

Pócsik Andrea

## Egy könyv a láthatatlan képek leírhatatlan filmjeiről

### Szerző

**Pócsik Andrea** filmtörténész, kultúrakutató. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán a Film-, Média- és Kultúraelmélet Doktori Programon szerzett PhD-kutatásának témája a magyar filmtörténet romaábrázolása a kortárs kultúrakutatások tükrében. Publikációi társadalmi, kulturális és filmművészeti folyóiratokban jelennek meg. 2011-ben alapította az egyetemi kurzusként is működő Romakép Műhelyt, amely közösségi filmklubként (egyetemi hallgatók bevonásával) minden tavasszal egy programsorozatot szentel a romák kortárs mozgóképes ábrázolásának. Egyetemi adjunktusként dolgozik a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetében.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.6>

## Egy könyv a láthatatlan képek leírhatatlan filmjeiről

[Gelencsér Gábor: *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2016. 246 oldal]

Zavarba ejti az olvasót egy kizárólag filmcímekből álló tartalomjegyzék, amelyek után az elemző szerző megközelítésére utaló szókapcsolatok következnek: például *A kis Valentinó* után a *Semmiföldje* vagy az *Álombrigád* után az *Elkalandozások kora*. Először számolgatni kezd, hátralapoz a filmográfiához: mely filmek hiányoznak, szigorú kronológiát követnek-e a fejezetek. Majd elgondolkozik, túlzó alázatról van-e szó, hogy a filmcímek kerültek a szövegeket tartalmazó fejezetek élére, mintegy alárendelve az elemzéseket a tárgyuknak? Vagy egyszerűen azt jelzi ez a koncepció, hogy a szerkesztési elv vállaltan (és dacosan) szembehelyezkedik a kortárs filmtörténetírás nem annyira a historizálásra, mint inkább bizonyos problémák köré épülő, a térbeli, emlékezeti, társadalmi nemi és egyéb kritikai, kulturális fordulatokat figyelembe vevő megközelítéseivel? Miután elolvastuk, rá kell ébrednünk, nem egyszerű rendszerezéssel van dolgunk, sőt, a lineáris szerkesztésű írásmű igazolni látszik, hogy ebben a klasszikus rendben is tárulhatnak új, váratlan perspektívák az olvasók elé. A magyar neoavantgárd filmművészet alkotóit majd meg- és feltalálják a különféle kulturális megközelítéseket művelő filmtudósok is, mindennek eljön az ideje, és ez a könyv vélhetőleg időtálló, nélkülözhetetlen és megkerülhetetlen (inspirációs) forrásmunka marad. Akkor válik talán majd világossá igazán, ami még ma nem: a formatörténet nem szükségszerűen áll szemben a kulturális megközelítésű történetírással, hanem megalapozhatja, kiegészítheti azt.

Gelencsér Gábor filmesztéta, filmtörténész munkásságában gyakorlatilag a filmtörténetírásnak és -elemzésnek minden műfaja megtalálható: a stílustörténettől (*A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*) a recenziógyűjteményen (*Filmolvasókönyv. Írások filmművészeti kötetekről*) és az egy életművet bemutató köteten át (*Káoszkerítő. Gothár Péter filmjei*) a tanulmánygyűjteményig (*Más világok. Filmelemzések*), adaptációtörténetig (*Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*) és fiatal olvasóknak, laikusoknak szánt ismeretterjesztő műig (*Magyar film 1.0*).

Megszólalhat-e ebben a műfaji sokszínűségben olyan egyedi, hamisíthatatlan hang, amely csak rá jellemző, van-e a sokféle választás mögött olyan módszer, amelynek művelőjeként őt tudjuk beazonosítani? Úgy gondolom, az előbbi kérdésre a formanyelvi elemzés mindenek fölé helyezésében, az utóbbira a tanári tevékenységben, különféle rendezvényeken tartott előadásában találjuk meg a választ. Ezek döntések következményei és nem kizárólagosak: ugyanúgy, ahogyan Jeles András életműve önmagában nem jelenti a hetvenes évektől máig tartó időszak filmművészetét, Gelencsér elemzései sem tekinthetők egyetlen (megfelelő) útnak.

