

GELENCSÉR Gábor

ELTE BTK MMI
Filmtudomány Tanszék
Budapest, Magyarország
gelencser.gabor@btk.elte.hu
ORCID 0000-0002-2462-0875

KENTAUROK

A BBS-kísérleti filmek nyelvi és politikai radikalizmusa I.

Centaurs

The linguistic and political radicalism of BBS experimental films I.

Kentauri

Jezički i politički radikalizam eksperimentalnih filmova SBB-a I

A Balázs Béla Stúdióban a kísérleti filmezés Bódy Gábornak köszönhetően az 1970-es években sorozat-, illetve csoportjellegűt ölt, s ily módon – néhány további művel együtt – az intézmény keretén belül külön is „intézményesíti” az experimentalizmust. A *Filmnyelvi sorozat*, a *K/3* csoport darabjai, valamint a további kísérleti munkák kétféle változatot képviselnek: miközben valamennyi a médium új nyelvi lehetőségeit kutatja, az egyikben valóban a nyelvkeresés és maga a médium válik témává, a másikban a nyelvi radikalitás társadalmi-politikai kontextusba ágyazódik. A tanulmány első része a vizsgált korpusz filmtörténeti és elméleti hátterét mutatja be.

Kulcsszavak: magyar filmtörténet, Balázs Béla Stúdió, kísérleti film, *Filmnyelvi sorozat*, *K/3*¹

¹ Elhangzott a *Celluloidra revolverrel* című konferencián, 2024. augusztus 29-én, Esztergomban. A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 147170 azonosítószámú, *A Balázs Béla Stúdió története* című kutatás része. Köszönöm Müllner András szakmai tanácsait és segítségét.

[...] a zár bonyolultabb, mint a kulcsok, amelyekkel pillanatnyi tudásunk szerint nyitogatni próbáljuk (Nádasy 1976, 22).

A magyarországi kísérleti (experimentális) filmezés legfontosabb, államilag támogatott, ugyanakkor autonómiát élvező műhelye a Balázs Béla Stúdió, a BBS ilyen műveket létrehozó legtermékenyebb, legmaradandóbb korszaka pedig – a hatvanas évek szórványos, irányzatot még nem teremtő előzményei után, illetve a nyolcvanas évektől elinduló, elsősorban videóra készült, jórészt a hetvenes évek örökségéből táplálkozó, a rendszerváltáson átívelő kísérletezése előtt – az 1970-es évek. Tanulmányomban ennek a korpusznak az áttekintésére és elemzésére vállalkozom.

Először a magyar filmtörténet egészében mutatom be e korszak helyét és jelentőségét, majd a BBS sajátos pozícióját vázolom fel. A kísérleti filmek vizsgálatával kapcsolatos legfőbb állításom, hogy azoknak legalábbis egy része elsősorban társadalmi-politikai kontextusban értelmezhető. Amiképpen Szentjóbby Tamás *Kentaurjának* (1975/1988/2009) címe a filmbeli kép és szöveg össze nem illésére utal – s fogalmazza meg ezzel a korszak hivatalos ideológiájának és társadalmi valóságának elszakítottaságát, a társadalom tudathasadásos állapotát –, úgy a kísérleti filmek egyes darabjaiban is megfigyelhető e látszólagos össze nem illés: a szigorúan a nyelvi kifejezés határait feszegető, a közvetlen, diskurzív jelentést nélkülöző kutatásé egyfelől és a társadalmi-politikai folyamatokra reflektáló, ha nem is direkt, de közvetett, jól körülhatárolható jelentést kifejező aktivizmusé másfelől. Az általam vizsgált filmek ily módon tehát nyelvi és politikai radikalitásuk miatt ugyancsak „kentauroknak” tekinthetők.

A BBS-hez kötődő kísérleti filmek e látszólagos ellentmondására Beke László is felhívja a figyelmet.

Ha a magam részéről úgy próbálnám meg definiálni az experimentális filmet, hogy az a film nyelvének radikális megújítására, másrészt a társadalmi problémák radikális feltárására törekszik, valószínűleg csak az ellentmondásokat szaporítanám. Ez a két tendencia ugyanis nem minden filmben jelentkezik egyidejűleg, másrészt sokszor csak tendenciaként jelentkezik, harmadrészt pedig – úgy tűnik – időszakonként más és más jelleget ölthet maga a kísérlet is. Célszerű tehát elméleti fejtegetések helyett inkább történeti folyamatában áttekinteni a magyar experimentális film két évtizedét [ti. az 1960–70-es évtizedet – G. G.] (Beke 1997a, 215).

Tanulmányomban nem fokozni, jóval inkább feloldani próbálom ezt az ellentmondást, viszont az elméleti fejtegetések helyett én is maradok a történelmi folyamatok vizsgálatánál.

A társadalmi-politikai kontextus kialakulása összefüggésbe hozható a kísérleti filmek első, jórészt külföldön, emigráns művészek alkotásaiban megvalósuló, az 1920-as évek klasszikus/történeti avantgárdjához kapcsolódó hagyományával, de alapvetően a Kádár-korszak szabadabb kultúrpolitikai légköréből következik, amelyen belül a Balázs Béla Stúdió még nagyobb, ám a filmek bemutatása terén korántsem teljes szabadságot élvez. A kísérleti filmek társadalmi-politikai értelmezési lehetősége ugyanakkor felveti az összefüggést a fősodor egész estés játékfilmjeivel, amelyeket a Kádár-korszakban egyértelműen és paradigmátikus módon hasonló beágyazottság és funkció jellemez.

A BBS megalapításának alapvető szándéka a friss filmes diplomával rendelkező alkotók számára lehetőséget biztosítani első egész estés játékfilmjük előtt saját témájuk és stílusuk kipróbálására, „bevezetésére”, hogy az majd a játékfilmstúdiók közegében bontakozzék ki, nyerje el végső, „felnőtt”, érett formáját. A kísérleti filmesek belépésével ez a folyamat megváltozik: a kísérlet immár nem előzmény, első lépés az úton, hanem maga a végcél. Ebből következően a kísérleti filmesek nagyobbik hányada nem a filmes diplomával rendelkező alkotók köréből kerül ki, illetve nem forgatnak fősodorbéli egész estés játékfilmet. A változást a hatvanas évekbeliekhez képest Pápai Zsolt így írja le:

A hetvenes évek generációja nem csupán politikai értelemben volt kevésbé konszenzuskész, mint a megelőző nemzedék, de a Stúdióban kikísérletezett eredmények esetleges szerzői életműépítést segítő hasznosítását sem tekintette annyira fontosnak. Ez abban is tükröződött, hogy míg a hatvanas években jobbra olyan alkotók dolgoztak a Stúdióban, akik kisebb munkáikkal is nagyjátékfilmre készültek fel, ekkor már számos, társművészetek területéről érkezett underground művész is tevékenykedett itt, akinek esze ágában sem volt nagyjátékfilmet forgatni [...] (Pápai 2009, 144).

Amíg a diplomás filmesek esetében tehát nyilvánvaló az összefüggés a BBS- (jellemzően rövid)filmek és az első egész estés munkák között – s e tekintetben irányzatokat megtermékenyítő hatásokat is kimutathatunk, például a hatvanas évek újhullámos stílusa, a hetvenes évek dokumentarizmusa vagy a nyolcvanas évek új érzékenysége esetében –, addig ez a kísérleti filmeknél nem magától értetődő, sőt, meglepő felvetésnek tűnhet. A feltételezésem mégis az, hogy ha nem a motívumok és a stílusok közvetlen szintjén, de a művészi struktúrák mélyebb összefüggéseiben, az alapvető formai konvenciók reflexiójában és felforgatásában mégis kimutatható a – jellemzően kritikai – kapcsolat a fősodor bizonyos törekvéseivel, méghozzá elsősorban a hetvenes évek dokumentarizmusával.

