

Dokumentumfilm és történelem
Doktori Értekezés

Sárközy Réka

Színház és Filmművészeti Egyetem

Film- és Videoművészeti Doktori Iskola

2010.

témavezető: Almási Tamás

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3.
A használható múlt filmjei	18.
A befejezetlen múlt filmjei	34.
Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltás idején	64.
Allami filmfinanszírozás a rendszerváltás után	76.
A történelmi dokumentumfilm 1992-2006. között	
Válságtünetek, és ennek okai	92.
Posztmodern történetírás filmen?	113.
Történelem és dokumentumfilm ma	129.
Összegzés	
153.	

Függelék

I. Televíziós történelmi ismeretterjesztés a Kádár-korszakban	159.
II. A Magyar Televízió 1989-91 között készült	
„Napzárta”c. sorozatának filmográfiája műsortörzslapok alapján	168.
III. A szövegben szereplő nem magyar filmek listája	176.
IV. Az 1982-2010 között készült történelmi tárgyú portré- és dokumentumfilmek filmográfiája	180.
Bibliográfia	205.

Bevezetés

Dolgozatom célja, hogy értelmezsem a dokumentumfilm, és ezen belül a történelmi tematikájú filmek mai helyzetét Magyarországon, és válaszokat kapjak a magyar történelmi dokumentumfilm jövőjével kapcsolatos bennem felmerült kérdésekre.

Miért fontos a dokumentumfilm számára a történelem elbeszélése egészen a kezdetektől? Miért közelít a filmes másként a történelemhez Magyarországon, mint Nyugat-Európában vagy Amerikában? Milyen társadalmi és filmtörténeti okok vezettek a történelmi dokumentumfilm eltérő szerepeihez? Mit várnak a tudomány képviselői és a filmesek egymástól? Hogyan változik ez a kapcsolat a 60-as évektől a posztmodern történettudomány születéséig Magyarországon és Nyugat Európában? Fennmaradtak-e ezek eltérések az elvárásokban és a történelem filmes narratívájában még napjainkban is?

Dolgozatomban a történelem elbeszélésének lehetséges filmes megoldásait vizsgálom a Magyarországon kialakult gyakorlatot időben követve, továbbá rövid áttekintést végzek a történelmi témájú dokumentumfilmek nemzetközi példáin a kezdetektől napjainkig. Elsősorban a nyugat-európai és amerikai filmeket ismertetem filmtörténeti összefoglaló művek alapján. Más kelet-európai országok történelmi dokumentumfilmes gyakorlatára nem térek ki, csak a magyar filmeket tekintem át a régióból. A filmekhez forrásaim a Magyar Filmszemle 1992-2010 között megjelent katalógusai voltak, a Filmvilág és a Filmkultúra c. folyóiratok kritikái és természetesen maguk a filmek. A nemzetközi áttekintéshez Erik Barnouw, Jack C. Ellis-Betsy A. McLane és Patricia Aufderheide összefoglaló kötetei voltak forrásaim, továbbá a Metropolis c. folyóirat tematikus számai. A filmek mai nemzetközi áttekintéséhez 2008-ban, 2009-ben és 2010-ben az Amsterdami Dokumentumfilm Fesztiválon (IDFA) megnézett és vásárolt filmekből nyertem áttekintést. A tudomány magyar képviselőinek álláspontját jól tükrözi a 60-70-es években zajló vita filmesek és történészek között a történelmi filmről a Filmkultúra c. folyóiratban, továbbá Gyáni Gábor tanulmánykötet a történelem elbeszélésének lehetőségeiről. A nemzetközi történészvilág filmmel kapcsolatos álláspontjait Natalie Zemon Davis munkássága nyomán fellángoló viták írásai alapján foglalom össze. A magyarországi dokumentumfilm-készítési gyakorlat megértéséhez ismertetem a magyar film finanszírozási hátterét és gyártási gyakorlatát a kádárizmus éveiben, változásait a rendszerváltás utáni években napjainkig, 2010-ig. Dolgozatomban nem térek ki részletesen a magyarországi televíziók filmgyártására, de

függelékben foglalom össze a Magyar Televízió történelmi ismeretterjesztő célú dokumentumfilm-gyártását a kádárizmus idején, továbbá közlöm a rendszerváltás éveiben készített *Napzárt* c. műsorok filmográfiáját, mint a televíziós múltfeltárás egyik fontos eszközének megmaradt forrását.

Magyarországon a dokumentumfilm-készítésnek két, egymástól elkülönülő útja alakult ki a 70-es évektől: a szociológiából kiinduló, társadalmi megközelítésű filmek csoportja, és a múltat feldolgozó történelmi tematikájú dokumentumfilmeké. Ez utóbbiak közkeletű elnevezése történelmi dokumentumfilm lett, ez a megnevezés máig egyértelműen jelöli a... Műfajt? Filmtípust? Sokféleképp lehet meghatározni a dokumentumfilmet, másképp közelítik ezt a kérdést teoretikusok és alkotók. Minden rendezőnek kicsit mást jelent a dokumentumfilm, mert saját elvárás rendszerét önmagával és a dokumentumfilmmel szemben beleépíti a definícióba. Ha a dokumentumfilmen belül pedig további kategóriákat szeretnénk meghatározni, nagy szakirodalommal rendelkező műfajelméleti problémával szembesülünk. A tipológia kialakításakor a filmesek öndefinícióit és gyakorlati szempontrendszerét is figyelembe kell vennünk, de a probléma ilyen mélységű elemzése dolgozatomnak nem tárgya. Nem célom műfajelméleti kérdésekben állást foglalni, mert számomra a történelmi narratíva filmes jelenléte fontos a dokumentumfilmben. A létrejövő filmek műfaji tipológiába illesztése, a kategória megnevezése nem releváns a történelmi tartalom megjelenítésének szempontjából. Mégsem kerülhető el áttekinteni mit értenek történelmi film alatt az általam forrásként használt szakirodalomban, ha egy konkrét filmtípus – az egyszerűség kedvéért nevezzük így most – jelenlétét, felbukkanásának nyomait kutatom a világban. A történelmi film helymeghatározása a dokumentumfilmen belül azért is fontos, mert elárulja azt a szerepet, amelyet a film az adott kultúrában, időszakban betölt, változásainak sorát végigkövetve dolgozatom legfontosabb kérdéseire is segít válaszokat találni.

Dokumentumfilm tipológia az angolszász országokban

Bill Nichols¹ a filmben alkalmazott ábrázolásmódokból kiindulva alkotta meg dokumentumfilmes tipológiáját. Változásai története egyben a dokumentumfilm története is, sajátos szempontú, kronológián alapuló áttekintés a filmtörténetről. A dokumentumfilmen

¹Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. Metropolis: Dokumentumfilm-elmélet, 2009/04 20-42.p.

belül - melyet műfajnak nevez - hat alműfajt nevez meg: a költői, a magyarázó, a résztvevő, a megfigyelő, a reflexív és a performatív ábrázolásmódú filmekét. Álláspontja szerint az alműfajoknak az a jelentősége, hogy konvenciókat teremtenek. Elvárásokat ébresztenek a nézőben, alkalmazásukkal az alkotók is kijelölik maguknak azokat a laza kereteket, amelyekben dolgozni szeretnének. Egy adott filmben keveredhetnek a különböző ábrázolásmódok, de általában kiemelkedik egy domináns erőként jelenlévő elem, amely az egész filmet strukturálja. Az újfajta ábrázolásmódok megjelenésében egyaránt szerepet játszik a világ újfajta megjelenítésének vágya, és a technológia változásai, céljuk mindig a korábbi formákból adódó hiányosságok kiküszöbölése. Az újfajta ábrázolásmódok más hangsúlyokat, más feltevéseket vonnak maguk után, melyek addig léteznek, míg ezeket egy újabb kétségbe nem vonja, és át nem alakítja. Az ábrázolásmódok domináns erőt teremtenek a filmek szervezéséhez, ideológiát valósághoz való viszonyuk elemzéséhez.

Nichols elsőként az avantgarde-hoz kapcsolódó költői ábrázolásmódot mutatja be tanulmányában. Az 1920-as évekből eredezteti a magyarázó ábrázolásmóddal együtt. A költői ábrázolásmód lemond a film konkrét térbeli és időbeli szituáltságáról, helyette időbeli ritmusokon és térbeli mellérendeléseken alapuló asszociációkat és mintákat jelenít meg. A szereplők a tárgyakkal egyenértékűek, nem hús-vér figurák. Az ember nyersanyag, amelyből asszociációk és minták épülhetnek fel. Példaként Joris Ivens: *Regen (Eső, 1929)* c. filmjét említi, egy nyári zápor történetét. Az irányzat a modernizmussal indult. Az első világháború hatására a világ a hagyományos narratívákban értelmezhetetlenné vált, ezért töredékek, szubjektív benyomások, összefüggéstelen cselekvések sorozataként látták a valóságot. A költői ábrázolásmód alkalmas a történelem megjelenítésére is, példaként Forgács Péter két filmjét említi: az *Örvényt* (1996) és a *Dunai Exodust* (1998), amelyekben fontosabbnak érzi a költői, asszociatív értékeket, mint az információátadás funkcióját. Nichols szerint Forgács célja inkább a hangulatteremtést, mint az értelmezés.

