

ACSÁDY-PONGYOR ÁRON
Kozmikus és animális.
Bódy Gábor *Kutya éji dala* (1983) című
filmjének hang- és zenehasználata

[SZERZŐ]

Acsády-Pongyor Áron 1998-ban született Budapesten. 2021-ben végzett az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán, filmelmélet és filmtörténet szakirányon. Jelenleg ugyanott végzi filmtudomány mesterszakos tanulmányait. E-mail: acsadyaron410@gmail.com

[absztrakt]

Bódy Gábor *Kutya éji dala* (1983) című nagyjátékfilmje a nyolcvanas évek magyar filmjében megjelenő új érzékenység elnevezésű pseudo-irányzat egyik főműve. A film radikális komplexitása a film zene- és hanghasználatában különösen erőteljesen jelenik meg. Írásomban a *Kutya éji dala* hangsávjának szoros és részletes, tartalmi és formai elemzésével kívánom feltárni a film értelmezése szempontjából különösen fontos hangjelentésréteget. Amellett érvelek, hogy az elektronikus zajzenéből, alternatív és klasszikus zenéből, valamint katona- és népdalokból álló filmzene darabjai vagy önmagukban destruáltak, vagy feszültségmentesítő funkcióval bírnak.

Gábor Bódy's feature film *The Dog's Night Song* (1983) is one of the main works of new sensibility, a pseudo-movement in Hungarian cinema of the 1980s. The radical complexity of the film is strongly displayed in its usage of music and sound. In my essay, I will explore this layer of sonic meaning, which is particularly important for the interpretation of the film, through a close and detailed analysis of the soundtrack of *The Dog's Night Song*, both in terms of content and form. I will argue that the pieces of the soundtrack, consisting of electronic noise music, alternative and classical music, as well as military and folk songs, are either inherently destructive or have a tension-exempting function.

Bevezetés

Tanulmányomban Bódy Gábor *Kutya éji dala* (1983) című filmjének hang-, illetve zenehasználatát fogom elemezni, a film hangsávjának szoros és részletes, tartalmi és formai elemzésére vállalkozom. A *Kutya éji dala* a rendező harmadik, utolsó nagyjátékfilmje. Előző két alkotása a dolgozatom tárgyául szolgáló film hang- és zenehasználatát több aspektusból is megelőlegező *Amerikai anizs* (1975) és a *Psyché* (1980). A *Kutya éji dala* után készült el Bódy kliptrilógiája (*De Occulta Philosophia* [1983], *Dancing Eurynome* [1985], *Walzer* [1985]), amelyeknek a *Kutya éji dalához* hasonlóan szintén erőteljes a zenei meghatározottsága. A *Kutya éji dalát* az új érzékenység – szintén zeneileg meghatározott – „pszeudo-irányzatához”¹ szokás sorolni.

Ez a filmcsoport a nyolcvanas évek első felének néhány magyar filmjét foglalja magába, amelyekre a játékfilmforma és a neoavantgárd törekvések együttélése jellemző. Ezek a filmek szorosan kapcsolódnak a nyolcvanas évek képzőművészetéhez és posztmodern világgépéhez is. Közös bennük az új narrativitás² és a jelen írásom szempontjából legfontosabb zenei meghatározottság. Ez utóbbi elsősorban a new wave együttesek (pl. Traband, Vágtázó Halottkémek) „tendenciózus felmutatásában”³ jelenik meg. Írásomban arra vállalkozom, hogy zenehasználati elemzéssel rámutassak Bódy Gábor *Kutya éji dala* című filmjének radikális komplexitására.

Zene- és hanghasználati elemzés alatt a film hangsávjának formai és tartalmi vizsgálatát értem. Formai szempontból a különböző zenei típusok szerint nyolc részre osztom a *Kutya éji dala* zenei világát, amelyeknek egy-egy fejezetet szánok írásomban. Ezek a következők: a Vidovszky László által szerzett-improvizált filmzene, az A. E. Bizottság zenéje, a Vágtázó Halottkémek zenéje, a klasszikus zenei idézetek, a katonadalok, a népdalok, a Palais Schaumburg zenéje és Gőz László harsonajátéka. Tartalmi vizsgálatom során pedig a filmben alkalmazott zenék jelentésének megragadására töreksem. Szöveges zenék esetében ez elsősorban a szöveg elemzése által tárul fel, de minden esetben fontosnak tartom a zenei formát is, illetve, hogy a filmben egy zene a diegézis részeként vagy azon kívül szólal meg. Úgy vélem, a film hangsávjában többjelentést hordoz magában, amivel érdemes önmagában és a filmképhez képest is foglalkozni. A zenéknek (és zeneszövegeknek) a szüzsével való kapcsolatát, valamint a zenén túl a hanghasználat egyes jellegzetességeit (pl. effektek, torzított hang stb.) is vizsgálom.

Vidovszky László filmzenéje és a hangeffektek

A *Kutya éji dala* hivatalos filmzenéje Vidovszky László experimentális elektronikus improvizációja. Tulajdonképpen alkalmazott zajzene, mely a film nagy részében jelen van mesterséges atmosférahangként és effektek formájában. Már a főcím alatt hallhatjuk ezt a kísérteties zúgást, amely a film során végig fenntartja abbéli titokzatosságát, hogy diegetikus vagy nondiegetikus hangról van-e szó. A hangforrás ugyanis láthatatlan, azonban ez a „zaj” a filmet belengő természetfeletti atmosféra hangbéli megjelenése, így nem dönthető el egyértelműen az, hogy a film cselekményvilágának része-e, vagy egy szerzői reflexió a film cselekményvilágáról, hangulatáról, esetleg egy transzcendens szerzői jelenlét jelölője.

1 Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közelítések az új érzékenység filmjeihez. *Metropolis*, 2010/4. 20-33.

2 Szilágyi Ákos: Az elmesélt Én. Az „új érzékenység” határai. *Filmvilág*, 1985/7. 27-29.

3 Szilágyi Ákos: Milarepaverzió. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1985/7. 18.

A film alapjául szolgáló *Szociográfia* című Csaplár Vilmos-novella⁴ a következő információkat tartalmazza a „C.” nevű „közepes nagyságú községként”⁵ megjelenő település levegőjét megtöltő hangról: „A zúgó keverőgépek zaját azonban a fül – különösen a városi ember füle – hamar megszokja. És akkor már érzékelné tudja a mögötte lévő csöndet, ami nem is csönd, hanem valami több: elégedett nyugalom.”⁶ A novellában fontos vonatkoztatási pontként megjelenő keverőgépek⁷ a filmben legtöbbször láthatatlanok (jelöletlen hangforrások) maradnak, és valószínűleg a játékidő során többször is megjelenő meddőhányóknál működnek. Vidovszky ezt a zajt utánozza és formálja át a „mögötte lévő csönddel” együtt valami többé, egyfajta transzcendens jelenlétté, egy mindenek felett álló erő működésének hangjává.

Az ilyen típusú filmzene alkalmazása mögött rejlő rendezői szándék felkutatásához Bódy Gábornak a még megvalósításra váró filmmel kapcsolatos *Gondolatvázlataihoz* érdemes fordulnunk:

A zenei anyag egyrészt zajok zenei használatából állna, másrészt nagyon mesterséges, szintetikus hangokból. Például flippereknek képregényszerű hangjából, amelyekben van valami narratív vagy filmjellem, ugyanakkor zenei értelemben hangoltak és zörejszerűek annyiban, hogy konkrét eseményből, a golyóknak az ütközéséből állnak elő. Rendelkezésemre áll egy ilyen zenei anyag, ahol a prérfarkas vonítását és a tücsöknek a ciripelését állították elő egy flippernek a primitív szintetikus eszközeivel. Ezt a kutyavonítást, tücsökciripelést, egyáltalán az éjszakai hangvilágot szeretném az egész filmen átúsztatni, sőt elképzelhető, hogy ezt lehetne az álomszerűségnek a jelzésére is használni. Ha az egész filmben valamilyen módon jelen van, hogyha előtérbe kerül, akkor egy álomszerű hangkeretet képez bármely felvétel köré.⁸

Ezek a „nagyon mesterséges, szintetikus hangok” sokszor olyan tárgyakhoz is kapcsolódnak, amelyek teljesen természetes működésűek. Ezeknek az effekteknek a segítségével a tárgyak nemcsak valamiféle elektromos töltést, hanem többletjelentést is kapnak. Így válik a fentebb említett természetfeletti erőter részévé a „primitív, szintetikus tücsökciripeléssel” kiegészülő, túlhajtott hangjával a lejtőn lefelé guruló kerekesszék és a pittyegő pöttyöslabda is. A kerekesszék normális menetzaja csak néhány másodperc után egészül ki az elektronikus hangeffekttel, ahogy a labda is csak egy hétköznapi pattanás után kezd el csipogni. Így ezek az effektek a tárgyról való nondiegetikus reflexió irányába mozdítják a filmes hanghatást. Ez a módszer ráadásul rímelt Bódy egy másik, a *Kutya éji dalával* kapcsolatos tervére, gondolatára is: „Úgy mellékomponálni, hogy benne is legyen az a jelenetszerűség, amit egy filmtől elvárunk, de egy kicsikét csúszson el róla a kamera vagy a hang [...]”⁹ A kerekesszék és a labda belépői a hang „elcsúszásának” tipikus esetei. Mindkét kiemelt tárgy sorsdöntő tényezője a film cselekményének, ugyanis kulcsfontosságú szerepük van a tanácselnök sikertelen öngyilkossági kísérletében. Tulajdonosa átadja a kontrollt az önálló életre kelt kerekesszéknek, melyet egy talán felsőbb hatalom által odavezetett labda állít meg. Egy jelentéktelen játékszernek jut így kvázi messianisztikus szerep, általa dől el az élet-halál kérdés.

