https://doi.org/10.71099/mz.22905

Gelencsér Gábor

A BBS MINT ÚJ ZENEI FILMSTÚDIÓ *

Összefoglalás

A Balázs Béla Stúdió filmjeiben feltűnő körülmény, hogy a hagyományosabb filmkategóriákban, így a (kis)játékfilmekben, a dokumentumfilmekben és az animációs filmekben is gyakran találkozunk különleges filmzenékkel, illetve zenehasználattal. A kísérleti filmek esetében pedig különösen szerves a zeneszerzők és a rendezők kapcsolata, sőt, néhány esetben maguk a komponisták jegyeznek kísérleti filmeket. A tanulmány az Új Zenei Stúdió három alapító tagjának, Eötvös Péternek, Jeney Zoltánnak és Vidovszky Lászlónak a munkáit tekinti át: azt, hogy a Balázs Béla Stúdió mely korszakaihoz kapcsolódik tevékenységük, miképpen alakítják a stúdió irányzatait, mennyiben járulnak hozzá a filmek stílusához. A vizsgált filmzeneszerzők munkássága elsősorban az utóbbi szempontból jelentős, azaz az Eötvös–Jeney–Vidovszky-hármas szerepe a Balázs Béla Stúdió kísérleti munkáiban válik meghatározóvá.

Kulcsszavak: Balázs Béla Stúdió (BBS), Új Zenei Stúdió, kísérleti film, Eötvös Péter, Jeney Zoltán, Vidovszky László

Bevezetés

Amikor az először 1959-ben megalapított, majd 1961-ben újraalapított és egészen 2005-ig működő, közel félévszázados fennállása alatt több mint félezer játék-, dokumentum-, kísérleti és animációs filmet létrehozó Balázs Béla Stúdió egyes munkáinak formavilágáról gondolkodunk, indokolt esetben szóba kerülhet a filmek zenéje is. Különösképpen így van ez a mindenkori avantgárd törekvésekhez kapcsolódó, a formai kifejezőeszközök mibenlétére rákérdező kísérleti (experimentális) filmekben, hiszen bennük – sokszor a dialógusok helyett – a zenének fokozottabb a szerepe, s az maga is hozzájárul a filmnyelv határainak tágításához, felszabadításához. A BBS esetében ugyanakkor az is feltűnő, hogy a hagyományosabb filmkategóriákban, így a (kis)játékfilmekben, a dokumentumfilmekben és az animációs filmekben is gyakran találkozunk különleges filmzenékkel, illetve zenehasználattal. Nem véletlen, hogy a kísérleti filmek forgatása mellett teoretikus tevékenységet is kifejtő Erdély Miklós önálló tanulmányban foglalkozik a filmhanggal és azon belül a filmzenével (ezen a módon is szembeállítva a szóra-

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott 147170 azonosítószámú, A Balázs Béla Stúdió története című kutatás része.Az 1. Uránia Filmnapok a filmhang és a filmzene jegyében tartott rendezvényén az Eötvös Péter, Jeney Zoltán és Vidovszky László munkáiból válogató K2-es filmösszeállítás címe Új zenei (film)stúdió volt. Vö. Fittler Katalin: „Uránia-maraton. Uránia Filmnapok – a filmhang és a filmzene jegyében", Criticai Lapok XXII. (2013. március), 28.

koztatóipari filmgyártást a kísérletezéssel). *Hangkulisszák a filmben és a valóságban* című tanulmányának részletét egyfajta mottóként idézhetjük:

> Mivel öt érzékszervünk közül kettő kielégítő komplexitással, felfoghatóan képes a valóságot közvetíteni, ezeknek megfelelő akusztikai, illetve optikai mechanizmusok képezik a film két technikai rétegét is. A valóság, amely a maga természetes, bonyolultan összetett megnyilvánulásaiban nem ismeri a megosztottságot, érzékszerveink által már differenciálódik. A művészetek azonban végső fokon nem érzékszervekre hagyatkoznak, hanem a befogadó állapotát célozzák meg, ami – mint tiszta minőség – szintén oszthatatlan. Az állapotra való közvetlen hatás legbeváltabb eszköze a zene. Ezzel a hatáslehetőséggel a film kezdetektől fogva élt, olykor visszaélt.[1]

A BBS-filmek többségéről bizton állíthatjuk, hogy azok *éltek* a filmzene hatáskeltő eszközével. A filmzene a BBS-ben nagyobb, innovatívabb szerepet kap az egész estés játékfilmek vagy a dokumentumfilmek átlagához képest, érdemes tehát külön, méghozzá fordított perspektívából foglalkozni a jelenséggel, s nem a filmek, hanem a zenék, illetve zeneszerzők felől megközelíteni a kérdést. Ugyanakkor nem vagyok zenetörténész vagy zeneesztéta – legfeljebb a (film)zenék lelkes befogadója –, ezért a szempontom leíró és történeti jellegű: azt vizsgálom, a balázsbélás filmek körül milyen zenei stílusok és zeneszerzői csoportok körvonalazódnak, s ez kiad-e valamiféle kultúr- és művészettörténeti mintázatot. Az alábbiakban tehát jóval inkább egy jelenség leírása, semmint művek elemzése következik.

A Balázs Béla Stúdió működésének a kezdetétől, már a hatvanas évektől jól felismerhető, ahogy a zeneszerzők egyre jobban bevonódnak a műhely munkájába: az eleinte hagyományos filmzeneszerzői pozíció mellett néhányan a hetvenes években egy-egy mű erejéig rendezőkké is válnak, azaz önálló kísérleti filmet készítenek a BBS-ben. Mindebben a legfontosabb az 1970-ben létrejött Új Zenei Stúdió alapító tagjai közül Eötvös Péter, Jeney Zoltán és Vidovszky László már korábban elinduló, tehát alapvetően a hatvanas éveket alakító, de a hetvenes években is folytatódó munkássága. A hatvanas években további kortárs zeneszerzők jelenléte is hangsúlyos a BBS-ben, így az Új Zenei Stúdiósoknál idősebb generációt képviselő Szőllősy Andrásé, valamint egy-egy zenei világ beemelésével Vujicsics Tihaméré és Gonda Jánosé: az előbbi népzenei, az utóbbi dzsesszes hangzást társít BBS-filmjeihez. S bár mindössze egyetlen filmmel érintett, mégis említést érdemel Durkó Zsolt, hiszen Huszárik Zoltán *Elégiá*ja (1965) zeneileg is kimagasló teljesítmény.

Az újító zenei törekvések és az ugyancsak újító szemléletű filmes műhely hosszú távú együttműködését jelzi, hogy a nyolcvanas, a kilencvenes, sőt a kétezres években is lesz folytatása, méghozzá az Új Zenei Stúdió hagyományát folytató formáció, az 1979-ben alakult 180-as Csoport,[2] amelynek alapító tagjai közül

1 Erdély Miklós: „Hangkulisszák a filmben és a valóságban". In: uő: *A filmről*. Budapest: Balassi–BAE–Tartóshullám–Intermedia, 1995, 227–233., ide: 227–228.