A magyarázó ábrázolásmód attitűdje a költőinek éppen ellenkezője: közvetlenül szólítja meg a nézőt, célja nézőpont vagy érv kifejtése, a történelem felidézése. A klasszikus értelemben vett ismeretterjesztő filmeket sorolja ide, melyek elengedhetetlen eleme a narrátorhang, melyet „*Isten hangjának*” nevez. A hagyományos filmbeli hangsúlyok itt eltolódnak, a képeknek másodlagos szerep jut a kommentárhoz képest, amely a film álláspontját képviseli, a kép csupán az elhangzottak bizonyítéka vagy illusztrációja. Filmjei általában egy általános tétel alapvető állításait bizonyítják, gyarapítják a tudást, de nem kérdőjelezik meg azokat a

kategóriákat, amelyek mentén ez a tudás rendszereződik. Az ilyen filmekre tipikus példák a nagy történeti összefoglalások, tablók, hazafias célú háborús propagandafilmek.

A költői és magyarázó dokumentumfilmek a formaiság megőrzése, ill. az érvelés érdekében gyakran lemondtak arról, hogy konkrét embereket filmezzenek. A 16 milliméteres kamera, és a szinkron hangrögzítés technikai vívmányai újfajta ábrázolásmód kialakulását tették lehetővé a hatvanas években: a megfigyelőét. Képviselői igyekeztek elkerülni az irányítás minden formáját, és a spontán megfigyelést helyezték előtérbe. Nem használtak narrátort, nem voltak hangeffektek, képközi felirat, történelmi rekonstrukciók, kamerának megismételt jelenetek, de még interjúk sem. Nichols a *direct cinema* filmjeit sorolja ide, amelyek szándékuk szerint az életet olyan formában tárják elénk, ahogy azt az emberek a valóságban átélik. A nézőre aktív szerep hárul, neki kell a filmben látott emberi viselkedésekből a következtetéseket levonni. Nichols ugyanakkor belátja, hogy csak látszat, hogy a filmkészítő semmilyen módon nem befolyásolja az alanyok viselkedését. Kérdés, hogy meddig maradhat kívülálló a rendező egy kiélezett helyzetben? Az ábrázolásmód legfőbb erősségének Nichols a valóban megtörtént események időtartamának érzékeltetését tartja, és hogy a konkrét megélt valóság érzetét tudják közvetíteni a nézőknek. Ez az ábrázolásmód nélkülözi a retrospektív szemléletet, a jelenben zajló folyamatok érdeklik, így a történelmi narratíva nem szerepel a filmekben, ez az egyetlen ábrázolásmód Nichols hat típusa közül, amelyben nem jelenhet meg a történelem.

Szintén a hatvanas évekre teszi a résztvevő ábrázolásmód létrejöttét. Ezekben a filmekben az alkotó az ábrázolt folyamatok részesévé válik, jelenlétéből eredően meg is változhat a felvett szituáció. A rendező társadalmi szereplővé válik, de az irányító pozíció folyamatos fenntartásával. A résztvevő-megfigyelő attitűd az antropológia kutatások és filmek felől indult, Jean Rouch munkássága nyomán. Az alkotó és az alany tényleges, megélt érintkezését hangsúlyozza, első példaként erre *Dziga Vertov: Ember a felvevőgéppel (1929)* c. filmjét említi. Vertov nyomán kapta a résztvevő ábrázolásmódot alkalmazó irányzat a nevét is: *cinema verité*. Képviselői az igazságot nem abszolút, hamisítatlan igazságként kezelik, hanem kizárólag az alany és az alkotó találkozása eredményeképp megszületetett igazságról van szó. A filmek együttműködésen alapuló interakcióból születnek. Gyakran levetítik szereplőiknek a már felvett anyagot. Alkalom nyílik a reflexióra, a rögzítettek megvitatására, értékelésre. Ez az ábrázolásmód alkalmas történeti problémák analízisére is. A rendező célja a feltárás, ennek céljából konfrontálódhat interjúalanyaival, kérdéseivel készítheti alanyait szembenézésre múltjukkal. Erre példaként *Marcel Ophüls: Szomorúság és szánalom* c. filmjét említi, de ide

sorolhatók az interjúkra alapuló magyar történelmi dokumentumfilmek legjobbjai is a nyolcvanas évekből. Csak néhány példa: a *Gulyás fivérek Törvénysértés nélkül* c. filmje (az alkotók ebben levetítik az egykori ávós örrel készült interjút az egykori internáltaknak, reakcióikat felveszik, és beépítik a filmbe), vagy *Almási Tamás Ítéletlenül* c. filmje (Almási megszervezi az egykori internáltak találkozását fogvatartójukkal, ez a konfliktus a film fontos dramaturgiai eleme), továbbá sok kiváló magyar történelmi film napjainkig. Ha az alkotó személyesen is érintett a témában, a film személyes tanúságtételként is értelmezhető, mint *Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza Recskje* (Böszörményi Géza fogoly volt Recsken) vagy *Kincses Réka: Balkán bajnok* c. filmje, ahol a rendező édesapja a film hőse. Nem minden résztvevő dokumentumfilm emeli ki az alkotó személyét vagy az alanyhoz fűződő viszonyát. A filmek legmegfelelőbb, egyben a legelterjedtebb eszköze általánosabb, gyakran történeti perspektíva megjelenítéséhez az interjú. Az interjú a társadalmi érintkezés jellegzetes formája, attól függően, elnevezése aszerint változik, hogy milyen intézményi keretben készül, és ott milyen szabályok vonatkoznak rá: lehet esettanulmány (antropológia), terápiás ülés (pszichológia), tárgyalás előtti meghallgatás vagy tanúvallomás (jog), oral history (történettudomány, szociológia). A filmben arra használják az interjút, hogy egyetlen történetben különböző eseményeket jelenítsenek meg. Ez az ábrázolásmód a filmet adott időpillanatba és egy adott perspektívába helyezi, így alkalmas forma a történeti narratíva ábrázolására is. Nem véletlen, hogy a többféle forrásanyagból összeszerkesztett filmre példaként Nichols: *Esfir Shub: A Romanov dinasztia bukása* c. filmjét említi, melyhez a résztvevő dokumentumfilm annyit tesz hozzá a későbbiekben, hogy az alkotó aktív kapcsolatban van alanyaival.

Míg a résztvevő dokumentumfilm az alkotó és az alany interakcióját jeleníti meg, a reflexív dokumentumfilm középpontjában az alkotó és a néző áll. Nemcsak ábrázol egy témát, de érzékelteti az ábrázolás nehézségeit is. Nem azt várja a nézőtől, hogy a filmekben keresztül lássa a világot, hanem hogy a filmet annak lássa, ami: ábrázolásnak, művészi formának. Bizonytalanná válik a valóság megismerhetősége, a bizonyíték bizonyító ereje, célja, hogy elérje a néző tudatos viszonyulását a dokumentumfilmhez és az általa ábrázoltakhoz. Reflexivitásuk lehet formai vagy politikai. A formai reflexivitás magával a dokumentumfilmes formával kapcsolatos elvárásainkra hívja fel a figyelmet, a politikai reflexivitás pedig a bennünket körülvevő világgal kapcsolatos hipotéziseinket állítja a középpontba. „Arra emlékeztet bennünket, hogyan működik a dokumentumfilm mint műfaj,

amelynek a világról tett állításait gondolkodás nélkül elfogadjuk, politikai stratégiaként pedig arra, hogyan szabályozzák a társadalom működését olyan konvenciók és kódrendszerek, amiket túl könnyen veszünk eleve adottnak”. Tudomásul veszik milyen a világ, de azt is felvetik, milyenné válhatna, cselekvő erőt látnak a nézőben, a filmek célja a cselekvő erő felkeltése.

A performatív ábrázolásmód a reflexívvel egyidős, a nyolcvanas években jött létre. Nichols szerint a költői formához áll legközelebb. A tudás mibenlétével kapcsolatban vet fel kérdéseket. Képviselői szerint a tudás személyes élményeken alapuló entitás, és ez teszi lehetővé a társadalomban ható általánosabb folyamatok megértését. Kiemeli a világról alkotott tudás szubjektív és érzelmi dimenzióit, így érzékelteti a világ bonyolultságát. Gyakori a naplóforma, az önéletrajzi jelleg, a privát történelem ábrázolása. Különös fontosságot tulajdonítanak az élmények és emlékek szubjektív jellegzetességeinek, vegyítik a valóst a képzeletbeli elemekkel. A személyes történelem filmjei tipikusan performatív filmek, ahol az alkotó saját, vagy családja múltját tárja fel. A dokumentumfilm az alkotó nézőpontját jeleníti meg, célja érzelmi hatást elérni a nézőben. Ritkán fordul elő, hogy egy film teljes szerkezetét performatív vonások határozzák meg, de sok filmben megtalálhatóak elemei már a harmincas évektől. Nichols példái *Alain Resnais: Sötétség és köd* c. filmje és Forgács Péter filmjei, amelyek szintén tartalmaznak performatív elemeket. „*A performatív ábrázolásmód visszaadja a helyi, konkrét és kézzelfogható jelenségek eredeti rangját. Megeleveníti a személyes érintettséget, ami így a politikai elkötelezettség kiindulópontjává válhat.*”

Nichols tehát a dokumentumfilmet egységesen szemléli, meghatározó rendező elve az ábrázolásmódok változása. Nem határoz meg típusokat, alműfajokat, egyszerűen azt vizsgálja, hogy a korra meghatározónak tekintett ábrázolásmódok hogyan jelennek meg a filmek összességében, milyen művek születnek az adott konvenciók alkalmazásával. Nichols szerint egyes ábrázolásmódok különösen alkalmasak a múlt megjelenítésére, mint a magyarázó, és a résztvevő ábrázolásmódú filmek, melyek a művet adott időpillanatba és adott perspektívába helyezik. Érzelmi hatást kiváltó fontos eleme lehet a költői és a performatív ábrázolásmód a szubjektív, személyes történelmet elbeszélő filmeknek. Nichols csak a megfigyelő álláspont filmjeinél zárja ki egyértelműen a múlt perspektíváját, megengedő viszont a reflexív dokumentumfilmeknél, bár példát nem említ. Nem alkot tehát tipológiát, csupán egy szempontrendszert emel ki, amely alapján filmek kronológiából kiinduló csoportjait határozza meg. A történelem ábrázolása, mint a dokumentumfilm egyik lehetséges célja és feladata

ugyanakkor nagy hangsúllyal szerepel a különböző ábrázolásmódok bemutatásánál. Nem határozza meg, mit ért a történelem filmes elbeszélése alatt, viszont ábrázolásmódjai meghatározásakor felsorolja a filmes történelmi narratív számára elképzelhető összes módszerét.