4 Csaplár Vilmos: *Szociográfia*. In *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.* Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, MMA, 2020. 225.

5 Uo.

6 Uo.

7 ibid. 231., 232., 234.

8 Bódy Gábor: *Gondolatvázlatok*. In ibid. 256.

9 Uo.

Habár konkrét flipperhang, illetve ahhoz hasonlító mesterséges hang nem hallatszik a filmben, a *Kutya éji dalában* többször megjelenik a Bódy által felvázolt flipperszerű mechanizmus, azaz konkrét eseményekből származnak mesterséges hangok. Ilyen a kerekesszék és a pöttyöslabda többlethangja, de a meddőhányó keverőgépeihez kapcsolódó szintetikus atmoszférázaj is.

Science-fiction hangulatú „primitív, szintetikus tücsökciripelés” kötődik az obszervatórium elektronikus műszereihez, amelyek a Kozmosszal való kapcsolat felvételét segítik. A tudományos-fantasztikus filmek hangvilágának megidézése itt a műfaj dekonstrukciójához kapcsolódik, ugyanis a csillagász (Grandpierre Attila) és a kisfiú (Gubala Zsolt) csak a Földről figyelik a világűrt. Lehetetlen, hogy eljussanak oda, hacsak a világűr nem megy hozzájuk. A mesterséges tücsökzene egy intenzívebb, agresszívabb verziója hallatszik, amikor a kisfiú talán találkozik az ufókkal (ez a bizonytalanság is destruálja a sci-fi elemet) a már említett meddőhányónál. Ez egy földöntúli, természetfeletti technológiával és energiával való találkozás, amely csak a hang által van jelen. Bódy rendezői szándéka szerint a kamera „elcsúszott”, nem kívánta megmutatni a pillanatot. Ugyanez a hangmotívum később megjelenik a kisfiú alvása és felriadása közben is, ami arra utalhat, hogy erről a természetfeletti találkozásról álmodik. Egy hangbéli elcsúszás által a pittyegés folytatódik a következő jelenetben is, ahol már a csillagvizsgálóban járunk. Ott a rajongólány (Bódy Vera) arra kéri a csillagász-frontembert, hogy vigye el – nem létező – űrhajóján. Az „ufók hangja” akkor is megjelenik, amikor a kisfiút a rendőrségen faggatják a tanácselnök halála és a pap eltűnése kapcsán, és a szó egy idő után a gyerek által a bányában látott földönkívüliekre terelődik. Ez az effekt tehát a világűrrel való találkozáshoz, illetve az arról való beszédhez, gondolkodáshoz és képzelgéshez kapcsolódik. A képi világ is igazodik a hangvilághoz. Az ufókat mutató képek a „spontán és játékos” szubjektivitást¹⁰ jelölő, „a spontán szemlélődés képeit”¹¹ rögzítő Super 8-as kamerával készültek, amelyek kontrasztban állnak a rendőrségi kihallgatás videóról átmásolt,¹² „szuperobjektív”¹³, „riportszerű és merev”¹⁴ képeivel. Hasonló, kicsit élesebb hang hallatszik a film *Diszpozíciós könyvében*¹⁵ a „Tiszt álma”¹⁶ címen szereplő jelenetben látható lefújt hadgyakorlat robbanása után, mely abban az esetben a hadászati technológiához kötődik. Nem annyira közvetlenül, de mégis kapcsolódik a háborús film műfajának feszültségmentesítéséhez a film majdnem egészen végigvonuló „álomszerű hangkeret” részeként. A film operatőre, Johanna Heer jegyzete¹⁷ szerint a filmben „A realiztikus történet mögött egy álomvilág tárul fel, amely észrevétlenül simul be a »sztoriba«. Az »objektív« elbeszélés, mint a tenger hullámai, átcsap a »szubjektív« álomvilágba, majd belefolyik a nyilvánosság szuperobjektív szférájába.”¹⁸

Több jelenetben hallatszik a film címszereplő hanghatása, a kutyavonítás. Bódy szerint a „kutya éji dala” az animális és a kozmikus közötti kapcsolatot jeleníti meg. Kutyavonítást hallhatunk abban

10 Johanna Heer jegyzete In Bódy Gábor *Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.* Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, MMA, 2020. 299.

11 „Az agyaglábakon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választörédek) 303.

12 Uo.

13 Johanna Heer jegyzete.

14 Uo.

15 *Diszpozíciós könyv.* In *ibid.* 288-297.

16 *ibid.* 292-293.

17 Johanna Heer jegyzete.

18 Uo.

a jelenetben, amelyikben a pap a tüdőbeteg nővel (Seres Gabriella) folytat lelki beszélgetést. A lelkipásztor arra kéri a nőt, hogy minden egyes alkalommal szűrje meg magát egy tüvel, amikor úgy érzi, nem mond igazat. A fent említett animális és kozmikus közötti kapcsolat itt is létrejön. A transzcendencia földi helytartója arra vesz rá valakit, hogy az önmagának okozott zsigeri fájdalom által váljon őszintébb emberré. A pap rémálmában is már-már hisztérikusan ugató-szűkölő-vonító kutyák hangját halljuk. Ebben a delíriumos vízióban a tüdőbeteg nő és egy kamerás ember támad az álpapra, aki végül leszúrja őt. A tüvel „megajándékozott” tüdőbeteg nő visszaszúr, animális bosszút áll az imposztoron, aki egy felsőbb hatalom képviselőjének hazudja magát, és vissza is él ezzel a hatalommal. Miután zavaros lázálmból felébred (feltámad), zsigeri (animális) félelmet érez a magáénak érzett (transzcendens-kozmikus) Messiás-szerep ránehezülő súlyától.

A film cselekményének nagy része éjszaka játszódik. A nappali jelenetek többsége is sötétebb tónusú, ehhez kapcsolódik a Vidovszky-féle „éjszakai hangvilág”. Tehát a *Kutya éji dala* képi és hangvilága egy szinte folyamatos éjjeli zsongásban van. Bódy ezzel az akusztikus világgal egyfajta „álomszerűséget” szeretne elérni, ennek a célkitűzésnek a megvalósulásában is hasonló a helyzet. A filmben többször láthatunk álmokat és álmodó embereket, azonban az álomszerű atmoszféra szinte folyamatosan jelen van.

Három álmójelenetről (a kisfiú ufós álma, a pap elleni merénylet és a tiszt kevésbé egyértelmű hadgyakorlatos álma) már szót ejtettem. Ugyanakkor fontosnak tartom még egy olyan szekvencia vizsgálatát, amelyben nyilvánvaló álommunka történik, hogy feltérképezem az „álomszerű hangkeret” és a tényleges álmok akusztikus világának kapcsolatát. A tanácselnök álmában hallatszó intenzíven pulzáló zúgás ugyanúgy jelen van az azt megelőző jelenetben, amelyben az álpap megpróbálja nyomorékságából kigyógyítani a tanácselnököt – ott halkabban, inkább a háttérben működve. A képi világban egyértelmű a jelzés, ugyanis az álom az ebben a filmben a „szubjektív belső reflexiókat”¹⁹ megmutató Super 8-as kamerával rögzített felvételnél jelenik meg. A diegetikus „valóság” és az álom akusztikus világa között viszont mindössze annyi a különbség, hogy az álom az álomszerű valóságnál még álomszerűbb. Miközben ágyában forgolódik a tanácselnök, kutyaugatást hallunk. Ez feltehetően azt jelzi, hogy így dolgozza fel álmában – zsigeri szenvedések közepette – az (ál)transzcendenciával való traumatikus találkozását. A pap ugyanis nem tudta meggyógyítani. Amikor megpróbál felállni kerekesszékeből, összeesik. A filmbéli, szintén álomszerű valóság és az álmok akusztikus világa tehát nem különül el egymástól egyértelműen.

Bódy *Jelenetvázlataiban*²⁰ - amelyek leginkább csak körvonalaikban és gondolatiságukban, nem feltétlenül konkrétumokban kötődnek az elkészült filmhez –, a Vágtázó Halottképek zenekar életéből származó életképekhez köti a „komputerhangokat a flipperből” és a „tücsök-prérifarkas” zenét. A tanácselnök álmában is hallható erőteljesen pulzáló zúgás a VHK tagjaival készült, egészen szürreálisra sikeredett riport után tölti be a művelődési ház szocreál mozaikkal és a sikeres népművelés eredményét a bibliai Kánaánhoz hasonlító (legalábbis a szocialista rendszer által ebben a formában kisajátított) Petőfi-idézettel borított falait. A zenekarnak nemcsak a zenéje, hanem pusztán jelenléte és zavaros-apokaliptikus mondandója is az animális és a kozmikus

19 Johanna Heer jegyzete.

20 Jelenetvázlatok, 258-259.

közötti kapcsolatot hoz létre. Sőt, Grandpierre Attila személye is paranormális reakciókat vált ki környezetéből és a környezetében lévőkből. Az őt szerelmével üldöző rajongólánynak (Milák Hajnalka) például vokóderes torzulás által robotizálódik a hangja. Teljesen feladja önmagát Attiláért, akinek viszont nem kell az önmagából kifordult lány. Nem feltétlenül ezek miatt, de nem hisz Hajnalkában, akit természetfeletti és/vagy kozmikus, de mindenesetre gépies erők is működtethetnek.