2 „Belőlük sarjadt ki később a mai magyar zene számos hajtása – írja az Új Zene Stúdióról Molnár Szabolcs –, a Miskolci Új Zenei Műhelytől a 180-as Csoporton át egészen az Amadindáig." Molnár Szabolcs: „A hely és a szellem. Az Új Zenei Stúdió koncertjei a centrumtól távol". In: *A hallgatás terei*. →

ketten, Forgács Péter és Szemző Tibor fognak készíteni BBS-filmeket: Forgács rendezőként, Szemző rendezőként és zeneszerzőként (ez utóbbi tevékenysége a BBS-ben Erdély Miklós egyik filmjéhez, az 1981-ben forgatott, a zenei anyaggal 1983-ban gazdagított, végül csak Erdély halála után, 1988-ban standardizált *Vonatút*hoz, valamint Forgács 1988-ban induló *Privát Magyarország*-sorozatához kapcsolódik). A 180-as Csoport alapítói közül még a számos színpadi és filmzenét (többek között Jeles András munkáit) jegyző Melis László kerül kapcsolatba a BBS-sel: zeneszerzője Mátis Lilla *In memoriam Hajnóczy Péter* (1981/1985), Lugossy László *Neoszarvasbika* (1992), Hegedűs 2 László *A nagy fehérvári árvíz* (1997) című filmjének, majd a stúdió utolsó produkciójának, a Hajnóczy-regényt adaptáló *A halál kilovagolt Perzsiából* (dr. Horváth Putyi, 2005) című egész estés filmnek nemcsak komponistája, hanem főszereplője is.[3]

Tanulmányomban az együttműködés megalapozásaként és legtermékenyebb szakaszaként a Balázs Béla Stúdió kísérleti műhelyéhez sok tekintetben hasonló Új Zenei Stúdió filmben érintett alkotóinak, Eötvös Péternek, Jeney Zoltánnak és Vidovszky Lászlónak a munkáit mutatom be.

Filmzenetörténet

„Ami a zenészeknek, Jeney kor- és pályatársainak, barátainak az Új Zenei Stúdió, az a filmes kortársaknak a Balázs Béla Stúdió”[4] – írja Jeney Zoltánra emlékező cikkében Kolozsi László. Vidovszky László emléke szerint az alapításkor a Fiatal Képzőművészek Stúdiója és a Balázs Béla Stúdió merült fel bennük mintaként, de azért megjegyzi, hogy a két említett műhelyt „kemény állami ellenőrzés mellett szervezték meg”, majd hozzáteszi, „[n]ekik, mondjuk pénzük is volt, mert mi gyakorlatilag a semmiből dolgoztunk”.[5] A BBS valóban számos Kádár-kori kulturális szerveződés számára jelent mintát az irodalomtól a színházon és a fotón át a képzőművészetig, s a stúdió éves költségvetése (elvben) megegyezik az adott időszak egész estés játékfilmjének átlagos költségvetésével. Ugyanakkor, akárcsak a korszakban létrejött valamennyi művészeti intézmény, az Új Zenei Stúdió sem nélkülözheti a politikai ernyőszervezetet, ezért a műhely hivatalos elnevezése: KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója.[6] Ám ez, a BBS-en belüli hely-

A kortárs zene nyilvánossága a Kádár-kori és a rendszerváltás utáni Budapesten. Szerk. Ignácz Ádám. Budapest: Városháza Kiadó, 2005, 53–72., ide: 56.; Szőnyei Tamás pedig így fogalmaz: „A 180-as Csoport legfontosabb hazai előzménye – zenei téren és a művészi autonómia szempontjából – az 1970-ben alapított Új Zenei Stúdió volt.” Szőnyei Tamás: „Ciripelő tücskök. A 180-as Csoport és a fővárosi klubok a nyolcvanas években”. Uott, 73–98., ide: 73.

3 Dargay Marcell monográfiája a 180-as Csoport megalakulásának hátterét és körülményeit bemutató első fejezetében többször kitér a tagok társművészeti, így filmes kapcsolatára is. Dargay Marcell: *A 180-as Csoport. Művek – Kontextus – Recepció*. Budapest: Prae, 2023, 15–30.

4 Kolozsi László: „A húsleves muzsikája. Jeney Zoltán filmzenéi”, *Filmvilág* LXIII. (2020. március), 16–17., ide: 17.

5 Vidovszky László: „’Lila szín nélkül is lehetett létezni’. Szatmári Áron beszélgetése”, *Jelenkor* LXII. (2019. május), 543–549., ide: 547.

6 Vö. Molnár: „A hely és a szellem”, 60.

zethez hasonlóan, nem akadályozza meg a tagokat abban, hogy a hivatalostól radikálisan eltérő művészeti utakat keressenek, leváljanak a fősodorról, közel kerüljenek akár a demokratikus ellenzékhez, s neoavantgárd műveket hozzanak létre. A Balázs Béla Stúdió működésében ugyanezt a viszonylagos szabadságot a filmek bemutatási kötelezettségének hiánya biztosítja, miközben a hetvenes évekig az előzetes és utólagos, a hetvenes évektől már csak az utólagos cenzúra egészen a rendszerváltásig a BBS-filmek esetében is működik. Az Új Zenei Stúdió helyét a hetvenes–nyolcvanas évek kultúrpolitikájában Dalos Anna elemzi történeti monográfiájának *Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd* című fejezetében,[7] a 180-as Csoport működését hátráltató hivatalos szervek tevékenységét pedig Szemző Tibor idézi fel monológgá formált interjújában.[8]

Az 1968 utáni kultúrpolitika annyira meghatározza az Új Zenei Stúdió és a 180-as Csoport helyzetét – méghozzá egyszerre pozitív és negatív értelemben, hiszen a kiadási-fellépési nehézségek mellett a peremhelyzet a kívülállóság ethoszát is társítja működésükhöz –, hogy a rendszerváltáskor mindkét csoport gyakorlatilag egyszerre fejezi be működését.[9] Ugyanezt a döntést a Balázs Béla Stúdió nem hozza meg. Elindul a műhely „átmentése", az alkalmazkodási kísérlet az új társadalmi-gazdasági-politikai környezethez, ami hosszú távon sikertelennek bizonyul. A két, kizárólag alulról kezdeményezett, a kultúrpolitika által nem támogatott, legfeljebb „befogadott", így az első és második között elhelyezkedő harmadik vagy köztes („tűrt") nyilvánosságban helyet kapó zenei formációhoz képest[10] a BBS esetében régebbi és szervezettebb intézményről van szó, amely ráadásul önálló költségvetéssel rendelkezik, így nem pusztán szellemi-kulturális, hanem gazdasági szempontból is érdemes fenntartani. A zenei csoportokat ilyesfajta körülmények nem befolyásolják. Ugyanakkor a BBS éppen mint költségvetéssel rendelkező intézmény tud a zeneszerzők és zenészek számára a szellemi műhely mellett megrendelőként is fellépni, egyfajta ernyőszervezetként működni, amelyben tehát a művészek megvalósíthatják mindazt, amit a hivatalos kultúra egyéb tereiben nem áll módjukban megtenni. A Balázs Béla Stúdió a társművészek számára is a szabadság szigete lesz – de csak sziget, amelyen korlátozottak a lehetőségek. A különféle művészetek és intézmények kultúrpolitikai nyilvánosságban elfoglalt, a korszakban igen tagolt pozíciójának árnyalását jól jelzi a zenészek számára a BBS nyújtotta lehetőség, amely a stúdió viszonylagos szabadságát

7 Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 189–198.

8 „Előfordult, hogy az itthoni koncertszervező hivatal egy külföldi meghívásra azt a visszajelzést küldte a meghívó félnek, hogy a 180-as Csoport épp nem ér rá, viszont helyette boldogan ajánlanának valaki mást, jóllehet nem volt más elfoglaltságunk." „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral", lejegyezte: Balázs Kata. 2. rész, 2018 nyara, *Balkon* XXVI. (2018. június–július), 32–41., ide: 33. Minderről ld. még: Szőnyei: *Ciripelő tücskök*, 91–93.

9 Szőnyei Tamás szerint „ez sokkal inkább a csoportokon belüli folyamatok és eltérő egyéni utak, semmint a társadalmi-politikai változások következményének tekinthető". (Szőnyei: *Ciripelő tücskök*, 74.)

