AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

FILMOVÉ, TELEVIZNÍ A FOTOGRAFICKÉ UMĚNÍ A NOVÁ MÉDIA

TEORIE FILMOVÉ A MULTIMEDIÁLNÍ TVORBY

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

# STUDIO BÉLY BALÁZSE

**Gyula Nemes**

Vedoucí práce: RNDr. MgA. Alice Růžičková

Oponent práce: Mgr. Petr Kubica
PhDr. Tibor Hirsch

Datum obhajoby: 12.06. 2014

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TELEVISION SCHOOL**

FILM, TV AND PHOTOGRAPHIC ART AND NEW MEDIA

THEORY OF FILM AND MULTIMEDIA

**PhD THESIS**

# BÉLA BALÁZS STUDIO

**Gyula Nemes**

Thesis Supervisor: RNDr. MgA. Alice Růžičková

Thesis Opponent: Mgr. Petr Kubica
PhDr. Tibor Hirsch

Date of Defense: 12.06. 2014

Degree to be obtained: PhD.

Prague 2014

**P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

STUDIO BÉLY BALÁZSE

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 28. 05. 2014

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje disertační práce byla půjčována k prezenčním studiu v Knihovně Akademie Múzických umění v Praze.

Datum: Praha, 28. 05. 2014

…….....

podpis studenta

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

| Jméno | Instituce | Datum | Podpis |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

**Abstrakt**

Studio Bély Balázse (BBS) byla ojedinělá tvůrčí skupina zaměřená na poetické, dokumentární a experimentální filmy, která reprezentovala unikátní výrobní systém. Po historickém přehledu a typologii filmů analyzuji devět filmových typů, jako příznačná díla studia: lyrické dokumentární filmy, filmové básně, satirické dokumenty ovlivněné českou novou vlnou, díla sociologické filmové skupiny, střihové filmy, strukturalistické filmy, experimentální animované filmy, lyrické hrané filmy a celovečerní hrané filmy tzv. nové citlivosti. V dalších kapitolách se soustředím na tvorbu nejdůležitějších režisérů (Zoltán Huszárik, János Tóth, András Szirtes, Gyula Gazdag, Gábor Bódy, Miklós Erdély, István Szabó). Závěrem zkoumám, jestli estetika BBS přežila v maďarské kinematografii i po zániku studia.

**Abstract**

Béla Balázs Studio (BBS) was a unique production company focusing on poetic, documentary and experimental films with a special production systém. After a historical preview and typology of films, I analyze nine film types characteristic for the studio: lyrical documentaries, film poems, satirical documentaries influenced by Czech new wave, works by socilogical film group, found footage films, structuralistic films, experimental animation, lyrical short fictions and features of so called new sensitivity. I focus in the particular chapters on the oeuvre of the most important directors, Zoltán Huszárik, János Tóth, András Szirtes, Gyula Gazdag, Gábor Bódy, Miklós Erdély, István Szabó. In the conclusion I will discuss how aesthetics of BBS survives in Hungarian cinema after the fall of the studio.

**Obsah**


| | |
|---|---|
| Úvod | 7 |
| Lyrické dokumentární filmy | 13 |
| Filmové básně | 19 |
| Satirické dokumenty | 40 |
| Sociologická filmová skupina | 48 |
| Střihové filmy | 56 |
| Strukturalistické filmy | 65 |
| Experimentální animované filmy | 73 |
| Lyrické hrané filmy | 75 |
| Underground a nová citlivost – celovečerní hrané filmy | 80 |
| Závěr: | |
| Integrace estetiky Studia Bély Balázse do oficiální filmové tvorby | 88 |
| Filmografie | 90 |
| Celovečerní hrané filmy | 91 |
| Krátké hrané filmy | 92 |
| Celovečerní dokumentární filmy | 94 |
| Krátké dokumentární filmy | 95 |
| Experimentální filmy | 98 |
| Animační filmy | 100 |
| Použitá literatura | 101 |

# Úvod

Tvorba Studia Bély Balázse je mimořádně mnohostranná: obsahuje víc než 400 titulů a zabírá víc než čtyři desetiletí. Kupodivu ani po desetiletí, které uplynulo od zániku studia o něm nevznikla monografie ani v maďarštině, exituje jenom antologie.

První pokus o dějiny studia, *A Balázs Béla Stúdió története (1961-1986)* (Dějiny Studia Bély Balázse (1961-1986)[1], vydaný v 200 exemplářích jako zvláštní číslo periodika *Mozgó Film* (Pohyblivý film) roku 1986 je kompilací historických dokumentů o studiu jako o instituci. Další kniha, *Balázs Béla Stúdió 1961-2001* (Studio Bély Balázse 1961-2001)[2], je soubor memoárů bývalých členů studia. První antologií obsahující eseje o tvorbě studia je *BBS 50*[3]*,* vydaná v spolupráci s galerií Műcsarnok, kde fungoval archiv BBS. Jednotlivé články přiblížují filmy s opačnými hledisky, analyzují některé žánry a historické pozadí, aniž by dosáhly monografickou syntézi.

Souhrnný přehled dějin studia by měl zkoumat produkční historii, politické a kulturní pozadí, a především analyzovat jednotlivé filmy podle různých hledisek: chronologie, tematika, žánry, styly a životní díla tvůrců. Z tohoto ohledu je srozumitelnější, proč nevznikla všestranná monografie, jenom antologie zahrnující texty zkoumající BBS z různých hledisek. Zkoumat všechny filmy podle všech hledisek by vedl k matoucí syntézi a rozvláčné délce. Nejlepší formát k shrnutí všestranností studia by byla webová stránka či CD ROM, kde by si uživatel mohl vybrat žádané hledisko.

Ideální monografie musí zvolit jedno jasné hledisko, kterému podřídí ostatní rozmanité aspekty. Podle všech zmíněných aspektů by vznikly zajímavé eseje, od chronologického přehledu na základě dobových dokumentů kulturní politiky až po analýzu jednotlivých režisérských drah a klasifikaci tvorby podle termínů a aspektů kunsthistorie.

Můj aspekt je speciální: základní díla studia klasifikuji do filmových typů, které vznikly díky unikátnímu výrobnímu systému.

Studio každoročně obdrželo stálý rozpočet, o jehož přerozdělení rozhodovali sami

1 Durst, György red. *A Balázs Béla Stúdió története (1961-1986)* (Dějiny Studia Bély Balázse (1961-1986). 1. vyd. Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1986.

2 Antal, István red. *Balázs Béla Stúdió 1961-2001* (Studio Bély Balázse 1961-2001). 1. vyd. Budapest: Orpheusz, 2001.

3 Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009.

režiséři, kteří mohli tvořit bez povinností distribuce. Zvláštní pravidla zrušila dosavadní klasický výrobní systém, který vládl ve světě. Tím, že se systém nemusel zabývat financováním a distribucí, zrušil i základní elementy filmového průmyslu, jako je štáb, herci, cenzura, a také klasické elementy estetiky kinematografie, jako je scénář, klasické technické formáty nebo dramaturgická pravidla. Tento systém obnovil všechny žánry a vytvořil nové filmové typy, občas ojedinělé i v celém světě.

V mé práci se soustředím na nové tvary vzniklé v Studiu Bély Balázse, zdůrazňuji novátorská díla unikátních filmových typů a podřizuji další zmíněné aspekty této klasifikaci. Sice tato práce obejme všechny období, tvůrce a žánry Studia, ale nechce být objektivní syntézí. Vzhledem k tomu, že tato práce vzniká mimo Maďarsko, tímhle přístupem chci odpovědět nevyhnutelnou, přímočarou otázku: co dalo BBS mezinárodní kinematografií.

## Klasifikace

Tvorbu Studia Bély Balázse jsem klasifikoval do základních filmových typů, které vznikly na základě zmíněné obnovy filmové výroby.

- **Lyrické dokumentární filmy:** absence scénáře, lehké němé i zvukové kamery obnovily dosavadní charakteristiku dokumentárního filmu. Průkopnická díla byly filmy Sándora Sáry (*Cikáni*[4]*,* Cigányok, 1961, *Tříkrálový křest vodou,* Vízkereszt, 1967), nové trendy byly cinema vérité, rekonstrukce a skrytá kamera (filmy Judity Elekové: *Setkání*, Találkozás, 1963, *Dokdy žije člověk*, Meddig él az ember, 1967).
- **Filmové básně** jsou speciální filmový tvar, který definuji jako rovnoměrnost sekundární struktury, redukce a redundance motivů. Vychází z lyrického dokumentárního filmu, umožňoval svobodnou práci v tvůrčí dílně bez štábu, bez scénáře, většina filmů vznikla v průběhu několika let, jako filmy Zoltána Huszárika (*Elegie,* Elégia, 1965, *Capriccio,* 1968), Jánose Tótha (*Aréna,* 1970, *Study I.,* 1974, *II.,* 1975, *Motion Picture,* 1977, *Shine,* 1982), Andráse Szirtese (*Úsvit,* Hajnal, 1980, *Ptáci,* Madarak, 1981, *Gravitace,* Gravitáció, 1983) a Pétera Tímára (*Visus,* 1976, *Rastr,* Raszter, 1979, *Fresko,* Freskó, 1983, *Asociativní tanec,* Asszociációtánc, 1986).

4 České názvy jednotlivých filmových titulů byly použity podle následující české filmografie: Brož, Jaroslav – Frída, Myrtil. *666 profilů zahraničních reyisérů.* 1. vyd. Praha: Československý Filmový Ústav, 1976., Líčka, Milan – Rohan, Vítězslav. *Stručný přehled tvorby 250 zahraničních režisérů.* 1. vyd. Ostrava: Profil, 1988.

- **Satirické dokumenty, ovlivněné českou novou vlnou** byly filmy, které vznikly díky absencí cenzury a povinnosti distribuce, tím pádem byly většinou zakázány, jako filmy Gyuly Gazdaga (*Počítáme s tebou v běhu na dlouhou trat',* Hosszú futásodra mindig számíthatunk, 1968, *Výběr,* A válogatás, 1970, *Rozhodnutí,* A határozat, 1971). Další klíčová díla jsou *Štěstí* (Boldogság, 1968, Miklós Csányi)*, Zpět do města* (Vissza a városba, 1968, László Mihályfi) a *Krokodýl* (A krokodil, 1970, Sándor Szalkay).
- **Tvorba sociologické filmové skupiny** založené v roce 1969 umožnila také volné výrobní systémy, kde filmy nemusely být ani dokončeny ani uváděny. Několikahodinové filmy byly natáčeny v průběhu několika let, přitom autor žil spolu s protagonisty a filmoval jejich reflexe na natočený materiál (*Černý vlak,* Fekete vonat, 1970, Pál Schiffer, *Seriál o výchově,* Nevelésügyi sorozat, 1973-74, István Dárday, *Změny jsou,* Vannak változások, 1979, bratři Gulyásové, *Morální příběh,* Tantörténet, 1976, Judit Emberová). Dalším uvolněním cenzury a objevením videa tajně vznikly historické dokumenty uvedené až po změně režimu (Judit Emberová: *Pócspetri,* 1983, *Nechte hovořit Kutrucze,* Hagyjátok beszélni a Kutruczot, 1985, *Právo azylu,* Menedékjog, 1989).
- **Střihové filmy:** zkoumám nejenom sběr archivních materiálů v díle *Soukromé dějiny* Gábora Bódyho (Privát történelem, 1978), a v seriálu *Soukromé Maďarsko* (Privát Magyarország, 1988 – dodnes, Péter Forgács), ale i metodu znovustvoření pomocí obrazů (*Čtyři bagately,* Négy bagatell, 1975, Gábor Bódy, *Americká pohlednice,* Amerikai anzix, 1975, Gábor Bódy, *Verze,* Verzió, 1981, Miklós Erdély).
- **Strukturalistické filmy** vznikly po založení sekce 3K zaměřené na experimentální filmy a po obnovení členů, přičemž do vedení studia byli pozváni výtvarníci. Klíčovou postavou byl básník a výtvarník Miklós Erdély (*Kopie snů,* Álommásolatok, 1977, *Cesta vlakem,* Vonatút, 1981). Výtvarníci konceptualismu natočili koncepční dokumentární filmy (*Relativní houpačky,* Relatív lengések, 1975, Dóra Maurerová, Dóra Maurerová, *Módní sebe přehlídka,* Öndivatbemutató, 1976, Tibor Hajas, *Kalah,* 1981, Dóra Maurerová, *Sedm pokusů,* Hétpróba, 1982, *Kentaur,* Tamás Szentjóby, 1985).
- **Experimentální animované filmy** vznikly jako alternativa vedle oficiální studia animační tvorby Pannónia. Sem patří pixilační eseje Ágnes Háyové (*Deník divného pána,* Egy különc úr naplója, 1972, *Čekání,* Várakozás, 1981, *Hamburk,* Hamburg, 1985)*,* a raná počítačová animace (*Psychokosmos,* Pszichokozmoszok, 1976,

Gábor Bódy).

- **Lyrické hrané filmy** byly krátké filmy odmítající vyprávět jakýkoliv příběh, jako raná tvorba Istvána Szabóa (*Ty,* Te, 1961, *Koncert,* 1962, *Variace na jedno téma,* Variációk egy témára, 1961) a burleska *Úterý* (Kedd, 1963, Márk Novák).
- **Celovečerní experimentální hrané filmy** vznikly v sedmdesátých a osmdesátých letech s pomocí nové 16mm techniky. Vyhnuly se politické kontrole a z rozpočtu jednoho standardního celovečerního filmu vzniklo ročně 4-5 hraných filmů, které byly uváděny v klubové distribuci (*Agitátoři,* Agitátorok, 1969, Dezső Magyar, *Segešvár,* Segesvár, 1974, András Lányi, a zmíněná *Americká pohlednice*). V osmdesátých letech toto myšlení zradikalizovalo. Filmový underground zachytil maďarskou subkulturu nebo autorův život, jako například deníkové filmy Andráse Szirtese (*Deník,* Napló, 1984, *Po revoluci,* Forradalom után, 1989, *Snídaně dítěte,* A kisbaba reggelije, 1995) nebo punkové filmy Miklóse Ácse (*Hladový močál,* Éhes ingovány, 1988). Jako reakce na dokumentaristické filmy budapešťské školy vznikly pocitové filmy nové citlivosti (*Ex-kodex,* 1983, Péter Müller, *Příběh Pronuma boys,* A pronuma boyok története, 1983, András Szirtes, *Markýz de Sade a jeho život,* Sade márki és élete, 1992, András Szirtes).

## Historický přehled

Studio Bély Balázse (BBS) reprezentovalo unikátní systém ve světové kinematografii. Každoročně obdrželo rozpočet na jediný hraný film, z čehož mohli členové studia čerpat na výrobu krátkého filmu bez povinnosti distribuce. To znamenalo, že filmy sice nebyly cenzurovány, často se však ani neuváděly. Od šedesátých let začínali všichni filmaři svou uměleckou dráhu právě zde. Sami režiséři vedli a organizovali studio, rozhodovali o tom, které filmy se budou vyrábět. Natáčení některých filmů mohlo trvat i dlouhá léta, zároveň však mohly vznikat žánry, které by jinak nemohly existovat.

Samotná myšlenka na založení BBS vznikla v roce 1958. Režisér Pál Gerhardt požádal jménem Odborů filmových umělců a zaměstnanců (Filmművészek és Filmalkalmazottak Szakszervezete) o založení Experimentálního studia (Kísérleti Filmstúdió), jako studia pro novopečené absolventy Budapešťské filmové akademie[5].

5 Gazdag, Gyula. *Miénk a világ* (Svět je náš). Filmvilág, 1981/11. 28. s

První „pra-BBS“ filmy zde vznikly, jméno studia se však v titulcích ještě neuvádělo, studio existovalo pouze teoreticky. Svou kariéru zde začal Miklós Jancsó (*Nesmrtelnost,* Halhatatlanság, 1958) a Pál Zolnay (*Zasnoubení,* Eljegyzés, 1958), zde byl natočeno první maďarské dokudrama, *Naše země* (A mi földünk, 1959, József Magyar), jenž byl zakázán. První oficiální film BBS, *Tma po úsvitu* (Hajnal után sötétség, 1961, Róbert Bán), vznikl vlastně ještě za éry „pra-BBS“.

V roce 1961 bylo studio znovu založeno, aby nová generace filmové školy mohla natočit své prvotiny. Byli to studenti slavného ročníku profesora-režiséra Félixe Máriássyho: István Szabó, Sándor Sára, Zsolt Kézdi-Kovács, Pál Gábor, János Rózsa, Ferenc Kardos, Judit Eleková. Maďarská nová vlna se tudíž zrodila právě zde.

Koncem šedesátých let začalo nejplodnější období studia, které podnítilo pět událostí. Za prvé, nastoupila nová generace filmové školy, která považovala novou vlnu za zaostalou lež, zahájila útok na realitu a začala experimentovat s filmovým jazykem (István Dárday, György Szomjas, Ferenc Grunwalsky, Dezső Magyar, Gábor Bódy, Gyula Gazdag). Za druhé, ve studiu začali působit nezávislí umělci tvořící dosud mimo prostředí školy, a to nikoliv pouze filmaři, nýbrž i výtvarní umělci, hudební skladatelé, herci a spisovatelé. Místo absolventů se chopili vedení studia osobnosti alternativní a zakázané kultury. Za třetí, dokumentaristé sepsali manifest, který nazvali „*Sociologickou filmovou skupinu!“,* a v rámci skupiny zahájili mapování skryté skutečnosti. Za čtvrté, Gábor Bódy založil dílnu „*K*“ zaměřenou na experimentální filmy. Za páté, vznikl první celovečerní hraný film studia, *Agitátoři* (Agitátorok, 1969, Dezső Magyar, uvedený v roce 1989), po němž ročně následoval minimálně jeden celovečerní film.

Zlatá éra BBS trvala až do poloviny osmdesátých let. Smrtí Gábora Bódyho (1985) a Miklóse Erdélye (1986) se experimentální film posunul do popředí, uvolněním politického režimu se dokumentární filmy staly přístupnějšími pro všechny tvůrčí dílny. Členové nové generace filmové školy debutovali přímo celovečerním hraným filmem (András Jeles, Péter Gothár, Béla Tarr). István Dárday předčil maďarský výrobní systém hraných filmů založením pátého studia M. I. T. (Mozgókép Innovációs Társulás, Sdružení pro inovaci kinematografie) pro celovečerní filmy, který vyráběl odbojové filmy experimentálního typu.

Kvůli kolapsu centralizované výroby filmů začátkem devadesátých let nemohlo BBS obdržet svou každoroční podporu, dokonce byla na jeden rok přerušena i jeho činnost. Nová Nadace Studia Bély Balázse sice dostala omezenou kolektivní podporu, autoři však museli požádat o zvláštní podporu od Filmové nadace (MMK), čímž vlastně zanikl původní

smysl Studia. Poslední film BBS, *Smrt vyjela z Persie* (A halál kilovagolt Perzsiából, 2005, Dr. Putyi Horváth) byl již spíš symbolicky natočený v koprodukci se Studiem.

Mezi roky 1961 a 2001 vzniklo celkem přibližně 400 krátkých a celovečerních filmů. Od roku 2002 funguje BBS pouze jako archiv.

1

# Lyrické dokumentární filmy

## Začátky

Prvním filmem studia Bély Balázse je, symbolicky, dokument *Cikáni* (Cigányok, 1962), režírovaný kameramanem Sándorem Sárou a naopak natáčený režisérem Istvánem Gaálem, tentokrát v pozici kameramana.

Tímto filmem začíná řada sociologických a lyrických dokumentů. S velmi důkladně promyšlenými kompozicemi film líčí ve své době tabuizované téma chudých lidí, kteří žijí téměř jako zvířata. Film se soustředí na děti, které mají velké touhy. V kontextu filmu jsou to však touhy skoro beznadějné. Film je téměř němý; strohý komentář je doprovázen výpověďmi dětí a tak je vytvořen kontrapunkt silných a bizarních obrazů.

*Cikáni,* Sándor Sára, 1962

Po *Cikánech* natočil Sára *Třikrálový křest vodou* (Vízkereszt, 1967). Sára zobrazuje stejnou tematiku pomocí venkovského divadelního představení, a to v elegickém duchu; jeho poetické obrazy však tady vyprávějí mnohem více o drastické proměně životního stylu a vztahů v komunitě.

Krásný raný příklad poetického filmu, práce Gyuly Kisse s názvem *Mrtvé rameno* (Holtág, 1967), zachycuje destrukci lodi na hrázi Kopaszi. Tento film se liší od filmů zobrazujících krajiny a tváře, které vytvořila režisérská dvojice Sára-Gaál. Film vykládá příběh rozmontování lodi, která již neslouží své funkci, a místo toho se používá jako prostor k žití. Tento film je strukturován podobně jako některé hudební skladby do šesti položek: po předehře zmrzlé do stavu objektivnosti následuje nejprve ožívající druhá položka plná pohybů a organismů, poté delší třetí položka, spíše popisná; výraznou

změnu zaznamenáme ve čtvrté položce s výraznými zvuky ničení lodi a dynamickými sekvencemi obrazů, s nimiž kontrastuje nehybné ticho vykuchané ocelové konstrukce; až na konci je film uzavřen hravým uvolněním doprovázeným valčíkem. Holtág rozebírá žhavé téma dokumentárních filmů šedesátých let, pomocí skutečné události ničení lodi otevírá témata jako plynutí času, kontrast minulosti s budoucností, zatímco elegie zániku je zpestřena groteskně ironickými barvami.

Kameramanem byl Elemér Ragályi, byl to tak první snímek nejcitlivějšího kameramana lyrických filmů, ať již dokumentárních či hraných. Ragályi později natočil jako režisér film *Silvestr* (Szilveszter, 1974). Ragályiho ironií a hrou se zde v jediné silvestrovské noci ocitáme v celosvětovém a společenském modelu existence. Tento motiv pak najdeme i ve filmu *Fotografie* (Fotográfia, 1972, Pál Zolnay), který natočil jako kameraman opět Ragályi.

*Silvestr,* Elemér Ragályi, 1970

*Cikáni* měli obrovský vliv na filmaře i v rámci BBS; v šedesátých letech neustále vznikaly dokumentární filmy zpracovávající životní podmínky dělníků a rolníků lyrickým tónem: *Mozaiky z uhlí* (Mozaikok szénből, 1964, Iván Lakatos); *Zátěž* (Ballaszt, 1966, Mihály Kocsis); *Most* (A híd, 1967, Pál Sándor); *Do kdy žije člověk?* (Meddig él az ember?, 1967, Judit Elek); *Kresby křídou* (Krétarajzok, 1968, András Sipos); *Návstěva* (Látogatás, 1969, Pál Gábor)[6]. Ačkoliv autoři tvoří krátké narativy různými způsoby, ve většině prací se objevuje soulad mezi sofistikovanou, precizní prácí kameramana a použitím hudby, což poskytuje příležitost ke vznešené a bohaté asociaci. Všechna vybraná témata souvisí s problémy společenského života, ale vidíme je vždy v odlišném světle. Film s názvem *Mozaiky z uhlí* mapuje poetickým způsobem vnitřní i vnější prostory uhelného dolu.

6 Győrffy, Iván. *Antropomorf alakzatok* (Antropomorfní tvary). In: Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009. 107. s

Vizuálně i verbálně vychvaluje činnost dělníků těžce bojujících s přírodou při získávání surovin, ovšem na významném místě, a to uprostřed filmu, nechá zaznít kritické připomínky horníků k hospodářské deorganizaci. Pál Sándor oslavuje práci dělníků na stavbě mostu podobným patosem (*Most*), ale tvůrci se zde zaměřují na kontrast mezi záběry zachycujícími pozoruhodné výsledky poměrně náročné práce a obrazy životních podmínek dělníků a nástrojů, které používají. Ve skutečnosti vidíme inventář pomůcek poukazujících na nesmírně chudé, mizerné podmínky dělníků.

Mihály Kocsis a Sándor Sára zkoumají podobné téma, ale odlišným přístupem: změny – plné rozporů – objevující se na vesnici. Kocsis ve filmu s názvem *Zátěž* dramatizuje řadu událostí v souvislosti s přesuny obyvatel mezi městem a vesnicí. Vidíme příběh dcery chudých rolníků, která se hlásí na vysokou školu a klade vedle sebe zázemí rodičů a sociální postavení, kterého by dcera mohla dosáhnout, kdyby uskutečnila své cíle; pokouší se o distancování, o objektivitu, ale výsledek je spíše didaktický.

### Cinema vérité

Paralelně s lyrickými filmy s dělnickou a vesnickou tematikou se zrodil další žánr, první pokus použít metody cinéma vérité v maďarském dokumentu. Tyto filmy se vyznačují krátkou formou, jsou nenarativní, emotivní, a svou lyričnost doplňují různými, občas protikladnými metodami s pokusem zachytit samotnou realitu, jakousi realitu bez reflexe. K těmto metodám patří rekonstrukce (např. filmy Judit Elekové: *Setkání*, Találkozás, 1963, *Dokdy žije člověk*, Meddig él az ember, 1967) a skrytá kamera (*Zvědavost,* Kíváncsiság, 1965, Gábor Oláh, *Lidé a obrazy*, Képek és emberek, 1964, Nándor Kovács). Pozdější metody v éře sociologické filmové skupiny si vyžadují delší narativní formu, jako například dokudrama (*Rodinné ohnisko,* Családi tűzfészek, 1977, Béla Tarr), soužití autora s aktéry a jejich reflexe na natočené materiály (*Pedagogický seriál,* Nevelésügyi sorozat, 1973-74, István Dárday, *Morální příběh*, Tantörténet, 1976, Judit Emberová).

První fáze maďarského cinéma vérité byla tradičnější, do značné míry ji můžeme zařadit k tradičním žánrům dokumentárního filmu (*Odkoukané chvíle,* 1962*,* Ilona Kolonitsová, *Mužský portrét,* Férfiportré, 1964, Imre Gyöngyössy, *Dva portréty,* Két portré, 1964, András Kovács)[7]. Používá spíše metody filmů hraných s autentickými účinkujícími (zmínené *Setkání*). Začátek 60. let je ve znamení spíše lyrických dokumentů, přesto v

7 Nemes, Gyula. *Vliv české nové vlny na madarskou dokumentaristiku.* Iluminace, 2001/3. 84. s

těchto filmech můžeme vidět kořeny budapešťské školy. Pro film *Setkání* byla zvolena podoba dokudramatu pravděpodobně i kvůli technickým důvodům: kvůli nedostatečnému využití ruční kamery film působí jako hraný, kompozice je fixní, postavená a uměle osvětlená. Eleková použije ruční kameru ve svých pozdějších filmech už s 25-ovou optikou, s velkou hloubkou ostrosti.

Její nejlepší filmem je *Do kdy žije člověk?*, právě svou frazeologií bez veškerého patosu a přímé kritiky. Sociologický problém objevující se v životě jednotlivých lidí se pomocí řady událostí a pečlivým výběrem hrdinů stává dramatickým. V první polovině dvoudílného dokumentárního filmu s názvem *Do kdy žije člověk?* sledujeme odchod starého továrního dělníka do důchodu a následující krátké období, pak v druhé polovině začátek kariéry dospívajícího venkovského učedníka. Dva životy se zvoleným (opačným) pořadím, zdůrazňováním podobností a rozdílů nejsou na sebe schematicky projektovány (nejde o paralelní montáž), ale jsou zmapovány pomalu, vylíčením prostředí se stále jemnějšími odstíny, vkliňováním lidských interakcí, pomocí kamery, která aktéry pozoruje nenápadně v pozadí.

Tyto filmy sice skrytou kameru ještě nepoužívaly, ale pracují s podobnou metodou. U filmu *Obtížní lidé* (Nehűz emberek, 1965, András Kovács), který byl ovlivněn spíše francouzskou kinematografií, samotné rozhovory nebyly natočeny, kamera natáčela jen před a po rozhovoru, kdy subjekt hovořil o svých osobních názorech.

*Zvědavost,* Gábor Oláh, 1965

První filmy, které byly natočeny se skrytou kamerou, vznikly ve Studiu Bély Balázse, a tak se v Maďarsku poprvé objevil dokumentární film na český způsob. *Obrazy a lidé* zachytil úšklebky lidí u fotografa, který je naaranžoval do nepřirozených póz. (Tento námět rozvíjel pak Pál Zolnay ve svém dokumentu *Fotografie,* 1971 a ve zmíněném dokudramatu se stejným názvem z roku 1972.) Ve filmu *Zvědavost* režisér Gábor Oláh instaloval

zajímavé předměty do výlohy a kameru postavil za ně, aby zachytil reflexe kolemjdoucích. *Řada* (A sor, 1969), další Oláhův film lemuje sebeodhalující přiznání a životní situace „citací burlesky". Kontrapunkt k tomuto dílu vzniká pak v roce 1986 ve filmu *Asociační tanec* (Aszociációtánc, 1986, Péter Tímár), kde je dokument vydáván za krátký hraný film, za jakousi „módní sebepřehlídku" (viz film *Módní sebepřehlídka,* Öndivatbemutató, 1976, Tibor Hajas)[8].

Ve filmu *Koupaliště* (Strand, 1963) Istvána Ventilly si autor udělal „tělesnou" exkurzi na koupaliště v Budapešti, kde využil kontrastu věcnosti a intimity, zachytil gesta běžná u návštěvníků koupaliště, životní obrazy, mimiky, kontrasty světla a stínu, střídavé úhly kamery, ve vlnobití přírodních a umělých hluků. Tři linie: lokalita, aktéři a jejich činnosti si odpovídají navzájem v řadě statických i dynamických sekvencí; pomalu se zvedající střihy opakujícího se žánru na konci čtvrthodinové etudy nasměrují pohled diváka na všeobecné („objektivní") nalezené v ojedinělém („subjektivním").

*Koupaliště,* István Ventilla, 1963

Dílo Györgye Dobraye *Pekaři* (Pékek, 1965) vytváří jednotnou kompozici pomocí polyfonické stavby ze zvuků, ruchů a ticha. Práce pekařů je pouze záminkou, přičemž se otevírá „poezie" každodenní činnosti, doplněná typickými pracovními fázemi a ruchy. Rozeznáváme zde tři pracovní fáze, a zároveň tři rytmické věty: pulzující a pomalá prezentace předmětů a lokality, poté dynamický proces pečení chleba, záhy následuje redukovaná řada záběrů chleba s realisticky pojatým výsledkem.

Pětiminutové *Pozdní rekviem* (Kései rekviem, 1965, Pál Schiffer) vyjadřuje poctu spisovateli E. A. Gellérimu použitím vhodného hudebního pozadí ladícího k tématu, obnažené krajiny plné harampádí, obnažených částí těla, odhalených pohledů a suše se opakujících, chladně znějících citátů. Na předmět svého filmu pohlíží ironicky Pál Gábor ve

8 Stőhr, Lóránt. *Elégiák* (Elegie). In: Gelencsér, Gábor c. d. 94. s

svém filmu *Prometheus* (1962), který zkoumá paradoxy teorie poznání a staví do protikladu titěrnost a velkolepost, božské a lidské, racionální a iracionální, lidská gesta, znalost a nevyzpytatelnost citů. Dílo vytvořené též na hudbu Pétera Eötvöse postupně vychází od záběrů vědecko-populárních týdeníků a voice-overu, až záhy dospěje k tajuplnému zobrazení systému lidských vztahů. Důraz je i zde kladen na tezi (zde: maloměšťácké lidské touhy) integrovanou do situace reportu a jeho vyvrácení naruby.