A Vidovszky László által improvizált elektronikus zajzene tehát egy „álomszerű hangkeretet” biztosít a filmnek. A diegetikusság szempontjából nem egyértelmű státusú, éjszakai hatású atmosférahang és a hozzá kapcsolódó hangeffektek a szálakat mozgó transzcendens, esetleg szerzői/rendezői hatalom jelenlétének akusztikus jelölői. A „kutya éji dala” maga, azaz a Holdat uगतó kutyák vonítása és az ezzel rokon szintetikus „tücsök-prérifarkas zene” az animális és a kozmikus közötti kapcsolat létrejöttére utal.



A kisfiú (Gubala Zsolt) és a csillagász (Grandpierre Attila) a Földről figyelik a világűrt. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

Az A. E. Bizottság zenéje

Az A. E. (Albert Einstein) Bizottság zenekar és tagjai szerepelnek, zenélnek a filmben, ráadásul magukat alakítják. El is hangzik egy párbeszédben, hogy „most jön még csak a Bizottság”²¹, s ezután tényleg az ő koncertfelvételük következik. Az A. E. Bizottság, avagy Albert Einstein tánczenekara egy 1980 és 1985 között működő avantgárd-alternatív rock együttes volt. Tagjai: Bán Mária (dob), Bernáth(y) Sándor (gitár), Kukta Erzsébet Kokó (ének), feLugossy László (ének), Szulovszky István (gitár), ef Zámbo István (billentyűs hangszerek, gitár, ének), Wahorn András (szaxofon, billentyűs hangszerek, ének). A zenekar tagjainak többsége nem tanult zenész, hanem képzőművész. Így a *Kutya éji dala* elsősorban rajtuk keresztül valósítja meg az új érzékenység filmjeinek egyik fentebb említett közös jellemzőjét: kapcsolódik a kortárs magyar neoavantgárd képzőművészethez. A zenekar esetleges zeneisége, szürrealista-dadaista elemeket tartalmazó dalszövegei és az általuk teremtett atmoszféra felfokozott érzékisége által kiválóan illeszkedik a film posztmodern világába. A Bizottság dalai a filmben elsősorban a szereplők belső érzelmvilágának megjelenítéséül szolgálnak, és a velük történő eseményekkel vannak kapcsolatban. Ettől két esetben is elmozdulás történik, így a Bizottság-dalok a szerzői reflexió eszközeivé válnak.

Érdekes módon a Bizottsághoz kapcsolódó fő karakter, Marietta nem rendes tagja a zenekarnak. A szinte saját magát alakító Méhes Marietta a Trabant zenekarban énekelt, így látható-hallható az *Eszkimó asszony fázik* című filmben is. A hegyi falucskából önmagát keresni a fővárosba szökő fiatal anya végül akkor teljeseedik ki, és válik férjétől teljesen függetlenné, amikor a Bizottsággal áll egy színpadon, velük énekli *Szerelem, szerelem* című számukat. Amíg idáig eljut, több elhangzó Bizottság-dal is az ő figurájához, az ő cselekményszálához kötődik elsősorban. A távolsági buszon az Útközben című rádióműsorban rendre felhangzó *Távolsági járat* című dal is a film karakterei és történeteinek közül elsősorban hozzá és a katonatiszttel való házasságához kapcsolódik. A dalban a zenekar egy veszekedő pár szócsatáját („Nem bírom, hogy velem laksz, hidd el / Nem vagy olyan jó pali te, hidd el...”) és a mérgező kapcsolatukra való megoldást („Ez a távolsági járat / Ez lesz a távolsági szerelem / Ez az igen, ez az, ami kell nekem...”) énekli meg. Marietta és a katonatiszt tulajdonképpen csak veszekednek közös jeleneteikben. Első feltűnésükkor Marietta hisztérikusan nyavalygós kiabálását halljuk, nem tudja elzárni a vízcsapot.²² Férje tehetetlen dühében rúg bele a kapuban levő pöttyös labdába, az ő indulata indítja az előző alfejezetben említett útjára a játékszert. A *Távolsági járat* első elhangzása előrevetíti a film *Dialóglistája* szerinti 3. felvonásbeli veszekedésüket.²³ A dalszöveg analóg a párbeszédvel. A *Távolsági járat* legközelebb akkor hallatszik a buszon, amikor János hazautazik Budapestről. Feladta, belátta, hogy erőszakos szitkozódással nem szeresheti vissza feleségét. Marad a távolsági szerelem. Itt egy hang elcsúszásnak lehetünk tanúi, ugyanis a dal elhangzása közben a buszt látjuk, ahol a dal szól a rádióból. A jármű azonban nem belülről, hanem kívülről látható. Ebben az akusztikai környezetben viszont az autóútról nem lehetne így hallani a zenét. Ez – ha nem is kizárólagosan, de – a diegetikusság felől a Marietta és a katonatiszt „távolsági szerelmének” kudarcáról való szerzői kommentár irányába viszi ezt a Bizottság-dalt. A *Kutya éji dalában* látható

21 Dialóglista. In Bódy Gábor *Egybegyűjtött filmművészeti írások 2.* Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, MMA, 2020. 273.

22 ibid. 262.

23 ibid. 265.

első Bizottság-koncertfelvételen a *Bisz-basz tánc* című dal ideges, állatias zaklatottsága után ez egy lassú keringőritmusú *Szerelem, szerelem* következik, amely egy komikus elektromos orgona vezérmotívumra épül. A *Bisz-basz tánc* szövege egy bizarr, apokaliptikus vízióba ágyazott animális szeretkezést jelenít meg („Neutronbomba magazin” és „véres, vörös nagy szerelem”). Az apokalipszis gondolata tipikus posztmodern jegy, valódi szexualitás azonban nem jelenik meg a filmben. Csupán a párbeszédekben hangzik el egy-egy szexualitásra való utalás, és azok sem a dalban megjelenő játékosan hedonista és brutálisan önfeledt szeretkezés paradigmáján belül. A *Szerelem, szerelem* dalszövegében a lírai én rabja a szerelem érzésének: izzad a tenyere, csak „Órája” tud gondolni, tele van (ezúttal is kielégületlen és gúzsba kötő) szexuális vágygal, s mindenütt csak vágyának tárgyát látja. A dalokban megjelenő hamis szerelmi idillel és az ezt képviselő átlagos szerelmesdalokkal szembeni negatív attitűdre („Köpní kell!”) rímeli a film szerelem- és szexualitásképe is: nincs olyan szereplő, aki ki lenne elégülve és ki tudna teljesedni a szerelemben. A *Szerelem, szerelem* előadásakor a dalt éneklő Wahorn András egyre jobban belelovalja magát az érzésbe, egyre kétségbeesettebben kiabál. Így válik a *Szerelem, szerelem* a világból való mélységes kiábrándultság kifejeződésévé. Az A. E. Bizottság zenéje a koncertfelvételek esetében egyértelműen a diegézisbe ágyazódik. A *Szerelem, szerelem* első előadása végén azonban egy „elcsúszás” történik, ami által az utolsó taktusok nondiegetikussá válnak, hiszen itt már egy dunai hajóról látjuk az alkonyi Budapestet. Ez pedig már a következő szekvencia helyszíne, ahol a párkapcsolati problémájával a dalhoz kötődő katonatiszt és folyamőr barátja dorbézolnak. A *Szerelem, szerelem* a *Távolsági járathoz* hasonlóan kétszer hangzik el a filmben. Amellett, hogy az ismétlés egy posztmodern feszültségmentesítő eszköz, a második elhangzásnak az a jelentősége, hogy ott – mivel az énekes Mariettával éneklí a dalt duettben – már érzékelhetővé válik a dalban a férfi-női párkapcsolati dinamika és ezzel egy direkter utalás történik Marietta toxikus házasságára.

A harmadik és egyben utolsó Bizottság-szerzemény a filmben a *Kamikáze* című klasszikus táncos beathangzású dal. Az alternatív stilizáció itt elsősorban az énekesek zaklatott szövegmondásában és a vicces fejhangon énekelt háttérvokálban, a távol-keleti hangzású hatásokkal zsúfolt, impresszionista dalszövegben és Wahorn András free jazzes szaxofonjátékában rejlik. A *Kamikáze* a filmben egy szórakozóhelyen hangzik el, és az álpap táncol rá jellegzetes, „feltűnően szögletes mozgásával”²⁴. Ezért a karakterek közül elsősorban hozzá és a rendőrök elöl való meneküléséhez köthető ez a dal. Akárcsak egy kamikázénak, az álpapnak is küldetéstudata van, tulajdonképpen ő is áldozatot hoz egy magasabb cél érdekében. A papoknak járó Mercedest is felajánlotta missziós célokra.²⁵ Vagyis abban az esetben, ha tényleg pap lenne, mindenképpen ezt tette volna. „Belső hívásra, sugallatra”²⁶, misszionáriusi ambíciókkal telve jött a kis faluba, a dalbéli kamikázéhoz hasonlóan („Li Taj-po szavai csengnek a fülemben / Én vagyok Li Taj-po”). Intuitív eredetű missziója közben magára Isten szolgájaként hivatkozik, és rendszeresen az Atyához beszélve, az ő akaratának végrehajtójaként lép fel. Az, hogy a benső sugallat kvázi azonosul az isteni küldetéssel, azt jelzi, hogy az álpap egyfajta messiásként gondol saját magára. „Lehetnék én is kamikáze” – nem véletlen a feltételes mód. Az álpap ugyanis nem saját magát, hanem másokat (a tanácselnököt és a tüdőbeteg nőt) áldozza be fennkölt küldetése érdekében.