A kísérleti filmek egy részének politikai radikalizmusa tehát hat a fősodorra, illetve a fősodorbéli formatörekvések radikalizálódnak a kísérleti filmek egy részében. Tanulmányomban ezt a hatáskapcsolatot is igyekszem feltárni a társadalmi-politikai problémákat megfogalmazó kísérleti filmek elemzésével.

Előzmények és párhuzamok: a társadalmi problémák vonzásában

A magyar kísérleti filmezés párhuzamos folyamatot képez a nemzetközi trendekkel és a társművészeti avantgárd törekvésekkel egyaránt, csakhogy történetének intenzitása jelentős különbségeket, sőt, szélsőségeket mutat.

A kísérleti filmezés első hulláma a némafilm utolsó évtizedére, az 1920-as évekre esik, és szorosan összefonódik a korabeli avantgárd mozgalmakkal az expresszionizmustól a szürrealizmusig. A magyar filmművészet voltaképpen kimarad ebből: elenyészőek a hazai kísérletek (Gerő György); az e körbe tartozó munkák 1919 után a részben politikai, részben a hanyatló filmgyártás miatt gazdasági okokból emigráló művészek nevéhez fűződnek (Moholy-Nagy László, Fejős Pál), s Kassák Lajos 1916 és 1919 között Budapesten, de 1920 és 1925 között már Bécsben kiadott *MA* című irodalmi és művészeti folyóiratához kötődnek.² A kísérleti filmezés második, az ötvenes évektől kibontakozó neoavantgárd irányzatához, ha némi késéssel is, de a magyar film már csatlakozni tud. Az ötvenes évek, a szocialista realizmus szigorúan ellenőrzött filmgyártásában természetesen erre nincs mód, a kádári konszolidáció enyhülő kultúrpolitikája viszont megteremti a kísérletezés többé-kevésbé szabad, ám mindenképpen intézményesített formáit. A második világháború utáni megint csak rendkívül szórványos, mondhatni belső emigrációban megvalósított kezdemények után „[a] legfontosabb eseményeket 1959 körül a magyar amatőrfilmes mozgalom újjászervezésében és a Balázs Béla Stúdió megalakításában jelölhetjük meg” (Paternák 1991, 22). Az amatőr filmesekhez fűződő kísérletezésről ebben a tanulmányban nem ejtek szót,³ csak a Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjeit tekintem át, arra azonban érdemes utalni, hogy a nyolcvanas évektől megfigyelhető az amatőrök átáramlása a BBS-be, egyrészt a dokumentarizmus terén (Gulyás Gyula és Gulyás János), másrészt a kísérleti filmesek körében (Szirtes András).

A BBS kísérleti filmezése – s ezt különösen „a társadalmi problémák radikális feltárása” miatt érdemes hangsúlyozni – egy államilag támogatott stúdió-

² A magyar avantgárd film történetéhez lásd Paternák Miklós szerkesztésében a *F.I.L.M.* című kötetet, illetve a rendkívül adatgazdag szerkesztői bevezetőt (Paternák 1991).

³ Lásd: Dékány 2025. Az amatőr film és a BBS neoavantgárd filmjeinek kapcsolatához lásd: Simonyi 2018.

ban valósul meg. Nem véletlenül emelik ki a szakemberek ezt a – főleg az Egyesült Államokban – nem magától értetődő körülményt a külföldieknek szóló publikációkban.⁴ A BBS alapító okiratában voltaképpen a pályakezdők számára nyújtott, szabadabb, bemutatási kényszer nélküli „kísérletezés” fogalmazódik meg a műhely feladataként, így felvethető a kérdés: „Mi értelme van elkülöníteni a »kísérleti« alkotásokat egy olyan filmstúdió terméséből, mely köztudomásúlag *egészében* a »kísérletezés« szerepét vállalja a többi – játékfilmgyártó – stúdióval szemben?” (Beke 1997b, 65, kiemelés az eredetiben – G. G.) Az alapszabály szerint ugyanis „*elvileg bárkinek* – nemcsak hivatásos filmeseknek – lehetőséget nyújtott az experimentalitásra, az *állami gyártás és forgalmazás keretein belül*” (Beke 1997c, 126, kiemelések az eredetiben – G. G.).⁵ Ám a BBS működésének leírása így folytatódik: „Ez a lehetőség azonban csak egy évtizeddel később vált valóban kihasználhatóvá” (Beke 1997c, 126). Azaz az 1960–70-es évtized fordulóján. A nyitás jelentőségét szinte valamennyi elemzés és visszaemlékezés kiemeli (vö. Peternák 1991, 26; Kovács 2010, 68).⁶ A műhely addig csak elvileg volt nyitott bárki számára, ekkortól viszont gyakorlatilag is. Így beáramolnak egyrészt a társművészetek képviselői (írók, képzőművészek, zeneszerzők), illetve a hatvanas évek közepétől formálódó neoavantgárd szcéna tagjai (Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Hajas Tibor, Najmányi László, Halász Péter és színháza), továbbá Bódy Gábor,⁷ aki az alkotómunka mellett a szervezője és teoretikusa lesz a kísérleti filmezésnek, s akit a BBS-tagsággal párhuzamosan, 1971-ben felvesznek a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, így afféle hídszerepet tölt be a „külsős” és a filmes diplomával rendelkező alkotók között. A neoavantgárd művészeti világhoz tartozó Najmányi László, aki 1975-ben *A császár üzenete* címmel forgat később részletesen vizsgálandó filmet a BBS-ben, pontosan írja le a nyitás taktikus kultúrpolitikai hátterét:

⁴ Az amerikaihoz képest „[a] legnagyobb különbség, hogy a magyar experimentális filmek szinte kizárólag állami támogatással készülnek” – írja a New York-i BBS-vetítés kiadványában Beke László (Beke 1997a, 214), Kovács András Bálint angol nyelvű írása a BBS-ről pedig már címében erre a sajátosságra utal: *The Experimental Cinema of the State: The Balázs Béla Studio* (Kovács 2010). Lásd még Ksenya Gurshtein tanulmányának bevezető fejezetét (Gurshtein 2022, 265–270).

⁵ Mint látható, Beke is kiemeli az államilag támogatott kísérletezést mint sajátos körülményt a magyar film történetében.

⁶ Az 1969-ben megválasztott vezetőség tagjai közül – Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfi László, Szomjas György – különösen Grunwalsky (Antal-Jeles 1981, 13–14; Grunwalsky 2002, 115) és Szomjas hangsúlyozta ennek fontosságát (Muhi 2001, 9).

⁷ Az „ajtónyitás” jelentősége Bódy írásaiban is megjelenik (lásd pl. Bódy 2006a, 113–114).

Kíváncsabbnak tűnt a rendszeren kívülről jövők kreativitási igényeit valamelyest kielégíteni, a szabad kezdeményezéseket ellenőrizhető csatornába irányítani, mint továbbra is tiltással élni, ami csak az elégedetlenek számát növelte volna és kiszámíthatatlan földalatti aktivitáshoz vezethetett. A politika az 1970-es évek elején engedélyezte, hogy a Balázs Béla Stúdió munkájába olyanok is bekapcsolódjanak, akik nem voltak hallgatói vagy végzett növendékei a Színház- és Filmművészeti Főiskolának, és nem dolgoztak az állami film- és televízióiparban. Bódy Gábor meghívására ezért kezdtem el a Balázs Béla Stúdió üléseire járni (Najmányi 2002, 86).

