelyet olvassa fel, amely szerint „ha már házas valaki, úgy tekintse feleségét, mint élete fogytáig való barátját és tökéletesen tiszta viszonyban éljen vele”, majd itt a recitálás megszakad, a felolvasó könnyekben tör ki, arcát a kezébe temeti, aztán a „majd elolvasom máskor” kommentárral torzóban hagyja a szövegrészletet. Itt válik világossá a film nyitójeletének értelme, amelyben a férfi a lányt megérintette az utcán, és ujját egy vaskarikába dugta (ami persze megint csak kétértelmű).

Dobai Péter a filmet értelmező tanulmányában a Rilke által megfogalmazott megindító hatást a következőképpen konkretizálja: „A filozófia ugyanakkor sokkal inkább mint az irodalmi, képzőművészeti, filmművészeti hatások, mindig a magatartás megváltoztatására ösztönzött, abban a világos és mély értelemben, ahogyan Rilke írta: *Du muss dein Leben ändern*”.<sup>27</sup> Ha a szerzői intencionál maradunk, a rilkei didaktikai párhuzam abban ragadható meg, hogy a múlt „archaikus” alkotásaival való találkozás gyakorlati hatást eredményezhet. Az analógia azonban megszakad abban, hogy amíg Rilkenél a művészet idézi elő a gyakorlati változást, addig Dobainál a filozófia, elvégre a művészetet („irodalmi, képzőművészeti, filmművészeti hatások”) egyértelműen másodlagosnak tekinti a filozófia purgációs hatásához képest.

<sup>27</sup> DOBAI, „Nyelv, kép, megnyilvánulás”, 215.

Persze a romantika óta a német romantikus filozófiai hagyományban mindig is erőteljes szerepet kapott a művészet (a költészet) filozófiává való átalakulásának, sőt szakralizálásának vágya, a művész, a bölcselkedő és a pap integrációjának programja, mint azt Friedrich Schlegel torzója (töredéke) mutatja: „A költő filozófus, a filozófus költő: próféta. A didaktikus költeménynek profetikusnak kell lennie, és hajlama szerint azzá is válhat.”<sup>28</sup> Rilke-elemzésében Nemes Nagy Ágnes szintén a művészet szakralitásának koncepcióját regisztrálja, amely ugyan „nem a vallásé, bár a kettő közötti titkos, Rilkére oly jellemző átfedésekkel”.<sup>29</sup> Ebben az értelemben a művészet/filozófia esztétikai ereje abban érhető tetten, hogy a film protagonistája filozófusok, szépirok olvasásának hatására igyekszik megváltoztatni az életét.

Nem áll távol ettől ennek egy másik, nem a görögségben, hanem éppen a hatvanas évek ellenkultúrájában gyökerező olvasata, amely szoros kapcsolatban áll az avantgárd bürgeri felfogásával is. Peter Bürger kétségtelenül esszencialista elmélete szerint az avantgárd művek „az autonóm művészet lényegi meghatározottságait tagadták meg: a művészet társadalomtól való elválasztottságát [...] célja az autonóm művészet felszámolása volt, a művészet gyakorlati életbe való visszavezetésének értelmében.”<sup>30</sup> A művészet (filozófia) és az „élet” összeolvasztásának avantgárd törekvése az alternatív életformák „életművész” fogalmában köszön vissza, ahol a személyes életstílus (*Lebenskunstwerk*) képződik meg művészetként. Anélkül, hogy a bürgeri elvet említene, Havasréti József a honi neoavantgárd kifejezett vízjelének tartja az „élet” és a művészet” ezen, a személyiségen belül létrejövő ötvözését: „A magyar neoavantgárd szubkultúra egyik meghatározó tulajdonsága, hogy saját privát világának egyes szegmentumait és gesztusait mint műalkotásokat, de legalábbis esztétikai képződményeket jelenítette meg”.<sup>31</sup>