*Koupaliště, Pekaři, Pozdní rekviem* a *Prométheus* již reprezentují pokusy o vytvoření stručnější formy. Lyrické dokumenty vyvolaly potřebu dvou nových žánrů: vázanou formu filmové lyriky, filmovou báseň, dále hlubší a rozsáhlejší analýzu tematiky, kterou popisovaly lyrické filmy. S tímto účelem vznikla tvorba Sociologické filmové skupiny sedmdesátých let.

2

# Filmové básně

Filmové básně vzniklé především ve Studiu Bély Balázse tvoří jednu z nejzajímavějších kapitol maďarského experimentálního filmu. Klíčovou osobností těchto lyrických filmů je János Tóth, který natáčel skoro všechny filmové básně vytvořené v 60. a 70. letech. Dalšími režiséry tohoto žánru byli Zoltán Huszárik a András Szirtes, kteří s ním i spolupracovali.

## Definice žánru

Co je to filmová báseň? Nemáme žádnou definitivní filmovou poetiku, a proto nemáme ani přesnou definici tohoto pojmu. Jako filmová báseň jsou označovány různé filmy: lyrické dokumenty, jako *Berlín – symfonie velkoměsta* (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, Walter Ruttmann)*,* filmy natočené podle básně, jako maďarská filmová balada *Kata Kádárová* (Kádár Kata*,* 1944, István Szőts), umělecké kýče starých dob, jako *Vidění na břehu jezera* (Tóparti látomás, 1938, László Kalmár), nebo i klasické hrané filmy s určitou mírou poetičnosti, jako je například *Holubice* Františka Vláčila (1960).

Stejně jako v literatuře, filmová lyrika a filmová báseň není totéž. Prvky lyriky najdeme u klasických hraných filmů stejně jako u tradičních dokumentů. Lyrika je subjektivní, bezprostřední, nenarativní, přítomná, emocionální. Reprodukuje působení mozku, zachycuje smysl mimo naše chápání. Navíc filmová lyrika uvolňuje svou fyzičnost, svou objektivitu s osobitostí, s emocemi a s hudebností.

Filmovou báseň bych definoval třemi rysy, které zároveň ukazují i rozdíl mezi filmovou lyrikou a básní:

- rovnoměrnost sekundární struktury (pevná struktura, rytmus, segmentace atd.),
- redukce motivů,
- redundance motivů[9].

První znamená, že vázané elementy filmu jsou stejně důležité a že celkový význam nese struktura filmu a jeho rytmus stejně jako konkrétní audiovizuální prvky.

9 Nemes, Gyula. *Veszendő varázs* (Zmizející kouzlo). Filmvilág, 2002/9. 44. s. Cituje také Győrffy, Iván. c. d. 103. s

Redukce motivů znamená, že ve scénáři (jestli vůbec existuje), a hlavně při střihu jsou vybírány jen některé motivy. Při shlédnutí filmu se soustředíme na tyto motivy a ostatních si ani nevšimneme. Proto vizuální elementy působí spíše jako pojmy, než jako obrazové objekty.

Redundance motivů vzniká také při střihu opakováním a variováním vybraných motivů. Z toho vyplývá, že filmová báseň je vždycky krátká. (Ovšem existují i dlouhé básně, charakteristické pro maďarskou poezii padesátých a šedesátých let, mimo jiné i pro tvorbu Lászlo Nagye. Z jeho dlouhých básní vzniklo základní dílo *Elegie*. K dlouhé básni se dá přirovnat i čtyřicetiminutový *Shine,* jde o výjimečně dlouhou filmovou báseň.)

**Lyrika ve filmu a v literatuře**

Filmová báseň používá obrazy jako slova, ze svých obrazů vytváří slovník, a tak tvoří vlastní jazyk. Střih těchto filmů, ale dokonce i jejich sledování je podobné čtení. Tyto filmy musíme „přelistovat“, znovu a znovu si prohlédnout jednotlivé části. Tak dochází v podstatě k narušení tradice lineárního sledování filmů.

Oproti hranému filmu filmová báseň není vůbec literární. Můžeme ji ale lehce analyzovat s využitím literárních a hudebních pojmů jako jsou rým, refrén, podoba, metafora. Další podobný rys s literaturou je, že filmová báseň má omezenou slovní zásobu, kterou ale (oproti literatuře) tvoří ucelené dílo. Scénáře filmových básní vypadají jako svobodné básně (nebo jimi přímo jsou).

Metafory těchto filmů pocházejí částečně z literatury, z lingvistiky, malířství či mytologie. V čistých a nejlepších příkladech vytvoří asociativní logika význam jednotlivých motivů. Slovní zásoba pak zůstává v díle režiséra po celý jeho život, variuje se, občas se dědí přes tradice, pastiš nebo kopírování. Je to i proto, že tvůrci maďarských filmových básní vzájemně spolupracovali. Tóth natáčel Huszárikovy filmy, Szirtes stříhal Tóthův *Shine,* Tímár začal jako trikový kameraman Huszárika. Jediná výjimka je Huszárik a Szirtes: Szirtes chtěl marně ukázat Huszárikovi svůj první amatérský snímek *Bistro*. Huszárik jej viděl až na festivalu amatérských filmů a měl k němu výtky, Szirtes byl proto uražený a nechápal, jak je možné, že mu nerozumí právě jeho idol.

Hudební i literární spojení lze vidět i v tom, že Huszárik používal poetické nebo hudební výrazy pro titul filmu (*Elégie* ukazuje nejen na náladu a ladění, ale též na jednu větu Bartóka, dále *Capriccio, A piacere*). Tóthovy a Szirtesovy filmy se často skládají z hudebních vět.

Mnoho režisérů různých zemí světa vytvořilo filmy podle epicko-lyrických děl (*Prosba,* Vedrega, 1967, Tengiz Abuladzeho, podle básní Vaji-Šavely, *Ùtok lehkého jezdectva,* The Charge of the Light Brigade, 1968, Tony Richardson, podle Tennysona, *Romance pro křídlovkou,* 1967, Otakar Vávra, podle Hrubína, kreslený film *Čas barbarů,* Barbárok ideje, 1968, Sándor Reisenbüchler, podle básně Ference Juhásze, *Psyche,* Psyché, 1980, Gábor Bódy, podle básnické sbírky Sándora Weörese). Avšak opravdovou filmovou báseň natočenou podle čisté lyrické básně nenajdeme. Jde spíše o lyrické ilustrace. Huszárik plánoval i tento typ filmu, mezi jinými chtěl zfilmovat Trafiku, báseň Fernanda Pessoy, ale na to nikdy nedošlo.

Musíme též odlišit filmovou báseň od ostatních žánrů jako je lyrický dokument (příklady ze zmínených filmů Studia Bély Balázse: *Kouzlo, Pláž, Silvestr*), sebereflektující film (*Visus*), filmová esej (*Fresko, Rastr, Deník),* strukturalistický film (dílo Dóry Maurerové), lyricko-hudební strukturalistický hraný film (*Příběh Pronuma Boys)* a nenarativní hraný film *(Úterý).*

**Historický přehled**

Průlomem tohoto filmového typu byl v Maďarsku film *Elegie* (Elégia, 1965, Zoltán Huszárik). První filmové básně však natočil již Márk Novák (*Zátiší,* Csendélet, 1963) a István Bácskai Lauro (*Okouzlení,* Igézet, 1963), který pak v 70. letech zkusil natočit v Maďarsku filmy ve stylu české komedie. Tóth ještě natočil s Huszárikem jeden snímek, *Capriccio,* pak po jejich roztržce začal režírovat sám (*Aréna,* 1970, *Poesis,* 1972, *Study,* 1974, *Study II.,* 1975, *Motion Picture,* 1977, *Shine,* 1982). Podobnou poetiku najdeme i v jeho hraných filmech: ještě Huszárikovi napsal *Sindibádu* (přesněji řečeno, Huszárik od něho tento film ukradl) a své experimenty rozvíjel ve filmech Károlye Makka (*Dny čekání,* Szerelem, 1970, *Kočičí hra*, Macskajáték, 1974).

Další režiséři filmových básní vyrostli z Tóthových spolupracovníků: András Szirtes (*Úsvit,* Hajnal, 1973-1980, *Ptáci,* Madarak, 1981, *Gravitace,* Gravitáció, 1983) byl střihačem filmu *Shine*, Péter Tímár (*Visus,* 1977, *Rastr,* Raszter, 1979, *Fresko,* Freskó, 1983, *Asociativní tanec,* Asszociációtánc, 1986) byl Tóthovým trikovým kameramanem.

## Teoretické pozadí

Avantgardní tradice prvního desetiletí 20. století, v experimentálních snahách Buñuela, Eggelinga, Moholy-Nagye, dále ve filmech Waltera Ruttmanna, nebo Dzigy Vertova se odrazily ve tvorbě druhé generace maďarské avantgardy spojené se studiem BBS a značně ji i ovlivnily. Očarování *nouvelle vague* a subjektivní stylizaci zároveň s posilněním dokumentarizmu a pitváním filmového jazyka vidíme v tuctech experimentálních děl. Tento proces postupně vytvářeli významní reprezentanti dobové avantgardy, což zakládá styčné body mezi různými druhy umění, tj. mezi filmem, divadlem, hudbou, malířstvím, performancí, happeningem, fotografií, sochařstvím a literaturou.

Například Miklós Erdély dávno před svou érou ve studiu BBS, už v polovině šedesátých let, ve své proklamaci, zveřejněné na stránkách časopisu *Valóság* (Skutečnost) žádá, aby byl filmu navrácen bolestně opomíjený střih, jeden z nejvíce charakteristických nástrojů etudy. A to už i z toho důvodu, že se podle jeho koncepce hudebního způsobu kompozice, rytmicko–kontrapunktní skladby (například forma sonáty) výborně hodí pro film, dobová punktální hudba sama nabízí svůj „filmový ráz" režisérovi. Experimenty v oblasti narušování tradičních forem v malířství a v divadle si vyžadují použití principu montáže, básnictví je vlastně doslova zaplaveno různými kolážovými obrazy. Podle Erdélye to vše svědčí o „hladu po montáži", jenž musí mít dopad i na znakový systém filmu, avšak místo těžkopádných symbolů se musí vytvořit síť asociací, náznaků a vzdálených referencí, a „*rozebranou skutečnost sestavit znovu v inspiraci poznání*"[10]. To je přesně princip, který se stává organizační podstatou etud typu *Elegie a Capriccio*, a umožní, aby Gábor Bódy jakoby z jednoho rámu do druhého odhalil několik článků asociačního řetězce, skrývajících se v *Elegii.* Erdélyova teorie montáže je však později doplněna o nové prvky (význam, světlo-stín, promítání, opakování, totožnost, vzpomínání, rekonstrukce, atd.)[11].

Experimentální tvorba filmu má však už i ve svých prvopočátcích mnohem hlubší význam. Podle Gábora Bódyho: „*vždy něco neznáme, v případě filmu je to hledání nových možností jeho hranic*"[12]. Pro experimentální film je charakteristické, že se jedná o nový

10 Erdély, Miklós. *Montázs-éhség* (Hlad po montáži). Valóság, 1966/4. 100–106. s, in: Peternák, Miklós red. *F.I.L.M.*, 1. vyd. Budapest: Képzőművészeti kiadó, 1990. 139–152. s

11 Beke, László. *Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról* (Film na Möbiovu pásku. O díle Miklós Erdélyiho). Filmvilág, 1987/9. 45–48. s

12 Kovács, András Bálint. *Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Beszélgetés Bódy Gáborral* (Průmyslový rituál a mítos. Rozhovor s Gáborem Bódym). Filmvilág, 1983/6. 10. s

aspekt vyčleněný ze skutečnosti, jako audiovizuálního základu. Na druhou stranu se jedná o nové vyzkoušení možností nástrojů, případně o inovační zkoušení výrazových prostředků filmu, dále o jeho neotřelou artikulaci; a nakonec se stává experimentem samotný „rituál" tvorby a percepce filmu. Jelikož výše uvedený proces může být ve skutečnosti hodnocen pouze v syntakticko-sémantickém interpretačním poli, pravděpodobně z toho vyplyne, že „*skutečný experimentalizmus, ať už chce nebo ne, práce s jazykem*"[13]. Konečným cílem je vznik nového vizuálního jazyka, lépe řečeno: vizuální obrození jazyka, činnost velmi podobná práci lingvistů, obnovujících jazyk v době reforem[14]. Může v tom značně pomoci i video-art, který uměleckým produktům nabízí „absolutně svobodnou spolupráci", jakož i věcným a verbálním významům a tvorba i přístup k ní je stejnou mírou individualizovaný[15]. Asociační etudy Erdélye a Bódyho se však staly oproti svému sémiotickému pojetí nejúspěšnějšími mezi asociačními etudami. Místo vlastního pohledu filmu promítnutého do vlastního subjektu se staly předmětem autorské interpretace sebe samého, tudíž celého světa.

Spolu s renesancí experimentálního filmu, především u tvůrců prohlubujících formu etudy, se však diskutovalo i o samotném pojmu experimentálního filmu. Někteří tvůrci, např. János Tóth nebo András Szirtes, se domnívali, že pravé režírování filmu je aktem experimentu *per definitionem*, tj. buď je tento výraz iracionálně široký (tudíž ho nelze plně využít pro jejich činnost), nebo je třeba se zamyslet nad tím, co vlastně znamená výraz experimentální tvorba. János Tóth, Márk Novák, Zoltán Huszárik nebo András Szirtes, spolu s průkopníky „lyrických" subjektivních autorských dokudramat, vytvořili nové formy látky filmu, pochopili volání dobové avantgardy, korektní adaptaci technik pro rozbor vědomí a jejich homologaci. Nebylo to však v první řadě kvůli jejich vůli experimentovat. Zasluhují si pozornost proto, že nově interpretovali vznikající filmový jazyk, a to jako prodloužení vlastní psychiky v dědictví historie filmu, dále kvůli platnosti a věrohodnosti jejich tvůrčí metody. Jinými slovy, nepřekračocali hranice filmu, nýbrž hranice subjektu, v daném případě vizuálním vyprávěním v pohybu, obraze a světle.

Zatímco experimentální film se stal především předmětem sémiotického zkoumání, a stupňovitě rozšiřoval okruh postupů a konstrukcí, jejichž pomocí mohl reflektovat sám sebe, filmová etuda považovala tyto kompozice spíš za nástroj, jehož prvotním cílem bylo, aby tvůrce zkoumal a profiltroval svým subjektem systém momentů ve vztahu s historií

13 c. d. 13. s
14 Bódy, Gábor: *Kreatív gondolkozó szerszám. A „kísérleti film" Magyarországon* (Kreativně myslící nástroj. „Experimentální film" v Maďarsku). Filmvilág, 1982/3. 11–12. s
15 Peternák, Miklós: *A film nem avul. Beszélgetés Bódy Gáborral* (Film nestárne. Rozhovor s Gáborem Bódym). Filmvilág, 1995/10. 9–14. s

filmu, společenské politiky, filozofie, které jsou ve vzájemném asociativním vztahu ve znamení sebeanalýzy dotažené až do krajností. Přitom však platí i to, že z krátkých filmů BBS šedesátých let je snazší identifikovat etudu (Huszárik, Novák, Szabó), zatímco v sedmdesátých a devadesátých letech experimentální film jakoby s formou etudy srostl (Tímár, Szirtes), a jen několik tvůrců „samotářů" zůstalo u čiré verze etudy, která vtělila filmu svého tvůrčího ducha (například Tóth). V případě filmové etudy, obzvláště její nejsubtilnější formy, nenarativně–asociativně–rytmické „obrazové básni" neboli „filmové básni" může snadno nastat analogie mezi hudbou, lyrikou a výtvarnem, to vše však lze použít s omezením, pouze v uvozovkách, poněvadž to lze napsat vlastními žánrovými znaky, a můžeme mluvit o průřezu filmové poetiky, která se pojí k procesům přidružených k umění pouze marginálně a řídí se vlastními zákony.

**Zoltán Huszárik**

První opravdovou filmovou básní je *Elegie*. Je to asi nejoriginálnější a nejsložitější maďarský film vůbec. Možnosti filmové básně Huszárik pak s filmem *Capriccio* dále rozšiřuje. S těmito dvěma filmy (a s *Arénou,* která se začala natáčet ještě před *Capricciem,* ale po cenzurních zásazích byla dokončena až v roce 1970) se narodil nový filmový jazyk, tak specifická tradice, ve které se pokračuje až dodnes. Avšak tento styl nevytvořil Huszárik sám, jak se obyčejně tvrdí, na vzniku tohoto stylu se rovnocenně podíleli kameraman Tóth a střihač Mihály Morell (1911-2013, dožil 102 roky). *Capriccio* a celovečerní *Sindibádu* (Szindbád, 1971, Zoltán Huszárik) chtěl původně natočit Tóth, druhý celovečerní film Huszárika *Csontváry* (1979) chtěl původně natočit Morell. Tito tři autoři se však po dlouhém hádání rozešli.

*Elegie,* Zoltán Huszárik, 1965

„*Věřím, že věci i člověka je možné změnit. S touto nadějí jsem vytvořil svůj první*

*krátký film Elegie, kde je kůň vlastně metaforou člověka, nebo aspoň lze jeho vlastnosti antropomorfizovat. V případě Elegie je člověk v koni lidštější, než člověk v odcizeném člověku. Tento film chtěl být výkřikem, pokusem připomenout si naši lidskou tvář*"[16] – prohlásil o svém emblematickém filmu Zoltán Huszárik. A skutečně: *Elegie* se po své premiéře v roce 1965 stala iniciátorem vzniku „lyricko-hudební" etudy, ba co víc, stala se jakýmsi symbolem celé padesátileté tvorby studia BBS, a zároveň určila formu samotné etudy. Včlenění „lyrického" subjektu do hloubkové struktury filmu můžeme zaznamenat ve velké části etud BBS: přesto, že se v nich zřídka objevuje lidská forma, způsob zobrazení a symbolika nejrůznějších předmětů, jevů a vizuálních triků přesto vykouzlí podobenství člověka.

Ve srovnání s Huszárikovou vysokoškolskou etudou *Hra* (Játék, 1959), která je založená na jediné myšlence a oblouku narace, dále v kontrastu s absurdní a sebeironickou *Groteskou* (Groteszk, 1961) a dokonce i ve srovnání se směry univerzálního maďarského filmového umění a zažitých technik tvorby, položil film *Elegie* nové základy maďarského filmového jazyka. Vytvořil lyricko-hudební kompozici, pulzující montáž, od sebe vzájemně vzdálené střihy a hluky, s napínavou dynamicko-asociativní strukturou, považovanou za milník BBS i maďarského filmového umění jako celku. Dílo, které bylo odměněno hlavní cenou za experimentální film, je založeno na jasném lidském základě (archaické tradice vs. moderní technologie), na symbolice (mučivá cesta koně, tisíciletá historie člověka, žijícího ve vesnicích a městech, cesta od cirkusu až na popraviště), na struktuře (střídání rychlých a pomalých vět „andante" a „allegro", kontrapunkce, rozvíjení motivů, opakování) a na montážní technice (obrazy přírodní a kulturní krajiny, lidské tváře, postavy, gesta, momentky, koně, dědictví výtvarného a archeologického dědictví, atd., s jednoduchými expozicemi, ale s asociativním střihem ve zrychleném rytmu)[17]. Asociativní aura tohoto filmu však přesahuje montážní principy Ejzenštejna a v každém momentu odhaluje dualitu subjektu režisér/kameraman. Film poukazuje na jejich morální a emocionální provázanost s předmětem, a dokonce i se samotnou tvorbou filmu. Gábor Bódy ve svém textu o *Elegii* předvádí ve třinácti volně vybraných sekvencích s jakou sémantickou „hloubkovou dramaturgií" pracuje *Elegie* pomocí korelace tónů, konfrontací pojmů, gest, kontur, napětí hmoty a modelu prostoru. Pozornost sedláka a koně, „kteří jsou vůči sobě realističtí a připraveni na smrt", stopy kol, praskliny, keramické dlaždice prosáklé krví a uzavřená víka

16 Lencsó, László. *Huszárik Breviárium.* 1 vyd. Budapest: Szabad Tér, 1990. 120. s
17 Huszárik, Zoltán: *Elégia.* Filmkultúra, 1965/3. 12-15. s

kanalizace, to vše je tu pojednáno s cílevědomou geometrií. Podle Bódyho se každý prvek včlení do nového jazykového významu, a svědčí o definitivní porážce těch, „*kteří uzavřeli mír a obešli svobodu*"[18]. Podle některých odborníků otevírá *Elegie* až přiliž otevřenou perspektivu, a pokouší se nahradit opomenutí čtyř desetiletí (během té doby avantgarda neexistovala)[19], avšak již umělci stejné generace vycítili alegorickou interpretaci odporu proti násilné kolektivizaci.

Elegicky rozrušená *Elegie*, ironicky groteskní *Capriccio* i pozdější Huszárikovy hrané filmy nás staví před subjekt, jenž se čím dál tím víc trápí v klatbě simultánních rolí, a které nás konfrontují se stále citlivější a nenarativně-asociativní stavbou filmu a subjektu, pronikajícího do stále nových vrstev. Je tomu tak i v případě čtyř paralelních básnických „já" básníka Pessoa, od kterého Huszárik plánoval zfilmovat báseň *Trafiku*, s básnickým pokusem o vyřešení nereálnosti času a smrti. Huszárik si také pohrával s myšlenkou multiplikace subjektu, a také se chtěl konfrontovat s nechronologickým časem a smrtí tak, že narušil strukturu času a prostoru. Vytváří tak ve svých asociačních montážích „osobní čas". Snad díky tomu jsou polyfonické etudy *Elegie* a *Capriccio* určitými předběžnými obrazy jeho tvůrčí metody při natáčení známějších hraných filmů, natočených v BBS, a v *Elegii* a *Capriccio* vypracované „antropomorfními útvary" (sněhulákem, koněm) reflektujícími na bezprostřednější autorskou sublimaci ve filmech *Sindibáda* a *Csontváry*, s jehož zdvojeným hrdinou se také komplexně ztotožňuje.

*Capriccio,* Zoltán Huszárik, 1967

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, nedlouho před natočením jeho celovečerního hraného filmu vznikla Huszárikova zimní pohádka *Capriccio*, která předvádí

18 Bódy, Gábor: *Elégia.* In: Peternák, Miklós red. *Végtelen kép*. *Bódy Gábor írásai (Nekonečný obraz. Psaná díla Gábora Bódyho).* 1. vyd. Budapest: Pesti Szalon, 1996. 152–156. s
19 Perneczky, Géza: *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai* (Mitos krásna, zlomení harmonie a poezie všedních dnů. Stylové proměny maďarských filmových obrazů). Filmkultúra, 1968/6. 14-19. s

velkolepou vizi od zimy do jara s mnohovrstevnou symbolikou zániku (mrtvý pták, oblak, dřevění kostlivci, atd.), se střídáním rychlých a pomalých sekvencí, s ironickou pestrostí a *dans macabre* sněhuláků, se střídáním formace pohyblivých filmů, filtrů, tónů, s konfrontací ruchů a lidského hlasu, asociací obrazů a promítnutím osudu postavy o stupeň „lidštější“ než je člověk sám. „Smrtelná eroze“ se po „koni-člověku” zaměřuje na sněhuláka[20], což se v díle Huszárika stupňuje až po hřbitovní vizi v *A piacere* (1976), a spojuje všech pět krátkých filmů, kde groteskní obrazy smrti hrozí již samotnému člověku, a to nejenom formálně.

Živé svědectví filmů *Elegie* a *Capriccio,* dle filozofie filmu studia BBS, vysvětluje Huszárik takto: „*Pro mě je žánr krátkého filmu rovnocenný s žánrem celovečerního filmu. Nepokládám krátké filmy za cvičení, nýbrž za suverénní díla. Dobrý epigram je pouze kratší, nikoliv plytčejší než epos.*”[21]

**János Tóth**

János Tóth poprvé experimentoval s žánrem filmové básně jako kameraman už před natáčením *Elegie.* Filmový „plakát“ *Zátiší* (Csendélet, 1963, Márk Novák) se skládá ze čtrnácti záběrů. Nejen hutnost motivů, ale i motivy samotné korespondují s tvorbou křesťanského básníka Jánose Pilinszkého, který byl vedle Laszlo Nagye nejdůležitějším básníkem své doby. Film se též podobá *Rampě* (La jetée, Chris Marker, 1963) natočené ve stejném roce, vždyť taky používá, až na jedinou výjimkou, jen nepohyblivé obrazy.

*Z*

*Zátiší,* Márk Novák, *1963*

20 Horgas, Béla: *Képköltészet* (Básnictví obrazu). Filmkultúra, 1978/1. 56–60. s
21 Lencsó, László. c. d. 124.

*Zátiší* ještě nevytváří svéráznou slovní zásobu, používá jen křesťanské symboly jako jsou chléb, rybář či ryba. Ty reprezentují věčnost a věčné hodnoty. Na druhé straně, jediný pohyblivý obraz, výbuch, je symbolem pomíjivosti a zániku.

Film *Kouzlo* (Igézet, 1963, István Lauro Bácskai) byl natočen v huti v Ózdu. O téže huti později Tamás Almási natáčí doposud nedokončený dokumentární seriál (první část: *V tisknutí,* Szorításban, 1987).

*Kouzlo,* István Lauro Bácskai, 1963

I když film používá obrazové rýmy, metafory, netvoří báseň. Je to spíš lyrický dokument. Je však zajímavý ze tří hledisek. Za prvé, určitými motivy a technikami (hry se světlem a číslováním) koresponduje s *Elegií*. Za druhé, je to první maďarský film ve formátu cinemascope (nikoliv širokoúhlý), s pětikanálovým stereofonním zvukem. Za třetí, je to Gesamtkunstwerk, používá malířské, hudební i literární motivy. Srovnávají se v něm barevná i zvuková čísla chvění. Vytvoří se freska z lávy a železa. Účinkuje v něm smyčcové kvarteto Sepsey a spisovatel Miklós Mészöly.

**Aréna**

*Aréna* je nejčistší filmová báseň: neobsahuje ani popisné ani fiktivní prvky a vytváří osobitou slovní zásobu. Používá též univerzálních symbolů a citátů z malířství (od Cranacha, Holbeina, Michelangela). Režisér-kameraman cituje i motivy ze svých starších filmů, například motivy stromů, ptáků, praskliny asfaltu, švenky světla z filmu *Elegie*, dokonce zde najdeme symboly, které se objevují i v jeho dalších filmech: svícen ze *Study*, podzimní stromy a listí, noční hřbitov ze *Sindibády*.

V *Elegii* kvůli technických problémům nemohl Zoltán Huszárik ještě využívat možnosti dvojexpozice, nedal se však odradit a vymyslel náhradu: krátké prostřihy těsně

po sobě vytváří dojem dvojité expozice. Krátké střihy v *Aréně* působí jen podvědomě, nahromadění obrazů už je na hranici patrnosti. Ačkoliv je to nejjednodušší filmová báseň je čistě dokumentaristická a má klasickou formu. Udržuje jednotu prostoru, času a děje, její struktura dodržuje formu sonáty.

*Elegie* a *Aréna* vypravějí o velmi jednoduchých věcech. Mnohovrstevnatost a proplétání motivů umožňují téměř nevyčerpatelnou analýzu, která se může jevit též jako stereotypní.

Modelem světa se stává fotbalový zápas. Svět je podívaná, svět je souborem otisků. Metaforou této konzumní společnosti je zápas, pláž a Woodstock. Symbolem virtuální reality jsou neustálé citáty z novin z nejrůznějších dob. Lidé jsou rastrovaní, nejde je rozlišit od obrazů z novin. Jedinou lidskou tváří je zde vlastně pták: když ptáci postrašeně létají nocí, svět se vyprázdní. (Ve filmu *Elegie* je člověk stejně nelidský, koně jsou „lidé“, kteří ale taky postupně ztrácí svou lidskost). Lyrické ztotožnění ptáků a lidí se uskutečňuje podobně jako v *Elegii* podobnými směry, pohyby, transfokací.

Vyprázdnění, profanisaci, zapomnění světa znázorňují motivy z Bible a pravěku. Historické osoby jsou přítomné a věčné, ukazují kontrast věčných lidí a lidí chvíle. Není zde žádný rozvoj, jenom zrychlení. Římská kamenná tabule je nyní časopis, Jidášův polibek je objetí fotbalistů, současný svatý člověk je muž skrývající se do svých dlaní, andělé jsou reportéři, zápas v dešti, s lidmi schovanými pod igelitkami, je samotná apokalypsa.

Krátké prostřihy reflektují zapomínání, pomíjivost, vzpomínání, tekoucí čas nebo nadčasové chvíle (rozbité hodinky a stará žena, kamenný holub na hrobě a škrábající živý holub, staré hodiny a velké hodiny arény). Asociativní řádky filmu jsou řetězce metafor a kontrapunktů.

*Aréna,* János Tóth, 1970

*Aréna* má tři hudební části: rychlou, pomalou a rychlou. Každá část končí dlouhým záběrem a blankem. Jednotlivé části se taky dělí na tři jednotky. Druhá část je odlišná laděním i poeticky. Profánní apokalypse arény odpovídají meditativní obrazy přírody: kroužící mraky, tekoucí voda, zatmění slunce a soumrak. Ve středu této části je ironická mezihra, která předchozí motivy dává do jiného kontextu a struktury, ironizuje jejich význam.

První dvě části tvoří jakési archetypální vzpomínky, poslední část už novými motivy ztotožňuje arénu s civilizací. Ačkoliv jsou tyto zrychlené záběry dlouhé, občas jsou mezi nimi neviditelné střihy, číslováním pak autor poukazuje na různé komponenty obrazu. Je to zvláštní míchání vnitrozáběrové montáže a ostrého střihu. Například do sebe střihá dva obrazy: bílé nebe a černé noční město, a výsledkem je jeden vibrující záběr. Podobné metody používá András Szirtes ve svých filmech *Úsvit* a *Ptáci.*

Je to nepochopitelné, ale *Aréna* je vyrobena z pracovní kopie (byla zabavena pod označením „fašistické dílo"), je vidět lepení a nápisy. Ty se však bezděčně stávají součástí kompozice obrazu nebo rytmu.

*Aréna* (stejně jako *Capriccio* nebo *Úsvit*) pracuje básnicky i se zvukem. Vytváří koláž z neartikulovaných a agresivních výkřiků, sirény, ptačích zvuků, a hraje si s jejich rychlostí nebo je přehrává pozpátku. Části a důrazy filmu segmentují i tyto hluky, které ještě více abstrahují význam. Nejdůležitější součástí zvukové složky je však ticho: až k zešílení stupňující se hluk pokračuje v mozku diváka i když už je ticho.

*Aréna* není elegická, spíš pesimistická, a zároveň sebeironická. Například prostřih reklamního nápisu „FILM" připouští, že i tento film je součástí konzumní společnosti.

S tímto otvírala *Aréna* cestu pro další představitele filmových básní, které už reflektují film jako médium, Tóthovy filmy z 70. let jsou dokonce nostalgicko-ironickým mementem klasické kinematografie.