10 A kortárs zene 1956 utáni kultúrpolitikai helyzetét az általa szerkesztett kötet előszavában Ignácz Ádám vázolja fel: Ignácz Ádám: „A hallgatás terei (előszó)". In: *A hallgatás terei*, 7–16., ide: 10–11.

igazolja. Eötvös Péter így emlékszik vissza a korabeli viszonyokra: „A ’60-as években csak a film volt az a művészeti ág, ami teret adott az avantgárd kezdeményezéseknek. Olyasfajta zenét, amit szerettem volna készíteni, csak filmhez lehetett írni. A koncerttermekben nem volt helye.”[11]

Ezen a ponton érdemes a zenetörténeti megközelítést is idézni, amelyben ugyancsak hangsúlyosan kerül elő a hetvenes évek neoavantgárd komponistáinak filmes érdeklődése:

> E zenei értelemben vett konceptualista alkotások szoros kapcsolatban állnak Maurer Dóra Balázs Béla Stúdió-beli *Kreativitási gyakorlatai*val is (1975-től 1977-ig), amelyek minden bizonnyal közvetlen előfutárai lehettek Sáry László *Kreatív zenei gyakorlatai*nak. […] Jeney, valamint Vidovszky életműve ezekre is számos példát mutat fel [ti. az interdiszciplinaritásra és az intermedialitásra – G. G.]. Mindketten kísérleteztek a Balázs Béla Stúdióban filmekkel: Jeney esetében ilyen az 1975-ös *Round* (amely az eredeti trió anyagának képi transzformációja), illetve az 1981-ben, Maurer Dórával közösen létrehozott *Kalah*. Vidovszky pedig 1976-ban készítette – Bódy Gáborral mint operatőrrel – a fekete-fehér *Aldrin*t.[12]

Mindehhez még hozzátehetjük: a zeneszerzők által forgatott két kísérleti film beágyazottságát az is fokozza, hogy mindkettő a Bódy Gábor kezdeményezte *Filmnyelvi sorozat* darabjaként készül el.

A BBS és a (filmzenei) fősodor

A zeneszerzői-zenészi közreműködés igen jól illeszkedik a BBS és a fősodor kapcsolatrendszerébe, amennyiben az érintett muzsikusok a BBS falain kívül készült egész estés filmekben is dolgoznak, avagy maguk is rendeznek, de kizárólag a Balázs Béla Stúdióban. A hatvanas évek modernista újhullámos stílusai közül ugyanis több a BBS kisjátékfilmjeiben és kísérletező darabjaiban formálódik, s a dokumentumfilmek ugyanekkor elinduló megújulása szintén megtermékenyíti a hetvenes évek fősodorbeli irányzatát, a dokumentum-játékfilmeket avagy fikciós dokumentumfilmeket létrehozó Budapesti Iskolát. Amiként az időszak friss diplomás pályakezdő rendezői egy-két BBS-rövidfilm után elhagyják a stúdiót, és egész estés filmeket forgatnak, úgy az ekkor dolgozó zeneszerzők közül is sokan a BBS-filmek mellett vagy után egész estés játékfilmek zeneszerzőjeként tűnnek fel. A hatalmas életművet létrehozó Eötvös Péter majdnem tucatnyi rövidfilmen túl féltucatnyi egész estés játékfilmhez ír zenét, köztük az újhullám egyik nyitófilmjéhez, Szabó István *Álmodozások kora* (1964) című alkotásához vagy olyan markáns szerzői stílust képviselő műhöz, mint Makk Károly *Macskajáték*a (1974). A fiatalon elhunyt Vujicsics Tihamér nevéhez százas nagyságrendű filmzene fűződik, Gonda János is nagyobb arányban egész estés filmek zenéjét szerezte, s

11 Kolozsi László: „Lábmosó és mélyvíz. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel”, *Mozinet Magazin* VII. (2010. július–augusztus), 124–127., ide: 126.

12 Dalos: *Ajtón lakattal*, 193–194.

ugyanez elmondható Szőllősy Andrásról, aki többek között Gaál István egész estés filmjeinek állandó munkatársa lesz. A BBS-ben mindössze egy filmzenét jegyző Durkó Zsolt pedig tíz egész estés filmhez ír zenét.

A hetvenes évek neoavantgárd kísérleti filmesei viszont nem lépnek át a fősodorba, ily módon nem hagyják el a BBS-t, hiszen ők kizárólag ebben a filmkategóriában gondolkodnak. S noha az ehhez az irányzathoz is kötődő Jeney Zoltán és Vidovszky László számos egész estés játékfilmhez ír zenét – Jeney kifejezetten sokhoz, s inkább konvencionálisabbakhoz, Vidovszky mindössze hathoz, köztük Bódy Gábor *Psyché* (1980) és *Kutya éji dala* (1983), Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* (1988) és Fehér György *Szürkület* (1989) című, az experimentális-szerzői stílust erőteljesen érvényesítő filmjéhez –, mindketten önálló kísérleti filmet is rendeznek a társművészek és társművészetek felé megnyíló BBS-ben.

A hetvenes évek neoavantgárd experimentalizmusával tehát megszakad a közvetlen kapcsolat a BBS és a fősodor között (egyedül Bódy Gábor munkássága feszül hídként a kettő fölé). Mindezt az érintett zeneszerzők munkássága nem követi, ugyanakkor ők, kivételes módon, egy-egy kísérleti film rendezésére is vállalkoznak. S mivel ezek a művek elsősorban zenei gondolkodásmódjukat érvényesítik, még szorosabban összefonódik bennük a neoavantgárd film és a zene(szerzők) együttműködése.

Korszakváltás, zenekísérettel

A hatvanas–hetvenes évek „zenei" összevonásához kívánkozik még egy megjegyzés, amely a Balázs Béla Stúdióban zajló művészeti folyamatok tekintetében igen tanulságos. A BBS történetében a hatvanas és a hetvenes évek korszaka határozottan elválik egymástól. 1969-ben lezajlik egy markáns nemzedék- és vezetőségváltás, s a stúdió kapui megnyílnak a filmes diplomával nem rendelkező társművészek, illetve a kultúrpolitika által inkább tiltott, mint tűrt, underground szcénába kényszerülő neoavantgárdok előtt. Hozzájuk kapcsolódóan indul el a kísérleti filmezés újabb korszaka, s Bódy Gábor tevékenységének köszönhetően az experimentalizmus intézményesül a stúdión belül (*Filmnyelvi sorozat*, 1972–1975; K/3 [Közművelődési Komplex Kutatások], 1976). Ugyanakkor a hatvanas évek három irányzata közül, a hagyományosabb kisjáték- és dokumentumfilmek mellett a harmadikat ugyancsak kísérleti filmezésként azonosíthatjuk, noha azok még nem élnek a neoavantgárd experimentalizmus filmnyelvi eszközeivel. Emiatt a hatvanas évek kísérleti filmjeit – nota bene – a zenéből kölcsönzött etűd fogalmával írhatjuk le.[13] Azok tehát eltérnek a hetvenes években kibontakozó irányzat darabjaitól: alkotóik a gondolatiság érdekében használnak új filmnyelvi eszközöket, míg a neoavantgárdoknál a hasonló szándék mellett előtérbe kerül magának a

13 Bódy egy helyütt a *Filmnyelvi sorozat* darabjait is experimentális etűdöknek nevezi (Bódy Gábor: „A fiatal magyar film útjai". In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Akadémiai, 2006, 111–116., ide: 113.).

filmnyelvnek a kutatása.[14] De a folytonosság is kimutatható a két korszak és a kétféle kísérleti filmezés között (sőt, nagyobb léptékben a klasszikus és a neoavantgárd között is, még ha a klasszikus avantgárd 1920-as évekbeli szakaszában Magyarországon elenyésző számban születnek is kísérleti filmek).[15] Erre különösképpen felhívja a figyelmet Bódy gesztusértékű, részletes, igen elismerő *Elégia*-elemzése, amelynek végén a neoavantgárd kísérletezők ősforrásaként, alapműveként így jellemzi az 1965-ben készült alkotást: „Huszárik–Tóth *Elégiá*ja az első magyar film, amely valóban a film nyelvében gondolkodott."[16] Nem véletlen Huszárik Zoltán rendező mellett Tóth János operatőr kiemelése: ő ugyanis személyében is összeköti a kísérleti filmezés hatvanas és hetvenes évekbeli korszakát (az előbbiben még operatőrként, az utóbbiban már rendezőként jegyzi a BBS-ben készített filmjeit).[17]