Nem túlzás tehát kijelenteni, hogy az 1960–70-es évtized fordulóján lezajló nyitás a BBS harmadik megalapításának tekinthető,⁸ amikor is a friss diplomások gyakorlóterepe mellett a műhely a kísérleti filmezés legfontosabb intézménye lesz Magyarországon.

A BBS-be kívülről áramló alkotók a neoavantgárd művészet korabeli képviselőiből kerülnek ki, akik folytatják a mindenekelőtt Kassák nevéhez fűződő, az 1920-as években kibontakozó klasszikus avantgárdot.⁹ A klasszikus avantgárd hiányzó hazai munkái után a neoavantgárd tehát létrehozza a maga jelentős filmtörténeti korpuszát. Az experimentális film történetének vázlatában Bódy is felhívja erre a hatáskapcsolatra a figyelmet, továbbá jelzi a BBS-en belül az általa kezdeményezett két kísérleti filmsoport szerepét:

Ha elfogadjuk azt a felosztást, miszerint az experimentalizmusnak az alábbi nagy, befolyásos generációi alakultak ki:

20–30-as évek: francia, orosz, német kísérletezők,

50-es évek: az amerikai keleti- és nyugati-parti experimentalizmus,

60–70-es évek: a független kooperatív filmkészítők nemzetközi mozgalma, Magyarországnak az első és harmadik „évfolyamban” alakultak ki szellemi kapcsolatai. Az elsőben német közvetítéssel vettünk részt, Balázs Béla, Moholy-Nagy László, Mihály Dénes, László Sándor és a máig felfedezésre váró Gerő György révén, akit Kassák és Pán Imre még az 50-es évek végén is „az első és eddig egyetlen magyar avant-

⁸ A BBS ugyanis először 1959-ben alakul meg, majd új tagsággal 1961-ben szerveződik meg ismét, így születési időpontja két dátumhoz köthető (Udvarnok–Varga 2009, 19–28).

⁹ A klasszikus és a neoavantgárd kapcsolatához lásd: Derék 2004, 13–14; Müllner 2009, 131–135; György 1992, 5–46. Utóbbi szerző a neoavantgárd művészek filmjeiben külön kiemeli a BBS szerepét (György 1992, 34).

gardista film” alkotójának tartott. A másodiknak csak késői hatásairól beszélhetünk, s talán a privát filmtárakból rekonstruálható az 50-es évek magyar undergroundja. A harmadikhoz viszont egy relatív erős és mindenképpen jelentős, sajátos, magyar kooperatív experimentalizmus csatlakozott, amit a Balázs Béla Stúdió működése tett lehetővé. Ezen belül mindenekelőtt a *Filmnyelvi sorozat* és a *K/3* csoport létrejöttére gondolok (Bódy 2006b, 133).

Az 1920-as évek külföldön kibontakozó avantgárd és a hetvenes évek hazai neoavantgárd kísérleti filmjei közötti hatáskapcsolat tekintetében témánk szempontjából ki kell emelni a szemléleti hasonlóságot mutató, mindkét korszakban jelen lévő érzékenységet a társadalmi problémákra.¹⁰ Ha csak Moholy-Nagy első filmjére, a *Marseille, régi kikötőre* (1929–1932), illetve a németországi évekhez kötődő további némafilmjeire, a *Berlini csendéletre* (1931–1932) és a *Nagyvárosi cigányokra* (1932–1933) gondolunk, nyilvánvaló a korai kísérleti filmek társadalmi érdeklődése, amely, mint látni fogjuk, a hetvenes évek experimentalizmusára is érvényes, sőt, bennük szubverzív kritikai hanggal társul.

A korábban említett sajátos státus, a BBS-ben államilag támogatott kísérletezés, ha lehet, a neoavantgárd kísérleti filmek esetében még különlegesebb, kultúrpolitikailag is igen érzékeny helyzetet teremt. A neoavantgárd művészeti szcéná, különös tekintettel azok új formáira – happening, performansz, fluxus, concept, object, environmental art stb. – a hatvanas évek nem egyszerűen tiltott, hanem a korabeli kultúrpolitika számára nem létező, underground világában bontakozik ki, amelynek szinterei magánlakások, presszók, majd olyan ideig-óráig működő rendezvények, mint a balatonboglári kápolnatárlatok (Klaniczay–Sasvári 2003), illetve nyitottabb intézmények, mint az Egyetemi Színpad (Nánay 2007) vagy bizonyos művelődési házak (Havasréti 2006). Az előbb underground, majd alternatív szinterek sorában különleges helynek bizonyul a Balázs Béla Stúdió: a tagság által demokratikusan választott kollektív vezetőség dönt a forgatókönyvek elfogadásáról, így nincs előzetes politikai kontroll. A változás szintén a hatvanas-hetvenes évek fordulójához kötődik. Addig ugyanis a forgatókönyveket fel kell küldeni jóváhagyásra a Filmfőigazgatóságnak, így az előzetes cenzúra is érvényesül. A hetvenes évektől viszont már csak a filmek bemutatása kötődik engedélyhez, ekkortól tehát – szemben a többi filmstúdióval – kizárólag utólagos cenzúra létezik a BBS-ben. A bemutatási kötelezettség hiánya is szabadabb lehetőséget kínál a filmek megvalósítására – „legfeljebb”

¹⁰ Ezt taglalom *A MA meg a holnap (Filmelmélet és gyakorlat a klasszikus és a neoavantgárd-ban)* című tanulmányomban (Gelencsér 2022a).

nem kapnak forgalmazási engedélyt, de alkalmi vetítésekre, fesztiválszereplésre így is mód nyílhat. Mindennek tetejébe a BBS éves költségvetése egy korabeli átlagos magyar játékfilmével egyezik meg, vagyis anyagi források is rendelkezésre állnak. Ha mindehhez hozzávesszük a filmművészet korabeli, az újhullámoknak, a modernizmusnak köszönhető fellendülését, a filmesek és a filmek társadalmi súlyát és népszerűségét, akkor nem meglepő, hogy a föld alá szorított neoavantgárd művészek beáramlanak a stúdióba: egyrészt intézményre lelnek üldözöttségükben és otthontalanságukban, másrészt művészi kísérletezésüket szívesen érvényesítik a film médiumában. A helyzetet írásom központi gondolatára is utalva írja le Hornyik Sándor: „A mozgókép a valóság-hűség és a médium társadalmi-kulturális jelentősége okán is élénken foglalkoztatta a hetvenes évek avantgárd művészetének aktivistáit” (Hornyik 2009, 235). Mindazonáltal a cenzúra több esetben kivételes határozottsággal lép fel a kísérleti filmekkel szemben, így akadnak olyanok, amelyek nem az eredeti elképzelés szerint valósulnak meg, vagy leállítják őket, illetve évekkel később válnak vetíthetővé (ahogy ez például Erdély Miklós 1974-ben forgatott, de csak 1988-ban standardizált *Partitája*, illetve a *Kentaur* esetében történt). A kemény cenzurális beavatkozások ugyancsak a kísérleti filmek egy részének felforgató társadalmi-politikai tartalmára hívják fel a figyelmet.¹¹