Erik Barnouw filmtörténetében² a dokumentumfilm és készítőjének társadalmi szerepvállalása szerint állapított meg korszakhatárokat. Ezeken belül egyaránt voltak jelen idejű és retrospektív szemléletű filmek, teret engedve a történelmi megközelítéseknek is. Nem részletezem teljes filmtörténetét, inkább csak felsorolásszerűen szeretném bemutatni az általa megnevezett szerepeket, melyek természetesen elárulják, miben látja Barnouw a dokumentumfilm fontosságát: társadalmi szerepvállalásában. A történelmi film meghatározásában ugyanakkor kicsit bizonytalan: a társadalmi szerepvállalásokat részletező fejezeteiben csak eszközeiben látja másnak a történelmi filmet mint a többit, és együtt tárgyalja az egészt, ugyanakkor valahogy különálló kategóriának is érzi, mert filmtörténeti összefoglalója végén megnevezi mint önálló típust, sőt altípusokba is sorolja.

Barnouw a dokumentumfilm kezdeteit a „csoda megpillantásának” nevezi összefoglalásában, amikor a filmes még varázsló (Lumiere fivérek). A huszas években válik ez a tevékenység hétköznapivá, amikor a filmek már „csak” mint munkafolyamat termékeinek számítanak. A filmes lehet felfedező (Robert J. Flaherty), tudósító (Dziga Vertov, Efrim Shub) vagy festő is (Walter Ruttmann, Jean Vigo, Joris Ivens), kialakul a témák és a megközelítések sokfélesége. A békés munkálkodást a düh filmjei követik a harmincas években, ahol a filmes a társadalomban alul lévők szószólójává válik (John Grierson, Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha, Leni Riefenstahl, Pare Lorentz, Joris Ivens). A második világháború alatt a hadsereg kürtöse lesz (Humphrey Jennings, Roman Karmen, Alberto Cavalcanti) majd az elkövetett bűnöket számonkérő ügyész (Andrew és Annelie Thorndike, Alain Resnais). A következő periódusban líraibb szakasz következik a film történetében. A „lencse elhomályosul” a filmes költővé válik (Arne Sucksdorff, Bert Haanstra), a történelem krónikásává (Mihail Romm, Jean Rouch korai filmjei) és szervező erővé a társadalom érdekében. Ez alatt elsősorban Amerikát érti Barnouw, és a Mc Carthy korszakot (Edward R. Murrow-t említi *See it Now* c. sorozatával). A hatvanas években ismét kiélesedik a kamera fókusza. A filmes megfigyelővé

² Erik Barnouw: *Documentary – A History of the Non-fiction Film*. Oxford University Press 1993 399.p.

válí (mint a free cinema³ és a direct cinema⁴ alkotói), katalizátorrá (kiemelve Jean Rouch-t és a cinema vérité többi képviselőjét) végül gerilla lesz belőle (ide sorolja a 60-70-es évek kelet európai dokumentumfilmeseit, Kovács Andrászt említve Magyarországról, a vietnami háború amerikai és vietnami tudósítóit, továbbá a video első alkalmazóit, Jon Alpert és Keiko Tsuno-t emelve ki közülük), hogy napjainkra a dokumentumfilm lendülete, és sokfélesége lehetővé tegye évtizedek alatt kialakult irányzatainak együttélését világszerte. A mára jellemző műfajok (genre) közül emeli ki a krónikás szerepét betöltő filmek külön műfaját, a történelmi filmet, és alműfajokra is osztja. Egyszerű az érvelése: az a történelmi film, amely a múltról szól. Elsőként az epikus szemléletű, televíziós társaságok által gyártott nagy, történelmi összefoglaló műveket említi, melyekben narráció, eredeti helyszínek felvételei keverednek archívokkal, esetleg interjúkkal. A történelmi dokumentumfilm második csoportját az archív felvételekből összeállított filmekben látja, melyek a kábeltelevíziók elterjedésével lettek népszerűek a hetvenes években Amerikában. Az akkortájt „public domain”-é váló filmhíradó felvételekből összeállított összefoglaló művek alkották ennek a típusnak legjellemzőbb csoportját, de létezett nagyszabású kutatómunkával feltárt, interjúkat és más dokumentumokat is tartalmazó változata is, amely ma is elterjedt világszerte. A történelmi film harmadik altípusának tartja az életrajzi filmet. A hosszú, oral history-hoz hasonlóan részletező interjúkból felépülő filmeket, melyre Lanzmann *Shoah*-ját hozza fel példának tartja a történelmi film következő, negyedik altípusának. Végül a nem mozgóképekből építkező történelmi filmeket sorolja külön altípusba Ken Burns *Civil War* c. filmjéből kiindulva. Esetlegesnek érzem Barnouw-nál a történelmi film további altípusokba rendezését. Szempontjaiból hiányzik a tartalom árnyalt meghatározása, csak a filmes eszközhasználatot veszi alapul, azokat az elemeket, amelyekből a film felépül. Kivétel erre a portréfilm, amelyet ide sorol (ennek eszközhasználatára nem tér ki), de nem indokolja, hogy milyen alapon sorolja ebbe a típusba. A múltat elbeszélő filmek népszerűségének növekedését a hetvenes évekre teszi, és ezt töretlennek látja napjainkig, típus-meghatározásait is ebből a periódusból származtatja. Az ezekben az évtizedekben készült filmek tömege készítette érzésem szerint arra, hogy valamiféle rendszert alkosson az átláthatóság kedvéért. Hitelesebbnek látom filmtörténeti gyökerű csoportosítását, mely könyve legfőbb eredetisége, és amely kiindulópontja a filmesek társadalmi szerepvállalása volt. Kronológiát alapul véve,

³ Tony Richardson, Lindsay Anderson, Karel Reisz

⁴ Albert és David Maysles, Fred Wiseman

lineárisan épülő áttekintésében nem különíti el a múltat elbeszélő filmeket a többitől, mert egyértelmű számára, hogy a filmes önként vállalt társadalmi szerepének betöltéséhez gyakran a múlt elbeszélése, újraértelmezése a megfelelő eszköz. Ezt alkalmazta Esfir Shub és Ember Judit, továbbá minden alkotó, aki a múltat fontosnak tartotta – a jelen számára. Filmtörténetének fejezetei ezért nem tárgyalják külön a történelmi filmet, hanem szerves egységben szemlélve ismerteti a dokumentumfilm többi változatával, ugyanúgy mint Nichols. Később felsorolt alműfajai egyébként már a korábbi filmtörténeti korszakokban is jelen voltak, ezért is érzem zavarónak ezt kiemelni összefoglalása végén.

Jack C. Ellis és Betsy A. McLane⁵ filmtörténeti összefoglalása az angolszász országok dokumentumfilmjeit tekinti át. A dokumentumfilmet praktikusán közelítik meg: egyszerűen a filmkészítés három lehetséges kreatív módszeréből (nem műfaj!) tartják az egyik lehetségesnek. A másik két módszer a narratív fikció és az experimentális avant-garde. A dokumentumfilmen belül nem alkot csoportokat, kronologikusan haladva sorolják fel a jelentős alkotókat, irányzatokat. A történelmi dokumentumfilmre (historical documentary) az 1970-es években térnek ki részletesen, az Egyesült Államokban napvilágra kerülő addig titkos anyagként kezelt 1945-ös, Hirosimára és Nagasakira bombázásáról készült – japán – felvételek sokszoros nyilvános felhasználása kapcsán. Szerintük a történelmi filmek boomját az archívumok felszabadulása okozta, amely egyrészt lehetővé tette a nagyszabású televíziós archív összeállításokból felépülő összefoglaló művek születését a második világháborúról, továbbá létrehozta az átértelmező történelmi dokumentumfilmet (revisionist history). Az Egyesült Államok gyakorlatát bemutatva kiemelik, hogy az átértelmező történelmi filmeket televíziós társaságoktól független alkotók készítették, akik a történelem újramesélésével szociális és politikai célokat kívántak megfogalmazni. A nyolcvanas évekre filmrendezők új generációja a *direct cinema* és a *cinema verité* elveinek ismeretében és módszerei adaptálásával, az archívok sokféle felhasználhatóságának tudatában olyan ma is érvényes szociális és politikai kérdésekről készítik filmjeiket, mint a melegek jogai, etnikai kisebbségek, feminizmus, a vietnami háború, környezetvédelem, drog, ifjúsági kultúra. A dokumentumfilm céljait a teljes filmtörténeten áttekintve a szerzőpáros a módszer szociális vetületet érzi elsődlegesnek. Ennek lehet az oka, hogy elsősorban az angolszász nyelvterület

⁵ Jack C. Ellis and Betsy A. McLane: A New History of Documentary Film. Continuum New York 2009. 383 p.

filmjeit vizsgálják, és Grierson brit dokumentumfilmes mozgalma (British Documentary Film Movement⁶) máig meghatározó gondolkodásmódjukra. Az előbb felsorolt témák nem zárják ki a retrospektivitást, a történelmi analízist. Születtek történelmi dokumentumfilmek nemcsak Vietnamból, hanem a feminizmusról, a szakszervezeti mozgalmakról, az amerikai polgárjogi mozgalomról is. Ezeket a filmeket Ellis és Mc Lane nem kezeli külön kategóriaként, sőt a megfogalmazott szociális célkitűzéseknek rendeli alá őket, ugyanakkor elismeri, hogy fontos hozzájárulás a problémák történetiségének ábrázolása is.