Ebben az írásban amellet próbálok érvelni, hogy ennek a portrénak a megrajzolásában (az alapot jelentő filmtörténeti kutatástól az elemzésig) nem annyira a korszak stílustörténete, mint inkább a szerzőnek a választott alkotóhoz fűződő viszonya mutatkozik meg. Ha azonban „csak ennyit” jelentene ez a Jeles-könyv, elég szegényes és nem túl időtálló munka lenne. A Jeles-féle stílusalakzatok elemzése véleményem szerint látni is tanít, nem csak Jeles alkotói hozzáállását és társadalmi környezetét, hanem és legfőképp annak a médiumnak a lényegi vonásait is, amely a hatvanas-hetvenes évek kultúrájának paradigmatisz mus művészeti ágát hozta létre. S bár ma már a film nem az, ami akkoriban volt, és környezetünket sokkal inkább az újmédia (közösségi) működése határozza meg, a látni tudás képessége aligha nélkülözhető. Úgy vélem, a Jeles-könyvnek nem annyira filmtörténeti, inkább filmesztétikai jelentősége van, ahogyan a kortárs Bódy Gábor írta, az esztétikát eredeti jelentésében, az észlelés, érzékelés tudományaként értve.



*Gelencsér Gábor: Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei*

De nézzük legelőször, hogyan indokolja maga a szerző a saját választását. Már a bevezető tartalmaz meggyőző érveket a megközelítés mellett, konkrét magyarázatot is, ám továbbolvasva a kötetet egyértelmű, a választás nem csak Gelencsér Gábor következetességére utal, hanem vállaltan egy hagyomány folytatása (és egyben megújítása is). A könyvet egyik tanára, Balassa Péter esztéta emlékének ajánlotta, akitől (mint Jeles egyik legmélyebb ismerőjétől) a következő idézet szerepel a bevezetőben:

Van néhány művész, gondolkodó, gyerek, bolond, öregember és természetbarát, akiről nem tudok és nem is akarhatok a diszkurzív logika, a magát ésszerűnek képzelő kritika hangján beszélni. (Balassa 1993a: 8)

Majd Gelencsér hozzáfűzi:

E munka módszertanában is igyekszik követni a Jeles-recepció hagyományát. Célja egyszerre bemutatni Jeles filmjeinek formaeszközait és társadalmi környezetét, ugyanakkor megsejtenni művészetének bölcséleti távlatait.

Ha létezik gelencséri filmelemzési módszer, akkor annak egyfajta esszenciája ez a könyv. Nem véletlenül: Jeles művészetében az esztéta a filmről való bölcselkedésnek azon mintázatait fedezi fel, amelyek úgy vélem, az ő írásaiban is fellelhetők. Közös történetük sejtésem szerint jóval korábbra nyúlik vissza: a *Titanic zenekara*,<sup>[1]</sup> amely a magyar filmtörténetírás egyik alappillére lett, és a hetvenes évek filmművészetét rendszerezi, tárgyalja, nem csak egy fontos Jeles-elemzéssel zárul, de az utolsó mondatával előrevetíti a hasonló szellemiséget és valamifajta közösségvállalást.

A könyv szerkezetében is követi a tartalomjegyzékről írottakat, de tipográfiailag fordítottnak: a filmek (tartalmi és formai) leírását, készítésének körülményeit, kontextualizálását találjuk az első helyen, aztán dőlt betűvel szedve következnek az elemzések, értelmezések, amelyek bár szorosan, néhol elválaszthatatlanul kötődnek az előzőleg elmondottakhoz, magasabb, bölcséleti szinten hoznak létre gondolati összegzéseket. A kötet önmagában is hiánypótló, de az első fejezetei kiváltképp azok, hiszen Jeles pályájának korai (főiskolás) korszakát dolgozzák fel. Az elemzésekben azonban napvilágra kerülnek az akkor még csírájukban létező gondolatok, az alakulóban lévő, bizonyos szempontból mégis megérleltnek tűnő filmes megoldások.