A hatvanas évek bizonytalanabb státuszú, a hetvenes évekkel ellentétben még nem a filmnyelvi kísérletezést előtérbe állító műveinek, továbbá a hozzájuk közel kerülő újító szemléletű dokumentumfilmeknek a leírásához nyújthat segítséget zenéik elemzése, amennyiben azok szintén a korszak kísérletező, progresszív komponistáihoz kötődnek. Jeney Zoltán művészete közvetlenül is összeköti a két korszakot, hiszen ő a hatvanas évek közepétől a nyolcvanas évek elejéig szerez BBS-filmekhez zenéket, a hetvenes évek közepén pedig, akárcsak Vidovszky László, rendez is egy filmet a műhelyben.[18]

14 Ld. ehhez Erdély Miklós és Bódy Gábor, illetve Beke László kísérleti filmről szóló írásait: Erdély Miklós: „A kísérleti film". In: uő: *A filmről*, 234–238.; uő: „A filmezés késői fiatalsága. Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere", uott, 167–185.; Bódy Gábor: „A 'kísérleti film' Magyarországon. Vázlat és történés". In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 131–135.; Bódy Gábor: „A filmnyelvi sorozat vitájához", uott, 94–95.; Bódy Gábor: „Bevezetés a *K/3* csoport munkatervéhez", uott, 96–102.; Beke László: „A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió". In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997, 214–223.; uő: „A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei", uott, 65–69.; uő: „A magyar experimentális film mint torzó", uott, 126–130.

15 Vö. Peternák Miklós: „A magyar avant-garde film". In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991, 5–51., ide: 8–18.; Bódy: *A „kísérleti film" Magyarországon*, 133.

16 Bódy Gábor: „Elégia". In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 37–38., ide: 38. Bódy utolsó átfogó elméleti írásában is kitér az *Elégiá*ra: Bódy Gábor: „Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában", uott, 140–156., ide: 143–144.

17 Bódy egy másik írásában az *Elégia* mellett Tóth János munkáit is megemlíti: Bódy Gábor: „Hol a 'valóság'? A dokumentumfilm metodikai útvonalához", uott, 105–110., ide: 107., illetve egyik interjújában a „sziklaként álló" Tóth Jánosról beszél: Zsugán István: „A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Bódy Gábor". In: uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Osiris–Századvég, 1994, 439–446., ide: 441.

18 Bódy korábban említett írásában a művészeti avantgárd új képviselőiként a képzőművészek mellett külön kiemeli a BBS-ben kísérleti filmeket jegyző zeneszerzőket. Bódy: *A fiatal magyar film útjai,* 113.

Zeneszerzői BBS-filmográfia

Eötvös Péter (1933–2024)

1962: *Prometheus* (Gábor Pál)
1963: *Aranykor* (Gábor Pál)
1963: *Igézet* (Bácskai Lauró István)
1964: *Mozaik* (Lakatos Iván)
1965: *A nő* (Lakatos Iván)
1968: *Krétarajzok* (Sipos András)
1968: *Különös melódia* (Lugossy László)
[1969: *Amerigo Tot* (Huszárik Zoltán)]
1970: *Aréna* (Tóth János)

Jeney Zoltán (1943–2019)

1966: *Egy gyávaság története* (Kézdi-Kovács Zsolt)
1969: *Capriccio* (Huszárik Zoltán)
[1971: *Tisztelet az öregasszonyoknak* (Huszárik Zoltán)]
1973: *Keressük Dózsát* (Maurer Dóra)1975: *Round* (Jeney Zoltán)
1977: *Triolák* (Maurer Dóra)
1980: *Kalah* (Maurer Dóra)

Vidovszky László (1944)

1972: *Egy különc úr naplójából* (Háy Ágnes)
1973: *Üldözés* (Háy Ágnes)
1976: *Aldrin* (Vidovszky László)
1979: *Mozart és Salieri* (Surányi András)
1982: *Eset* (Száva Gyula)
1992: *Haláltánc* (Háy Ágnes)

Kronologikus film(zene)ográfia

1962: *Prometheus* (Gábor Pál – Eötvös Péter)
1963: *Aranykor* (Gábor Pál – Eötvös Péter)
1963: *Igézet* (Bácskai Lauró István – Eötvös Péter)
1964: *Mozaik* (Lakatos Iván – Eötvös Péter)
1965: *A nő* (Lakatos Iván – Eötvös Péter)
1966: *Egy gyávaság története* (Kézdi-Kovács Zsolt – Jeney Zoltán)
1968: *Krétarajzok* (Sipos András – Eötvös Péter)
1968: *Különös melódia* (Lugossy László – Eötvös Péter)
[1969: *Amerigo Tot* (Huszárik Zoltán – Eötvös Péter)]
1969: *Capriccio* (Huszárik Zoltán – Jeney Zoltán)

1970: *Aréna* (Tóth János – Eötvös Péter)
[1971: *Tisztelet az öregasszonyoknak* (Huszárik Zoltán – Jeney Zoltán)]
1972: *Egy különc úr naplójából* (Háy Ágnes – Vidovszky László)
1973: *Keressük Dózsát* (Maurer Dóra – Jeney Zoltán)
1973: *Üldözés* (Háy Ágnes – Vidovszky László)
1975: *Round* (Jeney Zoltán)
1976: *Aldrin* (Vidovszky László)
1977: *Triolák* (Maurer Dóra – Jeney Zoltán)
1979: *Mozart és Salieri* (Surányi András – Vidovszky László)
1980: *Kalah* (Maurer Dóra – Jeney Zoltán)
1982: *Eset* (Száva Gyula – Vidovszky László)
1992: *Haláltánc* (Háy Ágnes – Vidovszky László)

Az Eötvös–Jeney–Vidovszky-round

Zeneszerzőik szerint nem szoktuk csoportosítani a filmeket, ezúttal részben mégis ezt a szempontot érvényesítem. A másik a filmek kategóriája lesz: kisjátékfilm (egy óránál rövidebb alkotás; szerencsésebb a rövidjátékfilm elnevezés, de a BBS-dokumentumokban rendszeresen a kisjátékfilm forma szerepel, a rövidfilm pedig mindhárom filmkategóriában az egyórás időtartam alatti hosszra utal), dokumentumfilm, kísérleti film (ahogy fentebb erről szó esett, a hatvanas években a fogalom mást jelent, mint a hetvenes évektől), animációs film. Fontos lesz e filmkategóriák „keveredése", egymásba játszása, illetve határainak lebontása, amely a hatvanas években legtöbbször a kísérletezést lefedi. Minderre, azaz a kisjátékfilm és a dokumentumfilm konvencióinak meghaladására alkalmazom a szakirodalomban ugyancsak elterjedt etűd elnevezést. A „kísérleti" fogalmát tehát itt még nem a filmkategóriát jelölő főnévi, hanem a stílust jelölő melléknévi értelemben használom (kísérleti kisjátékfilm, kísérleti dokumentumfilm, kísérleti animációs film). Lássuk először a vizsgált zeneszerzők filmzenéinek korpuszát!

A filmzeneszerzést már tizenévesen elkezdő, a BBS legfiatalabb nemzedékénél, a Máriássy-osztály tagjainál is öt-hat évvel fiatalabb Eötvös Péter a legtermékenyebb komponista: 1962 és 1970 között kilenc rövidfilmet jegyez, ráadásul valamennyi filmkategóriában, majdnem azonos arányban. Az *Aranykor* és a *Különös melódia* kisjátékfilm, a *Prometheus*, a *Mozaik* (a film *Mozaikok szénből* címen is ismert), *A nő*, a *Krétarajzok* dokumentumfilm, míg az *Igézet*, az *Amerigo Tot* (ez már nem a BBS-ben, hanem a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készült) és az *Aréna* kísérleti film. Az utóbbiak a hetvenes évek experimentalizmusának előzményei, s ebben fontos partner a három film Eötvös melletti közös alkotója, az operatőr Tóth János, akinek az *Aréna* az első önálló rendezése.