A kísérleti filmezés összefonódása a neoavantgárddal ugyancsak felveti a művek politikai olvasatának a lehetőségét, hiszen az ötvenes-hatvanas évektől kibontakozó nemzetközi neoavantgárdban erőteljes a politikai szerepvállalás, az establishment-ellenesség. Mindennek csúcspontja az 1968-as diáklázadások, ellenállási mozgalmak világméretű folyamata, amelynek kelet-európai „változata” a prágai tavasz, a magyarországi pedig az 1968. január 1-jén bevezetett új gazdasági mechanizmus. A 68-as polgárjogi és diákmozgalmak számos sikert érnek el, forradalmi átalakulás, a politikai rendszer megváltoztatása azonban sehol sem következik be, a prágai tavasszal szembeni katonai fellépés pedig a szocializmus reformkísérletének a végét jelenti, így nálunk az új gazdasági mechanizmus intézkedéseit is lassan visszavonják. A politikai mozgalmak levonulásával a nyugati színtéren megszűnik a neoavantgárd felhajtó ereje, miközben Magyarországon éppen 1968 után indul el a Balázs Béla Stúdióon belül intézményesülő, a neoavantgárd művészek belépésének következtében lendületet kapó kísérleti filmezés. A nemzetközi trendekből következően a hazai

¹¹ Az egyik betiltott filmmel kapcsolatosan emeli ki Pólik József a következőt: „*A császár üzenetét* betiltották. Ez a körülmény arra utal, hogy Najmányi »politikai« filmet készített, amely veszélyeztette a Kádár-rendszer társadalmi stabilitását [...]” (Pólik 2024, 8–9).

neoavantgárdnak nélkülöznie kellene a politikai aktivizmust, ám ez mégsem történik így, legalábbis nem mondható el a kísérleti filmes korpusz egészéről. A 68-as határhelyzetben készült két Magyar Dezső-film, az *Agitátorok* (1969) és a *Büntetőexpedíció* (1970) még magán viseli ezt az aktivizmust (a két film a kísérletezés tekintetében is határon helyezkedik el, hiszen nem tekinthetők experimentális filmnek, miközben mindkettő tartalmaz a narrációt kikezdő, az avantgárd montázsfilmekre visszavezethető, a modernista esszéfilm határait feszegető formaeljárást).¹² Az ezt követő neoavantgárd kísérleti filmek, ha a 68-as aktivizmust nélkülözni fogják is, a társadalmi-politikai kritika megfogalmazásáról nem mondanak le. Csakhogy Magyarországon ez az időszak – legalábbis a progresszív művészek, a kritikai értelmiség számára – a reményvesztett, a reformlehetőségtől is megfosztott, mozdulatlanságra ítélt, kilátástalan pangás időszaka. Az érintett kísérleti filmek társadalmi-politikai kritikája ebben a művészértelmiségi közegben bontakozik ki, vagyis a művekben a (neo)avantgárd lázadás szelleme mellett a kiábrándultságra és reménytelenségre reflektáló tragikus, illetve ironikus látásmód is felismerhető. Mindezt majd az egyes filmek elemzésével és értelmezésével igyekszem bizonyítani.

Experealism

Mielőtt a BBS kísérleti filmes korpuszát bemutatom, érdemes kitekinteni egy olyan körülményre, amely különösképpen a művek társadalmi-politikai kontextusa tekintetében releváns, továbbá ennek összefüggésében vethető fel a szemléleti és formai kapcsolat a főszoddal.

A valóság fogalma a filmek módszertanától az elméleti írásokig sokféle módon megjelenik a Stúdió alkotóinak látóterében, különösképpen az 1960–70-es évek fordulójától. 1969-ben teszik közzé a *Filmkultúra* hasábjain a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltványt. Aláírói között – mások mellett – megtaláljuk a korabeli BBS-vezetőség tagjainak egy részét (Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfi László), továbbá íróként Ajtony Árpádot, Bódy Gábort, Dobai Pétert és Kardos Csabát. A szöveg nem csupán a társadalmi témákra irányítja a figyelmet, hanem kitér a film mint médium lehetőségére a valóság megismerésében. A szöveg zárómondata így hangzik: „A tudományos módszerekkel feldolgozott tényeket a dokumentarista módszerek továbbfejlesztésével megfogalmazni: ez újfajta dramaturgiát kíván, amely nem egyszerűen »dramatizálná a tényeket«, hanem magát a megismerő analízist tenné meg szerkesz-

¹² A két film elemzéséhez lásd: Gelencsér 2022b.

tési elvvé” (Szociológiai filmsoportot! 1969, 96). A kiáltvány útmutatásai a BBS-ben ekkor már formálódó újfajta dokumentarista módszereken hagynak nyomot, majd később a fősodorban, a Budapesti Iskola egész estés filmjeiben élnek tovább. A hetvenes évek egyik meghatározó filmtörténeti irányzatának, a dokumentarizmusnak tehát a Balázs Béla Stúdió az eredetvidéke. A valóság, illetve ábrázolásának kérdése azonban a neoavantgárd művészeket, a kísérleti filmeseket is foglalkoztatja. Ezt bizonyítja az aláírók között az akkor még a BBS-ben „külsősnek” számító Bódy Gábor neve, továbbá az ebben az időben ugyancsak kísérleti filmekben közreműködő Dobai Péteré.

Bódy filmelméleti, jelentéstani írásain végigvonul a „valóság” kérdésköre. Utolsó (1983-as) nagyobb lélegzetű teoretikus szövegében, a *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* címűben, összefoglaló jelleggel tekinti át gondolkodásmódjának alakulását e téren. A folyamat kezdetét így írja le: „Egyszerűen rövidzárlat állt be az agyamban a »valóság« szó hallatán, amely egy napon egy másik szócskában, a »jelentés« kérdésében csattant ki” (Bódy 2006c, 140). A konklúzió pedig így hangzik: „Tehát: miután úgy éreztem, hogy hozzávetőleges választ találtam a »jelentés« kérdésre, nemcsak a »valóságra«, hanem az abból »nyomokat« merítő filmfelvételekre is kezdtem úgy tekinteni, mint titokzatos, felderítetlen tartományokra, amelyekbe a gondolkodás az artikuláció segítségével hatol be...” (Bódy 2006c, 156). A téma legteljesebb, a BBS-t érintő történeti folyamatokra is kitérő kifejtése (befejezetlensége ellenére) az 1977-es *Hol a „valóság”?* című írásban található. Ebben egyértelművé válik a valóságkutatás szociológiai (a hetvenes évek dokumentarizmusában kiteljesedő) és kísérleti ágának különbsége, amennyiben az experimentalisták a valóságra mint a filmi rögzítés alapjára, kiindulópontjára tekintenek, amely ugyanakkor a rögzítés pillanatában jellé válik, azaz nem tekinthető a valóság „tisztá”, hű, objektív rögzítésének, hiszen annak módja rögtön értelmezi is a valóságot, s jellé, jelentéssé alakítja azt. Ez a gondolat több, a hetvenes években kísérleti filmeket jegyző alkotó elméleti szövegében és gyakorlati munkásságában is nyomon követhető. Bódy a valóság-tanulmány *Minden film: kockánként „dokumentumfilm”* című alfejezetében így írja le film és valóság viszonyát: „Mintha minden vetítésen egyszerre két filmet látnánk: az egyik *dokumentum*, a másik, amit a felfogás és kifejezés már addig kialakult konvenciói sugallnak” (Bódy 2006d, 105, kiemelés az eredetiben – G. G.). Ezt követően a dokumentumfilm módszer alakulását tekinti át a Balázs Béla Stúdióban, s a hatvanas évek „első hulláma” kapcsán megemlíti Sára Sándor *Cigányokját* (1962), amelyben az objektív forma mögött „egy kifejezetten lírai – tehát személyes – attitűd áll, s ez a Stúdió első dokumentarista hullámára általában jellemző” (Bódy 2006d,