A filozófia pragmatikájával, az élet esztétizálásával kapcsolatban felvetődik a kérdés, hogy mire vonatkozik a rilkei imperatívusz, a szereplő vagy a film befogadója a felszólítás címzettje. A film azon jelenete, amikor a tetterős férfi zokogásban tör ki, hasonlóképpen fordulatnak tekinthető, mint Rilke versének utolsó mondata, de az analógiát ellentmondásos módon testesíti meg. Egyfelől értelmezhető a mű és a film főszereplőjének viszonyában, amelynek értelmében a filozófia testi reakciót képes kiváltani, ilyenformán Rilke ajánlataként érvényesül a katartikus hatás. Ha azonban a sírást nem a megtisztulás megnyilvánulásaként, hanem a harmóniaelv megbomlásaként értelmezzük, a film egyúttal felülírja, érvényteleníti ezt a hatást. Ezen olvasat

---

<sup>28</sup> August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, „Athenäum töredékek”, ford. TANDORI Dezső, in August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes és VÉSZITS Ferencné (Budapest: Gondolat, 1980), 312.

<sup>29</sup> NEMES NAGY, „R. M. Rilke: Archaikus Apolló-torzó”, 377.

<sup>30</sup> Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás (Szeged: Universitas, 2010), 65.

<sup>31</sup> HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 22–23.

szerint a gyakorlati megvalósíthatatlanság, a művészet és/vagy a filozófia kudarcát nyilvánítja ki: hiába válogatja ki a férfi azokat a szövegeket és szerzőket, akik ideológiai támpontot nyújtanának filozófiai embereszményének megvalósításához, a tanítások nem segítenek, a fáradságos terápia önáltatásnak bizonyul. Így éppen a rilkei imperatívusz szenved csorbát, amennyiben az *Archaikus torzó* Cseh Sándor tragikus vagy ironikus gyakorlati példájával azt a visszájára fordítja, semmissé nyilvánítja. Másfelől a rilkei maxima nemcsak a vers és a film közötti, hanem a film és a néző közötti viszonyként is értelmezhető, annál is inkább, mert a szonett parancsa az olvasó megszólítására is vonatkozik. A film befogadója számára a férfi főszereplő sikertelen tökéletesedési törekvése semmivé foszlatja Rilke versének központi gondolatát. A harmóniavesztés, pontosabban a harmónia illúzióinak bizonyulása a filozófia hatástalanságát demonstrálja, és inkább ellenpontozza, mintsem megerősíti az *Archaikus Apolló-torzó* alapvetését.

Amíg a német költő számára az „archaikus” a régmúltnak a jelenben, a görögségnek a modernizmusban való zavartalan visszatérésére, a töredékes szobor felsejlésére vonatkozott, addig Dobai filmjében már a rilkei ekphraszisz képviseli az archaikus réteget. Mindkét műalkotásban tetten érhető a benjamini auravesztés<sup>32</sup> tapintható jelenléte, az eredeti környezetből kiragadott mű idegensége, téridőbeli meghatározottságának elvesztése, amíg azonban Rilke költeménye esetében harmonikus az archaikus műhöz való viszony, a testépítő férfi és az „archaikus” filozófia találkozása diszharmóniát idéz elő, csak nosztalgikus formában van jelen, olyan vágyott múltbeli értéként, amely többé elérhetetlen. De a végérvényesen lezárult múlt elégikus szimbólumaként archaikusak a film végén a gyermekkori emlékként feltűnő játékmackók is, melyeket a főszereplő a szemétből halászott elő. Ebből a szempontból Dobai Péter filmje a „torzó” fogalmát nem annak problémamentes megidézéseként definiálja újra, ami nincs jelen, de testetlenül is feldereng, hanem fájó hiányként, elsőként is a párkapcsolat hasogató hiányaként, másodsorban pedig ennek következtében a főszereplő megvalósíthatatlan filozófiai ideáinak veszteségeként, a testi és lelki kiegyensúlyozottság elmaradásaként, remetei magányként.