Ez a korszaka azért is különösen fontos Jelesnek, mert a forráshoz vezet: a Balázs Béla Stúdióba, amely a fiatal alkotónak megfelelő szellemi és szakmai környezetet teremtett (bár Jelesnek szigorúan véve csak egy filmje készült a stúdióban, kapcsolata az ott alkotókkal jóval szorosabb volt). Ezért a kortársak filmjeire, gondolataira való utalások át-átszövik az elemzéseket.<sup>[2]</sup> Szándékosan egy látszólag igencsak jelentéktelen, negyedórás vizsgafilmlet választok példaként: a *Vasárnap, április 12-t*. Gelencsér már itt kiemeli azt a vonását a Jeles-filmeknek, amely – nem szigorú tudományos értelemben vett, hanem annál tágabb – antropológiai érdeklődésről tanúskodik, formailag pedig az avantgárd városfilmek tradícióját követi. Ezzel az állítással egyrészt előrevetíti a későbbi filmek kapcsán kifejtett gondolatokat, másfelől a korszak szellemi, formai áramlataihoz való kötődésekre is utal.

A dokumentarista indíttatású stilizációt folytatja és egészíti ki főképp a film második felében a képi torzítások sora, többek között olyan egyszerű, optikai előtétek alkalmazásával, mint egy borospohár vagy egy színes üvegpalack. Jeles filmjében – és ez egész művészetére is igaz – mintha egyszerre valósulna meg a Bódy-féle experimentális dokumentarizmus és Tóth János filmpoétikája.

Dokumentum és fikció egymásba játsása ezúttal egy operatőri vizsgafilmhez méltó vizuális gazdagságot és a szó szoros értelmében vett sokszínűséget hoz létre. A vasárnap *gyönyöre* ugyanakkor a keresztmetszetszerű mozaikos eseménysoron talmi fénnel csillog; ez a *ragyogás* (Tóth János egyik rövidfilm-összeállításának címe: *Shine – Ragyogás*) nem a látványból, hanem a látásmódból következik. S amikor lelassul a filmritmus, megáll a kép, kifakulnak a színek, akkor komorabb, merengőbb, rezignáltabb hangulat uralkodik el a vásznon: a hétfőé. (79-80.)

Figyelmet érdemel tehát egyfelől az antropológiai érdeklődés, amit Gelencsér Jelesnek tulajdonít.

Bár nem határozza meg pontosan, mit ért ez alatt, úgy vélem, az elemzések alapján világos. A hétköznapiak, az „apró dolgok” részletekbe menő megfigyelését, a minket körülvevő szimbólumrendszerek (melyek kultúránkat alkotják) egyre mélyülő értelmezését, és mindezek alapját alkotó emberi viszonyoknak a gesztusokban, mozdulatokban, cselekedetekben való megragadását. S ami Jelesnél a filmpoétikával kiegészül, az a fikció.

Az életmű korai korszakát lezáró fejezet a vizsgafilmről, a *Félálom*ról szól. Ez a kötetben durván az első harmadrész végén helyezkedik el. Különlegességét a következő megállapítással emeli ki:

A film megtekintése után úgy érezzük, hogy a »tanulóéveket« lezáró *Félálomban* már minden megvan a későbbi filmekből – s ez nem az utóbbiak szegényességéről, jóval inkább az előbbiek gazdagságáról tanúskodik, avagy másképp fogalmazva: az életmű szinoptikus karakterére utal.