## Poetika obrazových akordů

*Study II.,* János Tóth, 1975

Od roku 1972 natáčí János Tóth souhrn filmové poetiky, básnický cyklus *Věčné kino* o jedné svíci: *Study* (1974), *Study II.* (1975), *Motion picture* (1977), *Shine* (1982), a dále nerealizované projekty *Minores I-IV.* (1975-1979), M*izející kouzlo* (Veszendő varázs, 1985). Tóth strávil deset let vedle jedné svíce. K vybrání tohoto motivu ho mohla inspirovat širokoúhlá etuda *Studium* (Stúdium, 1969, József Gujdár). Gujdár byl kameramanem mikroskopických záběrů, jeho tvorba je spojnicí mezi díly Huszárika, Tótha a Szirtese, jeho záběry se objevují ve filmech *Sindibáda, Study, Úsvit, Deník. Věčné kino* (Örökmozi, 1982) je celovečerní pásmo Tóthových krátkých filmů, mimo jiného obsahuje *Zátiší, Poesis, Arénu* a *Shine.*

*Study* je začátkem linie filmových básní, které používají vícenásobné expozice (*Ptáci, Deník, Fresko, Rastr, Vzpomínání na člověka,* Emlékezés az emberre, 1988, István Jelenczki). Poetika obrazových akordů ve Study je stejně důležitá pro vývoj filmového stylu, jako byla *Elegie.* Tato metoda ovlivnila polyfonické filmy, Szirtesovy filmy, které „vytváří svou realitu", Timárovy „kinematografické analýzy", a všechny tvůrce, kteří experimentovali se znovustvořením archivních záběrů (Bódy, Erdély).

Ve čtyřech filmech série *Study* se spojují zcela stejné i podobné obrazy, techniky a texty. Variují se jako básně v básnické sbírce. Tóth vytváří záběry podle krátkého slovníku, který si sám vytvořil.

Najdeme tu pět motivů:

- archivní záběry a obrazy (záběry starořeckých váz, záběry ze začátků kinematografie, hrubý materiál hraného filmu *Kočičí hra,* jakožto vzpomínka,
- parodie filmu o filmu,
- nástroje a průběh vizuální tvorby (objektiv, promítání, světla, skvrny, blesky, zrcadla, blank),
- ironické texty, komentáře i rámce,
- svíce a její plamen.

Autor chce tímto vyvolat archetypální obrazy, kolektivní podvědomí, na základě dvou základních principů života, pohybu a světla.

*Shine* sjednocuje všechny filmové typy, je to organická syntéza dokumentárního, hraného, experimentálního i animovaného filmu.

Základním tématem je kinematografie samotná. Tóth však neztotožňuje kinematografii s filmovým uměním, spíše s legendárními začátky a B-filmy. Polibky, výstřely, dorty se šlehačkou, cirkusové představení, felliniovské scény a fullerovský režisér se vysmívají historii kinematografie.

Po filmu *Pátá pečet* (Ötödik pecsét, 1975, Zoltán Fábri) zemřel král maďarských herců Zoltán Latinovits. Po sedmi letech se však opět objevil na plátně (*Shine* byl započat dřív, dokončen ale v 1982), když políbí Terry Tordayovou.

*Shine,* zatím poslední díl seriálu je poněkud ironické pokračování myšlenek z *Arény.* Splétá se tu svět a jeho obraz, mýtus a kino. Texty a titulky jsou víceznačné: můžeme je spojit s realitou, mytologií, obrazem i filmem samým. Ironické tvrzení filmu *Shine* je, že svět je jenom show, plnost najdeme jen ve filmech.

Tóthovy filmy jsou speciální celovečerní filmy: obrazy neklade vedle sebe, ale zabírá je najednou, ve vícenásobné expozici, a proto je délka „celovečerního filmu“ pouhých deset minut. Tato technika dodává těmto filmům jejich mnohovrstevnatost, a to jak literárně tak i esteticky.

## Umění gest – András Szirtes

András Szirtes

Rané filmy Andráse Szirtese (*Bistro,* Bisztró, 1971, *Úsvit, Ptáci, Gravitace*) vznikly v okouzlení Jánosem Tóthem a filmovou avantgardou. Szirtesovy filmové básně jsou osobní, občas i politické. Struktura filmů je ovládána rytmickými formulemi (viz Szirtesovou etudu z blanků různých barev: *Takt,* Ütem, 1972).

Szirtes vlastně nachází sám sebe jenom v *Ptácích,* to, co hledá je umění gest. Polyfonie a polyrytmika těchto děl jsou však stále pod vlivem *Studií* Jánose Tótha.

Jeho mistrovské dílo je *Úsvit* (Hajnal, 1973-1980). Bylo vytvořeno za osm let, z devítihodinového hrubého materiálu, podle šesti tisíc fotografických motivů. Za dva roky Szirtes vytvořil speciální solarizaci – dneska je to jen pouhý efekt v jakémkoliv softwaru.

Další dva roky trvalo, než našel model světa: skleničku vody s bublinkami. Je to antropomorfizace bublinek. Tak jako *Elegie* antropomorfizovala koně, *Capriccio* sněhuláky, a *Ptáci* ptáky.

Na toto období si Szirtes vzpomíná takhle[22]: „*Boj s materiálem však není heroické podnikání. Nikdy nepřemýšlím, jak dlouho trvá natočit film. To nejde měřit na metry. (…) Můj film Jitro mi zajistil zahraniční a domácí uznání, samozřejmě díky kulturnímu snobizmu vyvolanému zahraniční a tuzemskou ozvěnou, jelikož mně zařadili do škatulky experimentálních filmařů. Tady jsem se vzdal mluvícího filmu a vrátil jsem se ke světu Bistra* (Bisztró, 1971, jeho první, amatérská filmová báseň), *avšak hodně abstraktnějším způsobem.*

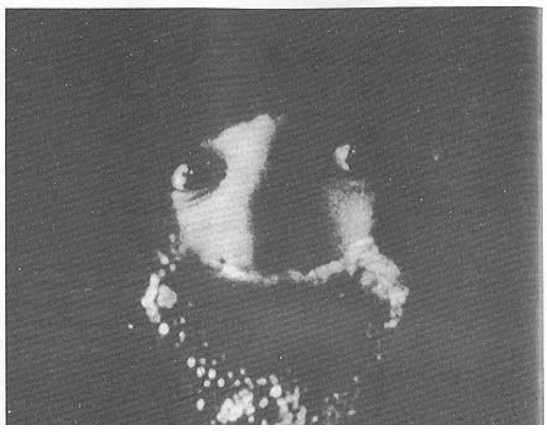
22 Nemes, Gyula. *Ember felvevőgép nélkül. Szirtes András és élete* (Člověk bez kamery. András Szirtes a jeho život). Filmkultúra, 2000. *http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/profiles/szirtes.hu.html*

*Koupil jsem si grilovací motorek a udělal jsem si z něj vyvolávací aparát. Musel jsem vyřešit, aby se film nepřevrátil úplně do pozitivu, aby mohlo dojít k pseudo-solarizaci. Zatímco jsem spal, cívka se zasekla, motor škubal filmem, takže se jedna část filmu vyvolávala dál, zatímco ta druhá méně. Tím vznikla pulzace, materiál ve filmu se pohnul, stal se opravdovým filmem, který dokonce přenášel zpět i samotný proces vyvolávaní v pohybu."*

*Úsvit* má, stejně tak jako *Aréna* tři věty: pomalou, rychlou a pomalou. Základem první věty je vario a solarizace (střídání pozitivu a negativu) s hlasitou hudbou. Obrazy se stávají abstraktními, objekty ztrácí svoji fyzičnost. Prázdné továrny jsou zároveň místem ironickým a strašidelným. Střídající se průmyslové snímky fungují jako psychedelické obrazy mozku. Tento dojem je vytvořen i ve filmu *Ptáci*, ale opačnou technikou: obrazy jsou tak krátké, že je vlastně nevidíme, jejich chvějivá celistvost je otiskována jenom v polovědomí.

Druhá věta filmu je revoluce vyprávěná bublinkami; makrodetaily antropomorfizovaných octových kyselin. Kapky jsou osobitější, než Huszárikovi koně. Jejich pohyb a chování jsou odlišné, ale společně vytvářejí hnutí. V makrodetailech Jánose Gujdára vidíme drama, které se rozvíjí do minimalistického záběru bez střihu, kde přijdou sodabikarbony-revolučníci v bouři připomínající scény z Pudovkinových filmů.

Třetí, jednozáběrová věta je úplně reálná. Je to vlastně zrychlený snímek půlhodinového úsvitu, avšak v neskutečně pomalém kruhovém švenku. Poslední obraz ztuhne, kamera variuje skrze člověka jdoucího přes koleje, zůstávají z něho jen skvrny. Slyšíme vlak, obraz se rozetmí. Záběr byl natočen v Lodži v roce 1980. Ve velmi abstraktním filmu je to velmi konkrétní politický odkaz.



*Ptáci,* András Szirtes, 1981

*Ptáci* (Madarak, 1974-1976, standardizováno v roce 1981) je vizuální rytmická etuda, s třistačtyřmi střihy za sedm minut. Průměrný záběr je kratší než jedna vteřina. Toho je dosaženo vícenásobným exponováním a tříokénkovými záběry, které můžeme pochopit jen emocionálně. Počet záběrů je ovšem nevelký: film je sestříhán z jedné hodiny černobílého a tří minut barevného materiálu. Záběry se opakují rytmicky, variují se, segmentuje je hrubé číslování (oproti jemnému číslování Tótha). Hudební struktura *Ptáků* byla vytvořena pomocí studií, které Szirtes sestavil z odpadního materiálu z filmového studia. Napadlo ho, že nesmí přísně dodržovat základní rytmy, protože obsah ovlivňuje percepci času. *Ptáci* byli sestřiháni paralelně ve třech pásmech. Jednotlivé hudební partie Szirtes označil odlišným monochronním obarvením:

- archivní záběry jsou hnědé,
- předměty jsou modré,
- obrazy ukazující technické experimenty jsou žluté,
- záběry z osobního archivu jsou červené,
- nově točené záběry jsou zelené[23].

S *Ptáky* se začíná deníkový, osobní i ironický charakter životního díla. Od té doby do každého svého filmu Szirtes zakomponuje i sebe, jako klauna nebo sebe-stylizaci literárních postav (Lenz, Bulgakov).

Motivy se zase opakují: pojednávají o smrti a touze po svobodě. Konkrétně je to střídání tří motivů: touha po létání (první letecké pokusy, hry, sporty), osud ptáků na zemi (pštros, vědecké experimenty se zvířaty, šokující záběry, symboly s ptáky), a smrt v nebi (parašutisté, kaťuša, atomová bomba). Tyto motivy ještě doplňují osobní motivy s emocionálním významem (autoportrét, občanka, jízda v pasáži, noční okna). Slovní zásoba Szirtesových filmů je mnohem náhodnější než u Huszárika a Tótha, přesto dobře ukazuje sílu spojení opakujících se motivů.

Určité motivy známe už z *Elegie* a z *Arény* (kamenný holub, dlažba, noční pixilace, rastr novin). Pták jako obrazový znak přebírá významy ptáků z *Elegie, Capriccia, Arény.* Najdeme i nevědomé vlivy konkrétních básní: refrén mrtvého ptáka je hlavním motivem *Racka* od Zoltána Zelka, centrum Budapešti, který symbolizuje socha nuly, se objevuje jako vejce i v jedné básni Dezsö Tandoriho.

Krátké prostřihy mají odlišné funkce než u Tótha. Tóthovy prostřihy jsou tajemnýé, Szirtesovy mají spíše emocionální a rytmickou funkci, s rafinovanou hrou.

23 Szirtes, András. *1-510706-0308.* 1. vyd. Budapest: Budapest Film, 1990. 34. s

Hudební doprovod filmu tvoří zvuk metronomu a smyčka z Bartókovy skladby *Dva portréty.* Až na konci filmu zazní jakožto osvobození celá.

Szirtes v roce 1977 napsal scénář (nebo spíš seznam záběrů) podle knihy *Gravitace a milosrdenství* Simone Weilové. Nedostal ale dostatečné množství peněz, proto sestavil z archivních materiálů "*film kopající diváka do prdele*"[24].

„*Jako asistent střihu jsem si po práci často až do rána prohlížel na dvoře filmového studia (Filmgyár) kvanta vyhozeného denního materiálu. Jen televize vyhazovala denně 15-20000 metrů. Materiály hraných filmů, kterých bylo na kontejnery, mě samozřejmě zajímali méně, spíš to, co považuje filmová profese za odpad. Mají v sobě tyto záběry snad nějaké upřímné gesto? A u dokumentárního materiálu mně zas zajímalo, čemu nebyla přidělena informační hodnota. Později jsem se dostal jako filmový archivář k seriálu Naše století (Századunk). Měl jsem za úkol prohlížet materiály poslané ze všech archivů celého světa a zapracovat je do systému. Týdeníky jsou svým způsobem také deníky, a Péter Bokor nazval tento deník Naše století. Po osmi až desetihodinovém prohlížení filmů se archivní materiál začne míchat se skutečným světem. Začalo se mi o těch cívkách snívat. Vžíval jsem se jako v nejhorším snu do vize, jak například střílím z letadla.*

*Hněv a nedostatek financí zjednodušily způsob koncepce, ale pravděpodobně i bez toho bych se dostal na takový stupeň jednoduchosti a moudrosti, abych nafackoval všem automatizmům spojených s filmem a společností. Aktuálním tématem k tomu byla gravitace, která nás přitahuje k bodu, kde se nacházíme, romantika touhy po stěhování Ptáků se zde převrátila v trpkost svázanosti. Gravitace poskytuje stav milosti, kdy duše poklesne do takové hloubky, že buď všechno odpouští, nebo všechno převrhne. Strom se může rozhodnout, zda má uschnout, nebo zbourat všechny budovy kolem sebe, aby mohl znova volně růst podle své vlastní gravitace.*

*Všichni skutečně žasli nad nezveřejněným materiálem z varšavského ghetta. Kdybych dostal peníze, odjel bych do Afghánistánu a Nikaragui, abych natočil naživo tu stejnou hrůzu. Moralizovat neumím, jinak bych nebyl schopen udělat Gravitaci, která pohlíží s ironií na každou společenskou iniciativu, povstání či revoluci. Já sám na jednom obrázku držím v ruce zbraň, na druhé se ocitám v želízkách. Drze přenáší pofidérní stav vázanosti ke stejným dějinám. Na úplně neutrálním záběru z letadla vidíme, jak je svět právě bombardován a najednou se to všechno zastaví, protože vidíme, jak na pobřeží běží dvě postavy. Zde opět dochází k autentifikaci, a to se rýmuje s ukončením Úsvitu, s*

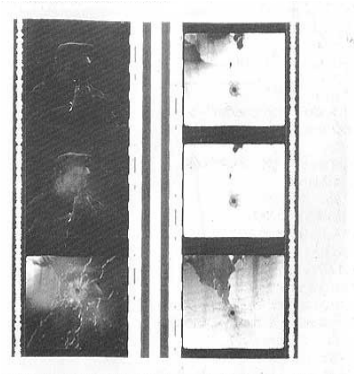
24 výraz Miklóse Jancsóa, Szirtes, András, c.d., 67. s

*dělníkem, který se zastaví na kolejnicích. Střílení a pustošení poskytuje ohromný zážitek úspěchu tím, že dostaneš takovou sílu, která je o hodně mohutnější, než ty.*"[25]

*Gravitace* (Gravitáció, 1983) je tematicky podobný film jako *Ptáci* (přitažlivost – útěk), ale není sestřihaný, je spíše sestavený. Záběry se neopakují, mikroscény se nesestávají z různých obrazů, záběry jsou dokonce odděleny blanky různých barev. Přesto je to filmová báseň: je tu redukce a redundance motivů. Všechny archivní záběry se točí kolem fyzické i společenské gravitace, čehož si všimneme spíše jen kvůli titulu. Je tu málo původních materiálů: rozstřelí předměty, točí sám sebe (například vidíme v zrcadle, že režisér-kameraman nastavuje ostrost). Poškození filmového materiálu se objevilo už v *Ptácích,* nyní autor poškrábe celý materiál, zachovváá klapky, dokládající, že film je ještě v průběhu a ani autor nevidí jeho konec.

*Gravitace* je zároveň film cynický, sebeironický a anarchistický. Peklo historie přibližuje humorem, tím se zničí tragika a zároveň se zesiluje celkové poselství filmu. Na nejprovokativnějších a nejcyničtějších záběrech vidíme odstraňování mrtvol v ghettu. Jedna z nich spadne z nosítek, a v tom momentě slyšíme krátký, vysoký zvuk, pak mrtvolu někdo hodí na kopec těl a my opět slyšíme tentýž zvuk. Pak vidíme stroj na krájení masa. Tento ironický přístup ukazuje krutost historie i každodennosti více šokujícím způsobem, než autorský postoj který slintá nad svou humanitou.

Vidíme Szirtese v poutech, pak ve zbrani, poté spolu s Gujdárem vystřílejí všechno, konkrétně i symbolicky: konzervu s rajčaty, hodinky, vejce, zrcadlo, a nakonec i film sám. Režisér mává rukama, a pásmo je plné perforace, slyšíme výstřel. Estébák rozstřelí zrcadlo (tím i Lukácsovu estetiku o zrcadlení, a taky Szirtese a Gujdára, kteří stojí za kamerou). Szirtes byl nucen tento záběr vystřihnout. On však tuto scénu chytře vystřihal jen z pozitivu, a tak ho na nových kopiích můžeme opět vidět.



Szirtes jako estébák zastřelí zrcadlo v *Gravitaci,* 1983

25 Nemes, Gyula. c. d.

Szirtes označil *Ptáky, Gravitaci* a *Zrcadlo-zrcadlení* za trilogii, protože je standardizoval (tj. vyrobil 35 mm kopii) najednou. Tyto filmy spojuje používání rytmických formulek, střídání černobílého, monochronního i barevného materiálu, sebereflexe, deníkový charakter a společné motivy (pták, hodinky, zrcadlo, rozstřílené vejce, Bartókova hudba). *Zrcadlo-zrcadlení* (Tükör-tükröződés, 1984) je přesto spíše výtvarné laboratorní cvičení, než filmová báseň. Společné rysy ukazují spíše, že všechny Szirtesovy filmy se k sobě vztahují. Filmové básně Szirtese se přibližují k filmovému eseji. Čtyřiadvacetihodinový *Deník* (Napló, první díl 1979-1984, druhý díl 1979-2003) a *Příběh Pronuma boys* (A Pronuma boyok története, 1983) jsou spíše filmové eseje, ve kterých je v hudební-lyrické struktuře jenom jedna vrstva.

*Visus,* Péter Tímár, 1977

V sedmdesátých letech filmové básně vznikly i mimo Studio Bély Balázse: pozdní filmy Zoltána Huszárika (*Amerigo Tot,* 1969, *Pocta starým ženám,* Tisztelet az öregasszonyoknak, 1975, *A piacere,* 1978) a *Poesis* Jánose Tótha (1972). Filmové básně osmdesátých let, především dílo Pétera Tímára (*Visus,* 1977, *Kinematografická analýza,* Mozgóképanalízis, 1978, *Rastr,* Raszter, 1979, *Fresko,* Freskó, 1983, *Asociativní tanec,* Asszociációánc, 1986) se pohybují mezi filmovými básněmi a esejemi.

*Modrá studna* (Kék kút, 1987) Gábora Baloga je nostalgickou vzpomínkou na Huszárikovu poetiku. *Vzpomínání na člověka* (Emlékezés az emberre, 1988, István Jelenczki) je poslední filmová báseň Studia Bély Balázse. Postup vícenásobné expozice tu vytváří meditativní proud obrazů o vstupu do světa a výstupu z něj. Metafyzičnost, metafory a barevná dramaturgie filmu jednoznačně odkazuje na tradice šedesátých let.

*Vzpomínání na člověka,* István Jelenczki, 1988

Není náhoda, že poslední maďarský filmový básník István Kotnyek tvoří na vlastní náklady. (*Zatmění slunce,* Napfogyatkozás, 1985, *Středošedý,* Középszurke, 1984, *Blíží se modrá,* Közelgő kékség, 2000, *Ztracený stín,* Elhagyott árnyék, 2007). Nevděčné a znetvořené potomky filmových básní, klipy a nerytmické, nesmyslné, barbarské „obrazodrtiče“ VJ-ů přehlušuje němou hudbou obrazů.

3

## Satirické dokumenty

Vedle filmové básně a sociologického filmu jsou třetím příznačným žánrem dokumentaristiky přelomu šedesátých a sedmdesátých let satirické filmy, které byly zřejmě ovlivněné českou novou vlnou. Konkrétní a nepřímý vliv na maďarskou dokumentaristiku měla česká nová vlna ve čtyřech obdobích:

- období spojené se cinéma vérité (první polovina 60. let)
- období „českých" satirických dokumentárních filmů (sklonek 60. a 70. let)
- období vzniku dokudramat budapešťské školy
(druhá polovina 70. let)
- doba postmoderních, fiktivních dokumentů (konec tisíciletí).

První konkrétní film, který inspiroval maďarské dokumentaristy, byl Formanův *Konkurs* (1963), jehož námět převzaly filmy *Poslech* (Meghallgatás, 1969, András Jeles), *Výběr* (A válogatás, 1970, Gyula Gazdag) a *Muzikanti* (Zenészek, 1977, János Vészi). Jak se vyjádřil o svém filmu *Počítáme s tvým během na dlouhou trať* (Hosszú futásodra mindig számíthatunk, 1969) Gyula Gazdag, „*z hlediska ladění se snad lišil od filmů Formana nebo Passera v tom, že nebyl hraným filmem*"[26]. Náměty českých filmů převzaly i hrané filmy v 70. letech: *Ne tak zhurta* (Álljon meg a menet, 1973, Lívia Gyarmathyová) je variací filmu *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967). *Nenahýbejte se z oken* (Kihajolni veszélyes, 1976, János Zsombolyai) je napodobeninou *Ostře sledovaných vlaků* (Jiří Menzel, 1966). Podobným vzorem byly pak později *Ropáci* (Jan Svěrák, 1988), pro pseudo-dokument *Opravdový Mao* (Az igazi Mao, 1996, Szilveszter Siklósi), testující lehkověrnost diváků.

Takových přímých vlivů je ovšem málo, a většinou se omezují na polodokumentární a hrané filmy, vždyť v Maďarsku bylo uvedenojen málo českých dokumentů. Filmy české nové vlny působily hlavně svojí metodikou a náladou, často i nezávisle na sobě: drsný pohled filmu Bély Tarra *Rodinné ohniště* (Családi tűzfészek, 1977) je protipólem Formanových filmů, ačkoliv z hlediska metody režírování, natáčení a vedení herců je tento film Formanovi velice blízký. Metoda videodokumentu *Leptinotarsa* (1996, Buzás Mihály,

26 Durst, György, Kovács, Sándor, Pörös, Géza. *Beszélgetések a dokumentumfilmről* (Rozhovory o dokumentaristice). 1. vyd. Budapest: Minerva, 1982. 82. s

Szolnoki József) se nepojí k žádné dokumentární tradici, avšak jeho ladění je typicky české.

*Štěstí,* Miklos Csányi, 1968

Mezinárodní ocenění maďarského dokumentární filmu českého typu se dostalo filmu *Štěstí* (Boldogság, 1968, Miklós Csányi). Tento film začíná jako lyrický záznam svatby, pokračuje však směšnými projevy novomanželů, v nichž je odhalována nejen falešnost ceremonií, ale také takzvaného „chladničkového socialismu“, kde největší životní touhou je mít nový televizor. Na konci filmu se do nekonečna opakuje refrén písně zpěvačky Teri Harangozóové „*Každý člověk chce být šťastný*“. Tvůrci jinak zobrazují okolí a účinkující s velkou objektivitou, nejen bez komentáře a otázek, ale i bez plánování nebo jakéhokoliv jiného „filmového” prostředku.

**Gyula Gazdag**

Vlastní průlom však znamenaly Gazdagovy filmy *Počítáme s tvým během na dlouhou trat'* a *Výběr.* Je neuvěřitelné, že tyto filmy mohly být připraveny a uvedeny v širší distribuci. Pokračování prvního filmu pak nikdy nebylo sestřihané, a z *Výběru* byla připravena jen pracovní kopie. Interní střihačovy značky zesilují půvab filmu.

*Počítáme s tvým během na dlouhou trat'* byl natočen po čtyřiadvacetihodinové přípravě za dalších dvacet čtyři hodin. Na rozdíl od ostatních maďarských dokumentů českého typu, které nabízely sestříhaný materiál, zesměšňující všechny účinkující, tajemství tohoto filmu spočívá právě v nezkonstruovanosti. Podstatu filmu tvoří záběry, které by v jiném filmu byly vystřihané: přítomnost a klopýtání filmového štábu, kopance funkcionářů a jejich reflexe na připravující se snímek. (Tato tvůrčí metoda je velmi blízká

filmu *Spřízněni volbou* a sociograficko-politickým filmům bratrů Gulyásů, např. *Přece voda je pánem*, Azért a víz az úr, 1980 a *Nebledni,* Ne sápadj, 1981). Film začíná touto větou: „Můžeš se zeptat i na to, zda já jsem byl s ním v Moskvě... Nevadí, to vystřihnete“ a končí takto: „Jestli chcete, aby z toho filmu bylo něco, zavolám Csőkeho [tehdejší filmový funkcionář]“.

*Počítáme s tvým během na dlouhou trať,* Gyula Gazdag, 1969

Vidíme vlastně dva filmy: jeden, který by chtěl režírovat tajemník stranické organizace, a druhý, který reflektuje události, se stejným důrazem na natáčení filmu. György Schirilla běží celý den do obce Kenderes, aby odhalil bistro Sport, ale tím se vlastně nikdo nezabývá, on se také vykašle na celý protokol. Sportovec je prostředkem a záminkou celého rituálu. Tajemník si myslí, že celé to show se odehrává kvůli filmu a režíruje běžce tak, aby byl co nejlépe vidět ve filmu. Režisér poté obrátí celý průběh. Proto je snímek film o filmu nadruhou: jednak reflexe protokolu, jednak sebereflexe, jednak to, jak by měl film vypadat a jak vlastně natáčení vypadá. Na začátku filmu tajemník a druhý funkcionář vyprávějí, co se bude dít („budou chlebíčky a pivo, pokud já vím, to je dnešní program“), tyto monology kontrapunktují sami sebe, to zároveň kontrapunktuje obraz ve kterém sportovec běží jakoby bezúčelně. Celou scénu kontrapunktuje později i to, že z celého plánovaného protokolu nic nebude. Národní hrdina a funkcionář se nemotorně vrtí před hospodou. Název filmu je část dadaistické pozdravné básně tajemníka.

Pikantní na tom je to, že naproti stranické ideologii v obci žije jiná mytologie: Kenderes je rodištěm vůdce Miklóse Horthyho (posledního regenta Maďarského království), i na oltářním obrazu je namalován jeho portrét a Schirilla spí v jeho posteli.

Filmaři zobrazují i sami sebe velmi ironicky, na rozdíl od jiných dokumentů českého

typu, kde se filmaři ukazují jako jediní normální lidé v okolí. Vidíme je z auta, když objíždějí běžce, který je upozorňuje, aby sami sebe nepřejeli.

Ačkoliv se film hlavním hrdinou zabývá nejméně, stane se právě proto běžec symbolem nezávislosti, shrnující všechny události takhle: „potřebují ňákou myšlenku, čert to vem...“

*Výběr* se zabývá stejnou tématikou: zavádění institucí pro nejprostší záležitosti. Výběr rockových kapel je rozhodnut podle ideologických hledisek, ale vlastně i tato hlediska jsou podřadná, neboť vycházejí z materiálních a vnějškových otázek (mají-li hoši krátké vlasy, jakou značku zesilovače používají, hrají-li cikánské písničky, když už jsou všichni opilí, atd). *Výběr* je také modelem socialistické demokracie a morálky. Členové kapel chtějí získat cvičebnu, a nevědí, že jsou jen záminkou pro to, aby byli mladí lidé vlákáni do místní organizace Svazu komunistické mládeže.

Pomalu se i tady ukáže, že všechno je jinak: vedoucí organizace nemá rád beatovou hudbu, tančí jen proto, že je vedoucím, a když dostane dotaz, proč stojí o to být členem SKM, jen uhýbá. Na otázku, co bude, když si navyknou chodit do organizace, odpovídá, že na to si ani nemysleli.

Český charakter filmu i tady připomíná soustředění na přitroublá gesta, nerozumnou, surreální a nuceně vtipkující stranickou řeč (např. směšný název organizace a továrny), a toto zesiluje i střih: prázdné fráze potlačí atmosféra vycházející z oken, nemotorný tanec členů organizace ztuhne do pevného obrazu.

*Výběr,* Gyula Gazdag, 1970

Natáčení ve filmu napodobuje *Konkurs* a *Taking Off* (Milos Forman, 1971), například po sobě střihané obrazy různých zpěváků zpívajících stejnou písničku), a taky film Andráse Jelese *Poslech*, zachycující nejtrapnější momenty poslechu kapel. Střih

tohoto filmu se velmi podobá prvnímu Gazdagovu filmu: je zde vystřiženo všechno, co by bylo používáno v tradičním dokumentu, a za použití rychlých poskočných střihů jsou záběry seřazeny. V normálním filmu by byly považovány za zbytečné. *Poslech* je však filmem jiného typu, přibližuje se k paradokumentu: režisér vybírá dívku a ukazuje její vysněný svět (např. závěrečný obraz je bílý pták sedící na dívčiných ramenech).

Zatímco *Výběr* je dokumentem, který budí zdání demokracie a jeho ironické ladění vyplývá z toho, že aktéři všemi prostředky udržují toto zdání. *Rozhodnutí* (A határozat, 1971, Gyula Gazdag, Judit Emberová) je drsnější a přímější pohled do pseudodemokratického systému: v tomto filmu se vedení strany marně snaží překazit volbu demokratického kandidáta (stejný příběh, doslova stejné situace uváděl zmíněný film bratrů Gulyásových *Nebledni*). Ironii předchozích filmů zde střídá groteska. Film metodou „mluvících hlav" zachycuje stranické schůze na pozadí volby. Superplány funkcionářů, neustálá velmi pozvolná jízda a monotónní, pomalý rytmus propůjčuje filmu téměř hororové ladění (stejné prostředky natáčení a střihu použije později Kieslowski ve svém filmu *Životopis,* Zyciorys, 1975). Jestliže předchozí filmy vypadaly jako nějaký film Formana nebo Passera, *Rozhodnutí* bylo zřetelně ovlivněno filmem *O slavnosti a hostech* 1966, Jan Němec).

*Rozhodnutí,* Gyula Gazdag, 1971

**Sedmdesátá léta**

Naproti tomu pozdější filmy Lívie Gyarmathyové reprezentují spíše filmy menzelovského typu: jejich láskyplná ironie je v maďarské dokumentaristice jedinečná. *Ctěný adresát* (Tisztelt cím, 1971) a *Klub osamělých* (Magányosok klubja, 1976) jsou série melancholických portrétů pošťáků-důchodců a starých lidí hledajících partnera a žijících

ve svých vzpomínkách.