Eötvös Péter a hatvanas évek BBS-ének újhullámos, kísérletező munkáitól jut el a kísérleti filmek világáig. Az Új Zenei Stúdió másik alapítója, Jeney Zoltán számos rövidfilmhez ír zenét, de ezek között csak egyetlen kisjátékfilm található (Kézdi-Kovács Zsolt: *Egy gyávaság története*, 1966), így ő eleve a kísérleti film mellett kötelezi el magát, hogy aztán maga is rendezzen egyet, már a hetvenes évek közepén.

Az Új Zenei Stúdió harmadik tagja, Vidovszky László már kizárólag a neoavantgárd kísérleti filmben exponálja magát. Ennek megfelelően később tűnik fel a Balázs Béla Stúdióban. Először Háy Ágnes kísérleti animációs filmjeihez, az *Egy különc úr naplójából* (1972) című*hö*z, illetve folytatásához, az *Üldözés*hez (1973), s majd jóval később a *Haláltánc*hoz (1992) ír igencsak különös eljárással megvalósuló zenét. (Továbbá Vidovszky a zeneszerzője az alkotó 1981-es *Várakozás* című, már nem a BBS-ben forgatott filmjének. Háy egyébként más BBS-animációiban is rangos komponistákkal dolgozik: az 1972-es *Gyurmá*ban Dukay Barnabással, az 1977-es *Hamburg*ban Sáry Lászlóval.)

A továbbiakban filmkategóriákként elemzem az egyes művek zenéit, illetve a zenék hatását a filmek stílusára. Mivel a dokumentumfilmben csak Eötvös Péter érintett, ezért az ő munkáival kezdem. Majd a kisjátékfilmek következnek: e kategóriában Eötvös mellett Jeneynek is van egy dolgozata. Végül a filmek bemutatását a kísérleti filmekkel zárom, amelyekben mindhárom zeneszerző közreműködött, így itt találjuk a legtöbb alkotást.

Dokumentumfilmek

A dokumentumfilmek esetében – s ezzel találkozhatunk a korszak más zeneszerzők közreműködésével megvalósuló alkotásaiban is – több más összetevő mellett (montázs, kompozíció, játékfilmes elemek) a filmkategóriára akkortájt még nem jellemző szerzett filmzene lesz az az eszköz, amely ezeket a munkákat elmozdítja a hagyományosan leíró jellegű, objektív, valóságfeltáró, legtöbbször riportfilmes formától. Így e művek elvontabb, esszéisztikus gondolatokat, szerzői kommentárokat is megfogalmaznak, vagy pedig líraibb hangulatot társítanak témájukhoz. Az Eötvös zenéjével készült dokumentumfilmekben sincs ez másképpen: hol az esszé (*Prometheus*, *A nő*), hol a líra (*Mozaik*, *Krétarajzok*) felé mozdul el az anyag, nem kevéssé a hangok hatására. A *Prometheus*ban a zene kifejezetten aláhúzza a filmbeli váltást az ismeretterjesztőből (a tüzet „ellopó", a világot meghódító ember) az esszébe (a tudomány veszélye az emberi kapcsolatokra, azaz az elidegenedés gondolata, ahogyan az Gábor Pál kisjátékfilmjében, az *Aranykor*ban is látható). Az első részt a kortárs zenét dzsesszel elegyítő, nyugtalanító zongoradarab kíséri, míg a másodikat lágyabb melódia, vibrafonnal, nagybőgővel, dobverő helyett dobseprűvel megszólaltatott hangszerrel. Mintegy ennek hatására az elidegenedés fel is oldódik: a tűz immár a szerelmesek szemében lobban fel. *A nő* című film kizárólag férfitekintetű, s ezért bántóan egyoldalú iróniája játékra invitálja a zeneszerzőt, aki ezt idézetek formájában valósítja meg, méghozzá a klasszikus dzsessztől a dixielandig.

A *Mozaik* hagyományosabb riport-dokumentumfilm; az emelkedettebb hatást a bányászok életéről szóló, szociografikus tartalmú interjúk sorát követő, e munka örökérvényű szépségét, mítoszát megidéző szavak teremtik meg, nem kis részben az ezek alá finoman bekúszó, elsősorban trombitára komponált bluesos hangulatú filmzenének köszönhetően, amely tehát a leíró képek mellett végül a beszélgetésekhez is társul. A *Krétarajzok* az archaikus paraszti kultúra átalakulását

a változást megélő-megörökítő képzőművész nézőpontjából mutatja be. A hangszerelésben figyelemre méltó a folklórhatást felerősítő cimbalom használata, de később a szöveg nélküli, a hang textúráját megformáló kórus már kifejezetten oratóriumszerű hatást társít a képekhez.

Kisjátékfilmek

A kisjátékfilmekben hagyományosabb a zenehasználat, de azért hallhatunk egyénibb, Eötvös munkájának tekintetében is szerzőibb megoldásokat. Az *Aranykor*ban jórészt az átkötésekben szól melankolikus hangulatú, dzsesszes tánczene (gyakran a rádióból, ám vélhetően azok is Eötvös szerzeményei); a két párhuzamba állított párkapcsolati krízis (a középkorúak elidegenedett és a fiatalok civakodó viszonya) legfeszültebb pillanataiban nincs zene, a drámai hatást a csend teremti meg. A *Cirkusz* című Karinthy Frigyes-novellát adaptáló *Különös melódiá*ban viszont kiemelt dramaturgiai szerepet kap a hegedűn felcsendülő dallam. A művészetről, illetve annak előadásáról, a külsőségek azóta még inkább felfokozott szorításáról szóló allegorikus történet irodalmi motívumát, a cirkuszi létra tetején egyensúlyozva előadott dallamot Eötvösnek meg kellett komponálnia. A zene – és a gyermekien ártatlan előadás – szépségét a filmben különösképpen diktatórikusnak, falanszterszerűnek beállított manézsvilág süket csendjei, a zajokból és a zörejekből komponált effektek ellenpontozzák.

Jeney első, az *Egy gyávaság története* című kisjátékfilmhez írt zenéje szintén hagyományosabb alkotás. A rendező, Kézdi-Kovács Zsolt a francia újhullám előtti tisztelgésének jeléül, a nyitó képsor alatt, amikor az ő szereplői is vadul előzgetnek az országúton, a *Kifulladásig* című 1959-es Godard-film jól ismert zenéjét idézi. Szép hommage – a zene szólamán. Jeney saját szerzeménye a történet, illetve a főhős hangulatát követi, a száguldás nyugtalan képeitől a belső vívódásig, ahogy a férfi nem meri elmondani barátja feleségének, akihez korábban őt is gyengéd szálak fűzték, férje tragikus halálát, noha annak szemtanúja, s a bravúroskodásukkal talán önkéntelenül okozója is volt. A szinte végig hallható zenének köszönhetően is lesz a zárlat – ahogy a feleség végül nem a közös baráttól, hanem hivatalos formában értesül a balesetről – különösen drámai: azokban a pillanatokban ugyanis megszűnik a zene, s a fájdalmat – meg a túlélő gyávaságát – csak a néma képek közvetítik.