Patricia Aufderheide dokumentumfilmről írott összefoglalójában⁷ a történelem megjelenítésének nehézségeit a dokumentumfilm fontos problémájának tartja, a történelmi filmet pedig a dokumentumfilm egyik alműfajának tekinti. Alműfajnak tekinti továbbá a közügyek kérdéseiről szóló filmeket, a kormánypropaganda filmjeit, a jogvédelmet középpontba helyező filmeket, a néprajzi végül a természetfilmeket. Felosztása tehát nem az ábrázolásmódot vagy a társadalmi küldetést tekinti alapnak, hanem a filmek tartalmából indul ki. A megjelenítés nehézségeinél is a tartalmi kérdésekre helyezi a hangsúlyt. A történelmi filmek esetében kiemeli, hogy a történelmet a jelen számára írják, egy olyan történet születik így, amelyben a múlt használható (useable past) és annak konstruálásában fontos, hogy megérthessük önmagunkat. A történelmi témához nyúló filmesek ugyanolyan problémákkal szembesülnek mint a történészek munkájuk során: nehézségeket okoz a források hiánya, ill. gyakran olyan dokumentumok használatára kényszerülnek, amelyek nem tekinthetők forrásnak valójában. Fényképek, festmények, tárgyak, másolatok, és a kamera előtt megszólaló szakértő, akinek a hiányzó kép hiteles helyettesítése elsődleges feladata. Felhívja rá a figyelmet, hogy a filmeseknek szembe kell nézniük a szakértelem problémájával. Sokkal több emberhez elér a film, mint a tudományos értekezés, de a rendező nem történész. Gyakran szándékoltan kerül is a több szakértővel történő konzultációt, mert a részletek, a sokféle interpretációs lehetőség megjelenítésére a film nem alkalmas médium. Kizárólag képekkel és hangokkal tud operálni, nincs lábjegyzet, elkalandozás, kommentár a (vélt) igazság megjelenítéséhez, a valóság benyomásának érzékeltetéséhez. A rendezők gyakran esnek abba a hibába, hogy nem tárják a néző elé, hogy filmjük csak egy lehetséges interpretáció a múltból, és választásaik eredményeképpen született. Egyszerűen azt az álláspontot közvetítik

⁶ Basil Wright, Edgar Anstey, Stuart Legg, Paul Rotha, Arthur Elton, Humphrey Jennings, Harry Watt, Alberto Cavalcanti

⁷ Patricia Aufderheide: *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford University Press 2010. 158.p.

– és ez nem kritikus magatartás -, hogy filmjük a múlt tényeit tartalmazza, illetve könnyen elfogadnak jól hangzó partizán nézeteket a történelmi kérdésekről, ugyancsak kritika nélkül. Munkáik ugyanakkor gyakran az első lépést jelentik az embereknek azon az úton, hogy megértsék múltjukat. Aufderheide felsorolja a múlt használhatóságának filmes bizonyítékait áttekintve a teljes filmtörténetet. Az életrajzi filmeket a történelem különleges megjelenítési lehetőségének tartja, melyekben a film célja a múlt elbeszélése oly módon, amelyben a főhős ábrázolása – megkonstruálása – a rendező elsődleges feladata. A főszereplő lehet elismert, fontos ember, akinek az élete tanulságként szolgál mindenkinek, de lehet olyan is, akinek jelentősége csak a film által kerül napvilágra, esetleg csak egy hétköznapi ember, aki a történelem tanújává vált. Ezek a filmek nemcsak az élettörténet eseményeiből épülnek fel, hanem tágabb keretben, történelmi kontextusban ábrázolják a szereplőt, ettől válnak a portréfilmek a történelem filmes megjelenítésévé.

A múlt elbeszélésének ereje legérdekesebben az átértelmező történelmi dokumentumfilmben érhető tetten Aufderheide szerint, melyek kétségbe vonják az adott történelmi dokumentum domináns értelmezését. A második világháborúról készült filmek nemcsak nagyban befolyásolták a közvéleményt, de elkészítésük során számos pótolhatatlan elsődleges történeti forrást találtak, és tártak fel a történészek számára is. Nemcsak az archívokból szerkesztett filmeket sorolja az átértelmező filmek körébe Aufderheide, de Claude Lanzmann: *Shoah* c. filmjét is, amely kizárólag interjúkat tartalmaz. Meghatározó, hogy ezek a művek új perspektívát adnak a történelem szemléletében, az új tartalmi elemek feltárásával pedig hozzá is járulnak pontosabb megértéséhez. Megemlíti a személyes emlékezet problémáját, és felsorolja a memória megjelenítésének sokféle technikáját. Az emlékezeten alapuló filmek a videotechnika elterjedésével váltak igazán elterjedté, privát memoárok, videonaplók váltak a reprezentáció eszközévé: a történelem egyre személyesebbé vált. Ez a jelenség ma is nagyon népszerű, különösen akkor válnak ezek a filmek a jelen és a múlt dokumentumaivá, ha készítésük helyszínén a cenzúra, a rendezetlen közállapotok praktikusán kizárják más források használatát, az archívok, a dokumentumok elérhetetlenek a filmesek számára. Aufderheide történelemszemlélete jellegzetesen posztmodern a múlt személyességének, értelmezési sokszínűségének hangsúlyozásával, és fontos, hogy nem történészként, hanem kritikusként is fontos szerepet lát a dokumentumfilmnek a múlt megjelenítésében.

Az áttekintett művekben a történelem filmes narratívája a dokumentumfilm társadalmi szerepvállalása miatt fontos, a múltról szól a jelen érdekében, és mindig különböző módokon

és hangsúlyokkal jelenik meg a filmes ábrázolásmódok változásainak megfelelően. Szólhat nagy történetekről összefoglaló vagy a történelmet átértelmező művekben, vagy a múlt kis, személyes történeteiről az emlékezet és más szubjektív források alapján, továbbá személyes portrék konstruálásával. Van, aki szerint műfaj, és alműfajok állíthatók fel belőlük, van, aki szerint módszer, és nem látja szükségesnek ennél szorosabban meghatározni.

Mit jelent a történelmi dokumentumfilm Magyarországon?

Ungváry Rudolf dokumentumfilmes tipológiája a magyarországi és a nyugat európai szemlélet lényeges eltérését mutatja meg. A korábban felsorolt külföldi dokumentumfilm tipológiák kiindulópontja az ábrázolásmód, a szerep, tartalom volt. Ungváry beemeli a művészi hatást a szempontrendszerbe. Ez eltér az angolszász és az európai értelmezéstől, egyben jól tükrözi a magyar hagyományokat. Ungváry megkülönbözteti egymástól az ismeretterjesztő filmeket és a dokumentumfilmeket: *„A tudományos és ismeretterjesztő filmek a filmdokumentumokat – és nem a dokumentumfilmeket – a tudomány és az ismeretterjesztés céljaira használják szemben a dokumentumfilmekkel, amelyekben a filmdokumentum feladata nem az ismeretterjesztés, nem is valamilyen tudományos gondolatmenet megfogalmazása, hanem a játékfilmhez nagyon hasonló, ha nem azonos művészi hatás, de legalábbis személyes élmény kiváltása.”*⁸ Így Ungváry már nem sorolja a dokumentumfilm közé az archívokra épülő nagy történelmi ismeretterjesztő sorozatokat, és nyitottá teszi a múlt elbeszélésének minden egyéb módszerét, aszerint, hogy az adott film a személyes élmény kiváltását tűzte-e ki céljául vagy „csak” információt közvetít. A dokumentumfilm esztétikai, művészi, kulturális és politikai élményeket kelt a nézőben. A társadalmi dokumentumfilm egyik típusának tartja a történelmi dokumentumfilmet, melynek tárgya *„a társadalom múltja, a múltbeli társadalmi tények, a társadalmi élet múltbeli, történelmi jelenségei, esetei, állapota, problémái, személyi és testületei, sorsok, események és folyamatok”*⁹. (Azok a filmek, amelyeknek tárgya a mai társadalom alkotják a másik nagy csoportot). Érdekes, hogy átmeneti műfajnak érzi a történelmi és a társadalmi tárgyú filmek között azokat, amelyek a bár a múltból merítik témájukat, de azokat összekapcsolják a társadalom jelenkori problémájával. Tisztán történelmi dokumentumfilmnek tehát azt érzi, amely a történelmet a jelen társadalmától függetlenül

⁸ Ungváry Rudolf: Dokumentumfilm-tipológia. www.magyar.film.hu

⁹ ua.