24 ibid. 284.

25 ibid. 268.

26 Uo.

A Vágtázó Halottkémek zenéje

A Bizottsághoz hasonlóan a Vágtázó Halottkémek (röviden VHK) szintén a nyolcvanas évek underground szubkultúrájának emblematisz zenekara. Az együttes több, az új érzékenységre jellemző posztmodern jegyet hoz be a filmbe zenéjén és jelenlétén keresztül. A VHK egy 1975 és 2001 között létező, majd a 2009-es Vágtázó Életerő néven újraalakuló koncert után 2013-tól ismét VHK néven aktív, folklorisztikus szemléletmódot és pszichedelikus elemeket beemelő hardcore sámán-punk együttes. A *Kutya éji dala* forgatásának idején a zenekar tagjai voltak: Grandpierre Attila (ének), Ipacs László (dobok), Czakó Sándor (gitár), Németh László Fritz (szólógitár), Soós Lajos Szónusz (basszusgitár). Zenéjük (Bódy rendezői szándékára és Vidovszky zajzenéjére rímelően) kapcsolatot képez az animális és a kozmikus között. Az animalitás brutális hardcore punk stílusukban rejlik, amely sokszor annyira destruktív, hogy a hangszerek erőszakos megszólaltatása mellett értelmetlen, illetve értelmezhetetlen ordításnak tűnik. Dalaikra emiatt posztmodern apokaliptikusság jellemző. A kozmikusságot pedig a sámánizmus transzállapotra és ősi transzcendenciára való törekvése hívja életre a zenekar zenéjében. A rendező így gondolkodik a zenekar szellemiségéről és jelentőségéről:

Nem tartom véletlennek, hogy a filmben szereplő zenekarok egyike, a Rasende Leichenbeschauer [Vágtázó Halottkémek németül], a sámánizmussal hozza magát összefüggésbe. Újkori népzeneének tartják az akció-gazdag fellépéseiket, amely(ek) nélkülöz(nek) minden direkt citátumot a folklórból, de valóban azonosságot mutat(nak) funkcionálisan. Spontán és szájhagyomány útján terjed, közösségteremtő erejű, és extatikus módon hidalja át a lét mindennapi és kozmikus szféráját.²⁷

Győri Zsolt szerint „[a] zenészek szubkulturális identitások és életmódok autentikus megtestesítőiként, az értelmiségi fiatalokra jellemző kiábrándultság és irányvesztettség médiumaiként jelentek meg”²⁸ az új érzékenység filmjeiben. Ilyen figura a VHK frontembere, Grandpierre Attila is, aki a film főszereplői közül a legnagyobb mértékben alakítja önmagát. Az énekes csillagász hivatása egy újabb adalék a Vágtázó Halottkémek kozmikusságához. Bódy előzetes terveivel ellentétben azonban a botrányos zenét játszó zenekar addigi legendáriuma és a kultúrpolitika ellenséges hozzáállása ellenére a színpadon történő rendbontáson kívül nem történik semmi rendkívüli a filmbéli koncertfelvételeken. A VHK rendes koncertet ad elő egy konvencionális koncerthelyszínen (IKARUSZ Művelődési Ház), a közönség pedig kulturáltan hallgatja őket. A zenekar és a kádári kultúrpolitika sajátos viszonyát mutatja meg a filmben két részletben látható Vágtázó Halottkémek-interjú. A riporter – a hivatalos állami kultúra képviselője – buta, érdektelen, néhol félénken cinikus kérdéseire agresszívan kaotikus válaszok érkeznek a zenekar részéről. Ipacs László, a dobos szerint a zenekar egy önreflexív világvége hamvaiból teremtődött, Czakó Sándor gitáros válaszai pedig kulturális ellenzéki séget sejtetnek, indulatos háborút a Kádár-rendszer improduktív nihilje és átlagos kispolgári életformája ellen. A második interjúrészletben már a riporter és a zenekar is teljesen részeg, a beszélgetés emiatt meghiúsul, kaotikus értelmetlenségbe fullad. Lehetetlen a kommunikáció az underground és a hivatalos állami kultúra között.

27 „Az agyaglábakon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választöredékek), 305.

28 Győri Zsolt: „A mi agyunk téves kapcsolás”: az új hullám találkozása az új érzékenységgel. *Apertúra*, 2018. nyár. 1-28. URL: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenyseggel/>

Bódy így boncolgatja tovább az álphoz hasonló, messianisztikus küldetéstudattal rendelkező, ám ez ellen küzdő „anarchista muzsikussal és csillagász”²⁹ Grandpierre személyiségét: „[...] Attila, aki egy nyitott személyiséget képvisel, úgy is, mint elméleti ember, mint megfigyelő, mint obszerváló, és úgy is, mint egy kísérletező zenész, aki a zenében sem szerepet játszik, hanem belső tartalmakat akar kifejezni.”³⁰ Először megfigyelőként jelenik meg a filmben, a tanácselnök balesetének tanújaként, de obszerválóként lép fel minden olyan esetben is, amikor csillagászati munkájának végzése közben látjuk. Ő az egyetlen, aki megpróbál választ adni a kislánynak a címszereplő hanghatást firtató kérdésére: „Zsolt: A kutya miért ugatnak, ha telihold van? / Attila: Nem tudom. Talán ők sem tudják. Talán emlékeznek még az előző Hold pusztulására, amikor a Földre zuhant, és Atlantisz elsüllyedt, és kataklizmák voltak. Vagy egyenesen túl akartak törni a kutyalét kényszerűen állandóan visszatérő rettenetein.”³¹ Kozmikus eredetű apokalipszis, zűrzavar, ciklikusan ismétlődő szenvedés – igazi posztmodern magyarázat. Attila azonban zenész-énjével kapcsolódik igazán az új érzékenység szellemiségéhez. Akárcsak a pszeudo-irányzat alkotói, a telihold megugatására hajazóan egyszerre animális és kozmikus, popkulturális elemeket beemelő és destruáló experimentális művészi tevékenysége során a szubjektum, az ösztönös-archaikus Én megjelenítésére vállalkozik.

A filmben elhangzó VHK-dalok közül a *Megesszük a fenét* zenei szempontból kivehetetlen ordítás és hangszercsapkodás, ha úgy tetszik, radikális hardcore punk. Mondanivalója talán mindössze a düh, a káosz magunkévá tétele. A *Túl sokat vártam* (vagy *Elég volt*) a felfokozott érzelmek által („túl boldog vagyok, túl nyamvadt vagyok”) való anarchiára törekvést („fejfel rohanni a falaknak / ha mindenki rohan, leomlanak”) jeleníti meg. Ez az előzőnél lassabban zakatoló punk alapokon nyugvó dal nagyobb ívet jár be, és több teret ad a sámánisztikus transzcendenciának. Kiábrándult, rezignált belső tépelődéstől jut el a faldöntögető agresszióig, majd az ugatásig, tehát a „kutya éji daláig”. Amikor először látható-hallható a *Vigyél, vigyél* tovább című dalukat tartalmazó diegetikus koncertfelvétel, elnyomja őket Gőz László nondiegetikus harsonajátéka (erről a Gőz László harsonajátékát tárgyaló fejezetben fogok írni bővebben). A második alkalomnál ugyanazt a metódust láthatjuk, mint a *Szerelem, szerelem* című dal ismétlődésénél. Azzal, hogy Vera, a rajongólány is velük ordít a színpadon, a dal még jobban átszexualizálódik, megjelenik benne a férfi és nő közti szexuális dinamika. A dal bizarr, szinte riasztó hangulata pedig kapcsolódik a film már korábban tárgyalt negatív szexualitásképéhez. A nondiegetikus *Hármasugrás a magasba*, miközben elidegenítő effektusa kizökönt a rendőrök által üldözött álpap alagútban való menekülésének bűnügyi műfajfilmes motívumából, egyszerre sötét, paranoid alaphangot is ad neki. A *Korszakok* című dal ugyanezt a funkciót látja el, azonban Gőz László harsonazenéjével keveredve. A dalszöveg itt a legdirektebben kozmikus („világító karosszékek röpködnek az űrben / ...galaxis a szemhéjam”), a nondiegetikus zenei brutalitás mellett ezáltal is elemelődik a nézői figyelem a bűnügyi tematikától. A *Korszakokban* kapcsolatba lép egymással Grandpierre csillagász és zenei hivatása. Az ipari zaj felé hajló *Esőcseppek a világitótorony* először a katonatiszt és kislány Händellel aláfestett örömködésére adott nondiegetikus reakcióként, kvázi szerzői reflexióként hallható. A giccsre reagáló, illetve azáltal kiváltott horror, brutalitás hangjai ezek. Közben az álpap még mindig menekül, majd a

29 „Az agyaglábakon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választöredékek), 300.

30 Dialóglista, 255.

31 ibid. 269.

film végső tanulságát megelőlegező teljes sötétség uralja le a filmképet. A stáblista alatt ugyanez a dal szintén Händel *Messiásával*, valamint egy népies egyházi énekkel együtt, ezeknek az ellenpontjaként válik a filmet lezáró akusztikus öskáosz alkotóelemévé.