Különösen abban a történeti szituációban, amelyben a hippimozgalom „forradalmian” rendhagyó életformái, a szabad kommunáktól a természetbe való kivonuláson át az alternatív családokig, még élénken éltek, Dobai Péter főhősének nonkonformista életstratégiája könnyen tűnhetett a Kádár-kor társadalmi normái elleni rendszerellenes lázadásnak, az önmagára irányuló tökéletesedési kísérlet pusztá gesztusalapú tiltakozásnak, amely normaszegé-

---

<sup>32</sup> Walter Benjamin a sokszorosítással szembeállított kézműves alkotásokat jellemző aurát úgy definiálja, mint „a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van.” Walter BENJAMIN, „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában”, ford. KURUCZ Andrea, hozzáférés: 2024. 07. 01., [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html)

sével ellentart a hatalomnak. Utóbb a BBS-ben készült munkáit tárgyaló öntelmezéseiben Dobai a korábbi hangsúlyok áthelyezésével maga is felerősítette a film politikai vonatkozásait: „A filmben egy olyan fiatalembert látunk, aki aktívan, intenzíven részt vesz tulajdon személyisége, gondolkodása, erkölcsi bátorsága, magatartása kialakításában, akárcsak testének »anatómiai« egzaktsággal megtervezett és végrehajtott esztétikai és erőnléti kiépítésben, miközben egyaránt azon van, hogy megőrizze mind szellemi horizontjának, mind közvetlen személyének szabadságát egy álarcos diktatúrában, ahol maga a félelem ölt kollektív álarcot.”<sup>33</sup> Másfelől ugyanakkor a gyári milió és a bölcsekedő dolgozó társítása, a katedraellenes hétköznapi filozofálás akár még demonstrálhatta is volna a munkás és az értelmiségi közötti megbonthatatlan szövetség szocialista eszményképét.

Jóllehet a BBS a magyar filmgyártás más területeihez képest bemutatási kötelezettség nélkül szabadabb alkotói légkört mondhatott magáénak, ahol a cenzúra és a kompromisszumkényszer kevésbé érvényesült, a betiltás elkerülése érdekében utólag a szerzőnek a saját előadásában narrátorhangot kellett csatolnia a film elejére. Ez a narrátorhang a film tartalmához képesti magasabb hierarchikus pozíciójával megtestesíti a kádári paternalizmust, amennyiben afféle orientáló kommentárként előzetesen értelmezi a néző számára a filmet, palimpszesztiként írja felül a testépítő önvallomásait. Ironikus módon azonban ez nem volt elegendő, az értelmezés hangsúlyainak a politikai elvárásokhoz igazodó utólagos megváltoztatása ellenére a filmet azzal a hivatkozással, hogy a szocialista ember kollektivista elvével szemben énközpontú, társadalomellenes és nemkívánatos antiszociális embert állít a tengelyébe, mégis betiltották. Pontosabban sem moziban, sem pedig a televízióban nem volt szabad bemutatni, a külföldi értékesítést is megtiltották, ugyanakkor a BBS szűk körű rendezvényein engedélyezték a vetítést.<sup>34</sup>

A film elejére illesztett narrátori kommentár távolságtartóan viszonyul a testépítő boldogságkonceptiójához, akinek a „testi-lelki egyensúly megteremtésére” vonatkozó életfilozófiáját „különös életvitelnek” nevezi, és abban a társadalmi szempontok negligálását önzésnek tartja, amely szükségszerűen torkollik a harmóniavágy bukásába.<sup>35</sup> A Marxra való hivatkozás, mely ebben a vonatkoztatási keretben öncélnak minősíti az egyénnek a társadalmi törekvések felett álló kizárólagos akarátát, afféle tipikus szocialista „vörös faroknak” tekinthető, amely értelemgondozó hatalomként elutasítja ezt az individualistának tekintett életformát. Tömörebben fogalmazva: a film narrátori in-

---

<sup>33</sup> DOBAI Péter, „In loving memory of BBS. Egy ifjú nemzedék, egy immár időben messzi Magyarországon, a hatvanas–hetvenes évek fordulóján, filmkamerával”, in ANTAL István, DEÁK László és KODOLÁNYI Sebestyén szerk., *Balázs Béla Stúdió 1961–2001* (Budapest: BBS-Orpheusz, 2002), 58.