vizsgálja, de ez az álláspont szerintem vitatható. Ha a dokumentumfilm célja a személyes élmény kiváltása, a történelem kapcsán a személyesség élménye a filmet hozzáköti a néző jelenéhez, jelenbeli érzéseihez és gondolataihoz, tehát szerintem inkább azok a történelmi filmek állnak a középpontban, amelyek nem elszigetelten szemlélik a múltat, hanem összekapcsolják a jelennel. Ezt a gondolatmenetet támasztja alá, hogy Ungváry a későbbiekben – az átmeneti műfajról szólva – lényegében kifejti Nichols elméletét az ábrázolásmódokról, továbbá Aufderheide, Barnouw valamint Nichols érvelését az újraértelmezés feladatáról: „*Ezt olykor metaforikus eszközökkel* (ld. Nichols: költői ill. performatív ábrázolásmód), *olykor magyarázóan* (ld. Nichols: magyarázó ábrázolásmód), *olykor pedig a történelmi jelenség, probléma, személy, testület stb. értékelésének újrafogalmazásával, a róla alkotott kép újra rajzolásával oldják meg.* (Ez utóbbiakat nevezik *rekontextualizáló dokumentumfilmeknek*)”.¹⁰ Aufderheide, Barnouw megnevezésével: a „revisionist history”, az átértelmező dokumentumfilmek csoportja értendő ebbe a kategóriába. Ungváry következetesen folytatja a filmek sok szempontú kategorizálását (időtartam és a film kiindulási alapja szerint, a művészi hangvétel szempontjából, ábrázolási technikák szerint, a film tárgya, főszereplője szempontjából, a tudományos megközelítés szerint stb.) és ezek lebontását egészen a végletekig különböző alműfajokra (pld. a portréfilm készülhet egy személyről, több személyről, testületről, lehet életrajzi film is vagy memoár). Az ilyen részletezés a valóságban nehezen átlátható és alkalmazható. Pláne, hogy ezek a kategóriák keverednek is egymással, ezért gyakorlati okokból visszatér egy egyszerűsített változathoz. Megkülönböztet ismeretterjesztő és természetfilmet, történelmi filmet, filmszociográfiát, portréfilmet és riportfilmet. Nehéz ezek közé a kategóriák közé éles határokat vonni, hiszen pld. a Csalog Zsoltról készült *Doku*¹¹ c. film egyszerre mélyinterjúra épülő riportfilm, portré, de történelmi film is. Egyszerűsített tipológiájában¹² még megkülönbözteti a fentiektől a dokumentumesszé gyűjtőtípusát: ide sorolja a parabolisztikus, költői és esszéisztikus dokumentumfilmeket. A történelmi filmek közül leginkább Forgács Péter munkássága értendő ide – amellet, hogy filmjei úgy is felfoghatók, mint történelmi filmek, portréfilmek, sőt még

¹⁰ ua.

¹¹ *Doku* – Csalog Zsolt beszél. r. Jávör István, Fekete Doboz Alapítvány 1999 105.p.

¹² Ungváry tipológiáját filmszemlék, pályázatok elbírálásához használható segédletnek készítette

az interjúfilm kategóriáját sem zárhatjuk ki munkásságából¹³. Kérdés, hogy egy ilyen külön kategória megalkotásának mennyi a gyakorlati relevanciája.

Ungváry kísérletet tesz a történelmi (és a társadalmi tárgyú) dokumentumfilm pontosabb meghatározására is. Először is azt tisztázza, milyen vizuális és audiovizuális történelmi dokumentumfilmek felhasználásából lesz egy film történelmi dokumentumfilm. Lehetséges-e állóképekből dokumentumfilmet szerkeszteni, és a létrejövő mű dokumentumfilm-e egyáltalán vagy csak ismeretterjesztő film? Ungváry az utóbbira hajlik, bár megengedő az álláspontja, és nem zárja ki az előbbi lehetőségét sem. Természetesen itt eszünkbe jut *Ken Burns Civil War* c. sorozata az amerikai polgárháborúból, amely fényképekből építkezve alakul drámai hatású filmmé, de más példák is akadnak állóképekből összeállított művészi hatású dokumentumfilmre¹⁴. Igaz, hogy az ilyen filmekre magyar példát nem találtam. Következő kérdése, hogy mennyi időnek kell eltelnie ahhoz, hogy egy mozgóképfilm (mint dokumentum) történelminek számítson? Ungváry válasza szerint történelmi dokumentum az, amely nem közvetlenül, önmagában időszerű. Értelmezésemben ez a visszatekintés perspektíváját jelenti. Jó példák erre a burmai szerzetesek lázadásáról 2007-ben forgatott illegális videotudósítások, melyek az egy évvel később készített dokumentumfilmben¹⁵, történelmi forrássá váltak, egy a jelen perspektívájából elbeszél, már a múlthoz sorolandó történet megismertetéséhez. A film nemcsak a lázadás történetét analizálja, hanem az illegálisan működő video-hírszolgálat munkáját és történetét is bemutatja. A tüntetések felvételei az utótörténet ismeretében egy lezárult esemény dokumentumai lettek, történeti távlatot kaptak, a róla készített film mindenképpen történelmi. Akkor is, ha célja egyértelműen politikai: figyelemfelkeltés a világnak, segélykérés az országnak, emlékműállítás a holtaknak. Ungváry meghatározza végül a történelmi dokumentumfilm fogalmát¹⁶, de sokkal lényegesebb meglátása szerintem, hogy megállapítja, a történelmi és a mai, társadalmi tárgyú dokumentumfilm meghatározásában nem nagyon találhatóak eltérések.

¹³ Von Höfler vagyok Werther variáció I-II. r: Forgács Péter 2008

¹⁴ City of Gold. R: Wolf Koenig, Colin Low. National Film Board of Canada 1957 22 p.

¹⁵ Burma VJ –Reporting From a Closed Country r: Anders Ostergaard, 2007 85p.

¹⁶ „A történelmi dokumentumfilm tárgyai a társadalmi élet múltbeli, vagy legalábbis nem közvetlenül időszerű tényei: társadalmi esetek, események, állapotok, jelenségek, problémák, a társadalom szereplői, melyeket alkotó módon, élmény, esztétikai-művészi hatás, adott esetben katarzis keltése érdekében, szerzői intenciók alapján dolgoznak fel. A filmek alkalmazhatnak tudományos módszereket, (...) lehetnek különféle, művészi hangvételű (...) ábrázolási, feldolgozási módszerű (...), témájú alkotások, továbbá átmeneti formák a történelmi illetve a játékfilm tárgyait feldolgozva (...) melyek szorosan kapcsolódnak az időszerű társadalmi kérdésekhez.” Ungváry Rudolf uo.

Tényeik ugyanolyan típusúak, csak időszerűségük különböző. Az alkotó módon való, művészi hatású feldolgozás mindkét esetben követelmény, az alkalmazott módszerek, hangvételek, témák semmiben sem különböznek a két típusban. Mindkettő lehet szociográfia, tényfeltáró- és riportfilm, portréfilm stb. Talán ezért is érthető, hogy a nemzetközi gyakorlatban nincs az éles elkülönülés a jelen és a múlt filmjei között, nem létezik az a vízválasztó, amely Magyarországon az évtizedek során kialakult. Dolgozatom egyik célja, hogy feltárjam azokat a társadalmi, gazdasági és egyéb okokat, amelyek ezt a műfaji elkülönülést létrehozták, és fenntartják máig a dokumentumfilmen belül.

Azokat a filmeket helyeztem a középpontba, amelyek elsődleges célja nem az információ közvetítése (ismeretterjesztés), hanem érzelmi hatást kívánva próbálnak a nézőkre hatni, ezért eszközeik nem korlátozódnak az ismeretanyagra, hanem alkotójuk célja a dramaturgia, a látvány, az emberábrázolás középpontba helyezésével szólni a múltból.

Nem térek ki részletesen a portréfilmekre sem. Részletes elemzésük elhagyásának tartalmi oka, hogy nagyon nehéz a filmtípuson belül a filmek történeti, szociológiai perspektíváit elkülöníteni, ill. nem is feltétlenül tartalmazznak a filmek tágabb kontextust a főhős bemutatásához rendelt. Természetesen közülük sok tekinthető történelmi dokumentumfilmnek¹⁷, de nehezen meghatározható a történelmi kontextusnak az a mélységű jelenléte, ahol a személyes sors tágabb összefüggései a filmet történelmivé teszik. Nem vállaltam a probléma feloldását jelen dolgozatomban. Néhány egyértelmű esetben, a kiemelkedő, vagy korszakra jellemző történelmi filmek között ismertetek portréfilmeket is, de nem részletezem a filmtípus egészét. Ennek terjedelmi okai is vannak: áttekinthetetlen mennyiségben készültek, érdemi feldolgozásuk külön művet érdemelne. A kutatás nehézségét okozza, hogy fokozottan érvényes rájuk az összes magyar dokumentumfilm közös sorsa: forgalmazási céljuk az egyszeri televíziós vetítés volt, video-dvd kiadásuk gyakorlatilag nincsen, intézmény nem gyűjti őket, így gyakorlatilag hozzáférhetetlenek. A már filmtörténeti jelentőségű dokumentumfilmeknél kedvezőbb a helyzet: DVD kiadásuk készült, időnként ma is műsorra tűzi őket valamelyik közszolgálati televízió, ha nehezen is, de elérhetőek. Az éves filmterméseket vizsgáló táblázataimban külön tüntetem fel a portrékat a történelmi és a szociológiai témájú filmekről megkülönböztetve, így próbálom jelezni a filmtípus különálló

¹⁷ Faludy György, költő. r: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza 1988. 80.p.

sajátságait, annak ellenére, hogy az így létrehozott csoportban akadnak történelmi és társadalmi témájú filmek egyaránt.

Nem elkerülhető választ adnom arra a kérdésre mit tekintek én történelmi dokumentumfilmnek? Minden dokumentumfilmet, amely a ma perspektívájából szemléli a múltat, kérdéseket tesz fel rá és keresi is a válaszokat az analízis történettudományból eredő módszereivel, azzal a céllal, hogy művészi hatást elérve elgondolkodtassa a nézőt múltjáról, ezzel segítse önmaga és világa megértését, identitása meghatározását. Felfoghatóak olyan kulturális emlékezeti helyként is, amelyek őrzik a társadalom kollektív emlékezetét. Megalkotásukhoz minden filmes eszköz és dokumentum felhasználható, ezek köre folyamatosan bővül a filmművészet és a filmek társadalmi, politikai és technikai környezete változásainak megfelelően.