Pozapomenutý film *Zpět do města* (Vissza a városba, 1969, László Mihályfi) je jedném z prvních snímků natočených podle metod budapešťské školy. V ironických a šokujících scénách zobrazuje každodenní život v protialkoholické léčebně, částečně s rekonstruovanými záběry. Scenárista tohoto filmu, Gábor Bódy, hlavní postava maďarského experimentálního filmu, taky začal svou dráhu česky laděnými dokumenty (*Junioři,* Ifivezetők, 1971, *Bagatela,* Egy bagatell, 1971). *Bagatela,* druhá část filmu *Čtyři bagately*, která je uváděna však i zvlášť, je syntézou formanovské tradice a sebevědomého filmu. Rámcem monologu o alkoholismu směšného vědce nebo lékaře, kteří sedí v pyžamech, je jednak kouřící a idiotsky se smějící alkoholik, jednak je to rám obrazu, který vidíme i na plátně: částečně vidíme i předchozí a následující okénko filmu. Zdroj humoru spočívá nejen v konfrontaci účinkujících, ale i v mimice, které stále narušuje velmi detailní kompozici. Dalším takovým seberozbourávajícím experimentálním dokumentem je *Archaické torso* (Archaikus torzó, 1971, Péter Dobai), portrét křehkého „bodybuildera".

*Přijetí za člena* (Tagfelvétel, 1972, László Vitézy) můžeme chápat jako přechod maďarské dokumentaristiky do směru politických a opozičních filmů. Je to ironický rozhovor s osmnáctiletým mladíkem, kterého přijali do strany, on však o politice neví nic.

Dalším typickým tradičním filmovým žánrem je žertovná filmová publicistika. Sem například patří celé životní dílo Józsefa Magyara, dále dokumentární filmy Sándora Szalkaye. Jeho jediným hodnotným filmem je *Krokodýl* (A krokodil, 1970), který se stal bezmála mistrovským dílem. Vidíme pět anket se sousedy a úředníky týkajících se případu milovníka zvířat, který schovává ve svém bytě různé šelmy.

Vidíme jen úšklebky ve velkých detailech. Hlavní hrdina se stává mytickou postavou, která vyvolává nesmyslný a nepojmenovatelný strach. Je záminkou pro odhalení lidské malichernosti a maloměšťáctví. Je to dokumentární pohádka, parafráze na Jasného film, až přijde krokodýl.

Poslední dvě scény ale celý film poškodí. Objevuje se tu majitel krokodýla a krokodýl sám, kteří neumí říci nic zajímavého. Poslední účastníci jen čumí, a tím ničí svoji vlastní mytologii. Parabola zanikne a zůstane jen pouhý týdeník.

Stejný problém nacházíme i v dalším filmu Szalkayho *23 let na půdě* (23 év a padláson, 1971). Szalkay udělá tu chybu, že ukazuje půdu samotnou, ale neukazuje důvody, proč strávil muž polovinu svého života na půdě, a to i v období demokracie. Narozdíl od tohoto filmu je výborným dílem celovečerní dokument *Po stopách ztraceného času* (Az eltűnt idő nyomában, 1992, János Erdélyi, Dezső Zsigmond). Zde sklep, kde se

hrdina schoval, nikdy neuvidíme, ale pomocí monotónního rytmu filmu ho diváci sami zažijí.

Szalkay se později ještě pokusil o komerční kriminální parodii. Po jejím neúspěchu skončil jako bezdomovec.

Na přelomu 60. a 70. let vznikla ještě řada dokumentárních filmů českého typu, jako *Šedé přátelství,* Szürkebarátság, 1966, Sándor Simó, 1966, *Svatební cesty,* Nászutak, 1970, György Szomjas, *Když jsem byl ještě šťastný,* Amikor én még boldog voltam, 1970, János Koltai, *Neslušné snímky,* Illetlen fotók, 1970, Géza Böszörményi, *Pracovní show,* Munkashow, 1970, György Dobray, *Slečny učitelky,* Tanítókisasszonyok, 1971, János Rózsa, *Dopisy výherci ve sportce,* Levelek az öttalálatoshoz, 1971, Pál Schiffer, *Dózsův lid,* Dózsa népe, 1972, Ferenc András, *Škola pro řečníky*, Szónokképző tanfolyam, 1972, Elemér Ragályi, *Rekruti,* Regruták, 1973, Pál Erdőss. Některé z nich byly přípravnými studiemi k hraným filmům, jako např. *Auta a lidé* (Autók és emberek, 1973, Géza Böszörményi) k *Autu* (Autó, 1974, Géza Böszörményi), *Něco jiného* (Valami mást, 1972, Pál Erdőss) k filmu *Dej, králi, vojáky* (Adj király katonát, 1982, Pál Erdőss) a *Individuální příklad* (Egyedi eset, 1975, Györgyi Szalaiová) k *Cestě za odměnu* (Jutalomutazás, 1974, István Dárday, Györgyi Szalaiová).

Některé z těchto filmů jsou však natočeny na jedno brdo. Režiséři samoúčelně sestřihali nejsměšnější gesta a věty aktérů do takové míry, že se vytratil obsah. Například ve filmu *Úder holí na vlastní žádost* (Botütés saját kérésre, 1972, János Rózsa) nelze rozhodnout, zda je satirou přehorlivého učitele nebo jeho žáků.

V polovině 70. let skončila vlna satirických dokumentů. Jednak proto, že filmy toho typu se staly schematické a povrchní, jednak proto, že nastala v maďarské dokumentaristice velká změna paradigmatu. Toto období je charakteristické především dlouhými sociografickými a experimentálními dokumenty a hranými dokumentárními filmy.

To ale neznamená, že český vliv vymizel. Tvůrčí metoda filmů budapešťské školy se částečně podobá českým filmům formanovského typu (neherci, improvizovaný dialog, ruční kamera, velká hloubka ostrosti, dekompozice). To můžeme sledovat ve filmu Věry Chytilové *O něčem jiném* (1963). Celkově je ale jejich ladění jen zřídkakdy ironické: nejvýrazněji v *Cestě za odměnu* a v jedné scéně z filmu *Rodinné ohniště,* kde hlava rodiny s nevelkým úspěchem zkusí svést svoji kolegyni – tato scéna je asi nejblíže těmto tradicím v maďarském filmu vůbec. Oproti českému filmu je mnoho filmů budapešťské školy, především od konce 70. let, žánrově smíšených a eklektických. Ale právě v těchto esejistických filmech najdeme znovu odkazy na české filmy, například u pseudo-

dokumentárních scén filmů *Lehké ublížení na těle* (Könnyű testi sértés, 1983, György Szomjas) a *Noční píseň psa* (Kutya éji dala, 1983, Gábor Bódy).

Česká nová vlna ovlivnila v Maďarsku nejen dokumentaristiku, ale skoro všechny komedie 70. let. Filmy Lívie Gyarmathyové, Gézy Böszörményiho, Ference Kardose, Judity Elekové, Pétera Bacsóa, Istvána Laura Bácskaiho, Gyuly Gazdaga, Pétera Szásza, Gábora Oláha, Jánosa Dömölkyho, Györgye Szomjase, Pétera Gothára a taky komedie nezávislých tvůrců 90. let (András Szőke, György Czabán, Mihály Buzás).

Tato „intimní osvětlení" najdeme v poslední době především u postmoderních, fiktivních dokumentárních filmů, jako je zmínený film *Leptinotarsa*, který zkoumá příběh mandelinky bramborové a jakoby mimochodem jsou tu zařazeny formanovské scény s lidmi z obce. V tomto filmu se poprvé objevil v Maďarsku bramoborový brouk; ale zároveň toto ladění najdeme i v dokumentu úplně jiného ražení, ve filmovém „ready-made" *Ahoj, babičko, je nám dobře* (Szia, nagyi, jól vagyunk, 1999, Zoltán Füredi).

Konkrétní vlivy české dokumentaristiky na dnešní maďarský film rozpoznáme po uvedení filmu *Ropáci.* Když byl tento film uveden v maďarské televizi, mnoho diváků uvěřilo tomu, co viděli. Tak vznikla řada pseudo-dokumentárních filmů stejného charakteru, kromě zmíněného filmu *Opravdový Mao* je to nezávislý film *Scvrkávající* (Töpörödő, 1991, Közgáz Vizuální Brigáda), *Prasklina* (Hasadék, 1995, János Hollós), *Tajuplný muž* (Egy titokzatos férfi, 1995, László Egyed) a *Zpráva WAPRA* (A WAPRA jelentés, 1995, Tibor Kocsis).

4

# Sociologická filmová skupina

## Manifest

Samoúčelný „formanismus“ satirických dokumentů a povrchní subjektivita určitých lyrických, pocitových filmů, dále nástup nové generace filmové školy a zároveň uvolnění cenzury vyvolalo potřebu hlubší analýzy společnosti, vzniku delších filmových tvarů, nového žánru sociologického filmu. Tím ovšem vznikl i nekonečný boj mezi režiséry dokumentárních a experimentárních filmů o spravedlivé rozdělení rozpočtu studia a svár o důležitost jednotlivých typů filmů.

V létě roku 1969 byl publikován dvoustránkový manifest s názvem *Szociológiai filmcsoportot!* (Sociologickou filmovou skupinu!). Jak je naznačeno i v názvu, manifest je vědomě utopický program, jehož revoluční povaha spočívá právě v radikálním sloučení filmu s životem. Místo filmů zaměřujících se na odcizené senzace komerčního charakteru – a tím filmů potvrzujících a zachovávajících existující stav – či pouze vykoumaně estetizujících filmů, se cílem stalo objektivní zachycení reality. Manifest vyhlašuje, že místo náhodných či veřejných témat předložených skrz zkreslující veřejné instituce, musí být základem filmové tvorby sociologický průzkum, kterým skupina filmařů *„provádí rozsáhlý sběr materiálu, systematicky a organizovaně, nepřetržitě a vědeckými metodami, cílevědomě, podle zásad filmového zpracovávání."* [27] Dlouhodobý a trvalý program vychází ze sociologických metod, sám je používá a během zpracovávání „*se pokouší vytvořit sociologické kategorie a popisuje strukturu přizpůsobující se k nárokům filmu*”. Dokument tematicky identifikuje následující oblasti k analýze:

- Analýza společenského bytí a „schematických” základních jednotek veřejného mínění odrážejících toto bytí (např. ekonomické výrobní jednotky, jak veřejnost vnímá továrnu, kancelář, družstvo, atd.).
- Pohyb ideologií a těchto organizačních forem (jak změny posledních 25ti let ovlivňovaly myšlení jednotlivých vrstev a osob, běžné vztahy či průzkumy reakcí na aktuální události, atd.).

27 *Szociológiai filmcsoportot!* (Sociologickou filmovou skupinu!). Filmkultúra, 1969/3. 95–96.

- Posuzování územních jednotek (protože diváci velkou část země neznají, jejich obraz vytvořený o „maloměstě" nebo maďarské vesnici, je občas charakterizován zastaralými odrazy, opotřebovanými extrémy, náhodností a hledáním „estetiky" založené na předběžných představách. Tento obraz lze v nejlepším případě nazvat pouze zlomkovitým).

Již několik měsíců po sepsání manifestu časopis *Filmkultúra* informoval o vzniknutí sociologické filmové skupiny BBS v bodech, poté za necelé dva roky čtyři hlavní představitelé skupiny (Gyula Gazdag, Ferenc Grunwalsky, László Mihályfy a György Szomjas), již s dokončenými pracemi za sebou ve veřejném rozhovoru upřesnili podrobnosti programu. (Čtyři tvůrci charakteristicky vedli jakýsi kolektivní rozhovor, text neoznačuje, od koho jednotlivé komentáře pocházejí.) Na základě toho, co uvádím výše v této práci, se tvorba sociálního dokumentárního filmu stává zvláště důležitou v souvislosti s kulturní změnou společnosti i ze dvou hledisek. Z jedné strany materiální a kulturní statky Kádárovy konsolidace, růst reálných mezd, péče o děti, stavební rozmach bytů a rodinných domů, i určitá míra kulturní pluralizace se během této doby dostala k více lidem. Změna vskutku socio-historického rázu znamenala velké napětí, koexistenci starého s novým, a filmaři pokládali za důležité, aby tyto konflikty byly odhaleny.

Dokumentární film pro nás neznamená styl anebo distribuci, ale vizuální poznávání reality. Dnes naše společnost není charakterizována extrémy, ale podrobným přeskupením sociální struktury. Proto je nutné vizuálně přesně stanovit samotná fakta a procesy. Změnily se rekvizity a prostředí samotného způsobu života, nicméně v lidech se zachovala jejich dramaturgie i emoční a duševní procesy. Lidé se stále pokoušejí vyjadřovat i své nové konflikty pomocí starých forem. Život však není přiměřený konfliktům, pomocí nichž se stává zážitkem, a v jejichž formách se zdánlivě objevuje.

Tvůrci pokládají sociologické dokumentární filmy za politicky významné díky kulturním změnám – a nikoliv překvapivě v kontextu dřívějších totalizujících a kolektivistických motivů – považují za důležité, aby se díla zpětnou vazbou dostaly znovu k publiku, a to prostřednictvím procesů takzvané „socializované distribuce". Socializovaná distribuce znamená promítání mimo rámec oficiální filmové distribuce, tak, aby mělo obecenstvo možnost mluvit o tom, co vidělo. Tento postup se pojí ke konceptu *Tercer Ciné*, či k jiným revolučně-aktivistickým filmařům i radikálním sociálním výzkumníkům šedesátých let.

Ve filmech vzniklých začátkem sedmdesátých let se tvůrci i odborná veřejnost rovněž domnívali, že metoda popsaná v manifestu se zrealizovala. Jak István Dárday řekl

v roce 1979, tvorba dokumentárního filmu se stala skutečným hnutím[28]. Byla by však chyba pokládat historii sociografické dokumentární tvorby za jednoduchý, lineární proces začínající manifestem. Zaprvé už před manifestem vznikala taková signifikantní díla komponovaná podle receptu *direct cinema*, která v ohledu jejich produkce a textu z velké části zrealizovala důležité cíle manifestu. Manifest nelze zcela považovat za iniciátora následujících událostí, protože jednak mnozí z jeho signatářů později vůbec netvořili sociologický dokumentární film, a naopak někteří z těch, kteří tyto filmy natáčeli, jako například István Dárday, Judit Emberová, Gyula Gazdag anebo Györgyi Szalaiová, mezi signatáři nefigurují. Povaha změn tvorby maďarského dokumentárního filmu také nedává prostor pro jasné rozdělení do etap, neboť v proklamacích se tvorba sociologického dokumentárního filmu hodlá rozloučit s estetizujícím dokumentárním filmem (snad není nutné se zde dotýkat vztahu s výrobní filmovou reportáží) i s konceptem *direct cinema*. Kolem roku 1970 se Griersonova meliorační rétorika, vyčerpané vizualizace nové vlny, absurdní reportáže naklánějící se k „formanismu", i dokumentarismus pomalu přibližující se k fikci s mnohonásobným překrýváním pojily k tvorbě maďarského dokumentárního filmu.

Nejcharakterističtější částí sociologického filmového programu je totalizující koncept vnímající sociologické zkoumání reality a tvorbu dokumentárního filmu jako kontinuitu, tento koncept se však ve svém konkrétním postupu nikdy nesplnil. BBS pokládalo za nejtypičtější zrealizovaná díla sociologického filmového programu práce zmíněné v rozhovoru uvedeném v časopise *Filmkultúra* na konci roku 1971 – *Výběr*, *Černý vlak* (Fekete vonat, 1970, Pál Schiffer), *Svatební cesty, Krokodýl*. Shlédnutí těchto filmů však ukazuje, že utopistický manifest se v nich v mnoha ohledech neobjevuje.

28 Hammer, Ferenc. *A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétkái* (Struktura, strategie a poetiky poznání). In: Gelencsér, Gábor c. d. 94. s

## První filmy sociologické filmové skupiny

*Černý vlak,* Pál Schiffer, 1970

Na první pohled se zdá, že v souvislosti s poměrně proslulým filmem *Černý vlak* nelze najít záminku, neboť sociografická povaha tohoto díla zaručuje prosazování bodů objevujících se ve filmovém programu, tím spíše, že jeden z významných výkonů maďarské sociologie, a to výzkum Romů vedený Istvánem Keményem a jeho spolupracovníky, je právě spojen s tímto obdobím. Schifferův film nesplňuje nejambicióznější slib programu, tedy že úkolem materiálu je nejen zobrazování viditelného, ale i ukázání struktury skutečnosti bez dramaturgické pomoci. Ustalování reality bez zásahu se nezdá samozřejmou opci v dialozích filmu, neboť je evidentní, že respondenti se pohybují ve světě radikálně odlišném od jazykového světa tazatele a občas vysloveně odmítají jeho otázky. Z pohledu obsahu *Černý vlak* nelze pokládat za filmové prodloužení výzkumů vedených Keményem, protože – díky zřejmým výhodám dobrého výdělku – sociolog nepovažoval hlavní téma filmu, tedy dojíždění za prací, za tak mizerný život, jak se to ve filmu rýsuje (zničené rodiny, muži pijí alkohol a ženy se trápí s dětmi). Kemény ovšem pokládal za nutné zdůraznit, že lidé v nuzné situaci si sobě i své rodině mohou pomoci právě flexibilním zaměstnáním, které vyžaduje dojíždění. *Černý vlak* naznačuje vše kromě přežívání. A jestliže se jedná o výzkumu romské populace, film nepovažuje za analyticky důležité stanovisko, jak společnost definuje, koho můžeme pokládat za Roma a koho ne, což je naopak signifikantní výnos éry, ve které Kemény své výzkumy prováděl[29].

29 F. Havas, Gábor: *Kemény István (1925–2008)*, Beszélő, 2008/5.

*Seriál o výchově,* István Dárday, László Mihályfy, Györgyi Szalai, László Vitézy, Pál Wilt, 1973-74

Nejvěrnější realizací sociologického filmového programu se zdá být *Seriál o výchově* (Nevelésügyi sorozat, I–V.) tvořen skupinou režisérů István Dárday, László Mihályfy, Györgyi Szalaiová, László Vitézy, Pál Wilt v letech 1973–74. Dílo plasticky představuje otázky školství, školy, místní mocenské struktury, nerovnosti, sociální mobility, rodiny a změny kulturních hodnot ve společnosti, to jest většinu sociologických témat aktuálních na přelomu šedesátých a sedmdesátých let[30]. Na příkladu dvou generací jedné rodiny skládající se převážně z pedagogů se film pevně drží pravidel manifestu a velmi podrobně splňuje cíle sociologické tvorby dokumentárního filmu. To znamená, že souvislosti se v očích diváka vykreslují samy o sobě, bez dramaturgických či střihových zásahů pokládaných za umělé. Z formálního hlediska se filmy pozorně snaží zabránit jakékoli zdánlivé působivosti a přitom samozřejmě vědí, že mimika účinkujících dozajista mnohokrát nahrazuje slova. Jediná věc, kterou si kamera občas dovoluje, je pomalé ukazování tváře druhého aktéra, když mluví ten předchozí. Filmaři často zjevně nejsou schopni zůstat v roli nestranného dokumentátora, například – jak to je patrné v první části – když povzbuzují jednoho z aktérů (matku), aby se s kamerou podělila o ty nejzávažnější rodinné konflikty. Hlavní otázkou v souvislosti s pětidílnou sérií je, v jakém žánru má být poskládáno téměř osm hodin materiálu, jehož jednotlivé části spolu při sledování stále více souvisí. Tento sociografický proud vědomí či dokumentární filmová rozhlasová hra (rodina Szabóových) připoutá pozornost diváka především tím, že prostřednictvím „spolu strávených" hodin se členové rodiny Bujákiových objevují v nových dílech jako blízcí přátelé, a divák je téměř vzrušen zvědavostí, s jakými novinkami o životě těchto čestných pedagogů se seznámí. Také je ovšem nutné uznat, že tento typ přístupu k filmu (vícehodinový text bez dramaturgické koncentrace) není ovladatelným formátem ani pro kino, ani pro televizi.

30 Józsa, Péter: *Társadalomelemzés filmmel. A BBS dokumentumfilmjei* (Sociální rozbor filmem. Dokumentární filmy BBS), Filmkultúra, 1978/4. 39–45. s

Podle pravidel sociologicko-dokumentárního natáčení se tato tvorba liší od komerční mimo jiné specifickým způsobem úmyslně působivého a ideologicky nutně podezřelého tvůrčího procesu: uvědomuje si totiž existenci zkreslujících efektů vyplývajících z přítomnosti kamery. Proto se teoretici *direct cinema* snažili posléze uvedené efekty vyloučit takovými pravidly, že filmař (pokud možno oblečený v černém) se musí vyhýbat pohledu do očí filmované osoby, je zakázáno zkoušet scénu, připravovat rozhovor a používat umělé osvětlení. Gyula Gazdag v rozhovoru z roku 1972 nepokládá neúmyslnou „činnost" kamery za osudnou otázku: „[…] *pouhá přítomnost kamery je provokace, ale tato provokace není ničím jiným, než zvyšováním dramatičnosti události"*[31].

Na *Seriál o výchově* navazuje sedmihodinová *Experimentální škola* bratří Gulyásů (Kísérleti iskola, 1978). Dále tuto metodu rozvíjí film *Lidé z ulice Kertész* (A Kertész utcaiak, 1972, László Mihályfy).

V uvedených manifestech i filmech je znatelné, že tento takříkajíc objektivní, nemanipulační způsob sociologicko-dokumentárního zkoumání reality, který umožňuje nezávislé vykreslování podstaty, vedl ke stále delším filmům. Pět částí *Seriálu o výchově* s rozsahem téměř osmi hodin požaduje od diváka skutečnou „angažovanosť". Častokrát se to tak stává, neboť jak i Sándor Sára uvádí[32], hodnota dokumentu se zvýšila v kultuře i v očích diváků. V intelektuálních kruzích se přinejmenším stalo sledování dokumentárních filmů módou. To vše samozřejmě bylo v souvislosti s prolomením tabu, s tím, že poprvé v dějinách Maďarska mělo publikum možnost se veřejně smát hlouposti koktajících a potících se funkcionářů u moci. Dobrým příkladem dokazujícím měnící se povahu veřejnosti i její síly je skutečnost, že v roce 1968 přispěly k rezignaci presidenta Československé socialistické republiky Antonína Novotného pokládaného za neodstranitelného i ty články, které podávaly zprávy o spotřebních návycích rodiny Novotných, především co se týče silničních vozidel typů Mercedes, Jaguar a Alfa Romeo. Kósův film o pětibojaři Andrásovi Balczóovi s názvem *Mise* (Küldetés, 1977) se stal velice populárním na konci sedmdesátých let díky tomu, že pojednává o útrapách olympijského vítěze. Kulturní politika paradoxně ovlivňovala, kolikrát byly dokumentární filmy shlédnuty. S institucí tzv. preferace – což v podstatě znamenalo distribuci do kin podle počtu diváků preferovaných filmů – se mohla zvyšovat sledovanost. Umělecký požitek škol a socialistických brigád zahnaných do kin však přinášel nejednoznačné výsledky. Dokumentární film sice dostal k desetitisícům i statisícům diváků, ale standardním

31 Durst, György - Kovács, Sándor - Pörös, Géza, c. d. 187. s
32 Durst, György - Kovács, Sándor - Pörös, Géza, c. d. 241. s

kabaretním vtipem se stala anekdota o továrním učedníkovi, kterého soudruzi během brigádního výletu poslali do kina, aby přinesl vyhozené vstupenky k nalepení do brigádního deníku, zatímco ostatní si za peníze, které dostali na kino, koupili pivo.

Sociografičtí dokumentaristé se ovšem snažili hledat alternativní distribuční způsoby pro svá díla nejen kvůli utopistické svatozáři socializovanosti, ale i díky tomu, že síť kin nebrala otázku dokumentárního filmu vážně. Judit Eleková si vybavuje děsivý zážitek, když její poutavé dílo *Do kdy žije člověk?* (viz v kapitole Lyrické dokumenární filmy) zobrazující společenské změny odehrávající se v této zemi pomocí paralelní montáže posledního dne starého pracovníka a prvního dne začátečníka (a které získalo mnoho prestižních ocenění), bylo promítnuto v kině Híradó Mozi dvakrát tím způsobem, že jeden příběh byl představen první týden, a druhý příběh o týden později. V jednom rozhovoru z roku 1979 Pál Schiffer také dochází k závěru, že navzdory jakémukoli jeho úspěchu dokumentární film „*v podstatě zůstal marginální oblastí, »Béla Balázsovým« žánrem*"[33].

Experimenty Györgye Szomjasa jsou také velmi zajímavé díky tématům a novému publicistickému tónu. Ve filmu *Svatební cesty* (Nászutak, 1970) se režisér pokouší o odhalení vztahů Itala, který zemřel při autonehodě; rozhovory s dívkami (seznamující se s italskými turisty pouze proto, že doufají v manželství anebo díky aférám v hotelech připomínající západní životní styl) ukazují málo známý průřez socialistické společnosti. Film *Algyő* (1971) zkoumá dekonstrukci důležitého výrobního odvětví, ropného průmyslu, kvůli ekonomickým a organizačním problémům. Pozoruje, jak klesá prestiž profese dělníků pracujících na ropných věžích; poukazuje na „způsoby vykořisťování" socialistického průmyslu a bezbrannost pracovníků díky slabé reprezentaci vlastních zájmů a úplné absenci demokracie.

Mnohem poetičtějším způsobem splňuje cíle Sociologické skupiny film *Mateřství* (Anyaság, 1971, Ferenc Grunwalsky), ve kterém je tradiční téma rozpracováno do metafyzické hloubky. Režisér klade otázky patnáctileté matce-Romce, ona ale otázkám nerozumí a mlčí. Kamera sleduje její prostředí s neobvyklou dekompozicí a pomalostí. Mladá matka nechápe své mateřství, přesto vypadá o mnoho moudřejší, než její prostředí, včetně filmaře. Je to mistrovské dílo filmařské pokory.

33 Durst, György - Kovács, Sándor - Pörös, Géza, c. d. 203. s

## Změny jsou

*Změny jsou,* bratří Gulyásové, Schiffer, 1969-1980

Tvorba bratrů Gulyásových s názvem *Změny jsou* (Vannak változások, 1969-1980) poukazuje na kontrast různých debat o venkovské chudobě, ve kterých se liší důraz, a mezi kterými se v neposlední řadě také objevují polohy aktérů s rýsujícími se autoportréty, kteří jsou zároveň nahlíženi kriticky. Dokumentární film konfrontuje materiály zachycené ve dvou obdobích (s rozdílem téměř deseti let): první byla sociografie autora Antala Végha publikována v časopise *Valóság* (Skutečnost) v roce 1968, popisující bídné podmínky zaznamenané v obci Penészlek v kraji Szabolcs–Szatmár. Po publikaci úryvku začala celostátní tisková debata, deník s názvem *Kelet-Magyarország* (Východní Madarsko) uveřejnil řadu článků s nadpisem *A valóság Penészlek* (Skutečnost Penészlek)*,* pak podle nich József Darvas, tehdejší předseda svazu spisovatelů, napsal drama *A térképen nem található* (Není na mapě). Premiéra v Miskolci byla vysílána i v televizi. Ještě před „tiskovou lavinou" amatérští filmaři bratři Gulyásovi také navštívili Penészlek, aby natočili dokumentární film: místní se jim rádi svěřili se svými problémy a film s názvem *Skutečnost* (Valóság, 1974) byl představen na XIV. Festivalu Amatérských Filmů v Miskolci.

V roce 1977 se tvůrci filmu vrátili do vesnice z několika důvodů: na jedné straně, aby prozkoumali změny, ke kterým od té doby došlo, zadruhé aby konfrontovali odpovědné nadřízené, iniciátory debaty a obyvatele vesnice. Samozřejmě jejich akce byla úspěšná jen částečně, totiž obyvatelé dříve „postavení na pranýř" nebyli moc ochotní se znovu svěřovat a nadřízení s podezřením pozorovali opakovanou návštěvu filmového štábu. V této době již velmi složitý příběh seznamující nás se spoustou téměř nevypátratelných účastníků nepochybně obsahuje cenné části; konfrontuje řadu stanovisek i faktů, ať už reálných či pouze pokládaných za reálné. (Na natáčení v roce 1977 byli v diskusi s Antalem Véghem mezi odpůrci mladí sociologové a historici, kteří se odvolávali právě na

výzkumy v oblasti chudoby vedenými Istvánem Keményem.) Některé epizody osvětlují změnu postoje v souvislosti s lidmi v nouzi a účinnost rozporuplné sociologicko-ideologické výchovy. Balíček na podporu obyvatel Penészleku obsahující dětské oblečení (a sestaven socialistickou brigádou v Szolnoku) byl na povel stranického výboru poslán zpátky. Učitelka místní mateřské školy ztotožňující se s rozhodnutím komentovala případ následujícími slovy: „*já bych také neponižovala děti odloženým oblečením jiných lidí.*" Zde je sociální solidarita aktivující se díky vlivu médií v rozporu s výrazem socialistického vědomí, které klasifikuje podobnou podporu jako dědictví kapitalistické minulosti. Tvůrci v řadě bodů vrhají světlo na nedostatky sociálního systému Kádárovy éry i na nepřijatelnou chudobu pocházející ze zapřených strukturálních vad. Dokumentární film v tomto období ochotně poskytuje vynikající doplněk k sociologickému výzkumu, ale nedá se úplně hodnotit jako samostatný umělecký výkon.

Z dokumentárního trendu Balázs Béla Stúdió se rozvíjí fiktivní dokumentarismus nazývaný zahraničními kritiky Budapešťskou školou. Tyto filmy – ačkoliv různými metodami – se dál drží sociologické linie vypracované tvůrci dílny, přibírají si však úkol zkoumání sociálních nerovností i hospodářských a sociálních problémů. Pro některé tvůrce tento nový přístup znamená vrchol kariéry (*Cséplő Gyuri*, 1978, Pál Schiffer), zatímco u některých hraje rozhodující roli v začátcích (*Rodinný ohňostroj*).

Uvolněním cenzury v osmdesátých letech se mění důležitost sociologických filmů a důraz je kladen na historické dokumenty. Tyto filmy, které zkoumají zakázaná období a události v maďarské historii, mohly vzniknout pouze v necenzurovaném prostředí Studia Bély Balázse. Většina těchto filmů byla uvedena až po roce 1989 a sehrála podstatnou roli v reflexi historických událostí. Jsou to například filmy Judit Emberové *Pócspetri* (1983, uvedený v roce 1989), *Právo azylu* (Menedékjog, 1989), *Nechte hovořit Kutrucze* (Hagyjátok beszélni a Kutruczot, 1985, uvedený pouze v televizi v roce 2005). Jedná se o dokumentární detektivku, ve které komunisté využívají uvězněné fašisty ke zkoumání jejich metody. Ve filmu někdo mluví tři hodiny v jednom pokoji, přesto měl mimořádně enervující účinek, poněvadž se přítomní diváci stávali spolupachateli zločinu tím, že vlastně naslouchali zakázaným informacím.

5

## Střihové filmy

Ačkoliv jsou *Cikáni* považováni za první film Studia Bély Balázse, ve skutečnosti vlastně už rok před ním vzniká skutečný první film Studia: střihový film *Tma po úsvitu* (Hajnal után sötétség, 1961, Róbert Bán). Tento film se velmi podobá filmům Bruce Connera. Prostřednictvím západních i východních časopisů (kapitalismus, „gulášový komunismus“ a bída třetího světa) líčí jeden den lidstva – den, kdy se vydal do vesmíru Gagarin.