108), így – tehetjük hozzá – Sára következő BBS-filmjére, a *Vízkeresztre* (1967) vagy Gyöngyössy Imre *Férfiarckép* (1964), Elek Judit *Kastélyok lakói* (1966) és *Meddig él az ember?* (1967), Dobray György *Pékek* (1966), Kiss Gyula *Holtág* (1967) című munkájára. Ezt követően Bódy felteszi a kérdést: „Hogyan lehet a dokumentumot önmagán túlmutató kifejezéssé alakítani?” (Bódy 2006d, 108). A kérdésre a választ nézete szerint az *Elégia* (Huszárik Zoltán, 1965), az *Aréna* (Tóth János, 1970) és a *Pro Patria* (Sára Sándor, 1970) adja meg, s a példák sorát kiegészíthetjük még Bácskai Lauró István *Igézet* (1963), valamint Ventilla István *Strand* (1963) és *Testamentum* (1965) című filmjével (az *Igézet* és a *Testamentum*, ahogy az *Elégia* is, az *Arénát* rendezőként jegyző Tóth János operatőri munkája). E művek sajátossága, hogy rendkívül stilizált, költői képeik alapvetően dokumentumfelvételek, s készítőik ezeket alakítják át különféle filmnyelvi eszközökkel a montázstól a trükkökön át az utómunka-eljárásokig. Az *Elégiában* kizárólag természet- és városképekkel találkozunk, továbbá felvételeket különféle valóságos helyszínekről (lovarda, vidámpark, cirkusz, vágóhíd, múzeum); egyedül a parasztemberek portréi tűnnek beállítottaknak, de őket is saját közegükben látjuk. Az *Aréna* a korabeli Népstadion és Budapest képeinek anyagából dolgozik. A *Pro Patria* háborús archívok és emlékművek (fotó)montázsa. Az *Igézet*-ben egy öntőműhelyt látunk, valamint egy előadást a Zeneakadémia színpadán. A *Strand* a címadó helyszínt mutatja be, a *Testamentum* pedig görögkeleti egyházművészeti kincseket ábrázol. Mindennek ellenére egyik film sem tekinthető leíró vagy ismeretterjesztő jellegű dokumentumfilmnek, hiszen kifejezőerejük jóval túlmutat a dokumentumon. A kifejezőerő a dokumentálást minden esetben jellel alakító forma-eljárásokból adódik, s annak valóban az „ereje”, a forma működési módja hozza létre azt a hatást, hogy a felvételt valószerűnek, így a dokumentumfilm fogalmához közeleink, avagy stilizálnak érezzük-e, amely szétfeszíti a forma konvencióit. Ám ezt úgy teszi, hogy a valóság képeiből építkeznek.

A kísérleti filmes alkotók lényegében a film mint médium ezen alapadottságára hívják fel a figyelmet. Ugyanezt teszik a fikciót dokumentarista módszerrel keverő Budapesti Iskola alkotói, hiszen ők is abból az alapadottságból indulnak ki, hogy nincs „tisztá” dokumentum és fikció, csak a kettő keveredése. S ha már ez így van, akkor e két formát a hitelesség és a hatásosság jegyében elegyítik: a dokumentum-játékfilmek szociológiailag hiteles módon ábrázolják a társadalmi körülményeket, ugyanakkor mindezt a (narratív) konstrukciónak köszönhetően hatásosan teszik. A kísérleti filmesek kevésbé pragmatista módon hajtják végre ugyanezt; náluk mindebben erőteljes a filmnyelvi reflexió, a film nyelvi természetének, jelentésképzésének demonstrálása. Ám nemcsak

az: a dokumentumképekből építkező kísérleti filmek nem mindegyik darabja távolodik el a képek által reprezentált társadalmi valóságtól (ahogy ez a fenti, hatvanas évekből vett példák többségére ugyancsak igaz), hanem megőrzi ezt a kapcsolatot, sőt, a radikális, a dokumentumkép valószerűségét különféle eszközökkel átalakító eljárások hasonlóképpen radikális társadalmi-politikai kontextust társítanak a valóság képeihez. Mindenesetre a hatvanas évek még nem neoavantgárd beállítottságú „protokísérleti” filmjeiben is tetten érhető ez a megoldás, így azok a hetvenes évek experimentalizmusának, azon belül a társadalmi problémákra érzékeny filmek előképeinek tekinthetők.

A BBS hetvenes években kibontakozó második dokumentarista hullámában Bódy különféle módszereket azonosít (szituacionista, eszkalációs), valamint a „kísérleti dokumentarizmusét”, amelyet analitikusnak nevez. A módszerek többsége folytatódni fog a Budapesti Iskola fősodorbéli alkotásaiban, míg a kísérleti dokumentarizmus jóval inkább szubverzív kritikával illeti a dokumentum-játékfilmek módszertanát – s ez a szubverzió gyakran elválaszthatatlan a politikai kritikától. A kísérleti dokumentarizmus – elnevezésének megfelelően – eltávolodik az egyéb dokumentarista módszerektől, s a kísérleti filmek tágabb csoportjaihoz csatlakozik (adott esetben a *Filmnyelvi sorozathoz* és a *K/3-hoz*). A BBS-en belüli kísérletezők („kívülállók”) és a dokumentaristák filmtörténeti pozíciójáról írja Pápai Zsolt: „A kívülállás programja nem a BBS-en kívüli filmgyártásba is hamar utat találó dokumentarista módszer alkalmazásában, hanem az 1972–73-tól megerősödő, és szinte kizárólag a Stúdió keretein belül maradó filmnyelvi kísérletezésben, illetve a neoavantgárd esztétikában radikalizálódott” (Pápai 2009, 144).

A „kísérleti dokumentarizmus” kapcsán Bódy utal saját munkájára és módszertanára (*Négy bagatell*, 1972–75),¹³ illetve az általa szervezett csoportokra (*Filmnyelvi sorozat*, *K/3*), az analitikus megoldás meghatározása pedig – miközben a hetvenes évek BBS-ének társművészeti kapcsolatrendszerét is szóba hozza – már a kísérleti dokumentarizmus eredményét fogalmazza meg:

Az analitikus megoldás nyilvánvalóan kevésbé alkalmas a publicisztikus vagy esemény rögzítő, híradó filmkészítésre. Annál inkább hivatott egy kutató jellegű, tudományos filmkészítés megalapozására. Azokon a pontokon, ahol az audiovizualitás átfogó összefüggéseit célozza, gyakran

¹³ Nem hozza szóba ugyanakkor a BBS-ben készített második munkáját, az 1972-es *Ifjúság*-t, amely hagyományos riport-dokumentumfilm kiöregedett, nosztalgizáló mozgalmárokról, s mint ilyen, politikai témával foglalkozik, de mivel nem tekinthető kísérleti filmnek, nem tartozik vizsgálatom tárgyához.

közös horizonton jelenik meg a társművészetek (zene, képzőművészet) konceptuális kérdéseivel. De általában is mércét állít a filmkészítés elé, amennyiben analitikusnak nevezhetünk minden olyan megoldást, amely a filmen rögzített tárgyi valóság és a filmkészítés tényének valamilyen kifejezett, együttes dokumentumát alkotja – amelyben tehát a „kettős vetítés” tudatos formát ölt (Bódy 2006d, 110).