Dolgozatomban ezt az utat kívántam végigkövetni napjainkig, 2010 novemberéig.

A használható múlt filmjei

Nemzetközi áttekintés

A történelem filmes elbeszélésére az 1920-as évektől találunk példát, de a filmek – és alkotóik - múlthoz való viszonya koronként és országonként változik. Másképp látja a világháború történetét a győztes és másként a vesztes, a Holocaust elbeszélésének eszközei mások a háború vége előtt, közvetlenül a háború után, a hetvenes-nyolcvanas években és napjainkban. A Nyugat Európai társadalmak múlthoz való viszonya különbözik a Kelet Európaitól. Az ilyen eltérések miatt a kezdetektől mást jelentett történelmi dokumentumfilm Magyarországon mint Nyugat Európában vagy Amerikában. A dokumentumfilm társadalmi küldetése is folyamatosan változik, továbbá a politikai szerepvállalás is meghatározó a történelem filmes narratívái számára. Ha meg akarjuk érteni a magyar történelmi dokumentumfilm kialakulásának történetét és lehetséges mai szerepeit, előtte röviden át kell tekinteni a dokumentumfilm tartalmi és szerepváltozásainak nemzetközi folyamatát. A magyar alkotókat segítette a dokumentumfilmet többször újrachatározó és megújító nemzetközi irányzatok ismerete, hogy megtalálják eszközeiket művészi mondanivalójuk legmegfelelőbb kifejezésére. Az alábbi fejezetben áttekintem a történelem dokumentumfilmes elbeszélésnek nemzetközi hagyományait mint a magyar dokumentumfilmezésre ható gyakorlati és elméleti hatások történetét.

A történelmi dokumentumfilm vázlatos története Nyugat Európában és Amerikában

Nagyon korán felismerték a filmesek, hogy a kamerájukkal rögzített pillanat, pár év múlva már dokumentummá alakul, amely később saját eredeti jelentésén túl más, új tartalommal ismét filmalkotássá válhat. Nem meglepő, hogy az orosz montázsiskola egyik felfedezése az archívokból összeállított, de a jelenre reflektáló történelmi dokumentumfilm is. A történelem archívokra építő narrációja máig nagyon népszerű. Az archív felvételek hozzáférhetősége és felhasználhatósága a filmkészítés egyik alapproblémáját jelenti ma is az egész világon. A

filmarchívumok felszabadulása, kutathatósága és feltárása többször adott lökést a történelmi dokumentumfilm szerepváltásaihoz, tartalmi átalakulásaihoz. A családi amatőrfilmekben rejlő lehetőségek pedig a XXI. században is csábítják a filmeseket. Az első, igazi történelmi dokumentumfilmet nő készítette, Esfir Shub. *A Romanov dinasztia bukása (1927)* c. egész estés dokumentumfilmje kétféle archívból építkezik: II. Miklós cár 1912-17 között forgatott családi filmjei, keresztelők, krikettmeccsek, csónakkirándulás és születésnapok, tenisz és vallási ünnepségek pompázatos képei vannak keresztbe vágva a hadiipari termelés, kenyérért sorban állók, sztrájkok és a háború szomorú híradófelvételeivel. A képsorokat időnként feliratok értelmezik, nyilvánvalóan propaganda céllal. Ebben rögtön felsejlik a történelmi dokumentumfilm következő alapproblémája: szoros kapcsolódása a politikához. A történelmi dokumentumfilm célja gyakran közvetlen politikai hatás elérése, csupán az a különbség, hogy az alkotó néha „lebukik”, néha nem, és néha szembekerül a politikai hatalommal is. A betiltások története szorosan kapcsolódik a történelmi dokumentumfilm történetéhez mindenhol a világon.

A legkézenfekvőbb módja a történelem filmes felidézésének a tudósításból másnapra már archívúvá változó felvételek önálló filmmé szerkesztése. Amikor a filmfelvétel már nem közvetlenül tudósít, hanem retrospektíven felidéz, és elbeszél egy történetet, történelmi filmmé válik. Az archívokból építkező filmek következő nagy meghatározó pillanata a II. világháború története lett. Még ma sem mondható, hogy végképp lezárult a filmes feldolgozás időszaka. A háborút követően a győztes hatalmak nem tudtak ellenállni dicsőségük újabb és újabb filmes krónikáinak. Az egyes csaták látványos tablói, a francia ellenállás története, Hiroshima-Nagaszaki bombázása sok feldolgozásban vált megtekinthetővé. A témák közül a bűn napvilágra kerülésének pillanatától kiemelkedett a Holokauszt dokumentumfilmes ábrázolása. Talán mert a jelenség nem feldolgozható, és nem felfogható, azért született sok kiemelkedő mű róla. A tehetség, a tudás maximumát követelte azoktól, akik megpróbálták filmes elbeszélési formát találni ahhoz a történethez, amely sokak szerint nem is elmondható, filmen ábrázolhatatlan. Az első megfogalmazások a sokkhatás filmjei voltak. Még a háború alatt, a szövetséges csapatok előrenyomulásával sorra szabadultak fel a lágerek, és az itt készült híradófelvételek bejárták a világot. Ugyanekkor a szövetségesek kezére kerültek a náci archívumok, sokkoló képekkel a nácizmus mindennapi működéséről. Himmler villájában 35 mm-es vetítőt rendezett be saját archívuma számára, ahol többek között embereken végzett

orvosi kísérletek részletes dokumentációját őrizték. Mindez már abban a pillanatban történelemmé vált, amikor a háború még véget sem ért. Szükség volt ezek hátországi ismeretére a háború sikeres befejezéséhez, vagy Hirosima és Nagaszaki bombázásának morális elfogadtatásához. A háború után ezek a fellelt filmfelvételek mint például egy német katona 8 mm-es amatőrfilmje¹⁸ stuttgarti zsidók lemészárlásáról, bizonyítékokat is szolgáltak a nürnbergi perben. A pert is teljes egészében rögzítették, a felvétel két egész estés dokumentumfilmnek szolgált alapanyagul közvetlenül a háború után. Egy történet két nagyhatalmi olvasata lett ez a két film: egy szovjet és egy amerikai változat ugyanarról. Az orosz változat: „*A nemzetek ítélete*” (Sud Narodov rend. Roman Karmen-Yelizavet Svilova, 1947) az amerikai: „*Nuremberg-Its Lesson For Today*” (r: Pare Lorentz és Stuart Schulberg 1948). Schulberg tagja volt az OSS bizonyítékokat gyűjtő teamjének, a film az amerikai kormány felügyeletével készült. A szovjet változatot Németország szovjet övezetében vetítették és a Szovjetunióban, az amerikaiakat pedig két évig forgalmazták az ország amerikai ellenőrzésű felében és Angliában. Amerikában soha nem mutatták be, mert nem akarták vele megbántani az új Németország és Konrad Adenauer érzékenységet...1950-ben visszavonták végleg a forgalmazható filmek köréből. A film tehát egy időben vált dokumentummá a filmesek, az igazságszolgáltatás és a kormány számára.

A keletnémet (egykori náci) archívumok 1955-ben kerültek ki a szovjet ellenőrzés alól. Andrew és Annelie Thorndike ekkortól hozzáfértek az összes felvételhez, munkásságukkal új szerepet adtak a dokumentumfilmnek Németországban. Példaképük Esfir Shub volt, hozzá hasonlóan új kontextusba helyezett archívokból építették fel filmjeiket. Legfontosabb alkotásuk a „*You and Many a Comrade*” (1955) c. film szisztematikusan bemutatja, hogyan okozta a német tőke és nagyipar Németország kétszeres háborúba sodródását, feltárja sok nagytőkés – egyben korabeli nyugatnémet politikus - náci múltját és háborús szerepvállalását. Természetesen az NDK szemszögéből. A direkt politikai szerep ebben az esetben a propaganda-film irányába mozdította el a műfajt, de vádjai igazak voltak, szívós kutatómunkával alátámasztottak, leegyszerűsítés volna Thorndike-ék munkásságát az NDK propagandagépezet kiszolgálójává degradálni. Az alkotók lelkesedésből és hitből végezték munkájukat, érdekük, hogy felhívták a figyelmet az archív felvételek rendszerezésének

¹⁸ Erik Barnouw: Documentary. A History of the Non-Fiction Film. Oxford University Press 1993. 350. p, 172.p

fontosságára, a Berlin melletti wilhelmshagen-i archívum példás rendje pedig mintául szolgált így számos nemzeti filmarchívum felépítéséhez.

A háborús dokumentumfilmek közös jellemzője, hogy legfontosabb feladatuknak az információ átadását tartották. Klasszikus értelemben vett ismeretterjesztés volt ez, alárendelve a háborús mozgósítás, az igazságszolgáltatás vagy később a hidegháború közvetlen politikai céljainak. Nehezen nevezhetőek ezek szerzői filmeknek, hiszen eszközválasztásuk, a filmek művészi megformálása alárendelődött a tájékoztatás céljainak.