*Tma po úsvitu,* Róbert Bán, 1961

Kromě *Tmy po úsvitu* vznikl antimilitaristický poetický film sestavený z válečných týdeníků *Pro patria* (1970, Sándor Sára), který vytříbenou filmovou řečí analyzuje falešnost dokumentů té doby. Sára zkoumá válečnou historii až do dnešní doby, jeho hlavním dílem s touto tématikou je pětadvacetihodinová *Kronika* (Krónika, 1980), jejíž televizní distribuce byla po druhém dílu zastavena.

### Koncepce znovustvoření obrazu – Gábor Bódy, Miklós Erdély

V sedmdesátých letech sice nevznikaly střihové filmy, ale Gábor Bódy a Miklós Erdély kladli značný důraz na obrazové reflexe, na estetickou problematiku znovu zpracování, opakování a citování obrazu, vědomě využívali toho, že se film skládá z jakýchsi malých okének. Jejich díla obsahují archivní elementy, jindy pracují s původním

hrubým materiálem jako s archivním záběrem.

Ve filmu *Čtyři bagately* (Négy bagatell, 1974)[34] Bódyho zajímá především vztah mezi jednotlivými částmi: těmi jsou záběry pohybů nahé ženy, archivní záběry lidového tance, reportáž z protialkoholické léčebny a videoexperiment s nekonečným obrazem. Význam nevzniká interakcí nalezených starých nahrávek s původním natočeným materiálem, ale výhradně vnější intervencí. Nepřetržitý, nahodilý pohyb kříže rozděluje obrazové pole na nové jednotky, a tím směruje pozornost k nahodilosti rámu a uspořádání v rámci obrazu. V prvním bagatelu například vidíme archivní záběr lidových tanců, lidi tancují a zpívají na pasece. Do tohoto nalezeného, hotového záběru zasahuje Bódy zpomalováním, zrychlováním i zmrazováním obrazu a směruje tak naši pozornost. Nejen, že se Bódy – rovněž pomocí archivního záběru – opět ptá na význam, ale navíc se znovu octneme u otázky centra a periferie. Jak se určí, co je zdůrazněno ve filmu a co dostane význam? Význam – jak to popisuje na konci sedmdesátých let – „*musí být hledán v postupu, kterým filmař dává smysl svému předmětu a prostředku*"[35]. Upozorňování na stálou přítomnost filmaře, explicitní ukázání tohoto označení smyslem Bódy provedl i v případě archivního záběru. Tento postup, „zopakované natáčení", přetvoření filmu, později po filmu *Americká pohledncie* Bódy nazývá „druhým pohledem".

*Čtyři bagately,* Gábor Bódy, 1974

Ve filmové etudě *Filmová analýza* (Mozgókép-analízis, 1977) Péter Tímár zrealizoval tento „druhý pohled" podle svého zájmu. Tímár pracoval ve Trikovém oddělení filmových ateliérů, když ho navštívil Bódy, aby spolu připravili trikové záběry k filmu *Americká pohlednice.* Bódy s sebou vzal Tímára i do Balázs Béla Stúdió, kde se také zrodil Tímárův první experimentální, částečně animovaný film (*Visus*, 1976). *Filmová analýza* s

34 Epizoda alkoholické léčebny byla promítána taky samostatný film s titulem *Jedna bagatela,* a byla taky seřazena do epizodního filmu *Pět bagatel* v 1990.

35 Bódy, Gábor. *Hol a valóság?* (Kde je skutečnost?). In: Peternák, Miklós red. *Végtelen kép* (Nekonečný obraz). 1. vyd. Budapest: Pesti Szalon, 1990. 219. s

podtitulem *Subjektivní variace na trikovém stole s použitím několika detailů maďarských zpráv* (Szubjektív variációk Crass-trükkasztalon néhány magyar híradórészlet felhasználásával), již jasně ukazuje vliv Bódyho. Je pravda, že Tímár už nevytváří fiktivní svět, ale ke studování filmové formy vyprávění používá již existující, hotové dílo (anebo přinejmenším pokládané za hotové do „druhého pohledu"). *Filmová analýza* je hrou s komponenty filmového obrazu. Když Tímár rozebírá a znovu sestavuje staré sekvence zpráv, naznačuje co všechno lze udělat s obrazem, jak může být film manipulován. V záběrech filmového zpravodajství neosobní kamera zaznamenala masy lidí, pak po čtyřiceti letech Tímár pomocí trikového stolu na snímku „vyzvednul" jednotlivce. Na začátku filmu vidíme, jak promítač vkládá do kamery film, a podíváme se na několikaminutový úryvek z filmového týdeníku natočeného v Maďarsku v třicátých letech o italském fašistickém politikovi návštěvujícím naši zemi. Poté promítač opět vkládá do kamery film, ale nyní už vidíme dříve poznané celé sekvence ponechané napospas pohledu a pozornosti „druhého tvůrce". Tímár se nezajímá o dokumentovanou historii, ale o přeskupování předem konstruovaného, oficiálního materiálu připraveného v ideologicky zkresleném pořadí. Vyzkouší s filmovým pásem všechno, co technika dané éry umožňuje: zdůrazňuje, zvětšuje, rozděluje obrazové pole, vkládá statický obraz do pohyblivého obrazu, ukazuje negativní film, mění zvuk a k dokumentárním obrazům přikládá detaily ze současné senzace *Hyppolit* (1931, István Székely). Hraje si s filmem, lehce, nepřetržitě a jedním švihem. Vyzvedne tváře, ztracené pohledy, příležitostné gesto, a tím si všímá takových postav a pohybů, na které tím způsobem poukáže, a které divák v originálním filmu ani nezpozoroval. Narušuje povinná, očekávaná hlediska historie, a obrací naši pozornost k jinému světu objevujícímu se v podrobnostech, k osobnějším, náhodnějším momentům. Avšak to všechno se především zdá jako dokonalé poznávání prostředku filmu.

Na neoficiální, osobní verzi dokumentované historie a historické zakotvenosti později obracejí pozornost *Soukromé dějiny* (Privát történelem, 1978, Gábor Bódy, Péter Tímár), dílo natočené spolu s Bódym. Bódy vkládá *Americkou pohlednici* do řady vlastních prací jako další mezník v používání archivů, mezi svůj školní film z třetího ročníku *Jak se popral Jappe s Do Escobarem* (Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ?, 1974) a (tehdy pouze plánovaný) film *Psyché*[36]. Archaizuje filmový materiál (ničí ho, škrábe, záblesky světla rozsekává film a narušuje zvuk); staví film do světla, jakoby pocházel z éry před starověkem filmové historie. Válečné zpravodajství má podobu filmu,

36 Bódy, Gábor: *Amerikai anzix* (Americký anzix), in: Peternák, Miklós c. d. 196. s

ale zachycuje období, kdy kinematografie ještě neexistovala[37]. Historický dokument z šedesátých let devatenáctého století – Bódy používá archivní imitaci odhalující svou absurditu k umělému vytvoření stálé, neřešitelné dichotomie filmu a archivních materiálů a tím zvětšuje tento zvláštní rozpor kvazi-památky v podobě filmu. Originální nápad „falešného nalezeného filmu" – jako všechny Bódyho relevantní projekty – jsou motivovány stanovením filmového významu a vyjádřením této činnosti. (Připomeňme si linie v obrazu anebo to, jak na konci filmu přerušovanou linkou předem označuje směr cesty dělostřeleckého důstojníka Jánose Fialy.)

Při filmování *Verze* (Verzió, 1981, Miklós Erdély), jedné epizody monstrprocesu z roku 1882 o falešném svědectví Mórice Scharfa nepátrá Miklós Erdély po historických faktech, ale po „realitách". V příběhu „svědka" židovského soudního procesu v Tiszaeszláru Erdély vidí mnohovrstevnost významů a možnosti manipulace s filmem.

Ve filmu *Americká pohlednice* (Amerikai anzix, 1975, Gábor Bódy) je možnost manipulace také přítomna, když Bódy zhotovuje archaizovanou formu jako filmový dokument z doby před vznikem kinematografie, ale právě proto, že to je nemožné, zruší možnost manipulace. Ve filmu *Verze* se také dají nalézt znaky následné intervence, zmrazování obrazu, zpomalování, kymácející se kamera, dekomponovaná nastavení i velmi zrnitý hrubý materiál zvyšují efekt „jakoby dokumentu". *Verze* ovšem splétáním „realit" dává divákovi pocit nejistoty. (Můžeme rozlišit čtyři úrovně skutečnosti: scéna, ve které je memorováno falešné svědectví, vizualizace tohoto fiktivního textu v Móricově fantazii, náklonnost k Eszter Solymosiové, také jako projekce jeho fantazie a okolnosti tvorby filmu na začátku a konci filmu.) Móric Scharf musí svědčit o události, kterou neviděl, takže si jí dovede pouze představit. Místo paměti začne však fungovat fantazie. Zatímco Móric Scharf je nucen falešně svědčit, fiktivní příběh – vražda Eszter Solymosiová – se ve fantazii chlapce postupně stává vlastní zkušeností. Film sám také funguje podobným způsobem: navozuje pocit, jakoby dokumentoval ohroženou atmosféru nuceného biflování svědectví a interiorizaci fiktivního příběhu vraždy, postup vzniku vnitřního „zážitku" – zatímco my víme a film nám to prezentací natáčecích okolností také naznačuje, že to vše je pouze „představeno" filmem. Nicméně *Verze* klade vedle sebe „reality" takovým způsobem, že neoznačuje a odděluje „imaginární" od „reálného", tím uvádí diváka do rozpaků a konfrontuje ho se svou manipulativností.

37 Bódy Gábor: *Amerikai anzix* (Americký anzix), in: Peternák, Miklós c. d. 196. s

*Verze,* Miklós Erdély, 1981

**Soukromé dějiny a Soukromé Maďarsko**

*Soukromé dějiny* Gábor Bódy a Péter Tímár vlastně nepřipravili v BBS, ale v instituci Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió (Zpravodajské a Dokumentární Studio). Cílem „druhého pohledu" zavedeného Bódym tu je předvedení historického obrazu doby ze současného pohledu. Bódy popsal koncept filmové etudy sestavené ze současných amatérských záběrů již dříve, a to v roce 1975. „S*estavením (a mnohonásobnou projekcí paralelních, rozdělených obrazových polí) amatérských filmů, tehdejších zpravodajství a dokumentů se dá zkompilovat vizuální kronika dokumentující souvislosti anebo rozdíly mezi historií a soukromými vzpomínkami.*"[38] Bódy a Tímár tyto rozdíly přesně chápou a jejich pětadvacetiminutové dílo se mimo jiné stává novinkou díky tomu, že rodinné či amatérské záběry jsou politicky méně kontrolovanou částí filmové kultury, nebo ji možná nejsou kontrolované vůbec.

Zatímco soukromé archívy jsou bezesporu novým polem pro výzkumy ve světě filmového jazyku, cílem tvůrčí dvojice je spíše vizuální rekonstrukce historické situace a nálady v Maďarsku v meziválečném období. V této obrazové a zvukové kavalkádě (rodinné filmy, plakáty, politické projevy, fotografie) – podle Bódyho dříve formulovaného filmového plánu – soukromý život a velké dějiny na chvíli paralelně koexistují, splynou pouze až v pochodu deportovaných Židů. Nejcitovanější moment filmu *Soukromé dějiny* je pravděpodobně pochod smrti v Győru, kde se žena nosící žlutou hvězdu usmívá do důstojníkovy kamery. Tento reflex patrně vyvolán kamerou a aktem natáčení je nejdramatičtější a nejúžasnější obrazovou sekvencí filmu. Dějiny zasahují do soukromého sektoru a obrazy soukromého života již nelze vnímat nezávisle od vnějšího kontextu, od „větších procesů".

38 Bódy, Gábor: *Privát történelem. Tématerv* (Soukromé dějiny. Plán tématu), in: Peternák Miklós c. d. 19. s

Bódyho nápadu věnoval celou svou životní tvorbu Péter Forgács, jehož seriál *Soukromé Maďarsko* (1988 – dodnes) už svým titulem navazuje na *Soukromé dějiny.* Přesto, že se *Soukromé dějiny* nevyznačují epickou strukturou, osobní osudový příběh v nich není nikterak zdůrazňován. Péter Forgács, který začal svou jedinečnou a systematickou činnost po sbírání a zpracovávání amatérských filmů v roce 1983, klade důraz na vyprávění osobních osudů. Stále rostoucí, průběžně se vyvíjející filmový pomník, tedy prvních sedm dílů seriálu *Soukromé Maďarsko* bylo vyrobeno ve Studiu Bély Balázse a dál se pokračovalo v soukromé produkci.

V souvislosti se vztahem mezi dílem *Soukromé dějiny* a prvním dílem seriálu *Soukromé Madarsko* (*Rodina Bartos,* Bartos család, 1988) je nutné říci, že Bódy, Tímár a o deset let později i Forgács používali stejnou materii, jmenovitě materiál Zoltána Bartose. Základní myšlenka i „vzorový film" pochází od Bódyho a Tímára, ale Forgács pomocí nabídnutých možností vytvořil zcela autonomní tvorbu a organicky se budující seriál. Pro něj archiv neznamená terén pro výzkum filmového jazyku, staré zpracované materiály se dostanou zpod jeho rukou bez úvah nad významem filmu. Forgács ukládá vzpomínky a skládá osudové příběhy ze zbytků vzpomínek a pomocí osobních světů se vykresluje historická éra, zejména přirozený svět maďarské buržoazní střední třídy třicátých a čtyřicátých let. Bódy a Tímár rekonstruovali historii určitého období, zatímco Forgács především provádí rekonstrukci životních příběhů[39].

V případě Bódyho a Tímára se interpretace materiálů neposouvá směrem k osobním životním příběhům – Forgács se ovšem zajímá právě o „obnažení" lidských životních cest. Z nalezeného filmového materiálu skládá osobní i rodinné osudy s mimořádným smyslem pro proporce. Definuje pouze rámy životních příběhů a rodinných vztahů (o moc více by ani nebyl schopen definovat, neboť filmy jsou z časového hlediska neúplné, eliptické), pouze ukazuje stavy a situace, nanejvýš jen můžeme odhadovat souvislosti; vztahy příčin a následků jsou nám snad pouze naznačeny.

Ze starých materiálů tvořenými Bódym a Tímárem nelze cítit smutek nad plynutím času, který naopak silně vyzařuje z filmů Forgácse. Zpomalený přirozený svět minulosti – András Forgács to nazýval krásným výrazem „poezie všednodennosti" – vzniká v perfektní symbióze obrazů, zvukových efektů a minimalistické hudby komponované Tiborem Szemző[40]. Filmy se pak díky životním cestám rozvíjejícím se plynutím času stávají

39 Forgách, András. *Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film* (Zničení uzavřených záhrad. Péter Forgáncs a film). Metropolis, 1999/2. 43-58. s

40 Szemző natočil dva filmy v BBS, *Bazilární fraktura lebky* (Koponyaalapi törés, 1988) a *Cuba* (Kuba, 1994), které používají opačnou metodu: svou hudbu ilustruje vlastními pseudoarchivními záběry.

epickými. Záběry filmu *Dusi a Jenő* (Dusi és Jenő, 1989) například sledují život účinkujících do padesátých let. Pan N. zaznamená ve svém deníku i oběti revoluce roku 1956, poslední obrazy pocházejí z roku 1967[41]. (Pan N. natáčel osm z jejich dětí převážně narozených po roce 1945 – jako kdyby založení rodiny a stabilita osobní sféry byly v rozporu s abnormálními padesátými léty.) Mírovou idylku, deportaci, rozbombardované hlavní město a oslavu Stalina vidíme v tom samém filmu a rodinném příběhu. To vše je zaznamenáno stejným člověkem: síla filmu spočívá v konjunkci stálosti dokumentující osoby a neustále se měnícího vnějšího světa (mnohokrát radikálního a plného traumat). Všechny části filmu *Soukromé Maďarsko* popisují, jak se osobní přirozený svět splétá s dějinami. První je prostor opakování a kontinuity intervencí dějin, kdy bezpečí je nahrazeno nejistotou. Kontrast mezi každodenností a velkými dějinami se objevuje ve filmech dvěma způsoby. Amatérský filmař dokumentuje události dějin: pan N. například zaznamená anexaci severních oblastí a muž ve filmu *Dusi a Jenő* dokumentuje osoby konající pracovní službu nebo rozbombardované hlavní město. Druhé řešení – nevylučující výše uvedené – znamenává Forgácsovy zasáhy do obrazu, které vytvářejí kontrast mezi osobním životem z pohledu budoucích věků a znalostí a paralelními dějinami.

Nejkrásnější příklad je snad film s názvem *Vír* (Az örvény, 1996). György Pető, dokumentující rodinnou kroniku žije mírový život buržoazie. Hraje tenis, jezdí na člunu, loví zvěř, hraje hudbu a miluje. Jak je možné, že se cítí bezpečně? – ptáme se bezděčně s naší dnešní znalostí a díky režijnímu vedení Forgácse. Pető si s sebou bere kameru i na pracovní službu, první, bolestné znaky historické katastrofy můžeme vidět na zcela výjimečných záběrech. Účinkující však udělají vše proto, aby mohli pokračovat ve svém životě tak, jako před poplachem. Forgácsovy filmy svědčí právě o tom, že soukromé bytí vhodné pro život existuje i v historických nouzových situacích, anebo, přesněji řečeno, se snažíme udělat vše proto, aby existovalo.

Amatérští filmaři dokumentující soukromí, rodinné události anebo veřejné činitele či události životního prostředí, vnějšího světa natáčejí kvůli svým vzpomínkám. Dokumentují svůj život, daný okamžik, avšak chtě nechtě zároveň i archivují minulost. Každý soukromý záběr nevyhnutelně v sobě nosí vkus věku, fyzické prostředí, připomíná každodenní rituály, naznačuje rodinné a společenské role. Proto je Péter Forgács kulturním antropologem minulosti. Jeho úkolem není přemostit prostorovou, ale časovou vzdálenost;

41 Murai, András. *Emlék-nyom-követés* (Sledování paměti). In: Gelencsér, Gábor c. d. 126. s

necestuje do vzdálených částí světa, aby poznal a pochopil „druhého”. Forgács cestuje zpátky časem, od nás k nám, od Maďara k Maďarovi. Jednotlivé díly seriálu *Soukromé Madarsko* poskytují rámec pro vlastní prostor a čas, kde někteří žijí svůj život. Forgács je pozorovatelem - pozorovatelem pozorovatelů. Amatérský filmař zachycuje svůj přirozený svět, svou následnou „přítomností" Forgács do tohoto zachyceného světa zasahuje a divákovi i veřejnosti představuje novou interpretaci života pozorovaných lidí. Ukáže nalezené objekty, filmové nálezy, ovšem změní původní strukturu, funkci i postavení filmů: upravuje epický příběh, individuální paměť doplňuje kolektivní pamětí – v jeho rukou se „home movie” proměnuje v umělecké dílo.

Péter Forgács, který je historikem i režisérem v jedné osobě, ukládá filmové nálezy a provádí kulturní výzkum, odkrývá svět soukromých životů maďarské (a nyní nejen domácí) minulosti i vizuální paměť kolektivního vědomí vytrvale a s téměř posedlou důsledností. (Materiál se neustále rozšiřuje. Kromě nyní šestnáctidílného seriálu *Soukromé Madarsko* v roce 2014 například sestříhal film *Malebné období*, Festői korszakok).

Primární, fragmentované zkušenosti lze vidět i systematizovat pouze pomocí sekundární paměti. Forgács provede tuto paměťovou práci a vizuálními světy soukromých životů přispívá k přeměně předchozího obrazu kolektivní paměti.

Další mistrovské dílo střihových filmů *Hymna* (Himnusz, 1988) vytvořil kameraman Sándor Kardos, který z různých anket a televizních inscenací zrekonstruoval maďarskou hymnu slovo od slova a tak znovu vyložil maďarskou tradici a historii.

Poslední zajímavý střihový projekt byl ready-made hackera-hvězdáře Ivána Artnera (1964-2007) a punkového hudebníka Miklóse Barcse *Nebeský hmyz* (Égi rovar, 1995), ke kterému našli materiál ve vesmíru: podle vysílání astronautů vytvořili film o životě na kosmických lodích.

6

## Strukturalistické filmy

Experimenty Gábora Bódyho a Pétera Tímára pracují s realitou, jako se záminkou pro sebereflexi filmové řeči. Avšak nikoliv jen tato díla, nýbrž například i choreografické filmy Miklóse Jancsóa sedmdesátých let byly ovlivněny strukturalismem. Za strukturalistické filmy bychom však měli především považovat filmy dvou výtvarníků: polyfonické filmové narace Miklóse Erdélye, a abstraktní hry s časem a prostorem Dóry Maurerové.

### Hlad po montáži - Miklós Erdély

Erdélyův první „velkofilm" *Partita* z roku 1974 byl natočen v rámci Studia Bély Balázse. V té době nemohl být standardizován, takže jediná existující kopie je natolik zničená, že se sotva dá promítat. Film se odehrává paralelně na čtyřech úrovních. Je sestaven z archivních filmů a pokračuje v tradici předchozích „montáží". (Zdánlivě) se řídí podle lineárně asociativního principu: například houpající se krůtí hlavy střídají záběry na diváky na tribunách stadionu. Po nich následují záběry na osvětlené vejce a vícevrstvé sestříhané záběry rukou, které upravují optiku kamery. Tato úroveň ve skutečnosti jednou sleduje rytmus hudby (první úroveň), podruhé odpovídá více či méně odvážným gagům společnosti říkající si vtipy (třetí úroveň). Ke strategii filmu – jak to Erdély popisuje v poznámkách pro svou potřebu – patří i zobrazení touhy manifestující se ve vtipech, navíc i splnění idealismu ve freudovském smyslu. Čtvrtý stupeň je leitmotiv indické tanečnice, která hraje klíčovou roli z pohledu *celého* díla. Erdély napsal pojednání s názvem *Pohyblivé znamení (Mozgó jelentés)* a ve stejné době natáčel film s podtitulem *Možnost uspořádání hudby ve filmu* (Zenei szervezés lehetősége a filmben)[42]. V tomto díle se objevuje taneční motiv následujícím způsobem: „*Tanečnice se při tanci na chvíli zastaví, hlava a krk se souběžně pohybují ze strany na stranu, zatímco provádí opačný pohyb očí, na sekundu se usměje, znovu se zatváří vážně, pak se zase usmívá a má dost času i na to, aby se zamračila a tlačíc bradu vpřed »polopatisticky« sdělila divákovi to, co není řečeno*. *Jsou tam i další bleskové mimiky, které všechny přispívají ke kombinovanému účinku a – což je nějakým způsobem shrnutím nikoli toho, co se dosud*

42 Erdély, Miklós. *Mozgó jelentés* (Pohiblivé znamení). Valóság, 1973/11.

*stalo – poskytuje interpretaci všech jevů na světě, anebo spíše co nejúplnější odpověď člověka na své nepochopitelné zkušenosti. To vše přesvědčí diváka takovou didaktickou sílou, že pocítí hluboký vnitřní důkaz, a náhle má pocit, že vše pochopil. Tanec pokračující prezentaci příběhu kreslí další události na bílé plátno osvětlení, a když se světlo ztlumuje, občas zopakuje pohyb. Tím případ předkládá jako náhodnou část v kontextu celku, takže odkazuje i na celek*." Toto není nic jiného, než „*hologramová struktura"*: Erdély totiž věří, že malé jednotky v sobě nosí celek ve filmu i v hudbě (sice trochu rozmazaně) stejně jako velké – jako je tomu i v případě hologramu. „Film jako hudební sen" nepovoluje, aby individuální životní segmenty byly zkaženy do podoby konvencionálního signálu, ale směruje je k totální úrovni signálů, která není označena. Tradicionální významy jsou zrušeny *(zrušení významu)* a realita se tím stane pro diváka přímo zažitelnou *(komunikace stavu).*

*Kopie snů,* Miklos Erdély, 1977 Erdély přednáší o struktuře *Vlakové cesty,* 1981

Z Platónovy jeskyně jsme se pomocí vtipu dostali do hluboké struktury označené Heraklitem jako „společná zkušenost", tedy do snu. Další Erdélyův film je *Kopie snů* (Álommásolatok[43], 1977; první verze měla název *Heraklitův fragment,* Hérakleitosz-töredék) s podtitulem: „*Všichni žijeme v jednom světě, ve snech však žijeme svůj vlastní svět*," což bylo Heraklitovo motto. V tomto filmu první skutečnost neexistuje, film je hra, sen, film je vznik filmu. Vidíme rekonstrukce snů, setkání lidí, kteří se střetli ve svých

43 Podle toho názvu byla retrospektiva východoevropského experimentálního filmu v BBS v 1998. *Rekonstrukce snů* (Álomrekonstrukciók) (třetí verze titulu filmu Erdélye) je kolektivní film současných experimentálních filmařů z roku 2010 (vedoucí režisér Péter Lichter).

snech. Jejich rozhovor vidíme zrychleně, zpomaleně, nebo opakovaně. Na konci jsme svědky podivného rozhovoru mezi mužem a ženou, je to terapie prostřednictvím snů. Pak žena zmizí: byla jen filmové promítání. Tento film stírá rozdíl mezi skutečností a snem, obrazotvorností a filmem jako takovým, mezi dokumentem a fikcí. Dva vypravěči snů se stanou režiséry, vidíme je ve filmu, jak vysvětlují a pak i inscenují scénu svých snů. V prvním případě Erdély používá vizuální koncept vyzkoušený Gáborem Bódym ve filmu *Americká pohlednice* a nazvaným „film druhého pohledu"; což je opakované fotografování již natočených záběrů z trikového stolu. Avšak na rozdíl od Bódyho nefotí z trikového, ale ze střihačského stolu; zatímco neustále zrychluje, zpomaluje, promítá nazpátek a nespočetně mnohokrát *opakuje* jednotlivé záběry. Druhý sen má mnohem složitější strukturu. Vidíme jeho vypravěče, jak na magnetofonu poslouchá svá vlastní slova, pak jak „režíruje": osoby objevující se ve filmu „sabotují" jeho instrukce (nejsou schopni je správně vykonat), stejným způsobem, jak ho přerušovaly ve snu. Stejně jako ve snu ho přehlušuje hluk rádia. Nakonec nejbohatší filmovou strukturu dostanou sekvence scén „profesionálního snílka", přičemž se nikdo ani nepokouší o obrazovou rekonstrukci jeho snů – odkazují na ně pouze hudební vložky opojené vítězstvím a zvedající se do hymnických výšek. Erdélyova režisérská vynalézavost zde kulminuje v řešení, kde přiměl svou postavu k rozhovoru s *promítanou* dámou, pak ji náhle konfrontoval s „originálem" fiktivního partnera. Tím se tato část filmu dá podle „vertikální" časové osy rozebrat na následující vrstvy: „*dokončená natáčecí minulost*" režiséra (Erdély) = „dokončená minulost" dříve natočené dámské účastnice dialogu – současnost ženy ve filmu – současnost muže ve filmu – minulost muže (jeho vyprávěné sny, jejich zobrazování pomocí hudby) – „utopistická budoucnost muže" (zobrazení hudbou) – minulost filmového střihu zajišťujícího aktuální časový průběh každého budoucího promítnutí…

*Verze* se dá také právem pokládat za rekonstrukci snu, to jest interpretační verzi, kterou režisér vytvořil podle realistického románu (jehož autorem je Gyula Krúdy) o proslulé „urážce na cti" a tragickém příběhu Eszter Solymosiové z Tiszaeszláru. To ukazuje, že v pozadí chování svědka časného monstrprocesu, Mórice Scharfa, a jeho svědčení proti vlastnímu otci a ostatním Židům byla jeho láska ke služce. Film je rekonstrukcí snů ve dvou smyslech: jako obrození příběhu zapadlého do kolektivního nevědomí maďarsko-židovských dějin (jeho celoživotní dílo je plné židovsko-křesťanských aspektů!) i jako komplexní aplikace „druhého pohledu". Ovšem tu se obrací funkce znovu natočených sekvencí obrazů. Zkresleně, zastíněně, zpomaleně a zdůrazněně nyní vidíme ty „události", které Móric Scharf viděl šmírujíc skrz klíčovou dírku kostela. Události, které

se ti, kdo se ptají, snaží vrýt do jeho paměti jako antisemitské memento. Přitom se v podobě křišťálově jasné vize objevují vzpomínky chlapcovy lásky. Tato změna funkcí ostatně odpovídá i jinému lehce naznačenému obrácení rolí: Erdély mnohokrát zobrazuje Židy nežidovskými herci a naopak.

Ve *Verzi* je skandální příběh vyřešen dvěmi způsoby. Jeden je, že mrtvá Eszter Solymosiová se vztyčí z bahna, promění se zpátky v herečku a film se ze světa vícevrstvé fikce přehoupne do představování herců a štábu. Druhé řešení je citát od Krúdyho: „*Předseda všechny zprostil obžaloby... Pravda zvítězila nad lží. Ale cena tohoto vítězství byla hrozná!... Bývalí obvinění čekali zhrouceně, bezradostně a zvadle, ačkoliv již tu nebylo nic k očekávání.*"[44]

Další velkofilm s názvem *Vlaková cesta* (Vonatút, 1981; dnes se dá sotva promítat kvůli dvoupáskové verzi) zdánlivě nemá nic společného s historickým vzpomínáním budícím ztuhlé masové psychologické impulsy a špatně zhojené ideologické rány. Snad nemá nic společného s dějinami, ale se vzpomínáním jistě ano. Neboť tento film – jak to popsal i jeho tvůrce – „vzpomíná a věští": vzpomínajíc zaznamenává reálný čas natáčení a již na začátku předpovídá konec. Hrubý materiál natočen ve vlaku trvá přesně 60 minut – tak dlouho trvá cesta z Budapešti do Hatvanu. Co se děje při tom, není ani příliš zajímavé; členové „skupiny Indigo" zúčastňující se výletu vyzkoušejí spoustu drobných nápadů v duchu „kreativních cvičení" (předávají si kameru, natáčejí obraz hlavou dolu podobně otočeným strojem a tak dále). Děj filmu je právě ta struktura, která mu dává jediný smysl. Rozhodující je zde přísně matematická časová struktura vytvořena opakováním scén a střihem. Erdély rozdělil původní záběr na stejné intervaly, pak nahradil konec první sekvence koncem posledního, konec druhého koncem posledního a předposledního atd. To znamená, že během promítání se průběžně seznamujeme se stále se rozšiřující řadou událostí. Dva procesy plynoucí opačným směrem se uprostřed filmu „míjejí". Příběh je interpretován stejně konstruovanou hudbou Tibora Szemző, skladatele hudby k filmům Pétera Forgácse, který byl i sám režisérem. Ve filmu *Vlaková cesta* jsou nejjednoznačněji potvrzeny Erdélyovy zásady o rytmu a opakování: „*Vše, co se děje při utváření díla, slouží pouze k tvůrčímu narušení monotónnosti a nekonečnosti evokované rytmiky*." A dále: „*Opakování ve filmu vytváří mříž, v jejímž roztáhnutí se manifestuje formulování jako osvobozující síla.*"[45]

44 Krúdy, Gyula. *Tiszaeszlári Solymos Eszter. Krúdy Gyula összegyűjtött művei* (Sebrané spisy Gyuly Krúdyho). 7. vyd. Szépirodalmi: Budapest. 274. s

45 Erdély, Miklós. *A filmről* (O filmu). Red. Peternák, Miklós. 1. vyd. Budapest: Balassi, 1995. 54. s

Erdélyův poslední film, *Jarní poprava* (Tavaszi kivégzés, 1985), také „vzpomíná a věští", v rámci nejširších časových hranic. Věští, protože se jedná o smrti, ke které nakonec nevyhnutelně došlo – po filmovém času. Vzpomíná, protože Erdély nyní rekonstruuje vlastní sen plný autobiografických momentů. Hlavní hrdina, podle anachronistického zvyku neexistující země, dostane obsílku o své popravě – zřejmě omylem. On sice udělá několik váhavých a neúspěšných kroků aby záležitost objasnil, ale nakonec se poslušně objeví pod gilotinou. Skutečné překvapení teprve následuje: nikdo z popravčích není přítomen. Pokusí se sám vykonat rozsudek, ale gilotina nefunguje. Jediným očitým svědkem je idiot. Hlavní hrdina se vrací domů s úlevou, ale se smíšenými pocity. Rodina, která trpí jeho ztrátou, ho vítá s podobně smíšenými pocity. Spolupracovník se ho později ptá, jestli mu celá záležitost přivodila nějaké obtíže. Odpověď: „Když se podívám na staršího syna, zrudne. Nic jiného."