<sup>34</sup> MORSÁNYI, *Az irodalom senkiföldjén*, 144.

<sup>35</sup> DOBAL, „Archaikus torzó”, 115.

telme arra irányul, hogy kioltsa a film eredeti elképzelését, bolondnak és társadalmilag destruktívnak állítsa be a férfit. Amint Gelencsér Gábor megjegyzi: „Az egész film ismeretében azonban ez a bevezető szöveg legalábbis ironikusnak, sőt cinikusnak hat, méghozzá nem a dokumentumfilm hőse, hanem az odaerőltetett ideológia miatt.”<sup>36</sup>

A narrátor kényszerű átértelmezését is felülírja ugyanakkor a film „forgatókönyve”, amely megpróbálja visszaszerezni a jelentést a hatalomtól. Az *Archaikus torzó* című filmnek az azonos című kötetben először 1983-ban publikált „forgatókönyve” persze csak nagy jó indulattal teljesíti a műfaji kritériumokat. Amennyiben a forgatókönyv műfajának egyik feltétele, hogy a filmhez képest előzetesen, nem pedig azt követően jön létre, másrészt nem autonóm szövegnek, hanem olyan másodlagos segédszövegnek tekinthető, amely hierarchikusan alárendelt a filmnek, akkor nyilvánvaló, hogy a publikált írás kevésbé teljesíti ezeket az elvárásokat. Ötvözi magában az emlékirat, az esszé, az önreflexív filmelemzés, a munkanapló és a szóban elhangzottak utólagos lejegyzésének heterogén szövegtípusait, már csak annál is inkább, mivel közli a fiatalember nyilván spontán és nem precízen megkoreografált monológjait, de a narrátorhangot is, melyek értelemszerűen csakis utólagosak lehetnek az elkészült filmhez képest. Ezt erősíti fel, hogy az idézőjeles „forgatókönyvet” végig múlt idős igealakok uralják. Nem vonja vissza ugyanakkor a szöveg a bolondság teóriáját, a kommentátori hanggal összhangban távolságtartó iróniaként értelmezi a testépítő portréját: „Ez az ember saját örületében lakik, és sorsát, akármilyen is, megérdemli.”<sup>37</sup> A filmbeli kommentárra vonatkozó kommentár viszont kifordítja a hatalom értelemgondozó felügyeletét: „Ezalatt egy kommentár hallatszik a filmen, amely először a film felnagyításának és bemutatásának politikai feltétele volt, de azután teljesen szervült a filmen elhangzó monológgal és a film képeivel. A film elején elhangzó szavak tulajdonképpen mea culpák azért a distanciáért, amit a film készítői az alkotás érdekében fel kellett vállaljanak a film hősével szemben.”

Még erősebben felel a narrátori értelmezéssel Dobai másik vonatkozó szövege, a *Nyelv, kép, megnyilvánulás*, amelynek elejére aligha véletlenül került mottóként egy, a személyes szabadság igenlésére vonatkozó Jean-Luc Godard-idézet.<sup>38</sup> Ez egyfelől értelmezhető a hatalom elutasításaként, különösen azért, mert a hatvanas évek nemzetközi alternatív filmkészítésének fenegyerekétől, Godard-tól való. Másfelől a film tartalmára is vonatkoztatható, s mint ilyen inkább támogatja, mintsem elutasítja a testépítő önmegvalósításra

<sup>36</sup> GELENCSÉR, „Archaikus torzó”

<sup>37</sup> DOBAL, *Archaikus torzó*, 111.