„Interjú” a Vágtázó Halottképek zenekarral. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

Klasszikus zenei idézetek

Meleg Gábor tanulmánya szerint a *Kutya éji dala* különböző zenei rétegei ellentétpárokat alkotnak egymással.³² A kortárs, tradíciótagadó alternatív zene a klasszikus zenei idézetekkel állítható ellentétbe. A filmben a klasszikus zene két karakterhez, az operaénekesnőhöz és az álpaphoz kapcsolódik leginkább. Az operaénekesnő első feltűnésekor, a hegyről lefelé sétálva Wolfgang Amadeus Mozart *Figaro házassága* című operájának egy részletét énekli. Ez Figaro áriájának néhány sora, amelynek *Non piú andrai farfallone amoroso* [*Most pedig vége a szép időknek*] a címe. Az ária gúnyos, kioktató hangneme („Csókot lopni meg szíveket törni / kis Adoniszom, nem fogsz te már”) és a szabad szexualitás idejének végét megéneklő szövege („Úgy bizony, vége a szép időknek / nem csapod a szelet már a nőknek”) analóg a film negatív szerelem- és szexualitás felfogásával. A vígopera-részlet hangulata ellentétben áll az annak dúdolása előtt és a háttérben közben is hallatszók Verdi-részlet felfokozott drámaiságával. „Komolytalan” komolyzene, konvenciósertő módon megjelenítve: nem egy operafelvételt hallunk, hanem csak

32 Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közéletek az új érzékenység filmjeihez. 29-30.

egy erdőben sétálgató nőt, aki a végére már a szöveggel sem igazán törődik, egész egyszerűen csak dúdolgat magában. Az operaénekesnő második feltűnése is Giuseppe Verdi zenéjével egyszerre működik. Ezúttal azonban ő és az *Aida*-részlet (*O, Wäre Ich Erkoren / Holde Aida*) is a magaskultúra képviselőjeként jelennek meg a vidéki művelődési házban. Az operaénekesnő a tüdőbeteg nő barátnőjeként is fontos rezonőr-karakter. Közvetlenül a Mozart-dúdolás után ő készíti fel szobatársát az álppal való találkozásra („Te tényleg a templomba akarsz menni?” „Megcsinálom a hajadat.”³³), és a tüdőbeteg nő vele beszél meg a lelki beszélgetés után benne kavargó ambivalens érzéseket. Az operaénekesnő a tüdőbeteg nő holtteste fölött papot szeretne hívni, ezzel tereli a nyomozók gyanúját az álpra. Barátnőjét valójában ő ölte meg merő véletlenségből, és a halálhírt is ő közli az álppal. A nyomozókkal és az álppal való beszélgetés alatt is Verdi *A végzet hatalma* című operájának *Pace, pace mio Dio* című részlete szól, melynek szövege („Békét, nyugalmat adj, Uram nékem! / Keserű sors szenvedésre kényszerít”) arra utal, hogy a tüdőbeteg nő számára megváltást, földi szenvedéseinek végét jelenti/jelentené a halál. Ugyanez a zene hallatszik akkor is, amikor a tüdőbeteg nő először indul el az álpap felé, egyúttal a szintén „a végzet hatalmát” megtestesítő élet-halál kérdésekről döntő labda gurulása közben is. (A „végzet hatalmának” transzcendens energiái végig működésben vannak a film során.)

A misejelenetben az álpap először Szent János apostol első – a szeretetről szóló – leveléből idéz a híveknek, ezután hallható Georg Friedrich Händel *Messiás* című oratóriumának egy részlete. Miután a hívek kimondták, hogy „Istennek legyen hála”,³⁴ szó szerint ugyanezt visszhangozza a Händel-művet éneklő kórus is („Hallelujah”). A szokatlan, szintén a szeretetről, de leginkább a tanácselnök faluközösség általi elfogadásáról szóló prédikáció után a hívek „Ámenje” ugyancsak megismétlődik egy *Messiás*-részletben. Nem véletlen, hogy a *Messiás* című oratóriumból szólnak ezek a részletek, ugyanis az ezen a misén elmondottak a faluban élők és a tanácselnök megváltásának első lépései. Érdekes módon egyáltalán nem dönthető el egyértelműen, hogy ezek a Händel-betétek a misén szólnak-e, azaz a diegézis részei, vagy az – ezúttal az álpap személyével azonos – szerző reflexiói az ott elhangzottakra. Miután az álpap meggyóntatta a faluban élő idős embereket, szintén a *Messiás*-ból hallható egy részlet. Ennek magyar szövege a következő: „Mint pásztor a nyáját, úgy legelteti / karjára gyűjti a bárányokat / és ölében hordozza” - akárcsak a falu lelkipásztora, az álpap, aki törődik hívei lelki világával. Miközben ez a zene szól, a pap kijön a templomból, majd egyszer csak összeroskad – hatalmas messianisztikus feladatának súlya alatt. Azonban amikor meglátja a hozzá érkező tüdőbeteg nőt, egyből új erőre kap, hiszen lát egy újabb megváltandó személyt. A jelenet dramaturgiai fontossága abban rejlik, hogy a tüdőbeteg nő itt kér lelki beszélgetést az álpaptól, itt kezdődik meg igazán a megváltásával végződő folyamat. Ugyanis azon a bizonyos lelki beszélgetésen kapja majd meg a paptól a tűt, ami egy baleset miatt szívébe szúródva halálát fogja okozni. Ugyanez a zene szól a háttérben akkor is, amikor az álpap felmegy az apácához és bejelenti, sikerült betölteni a hivatását.³⁵ Betöltötte „több külföldi országot érintő”³⁶ küldetésének egy részét, megváltotta a tanácselnököt és a tüdőbeteg nőt is. Most már a túlvilágra jutott mindkét szenvedő, boldogtalan lélek.

33 Dialóglista 262.

34 ibid. 264.

35 ibid. 284.

36 ibid. 268.

A *Messiás* oratórium *Hallelujah* részlete hallatszik annak a jelenetnek a fináléjában, ami a filmnek tulajdonképpen a happy endje lenne, ha nem következne utána még két beállítás (a *Kutya éji dalában*, akár egy ősfilmben, sokszor egy beállítás egy jelenet.). Itt a katonatiszt megmutatja fiának találmányát, az új éghető anyagot. A látványos tűzijátékkal örömet szerez Zsoltnak, aki végre visszakapta apját, aki – anyjával egyetemben – napokra magára hagyta. Minta többi műfajfilmes elem, ez az idill is feszültségmentesítve van. Az egyik apapótlékától, a német fiútól (Oliver Hirschbiegel) kapott videókamerával való játékban örömét lelő, másik apapótlékához, Attilához hasonlóan obszerváló alkattal rendelkező kisleány hobbiját apja férfiatlannak minősíti, majd ráerőlteti saját fiatalkori szenvedélyét Zsukov marsall *Az acélt megedzik* című könyvének formájában. A kialakulófélben lévő gyerek enged katonatiszt apjának, mostantól újra huszár akar lenni, ha nagy lesz. A kegyelemdőfést az adja meg a happy endnek, hogy János még saját fiának életkorát se tudja pontosan, ráadásul lefelé téved, kisebbnek, éretlenebbnek, kevésbé komolyan vehetőnek gondolja saját koránál. Erre következik Händel himnikus zenéje által az indokolatlan giccsbe hajló, már-már Douglas Sirköt idézően gyanús családi idill. (Az *Eszkimó asszony fázik*-nak és az egyes szerzők által az új érzékenységhez sorolt Tarr Béla-filmnek, az *Őszi almanach*nak is hasonló a zárójelenete.) A *Messiás*-részlet arra utalhat, hogy ők is megváltattak, csak ők a messiás-komplexussal rendelkező álpap közvetlen közbenjárása nélkül. Ők mindenesetre életben maradtak.



Az álpap (Bódy Gábor) unortodox prédikációja. *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

A *Hallelujah* sejlik fel a háttérben a film végső tanulságát tartalmazó zárójelenetben is, amelyben Bódy Gábor részben kilép álpap karakteréből, miközben azonosul is vele (már a film rendezőjeként szólal meg, az álpap mégis látszik a monológ közben). Elmeséli Pilinszky János álmát: „[...] A Golgotán összeverődött tömeg azt kéri a Megfeszítettől, hogy szálljon le a keresztről, bizonyítsa be, hogy Isten fia. Tegyen csodát. Miközben minden szem várakozóan a Megváltóra mered, senki sem veszi észre, hogy a bal lator csendben leszáll, és hazasomfordál.”³⁷ A rendező így értelmezi filmje zárlatát:

A film végén a katonát, a papot és a tudós/művészt alakító szereplők együtt láthatók mint megfeszítettek a Golgotán. A három egymást követő beállításban hol egyikük, hol másikuk kerül középre, így nem tudjuk eldönteni, melyikükben lássuk a Megváltót, s melyik másik kettőben a latrokat. Mikor a háromszög bezárul, egyszerre mindhárman leugranak a keresztről. Nem vagyok hajlandó sem magamat, sem szereplőimet megfeszíttetni egy szociológiai érdek-érdeklődés nevében.³⁸

Egyik archetípus sem messiás, így az álpap is inkább egy latornak, egy ál-Megváltónak tűnik fel a zárlatban. A *Hallelujah* a népi egyházi ének után és a VHK és Vidovszky-féle „zaj” előtt kapcsolódik be a vége főcím kaotikus zenei aláfestésébe.