*Jarní poprava* je také filmem „druhého pohledu". Zpomalení se zrnitou kvalitou obrazu a jeho zamrznutím ukazuje myšlenky objevující se v hlavě hlavního hrdiny („co když úřednice štrachající se v katalogu, uvízla mezi skříněmi?"; „možná, že někdo vypnul u gilotiny proud?"), výrazné scény jsou zdůrazněny nespočetným opakováním.

Stále se opakující závěrečná věta „nic jiného", doprovázena pohybem rukou se nakonec stává choreografií filmu. Ovšem Erdélyova strategie opakování nesahá do nových výšek po vizuální stránce, ale ve využití zvuku. Také by se mohlo říci, že se jedná o film „druhého poslechu". Němčinu průvodce autobusu s turisty, který se objevuje na maloměstském náměstí, překládá do maďarštiny „externí" ženský hlas, a pak – což je zcela překvapující – když autobus zmizí, hlas zůstane stále přítomen. Zopakuje téměř každou dříve uvedenou větu, občas jednoduše trochu pozmění význam slov. Svou nonšalancí naznačuje vševědoucnost, zdání „nadpřirozenosti", rozhodně odcizuje. Zajišťuje ten podivně plovoucí, totální emoční stav, který obklopuje váhající a dvojznačný koncept „ničeho jiného".

## Konceptuální filmy Dóry Maurerové

*Relativní houpačky,* Dóra Maurerová, 1973

Dóra Maurerová se chtěla stát grafičkou, ale pak se stala malířkou a tvůrkyní objektů. Byla jednou z prvních, kteří se zabývali výtvarným použitím fotografií (konceptuální fotografie), pak se mimo jiné stala profesorkou výtvarného umění, překladatelkou a autorkou vědeckých prací a odborných knih. Pouze jedno období jejího celoživotního díla souvisí s filmovým uměním.

Dva umělecky epochální filmy Maurerové jsou *Relativní houpačky* (Relatív lengések, 1975) a *Načasování* (Időmérés, 1976/1988). Začátky filmů většina diváků pokládala za velmi nudné, o to víc, protože jsou zcela didaktické a systematické. V *Relativních houpačkách* kamera zachycuje lampu: kamera i lampa jsou zavěšené u stropu, pak se lampa začne houpat před statickou kamerou, poté se kamera houpe před statickou lampou, nakonec se obě začnou houpat souběžně případně opačnými směry. „*Mohl by to být i učební film*"[46], ale je to spíše vzorový konceptuální film, anebo film o filmu: filmový film.

*Načasování* je jedno hlavní dílo Maurerové, jeden z nejčistších „výtvarných filmů". Jeho téma je neuvěřitelně jednoduché: Maurerová složí prostěradlo napůl a pak zase napůl a tak dále, dokud to je možné, jenže prostěradlo je stejně veliké jako filmové plátno, a během skládání se plátno také půlí, pak se rozděluje na čtvrtky, na osminy... a toto dvojí rozdělování není v souladu. Tento film je „absolutním filmem" ve smyslu „filmovému filmu"; ale zkoumá rovněž i čas (hospodaření s časem, rozdělování času), ve kterém fragmentování času je řízeno fragmentováním plochy (prostoru) a naopak. Přitom díky metafoře prázdného „plátna" je *Načasování* také výtvarně-malířský film, to jest je v souladu

46 Beke, László. *Az összehajtogatott idő* (Složený čas). Filmvilág, 2009/5. 43. s

s výrazem éry „konceptuální". Konceptuální konstrukce filmu – jeho strukturovanost – je natolik sofistikovaná, zatímco jeho záměr a filmový pohyb i pohyb kamery jsou natolik přirozené, že oficiální kritika, aby film nemusela zakázat, ho byla nucena nazvat feministickým.

Rané filmy Maurerové ukázaly směr v rámci „Filmově-jazykového seriálu" Balázs Béla Stúdió, který založil Gábor Bódy s cílem, aby pro film sdružil avantgardistické tvůrce různých odvětví umění, což se mu pomocí mnoha důležitých spisovatelů, básníků, skladatelů a výtvarníků dané éry podařilo. Ovšem nejednalo se pouze o této interdisciplinaritě, ale i o překročení hranic a o syntézách v rámci filmu. Z pohledu celého BBS bylo strategicky důležité, že Filmově-jazykový seriál se pokusil spojit druhý radikální trend tvůrčí komunity, sociologický film s experimentálním filmem.

Tyto experimentální sociografie točili taky výtvarníci. Ve filmu *Životní způsoby* (Életformák, 1975, Péter Donáth) je zachyceno stejné téma (kolektivismus) různými žánry dokumentárního filmu a vznikla tak odlišná poučení o filmové řeči. V *Módní sebe-přehlídce* (Öndivatbemutató, 1976, Tibor Hajas) účinkující nechávají sami sebe vystoupit podle svých vlastních názorů, v *Kentaurovi* (Tamás Szentjóby, 1975, standardizován v 1985, uváděn v 2005) režisér vkládá literární citáty do úst obyčejných lidí v každodenním prostředí.

Maurerová sama téměř nikdy nezabloudila směrem k sociologizaci – jedinou výjimkou je film *Sedm pokusů* (Hétpróba, 1981), ve kterém se účastníci stanou „experimentálními dotazovanými". Různým členům jedné rodiny autorka položila stejné otázky a dala jim stejné úkoly. Sesbíraný materiál pak sestavila do rozdělených obrazů s využitím různých barevných filtrů a triků.

Smysl pro realitu nezbytný pro každou sociografii se u ní ukazoval jiným způsobem: v používání přírodních materiálů (tráva, větvičky, kameny), ve výtvarné a fotografické tvorbě a v překvapivě přirozených gestech a akcích. Příkladem je domácí demonstrace zachycena foto-seriálem *Soukromý prvomájový průvod na umělé trávě* (Május elsejei privát felvonulás mesterséges talajon, 1971).

Maurerová zřejmě byla též velice inspirační kolegyní pro další vynikající tvůrce. Po krátkou dobu spolu s Miklósem Erdélyem vedli „kreativní cvičení" Kulturního střediska Ganz-Mávag (1975–1977), mezi kterými se mnohdy vyskytly i filmová cvičení (skupinové přiblížování se ke kameře, útěk od kamery, atd.). Maurerová byla spolu s polským avantgardním filmařem Józefem Robakowskim zakládající členkou mezinárodního videomagazínu *Infermental*, společně s Gáborem Bódy (od roku 1980).

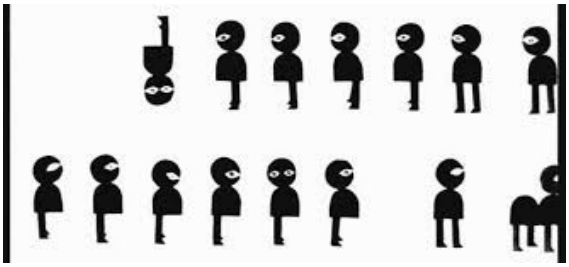
Maurerová se obklopila hradbou své filmařské činnosti z více stran. Z tohoto pohledu jsou nejvýznamnější její fotosekvence (konceptuální fotoseriály). Jedním typem je kombinace paralelních řad pohybů, která je dokumentací navzájem se fotících lidí, druhým typem je libovolně složená skupina jednoduchých pohybových fází, kde variace stejných prvků dostávají různé významy. Náhodně harmonizující synchronicita paralelních sekvencí nepřímo, avšak významně ovlivnila celou *ars poeticu* Tibora Hajase využívající záblesků světel. Nahodilost jako tvůrčí princip používán ve stochastickém smyslu se objevuje v nejedné práci Maurerové, nejvýrazněji však ve filmu *Kalah* (1980), který natočila společně se Zoltánem Jeney[47]. Nejzákladnější tahy arabské deskové hry tady odpovídají zvukovým efektům a záblesků barev, ukazujíc další konceptuální tvůrčí principy Maurerové, jako je „posunovatelnost", „promítané kvazi-obrazy" anebo různé druhy anamorfóz a zakřivené barevné plochy.

47 Hudební skladatel mj. Zoltána Huszárika režíroval vizuální prezentaci dodekafonie *Round* (1975).

7

## Experimentální animace

Ačkoliv Studio Bély Balázse nebylo zaměřeno na animační filmy, a většina maďarských animací vznikla ve studiu Pannónia, už od začátku se vytvářela spolupráce mezi oběma dílnami. Tyto animace reprezentovaly nové žánry a techniky, jako například filozofickou esej (*Povídka o broukovi,* Mese a bogárról, 1962, József Nepp), autobiografii (*Portrét z našeho století*, Egy portré századunkból, 1964, Sándor Reisenbüchler), sci-fi koláž (*Co by bylo v Budapešti, kdyby...,* Mi lenne Budapesten, ha..., 1965, Kati Macskássyová). V sedmdesátých a osmdesátých letech, po nástupu nových členů z řad výtvarníků do Studia, se hranice možnosti animace ještě více rozšířily a vznikl kolektivní film *Experanima* (1984, red. András Kisfaludy) nebo koláž z poštovních známek *Známkový film* (Bélyegfilm, 1985, György Galántai). Nejdál však zašla Ágnes Háyová, která vytvořila rozsáhlé eseje z plastelíny o prostoru, času a existenci člověka s využitím pixilace.

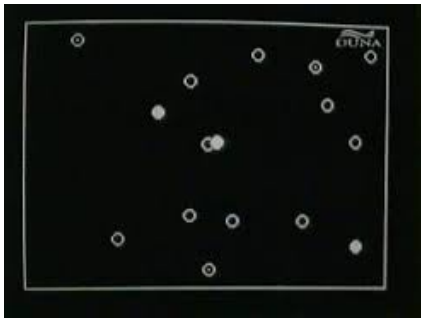


*Z deníku zvláštního pána,* Ágnes Háyová, 1972

*Plastelína,* Ágnes Háyová, 1977

Ve filmu, natočeném s maximální ctižádostí, *Plastelína* (Gyurma, 1977) se autorka pokouší obnažit hmotu, přičemž staví do středu pohyby maďarské pusty. (Předchůdcem tohoto filmu byl později standardizovaný *Hamburk,* Hamburg, 1985, obsahující již i naturální epizody.) První díla Háyové používaly kreslený film jako nástroj filozofické abstrakce, s dosud neobvyklým puritánstvím (*Z deníku zvláštního pána,* Egy különc úr naplójából, 1972, *Pronásledování,* Üldözés, 1973). *Čekání* (Várakozás, 1981) navazuje

na experiment, v němž se autorka snaží o zachycení subjektivního času se zobrazením filmového času pomocí grafu[48]. *Smrtelný tanec* (Haláltánc, 1992) obsahuje pixilační cvičení, jež se opakuje ve třech variantách zvukového experimentu.



*Psychokosmos,* Gábor Bódy, 1980

Druhá inovační linie animace byla počítačová animace, kterou poprvé vytvořil Gábor Bódy. Hlavní hrdinové filmu *Psychokosmos* (Pszichokozmosz*,* 1980) se skládali z bodů a do těchto bytostí vytvořených z bodů byly naprogramovány tři různé strategie. Film je zachycením následných pohybů. *Příběh (*Eset, 1981, Gyula Száva) zkoumá hranice poznání, podobně jako i film *Dimenze* (Dimenziók, 1982, István Bartók), který doprovází bod na jeho cestě do druhé, resp. třetí dimenze. Díla László L. Révésze jsou prvními příklady technokratické video animace (*Imprese z letadla,* Impressziók egy repülőgépről, 1989, *Stará maska,* Egy régi maszk*,* 1989, *Neznámé mistrovské dílo,* Az ismeretlen remekmű*,* 1992).

48 Háyová sama analyzuje svůj film ve studii *Film – mozgás – trükk* (Film – pohyb – trik). In: Peternák, Miklós, c. d. 267-276. s. Další variantu *Čekání* vytvořila v Anglii s názvem *Hesitate* (Tétova, Hesitace, 2005).

8

# Lyrické hrané filmy

## Raná díla - István Szabó

Paralelně s dokumentární produkcí byla lyrika první krátkou hranou tvorbou Studia Bély Balázse, ve které se tvůrci pokusili vynechat veškerou naraci. Nejjednotnější bylo dílo Istvána Szabóa, tři krátké hrané filmy, které již zformovaly tematiku, styl a myšlení Szabóových celovečerních filmů, tři krátké filmy pro tři trilogie (*Ty,* Te, 1961 – *Éra snů,* Álmodozások kora, *1964, Otec,* Apa, 1966, *Zamilovaný film,* Szerelmesfilm, 1970; *Koncert,* 1962 - *Hasičská ulice 25.,* Tűzoltó utca 25., 1974, *Budapešťské pohádky,* Budapesti mesék, 1976, *Důvěra,* Bizalom, 1979; *Variace na jedno téma,* Variációk egy témára, 1961 – *Mephisto,* 1981, *Plukovník Redl,* Redl ezredes, 1985, *Hanussen,* 1988).

Řadu filmových etud z tvorby BBS zahájilo první dílo *Variace na jedno téma* (Variációk egy témára, 1961) na začátku nové vlny. István Szabó koncipoval ve třech větách emoce, které se vázaly k hrůze válek: věcně, s úžasem, jako výkřik. Kontrapunkční struktura je odhalena už v první větě, kde vidíme montáže ze starých filmových týdeníků, na jedné straně jsou slavnostní kompozice Corelliho narušeny výstřely děl a hlukem střelby, na druhé straně jsou bitevní výjevy doprovázeny groteskním komentářem: „inu, takto umírá člověk", „takto se hroutí obytný dům" atd. Zdánlivě věcný popis skutečnosti je dál stylizován tím, že se divákům sdělují číselné údaje obětí druhé světové války (40 miliónů osob), což ale vůbec není přesný počet (badatelé to většinou odhadují na 55–62 miliónů). V posledním střihu vidíme bloudící opuštěné koně na zdemolované ulicí – nelidskost pociťujeme nejintenzivněji právě v jejich bezreferenční přítomnosti, a to jako by uvádělo další novou „zradu" civilizace, která je bez kořenů, jak je to pojato v *Elegii*. Druhá věta doprovází dvě generace, otce a syna, kteří si prohlíží muzeální památky války, mrazivé ticho je jen občas přerušeno komponovaným hlukem, potom následuje ilustrační dávka ze samopalu; a kamera vede pohled diváků (procházejících se lidí) pomalým pohybem z muzea ven, dunajským panoramatem, směrem k hlavni kanónu tyčícího se jako vykřičník. Struktura pomalu-rychle-pomalu dosahuje svého vrcholu ve třetí větě: klidný společenský život lidí popíjejících kávu je narušen nejprve neslyšitelným, záhy však sílícím, až do ohluchnutí hlasitým rytmickým dupotem, hudba saxofonisty utichla, všechno

přehluší vřava bitvy, zůstává jen ztuhlý pohled, který se na poslední kostce obrazu soustřeďuje na neviditelnou hrůzu.

Vysokoškolská etuda *Koncert* (1961) se blíží k snové hře, jež se odehrává kolem klavíru zapomenutého na nábřeží, který každou chvíli proměňuje lidské osudy – vizualita automaticky navozuje scény filmu Márka Nováka *Úterý,* odehrávající se také na nábřeží. Jedná se o jedinou nefalšovanou unikátní etudu ve formě krátkého filmu BBS, slučující *nouvelle vague* s burleskou (zahuštěno společensko-politickými přízvuky harmonických tónů).

Třetí krátký film Istvána Szabóa v BBS, natočený spolu s kameramanem Tamásem Vámosem, *Ty – zamilovaný film* (Te – Szerelmesfilm, 1961), již reprezentuje poněkud jiný žánr a přináší imanentní osobnost první velké filmové trilogie. Podtitul díla o 6+1 větách se vrací v titulu filmu *Zamilovaný film* (Szerelmesfilm, 1970) a inovativně směšuje sadu nástrojů subjektivně asociativní etudy a krátkého hraného filmu (s cílevědomou fragmentací paměti). Uliční záběry spředené ze subjektivní „situace rozhovoru“ se vrací jako refrén v kombinaci snů, vzpomínek a fantazie, pramenící z paradoxu teorie poznání a dále z protikladu techniky výtvarného umění. Neustálé změny úhlů záběrů a nenarativní narušení struktury času a prostoru diváka matou. Možné variace přítomnosti, současnosti a budoucnosti (fantazie a skutečnosti), způsoby epistemologického zmapování sama sebe a jiných, vtáhnou diváka do víru subjektu, aby nakonec předmět poznání v záměrně vzdáleném plánu zaměřily na *subjekt* voyeura (děvče je po celý čas v záběru kamery).

*Ty,* István Szabó, 1961

Szabó tímto dílem zahájil v BBS linii lyrických filmů o lásce *(Hra,* Játék*,* 1962, János Tóth, *Je to pravda?,* Igaz-e?*,* 1963, János Rózsa, *Dopisy Julii,* Levelek Júliához, 1964, Ferenc Kardos, *Tři příběhy o romantice,* Három történet a romantikáról*,* 1965, Pál Sándor, *Sonet,* Szonett*,* 1965, Lajos Fazekas). Ironickou variantu těchto filmů vytvořil tvůrce mladší generace podle novely Ivána Mándyho (György Szomjas: *Studentská láska,*

Diákszerelem, 1968).

Krátké filmy Istvána Szabóa z raného období, natočené v BBS a jinde (*Pieta,* Kegyelet, 1967, *Budapešť, proč jí mám rád,* Budapest, amiért szeretem, 1971, *Mapa města,* Várostérkép, 1977)[49], pokračují v nelineárním vyprávění, ačkoliv jsou tematicky a kompozičně pestré, a stále více se cílevědomě integrují do pozdějších celovečerních hraných filmů - především do děl *Éra snů* (Álmodozások kora, 1964), *Otec – deník jedné víry* (Apa – Egy hit naplója, 1966), *Zamilovaný film*, dále do *Hasičská ulice 25 – Sny o domě* (Tűzoltó utca 25. - Álmok a házról, 1972–74) a *Budapešťské pohádky* (Budapesti mesék, 1976), a vlastně obracejí styl v *Důvěře* (Bizalom, 1979). Ačkoliv se režisér na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vzdává symbolických a alegorických prvků, neopouští formuli vypracovanou v celovečerních hraných filmech. V následujících etudách a v krátkém filmu *Ty* uplatňuje narativitu autorské subjektivity.

*Zlatý věk,* Pál Gábor, 1963

Rané subjektivní etudy, náladové obrazy krátkých filmů, jako by opakovaly položenou otázku filmu *Ty,* o rok dříve *Podzim* (Ősz, 1961, Zsolta Kézdi-Kovács), zatímco *Zlatý věk* (Aranykor, 1963, Pál Gábor) o rok později podává „odpověď". Ve své osmiminutové etudě *Ty* z roku 1961 narušuje subjekt autorské narace pomocí audiovizuální kakofonie s melancholickým dozněním, nesouvisejícími zlomky, hlukem, jazzovými party, smytím časového a prostorového rámu ve třech taktech v jednotné vizi. Jsme svědky skutečné „štafety pro oči": poloblízké a vzdálené montáže obrazových plánů, střihy ze střídavých pohledů se zablesknou v subjektu možnosti zániku až do nového začátku. Nakonec se ve fantazii donekonečna otvírají dveře/vrata v panoramatu Balatonu,

49 Sarudi, Balázs: *Biztonság, bizonyosság, bizonytalanság. Témák és motívumok Szabó István hatvanas–hetvenes évekbeli rövidfilmjeiben* (Jistota, zažitá jistota a nejistota. Témata v krátkých filmech Istvána Szabó v 60-70 letech). Metropolis, 2003/3., 81-98. s

přičemž se uzavírá potenciální řada dějů (možnost vztahu muže a neznámé ženy). Pál Gábor ve svém krátkém filmu *Zlatý věk* (Aranykor, 1963) předvádí také možnosti léta, vodní plochu nabízející volnost pohledu, uvolnění lidských vztahů, potom truchlivou náladu blížícího se podzimu. Film má spíš klasickou naraci, staví však i na tušení a fantazii. Jedná se o méně lyrické dílo, ve kterém je autorská subjektivita skryta hlouběji, dialogy se míchají se situačními obrazy. Autor si zde nevytyčil naplnění formy etudy, analyzuje tematiku poznání a sebepoznání, často typickou pro krátké filmy z první poloviny šedesátých let. Patří sem také film *Sonet* (Szonett, 1965, Lajos Fazekas). Jedná se o dvanáctiminutové dílo, které kromě toho, že se, jak název napovídá, točí kolem tématu lásky a zániku, přibližuje vzoru sonetů Williama Shakespeara. Autor méně úspěšně komponuje obraz a hudbu, používá montážní střihy z horního a dolního postavení kamery, přibližování a oddálení náhledu, tušení a poznání, dialog a tichý komentář, propletení scén. Nakonec můžeme zařadit do této linie první dílo Jánose Tótha, zároveň však i jeho poslední adaptaci literárního díla s názvem *Hra* (Játék, 1962). Neobvykle dlouhý, jednadvacetiminutový, krátký hraný film je opakováním variant novomanželů, kteří si hrají na to, že se znovu seznamují, přičemž tančí cyklický tanec intimity a veřejnosti na stezkách sebepoznání, vzájemně střídají hlediska a role. Co do stylu, sebereflexe a pozice „lyrického“ subjektu stojí toto dílo daleko od etud BBS, pod které se autor podepsal jako kameraman a spoluautor, ale také od děl v jeho samostatné režii v polovině desetiletí, o kterých se později detailně zmíníme.

### *Úterý*

*Úterý* (Kedd, 1963, Márk Novák) vyniká mezi všemi etudami svou autentickou citací burlesky se společensky psychologickými rezonancemi. V psychedelické vizi otázky „je čtvrtek, nebo úterý?”, vracející se jako refrén, totiž poukazuje na události a následky revoluce roku 1956, přičemž koncipuje určitý druh hamletovského dilematu na základě vzpomínek spoluautora Jánose Tótha[50]. Název je symbolický, provokativní i ironický. Revoluce vypukla v úterý 23. října, ruské tanky vjely do Maďarska ve čtvrtek 4. listopadu. Říkat „čtvrtek“ v maďarštině znamená selhání. Každé úterý, po dobu více než 40 let, se konalo zasedání členů Studia Bély Balázse. Televizní dokument Gyuly Gazdaga o historii BBS, který měl také titul *Úterý* (1982), citoval v titulní scéně Novákův film.

50 Tóth, János. *Célra tartás* (Soustředení na cíl). Filmvilág, 2003/10. 25–26. s

*Úterý,* Márk Novák, 1963

András Szirtes hraje bezdomovce (*Zero*, Gyula Nemes, 2014), v ponožkách s nápisem *Úterý*

V ulici plné hospod v budapešťské čtvrti Kőbánya, na nábřeží Dunaje, v přístavišti, na ulici, ve dveřích a ještě na mnoha místech se ve filmu objevuje nesourodý, hubený a tlustý pár v absurdních situacích a s flashbacky s alkoholickými vizemi: nejen čas se postaví na hlavu mezi úterkem a čtvrtkem, zaniká i prostor pomocí minového řetězu vyloveného z Dunaje, pomocí stylizace, trikových řešení kameramana, a samozřejmě i díky střihu. Podle monologu hlavního hrdiny vzniká díra ve světě a „člověk najednou ztrácí svou přítomnost“, na druhé straně, pohledem přes láhev, mizí z pohledu kamery individuum a historie v opomenutí, falšování a fragmentárnosti. A od tohoto momentu nerotuje ani obraz: vytržená stránka z kalendáře naznačuje, že ve světě burlesky (a východoevropské absurdity) neexistuje rozhřešení, maximálně dočasné uklidnění. V „šílené“ logice stylu vyprávění však chybí „poetičnosť”, spíš se zde jedná o zrcadlení jazyka prafilmu[51].

Po jediném nekonvenčním celovečerním hraném filmu *Stětí svatého Jana* (Szentjános fejevétele, 1965) se životní dílo Márka Nováka tragicky přerušilo. Zapřísahal se, že pokud neudělá revoluci filmového jazyka do svých 33 let, zastřelí se pistolí, kterou měl zavěšenou na stěně, a o svých narozeninách se ve věku Ježíše slutečně zabil[52].

Jeho revoluční film *Úterý* je však každopádně jedním z nejcharakterističtějších a nejvšestrannějších děl v dějinách maďarské filmové tvorby, kde se autorovi podařilo vytvořit burlesku filmového jazyka.

51 Gelencsér, Gábor: *Csendéletkép. Árnyportré: Novák Márk* (Zátiší. Stínový portrét: Márk Novák). Filmvilág, 2003/10. 22–23. s

52 Osobní vyprávění Jánose Tótha v roce 2001.

9

## Underground a nová citlivost – celovečerní hrané filmy

Typické žánry Studia Bély Balázse nejspíš reprezentují krátké hrané filmy šedesátých let, experimentální a dokumentaristické formy sedmdesátých let, a od poloviny osmdesátých let i celovečerní hrané filmy. Nikoliv ze statistického, ale ani z kvalitativního hlediska, je zde od tohoto období určujícím způsobem zastoupena i celovečerní fikce, jako nejkomplexnější a nejucelenější výrazová forma BBS. Vedle krátkých hraných filmů šedesátých let jsou zde zastoupené i krátké dokumentární filmy. Fiktivní dominanci formy naznačuje charakter, jenž je zároveň lyrický, někdy groteskní, s občasným sklonem k fikci, což je cítit obzvláště v montáži, dramaturgii, používání, resp. redakci hudby. V éře sedmdesátých let probíhal výzkum dokumentaristiky se sociální stimulací a jeho filmového jazyka, setkáním sociologického zájmu a fikční formy: jejich syntéza ve filmech připravila Budapešťskou školu, a střet v experimentálních dokumentárních filmech. Od osmdesátých let je i obraz členěný. Pokračuje se v procesu a navíc v rámci studia dochází i k institucionalizaci experimentů. Dokumentaristika se vrací k původnímu sociologickému trendu, k odhalování faktů a k politickému zájmu; a díky nové generaci osmdesátých a devadesátých let, vlastnící režisérský diplom, se zde opět objevuje tradiční forma krátkého hraného filmu. Avšak přes tyto skutečně důležité odstíny, pokud budeme hledat reprezentativní autoportrét Studia v jednotlivých desetiletích, s velkou pravděpodobností vybereme film z uvedených typů pro znázornění různých období.

Gábor Bódy ve filmu *Agitátoři,* Dezső Magyar, 1969

Tradiční forma celovečerního hraného filmu nepatří k základní tvorbě BBS a do tvorby avantgardistů už vůbec ne..To vše ale neznamená, že se od přelomu šedesátých a

sedmdesátých let sporadicky netočily celovečerní filmy. Ani není náhoda, že jejich osud byl v počátcích poměrně dobrodružný. První plán vycházející „shora" za účelem kolektivního zadání, byl uskutečněn ještě mimo BBS, ve filmovém studiu Budapest Filmstúdió, který však byl veřejně promítaný po dvouletém zákazu (*Deset tisíc sluncí,* Tízezer nap*,* 1965, uváděn 1967, Ferenc Kósa). První celovečerní film BBS, *Agitátoři* (Agitátorok*,* 1969, Dezső Magyar) natočený v rámci vysokoškolské soutěže, byl též zakázán. Následně jsou ojedinělou výjimkou filmy režisérů Gyuly Maára *Lis* (Prés, 1971), Andráse Lányiho *Segešvár* (Segesvár, 1974) a Gábora Bódyho *Americká pohlednice* (Amerikai anzix, 1975). Ani to však není výjimka, že každý z těchto celovečerních hraných filmů studia BBS oponoval tvorbě „velkých" studií hraných filmů a snažil se různě přetvářet zavedená fikční schémata: *Agitátoři* a *Segešvár* experimentují s formátem eseje, *Lis* se odehrává ve fašistickém výcvikovém táboře, evidentně však jde o alegorii na komunistický režim, ale nepřekročí hranice epigonizmu, totiž celá Maárova tvorba je pokus na rozvíjení filmového jazyka ve stylu Jancsóa. Radikálnější *Americká pohlednice* integruje výsledky experimentů s filmovým jazykem do fiktivní zápletky, čímž zvedá na úroveň univerzální bezčasové abstrakce historické alternativy maďarské volby osudu.

Další středometrážní film Dezső Magyara byl rovněž zakázán. *Trestní expedice* (Büntetőexpedíció, 1970) byla původně součástí nerealizovaného šestidílného filmu *Concerto Brandenburg,* což měla být freska dějin revoluce. *Segesvár* experimentuje s technikami „znovufilmování" obrazu, tedy v obsahovém i v obrazovém vztahu. Jedná se o slabší verzi *Americké pohlednice*, pod záminkou odhalení falešného kultu básníka Sándora Petőfiho padlého během revoluce v roce 1849.

Průkopnická díla maďarského filmu sedmdesátých let *Americká pohlednice* a *Cesta za odměnu* (Jutalomutazás, 1974, István Dárday) ukazovala dvě cesty progresivního maďarského filmu sedmdesátých a osmdesátých let. Film *Cesta za odměnu* byl sice natočený režisérem pocházejícím ze Studia Bély Balázse, který podepsal manifest „*Filmovou sociologickou skupinu!",* byl však natočený mimo BBS. *Cesta za odměnu* je považováno za první dílo Budapešťské školy, které originální metodou spojilo dokumentarismus s hraným filmem. *Fotografii* Pála Zolnayho z roku 1972 však můžeme považovat taktéž za výchozí bod. *Americká pohlednice* je prvním dílem v řadě experimentálních hraných filmů a zároveň je protikladem Budapešťské školy. Celovečerní (a některé středometrážní) hrané filmy BBS dokazují, že estetiku Budapešťské školy lze rozvíjet dvěma způsoby, dále, že dokumentarismus a experimentální filmový jazyk lze spojit. Klíčovými díly tohoto spojení byly *Malý Valentino* (Kis Valentino, 1979, András Jeles) a *Podzimní almanach* (Őszi almanach, 1984, Béla Tarr), obě díla vznikla mimo BBS. Vedle slavné generace (post-) Budapešťské školy (Dárday, Vitézy, Tarr, Gothár, Body, Jeles) razili i další tvůrci nové cesty spojením dokumentarismu s experimentalismem.