Kísérleti filmek

Zenei értelemben a legradikálisabb megoldásokat természetesen a kísérleti filmekben hallhatjuk. Bácskai Lauró *Igézet*ének Eötvös szerezte zenéje kiváltképp különleges. Nem csupán technikai megvalósítása miatt. „Neki – emlékszik vissza a zeneszerző[19] – már a ’60-as évek elején öt csatornás filmzenét, vagyis filmhangot készítettem, és öt csatornás lejátszó berendezés akkor csak a Corvin moziban

19 Kolozsi: *Lábmosó és mélyvíz,* 126.

volt, az anyagot pedig csak Csehszlovákiában lehetett legyártani." Hasonlóan igényes a film képi világa: színesben, cinemascope formátumban valósul meg, amely igencsak újszerű eljárásnak számít, főképp a Balázs Béla Stúdióban. Az *Igézet*ben – a későbbi *Különös melódiá*hoz hasonlóan – a művészet allegorikus képe fogalmazódik meg, méghozzá oly módon, hogy érzékeltesse annak anyagszerűségét. S ezt a legkevésbé megfogható zene segítségével ábrázolja a film. Két helyszínt váltogat: az első egy kohó, ahol az olvasztárok munkájától jutunk el a fémhuzalig, a húros hangszerek egyik meghatározó eleméig; a másik a Zeneakadémia, egy vonósnégyes próbája, ahol a húrok megszólalnak. A gyári képsorokat az ötcsatornás filmhang, a zajokból létrehozott, illetve azokat imitáló elektromos effektek kísérik, míg a zene előbb fuvolán, majd a vonósnégyes egyetlen, hatalmas, kakofóniát idéző akkordjában hangzik fel. A film művészetelméleti „tézisét", a címadó „igézetet" a zeneszerzőnek valóban meg kellett írnia, s elő is kellett azt adni (a filmben a Sepsey vonósnégyest látjuk, de a hangcsík a Szécsy vonósnégyes játékát rögzíti). A filmzene tehát a koncepció lényegét juttatja kifejezésre.

Az *Amerigo Tot* a szobrászi munka folyamatának és a művek kreatív mozgóképi feldolgozásának segítségével mutatja be alanyát és tárgyát, azaz narrátorszöveget nem alkalmaz, legfeljebb néhány szöveginzertet. Ennek megfelelően a zenének erőteljes az értelmezői szerepe: a művész absztrakt köztéri munkáit a formákra rímelő vibráló futamok, míg hazalátogatásának, a *Csurgói Madonna* felszentelésének képsorát cimbalmon felhangzó népdalfeldolgozás kíséri.

A Huszárik filmjében nemcsak operatőrként, hanem vágóként is dolgozó, az *Igézet*et is fotografáló Tóth János első önálló rendezése a Balázs Béla Stúdióban a filmzene tekintetében is újszerű vállalkozás. Az *Aréna* címadó motívumát feldolgozó nyitó és záró szekvenciák inkább hanghatásokkal dolgoznak, zeneiségüket a gyorsmontázshoz igazodó éles hangvágások teremtik meg. A második, lassú tételhez Eötvös kórusdarabot komponált; lényegében ez az *Aréna* egyetlen hagyományos és eredeti zenéje. A következő tétel múltidéző anzixai alatt régi sláger, aztán a modern arénavilág villódzó felvételei alatt egy kortárs beatszám némiképp manipulált hangjait hallhatjuk. Eötvös munkája ebben a filmben teljes mértékben alárendelődik a rendezői koncepciónak: Tóth János a hagyományos dallamok helyett hangdesignban gondolkodik, amely a képekhez hasonló lehetőséget kínál a számára oly fontos montázsra.

Huszárik Zoltán *Capriccio* (1969) és *Tisztelet az öregasszonyoknak* című műve (1971 – ez a film, ahogyan az *Amerigo Tot* is, nem a BBS-ben, hanem a Riport- és Dokumentumfilm Stúdióban készült), noha az évtizedfordulón keletkezik, még a hatvanas évek „proto"-kísérleti filmjeihez tartozik (az *Elégiá*val együtt). A *Capriccio*ban a film zeneszerzője, Jeney Zoltán szinte társszerzővé lép elő, hiszen kompozíciója a hóemberek melletti fontos motívumból, az előbb élőként, majd holtként, kitömöttként látható madarakból indul ki, s az elektronikus apparátussal az ő hangjukból generál zenei hangot, aztán a film középrészében, amikor a hóemberek egy fúvós zenekart „alakítanak", e formációhoz illő dallamot és hangszerelést alkalmaz.

A *Tisztelet az öregasszonyoknak* esetében kivételesen két változat is születik,[20] mivel az elsőt túl drámainak érzik az alkotók, Huszárik és Jankura Péter operatőr. Az eredeti tragikus történelmi víziója helyett a második az egyéni sorsot emeli ki ugyanabból a képanyagból, éspedig úgy, hogy az expresszív elektronikus hangzás helyett egyetlen, a komponista által megszólaltatott egyszerű, általában kisgyerekek oktatására alkalmazott hangszeren (melodika) felhangzó dallamot hallunk. Ez utóbbi lett a hivatalos változat zenéje. Jeney együttműködése Huszárikkal az e munkával párhuzamosan megvalósuló *Szindbád*ban (1971) jut el csúcspontjához.

Huszárik (és Tóth János) rövidfilmjei előképei a hetvenes évek kísérleti darabjainak, s ők a később forgatott munkáikkal is megmaradnak ebben a paradigmában (Huszárik Zoltán: *A piacere*, 1977 – a rendező utolsó rövidfilmje már szintén a Riport- és Dokumentumfilm Stúdióban készült, zeneszerzője pedig Maros Rudolf; illetve Tóth János BBS-rövidfilmjei, amelyeket 1983-ban *Örök mozi* címen fűz össze egész estés antológiává). Jeney viszont átlép a kísérletezés új, neoavantgárd korszakába, leforgatja saját művét, a *Round*ot, illetve zenét ír Maurer Dóra *Keressük Dózsát* és *Kalah* című munkájához, továbbá Maurer *Triolák*ja első, 1977-es változatának zenei közreműködője, ám a film végleges, 1980–81-ben megvalósuló formájában a korábbi brácsaszólam helyett énekhangot hallunk. A *Keressük Dózsát* filmzenéje hagyományosabban kíséri a nem létező Dózsa-portré rekonstrukciós kísérletének iróniáját a preparált zongorára emlékeztető hangszeren előadott, vibráló, újra és újra nekilendülő rövid futamokkal. A fekete táblára krétával felrajzolt stáblista egyébként csak annyit közöl a film végén: készítették Maurer Dóra, Gulyás János (ő operatőrként működött közre); Jeney neve nem szerepel a filmen.

Jeney *Round*ja és Maurernak a zeneszerzővel szoros együttműködésben készült *Kalah* című munkája (ezúttal már ez szerepel a stáblistán: készítette Maurer Dóra és Jeney Zoltán) hasonló módon szövi a lehető legszorosabbra film és zene kapcsolatát. A *Round*ban a Baross téri aluljárórendszer nyitott kör alakú „kráterét" látjuk. A teret egyetlen beállításban mutató, jobbra-balra svenkelő kamera fekete-fehér képéből mindig csak egy vagy néhány függőleges sávban nyílik meg a kép, a megszólaló hangoknak (hárfa, csembaló, zongora) megfelelően (egy hang = egy sáv, több hang, azaz egy akkord = több sáv). Beke László leírása szerint a *Round* „12 hangnak megfelelő 12 függőleges képmezőben, maszkolásos megoldással, aleatórikus kép–hang összefüggésekkel"[21] megvalósuló mű. A közvetlen kép–hang összefüggés következtében, ahogyan Kolozsi László fogalmaz, „mintha maga a kép is, a film is egy hangszer lenne".[22] A képek felosztása ráadásul eszünkbe juttathatja a többcsatornás hangfelvételek sávjait. A *Kalah*ban egy ősi arab

20 A két változat összehasonlító elemzését ld. Kolozsi: *A húsleves muzsikája*, 16–17. A *Szindbád* DVD-kiadásának extrái között megtalálható a *Tisztelet az öregasszonyoknak* mindkét zenéje, valamint Fazekas Eszter beszélgetése Jeneyvel *Huszárik és a kortárs zene* címmel (Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet).