Ez az állítás a megközelítésben rejlő hibaforrást, lehetséges működési zavart is jelzi, hiszen a szerző az érett munkásság eredményeit visszaolvassa a korai zsempékre. Csakhogy Gelencsér módszerének épp ez adja az erejét: a mintázatok (szerzői stílusalakzatok) kirajzolása, elemeinek kiemelése, hatásuk forrásainak felkutatása az életműben.

Nézzünk erre egy példát. Annak a kettősségnek a meghatározása, amely egy felismerhető filmes formához (itt épp a tudatfilmhez) való kapcsolódásból és a megidézett konvenciók átalakításából, rombolásából, váratlan perspektívájából áll, olyan kulcsgondolata a kötetnek, amelyre a későbbiekben, az érett korszak elemzése kapcsán a szerző vissza-visszatér. Leszögezi azt is, hogy

[...] Jeles minden formai hagyományt csak egyszer használ – azt is csak azért, hogy lerombolja, s a romokon valami újat építsen fel –, egyéni stílusmegoldásai viszont továbbélnek és filmről filmre variálódnak életművében. (90)

A fejezet elemző része *Az átmenet filmje* címet viseli, amely a tételmondat szerint „a formszervező elvként működő, tudatosból a tudattalanba, valóságból álomba/képzeletbe történő átmenetre” utal. A *Félálom* a fogalmilag nehezen leírható, folyamatos átmenet képeiből álló, folyamatos átmenet filmje.

A „megérkezést” a *Montázs* című rövidfilm jelenti, amely a főiskola utáni néhány televíziós megbízás után Jeles első és egyben utolsó BBS-alkotása. 1979-ben készül, ám szorosan kötődik ahhoz az 1976-os, *Teória és akció* című szöveghez, amely „filmelméletének” alapköveit fekteti le, teljes összhangban a stúdióban aktívan tevékenykedő kortársaival.

Az elmélet gyakorlati megvalósításának sajátos példája a *Montázs* című film, amely a korszak konvencionális és experimentális dokumentumfilmes formáitól való elrugaszkodással Gelencsér jól felépített érvelése szerint (a főiskolai filmekkel és első nagyjátékfilmjével együtt) „nem a korszak képviselői diskurzusában vesznek részt, hanem antropológiai szinten (vagy antropológiai szintre) dolgozzák fel témájukat [...] Teljes a spektrum a valóság tettenérésétől az intellektuális

reflexióig – vagy ha tetszik, a dokumentumtól a fikcióig”. (113)



*A kis Valentino (Jeles András, 1979)*

Az életmű hangsúlyainak sajátos kijelölésére újra felhívnam a figyelmet, hiszen épp a kötet felénél kezdődik az első nagyjátékfilm, az 1979-es, *A kis Valentino* elemzése és a korabeli filmkultúrában betöltött valós szerepének elbeszélése: Jeles ezzel a művével lépett ki valójában a nyilvánosság elé. Innentől nem csak a formáról és a filmek értelmezéséről ír Gelencsér, hanem rendkívül fontos kultúr- és intézménypolitikai tudással is ellátja az olvasót, amelyet a filmek fogadtatástörténetéből idézett gondolatok (például Petri György elemzése) tesznek még értékesebbé. Ezzel Gelencsér képes feltárni a filmek fogadtatása körüli „zavart” és visszavezetni azt azok formavilágára, ám a felvillanó, értő, érző megállapításokba kapaszkodva (például a Forgách András által a dokumentum és fikció határát jelentő mezsgyére helyezkedve) hozza létre saját „vízióját”, a *semmiföldjét*. A záró sorok egyszerre hatnak hitelesítésként és egy párbeszédnek képzeletbeli beszélgetéssé változtatásaként, amelybe a szerző közel húsz évvel később Balassa Péter és Jeles András mellé harmadikként lép.