Film *Prostorový řez* (Térmetszés*,* 1979, Péter Fábry) slučuje sociologický dokumentární film o sociologickém výzkumu dělníků s prvky filmových básní. *Mozart a Salieri* (Mozart és Salieri, Surányi András, 1979) se soustřeďuje též na filmový jazyk, interpretuje Mozartovu smrt jako sebevraždu na základě dvojitého ega. Ve filmu *Krtek* (Vakond, 1986, Ildikó Enyediová) inspiraci filmového jazyka odůvodňují obsahové rysy. Hrdina sci-fi románu od A. B. Casarese se dostane na ostrov, kde je všechno pouhým pohyblivým obrazem generovaným speciálním strojem. Nejcharakterističtější filmy tohoto období nelze zařadit podle žánrů, celovečerní pocitové filmy zachycující zároveň i dobový umělecký svět (*Tunel,* Alagút, 1983, Andor Lukáts, *Ex-kódex,* 1983, Péter Müller, *Polárkový balet,* Jégkrémbalett, 1984, András Wahorn, *Noah Delta II.,* 1985, Michael Piltz).

Dalším paradigmatem studia v druhé polovině osmdesátých let byla „adopce" nezávislých filmů. Na hranici dokumentu a fikce se pohybují amatérští autoři filmu ze skupiny jménem *Kőbányafilm*, jejich prvním oficiálním představením: *69* (S8mm, delší verze: 1987, András Szőke) a je ironickým znázorněním, jak se stát režisérem, pomocí amatérských prostředků a dokumentárních prvků. *Hladový močál* (Éhes ingovány, 1988, Miklós Ács) je nejlepší film svého druhu, poněvadž nejradikálněji pojednává o sídlištních

subkulturách.

Miklós Ács a jeho film *Hladový močál,* 1988

**Filmové deníky Andráse Szirtese**

Nejoriginálnějším projektem osmdesátých let byl Szirtesův *Deník*, který autor začal točit koncem sedmdesátých let a točí ho dodnes. Szirtes sestřihal své němé materiály z období od 1979 do 1983 do prvních osmi dílů *Deníku* (1984). Zvukový materiál sestavil roku 2004, ale s natáčením pokračoval dál na video.

*„Deník se hodí jen k tomu, aby člověk propůjčil důležitost těm nejdůležitějším věcem. Až teprve z pohledu svého života se můžu dozvědět co je podstatné, nikoliv vizuálně, vždyť se nejedná o konstruování scén. Vždy jsem měl pocit nedostatku, když jsem pohlédl na denní práce, ve filmu se objeví vždy vynechaný svět. Tento pocit nedostatku pohání deník dopředu.*

*Stěží jsem schopen se dotknout několika stovek cívek Deníku. Marně jsem čekal 15-20 let abych získal nadhled, beztak nevím, co si s tím počít. Jsem umělec gesta, když něco položím na stůl, toho se už moc nedotýkám. Ale možná to ani není tím uměním gest, spíš lenivostí. Deník se nemá skládat, nýbrž dělat. Nesmí se přerušit proces, jehož podstata je právě to, že se stále tvoří. Ani se to nemusí prohlížet, protože některé prvky mají význam jen pro mne. Nelze to tak sestřihat, abych podstatné prvky zdůraznil. Musí v tom být i přestávky, kdy netočím. Mezery a ticho vyplňuje 90 procent dne. Tam se nahrávají jiné nedostatky, nikoliv sny.*

*Také jsem zvědav, jak lze smýt dohromady časy ve filmu, jak to dělali Proust, Joyce a Musil. Dosavadní filmové příklady jsou nějak mechanické, neorganické, jsou postavené na systému automatizmů. V Deníku toto zacházení s časem není způsobem rekonstrukce příběhu, nýbrž poetickým nástrojem. Rozkoš z uchvácení momentu se promění v*

*hedonistický úprk, stejně jako podstata celého mého postoje tvůrce filmu je úprk do nekonečna nebo-li nikam. Další výzvou pro mne je, jak Joyce používá jazyk, ty jeho laxní hrátky, což bych rád udělal na vizuální úrovni, a spředl bych je do obrazových a pohybových růženců.*"[53]

Szirtesovo životní dílo můžeme rozdělit na tři období: na éru filmových básní (od *Bistra* až po *Zrcadla-zrcadlení,* 1971-1983), na éru celovečerních filmů (od *Příběhu pronuma boys* po *Snídani dítěte,* 1983-1995), dále na období videotvorby (1996 - do současnosti). Čtvrtou vrstvu jeho tvorby reprezentuje *Deník,* který všechna období spojuje.

Po sestavení němého *Deníku* odjel Szirtes do Ameriky a pokračoval ve svých deníkových záznamech. Natočený materiál se však poškodil a byl nepoužitelný. Szirtes Studiu vzkázal, že je to tak dobře, a že materiál natočili lidé z vesmíru, tudíž že je v něm všechno vidět z jejich pohledu. Tak vznikl *Neznámý létající subjekt* (Unidentified Flying Subject, 1987).

Z nedostatku peněz pokračoval točením na nekvalitní video, a vymyslel si, že tento špatný materiál natočila jeho kočka. On, že je Bulgakov a my všechno vidíme očima Bulgakovovy kočky. Materiál zvětšil na 35mm a tím vznikl film *Po revoluci* (Forradalom után, 1989).

*Deník,* 1979-2004, *Markýz de Sade a jeho život,* 1992, András Szirtes

Když Szirtes sestřihal prvních osm dílů svého deníku, nebyl již schopen pokračovat dál a natočil svůj první celovečerní hraný film. *Příběh pronuma boys* (A pronuma boyok története, 1983). „Je to tvrdý, hodně tvrdý svět" – zní pod hlavním titulem filmu a potom je divákům sděleno následující: „Kdo bere filmové umění vážně, je blbec. Kdo ze sebe při natáčení filmu nedělá blbce, je blbec. Bylo by dobré, kdybys i ty, jako divák, byl také blbec.

53 Nemes, Gy. c. d.

Doufáme, že dříve nebo později každý divák zblbne. Ať žijí blbci. To co jsem dosavad řekl je čirá blbost … Ničemu nevěř.” Jako by Szirtes dotáhl do absurdity tehdejší Godardovy projevy, které způsobily velký skandál a pořádně zacloumaly diváky. A k tomu ty překvapivé provokativní obrazy francouzského mistra: zkažené střihy, nešikovný kontrapunkční pohyb kamery, zlomky dialogů, které nelze interpretovat. A potom ještě další stupně neschopnosti komunikace: hrdina se pokouší dorozumět se s žirafou, několikrát slyšíme v různých podobách, že gepardi odešli, pak že přišli, dva *boys* za jedním stolem se pokoušejí o mocnářský anglicko-ruský dialog – neúspěšně. „Film pro duševně nemocné” – konstatuje děvčátko, a jeden z pronuma boys (hraje ho sám Szirtes) se vystrašeně ptá: „co se to tady děje?” Otázka je jednoznačná pouze zdánlivě: celý film poukazuje na to, že Szirtese nepřekvapuje příběh jeho vlastního filmu, nýbrž tento svět. A je nás ještě několik. Tón filmu se pomalu stává truchlivým, hra vážnou a tíživou. Zazní anglická báseň o shořelých zbraních, atomových bombách a o tom, že „si politikové mohli zahrát své dětinské hrátky”. Takže jestli dosavad ještě ne, tady už to musíme zjistit s úžasem: možná, že Szirtes na nás chrlí laxní šílenství, ale co je to ve srovnání s iracionalitou, ke které dochází ve světě! Obrazy, z kterých se na nás sypou skutečně den co den blbosti, jejichž tvůrci udělali ze sebe, i z nás, skutečné blbce. Oproti Szirtesovi nám však nikdy nesdělí, že jsme všichni blázni. Z hlediska pronuma boys je nezodpovědné blbnutí prodloužením mládí, oddalováním dospívání „v tvrdém, hodně tvrdém světe”. Szirtesův film je i navzdory svému občasnému eklekticizmu úchvatným a bolestným přistižením v momentě dospívání, když, jak nám sděluje píseň na konci filmu, „kluci odešli a nechali mi tady v krabici čas”.

„*Každou scénu pro Příběh Pronuma boys jsem psal předchozí večer, protože jedna inspirovala druhou. Duchovnost jsem nekoncipoval slovy, nýbrž obcházel životní pocit ze scény na scénu, kolem dokola. Tak se občas stalo, že jsme dva, tři měsíce netočili, a to nejen z finančních důvodů. Tento životní pocit se musel rekonstruovat s vhodnou skladbou, s drzostí, s dadaistickým gestem, pomocí nichž zesměšníme komunikaci společnosti, která nás obklopuje. Improvizace je pro to samozřejmě příliš pejorativní pojem, a výzkum označuje o hodně exaktnější proces, který má možnost zpětné vazby se skutečností. U nás jde spíš o proces zpětného zrcadlení, o systém, jenž pracuje se stálými zpětnými vazbami. Jako u malíře, který se dívá na obraz, který maluje, jeho gesta závisí od předchozích gest. V tradičním hraném filmu chybí překvapení, zatímco u nás volnosti přemýšlení nebrání žádná předem zhotovená struktura, prvky se stavěly navzájem a poskytovaly neustálou zpětnou vazbu. A proto film není adaptace ani zrcadlení*

*skutečnosti, ale používá skutečně filmové nástroje. Látka začne existovat mimo mě tím, že do ní nevysvětluji, co jsem vlastně chtěl, nýbrž k ní zaujímám čistý a otevřený vztah, a pokud je třeba, tak i s přestávkami v natáčení. Nikdy jsem nemystifikoval materiály, které jsem natočil, protože si na mně pustily hubu na špacír. Takové natáčení má však i své dary: kolektivní gesta inspirují k dalšímu vývoji. Chronologický řád příběhu se samozřejmě zčásti zachoval, jelikož film je o společnosti komunikující jiným jazykem, a film zrcadlí vývoj jejich komunikace.*"[54]

Po úspěchu filmů *Pronuma boys* a *Deník,* po smrti Erdélye a Bódyho, se Szirtes stal ústřední postavou maďarského experimentálního filmu, tudíž mohl natočit svůj nejdražší hraný film *Lenz* (1986, podle Büchnerovy povídky), který sám osobně považuje za komerční, dále sestavil své americké materiály k filmu *Po revoluci.*

Další jeho „historický dokument" je *Markýz de Sade a jeho život* (Sade márki és élete, 1992). Tento film je natočen podle původního textu soudního jednání s markýzem na kameru určenou pro děti. Kamera má též magnetovou kazetu. Po dobu dvou a půl hodin vidíme pouze markýzovu tvář. Kvalitu obrazu a zvuku Szirtes ještě zhoršil. Vznikl tím sadistický dokument útočící na divákovu trpělivost. (Původně chtěl Szirtes točit pornofilm, státní fond však zastavil financování v momentě, kdy Szirtes hledal amatéry k natočení pornoscény se slonem a rybami).

Poslední jeho dokument vytvořený pro Studio Bély Balázse byla *Snídaně dítěte* (A kisbaba reggelije, 1995), natočená velmi starou kamerou poháněnou klikou a uvedená v Grand Café v Paříži přesně o 100 let později od vůbec prvního filmového představení. Je to první pohled filmaře (filmařů) na svět, a zároveň první pohled na svět právě narozené Szirtesovy dcery.

**Nová citlivost**

Od poloviny osmdesátých let se celovečerní forma stane paradigmatem nejen proto, že se točí rok co rok nepřetržitě a systematicky filmy tohoto typu (a možná i lepší, než předtím), ale i proto, že celovečerní hrané filmy Andráse Szirtese, Pétera Müllera a Andráse Wahorna se stávají určujícími účastníky tohoto směru v dějinách filmu, resp. nové citlivosti. Tyto filmy nepřipravují žádné směry ani jazykové prostředky, tak jako krátké hrané filmy šedesátých let připravovaly novou vlnu (dokumentaristika sedmdesátých let

54 Nemes, Gy. c. d.

připravila Budapešťskou školu), nýbrž samy vytváří směr hraného filmu, spolu s několika filmy natočenými ve studiu Társulás Stúdió. Mnoho filmů Budapešťské školy vzniklo v BBS, nebo v koprodukci s BBS, např. *Dřevěné korále* (Fagyöngyök, 1977, Judit Emberová), *Rodinné ohniště* a *Cséplő Gyuri* (Pál Schiffer, 1978).

Z pokusů o celovečerní filmy první poloviny sedmdesátých let vyplývá, že se pokouší v rámci směru nejradikálněji zbourat dobová fikční schémata, tentokráte však nikoliv v malém, díky filmu Gábora Bódyho *Noční píseň psa* (Kutya éji dala, 1983), který sice z organizačního hlediska nepatřil k BBS - svým duchem a tvorbou se však k němu váže tím víc – jeho snaha přesto zanechá hlubokou stopu v hlavním proudu dějin maďarského filmu, jak tvrdí Gábor Gelencsér v souboru BBS 50[55]. A to i v tom případě, že tato stopa je pouze černou dírou, jak píše András Bálint Kovács ve své studii o maďarských dějinách filmu osmdesátých let[56]. Vždyť směr nové citlivosti dozní během dvou tří let a výsledkem je (v roce 1983) ani ne půl tuctu filmů. Tvůrci jako Miklós Erdély, András Jeles, nebo Béla Tarr sice přímo nepatřili k tomuto směru, ale i tak jsou to reformátoři formy a různými způsoby, dočasně nebo definitivně, se odtrhli od oficiální maďarské filmové produkce.

Nová citlivost trvala sice jen krátkou dobu (a kvůli radikalizmu se jedná spíš o periferní jev), přesto se hrané filmy BBS včleňují do hlavního proudu (že je toho schopen zrovna tak radikální směr, vyplývá logicky z tradic BBS). A ačkoliv to nestačí k epochální změně historie filmu, stačí to ke změně paradigmatu studia BBS: ve Studiu se po desetileté přestávce opět dostává do popředí forma hraného filmu, se svými krátkými i celovečerními variantami. Avantgardní radikalizmus nové citlivosti zdánlivě osvobozuje formu hraného filmu, podobně jako modernistická nová vlna šedesátých let. Způsob pohledu a stylové vzory nové citlivosti žijí dál ve fikční tvorbě druhé poloviny osmdesátých let, přizpůsobeny novému systému společenských a kulturních podmínek, méně radikální a s konsolidovanější formou.

55 Gelencsér, Gábor. *Az új narrativitás formái* (Formy nové narativy), in: Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2011. 257. s

56 Kovács, András Bálint. *Nyolcvanas évek: a romlás virágai* (Osmdesátá léta: květy zkázy), in: Kovács, András Bálint. *A film szerint a világ* (Svět podle filmu). 1. vyd. Budapest: Palatinus, 1990. 240. s

## Závěr: Integrace estetiky Studia Bély Balázse do oficiální filmové tvorby

Pomalý zánik Studia Bély Balázse lze odůvodnit nikoliv jen změnou režimu (státní rozpočet filmů byl omezen a Studio nedisponovalo svými obvyklými prostředky) a úmrtím klíčových osobností (Bódyho a Erdélye), zánikem cenzury (poslední zakázané filmy vznikly v BBS, a když už žádný zastánce režimu neměl odvahu zakázat žádný film, dílna bez cenzury už nebyla opodstatněná), a technickými změnami samotné tvorby Studia (neobvyklé formáty použité pouze v BBS např. používání 16mm a videa se stalo každodenním).

BBS vytvořilo nové žánry v maďarské kinematografii. Sociologické a historické dokumenty se staly nejfrekventovanějšími, a dokonce i nejnavštěvovanějšími žánry ke konci osmdesátých let. V období trvajícím od 1987 do 1993 vzniklo v různých studiích šedesát celovečerních filmových sociologií natočených na 35mm a 16mm. Právě kvůli obrovskému vlivu tvorby Sociologické filmové skupiny se dokumentární tvorba omezila na „mluvící hlavy“, na které se přišly podívat stovky tisíc diváků. Začátkem 21. století se mladá generace dokumentaristů opět vrátila k poetickým formám a k tradici BBS (Lehel Oláh, László Csáki, Gergő Somogyvári). Střihový film soukromého typu, vymyšlený Gáborem Bódym pokračoval v seriálu a v instalacích Pétera Forgácse, a dokonce si našel stoupence i v Čechách (Jan Šikl).

Některé filmové tvary mohly zřejmě žít pouze v svobodné tvůrčí struktuře: filmové básně, strukturalistické a konceptuální filmy zanikly, jejich elementy a tvůrčí metody se však objevily v celovečerních filmech.

Pokud chceme najít hlavní umělecký důvod, proč zanikla tvorba BBS, musíme brát v potaz, že od roku 1983 se každoročně vyrobil alespoň jeden celovečerní hraný film, nikoliv profesionální, občas hodinový, občas experimentální nebo polo-dokumentární, občas na 16mm nebo na video. Přítomností celovečerní formy splnilo BBS své poslání: etudy malých filmů se „vyvinuly”, inovace experimentalismu se vstřebaly do formy celovečerního hraného filmu. Neustálá přítomnost alternativní celovečerní tvorby změnila strukturu maďarského profesionálního filmu.

Paralelně s tím se objevila nová studia, výše zmíněná M. I. T. Istvána Dárdayho, a zároveň se změnou režimu i další nezávislá studia. Dokonce i amatérský, neprofesionální nebo nezávislý film se stal součástí oficiální tvorby a distribuce.

Nezávislý film byl definován na základě různých kritérií[57]: rozpočet, surovina, emoční a sociální východisko, generační jev, osobnost umístěna do středu, „bezpříběhovost", autoreflexe, subkultura, dobrovolný diletantizmus, oponování, a vůbec, proč je nezávislý film nezávislým: výrobce, moc, obecenstvo, tradice, nebo že není závislý právě na tom, na čem je nejvíc závislý: na financích, na okolnostech. Profesionální film(ař) soustřeďuje svou energii, aby minimalizoval a vyvážil nahodilost, potíže s realizací, nezávislý filmař si za tím stojí, ukáže to, a dokonce i přemršťuje. Z toho vyvěrá jeho sebe reflektivní a sebeironické jsoucno, a ještě k tomu patří i rovnoprávnost natáčení a dodatečných prací.

Devadesátá léta byla desetiletím právě tohoto smýšlení: v době změny režimu začala integrace nezávislého filmu do profesionální filmové tvorby, a následkem vzájemného působení dochází na konci tisíciletí málem ke komplexnímu sloučení s tradičně pojatou profesionalitou. Nezávislý film přestal existovat zvlášť z hlediska výroby, technicky, i jako instituce, a dnes jej lze oddělit od tradiční filmové produkce výhradně na základě estetických kritérií. Mainstream převzal rysy alternativního filmu: skoro polovina filmů devadesátých let byla natočena s nízkým rozpočtem, v malých, nebo náhodně založených studiích, s režisérem bez režisérského diplomu. Objevily se nové nosiče a poškozené, nebo záměrně střídavě použité suroviny v rámci jednoho filmu: přepis filmu na video, potom opět na film (*Gangsterský film,* Gengszterfilm, 1998, György Szomjas, *Zrcadlení,* Tükröződések, 1998, István Dárday), dětská kamera pracující s audiokazetou (*Markýz Sade a jeho život*), zvukový negativ (*Něco málo z duše banditů,* Valamicske a banditák lelkéből, 1993, András Kécza), mix černobílého a barevného filmu nikoliv však z dramaturgického hlediska (*Gangsterský film),* použití videa se záměrné špatnou kvalitou (*Jeden celý den,* Egy teljes nap, 1988, Ferenc Grunwalsky, *Po revoluci).* Typické filmy éry byly „brakové filmy" Györgye Szomjase (*Brakový film,* Roncsfilm, 1992, *Gangsterský film*), které se v četných bodech stýkají s nezávislým filmem: technické pseudoamatérství, „lámání" a vyčlenění narace, nebo její multiplikace pomocí sebereflexe. Jak je vidět, filmová změna režimu nebyla vyproštěná ani tak novou generací, jako právě bývalými členy BBS, na základě estetiky filmů vytvořených v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Podle této logiky Studio Bély Balázse, založené na principu vývoje, splnilo své poslání v dějinách maďarské kinematografie, čímž se zároveň stalo i neopodstatněným.

57 Kövesdy Gábor: *Jegyzetek születésnapunkra* (Poznámky k narozeninám), Medgyesi Gabriella: *A kívülállás esztétikája* (Estetika nezúčastněnosti), Szellemkép 1993/4., zvláštní číslo o nezávislém filmu.

## Filmografie

Tato filmografie obsahuje všechny filmy produkované v Studiu Bély Balázse. Produkované – z definice vychází, že filmografie neobsahuje díla v koprodukci a tzv. adoptovaná díla.

Filmy, které vyrobila Mad'arská televize či animační studio Pannónia, často vznikli v **koprodukci** s BBS. BBS byl minoritní koproducent a samotná výroba probíhala mimo studio. Filmografie obsahuje *Shine* (János Tóth, 1982), který byl dokončen v studiu Objektív, ale vyrobil ho vlastně BBS. *A halál kilovagolt Perzsiából* (Smrt vyjela na konie z Persie, 2005, Dr. Putyi Horváth) byl produkován ve studiu TT (firma bývalého člena BBS Bély Tarra) v koprodukci BBS, je symbolicky posledním dílem studia, i když v tom období existovalo už jenom institučně.

**Adoptovanými díly** bývají nazývány nezávislé filmy, natočené mimo BBS, které se standardizovaly za účelem distribuce. Tato filmografie obsahuje adoptace jenom v případě, když BBS na filmu spolupracoval, například dotočili *69,* prvotinu Andráse Szőkeho, a oroginální 8mm materiál zvětšili na 16mm.

V připadech **standardizace** jsem zachoval rok výroby. *Partita* (1974, Miklós Erdély) a *Načasování* (Időmérés, 1976, Dóra Maurerová) jsou ve filmografiích obvykle označeny jako filmy z roku 1988, i když je to jenom rok jejich standardizace. Zakázané filmy jsem seřadil taky podle roku výroby, i když filmografie je umísťuje do roku jejich uvedení (například *Pócspetri*, Judit Emberová, 1983 místo 1989).

První filmografie BBS se publikovala v roce 1986, ale neobsahovala zakázaná a nestandardizovaná díla. Vedle filmotéky BBS a MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archívum, Maďarský národní digitální archiv, bývalý filmový archiv) byly mým hlavním zdrojem filmové ročenky vydané od roku 1979 do 2008 a stránky archivu BBS. Vzhledem k zániku studia, je toto jeho první kompletní písemná filmografie.

## Celovečerní hrané filmy

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1969 | Agitátorok | Agitátoři | Magyar Dezső | 35mm | 10, 11, 81 |
| 1971 | Prés | Lis | Maár Gyula | 35mm | 81 |
| 1974 | Segesvár | Segešvár | Lányi András | 35mm | 19,81 |
| 1975 | Amerikai anzix | Americká pohlednice | Bódy Gábor | 35mm | 9, 10, 58-59, 60, 81,82 |
| 1977 | Álommásolatok | Kopie snů | Erdély Miklós | 16mm | 9, 61-67 |
| 1977 | Családi tűzfészek | Rodinný ohňostroj | Tarr Béla | 35mm | 15, 40, 56 |
| 1979 | Mozart és Salieri | Mozart a Salieri | Surányi András | 35mm | 82 |
| 1979 | Térmetszés | Prostorový řez | Fábry Péter | 35mm | 82 |
| 1981 | Rontás és reménység | Zkomolení a naděje | Moldován Domokos | 35mm | |
| 1983 | A pronuma boyok története | Příběh pronuma boys | Szirtes András | 16mm | 9, 21, 38, 84-86 |
| 1983 | Alagút | Tunel | Lukáts Andor | 16mm | 82 |
| 1983 | Ex-kódex | Ex-kodex | Müller Péter | 16mm | 10,82 |
| 1984 | Jégkrémbalett | Nanukový balet | Wahorn András | 16mm | 82 |
| 1985 | Noah Delta II | Noah Delta II | Michael Piltz | 16mm | 82 |
| 1985 | Szélvihar | Vichřice | Jeles András | video | |
| 1986 | Lenz | Lenz | Szirtes András | 35mm | 86 |
| 1987 | 69 | 69 | Szőke András | 16mm | 82 |
| 1987 | A szárnyas ügynök | Okřídlený agent | Sőth Sándor | 35mm | |
| 1988 | Éhes ingovány | Hladový močál | Ács Miklós | 16mm | 10, 82-83 |
| 1992 | A lakatlan ember | Pouštní člověk | Klöpfler Tibor | 35mm | |
| 1992 | Neoszarvasbika | Neojelen | feLugossy László | video | |
| 1992 | Sade márki és élete | Markýz de Sade a jeho život | Szirtes András | 35mm | 10, 86, 89 |
| 1993 | Paramicha | Paramicha | Szederkényi Júlia | 35mm | |
| 1998 | Egy tekercs valóság | Jedna cívka skutečnosti | kolektiva | 35mm | |
| 1998 | Észak, észak | Sever, sever | Bollók Csaba | 35mm | |
| 1999 | Ponyvapotting | Pulp potting | Gayer Zoltán | video | |
| 2005 | A halál kilovagolt Perzsiából | Smrt vyjela na koni z Persie | dr. Horváth Putyi | 35mm | 12,9 |

## Krátké hrané filmy

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1961 | Ősz | Podzim | Kézdi-Kovács Zsolt | 35mm | 77 |
| 1961 | Te | Ty | Szabó István | 35mm | 9, 75-77 |
| 1961 | Variációk egy témára | Variace na jedno téma | Szabó István | 35mm | 9, 75-77 |
| 1962 | Játék | Hra | Tóth János | 35mm | 76,78 |
| 1962 | Koncert | Koncert | Szabó István | 35mm | 9, 75-77 |
| 1963 | Aranykor | Zlatý věk | Gábor Pál | 35mm | 77-78 |
| 1963 | Igaz-e? | Je to pravda? | Rózsa János | 35mm | 76 |
| 1963 | Kedd | Úterý | Novák Márk | 35mm | 9, 21, 78 |
| 1963 | Miénk a világ | Život patří nám | Kardos Ferenc | 35mm | |
| 1964 | Levelek Júliához | Dopisy Julii | Kardos Ferenc | 35mm | 76 |
| 1965 | Három történet a romantikáról | Tři příběhy o romantice | Sándor Pál | 35mm | 76 |
| 1965 | Szonett | Soneta | Fazekas Lajos | 35mm | 76,78 |
| 1966 | Egy gyávaság története | Příběh jedné zbabělosti | Kézdi-Kovács Zsolt | 35mm | |
| 1967 | Kései rekviem | Pozdní rekviem | Schiffer Pál | 35mm | 17-18 |
| 1967 | Öngyilkosság | Sebevražda | Kósa Ferenc | 35mm | |
| 1968 | A sor | Fronta | Oláh Gábor | 35mm | 17 |
| 1968 | Diákszerelem | Láska studentů | Szomjas György | 35mm | 77 |
| 1968 | Drágám | Moje milá | Kenyeres Gábor | 35mm | |
| 1968 | Különös melódia | Zvlástní melodie | Lugossy László | 35mm | |
| 1968 | Szeretnék csákót csinálni | Chci udělat čepici | Kézdi-Kovács Zsolt | 35mm | |
| 1969 | Magányosabb az angyaloknál | Samotnější než andělé | Szurdi András | 35mm | |
| 1970 | Büntetőexpedíció | Trestní expedice | Magyar Dezső | 35mm | 81 |
| 1970 | Ugróiskola | Peklo | Koltai János | 35mm | |
| 1975 | A császár üzenete | Císářův vzkaz | Najmányi László | 35mm | |
| 1978 | Grál | Grál | Kovács Attila | 35mm | |
| 1980 | Diorissimo | Diorissimo | Xantus János | 16mm | |
| 1980 | Zuárd | Zuárd | Sólyom András | 35mm | |
| 1981 | Ildikó | Ildikó | Matkócsik András | 35mm | |
| 1981 | Verzió | Verze | Erdély Miklós | 35mm | 9, 60, 67 |
| 1982 | Inflagranti | Inflagranti | Szabó Ildikó | 35mm | |
| 1982 | Nagyvárosi kanyarok | Zatáčky velkoměsta | Sólyom András | 16mm | |
| 1982 | Őszidőben | Podzimní čas | Matkócsik András | 16mm | |
| 1983 | Don Giovanni | Don Giovanni | Dobos Gábor | 16mm | |
| 1983 | Ex-kódex | Ex-kódex | Müller Péter | 16mm | |
| 1983 | Vendégjáték | Mezihra | Klöpfler Tibor | 35mm | |
| 1984 | Veszett kutyák | Vzteklí psi | Vajda Péter | 16mm | |
| 1985 | A másik oldal | Druhá strana | Szabó Ildikó | 35mm | |
| 1985 | Az emberevő szerelme | Kanibalova láska | Mari Cantu | video | |
| 1985 | Lélegzet-visszafojtva | Se zatajeným dechem | Janisch Attila | 16mm | |
| 1985 | Tavaszi kivégzés | Jarní poprava | Erdély Miklós | 16mm | 69 |
| 1985 | W | W | Sas Tamás | 35mm | |
| 1986 | Asszociációtánc | Asociační tanec | Tímár Péter | 35mm | 8, 17, 21 |
| 1986 | Vakond | Krtek | Enyedi Ildikó | 16mm | 82 |
| 1988 | Önuralom | Sebeovládání | feLugossy László | video | |
| 1988 | Utóirat | Post scriptum | Szász János | 16mm | |
| 1989 | Da Capo | Da Capo | Gödrös Frigyes | 35mm | |
| 1989 | Tudatalatti megálló | Zastávka v podvědomí | Kamondi Zoltán | 35mm | |

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1990 | Azok a szép napok | Tyhle krásné dny | Wermer András | 16mm | |
| 1990 | Nem titok | Není to tajemství | Révész László László | 16mm | |
| 1990 | Prágai diák | Pražský student | Révész László László | 16mm | |
| 1991 | A nap fiai | Synové slunce | Antal István | 35mm | |
| 1991 | Johnny guitar | Johnny Guitar | Sőth Sándor | 16mm | |
| 1992 | Alkonyodik, a bárányok elvérezn | Za setmění berani krvácejí | Paczolay Béla | 16mm | |
| 1992 | Ezüstkor | Stříbrný věk | Bollók Csaba | 16mm | |
| 1992 | Napok | Dny | Pacskovszky József | 16mm | |
| 1992 | Szökés vakációból | Útěk z prázdnin | Krizbai Zoltán | video | |
| 1993 | Valamicske a banditák lelkéből | Něco z duše banditů | Kécza András | 16mm | 89 |
| 1995 | Angst | Angst | Mispál Attila | 35mm | |
| 1995 | Caligula | Caligula | Cs. Nagy Sándor | video | |
| 1995 | Winnetou | Winnetou | Bollók Csaba | 35mm | |
| 1996 | Képzelt kínai | Domnělý Číňan | Cs. Nagy Sándor | video | |
| 1996 | Negatív éjszakák | Negativní noci | Imreh István | 16mm | |
| 1996 | Niko | Niko | Mészáros Péter | 35mm | |
| 1997 | Kánikula | Psí dny | Horváth Edina | video | |
| 1998 | A tequila banda | Kapela Tequila | Hudák László | video | |
| 2000 | Hét lepedő | Sedm prostěradel | Horváth Edina | 16mm | |
| 2000 | Kicsi kéz tele porral | Ručka plná prachu | Ruttkai Bori | 16mm | |
| 2001 | Carla Barotti | Carla Barotti | Vécsei Márton | 35mm | |
| 2001 | Köd | Mlha | Krasznahorkai Balázs | 35mm | |
| 2001 | Papagáj | Papoušek | Nemes Gyula | 16mm | |
| 2001 | Rossz macska | Zlá kočka | Dékány Barbara | 35mm | |
| 2001 | Szortírozott levelek | Roztříděné dopisy | Kocsis Ágnes | 35mm | |