A „kettős vetítés” a korszak kísérleti filmjeinek jellegzetes, nemcsak Bódy műveire jellemző módszertanára is utal: arra a „második tekintetre”,¹⁴ „kétszeres forgatásra”,¹⁵ amely úgy jön létre, hogy a hagyományosan leforgatott anyagot a trükkasztalon újra felveszik, s így születik meg a film végső formája. A trükkök megvalósításának praktikus technikája mellett szemléletileg is fontos ez az eljárás: a szalagon megörökített valóságképek után maga a filmszalag is „dokumentummá” válik, s annak újraforgatása során újabb effektusok kerülnek az anyagra, amelyek támogatják, fokozzák a dokumentumképeken „túlmutató” jelentést.¹⁶ Ebben ragadható meg a kísérleti dokumentarizmus különbsége a Budapesti Iskola fősodorbéli dokumentum-játékfilmjeihez képest. Utóbbiak a lefilmezés módjával és a snittek szerkesztésével értelmezik a dokumentum-anyagot, magának a képnek a fotografikus hűségéhez nem nyúlnak; előbbieik már a fotografikus valósághűségű kép manipulálásával jelzik a szükségszerű, ám a hagyományos dokumentarizmus által elleplezni kívánt konstrukciót, jelalkotást, formaeljárást. Emiatt tekinthető kísérleti filmnek – egész estés terjedelme ellenére – Lányi András *Segesvárja* (1974), Bódy Gábor *Amerikai anzixa* (1975) vagy Fábry Péter *Térmettség* (1979) című munkája.

A valóság és a film kapcsolatának elméleti és gyakorlati problémája, ahogy erre már utaltam, nemcsak Bódynál jelentkezik, hanem a neoavantgárd alkotók többségénél. Mivel művészetükben erőteljesen érvényesül a konceptualizmus, az elméleti reflexió az alkalmazott formamegoldásra, ezért teóriájuk gyakran filmterv vagy filmelemzés formájában fogalmazódik meg (a teóriából akció lesz és fordítva, hogy ezen a módon Jeles András később idézett írásának címére utaljak).

¹⁴ „Ekkor ébredtem rá arra a módszerre, amit »második tekintet«-nek nevezek és a későbbi filmjeimben aztán konzekvensen alkalmazok” (Bódy 1987a, 72).

¹⁵ „A film [*Amerikai anzix*] voltaképpen kétszer lett leforgatva. Egyszer a szokott módon, majd az összeállított anyagból az ún. »trükkasztalon« készült az »igazi« film” (Bódy 1987b, 96).

¹⁶ Bódy egy cím nélküli, a nyolcvanas évek elejéről származó jegyzetében így foglalja össze az *Amerikai anzix* módszerét: „Voltaképpen egy második forgatás történik, amelynek szereplője az első film” (Bódy 1987c, 292).

Szentjóbby Tamás *Az öntevékeny film (Vázlat a Balázs Béla Stúdió számára egy kísérleti film elkészítéséhez)* című szövegében a tervezett vállalkozás technikai feltételének leírása sokatmondóan cseng egybe Bódy „kettős vetítésével”: „Az öntevékeny film elkészítéséhez nincs szükség kamerára, stábra, ellenben szükség van mások által már leforgatott anyagra, főként dokumentumfelvételekre gondolok (ugyanis ezek őriznek leginkább ténny; így a vetített kép kettős tény, egyfelől a történelmi helyzeté, másfelől a self-conscious aspektusé)” (Szentjóbby 1989, 264). Az 1971-es terv egyúttal a BBS-kísérleti filmek másik, ugyancsak eredeti és politikailag radikális formamegoldására is felhívja a figyelmet, amelyet ma found footage-technikának, archív anyagok felhasználásának nevezünk. Ebben az esetben tehát nem az alkotó, hanem mások által forgatott dokumentumfelvételek újraszerkesztéséről, kontextualizálásáról van szó, aminek köszönhetően a régi felvételek új jelentésre tesznek szert, illetve újfajta jelentésképzésben vesznek részt. A BBS-ben több évtizedes történelmi ívet ír le az archívhasználat. Az első a hosszú sorban Magyar Dezső úttörő vállalkozása, az *Agitátorok* és a *Büntetőexpedíció* (előbbit Bódy Gáborral, utóbbit Dobai Péterrel írta). Mindkét filmben az archívok a történelmi kor illusztrációjától mozdulnak el az elvont jelentés felé, a hagyományos történetmondást képviselő egész estés *Agitátorok*ban még kevésbé, a történetet csak felvázoló, mikroszinten nem elbeszélő jellegű rövidfilmekben, a *Büntetőexpedíció*ban már jelentős mértékben. A forradalmiság gondolatának kiterjesztését a mindenkori elnyomó hatalmakra és az 1968-as diákmozgalmakra a korabeli kultúrpolitikai vezetés nem nézte jó szemmel, ezért az *Agitátorokat* (elsőként a BBS történetében) betiltották, a rendező emigrációja után pedig a *Büntetőexpedíciót* sem engedték vetíteni. Sára Sándor már említett *Pro Patriája* ugyancsak archívokból építkező montázs-film. Nem a BBS kötelékében, hanem főiskolai vizsgafilmként készült *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ* (1974) című Thomas Mann-adaptációjában Bódy a kor megidézésére archív anyagokat használ fel, illetve az általa forgatott anyagot is „archivizálja”, így nehéz elválasztani a filmben a kétféle materiát.¹⁷ Az *Amerikai anzixot* egy 1865-ös „talált film” stílusában forgatja, vagyis kváziarchívként (még a film feltalálását megelőző időszakból). Végül mintateremtő művet hoz létre Tímár Péterrel közösen a kizárólag két világháború közötti amatőr felvételek újraszerkesztésével és utószinkronizálásával megalkotott *Privát történelemben* (1978). A módszert 1988-tól – és jó

¹⁷ „Nem kis élvezetet szerzett nekem az archaikus stílusban való forgatás, valamint azt látni, hogy a nézők nem tudták megkülönböztetni az eredeti képeket az általam forgatottaktól” – írja filmjéről Bódy (Bódy 1987d, 87).

ideig a BBS-ben – Forgács Péter folytatja és teljesíti ki a *Privát Magyarország*-sorozattal. A dokumentumfelvételek tehát talált archív tekercsek formájában is megjelennek a korszak filmjeiben, s a kísérletibb darabokban túllépnek az archívok konvencionális, illusztratív alkalmazásán a jelentéstágítás felé – akár csak a dokumentumképekkel dolgozó experimentális filmek.

Hajas Tibor filmbevezető TIT-előadásaiba, egy-egy film elemzésébe szövi bele gondolatait a dokumentumfilmről. „A dokumentumfilm sosem dokumentumfilm, hanem dokumentum értékű elemeket tartalmazó vagy egy meghatározott szemléletű kollektíva dokumentatív szándékát reprezentáló film” – írja egy helyütt (Hajas 2005, 227). Ugyanebben az egyébként *A Mattei-ügy* (1972) című Francesco Rosi-filmről szóló elemzésében olvashatjuk még a következő gondolatot, amelyet majd egyetlen saját rendezésű filmjében, a BBS-ben forgatott *Öndívatbemutatóban* (1976) fordít át praxisba:

A becsületes dokumentumfilm – amely mind morálisan, mind valóságértékét tekintve megbízható üzenetet akar hordozni – ennél fogva először is helyét, szerepét, szándékát, eszközeit és módszereit tisztázza: láthatóvá teszi magát. Mielőtt a valóság vallomást tenne a médiumnak, ő tesz vallomást; leleplezi hipotetikus, modellalkotó jellegét, politikai elkötelezettségét és kényszerítéseit; tudatosítja mind a maga, mind a néző számára szemléletének és eszközeinek korlátait. Ez pedig már a fikció határait súrolja (Hajas 2005, 228).