21 Beke László: „Maurer Dóra experimentális filmjei", *Filmkultúra* XXV. (1984. május–június), 47–55., ide: 52.

22 Kolozsi: *A húsleves muzsikája*, 17.

matematikai játék lépéseit látjuk, amelyet két ember 72 kővel játszik. Ahogyan erről a nyitó inzert tudósít, „a film egy döntetlen játék pontos dokumentációja színekkel és hangokkal". A kilencperces műben a középpontból a vászon szélei felé kinyíló, téglalap alakú színes formák lüktetését látjuk, újra és újra nekilendülő, más és más hangmagasságból induló elektronikus zenei skálára. Beke itt is az aleatórikus komponálás elvét fedezi fel, méghozzá annak „olyannyira tiszta példáját, hogy már nem is annyira filmről, mint legfeljebb a valószínűségszámítás törvényeivel meghatározott, szabálytalanul pulzáló fény- és hangzásfolyamatokról kellene beszélnünk".[23]

Mindkét film az experimentalizmus „tiszta" változatát képviseli, tehát kizárólag formák véletlenszerű változását vizsgálja, erőteljes stroboszkóphatással. A *Round* ugyan ehhez dokumentumfelvételt alkalmaz, de annak nem lesz semmiféle tárgyszerű jelentése, a *Kalah* viszont eleve absztrakt színekkel és mértani alakzatokkal – képileg voltaképpen animációs technikával – dolgozik. E két műben nem hagyományos értelemben vett filmzenéről van szó, hiszen a film zenévé, a zene pedig filmmé válik; a kísérlet a két médium összeillesztéséről szól. A hangok bizonyos képeket jelölnek, de ezt leírhatjuk fordítva is: a képek jelölnek bizonyos hangokat. Ily módon a film mintegy megszólaltatja a hangokat – avagy a hangok a filmet. A lényeg az alá-fölérendelési viszony kiegyenlítésében rejlik. Szellemesen írja fent idézett cikkében Kolozsi László a *Kalah*ról: „festő és zenész virtuóz *pas de deux*-je".[24] S ez a Jeney közreműködésével készült többi filmről is elmondható.

Az *Egy különc úr naplójából* hanganyagának létrejöttét így idézi fel a film rendezője, Háy Ágnes: „Nem volt zenéje, mondtam is a Vidovszkynak, hogy nem szeretnék zenét, csak muszáj. Kérdezte, mire gondolok. Azt gondoltam, érdekes lenne a hangszalagra rajzolni, karcolni a zenét. Megcsináltuk, optikailag le lett olvasva, magnóra került, aztán ő ebből a zajanyagból rakta össze a zenét."[25] A jóval későbbi *Haláltánc*ban a bizarr látványhoz méltó Vidovszky zenéje: a pixillációs technikával animált csontváz és két ember fekve előadott táncát elektronikus effektekből, a capella előadott dallamfoszlányokból meg csujogatásokból patchworkszerűen összeállított zene kíséri. Háy ebben és egy másik interjújában is külön kiemeli, hogy a Balázs Béla Stúdió alkotói, Erdély Miklós, Bódy Gábor, Maurer Dóra, Szirtes András mellett legalább annyira fontos volt számára az Új Zenei Stúdió, s ott Vidovszky előadásai. „Nagyon sok mindenkitől tanultam még, de különösen az Új Zenei Stúdiótól: amiket most csinálok filmen, azt onnan meg úgy általában a zenéből tanultam."[26] „A Rottenbiller utcába, a Stúdió koncertjeire nagyon rendesen jártam."[27]

23 Beke: *Maurer Dóra experimentális filmjei*, 52.

24 Kolozsi: *A húsleves muzsikája*, 17. (Kiemelés az eredetiben – G. G.)

25 Szőnyei Tamás: „'Mindent lefordítok mesére'. Háy Ágnes grafikus, filmrendező", *Magyar Narancs* XII/2. (2000. január 13.).

26 Uott.

27 „'Én valahogy nem értem a történeteket'. Háy Ágnes animátorral, képzőművésszel Muhi Klára készített interjút", *Élet és Irodalom* LV/31. (2011. augusztus 5.), 7.

Különösen alakul Száva Gyula 1980 és 1982 között megvalósuló *Eset* című komputeranimációjának „esete". Vidovszky elektronikus zenét ír a filmhez, de az alkotó végül anélkül, a főcím és a stáblista alatt hallható berregő hangot leszámítva némafilmként standardizálja munkáját. Indoklását a kísérleti filmek zenehasználatának koncepciója miatt érdemes idézni. Az absztrakt formákat a számítógép segítségével animáló műben a kép és a zene szinkronizálása jelenti az első, az időérzetet a vártnál jobban befolyásoló zene a második problémát. „A harmadik alapvető probléma az volt – írja a film készítője –, hogy tapasztalatunk szerint a zene, miközben bizonyos irányban intenzíven elmélyítette; ugyanakkor egészében erősen behatárolta és korlátozta a képi folyamat szemantikai terét."[28] Fontos körülmény, hogy mindez nem elméleti megfontolásból, hanem gyakorlati tapasztalatból fakad; kép és zene illesztésének próbái állnak mögötte. Vidovszky szerzeményét végül az eredetileg negyedórás *Eset* 1987-es, majdnem egyórás parafrázisában használják fel.

Vidovszky László önálló rendezése, az *Aldrin* szintén a radikális formai kísérletek sorába tartozik. Egyetlen mozdulatlan beállításban, balra komponáltan látjuk Csengery Adrienne operaénekest fejhallgatóval a fején egy mikrofon előtt. Kinéz a kamerába, majd németül szótagolva egyetlen kitartott hangon kántálni kezd egy szöveget, amely a Holdra másodikként lépő asztronautáról, Buzz Aldrinról szól (innen a cím). Mindeközben a kép jobb oldalán felül a német szöveg, alul a magyar fordítás betűi villannak fel. Ily módon az egyetlen szólammá csupaszított hang (zene) és a darabjaira tördelt szöveg kerül különös kapcsolatba egymással, meg persze a felidézett eseménnyel. Ez utóbbi értelmezésében segíthet Buzz Aldrin „másodiksága", amely megfosztotta őt a világhírtől. (A szöveg egy korabeli nyugatnémet lapban megjelent tudósítás Buzz Aldrinnak egy partin ittasan tanúsított különös viselkedéséről.) A film valamiképpen az első/közvetlen jelentés melletti második/közvetett – avagy közvetített – jelentésre hívja fel a figyelmet. Ezt támogatja az elsődleges jellegzetességétől megfosztott hang/zene (nincs ugyanis sem dallama, sem ritmusa) és a szavak közvetlen jelentését ugyancsak megbontó betűkre tördelés: a kettő együtt egyszerre hallhatóvá és láthatóvá teszi az egyébként „hallhatatlan" és „láthatatlan" szemantikai elemeket.[29]

Surányi András egy órát meghaladó, tehát egész estésnek minősülő, Puskin egyfelvonásosából készült irodalmi adaptációja, a *Mozart és Salieri* (1979) voltaképpen kisjátékfilm, ám erőteljesen magán viseli a korszak experimentális filmjeinek képi megoldásait, így helyesebb a kísérleti filmek kategóriájában tárgyalni. Vidovszky számára a zeneszerzői kihívást nyilván az jelenti, hogy Mozart muzsikája mellé kell társítania saját motívumait. Valóban ez történik, méghozzá a darabban tematikusan is megjelenő *Rekviem*mel (K. 626). A műnek több részlete felcsendül, ám már filmbeli megszólalásuk is magán viseli Vidovszky zeneszerzői

28 Száva Gyula: „Jegyzetek, leírások". In: *Új képkorszak határán. A számítógépes grafika és animáció kezdetei Magyarországon.* Szerk. Peternák Miklós. Budapest: SZÁMALK, 1989, 105–116., ide: 111.