A hetvenes évekről az jut eszembe, hogy mintha nem lett volna semmi, a semmi volt benne. Amit nagyon rafinált módon mondott számomra el [ti. *A kis Valentino*]. (Balassa – Jeles 1998: 4) (139)

Egy pillanatra érdemes megállnunk ennél a filmelemzésnél és felidézni a fent említett *Titanic zenekara* utolsó fejezetét, amely a hetvenes évek magyar filmművészetének egyik legfontosabb stílusalakzatát elemzi Bódy Gábor *Amerikai anzixának*, Erdély Miklós *Verziójának* és Jeles *A kis Valentinojának* összevetésével.

A *Teória és akció*ban felvetett elméleti probléma *A kis Valentino* »a mindennapi élet fantasztikumát« rögzíteni igyekvő gyakorlatában látható formát ölt: a film nem szakadhat el a valóságtól, hiszen a képeken mutatnia kell valamit; nem szakadhat el a fikciótól, hiszen a valóság csak ekképpen tehető jelentéssé. Ennek érdekében a stilizációnak a filmi kifejezés esztétikai paradoxonjáig kell hatolnia, »fikció« és »valóság« egymás számára megnyíló kölcsönös áttetszővé tételéig. Két egymásra írott film, egy dokumentum és egy fikció

– így képzelhető el »transzparens filmművészet«, s ennek szellemében valósult meg  
*A kis Valentinó*. (Gelencsér 2002: 409)

Az elemzés – bár szükségszerűen hasonlóképpen a formai megoldások vizsgálatára épül – mégis egészen más gondolati szálon halad. A *Titanic*-ban, amelyben (filmtörténeti monográfia lévén) valójában a *kanonizálódás* folyik, az érvelés afelé mutat, hogy igazolja, Jeles filmje kivételesen fontos sajátosságokkal rendelkezik:

*A Valentinó* azért mutathat egyedülállóan pontos képet a hetvenes évek Magyarorszájáról, mert rövidre zárja az évtized két meghatározó filmformáját, a dokumentarizmust és a szerzői stilizációt. Ám szemben a dokumentarista játékfilmek vagy fikciós dokumentumfilmek törekvésével, Jelesnél nem a két módszer ötvözése, hanem a két konvencióból következő stílus kölcsönös, egymás által történő felszámolása a cél, hogy eljusson magához a *filmhez*, vagy ahogy Bódy fogalmazta, a film filozófiájához. S ugyanezen okból éppen ez a film az, amely – noha radikálisan elutasít mindenfajta társadalomkritikus, publicisztikus felhangot – a legpontosabb »lelet« a hetvenes évek képzeletbeli mozgóképes »Horus Archívum«-ában. Egy olyan évtized határán áll, amely nem vezet sehonnan sehova – ennyiben is korszakalkotó. S mindenekelőtt abban, hogy a politikai helyzet és a filmi közlésmód lehetőségeinek, illetve korlátjainak *belátása* egyszerre, egyetlen pontból és egymásban megy végbe. Az olvadó szemetesekuka »áttetszősége« azonban le is leplezi a filmes transzparenciát: az egész filmet átható irónia felülírja a mégoly szubtilis és spekulatív kategóriákat. Alkotóét, elemzőét egyaránt.

»Isten ujjá beleért.« (Gelencsér 2002: 415-416)