Végül még egy, igen szellemes gondolat az iróniára amúgy is hajlamos Hajastól, *A praktikus képzelet* című, áttekintő igényű írásából: „Ami egy film-ben megtörténik, nem biztos, hogy a valóságban is megtörténhet; de a történelemben legalább egyszer biztosan megtörtént, mégpedig a film kedvéért” (Hajas 2005, 224).

Itt már a fikció a dokumentarizmusban, a dokumentarizmus pedig a fikcióban oldódik fel, jelezve a film médiumának alaptermészetét: a valóság fotografikus rögzítését, amely ugyanakkor mindig együtt jár e rögzítés mikéntjével, s az szükségszerűen magában rejt a valóság konstrukciójának, értelmezésének, „fikciójának” bizonyos mértékét. Hasonlóképpen jut el a két forma paradoxonáig Jeles András *Teória és akció* című filmtervében, amelynek nyomait az 1979-ben, a BBS-ben forgatott *Montázs* című filmjében ismerhetjük fel, s amelyben utal a kísérleti filmesek gondolatiságának összefüggéseire is: „Ezek a megfontolások lényegében már megvannak a *Kozmikus szem* c. filmtervben: Bódyt szintén a Nagy Tévedés inspirálhatta: ő is észrevette (e sorok írójánál nyilván előbb), hogy a »dokumentum«: fikció [...] a fikció viszont: dokumentum, indirekt, a

kortárs filmtudat számára többnyire rejtett és mély leleplezése a fikciót gyártó igényeknek” (Jeles 1993, 40).

A Jeles által említett *Kozmikus szem* Bódy befejezetlen vállalkozása: 1977-ben, a BBS-ben mintegy négy és fél órás anyagot forgatott, de a munka külső okok miatt félbeszakadt.¹⁸ A filmtervhez kapcsolódó, azonos című írás alcíme (a film játékosan talányos műfaji meghatározása) *Science non-fiction (-fiction)*, a második alfejezet címe pedig *Keretezett dokumentumok* (Bódy 2006e, 202). Bódy természetesen a megvalósult kísérleti filmjeihez is fűzött megjegyzéseket; ezekre majd az egyes művek bemutatásakor fogok utalni.

Végül még egy fontos alkotó, Erdély Miklós saját művével kapcsolatos, ám a BBS kísérleti filmjeinek egészére vonatkozó megjegyzését szeretném idézni a dokumentumfilmezést övező, alkotókhoz fűződő elméleti reflexiók sorából. Az 1974-ben készült, de csak Erdély halála után standardizált *Partitáról* írja a következőket: „Mikor a *Partita* elkészítésének elvi-elméleti indítékait felidézem, el kell ismernem, hogy a BB Stúdióban ez a tevékenység – mármint a hamis tudat kíméletlen feltárása – a dokumentumfilmek által vágott új csapáson egészségesen halad. Éppen ez bátorított fel, hogy mint nem idegen munkába bekapcsolódjam, és saját meglátásaimmal kiegészíteni, bizonyos pontokon korrigálni próbáljam” (Erdély 1995, 139).

A hamis tudat kíméletlen feltárása – alighanem ebben ragadható meg a társadalmi problémákra érzékeny BBS-kísérleti filmek legfontosabb aspektusa.

Irodalom

- Antal István – Jeles András. 1981. Sorozatok évtizede: Film a Balázs Béla Stúdió történetéről II. *Filmvilág* 24 (12): 12–15.
- Beke László. 1997a. A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió. In Uő. *Médium/elmélet: Tanulmányok 1972–1992*. 214–223. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia.
- Beke László. 1997b. A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei. In Uő. *Médium/elmélet: Tanulmányok 1972–1992*. 65–69. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia.
- Beke László. 1997c. A magyar experimentális film mint torzó. In Uő. *Médium/elmélet: Tanulmányok 1972–1992*. 126–130. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia.
- Bódy Gábor. 1987a. A harmadik. In *Bódy Gábor 1946–1985: Életműbemutató*, szerk. Beke László, Peternák Miklós. 72. Budapest: Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság.

¹⁸ Szerkesztői jegyzet Bódy *Kozmikus szem* című szövegéhez (Bódy 1987e, 278).

- Bódy Gábor. 1987b. Amerikai anizs. In *Bódy Gábor 1946–1985: Életműbemutató*, szerk. Beke László, Peternák Miklós. 96–97. Budapest: Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság.
- Bódy Gábor. 1987c. [cím nélküli jegyzet]. In *Bódy Gábor 1946–1985: Életműbemutató*, szerk. Beke László, Peternák Miklós. 292. Budapest: Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság.
- Bódy Gábor. 1987d. Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ. In *Bódy Gábor 1946–1985: Életműbemutató*, szerk. Beke László, Peternák Miklós. 87. Budapest: Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság.
- Bódy Gábor. 1987e. Kozmikus szem. In *Bódy Gábor 1946–1985: Életműbemutató*, szerk. Beke László, Peternák Miklós. 271–278. Budapest: Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság.
- Bódy Gábor. 2006a. A fiatal magyar film útjai. In Uő. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince. 111–116. Budapest: Akadémiai.
- Bódy Gábor. 2006b. A „kísérleti film” Magyarországon: Vázlat és történet. In Uő. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince. 131–135. Budapest: Akadémiai.
- Bódy Gábor. 2006c. Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In Uő. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince. 140–156. Budapest: Akadémiai.
- Bódy Gábor. 2006d. Hol a „valóság”? In Uő. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince. 105–110. Budapest: Akadémiai.
- Bódy Gábor. 2006e. Kozmikus szem: Science non-fiction (-fiction). In Uő. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, szerk. Zalán Vince. 202–208. Budapest: Akadémiai.
- Dékány István. 2025. Nagylátószög: Hiányzó képek a magyar film történetéből. *Amatőrfilm 1945–1989*. Budapest: MMA Kiadó.
- Derék Pál. 2004. A magyar neoavantgárd irodalom: Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet). In Derék Pál, Müllner András szerk., *Né/ma?: Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. 11–38. Budapest: Ráció.
- Erdély Miklós. 1995. A *Partita* című film átdolgozásáról. In Uő. *A filmről*, 137–141. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia.
- Gelencsér Gábor. 2022a. A *MA* meg a holnap (Filmelmélet és gyakorlat a klasszikus és a neoavantgárdban). In Uő. *Közelkép: Portrék, témák, formák a magyar film történetéből*. 299–308. Budapest: Gondolat.
- Gelencsér Gábor. 2022b. A „3 T” esete a „3 P”-vel. Egy formatörténeti invenció kiiktatása (*Agitátorok, Büntetőexpedíció*). In Uő. *Közelkép: Portrék, témák, formák a magyar film történetéből*. 332–344. Budapest: Gondolat.
- Grunwalsky Ferenc. 2002. Vetítés előtt. In Antal István, Deák László, Kodolányi Sebestyén szerk., *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*. 115–124. Budapest: BBS, Orpheusz.
- Gurshtein, Ksenya. 2022. Conceptual Artist, Cognitive Film: Miklós Erdély at the Balázs Béla Studio. In Gurshtein, Ksenya, Simonyi, Sonja eds., *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe*. 265–291. Amsterdam: University Press.