29 Az *Aldrin* kottáját ld. *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke László–Peternák Miklós. Budapest: Műcsarnok–Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987, 106.

beavatkozását a hirtelen dinamikai váltásokkal, s erre rímel saját elektronikus effektekből álló, mai fogalommal „hangdizájnja", amely az ugyanekkor készülő *Psyché* zenéjét idézi.

Következtetések

A hatvanas évek kimagasló filmzenéi összefoglalóan a hagyományos filmkategóriák átalakítását támogatják esszéisztikus, lírai formává. Az e tekintetben kísérletező kisjátékfilmek és dokumentumfilmek ily módon a történet elbeszélése vagy a valóság bemutatása helyett egy-egy gondolat kifejtésére, absztraktabb fogalmazásmódra vállalkoznak, ezért érvényes lehet rájuk a zenéből kölcsönzött etűd elnevezés. Érdemes még mindehhez hozzátenni, hogy hasonló céllal gyakran klasszikus zenéket alkalmaznak (így például Szabó István 1961-es *Te* című etűdjében Mozart K. 254-es B-dúr zongoratriójának, Kardos Ferenc *Miénk a világ* című 1963-as művében Carl Orff slágerdarabjának, a *Carmina Burana*nak a részletei szólalnak meg), ám ezt a feladatot a korszak rendezői legtöbbször kortárs zeneszerzőkre, a hatvanas években leggyakrabban Eötvös Péterre bízzák.

A hatvanas évek kísérletező filmjei mellett önálló filmkategóriaként, a Balázs Béla Stúdión belüli irányzatként megjelennek már a kísérleti filmek is. A hetvenes években kiteljesedő experimentalizmusban ugyan nem válik uralkodóvá a filmzenehasználat, viszont néhány komponista kísérleti filmet rendez, s ez a filmzeneszerzés mellett még szervesebbé alakítja a viszonyt a két művészeti ág, illetve a rendezők és a zeneszerzők között. A film és zene tehát a hetvenes évek filmnyelvi kísérleteiben ezen a módon is kapcsolatba kerül egymással, jórészt az Új Zenei Stúdió Eötvös melletti másik két alkotójának, Jeney Zoltánnak és Vidovszky Lászlónak köszönhetően. Elsősorban az ő tevékenységük miatt állíthatjuk azt, hogy a BBS ebben az időszakban bizonyos mértékig új zenei filmstúdióvá vált.

Irodalomjegyzék

A 180-as Csoport és a fővárosi klubok a nyolcvanas években. In: *A hallgatás terei*, 73–98.

Beke László: „A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei". In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, 65–69.

Beke László: „A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió". In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, 214–223.

Beke László: „A magyar experimentális film mint torzó". In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, 126–130.

Beke László: „Maurer Dóra experimentális filmjei", *Filmkultúra* XXV. (1984. május–június), 47–55.

Beke László: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997.

Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Budapest: Műcsarnok–Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987.

Bódy Gábor. „A fiatal magyar film útjai”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 111–116.
Bódy Gábor: „A filmnyelvi sorozat vitájához”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 94–95.
Bódy Gábor: „A ’kísérleti film’ Magyarországon. Vázlat és történés”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 131–135.
Bódy Gábor: „Bevezetés a *K/3* csoport munkatervéhez”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 96–102.
Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Akadémiai, 2006.
Bódy Gábor: „Elégia”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 37–38.
Bódy Gábor: „Hol a ’valóság’? A dokumentumfilm metodikai útvonalához”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 105–110.
Bódy Gábor: „Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 140–156.
Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
Dargay Marcell: *A 180-as Csoport. Művek – Kontextus – Recepció*. Budapest: Prae, 2023.
Erdély Miklós: „A filmezés késői fiatalsága. Az undergorund filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere”. In: uő: *A filmről*, 167–185.
Erdély Miklós: *A filmről*. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995.
Erdély Miklós: „A kísérleti film”. In: uő: *A filmről*, 234–238.
Erdély Miklós: „Hangkulisszák a filmben és a valóságban”. In: Uő: *A filmről*, 227–233.
„’Én valahogy nem értem a történeteket’. Háy Ágnes animátorral, képzőművésszel Muhi Klára készített interjút”, *Élet és Irodalom* LV/31. (2011. augusztus 5.), 7.
F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai. Szerk. Peternák Miklós. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991.
Fittler Katalin: „Uránia-maraton. Uránia Filmnapok – a filmhang és a filmzene jegyében”, *Criticai Lapok* XXII. (2013. március), 28.
„Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral”, lejegyezte: Balázs Kata. 2. rész, 2018 nyara, *Balkon* XXVI. (2018. június–július), 32–41.
A hallgatás terei. A kortárs zene nyilvánossága a Kádár-kori és a rendszerváltás utáni Budapesten. Szerk. Ignácz Ádám. Budapest: Városháza Kiadó, 2005.
Kolozsi László: „A húsleves muzsikája. Jeney Zoltán filmzenéi”, *Filmvilág* LXIII. (2020. március), 16–17.
Kolozsi László: „Lábmosó és mélyvíz. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel”, *Mozinet Magazin* VII. (2010. július–augusztus), 124–127.
Molnár Szabolcs: „A hely és a szellem. Az Új Zenei Stúdió koncertjei a centrumtól távol”. In: *A hallgatás terei*, 53–72.
Száva Gyula: „Jegyzetek, leírások”. In: *Új képkorszak határán*, 105–116.
Szőnyei Tamás: „Ciripelő tücskök. Peternák Miklós: „A magyar avant-garde film”. In: *F.I.L.M.*, 5–51.
Új képkorszak határán. A számítógépes grafika és animáció kezdetei Magyarországon. Szerk. Peternák Miklós. Budapest: SZÁMALK, 1989.
Vidovszky László: „’Lila szín nélkül is lehetett létezni’. Szatmári Áron beszélgetése”, *Jelenkor* LXII. (2019. május), 543–549.

Zsugán István: „A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Bódy Gábor”. In: uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Osiris–Századvég, 1994, 439–446.

Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Osiris–Századvég, 1994.

ABSTRACT

Gábor Gelencsér

THE BÉLA BALÁZS STUDIO AS THE ‘NEW MUSIC’ FILM STUDIO

A striking feature of the films produced by the Béla Balázs Studio (BBS) is that even within more traditional film genres – such as (short) feature films, documentaries, and animated films – we frequently encounter distinctive film scores and innovative uses of music. In the case of experimental films, the relationship between composers and directors is particularly close; in fact, in some cases, the composers themselves directed experimental films. This study examines the works of the three founding members of the New Music Studio – Péter Eötvös, Zoltán Jeney, and László Vidovszky – more specifically: which periods of the Béla Balázs Studio their activities are linked to, how they shaped the studio’s artistic direction, and to what extent they contributed to the films’ style. The work of the film composers under examination is significant primarily from the latter perspective; that is, the role of the trio of Eötvös, Jeney, and Vidovszky becomes decisive in the experimental films of the Béla Balázs Studio.

Gábor Gelencsér PhD (1961) is Associate Professor at Eötvös Loránd University, Film Studies Department (Budapest, Hungary), and editor of the periodical *Pannonhalmi Szemle*. His research interests are related to Hungarian cinema after WW II. He has published 10 monographs, more than 500 essays, reviews and articles in different magazines. His recent books are: *Lopott boldogságok. Premodern Magyar melodrámák (1957–1962)* [Stolen Happiness. Premodern Hungarian Melodramas (1957–1962)] (2022); *Közelkép. Porték, témák, formák a Magyar film történetéből* [Close-up. Portraits, Themes, Forms from the Hungarian Cinema] (2022); *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében* [The Orchestra of the Titanic. Styles and Trends in the Hungarian Cinema of the Seventies] (^{2}2023).