<sup>38</sup> Az idézet így szól: „A filmművészetben az a jó, hogy szembe kell nézni a kényszerrel is. Meg kell érezni a megfelelő pillanatot, amikor az ember megcsinálhatja a dolgokat. És megkísérelheti, hogy szabad legyen a kényszer ellenére és a kényszer révén.”

irányuló törekvését. Ez a dolgozat védelmébe veszi a főszereplőt, azzal együtt is, hogy a filmfelvételt a férfi „a létezésének kritikájaként” kezeli.<sup>39</sup> Dobai itt nem örülteként, hanem egy eleve megvalósíthatatlan filozófiai koncepció kudarcaként tekint a férfi elképzelésére, megkérdőjelezi azokat az állításokat, melyek „egy elmekörtani eset élő autonómiáját” látják a filmben, ehelyett az együttérzés hangján szólva „egy magatartás individuális megszervezésének kudarcaként” értékeli a bodybuilder törekvését. Dobai Péter utóbb készült, a felülrást felülró szövegei tehát visszavonják a hatalom által generált jelentéseket, érvénytelenítik azokat.

A *Nyelv, kép, megnyilvánulást* uraló megértő modalitás szerzői önvédelemként, sőt a saját gyötrődéseket feldolgozni segítő önterápiaként is felfogható. Dobai a „forgatókönyvben” a testépítő filmbeli reprezentációját „confessiónak” titulálja, melyet éppúgy lehet önvallomásként olvasni. Feltűnőek ugyanis a film tartalmának privát párhuzamai, amelyek sok tekintetben egybevágnak Dobai 1960-as évek végi életpályájával, anélkül persze, hogy a film szereplőjét közvetlenül megfeleltetnénk a szerzővel. Dobai ekkoriban a filozófiai gondolatok gyakorlatba való átültetésének lehetőségein töprengett, kigyűjtötte a lényegesnek vélt idézeteket, akár csak a filmbeli férfi, és hozzá hasonlóan integrálta az életbölcselet szellemi aspektusait az antik görög művészet által megérvelt testépítéssel. Így ismerkedett meg a film főszereplőjével, Cseh Sándorral is. Ilyenformán a filmbeli férfi alakjában önéletrajzi elemként Dobai Péter egyfajta alteregóját láthatjuk. A *Nyelv, kép, megnyilvánulás* című tanulmányban a filmbeli testépítő elképzeléséhez nagyon hasonló tökéleteségprogramot a szerző már nem a kívülálló személyre, hanem saját magára vonatkoztatja, önelbeszélő nyelvtani alakok kíséretében: „1965-től 1970-ig filozófiát tanultam. Azóta sokszor gondoltam arra, hogy a filozófia nem más, mint a realizálhatatlan. [...] Gyengébb voltam annál, amit fel tudtam fogni. [...] A filozófia ugyanakkor sokkal inkább mint az irodalmi, képzőművészeti, filmművészeti hatások, mindig a magatartás megváltoztatására ösztönzött, abban a világos és mély értelemben, ahogyan Rilke írta: Du muss dein Leben ändern. Az elolvasott filozófiai szövegeket egy külön erre a célra bekötött, üres lapokból fűzött könyvbe írtam, amelynek a *modus vivendi* címet írtam a gerincére. [...] ezek csak magányos villámok voltak a száraz égen: én mint önmagam számára kitűzött morális cél, nem léteztem.”<sup>40</sup> Következésképpen a filmbeli szereplő Dobai „kiszervezett” és elvonatkoztatott hasonmása, akit utólag eltávolít magától, az ő bukásán keresztül privát filozófiai ideáját illúzióknak minősítve magán is ironizál, és a film e szöveges újraértelmezése során saját programját is bizonyos fokig hatályon kívül helyezi.