Katonadalok

A *Kutya éji dalában* elhangzó katonadalok a férfiak dalai, a maszkulinitás jelölői.³⁹ Bár elsősorban a katonatiszt karakteréhez kapcsolódnak, aki a szocialista Magyar Néphadsereg katonája, ezek mégis második világháborús, legalábbis mindenképpen az előző, jobboldali rendszerhez köthető dalok. Az ideológiai ellentmondás mellett János mint férfi és mint katona is megkérdőjelezhető. Ugyanis férjnek erőszakos és impotens, apaként nem törődik eleget fiával, katonaként pedig nem harcol valódi háborúban, tehát békeidőben egy teljesen értelmetlen hivatásnak szenteli életét.

A *Szél viszi messze a felleget* című második világháborús katonadal a 2. magyar hadsereg indulója, így az 1943-as doni katasztrófához köthető. Először a katonatiszt álmában hangzik el, amikor levelet ír, háttérben a hadgyakorlattal. Akkor kezdődik a dal nondiegetikusan megszólaló kórusfeldolgozása, amikor a háborúszimulációt lefűjják, János pedig összegyűri a feleségének írott levelet, és inkább rég nem látott haverjának ír. Az igazi háborúhoz kötődő katonadal ellentétben áll a háttérben zajló eljátszott háborúval. A valódi háború miatt kedvesüktől valóban elszakadó katonák által megélt szerelmi tragédia filmünk katonatisztjének Marietta iránti érzéseivel ellentétes. János büszkesége felülírja a bocsánatkérő levél megírásának kedves és a nő visszaszerzéséhez elengedhetetlen gesztusát. Ő is elszakadva marad feleségétől, ő azonban nem a háború külső nyomása, hanem saját emberi gyengesége miatt. Ezzel ismét dekonstruálódik egy megidézett filmműfaj, a háborús románc. Legközelebb azzal a barátjával éneklte ezt a dalt, akinek a felesége helyett írt. A baráti dorbézolás közben azonban elhidegült házastársához tart, akit a *Szél viszi messze a felleget* szövegéhez hasonlóan („Ki tudja, látlak-e még. / Ki tudja, ölel-e még a két karom.”) teljesen bizonytalan, hogy vissza tudja-e csalogatni magához. A *Szél viszi messze a felleget* részeg gajdolása után a már előbb is hallott nondiegetikus kórus folytatja a *Jártunk lent a kéklő Duna partján* című katonadallal. Ez a dal egy

37 ibid. 286.

38 Az agyaglábakon imbolgó jelek fenomenológiája” (Választöredékek) 301.

39 Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közéletek az új érzékenység filmjeihez 30.

szerelmi idillt énekel meg, amelyben a férfi elszalasztotta a megfelelő pillanatot („Úgy szerettem volna átölelni”), ezért a nő elhagyta. János sem volt képes kifejezni szeretetét, őt is otthagya a felesége. A részeg férfiak és a nondiegetikus kórus éneklése akkor lép interakcióba, amikor a katonatiszt és folyamőr barátja odaérnek az étteremhez, ahol Marietta dolgozik. „Nyújtsd ide, édes, a kis kezedet” – egy kísérlet következik a nő visszahódítására. Ez a pillanat azért is érdekes, mert itt bekapcsolódik egy női kar is a kórusfelvételen. Így a maszkulin katonadalban megjelenik a nők válasza a férfiak által elénekeltre.

A *Diák kislány* a filmben elhangzó utolsó katonadal. Ez feltehetően egy harmincas évekbeli román tangó dallamára íródott, a köztudatban azonban – az előző két katonadallal együtt – második világháborús menetdalként rögzült. A *Jártunk lent a kéklő Duna partján*-hoz hasonlóan ez is egy szerelmi idillről szól. Itt azonban a szerelem egykor beteljesült, a boldogság viszont már elmúlt azóta („Emlékszel rá, babám?” / Kórus: „Ott voltunk boldogok.”), akárcsak János és Marietta szerelme, és feltehetően házassága is. A dal azután hangzik el, hogy kiderült, a katonatiszt valóban képtelen visszahívni magához a feleségét. Az ebből fakadó hisztérikus dühkitörése miatt a folyamőr barát megkérdőjelezi őt katona mivoltában („Ha meg nem vagy tiszt, vedd le a ruhád”⁴⁰), ő pedig a pincérnek való rasszista beszólással („Nézz rá! Egy *ilyen* miatt!”⁴¹), majd a felszolgálóval való szkanderezéssel (ismét erőszakkal) próbálja bebizonyítani, hogy mégiscsak igazi férfi. Azonban a pincér bizonyul erősebbnek, csak azért nem nyomja le a katonatisztet, mert a folyamőr megkéri rá, hogy engedje el. János végleg megsemmisül férjként, katonaként és férfiként is.



Jelenet a katonatiszt (Derzsi János) és Marietta (Méhes Marietta) házasságából.
Kutya éji dala (Bódy Gábor, 1983)

40 Dialóglista, 279.

41 Uo.

Ahogy a Messiásról szóló oratórium hangjai sem egy igazi megváltóhoz, úgy a férfiaság dalai sem egy igazi férfihoz kapcsolódnak ebben a történetben. A második világháborús dalokat egy nondiegetikus kórus mellett egy békeidőben katonatisztként dolgozó karakter énekli. Az ebben rejlő ellentmondás mellé még egy ideológiai természetű is párosul. A katonadalokban lévő szerelmi motívumok is feszültségben állnak a férjként funkcionálni képtelen János személyiségével.

Népdalok

A férfiak katonadalai az idős asszonyok által énekelt népdalokkal állíthatók párba.⁴² A hadsereg működtetéséhez használt mesterséges konstrukciók, a műdalok feszültségben állnak a folklór egyszerű természetességével. Bódynál a vidékébrázolás együtt jár a népdalok szerepeltetésével. „A magyar vitalitás ma is a vidékből meríti erejének nagy részét”⁴³ – írja. Azonban az, hogy a dalokat éneklő nők idősek, mindezen értékeknek a mulandóságát is érzékelteti. A *Kutya éji dalában* felhangzó első, csupán néhány másodperces népdalrészletnél már megfigyelhető ez a kettősség. Egy lakodalmi menetet láthatunk, a fiatalok szerelmének (vagy legalábbis egybekelésének), a vitalitásnak az ünneplését. Azonban csak idős asszonyok hangját halljuk, az egyetlen világosan kivehető szó pedig az, hogy „szerető”. Ez kétféleképpen is illeszkedik a film negatív párkapcsolat- és szexualitásképebe. Egyrészt a fiatalok házasságkötésekor már felmerül a majdani hűtlenség kérdése, valamint a dal feltehető szexuális töltete ambivalens viszonyban áll azzal, hogy életük vége felé járó emberek éneklük. A Palais Schaumburg zenéjéből való néhány másodperc után ugyanez a dal tér vissza egy rövid időre, immár instrumentálisan, erőteljes ütőhangszeres- és harsány trombitakísérettel. Ezek a népdalrészletek a filmnek a dokumentarizmussal való stilisztikai játékába kapcsolódnak be. Annak önmagában még lehetne dokumentumértéke, hogy falusi emberek népszokásait látjuk, ebben az esetben még sincs ezek mögött a felvételek mögött egyértelmű szociológiai érdeklődés. Csupán egy kislány játékát látjuk egy Super 8-as kamerával, a stilisztikailag dokumentarista részlet – az új érzékenység filmjeire általában jellemző – szubjektív érzülettel, gondolkodásmóddal töltődik fel.

A tanácselnök rémálmában az asszonyok népdalai a Vidovszky-féle elektromos zúgással és a tanácselnök által az ágyban énekelt kommunista indulókkal és kutyaugatással alkotnak akusztikus elegyet. Az intenzív szintetikus zaj és a kutyaugatás – ahogy azt már korábban említettem – azt jelzi, hogy álmotévékenység folyik ebben a jelenetben. A népdalok szövege („Csuhaajja, dunyha alá [...]”) és az idős asszonyok önfeledt tánca ismét azt jelzi, hogy a film szereplői közül egyedül ők képesek szexualitásuk felszabadult megélésére. A szerelemhez és a párkapcsolatokhoz viszont az ő dalaik is negatívan viszonyulnak. Az *Ablakomba, ablakomba* című népdalban a monogám szerelem nehézségei sejlének fel („Lám én csak egyet szeretek, mégis be sokat szenvedek [...]”), a jelenet végén énekelt *Aki leány akar lenni* szövege szerint pedig nem is érdemes férjhez menni. A személyes függetlenség megőrzésének egyetlen módja az, ha valaki mindörökké lány marad. Az „Egye meg a fene azt a papot” szövegrészlet a klérussal szembeni játékos lázadásként értelmezhető. Ezután a volt tanácselnök kezd ideológiai harcba az álmában éneklő asszonyokkal és a vele viccelődő szöveg ellenére mégis velük mulató álappal. „Sztálin elvtárs zászlaja mindig győz... ni” – ezek a tanácselnök kétségbeesett ideológiai harcának hangjai az őt már álmában is kísértő álpap ellen, illetve az asszonyok

42 Meleg Gábor: Egy pseudo-irányzat. Közéltések az új érzékenység filmjeihez, 30.

43 „Az agyaglábon imbolygó jelek fenomenológiája” (Választördékek), 304.

mindenfajta ideológiától mentes, vitális és természetes éneke ellen is, a szerinte erkölcsileg feddhetetlenebb, pajzánságtól mentes, az ő szentjét, Sztálint dicsőítő kommunista indulóval. Az itt leírtak alapján ez nem feltétlenül tűnik rémálomnak. A tanácselnöknek mégis rendkívül ijesztő a számára idegen kulturális közeg: a falu népe, akikkel soha nem tudták megérteni egymást.