Nos, a záró mondat, amely Jelesnek a Kardos Sándor-féle talált képekből álló Hórus-archívumhoz fűzött megjegyzése, úgy vélem, a kulcsa a *Váratlan perspektívák* megközelítésének. A láthatatlan filmes ábrázolására, a fogalmilag megragadhatatlan leírására és elemzésére való törekvés hasonló megpróbáltatások elé állítja a rendezőt és az elemzőt. A megoldást én nem csak a tartalomban, a rendkívüli alapos kutatásban és érzékeny hozzáértésben látom, hanem a megközelítésben és a szerkesztésmódban. Az utóbbival kezdem. Az életmű korai szakasza, amelynek megismerése Gelencsér Gábor számára (koránál fogva) utólagosan történt, ám annak materiáját egészen közelről megfigyelhette, megélhette (hiszen *A kis Valentinó* főhősével nagyjából egyidős), a szeriális szerkesztéshez hasonlóan íródik le: a formai mintázatok variálódásának elemzésében meglepő kapcsolódásokat, későbbi, kiforrott munkák teljes előképeit fedezhetjük fel Gelencsér irányításával. Amint Jeles stílusának fontos és kevésbé fontos sajátosságai elő-elő jönnek más és más környezetben, összefüggésekben, a váratlan perspektívák sok meglepő felismeréshez, s így módon egyfajta megélt, megtestesült tudáshoz juttatják az olvasót.

A megközelítést pedig – talán merész megállapításnak tűnik – a filmelemzésben szokatlan, ám épp a Jeles látásmódját fémjelző antropológia tudományában használatos résztvevő megfigyeléssel állítanám párhuzamba. A források kiválasztása és kezelése, de különösképpen a Jeles-életmű



nemcsak filmes, hanem színházi és szöveges részének beható ismerete és beágyazása a társadalom-, kultúr- és formatörténet szövetébe, mindemellett kritikusként a filmművészeti szcénában való mozgás, de különösen magához a rendezőhöz fűződő, kölcsönös elismerésen alapuló viszony teszi lehetővé a megközelítésre való fogékonyságot. Ennek egyik legszebb példája a forráskezelés során az *Álombrigád* elemzése végén található:

Átadom tehát a szót az Oláh Gyula szerepét alakító Láng Tibornak, akinek 1993 márciusában lejegyzett véleménye az *Álombrigádról* a *Töredékek Jeles András naplójából* című kiadványban olvasható. A »talált tárgyaknak« tűnő fogalmazvány gondolatmenete és beszédmódja pontosan azt a »váratlan perspektívát« nyitja meg az elemző számára, amelyre Jeles művészete annyira fogékony. Teljes és szöveghű idézése arra a nézőpontra világít rá, amely Jeles művészi nézőpontjával azonos, s amelyhez e sorok írója csak közelíteni tud. (168)

A kötet utolsó harmadában négy (és fél) olyan elemzést találunk, amely tárgyaiban (*Angyali üdvözlét*, *Senkiföldje*, *Párhuzamos halálrajzok*, *József és testvérei* és *Cogito*: három játék-, egy dokumentum- és egy rövidfilm) súlyos és alapvető morális, egzisztenciális kérdéseket tesz fel az alkotó. Madách *Az ember tragédiájának* gyermekszereplőkkel eljátszatott adaptációjában, a holokausztábrázolás hagyományában, bibliai kerettörténetben, a halálesetekhez kapcsolódó oknyomozásban, tényfeltárásban és egy kísérleti etüd sajátos, a készülési körülményekre is reflektáló mintázataiban – a felsorolás alapján elképzelhető – sok eltérést találunk, a konvenciók dekonstruálása azonban közös vonásuk. Ily módon ezekben a fejezetekben az elemzések még inkább egyetemessé táguznak, úgy vélem, sokkal inkább olvashatóak és befogadhatóak külön-külön, a Jeles-életműelemzés összefüggéseiből kiszakítva.