A szerzői történelmi dokumentumfilm születéséhez még időre volt szükség a háború után. Tíz év telt el, amíg Alain Resnais, egy radikálisan más elbeszélési formában elkészítette filmjét a Holokausztról. A *Sötétség és köd* (*Nuit et Bruillard* 1955) c. filmben fekete-fehér archívok váltakoznak a táborok 1955-ös állapotát rögzítő színes felvételekkel, közben egy narrátor Jean Cayrol francia költő¹⁹ lírai szövegével értelmezi a látottakat. Ez a film már nem információ közvetítés céljából készült: a történet már tudott volt, távolodott is időben, de az érzelmi feldolgozás és a lelkiismeret kérdései ekkor fogalmazódtak meg először. Az érzelmek felkeltéséhez keresett új formát Alain Resnais, és ennek megtalálása a történelem elbeszélésének új lehetőségeit mutatta meg.

A háború következtében a filmdokumentáció és a dokumentumfilm a figyelem középpontjába került: mozikban, katonai táborokban, iskolákban, templomokban, könyvtárakban, hivatalokban, klubokban gyárakban. Mindenhol, ahol közösségi élet folyt. Ezzel megszületett a dokumentumfilmek forgalmazásának moziforgalmazástól független rendszere. Fennmaradó része az Egyesült Államokban és Nyugat Európában később is folyamatosan működni tudott, csatornáit máig az alternatív forgalmazás rendelkezésére állnak. Ugyancsak a háború hozta meg az eszközt, ami a filmet a kisközösségek számára is elérhetővé tette, a 16 mm-es filmet. A 16mm-es vetítők az egész világon elterjedtek, kivéve a Szovjetuniót és a szovjet blokk országait.

¹⁹ Jean Cayrol (1911-2005) francia költő, novellista, esszéista. A II. világháború alatt részt vett a francia ellenállási mozgalomban, ezért 1943-ban a mauthauseni koncentrációs táborba deportálták. A táborban átéltek hatására írt verseskötete: *Sötétség és köd* címmel 1946-ban jelent meg. www.britannica.com

A II. világháborús tematika időszakos kimerülése után a dokumentumfilm-készítőknek új témákat kellett felkutatni, és helyet kellett keresni maguknak is a világban, hogy a rájuk irányuló figyelmet fenntartsák, és tovább tudjanak dolgozni. Sok irányba kísérleteztek, a próbálkozások egyik kedvelt típusa a történelmi krónika lett.

A háborús archívok népszerűsége felhívta a figyelmet korábbi időszakok archív filmfelvételeinek értékére, az alkotók kezdték természetes nyersanyagként kezelni történeti áttekintések készítéséhez²⁰. Továbbra is születtek nagy számban filmek a világháborúról. Ezek többnyire már nem ismeretterjesztő filmek, előtérbe került a rendező személyisége. Az alkotó célja a szembesítés, magyarázatok keresése, a lelkiismeret felkeltése volt. A filmek közül kiemelkedik Mihail Romm *Hétköznapi fasizmusa* (*Obyknovennyj Faschism* 1965), mely sok nézőpontból próbálja megfejteni a fasizmust, különös tekintettel a passzív, hétköznapi polgár magatartására.

Az archív összeállítások szolgáltak nagyszerű táplálékul a háború után feltörekvő és mindent uralni vágyó új médiumnak, a televízióknak is. Sokrészes sorozatok születtek a műsoridő kitöltésére, melyek hatalmas sikert arattak.²¹ A háború utáni első két évtized alkotói felfedezték, hogy szinte bármi a művészi narratíva eszközévé válhat. Régi fényképek üvegnegatívjai²², művészeti alkotások, középkori kódexek, gyerekrajzok, szobrok. Ezek filmek nem művészettörténeti ismeretterjesztő művek, céljuk történeti: a középkor társadalmának megmutatása²³, XX. századi társadalomtörténet²⁴ vagy a Holokauszt.²⁵ Andrzej Brzozowski: *Archeologia* (1967) c. rövidfilmje egy exhumálási folyamatot követett, egyetlen szóbeli kommentár nélkül. A néző nincs beavatva, a sorra előbukkanó és gondosan letisztogatott tárgyak felismerése során jön rá, hogy egy koncentrációs tábor feltárását nézte

²⁰ Franciaországban Nicole Vedres *Paris 1900* (1947) c. filmje az I. világháború előtti párizsi élet tablóját rajzolta meg szórakoztatva, ehhez hasonló az olasz *Egy félszázad kavalkádja* (*Cavalcata di Mezzo Secolo*, 1951 Carlo Infascelli), Indiában Satyajit Ray filmje, a *Rabindranath Tagore* (1961) az elhunyt költőnek állít emlékművet.

²¹ *Victory at Sea* (1952-53) 26 részben, *The Innocent Years* (1957) 60 p. , *The Jazz Age* (1957), *The Twentieth Century* (1957-66).

²² *The Real West* (1961), *End of the Trail* (1965)

²³ William Novik: *Images Médiévales* (1950) és Roger Leenhardt: *La Conquete de L'Angleterre* (1955)

²⁴ Igor Bessarabov-Alexander Novogrudsky: *Századunk gyermekei* (*Deti Nashego Veka* 1971)

²⁵ Veda Jocic: *Apel* (1964)

végig. A film a múltfeltárás folyamatát, a megértés, szembenézés terhét a néző személyes ügyévé teszi, csakúgy mint Ember Judit 23 évvel később készült „*Újmagyar siralom*”²⁶ c. filmje, a Nagy Imre csoport exhumálását végigkövetve.

A televíziózás elterjedésének következtében sorra szűntek meg a filmhíradók, tudósításaik átkerültek a televízió hatáskörébe.²⁷ A televíziós társaságok kamerái mindenhová eljutottak, mindent rögzítettek, ez új típusú archívumok létrejöttét eredményezte. Filmügynökségek születtek az egész világon Szenegáltól Chiléig, a film a nemzeti identitás egyik fontos kifejezőeszközzé vált. A képi tudósítás mindenhol elérhető és jelenlévő lett. A források megsokszorozódása, és a technika változásainak (16 mm) hatására a dokumentaristák elutasították a történelmi filmek addig kötelező kellékét, az események színészekkel történő rekonstrukcióját. Csak olyan különleges esetekben tartották elfogadhatónak, ha a téma szövegszerű rekonstrukciót követelt meg, pld. egy bírósági tárgyalás megjelenítésében.²⁸

1956-ban, Londonban új irányzat született: a *Free Cinema*. Karel Reisz, Lindsay Anderson és mások újfajta nézőpontot találtak a dokumentumfilmnek: a külső megfigyelő pozícióját. Az új, könnyű felszerelés lehetővé tette a filmes jelenlét – korábbiakhoz képest - észrevétlenné tételét, ahol a kép rögzítése mellett már a hang is döntő szerepet kapott. Lenyűgözte őket az új találmány, a magnó, és szívesen mentek olyan helyekre, amelyek a társadalom többsége előtt rejtve voltak, vagy az elhanyagolta létezésüket. Filmjeik ellentmondásit nem oldották fel, hanem tudatosan a nézőre bízta a feladatot, így készítette őt a probléma továbbgondolására. Három év múltán az irányzatot képviselő alkotók érdeklődése a játékfilm felé fordult, de néhányan azért folytatták a dokumentumfilmezést.²⁹

A beszélő ember megjelenése a dokumentumfilmben újszerűen hatott. Korábban a körülményes szinkron hangrögzítés és a drága nyersanyag miatt jobban szerették a képeken alapuló dokumentumfilmeket, melyeket aztán később stúdióban alázörejeztek, zenéltek,

²⁶ Ember Judit: *Újmagyar siralom* (1989) Fekete Doboz Alapítvány

²⁷ Híradók megszűnésének időpontjai: USA: March of Time 1951, Pathe News 1956, Paramount News 1957, Fox Movietone News 1963, News of the Day 1967.

²⁸ *The Chicago Conspiracy Trial* (1968) BBC

²⁹ Denis Mitchell a BBC-nek készített nagy sikerű dokumentumfilmeket

narráltak. A felszerelés egyszerűsödése volt szükséges a szemléletváltáshoz, és ez az átállás 35mm-ről 16mm-es technikára az ötvenes években meg is történt. Nálunk ez kb. 15-20 éves késéssel következett be, *Szomjas György: 16mm-es technikát!* c. cikkét a Filmkultúrában 1969-ben publikálta³⁰. Az ötvenes években a szinkron hangrögzítés még meglehetősen nehézségekbe ütközött. A kamera és a hangmérnök kábellel össze voltak kötve, ez akadályozta a mozgást, és elég szerencsétlenül volt elhelyezhető. 1960-ban Richard Leacock operatőr-rendező, akit rettenetesen, sőt egyre jobban zavartak a hangalámondással készített dokumentumfilmek, és Robert Drew újságíró, a new yorki Time kiadói csoport alkalmazottja, kifejlesztettek egy olyan hangrögzítési technikát, ahol megszűnt a köldökszínór, és lehetségessé vált a drót nélküli szinkronizálás kép és hangfelvétel között egy miniatürizált átviteli egységgel. Leacock és Drew az új technikával végigkövette két szenátor: John F. Kennedy és Hubert Humphrey választási kampányát, a megfigyelő pozíciójából. Megpróbáltak észrevétlenek maradni, semmilyen helyzetet nem provokáltak, céljuk a dokumentáció volt. Az elkészült film³¹ annyira más lett, mint a korábban megszokott filmek, hogy a legtöbb televíziós hálózat visszautasította a sugárzását egészen addig, míg az ABC társaság végül is bemutatta. Ezáltal az új technika létjogosultságot nyert, új filmjeikben már ezt alkalmazták.³² Az eredeti hang egyenrangú jelenléte a filmekben a film teljes szerkezetét átalakította. Feleslegessé és idegenné vált a hangalámondott kommentár. Jelentőséget kapott a dialógusok, jelenetek egységének megtartása, a korábbi szubjektív „film-időt” felváltotta a valós idő, a „real time”. Ez más vágási stílust követelt, és jelentősen megnövelhette a film hosszát. Komoly esztétikai és morális problémát jelentett a rendezőknek a vágás definíciója, a beavatkozás mértékének meghatározása. Meddig tartható fenn a jelenet eredetisége, ha beavatkozunk a folyamatba egy utólagos vágással? A valóság közvetítésének autentikus módszereiről nemzetközi vita folyt elsősorban nem is az esztétikát, hanem a filmkészítők körében az 1960-70-es években.³³

³⁰ Szomjas György: 16 mm-es technikát! Filmkultúra 1965-73. 47-49p.