Ezen a ponton a felülrások még nem érnek véget. Szabó Sándor és Vásárhelyi Lajos 1998-ban készült *Változtasd meg élted!* című filmje újabb szinttel

<sup>39</sup> DOBAL, „Nyelv, kép, megnyilvánulás”, 220.

<sup>40</sup> DOBAL, „Nyelv, kép, megnyilvánulás”, 215.

tetézi az *Archaikus torzó* jelentésrétegeinek szüntelen módosulási folyamatát. Amíg Dobai filmje számára Rilke szonettje számított archaikusnak, addig a Szabó–Vásárhelyi szerzőpáros számára már az 1971-es film képezi az archaikus múltat. A *Változtasd meg élted!* huszonhét évvel később veszi fel a fonalat, és szintén szűk képvágások sűrű alkalmazásával rajzol fel egy újabb portrét az időközben megöregedő akkori főszereplőről, Cseh Sándorról. A film egyfajta újrajátszás, remake; jeleneteinek szerveződése azon alapszik, hogy az újabb filmfelvételeket megszakítják az előző filmből vett mozgóképi idézetek, a régi film hangsávja áthajlik az új filmbe. A filmnek ez a szerkezeti elve, noha a jelenetek sorrendiségét felcseréli (így például a film a játékmackók példájával indul), olyanfajta önreferenciális értelmezést produkál, amelynek Rilke költeményének szellemében az élet esztétizálása a célja. Ezek a gyakran vágástechnikailag is pontos intermediális utalások vagy értelmezik az *Archaikus torzót*, vagy továbbépítik a korábbi, vagy ironizálnak azon, de adott esetben vitatkoznak is Dobai Péter leírásaival. Ezek a többszörös idézetek és idézőjelek olyan, az eredeti kontextusukból kibillentett idézetkollázsokká válnak, mint Nemes Z. Máriónak az *Archaikus torzót* értelmező és – jelöletlen – idézetekkel szintén teletűzdelt, meghatározhatatlan műfajú szövegében a filozófusoktól, Dobaitól és másoktól vett intertextusok”.<sup>41</sup>

A rilkei imperatívuszt kölcsönző filmcím az időssé váló férfi sikertelen boldogságtörekvéssel, valamint az „archaikus” test, az elvadult kert és a lepusztult terasz metonímiáival a néző számára ismételten csak ironikus vagy tragikus értelmet nyer, kioltja a korábbi jelentéseket, végső soron a filozófia gyakorlati hasznának kudarca felé vezetve a szálakat. Am Cseh Sándornak az „archaikus” filmre és a stábra vonatkozó megjegyzései során a megfigyelőből megfigyelt lesz, ami felforgatja az értelmezések hierarchikus viszonyait. A főszereplő álláspontja szerint ugyanis a film csinált belőle negatív példát, és „lehet, hogy a társadalom antiszociális, én meg nem vagyok az”. Ezen túlmenően tagadja a saját életprogram sikertelenségére vonatkozó állításokat is. Függetlenül attól, hogy a néző őszintének tartja-e ezt az interpretációt, most a főszereplő veszi vissza a jelentésképzés hatalmát, nemcsak a politikától, hanem Dobaitól és a nézőtől is: végső soron csakis ő maga hivatott eldönteni sorsa megítélését.

A filmet körülvevő kontextusok palimpszesztszerű rétegződése nem a filozófiai ideál összeomlását reprezentálja, hanem a jelentések véget nem érő felbomlását. A jelentéskioltás pedig Bódytól és Erdélyitől egészen az A. E. Bizottságig a magyar neoavantgárd filozófiai ideálja volt. És ennyiben, torzóléte ellenére, realizált ideál.

<sup>41</sup> NEMES Z. MÁRIÓ, „Bildung és Züchtung: Megjegyzések Dobai Péter Archaikus torzójáról”, *Enigma* 23, 89. sz. (2016): 73.