Az étteremben, ahol Marietta dolgozik, cigány népzene, átdolgozott magyar népzene és magyar nótát is hallhatunk. Mindhárom példa azt mutatja, hogyan válik urbánus környezetben a folklór árucikké. Vendéglátós háttérzeneként teljesen kiveszik belőle a vitalitást.

A film végén hallható kaotikus hangorkán az Ébredj, ember mély álmodból című népies stílusban előadott egyházi énekkel kezdődik. Ez az idős asszonyok által elénekelt, megváltásról, a Messiás eljövételéről szól, összehozza a folklór természetes örök vitalitását az eddig fennkölt klasszikus zenei művekben megjelenő transzcendenciával. Senki sem feszített meg, mégis eljött a megváltás – üzeni az ének, majd az ál-Messiás tevékenységéhez kötődő, monumentális Händel-oratórium is hálát ad ezért a Magasságosnak. A vitalitás itt azonban erre az időre eltűnik, a Vágtázó Halottkémek animális őrjöngése hozza csak vissza néhány pillanatra, hogy végül mindhárom zenei réteg a Vidovszky-féle zúgásban oldódjon fel. A különböző zenék mind ugyanannak a kozmikus-animális-transzcendens jelenlétnek, a „végzet hatalmának” a részei, amely végig mozgatta a szálakat a film során.



Az álpap (Bódy Gábor) hívei, a falusi asszonyok körében. A háttérben kerekesszékekben ül a volt tanácselnök (Fekete András). *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

A Palais Schaumburg zenéje

A *Kutya éji dalában* három könnyűzenei stílus jelenik meg, mindháromnak megvan a maga speciális funkciója. Klasszikus rockzene hangzik fel, amikor a katonatiszt és a folyamőr a The Rolling Stones a hőskorszakból, a hatvanas évekből származó slágerét, az *(I Can't Get No) Satisfaction*ot ordítják részegen. A szexuális kielégületlenség nyilvánvaló feszültsége mellett két további jelentést is hordozhat, hogy a szocialista rend képviselői éneklék ezt a nyugati ellenkultúrához kötődő dalt. Egyfelől azt, hogy lázadnak pozíciójuk, feladatuk ellen (ne felejtjük el, hogy egyenruhában részegedtek le). Másfelől ezzel azt is jelzik, hogy az egykor lázadást jelentő dal elvesztette egykori funkcióját, elkopott, korrumpálódott, már a rend képviselői is gond nélkül énekelhetik. A lázadás hangjait inkább az alternatív és punk szubkultúra fiatal és friss szereplői, a Bizottság és a VHK képviselik a filmben.

Egy harmadik, szintén újhullámos, de egészen más könnyűzenei attitűdöt képvisel a Palais Schaumburg nevű Neue Deutsche Welle (német [zenei] újhullám) irányzathoz köthető elektropop zenekar. A nyolcvanas évek német popkultúrájában hasonló helyi értéket képviseltek, mint a Bizottság és a VHK Magyarországon. A dadaista és avantgárd elemek miatt a Bizottsághoz egy fokkal közelebb álló Palais Schaumburg stílusát azonban inkább furcsa, infantilis játékosság itatja át, mint megbotránkoztató akcionizmus. Biztosan van valamennyi szerepe ebben az attitűdbeli különbségben annak, hogy míg az NSZK-ban kapitalizmus és demokrácia, Magyarországon egy végnapjait élő szocialista diktatúra volt akkoriban. (Némileg árnyalja a képet, hogy Magyarországon működött ebben az időszakban a Palais Schaumburghoz sokkal jobban hasonlító zenekar is, jelesül a KFT).

A Palais Schaumburgtól egyetlen dal, az *Europa Heisst Amerika* [*Európát Amerikának hívják*] szerepel a filmben, ez azonban többször is felhangzik. Már csak a német nyelvű dalszöveg miatt is a német fiú karakteréhez kapcsolódik. Legelőször az ő kocsijában szólal meg ez a dal, amikor magával viszi Zsoltot, a kisfiút. Ez a dal Oli és a kisfiú közös kalandjainak aláfestő zenéje. A minimalista és avantgárd dalszöveg is egy utazás életérzését jeleníti meg. A német fiúnak ez a saját gyökereit felkutató felfedezőút, a kisfiú számára pedig Oli egy újabb apapótlék, aki szüleivel ellentétben foglalkozik vele, programot csinál neki. Mivel Zsolt és Oli egy Super 8-as kamerával forgatnak mindvégig, sokszor a felvétel hangja is behallatszik, meg-megszakítva a dalt. Így az *Europa Heisst Amerika* a játékos dokumentarista stilizációhoz is kapcsolódik. A dal, valamint a német fiú és kamerája által beszüremkedik egy kis „némentség”, német (nyugati) nézőpont a magyar vidéki életbe. Ezt a nézőpontot valamennyire Bódy maga is osztja, ugyanis pályafutásának utolsó műveit leginkább Berlinben és német nyelven forgatta.⁴⁴ A falusi asszonyok pár másodperces lakodalmas nótázása után rövid időre visszatér a Palais Schaumburg dala. Itt annyi hallatszik a dalszövegből, hogy „Asien ruft Afrika” [Ázsia hívja Afrikát]. Ez arra utalhat, hogy a német fiú számára – magyar gyökerei ellenére – ez egy egzotikus utazás. A magyar vidék pont olyan idegen számára, mintha egy másik kontinensre utazott volna.

44 Fontos adalék Bódy „némentségéhez”, hogy felesége, Baksa-Soós Veronika (Veruschka Body) történész az NSZK-ban élt 1981-es házasságkötésükkor, és jelenleg is Berlinben lakik. Bódy emellett 1982-ben a DAAD Berliner Künstlerprogram ösztöndíjasa volt. 1982-től 1985-ben bekövetkezett haláláig pedig docensként tanított a berlini Film- és Televízió Akadémián (DFFB).

Legközelebb akkor hallhatjuk a dalt, amikor a nyomozók a kisleányt faggatják, és levetítik a Super 8-as felvételeket a rendőrségen. Itt a jó emlékekhez és Olihoz kapcsolódva szólal meg ez a zene. A levetített felvételek is megőrizték a két fiú kalandjainak hangulatát. A Super 8-asok általában nem rögzítettek hangot, ezért az is elképzelhető, hogy csak a felvett dolgokat átélő kisleány fejében történnek meg a hangok társítások. A mérsékelt lázadó attitűddel rendelkező new wave dal enyhe ellenzéki aktusokhoz is kapcsolódik a kihallgatás közben. Mivel a fiatalok a templomot is felvették, a nyomozó megjegyzi, hogy „az úttörők nem járnak templomba”⁴⁵. A Dorogi-kastélyról készült felvétel vetítése közben egyszerű gyermeki empátiával jegyzi meg, hogy „[e]z az ő kastélyuk volt, de most már semmijük sincs szegényeknek.”⁴⁶ A vetítés vége felé Oli korábbi külföldi útjairól készült felvételek láthatók. A cinikus nyomozó szerint a gyerekek akkor hazudná a legnagyobbat, ha azt állítaná, hogy ő járt külföldön.

Gőz László harsonajátéka

Gőz László jazz zenész minden esetben nondiegetikus harsonajátéka időről-időre megjelenik a film hangsávján. Ez a lépcsőzetes és körkörös dallamvezetésű harsonazene egy kellemes és játékos improvizált muzsika. Lágú és szabad, jazzes felhangokkal rendelkezik, miközben a tábori takarodók dallamaira is emlékeztet. Ez utóbbi jelleg az „álomszerű hangkeret” részeként mintegy azt üzeni, adjuk át magunkat az álomszerű, szubjektív vízióknak.

Először Attila és Vera, a rajongólány csillagvizsgálóbeli romantikus jelenetében hallhatjuk a harsonazenét. Itt a csillagvizsgáló működési hangjaival vegyül, ami szintén improvizált zene. A kettő vegyülése különböző kozmikus erők háttérben való működésével egy sci-fi környezetben levő romantikus idillt idéz elő. Attila egyfajta kozmikus öntudatos megtisztulási folyamatról beszél, monológjában egy trombitahang hív önmagunk felismerésére („Trombita hangját halod a tóból”⁴⁷). Az önmagunkkal való szembenézés végül teljesen eggyé olvad ezzel a trombitahanggal („Ha meg akarod magad nézni a tóban, trombita hangját halod”⁴⁸). A trombita nem harsona, de mégis hasonló rézfúvós hangszer, ráadásul az utóbbi hangjai hallatszódhatnak, miközben az előbbiről beszélnek. Emiatt a filmben hallható harsonazenét összekapcsolhatjuk az önreflexív elemekkel. Közvetlenül ezután a harsona egy másik zenei elemmel, a Vágtázó Halottkémek próbájának hangjaival keveredik. A filmképen a VHK próbáját láthatjuk, az ő zenéjük diegetikus elemét nyomja el a nondiegetikus harsonaszó. Brutális zenéjük a szerelmes frontember miatt játékosabb, kedvesebb belső tartalommal egészül ki a zenei szerzői reflexió által. Érdekes, hogy a felvételen Attila az előző monológjában szereplő trombitát fújja, ami arra lehet egy kísérlet, hogy megtalálja önmagát. A hangsávon azonban ez egyáltalán nem hallatszik, teljes mértékben a harsona dominál. A harsonazene egy elcsúszással átkerül az álpap és a tanácselnök esti sétájának elejére, ahol a saját érzéseiről ritkán beszélő álpap éppen fontos önreflexív felismerést tesz: „A pap mindenkinek mindene, csak neki nincs senkije.”⁴⁹ Legközelebb ennek a beszélgetésnek a végén hangzik fel a harsona, amikor az álpap elengedi a tanácselnök kerekesszéket. A harsonazene itt is a jelenet játékoságát erősíti, az utolsó hangok azonban

45 Dialóglista, 283.

46 Uo.

47 ibid. 276.