## Celovečerní dokumentární filmy

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1971 | A határozat | Rozhodnutí | Gazdag Gyula | 35mm | 8,44 |
| 1972 | Kertész utcaiak | Z ulice Kertész | Mihályfy Sándor | 35mm | 53 |
| 1974 | Nevelésügyi sorozat I-V | Pedagogický seriál | Dárday István | 35mm | 9, 15, 52-53 |
| 1975 | Egyedi eset | Individuální případ | Szalai Györgyi | 35mm | 46 |
| 1975 | Érettségi nélkül | Bez maturity | Surányi András | 16mm | |
| 1975 | Fogadalomtétel | Zástava | Dárday István | 35mm | |
| 1976 | Önfelszámolás | Sebelikvidace | Mihályfy Sándor | 16mm | |
| 1976 | Tantörténet | Morální příběh | Ember Judit | 35mm | 9,15 |
| 1977 | Mit látnak az iskolások? | Co vidíte ve škole? | Dárday István | 16mm | |
| 1978 | Feltaláló | Vynálezce | Wilt Pál | 16mm | |
| 1978 | Kísérleti iskola I-V | Experimentální škola | Gulyás Gyula | 35mm | 53 |
| 1979 | Vannak változások | Změny jsou | Gulyás Gyula | 35mm | 9, 55-56 |
| 1980 | Azért a víz az úr | Smlouva až do smrti | Gulyás Gyula | 35mm | 42 |
| 1980 | Úton | Na cestě | Szorgent Sándor | 16mm | |
| 1981 | Vonatút | Vlaková cesta | Erdély Miklós | 16mm | 9,68 |
| 1983 | Pócspetri | Pócspetri | Ember Judit | 16mm | 9, 56, 90 |
| 1983 | Szerződés mindhalálig | Sebelikvidace | Gulyás Gyula | 35mm | |
| 1983 | Találós kérdések | Hádanky | Jávor István | 16mm | |
| 1984 | Napló | Deník | Szirtes András | 16mm | 10, 21, 31, 38, 83-84 |
| 1984 | Végtelen utazás | Nekonečná cesta | Vészi János | 35mm | |
| 1985 | Bebukottak | Dopadlí | Mész András | video | |
| 1985 | Hagyjátok beszélni a Kutruczot! | Nechte hovořit Kutrucze! | Ember Judit | 16mm | 56 |
| 1986 | A mosoly birodalma | Říše úsměvu | Jeles András | video | |
| 1986 | Én is jártam Isonzónál | Já jsem taky byl v Isonze | Gulyás Gyula | 35mm | |
| 1986 | Ez zárkózott ügy | Je to uzavřený případ | Erdélyi János | 16mm | |
| 1986 | Szépleányok | Krásné dívky | Dér András | 35mm | |
| 1987 | Epizódok M. F. tanár úr életéből | Epizody ze života pana profesor | Forgács Péter | video | |
| 1987 | Nap mint nap | Den co den | Sipos István | video | |
| 1987 | Törvénysértés nélkül | Bez zákonistostí | Gulyás Gyula | 35mm | |
| 1988 | Dunaszaurusz | Dunasaur | Csillag Ádám | video | |
| 1988 | Menedékjog | Právo na azyl | Ember Judit | video | 9,56 |
| 1989 | Portréfilm Petri Györgyről | Portrét Györgi Petriho | Balog Gábor | video | |
| 1990 | A médium velünk van | Médium je s námi | Peternák Miklós | video | |
| 1993 | Kamera a pácban | Kamera na holičkách | Sugár János | 16mm | |

## Krátké dokumentární filmy

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1961 | Hajnal után sötétség | Tma po úsvitu | Bán Róbert | 35mm | 11,57 |
| 1962 | Cigányok | Cikáni | Sára Sándor | 35mm | 8, 13, 57 |
| 1963 | Strand | Koupaliště | Ventilla István | 35mm | 17-18, 21 |
| 1963 | Találkozás | Setkání | Elek Judit | 35mm | 8, 15-16 |
| 1964 | Férfiarckép | Mužský portrét | Gyöngyössy Imre | 35mm | 15 |
| 1964 | Képek és emberek | Obrazy a lidé | Kovács Nándor | 35mm | 15-16 |
| 1964 | Mozaikok szénből | Mozaiky z uhlí | Lakatos Iván | 35mm | 14 |
| 1965 | A nő | Žena | Lakatos Iván | 35mm | |
| 1965 | Kíváncsiság | Zvědavost | Oláh Gábor | 35mm | 15-16 |
| 1965 | Otthon | Doma | Ventilla István | 35mm | |
| 1965 | Színe és fonákja | Líc a rub | Simó Sándor | 35mm | |
| 1965 | Testamentum | Testament | Ventilla István | 35mm | |
| 1965 | Változatok egy városról | Verze o jednom městě | Gyöngyössy Imre | 35mm | |
| 1966 | Ballaszt | Zátěž | Kocsis Mihály | 35mm | 14-15 |
| 1966 | Kastélyok lakói | Obyvatelé zámků | Elek Judit | 35mm | |
| 1966 | Pékek | Pekaři | Dobray György | 35mm | 17-18 |
| 1966 | Vásár és barátság | Tržnice a přátelství | Carlo Biramerian | 35mm | |
| 1967 | A híd | Most | Sándor Pál | 35mm | 14-15 |
| 1967 | Holtág | Mrtvé rameno | Kiss Gyula | 35mm | 13 |
| 1967 | Meddig él az ember? | Do kdy žije člověk? | Elek Judit | 35mm | 8, 14-16, 54 |
| 1967 | Vízkereszt | Tříkralový křest vodou | Sára Sándor | 35mm | 8,13 |
| 1968 | Boldogság | Štěstí | Csányi Miklós | 35mm | 8,41 |
| 1968 | Hosszú futásodra mindig s | Počítáme s tvým během | Gazdag Gyula | 35mm | 8, 40-44 |
| 1968 | Krétarajzok | Kresby křídou | Sipos András | 35mm | 14 |
| 1968 | Vissza a városba | Zpět do města | Mihályfy László | 35mm | 8,45 |
| 1969 | 23 év a padláson | 23 let na půdě | Szalkai Sándor | 35mm | 45 |
| 1969 | Látogatás | Návštěva | Gábor Pál | 35mm | 14 |
| 1969 | Tündérszép leány | Překrásná holka | Szomjas György | 35mm | |
| 1970 | A krokodil | Krokodýl | Szalkai Sándor | 35mm | 9, 45, 50 |
| 1970 | A válogatás | Výběr | Gazdag Gyula | 35mm | 8, 40-44, 50 |
| 1970 | Fekete vonat | Černý vlak | Schiffer Pál | 35mm | 9, 50-51 |
| 1970 | Kivételes időszak | Neobyčejná doba | Szörény Rezső | 35mm | |
| 1970 | Nászutak | Svatební cesty | Szomjas György | 35mm | 46, 50, 54 |
| 1970 | Pro patria | Pro patria | Sára Sándor | 35mm | 54 |
| 1971 | Algyő | Algyő | Szomjas György | 35mm | 57 |
| 1971 | Archaikus torzó | Archaické torso | Dobai Péter | 35mm | 45 |
| 1971 | Határvita | Hraniční spor | Szalkai Sándor | 35mm | |
| 1971 | Idegenek | Cizinci | Maja Vapcarova | 16mm | |
| 1971 | Levél a kongresszushoz | Dopis kongresu | Dobray György | 35mm | |
| 1972 | Anyaság | Mateřství | Grunwalsky Ferenc | 35mm | 54 |
| 1972 | Botütés saját kérésre | Úder holí na vlastní žádo | Rózsa János | 35mm | 46 |
| 1972 | Dózsa népe | Dózsův lid | András Ferenc | 35mm | 46 |
| 1972 | Fellebbezés | Odvoláno | Mihályfy László | 35mm | |
| 1972 | Ifivezetők | Vedoucí mládeže | Bódy Gábor | 16mm | 45 |
| 1972 | Küldöttválasztás | Výběr delegátů | Dárday István | 35mm | |
| 1972 | Szónokképző tanfolyam | Výcvikový kurz pro řečníl | Ragályi Elemér | 35mm | 46 |
| 1972 | Tagfelvétel | Přijetí za člena | Vitézy László | 35mm | 45 |
| 1972 | Tengerszint feletti magass | Nadmořská výška | Téglássy Ferenc | 35mm | |
| 1972 | Valami mást | Něco jiného | Erdőss Pál | 35mm | 46 |

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1973 | Gyakorlatok | Cvičení | Szomjas György | 35mm | |
| 1973 | Regruták | Bažanti | Erdőss Pál | 35mm | 46 |
| 1974 | Híradó | Zprávy | Gödrös Frigyes | 35mm | |
| 1974 | Szilveszter | Silvestr | Ragályi Elemér | 35mm | 14,21 |
| 1975 | Rongyos hercegnő | Rozedraná princezna | Dárday István | 16mm | |
| 1977 | Szocioportré | Socioportrét | Mihályfy László | 16mm | |
| 1977 | Tárgyilagosan | Objektivně | Erdőss Pál | 35mm | |
| 1977 | Zenészek | Muzikanti | Vészi János | 16mm | 40 |
| 1978 | Privát történelem | Soukromé dějiny | Bódy Gábor | 35mm | 9, 59, 61 |
| 1978 | Terek | Prostory | Wilt Pál | 16mm | |
| 1978 | Woyzeck | Woyzeck | Szirtes András | 16mm | |
| 1979 | Gyermekszínház – gyermekmo | Dětské divadlo – dětský film | Forgács Péter | 16mm | |
| 1979 | Lakihegyiek | Lidé z Lakihegyi | Berkovits György | 16mm | |
| 1979 | Leleplezés | Expozice | Vitézy László | 16mm | |
| 1979 | Montázs | Montáž | Jeles András | 35mm | |
| 1980 | Búcsú | Rozloučení | Székely Orsolya | 35mm | |
| 1980 | Flirt | Flirt | Enyedi Ildikó | 35mm | |
| 1980 | Képek kettős keretben | Obrazy v dvojitém rámci | Péterffy András | 35mm | |
| 1980 | Sorra, rendre | V pořadí, v pořádku | Szobolits Béla | 16mm | |
| 1982 | Hétpróba | Sedm pokusů | Maurer Dóra | 35mm | 9,71 |
| 1982 | Szerepek | Role | Sólyom András | 35mm | |
| 1983 | Polak wegry | Polak wegry | Vajda Péter | 16mm | |
| 1983 | Sír, lobog a szeretet | Pláče, plane láska | Mátis Lilla | 16mm | |
| 1983 | Zongora | Klavír | Surányi András | 16mm | |
| 1984 | Hazatérés | Návrat domů | Vajda Péter | 35mm | |
| 1984 | Korkörkép | Panoráma doby | Bonta Zoltán | video | |
| 1984 | Otthon | Doma | Balog Gábor | 16mm | |
| 1984 | Tündérváros | Město vil | Bonta Zoltán | video | |
| 1985 | Beszélgetés Bódy Gáborral | Rozhovory s Gáborem Bódym | Bonta Zoltán | video | |
| 1985 | Emlékek egy városról | Vzpomínky na město | Peter Hutton | 16mm | |
| 1985 | In memoriam Hajnóczy Péter | In memoriam Péter Hajnóczy | Mátis Lilla | 16mm | |
| 1985 | Kentaur | Kentaur | Szentjóby Tamás | 16mm | 9,71 |
| 1985 | Partita | Partita | Nándori József | video | |
| 1986 | Nézetek | Názory | Maurer Dóra | 16mm | |
| 1987 | 17 | 17 | Mész András | video | |
| 1988 | Álombalzsam | Snový balzám | Lukáts Andor | 16mm | |
| 1988 | Privát Magyarország 1 | Soukromé Mad'arsko 1 | Forgács Péter | video | 9, 62-64 |
| 1988 | Szárszó 88 | Szárszó 88 | Durst György | video | |
| 1989 | Barátom, Bódy Gábor | Můj přítel Gábor Bódy | Bonta Zoltán | video | |
| 1989 | Hermann Nitsch Budapesten | Hermann Nitsch v Budapešti | Peternák Miklós | video | |
| 1989 | Kreativitás – vizualitás | Kreativita – vizualita | Maurer Dóra | 16mm | |
| 1989 | Privát Magyarország 2 | Soukromé Mad'arsko 2 | Forgács Péter | video | |
| 1989 | Privát Magyarország 3 | Soukromé Mad'arsko 3 | Forgács Péter | video | |
| 1989 | Vaskor | Kovová doba | Durst György | 35mm | |

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1990 | 4, 6, 8 | 4, 6, 8 | Hartai László | video | |
| 1990 | Belsőmozi | Vnitřní kino | Sántha László | video | |
| 1990 | Privát Magyarország 4 | Soukromé Mad'arsko 4 | Forgács Péter | video | |
| 1991 | Gergő | Gergő | Torzsa Margit | video | |
| 1991 | Privát Magyarország 5 | Soukromé Mad'arsko 5 | Forgács Péter | video | |
| 1991 | Pszeudo | Pseudo | Forgács Péter | video | |
| 1992 | Egyetlenem | Moje jediná | Csép Sándor | video | |
| 1992 | Privát Magyarország 7 | Soukromé Mad'arsko 7 | Forgács Péter | video | |
| 1993 | Kiáltás és csend | Výkřik a ticho | Kaszim Tarek | video | |
| 1993 | Privát Magyarország 8 | Soukromé Mad'arsko 8 | Forgács Péter | video | |
| 1993 | Rend a lelke mindennek | Pořádek je základ všeho | Antal István | video | |
| 1993 | Tündérsziget | Ostrov víl | Weichinger Andrea | 16mm | |
| 1994 | A hír nyomában | Po stopách zpráv | Hartai László | video | |
| 1994 | Privát Magyarország 6 | Soukromé Mad'arsko 6 | Forgács Péter | video | |
| 1994 | Privát Magyarország 9 | Soukromé Mad'arsko 9 | Forgács Péter | video | |
| 1995 | Égi rovar | Nebeský hmyz | Barcs Miklós | video | 64 |
| 1996 | A kisbaba, a kutya meg én | Dítě, pes a já | Szirtes András | video | |
| 1996 | Privát Magyarország 10 | Soukromé Mad'arsko 10 | Forgács Péter | video | |
| 1996 | Privát Magyarország 11 | Soukromé Mad'arsko 11 | Forgács Péter | video | |
| 1997 | Növekvő város | Rostoucí město | Kardos Sándor | video | |
| 1997 | Privát Magyarország 12 | Soukromé Mad'arsko 12 | Forgács Péter | video | |

## Experimentální filmy

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1962 | Csendélet | Zátiší | Novák Márk | 35mm | 21, 28, 31 |
| 1962 | Prometheus | Prometheus | Gábor Pál | 35mm | 17-18 |
| 1963 | Igézet | Kouzlo | Bácskai Lauro István | 35mm | 21,27 |
| 1965 | Elégia | Elegie | Huszárik Zoltán | 35mm | 8, 19-21, 24-30 |
| 1969 | Capriccio | Capriccio | Huszárik Zoltán | 35mm | 8, 20-21, 24-30 |
| 1970 | Aréna | Aréna | Tóth János | 35mm | 8, 21, 24-30 |
| 1971 | A harmadik | Třetí | Bódy Gábor | 35mm | |
| 1972 | Seregszemle | Přehlídka | Grunwalsky Ferenc | 35mm | |
| 1974 | Partita | Partita | Erdély Miklós | 16mm | 65-66, 90 |
| 1974 | Study | Study | Tóth János | 35mm | 8, 21, 31-32 |
| 1975 | Életformák | Životní způsoby | Donáth Péter | 35mm | |
| 1975 | Keressük Dózsát | Hledáme Dózsu | Maurer Dóra | 35mm | |
| 1975 | Négy bagatell | Čtyři bagately | Bódy Gábor | 35mm | 9, 45, 58 |
| 1975 | Relatív lengések | Relativní houpačky | Maurer Dóra | 35mm | 9,70 |
| 1975 | Round | Round | Jeney Zoltán | 35mm | |
| 1975 | Study II | Study II | Tóth János | 35mm | 8, 21, 31-32 |
| 1976 | Aldrin | Aldrin | Vidovszky László | 35mm | |
| 1976 | Időmérés | Načasování | Maurer Dóra | 16mm | 70, 90 |
| 1976 | Öndivatbemutató | Módní sebepřehlídka | Hajas Tibor | 35mm | 9, 17, 70 |
| 1976 | Önkénytelen mozgások | Nedobrovolné pohyby | Maurer Dóra | 16mm | 70 |
| 1976 | Tükröződés | Zrcadlení | Birkás Ákos | 35mm | |
| 1976 | Visus | Visus | Tímár Péter | 35mm | 8, 21, 38, 58 |
| 1977 | Emlékezés | Vzpomínání | Maurer Dóra | 35mm | |
| 1977 | Motion picture | Motion picture | Tóth János | 35mm | 8, 21 |
| 1977 | Mozgókép analízis | Filmová analýza | Tímár Péter | 35mm | 38, 58-59 |
| 1979 | Raszter | Rastr | Tímár Péter | 35mm | 8, 21, 31, 38 |
| 1980 | Hajnal | Úsvit | Szirtes András | 35mm | 8, 21, 33-38 |
| 1980 | Háttértörténet | Příběh v pozadí | Varga Vera | 35mm | |
| 1981 | Gravitáció | Gravitace | Szirtes András | 35mm | 8, 21, 33-38 |
| 1981 | Kalah | Kalah | Maurer Dóra | 35mm | 9, 72 |
| 1981 | Madarak | Ptáci | Szirtes András | 35mm | 8, 21, 33-38 |
| 1981 | Női kezekben | V dámských rukou | Xantus János | 35mm | |
| 1981 | Triolák | Trioly | Maurer Dóra | 35mm | |
| 1981 | Tükör – tükröződés | Zrcadlo – zrcadlení | Szirtes András | 35mm | 38, 84 |
| 1982 | Kálvária | Kalvárie | Antal István | 35mm | |
| 1982 | Shine | Shine | Tóth János | 35mm | 8, 19, 21, 31-32, 90 |
| 1982 | Summa | Summa | Tímár Péter | 35mm | |
| 1983 | Freskó | Fresko | Tímár Péter | 35mm | 8, 21, 31, 38 |
| 1983 | Mérgezett idill | Otrávená idyla | Bonta Zoltán | video | |
| 1983 | PiRaMidas | PiRaMidas | Ivan Ladislav Galeta | 35mm | |
| 1983 | Térfestés | Malování prostoru | Maurer Dóra | 16mm | |
| 1983 | Zenon | Zenon | Peternák Miklós | 16mm | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1984 | Bélyegfilm | Známkový film | Galántai György | 16mm | 73 |
| 1984 | Experanima | Experanima | Vető János | 35mm | 73 |
| 1985 | Egybeesések | Náhody | Hollós János | 35mm | |
| 1985 | Spinoza rückwertz | Spinoza rückwertz | Forgács Péter | 35mm | |
| 1985 | Videoplus | Videoplus | Bonta Zoltán | video | |
| 1987 | Beszélgetések | Rozhovory | Peternák Miklós | video | |
| 1987 | Rap levelek | Rapové dopisy | Szirtes András | 16mm | |
| 1987 | Támad a szél | Útok větru | Mártha István | video | |
| 1987 | UFO | UFO | Szirtes András | 16mm | 84 |
| 1988 | Aranykor | Zlaté období | Forgács Péter | video | |
| 1988 | Himnusz | Hymna | Kardos Sándor | 35mm | 64 |
| 1988 | Írisz | Iris | Sipos István | 35mm | |
| 1988 | Pengő | Pengő | Sugár János | 16mm | |
| 1989 | Emlékezés az emberre | Vzpomínání na člověka | Jelenczi István | 16mm | 31,38 |
| 1989 | Hozz nekem egy piros virágot | Přines mi červenou květinu | Peternák Miklós | 16mm | |
| 1989 | Perzsa séta | Perská procházka | Sugár János | 16mm | |
| 1989 | Restauráció | Restaurace | Peternák Miklós | 35mm | |
| 1989 | Wal(l)zen | Wal(l)zen | Ivan Ladislav Galeta | 35mm | |
| 1990 | 6 videoetűd | 6 videoetud | Révész László László | video | |
| 1990 | Csodapótló | Náhradní zázrak | Veress Zsolt | 35mm | |
| 1990 | Inter image | Inter image | Maurer Dóra | 16mm | |
| 1990 | What about H.? | What about H.? | Káel Csaba | video | |
| 1991 | A hihetőség határán | Na hranici uvěřitelnosti | Sugár János | 16mm | |
| 1991 | Akarat | Vůle | Bakáts Tibor | 16mm | |
| 1991 | Faust forward | Faust forward | Sugár János | video | |
| 1991 | Koponyalapi törés | Bazilární fraktura lebky | Szemző Tibor | video | |
| 1991 | Közösség | Společenství | Antalik Tibor | 16mm | |
| 1992 | A tagadás története | Historie popření | Peternák Miklós | video | |
| 1992 | Fogócska | Štítek | Antal István | video | |
| 1992 | Ismeretlen remekmű | Neznámé mistrovské dílo | Révész László László | video | 74 |
| 1992 | Tánc | Tanec | Mispál Attila | 16mm | |
| 1993 | Cuba | Kuba | Szemző Tibor | 16mm | |
| 1993 | Elé | Předem | Farkas Gábor | 16mm | |
| 1993 | Gestalt | Gestalt | Révész László László | 35mm | |
| 1993 | Út Mirandába | Cesta do Mirandy | Veress Zsolt | 35mm | |
| 1994 | Ambigious window | Ambigious window | Sugár János | 16mm | |
| 1994 | Nincs oka | Bez důvodu | Veress Zsolt | 35mm | |
| 1995 | A kisbaba reggelije | Snídaně dítěte | Szirtes András | 35mm | 18, 84, 8 |
| 1995 | Design | Design | Nemes Csaba | 16mm | |
| 1995 | Start | Start | Farkas Gábor | 16mm | |
| 1996 | Anatómia | Anatomie | Kodolányi Sebestyén | 35mm | |
| 1997 | A nagy fehérvári árvíz | Velká bělohradská povodeň | Hegedűs László | video | |
| 1998 | A túlpart | Druhá strana | Szemző Tibor | 35mm | |
| 1999 | A lélek súlya | Váha duchu | Szirtes András | video | |
| 1999 | Tól-ig | Od-do | Hegedűs László | video | |
| 2000 | Made in ready | Made in ready | Bodó Sándor | 16mm | |

## Animační filmy

| rok | originální titul | český titul | režisér | formát | index |
|---|---|---|---|---|---|
| 1963 | Mese a bogárról | Povídka o broukovi | Nepp József | 35mm | 73 |
| 1965 | Az ember ember lesz | Člověk se stane člověkem | Koltai Jenő | 35mm | |
| 1965 | Egy portré századunkból | Portrét z našeho století | Reisenbüchler Sándor | 35mm | 73 |
| 1970 | Mi lenne Budapesten, ha... | Co by bylo v Budapešti, kdyby... | Macskássy Kati | 35mm | 73 |
| 1972 | Egy különc úr naplója | Z deníku zvláštního pána | Háy Ágnes | 35mm | 9,73 |
| 1973 | Üldözés | Pronásledování | Háy Ágnes | 35mm | 73 |
| 1976 | Pszichokozmoszok | Psychokosmos | Bódy Gábor | 35mm | 9,74 |
| 1977 | Gyurma | Plastelína | Háy Ágnes | 35mm | 73 |
| 1978 | A szék | Křeslo | Cakó Ferenc | 35mm | |
| 1981 | Eset | Příběh | Száva Gyula | 35mm | 74 |
| 1985 | Hamburg | Hamburk | Háy Ágnes | 16mm | 9,73 |
| 1989 | Burmai találkozás | Barmské setkání | Csomor Péter | 16mm | |
| 1989 | Evestrum | Evestrum | Albena Petrova | 35mm | |
| 1992 | Haláltánc | Smrtelný tanec | Háy Ágnes | 35mm | 74 |

**Použitá literatura**


Antal, István red. *Balázs Béla Stúdió 1961-2001* (Studio Bély Balázse 1961-2001). 1. vyd. Budapest: Orpheusz, 2001.

http://www.bbsarchiv.hu

Beke, László. *Az összehajtogatott idő* (Poskládaný čas). Filmvilág, 2009/5.

Beke, László. *Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról* (Film na Möbiovu pásku. O díle Miklóse Erdélyiho). Filmvilág, 1987/9.

Bódy, Gábor: *Amerikai anzix* (Americká pohlednice). in: Peternák, Miklós red. *Végtelen kép* (Nekonečný obraz). 1. vyd. Budapest: Pesti Szalon, 1990.

Bódy, Gábor: *Elégia.* In: Peternák, Miklós red. *Végtelen kép*. *Bódy Gábor írásai (Nekonečný obraz. Psaná díla Gábora Bódyho).* 1. vyd. Budapest: Pesti Szalon, 1996. 152–156. str.

Bódy, Gábor. *Hol a valóság?* (Kde je skutečnost?). in: Peternák, Miklós red. *Végtelen kép* (Nekonečný obraz). 1. vyd. Budapest: Pesti Szalon, 1990.

Bódy, Gábor: *Kreatív gondolkozó szerszám. A „kísérleti film" Magyarországon* (Kreativně myslící nástroj. „Experimentální film" v Maďarsku). Filmvilág, 1982/3.

Bódy, Gábor: *Privát történelem. Tématerv* (Soukromé dějiny. Plán tématu), in: Peternák, Miklós red. *Végtelen kép* (Nekonečný obraz). 1. vyd. Budapest: Pesti Szalon, 1990.

Brož, Jaroslav – Frída, Myrtil. *666 profilů zahraničních režisérů.* 1. vyd. Praha: Československý Filmový Ústav, 1976.

Dárday, István et. al. *Szociológiai filmcsoportot!* (Sociologickou filmovou skupinu!). Filmkultúra, 1969/3.

Durst, György red. *A Balázs Béla Stúdió története (1961-1986)* (Dějiny Studia Bély Balázse (1961-1986)). 1. vyd. Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1986.

Durst, György red. *BBS. Tartalmi ismertetésekkel ellátott filmjegyzék 1961-1985.* (BBS. Filmografie s popisem obsahu filmů 1961-1985). 1. vyd. Budapest: BBS, 1986.

Durst, György, Kovács, Sándor, Pörös, Géza. *Beszélgetések a dokumentumfilmről* (Rozhovory o dokumentaristice). 1. vyd. Budapest: Minerva, 1982.

Erdély, Miklós. *A filmről* (O filmu). Red. Peternák, Miklós. 1. vyd. Budapest: Balassi, 1995.

Erdély, Miklós. *Montázs-éhség* (Hlad po montáži). Valóság, 1966/4. 100–106. s, in: Peternák, Miklós red. *F.I.L.M.*, 1. vyd. Budapest: Képzőművészeti kiadó, 1990. 139–152. s

Erdély, Miklós. *Mozgó jelentés* (Pohyblivý význam). Valóság, 1973/11.

F. Havas, Gábor: *Kemény István (1925–2008)*, Beszélő, 2008/5.

Forgách, András. *Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film* (Zánik uzavřených zahrad. Péter Forgács a film). Metropolis, 1999/2.

Gazdag, Gyula. *Miénk a világ* (Svět je náš). Filmvilág, 1981/11.

Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009.

Gelencsér, Gábor. *Az új narrativitás formái* (Nové narativní formy), in: Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009.

Győrffy, Iván. *Antropomorf alakzatok* (Antropomorfní tvary). in: Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009.

Hammer, Ferenc. *A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétkái* (Struktura,

strategie a poetika poznání). in: Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009.

Háy, Ágnes. *Film – mozgás – trükk* (Film – pohyb – trik). In: Peternák, Miklós red. *F.I.L.M.*, 1. vyd. Budapest: Képzőművészeti kiadó, 1990. 139–152. s

Horgas Béla: *Képköltészet* (Poetika obrazu). Filmkultúra, 1978/1.

Huszárik, Zoltán: *Elégia.* Filmkultúra, 1965/3.

Józsa, Péter: *Társadalomelemzés filmmel. A BBS dokumentumfilmjei* (Analýza společnosti filmem. Dokumentární filmy BBS), Filmkultúra, 1978/4.

Kovács, András Bálint. *Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Beszélgetés Bódy Gáborral* (Průmyslový rituál a mýtus. Rozhovor s Gáborem Bódym). Filmvilág, 1983/6.

Kovács, András Bálint. *Nyolcvanas évek: a romlás virágai* (Osmdesátá léta: květy zkázy), in: Kovács, András Bálint. *A film szerint a világ* (Svět podle filmu). 1. vyd. Budapest: Palatinus, 1990.

Kövesdy Gábor: *Jegyzetek születésnapunkra* (Poznámky k našim narozeninám*),* Szellemkép, 1993/4.

Krúdy, Gyula. *Tiszaeszlári Solymos Eszter. Krúdy Gyula összegyűjtött művei* (Sebrané spisy Gyuly Krúdyho). 7. vyd. Szépirodalmi: Budapest.

Lencsó, László. *Huszárik Breviárium.* 1 vyd. Budapest: Szabad Tér, 1990.

Líčka, Milan – Rohan, Vítězslav. *Stručný přehled tvorby 250 zahraničních režisérů.* 1. vyd. Ostrava: Profil, 1988.

Marx, József et al. red., *Magyar Filmévkönyv* (Maďarská filmová ročenka). 1979-2008. 1. vyd. Budapest: Magyar Filmintézet és Filmarchívum, 1979-2008.

Medgyesi, Gabriella: *A kívülállás esztétikája* (Estetika nezúčastněnosti), Szellemkép, 1993/4.

Murai, András. *Emlék-nyom-követés* (Sledování stopy památky). in: Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009.

Nemes, Gyula. *A kelet-európai dokumentumfilm.* (Východoevropský dokumentární film.) Rukopis. Televize Alfa, 1997.

Nemes, Gyula. *Ember felvevőgép nélkül. Szirtes András és élete* (Člověk bez kamery. András Szirtes a jeho život)*.* Filmkultúra, 2000.
*http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/profiles/szirtes.hu.html*

Nemes, Gyula. *Seregszemle* (Přehlídka). Filmkultúra, 2001.
*http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/csehujhullam.hu.html*

Nemes, Gyula. *Veszendő varázs* (Zanikající kouzlo). Filmvilág, 2002/9.

Nemes, Gyula. *Vliv české nové vlny na maďarskou dokumentaristiku.* Iluminace, 2001/3.

Perneczky, Géza: *A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai* (Mýtus krásna, zlomení harmonie a poezie všedních dnů. Stylové proměny maďarských filmových obrazů). Filmkultúra, 1968/6.

Peternák, Miklós: *A film nem avul. Beszélgetés Bódy Gáborral* (Film nestárne. Rozhovor s Gáborem Bódym). Filmvilág, 1995/10.

Stőhr, Lóránt. *Elégiák* (Elegie). in: Gelencsér, Gábor red. *BBS 50.* 1. vyd. Budapest: Műcsarnok, 2009.

Szirtes, András. *1-510706-0308.* 1. vyd. Budapest: Budapest Film, 1990.