- György Péter. 1992. Az elsüllyedt sziget. In Uő. *Az elsüllyedt sziget*. 5–46. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
- Hajas Tibor. 2005. Filmbevezető TIT-előadások / Ganz-előadások. In Uő. *Szövegek*, szerk. F. Almási Éva. 219–280. Budapest: Enciklopédia.
- Havasréti József. 2006. *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Budapest: Typotex.
- Hornyik Sándor. 2009. A valóság visszanyerésének paradoxonai: Képzőművészet és film „poétikai” kapcsolatai a BBS-ben. In Gelencsér Gábor szerk., *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. 235–248. Budapest: Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió.
- Jeles András. 1993. Teória és akció. In Fodor László, Hegedűs László szerk., *Töredékek Jeles András Naplójából*. 39–44. Budapest: Fodor László – 8 és fél Bt.
- Klaniczay Júlia – Sasvári Edit szerk. 2003. *Törvénytelen avantgárd: Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Budapest: Artpool, Balassi.
- Kovács, András Bálint. 2010. The Experimental Cinema of the State: The Balázs Béla Studio. In Benjamin Meade ed., *Experimental Film: The Missing Frames*. 65–88. Kansas City: Avila University Press.
- Muhi Klára. 2001. Gettó, egyetem, politikai csatatér. *Filmvilág* 44 (12): 6–11.
- Müllner András. 2005. Vérlátomás. Erdély Miklós: *Verzió*. In Kisantal Tamás, Menyhárt Anna szerk., *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*. 108–115. Budapest: JAK, L'Harmattan.
- Müllner András. 2009. Montázspolitiká: Neoavantgárd nyomok a magyar experimentális filmben. In Gelencsér Gábor szerk., *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. 129–142. Budapest: Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió.
- Najmányi László. 2002. A Balázs Béla Stúdió: Egy magyar film. In Antal István, Deák László, Kodolányi Sebestyén szerk., *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*. 85–95. Budapest: BBS, Orpheusz.
- Nádasy László. 1976. Kell-e kísérletezni?: Beszélgetés Bódy Gáborral. *Filmvilág* 19 (9): 18–22.
- Nánay István. 2007. *Profán szentély: Színpad a kápolnában*. Budapest: Akadémiai.
- Pápai Zsolt. 2009. Mellérendelő kapcsolatok: Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben. In Gelencsér Gábor szerk., *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. 143–155. Budapest: Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió.
- Peternák Miklós. 1991. A magyar avant-garde film. In Uő. szerk., *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. 5–51. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
- Pólik József. 2024. *Vetített démon*. Budapest: Prae.
- Simonyi, Sonja. 2018. Artists as Amateurs: Intersections of Nonprofessional Film Production and Neo-Avant-Garde Experimentation at the Balázs Béla Stúdió in the Early 1970s. *Film History* 30 (1): 114–137. <https://doi.org/10.2979/filmhistory.30.1.06>. (2025. febr. 02.)

- Szentjóbó Tamás. 1989. Az öntevékeny film: Vázlat a Balázs Béla Stúdió számára egy kísérleti film elkészítéséhez. In Papp Tamás szerk., Szógetető. *Jelenlét* (1–2): 263–265.
- Szociológiai filmsoportot! 1969. *Filmkultúra* 5 (3): 95–96.
- Udvarnoky Virág – Varga Balázs. 2009. Variációk egy stúdióra: A BBS megalakulásai és a kora-kádári kultúrpolitika. In Gelencsér Gábor szerk., *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. 15–28. Budapest: Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió.

Filmográfia

- Bácskai Lauró István: *Igézet* (1963)
- Bódy Gábor: *Négy bagatell* (1972–75)
- Bódy Gábor: *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ* (1974)
- Bódy Gábor: *Amerikai anizs* (1975)
- Bódy Gábor – Tímár Péter: *Privát történelem* (1978)
- Dobray György: *Pékek* (1966)
- Elek Judit: *Kastélyok lakói* (1966)
- Elek Judit: *Meddig él az ember?* (1967)
- Erdély Miklós: *Partita* (1974/1988)
- Fábry Péter: *Térmetszés* (1979)
- Gyöngyössy Imre: *Férfiarckép* (1964)
- Hajas Tibor: *Öndívatbemutató* (1976)
- Huszárik Zoltán: *Elégia* (1965)
- Jeles András: *Montázs* (1979)
- Kiss Gyula: *Holtág* (1967)
- Lányi András: *Segesvár* (1974)
- Magyar Dezső: *Agitátorok* (1969)
- Magyar Dezső: *Büntetőexpedíció* (1970)
- Moholy-Nagy: *Marseille, régi kikötő* (1929–1932)
- Moholy-Nagy: *Berlini csendélet* (1931–1932)
- Moholy-Nagy: *Nagyvárosi cigányok* (1932–1933)
- Rosi, Francesco: *A Mattei-ügy* (1972)
- Sára Sándor: *Cigányok* (1962)
- Sára Sándor: *Vízkereszt* (1967)
- Sára Sándor: *Pro Patria* (1970)
- Szentjóbó Tamás: *Kentaur* (1975/1988/2009)
- Tóth János: *Aréna* (1970)
- Ventilla István: *Strand* (1963)
- Ventilla István: *Testamentum* (1965)

CENTAURS

The linguistic and political radicalism of BBS experimental films 1.

Thanks to Gábor Bódy, experimental filmmaking at the Balázs Béla Studio took on a series or group character in the 1970s, and thus – together with a few other works – “institutionalised” experimentalism within the institution. The *Linguistic Series*, the *K/3* group pieces and the other experimental works represent two different versions: while all explore the new linguistic possibilities of the medium, in one the search for language and the medium itself becomes the subject, while in the other linguistic radicalism is embedded in a socio-political context. The first part of the study presents the film history and theoretical background of the corpus under examination.

Keywords: Hungarian Film History, Balázs Béla Studio, experimental film, *Linguistic Series*, *K/3* group

KENTAURI

Jezički i politički radikalizam eksperimentalnih filmova SBB-a I

Eksperimentalna kinematografija u Studiju Bele Balaža sedamdesetih godina prošlog veka, zahvaljujući Gaboru Bodiju, poprima karakteristike serijala, te se na taj način, unutar same institucije – s još nekoliko drugih ostvarenja – na poseban način i „institucionalizuje“ eksperimentalizam. *Serijal filmskog jezika*, dela grupe *K/3*, kao i kasniji eksperimentalni radovi, predstavljaju dve vrste pristupa: dok sva istražuju nove jezičke mogućnosti medijuma, u jednoj se varijanti tema zaista zasniva na traganju za jezikom i samom medijumu, dok se u drugoj jezička radikalnost smešta u društveno-politički kontekst. Prvi deo studije prikazuje filmskoistorijsku i teorijsku pozadinu analiziranog korpusa.

Ključne reči: istorija mađarskog filma, Studio Bele Balaža, eksperimentalni film, *Serijal filmskog jezika*, *K/3*

A kézirat beérkezésének ideje: 2025. szept. 2.

Közlésre elfogadva: 2025. okt. 1.