48 Uo.

49 Uo.

átcsúsznak a tüdőbeteg nő holtteste felett álló orvosok jelenetébe, ezzel jelezve, hogy a férfiak játéka akár végzetes kimenetelű is lehet. És végül az is lesz.

Gőz László harsonajátéka legközelebb a papot üldöző nyomozók bűnügyi motívumának feszültségmentesítéséhez kapcsolódik. Ha ennél a kellemes muzsikánál feszültebb, felfokozottabb zenét hallanánk, máris izgalmas krimi jelenetet látnánk. Így viszont a néző képtelen izgulni az üldözési jelenet kimenetelét illetően. Attila és a rajongólányok kapcsolata itt is hozzákapcsolódik a harsonazenéhez. Itt azonban nem a romantika, hanem a szintén feszültségmentes üldöztetés szemszögéből jelenik meg ez az ezúttal meglehetősen egyoldalú kapcsolat. Ezt követően a rajongólányok vokóder által torzított és dallamosított, Attilát kétségbeesetten hívó beszédhangjával vegyül a harsonazene. Ebben a szakaszban veszik ki az utolsó csepp feszültség a másik üldözési szálból is. Miután a lányok a már csak sétáló nyomozókba ütköznek, majd az alagút kijáratánál fekvőtámaszozó Cseh Tamástól érdektelen, bizonytalan és zavaros választ kapnak Attila hollétét illetően, ők is lassabban, dezorientáltan folytatják bálványuk követését. Ezután már csak a rendőrségi rádió pittyegése és az azon zajló kommunikáció emlékeztet a bűnügyi motívumra. A harsonazene továbbra is szól, a városi éjszakai fények és kihalt utcák képe alatt. A rendőrség most már nem is konkrét személyeket üldöz. „Minden árnyékot üldözőbe vettünk” – mondja a nyomozó az URH-rádióba.⁵⁰ Az üldözési jelenet Gőz László harsonajátékának a VHK zenéjével való egyesülésével ér véget. Itt már csak dugóban álló járműveket, majd parkoló autókat látunk. Az üldözőknek nem sikerült elkapni az üldözötteket. Ők örökké menekülni fognak. Ennek a paranoid gondolatnak a brutális drámaiságát hivatott érzékeltetni a *Korszakok* című dal. Azonban ezt is elnyomja az idilli és kellemes nemtörődömségével meg nem valósult feszültséget árasztó harsonazene.

Összegzés

A *Kutya éji dalában* az auditív elemek jelentős mértékben hozzájárulnak a jelentésképzéshez, írásomban az önmagukban meglévő jelentésüket és a vizuális réteghez való kapcsolódásukat vizsgáltam. Véleményem szerint a film hangji világa önálló jelentésréteget és a vizuális réteggel való együttműködésében többletjelentést is hordoz. A hangsáv vagy eleve destruált, tradíciótagadó elemeket (mint Vidovszky László atmoszféra-zajzenéje és az elektronikus hangeffektek, valamint az alternatív zenekarok zenéje), vagy a tradícióhoz kapcsolódó akusztikus elemeket (klasszikus zene, katonadalok, népdalok) tartalmaz. Utóbbiakat általában a vizuális réteg által dekonstruálja, illetve a nagy világértelmező narratívák lebontásának szolgálatába állítja őket. A nagy narratívák általi hatalmat vagy hagyományos társadalmi berendezkedést képviselő karakterek diszfunkcionalitása a hozzájuk kapcsolódó zenéssel való kölcsönhatásban válik igazán láthatóvá. A vallást és egyházat képviselő álpap, a háborút és családján belül az apai hatalmat megjelenítő katonatiszt, sőt, még a szocializmus eszméjét és a történelem fejlődésébe vetett hitet reprezentáló volt tanácselnök is képtelen ellátni hagyományos funkcióját. A szélhámos gyilkos álpaphoz kötődő klasszikus zene ironikus közeget teremt saját, kisszerű messianisztikus törekvéseinek; az igazi háborúban nem harcoló katonatiszt valós háborús helyzetekben született katonadalokat énekel, a mozgássérült volt tanácselnök pedig egy sztálinista mozgalmi dallal fejezi ki ragaszkodását a hozzá hasonlóan „mozgásképtelen” szocialista gerontokráciához. Vidovszky experimentális filmzenéje és az elektronikus hangeffektek nem egyértelműen

50 ibid. 285.

nondiegetikusak, de mindenképpen hordoznak magukban szerzői kommentárt – a mindenek felett álló transzcendencia és sorsszerűség jelölői. Vehetnénk ezt akár egyfajta nagy narratívának is, azonban ez a jelenlét sokkal elvontabb, mint a többi, a filmben destruálódó világértelmezés. A katona és a folyamőr által énekelt katonadalok sokszor egy láthatatlan kórus hangjaival egészülnek ki, így a katonadalok is határvonalon állnak diegetikusság szempontjából. A klasszikus zenei idézetek, a Palais Schaumburg német new wave zenekar zenéje és Gőz László harsonajátéka nondiegetikus szerzői kommentárként jelennek meg a filmben. A vitalitást hordozó népzene és alternatív zene legtöbbször a cselekményvilág része, azonban ezek a zenei elemek sem úszhatják meg sérülés nélkül, ugyanis a népdalokat a folklór vitalitásával feszültségben álló öregasszonyok éneklik. A filmben látható-hallható Vágtázó Halottkémek zenekar alternatív művészete sem szent Bódy számára. Amikor a képen a próbájukat látjuk, zenéjüket elnyomja Gőz László harsonajátéka, azaz a szerzői reflexió feszültségmentesítő hangja. A zárójelenetben az álpap és a katonatiszt mellett a zenész-tudós Attila is latorként ugrik le a keresztről. A film konklúziójában végül a posztmodern sem bizonyul a világot megváltó új paradigmának. További kutatások tárgyául javasolom Bódy Gábor két másik nagyjátékfilmjének és kliptrilógiájának, valamint az új érzékenység többi filmjének a *Kutya éji dala* zene- és hanghasználatával közös vonásainak feltárását. Ezekben a filmekben hallhatóak elektronikusan torzított beszédhang (*Amerikai anzix*, *Psyché*, *A pronuma bolyok története*, *Lenz*); kísérleti elektronikus zene (*De Occulta Philosophia*, *Dancing Eurynome*, *Walzer*, *Psyché*); klasszikus zene (*Amerikai anzix*, *Psyché*, *Walzer*, *Eszkimó asszony fázik*, *Jégkrémbalet*, *Lenz*); alternatív zene (*Eszkimó asszony fázik*, *A pronuma bolyok története*, *Ex-kódex*, *Jégkrémbalet*) és katonadalok (*Amerikai anzix*) is.

Bibliográfia

- Forgách András: A későromantika előérzete. A Harmadiktól a Woyzeckig. *Filmvilág*, 1996/2. 4-7.
- Gelencsér Gábor: A kezdet vége. Közelítések a nyolcvanas-kilencvenes évek magyar filmművészetéhez. *Filmkultúra*, 1995/4. 39-48.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Budapest, Osiris, 2002.
- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások 2*. Szerk. Gelencsér Gábor: *Bódy Gábor Egybegyűjtött filmművészeti írások 2*. Budapest, MMA, 2020.
- Győri Zsolt: „A mi agyunk téves kapcsolás”: az új hullám találkozása az új érzékenységgel. *Apertúra*, 2018. nyár. 1-28. URL: <https://www.apertura.hu/2018/nyar/gyori-a-mi-agyunk-teves-kapcsolas-az-uj-hullam-talalkozasa-az-uj-erzekenysseggel/>
- Jameson, Fredric: *Posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest, Noran Libro, 2010.
- Meleg Gábor: Egy pszeudo-irányzat. Közelítések az új érzékenység filmjeihez. *Metropolis*, 2010/4. 20-33.
- Szilágyi Ákos: Az elmesélt Én. Az „új érzékenység” határai. *Filmvilág*, 1985/7. 27-29.
- Szilágyi Ákos (szerk.): Milarepaverzió. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1985/7. 18-29.

Filmográfia

- Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975)
- A pronuma bolyok története* (Szirtes András, 1983)
- Dancing Eurynome* (Bódy Gábor, 1985, rövid)
- De Occulta Philosophia* (Bódy Gábor, 1983, rövid)
- Diorissimo* (Xantus János, 1980, rövid)
- Eszkimó asszony fázik* (Xantus János, 1983)
- Ex-kódex* (Müller Péter Sziámi, 1983)
- Hülyeség nem akadály* (Xantus János, 1985)
- Jégkrémbalet* (Wahorn András, 1984)
- Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)

Lenz (Szirtes András, 1984/86)
Női kezekben (Xantus János, 1981, rövid)
Őszi almanach (Tarr Béla, 1984)
Psyché (Bódy Gábor, 1980)
(Novalis:) Walzer (Bódy Gábor, 1985, rövid)