Végül, ez utóbbi gondolathoz kapcsolódva ejtek néhány szót a kötet „használhatóságáról”, amire az is feljogosít, hogy tanárként, a korszakot minden évben új hallgatókkal megismertetve más és más problémákkal, kihívásokkal kell szembenéznem. Valószínűleg ezért, olvasás közben nem tudtam elhessegetni azokat a gondolatokat, amelyek a könyvnek a tudástermelés-funkciójára vonatkoztak, és arra jutottam, a szerző nagyon sok esetben evidenciának kezel olyan háttérismereteket, amelyek már nem azok, de talán soha nem is voltak. Ilyen értelemben teljesen másképp kezelendő, mint mondjuk a *Titanic zenekara*, vagy hogy egy újabb példát nézzünk az 1945 utáni magyar film irodalmi adaptációit feldolgozó *Forgatott könyvek*.<sup>[3]</sup> Azok számára azonban, akiknek érdeklődése, munkája, tanulmányai miatt fontosak a hajszaalkerek, akiket a filmforma végtelen variációs módja és annak hatása behatóbban érdekel, jól fogják tudni használni Gelencsér könyvét. Természetesen a Jeles-életmű befogadását is nagyban megkönnyíti, hiszen ez bár nehezen mérhető, mégis észlelhető: megfelelő (el)ismertsége még várat magára. Jeles András ugyanis visszavonhatatlanul a magyar filmtörténeti kánon része, még sincs meg (egyelőre) a megfelelő értelmezői közössége sem Magyarországon, sem külföldön. Ez a marginalitás úgy vélem, amennyire sorsszerű, annyira törvényszerű is. Például egy akut társadalmi kérdést tematizáló dokumentumfilm, a *Párhuzamos halálrajzok* bár elvileg büntetőjogi okok miatt nem kerülhet

szélesebb nyilvánosság elé, ha őszinték akarunk lenni, el kell ismernünk, a jelenlegi magyar terjesztési viszonyok között nem is kerülne. Mégis úgy gondolom, a Jeles-életmű értékeihez való hozzáférés – filmtudósoknak, tanároknak, nézőknek – kihívás és tudásban jól megtérülő befektetés, amelyhez nélkülözhetetlen nem *egy ilyen*, hanem *ez a* kötet.

## Jegyzetek

1. Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest, Osiris.
2. Gelencsér Gábor nem csak a hetvenes évekről szóló kutatásai kapcsán merült el a BBS történetében, ő szerkesztette azt az ugyancsak hiánypótló kötetet, amely az 50 éves évfordulóra készült. Ez – a Páldi Livia kurálta Műcsarnok-kiállítással összhangban – nem szigorú kronológiát követő történeti monográfia volt, hanem az óriási filmkorpuszt és létrejöttét különféle határtudományok nézőpontjaiból, eltérő háttérű, megközelítésű szerzők bevonásával vizsgálta meg. Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Műcsarnok, 2009.
3. Gelencsér, Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest, Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015.

## Irodalomjegyzék

- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris, Budapest, 2002.
- Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Budapest, Műcsarnok, 2009.
- Gelencsér Gábor: *Filmolvasókönyv. Írások filmművészeti kötetekről*. Iskolakultúra, Pécs, 2003.
- Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015.
- Gelencsér Gábor: *Káoszkeringő. Gothár Péter filmjei*. Novella, Budapest, 2006.
- Gelencsér Gábor: *Magyar film 1.0*. Holnap, Budapest, 2017.
- Gelencsér Gábor: *Más világok. Filmelemzések*. Palatinus, Budapest, 2005.
- Gelencsér Gábor: *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2016.

## Filmográfia

- *A kis Valentinó* (Jeles András, 1979)
- *Amerikai anizs* (Bódy Gábor, 1975)
- *Angyali üdvözlét* ((Jeles András, 1983)
- *Álombrigád* (Jeles András, 1983)
- *Cogito* (Jeles András, 2011)
- *Félálom* (Jeles András, 1974)
- *József és testvérei* (Jeles András, 2003)
- *Montázs* (Jeles András, 1979)
- *Párhuzamos halálrajzok* (Jeles András, 2008)
- *Senkiföldje* (Jeles András, 1993)

- *Vasárnap, április 12* (Jeles András, 1973)
- *Verzió* (Erdély Miklós, 1979)

© Apertúra, 2017. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/osz/pocsik-egy-konyv-a-lathatatlan-kepek-leirhatatlan-filmjeirol/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.6>