³¹ *Primary* Richard r. Leacock-Robert Drew (1960)

³² *Yanki No!* (1960), *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), *The Chair* (1963)

³³ Jack C. Ellis-Betsy A. Mc Lane: A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2009. 385 p Direct Cinema vs. Cinema Verite 215-226 p.

Drew munkássága nyomán egy új alkotó csoport és irányzat alakult: a *direct cinema*. Az elnevezés Albert Maysles-től származik. Legkiválóbb alkotása, melyet testvérével Daviddal készített, az *Ügynök* (*Salesman* 1969) c. film, amely az „amerikai álom” megvalósulását – vagy inkább annak illúzióját - veszi célba három Biblia ügynök küszködésének ábrázolásán keresztül. A következtetés, amit a filmekből a társadalom állapotára vonatkoztatva le tud vonni a néző, a legkevésbé sem pozitív. A stílus másik nagy alkalmazója, Fred Wiseman filmjeiben³⁴ a rendező szinte észrevétlenné válik, hagyja a dolgokat történni. Hagyja, hogy a szereplők jellemezzék önmagukat a mindennapjaikat alkotó szituációk sorával. Művei a társadalom egészéhez szólnak, olyan intézményeket vesznek sorra, és tesznek kritika tárgyává, melyek mindenhol megtalálhatóak. Iskola, elmeógyógyintézet, katonai kiképzőtábor - egyszóval a (kis)közösségek, és a közösségekben alkalmazkodásra kényszerülő ember sorsa érdekli. Wiseman filmjei kapcsolódnak egymáshoz, egyik a másik folytatása, reflexiója. A *free cinema* és a *direct cinema* művelőit nem a történelem érdekelte, hanem a társadalom, amelyben élnek. Nincs is műveik között történelmi film. A *free cinema*-ról és a *direct cinema*-ról azonban szólnom kellett, mert ennek eszközeivel, a nem részt vevő megfigyelő álláspontjával szállt szembe a *cinéma verité*, a dokumentumfilm megújításának fontos irányzata Franciaországban, amely leginkább hatott a magyar dokumentumfilmre. Technikáit, szemléletét alkalmazta nemcsak a dokumentumfilmeseink Balázs Béla Stúdióból induló szociológiai érdeklődésű csoportja, hanem ez adta később a nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjeinek eszköztárát is.

A kor dokumentumfilmeseinek nagy kérdése a filmes jelenlét hatása, és a folyamatokba való beavatkozás megengedhetősége volt. A *direct cinema* alkotóit ez aggasztotta, és igyekeztek minimalizálni a beavatkozás mértékét. A Jean Rouch³⁵ nyomán kialakuló francia irányzat, a *cinéma verite* képviselő éppen ellentétes álláspontot képviseltek. Szerintük a kamera jelenlétében a szereplők hangsúlyozottan adják önmagukat, a kamera nem zavaró tényező, hanem a katalizálás eszköze.

³⁴pld *Titicut Follies* (1967) *High School* (1968), *Basic Training* (1971)

³⁵ Jean Rouch (1917-2004) Néprajztudós és filmrendező, a *cinéma verite* irányzat egyik alapítója. Az afrikai népszokások kutatója és dokumentátora. „A legfontosabb, hogy az eltűnőben vagy átalakulófélben levő kultúrákat filmszalagra rögzítsék”. A néprajz felől közelítve jutott el ahhoz a kérdéshez, hogyan lehet valóságos életmódokat ábrázolni filmen. Sok filmje a fikciós film és a dokumentumfilm határán áll.

A *cinema verite* alkotói megpróbálták a konfliktust, amely amúgy is bekövetkezne, a kamera jelenlétében kiprovokálni, a filmet részesévé tenni az eseményeknek. Úgy érezték, a filmezés mesterséges körülményei képesek rejtett igazságokat a felszínre hozni. Ez a megközelítés alkalmas volt a múlt kibeszéltetésére, a múlttal való konfrontáció provokálására is. Ezzel a módszerrel először Grigorij Csuhráj élt történelmi témában. A Sztálingrádi csatáról készített rendhagyó filmet: *Emlék* (Pamat, 1969) címmel, mely klasszikussá vált. Jean Rouch módszerét követve³⁶ járókelőket szólított meg először Párizsban a Sztálingrád téren, majd több más európai városban is: „Elnézést, hallott Ön már Sztálingrádról?” – és ehhez hasonlókat. Az általában hiányos tudásról, közönyről árulkodó válaszok mellé vágta a csata archív képeit, zörejek helyett klasszikus zenei aláfestéssel, a képek pátoszáat hangsúlyozva. Módszerét azóta sok háborús filmben alkalmazták.

A *cinema verite* egyik legfontosabb filmje Marcel Ophuls *Szomorúság és szánalom* (Le Chagrin et la Pitié, 1970) c. négy és fél órás filmje a megszállt Franciaország hétköznapijairól, a nácizmussal való együttéléseiről. Egy kisváros (Clermont-Fernand) lakóit kérdezte a megszállás éveiről, válaszaik mellé vágta a háború archív filmjeit. A városka mindennapijairól kirajzolódó kép lerombolta az ellenálló Franciaország mítoszáat. Szembesítette a nézőket a félelemmel, a megalkuvással, a részvétlenséggel, a kollaborációval, de a bátorság ritka példáival is. Az interjúk provokatívak voltak, hatásuk drámai. Sokan vissza is utasították a részvételt, vagy kivágatták magukat a filmből. Éppen mítoszromboló hatása miatt filmet nem mutatta be a francia televízió, de nagy sikerrel játszották Németországban, Svájcban, Angliában és Amerikában. A hatalmas nemzetközi siker után bemutatták francia mozikban is. Marcel Ophuls elérte célját.

A *cinema verite* felértékelte az interjú dramaturgiai szerepét, a dokumentumfilm egyik legfontosabb eszközévé emelte. Veszélyt is hordott ez magában: a pusztán informatív interjúk, akár a látványelemek vagy a szerkesztés rovására, könnyen ellaposíthatják a filmeket. Tehetséges rendező kezében azonban az interjúban kitárulkozó ember arca, és meséje fokozza a dramaturgiai feszültséget. A hosszú interjúk a portréfilmek természetes alapjait teremtették meg. A narrációt felváltotta a dialógus, amely egyben demokratizálta a dokumentumfilmet:

³⁶Jean Rouch: *Egy nyár krónikája* (Chronique d'un Ete, 1961)

többé nem egy láthatatlan narrátor-isten közölt megállapításokat, hanem emberek beszélgettek problémákról. Ugyanakkor az interjú felértékelődése magával hozta a dokumentumfilmzés addigi globalitásának elvesztését: fellépett a nyelvek, a fordítás problémája. A nyelvi akadályok elszigetelték a kis nyelveket a világnyelveket beszélő nagy országok filmgyártásától, forgalmazásától. Ebbe a csapdába a magyar film is belekerült. A 60-70-es évek magyar dokumentumfilmjeiből Erik Barnouw³⁷ filmtörténete Kovács András: *Nehéz emberek* c. filmjét említi egyedülként, Ellis és Mc Lane áttekintése a 16 mm-re készülő kelet-európai dokumentumfilmeket csak „kis megtorpanásnak” nevezi a film és a video között.³⁸

A könnyebbé és egyszerűbbé váló technikát éppen csak megszokó filmesek újabb technikai paradigmaváltás elé néztek a 70-es évek elején: megjelent a színen a videó. Az első kísérlet arra, hogy bevonják a dokumentumfilmzésbe, Kanadában történt 1969-ben a National Film Board kezdeményezésére. A *VTR St Jacques* c. projekt egy elnyomott kisközösség vitáit rögzítette az új médiumon. Ők maguk készítették a felvételeket, majd visszajátszották a felvételeket maguknak. A megtekintést újra vita követte, amelyet ismét rögzítettek, majd lejátszottak. A látvány hatására változások alakultak ki az álláspontokban, így a videó a kisközösségi problémamegoldásra is alkalmasnak tűnt, ugyanakkor információs csatornaként is szolgált a hivatalosság felé. A technika olcsósága, könnyű kezelhetősége, az azonnali visszajátszás lehetősége új utakat nyitott meg a filmkészítők előtt.

A program egyik kitalálója George Stoney 1970-ben New York University keretei között megalapította az *Alternate Media Center*-t a video „helyzetbe hozásának” céljával. A videót a civil körök politikai nyomásgyakorlási eszközének tekintette, és arra biztatta hallgatóit, hogy videójukkal járják a várost. Keressék a lakhatás, az egészség, a környezetszennyezés, a munkanélküliség megjelenési helyeit, és tudósítsanak minderről azzal a céllal, hogy a hivatalosságot szembesülésre kényszerítsék a társadalom valós viszonyaival. A magyar *Fekete Doboz Alapítvány* amerikai őse volt ez, bizonyítva, hogy a video ugyanazt a magatartást hívja

³⁷ Erik Barnouw: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press 1993. 350. p, 263.p

³⁸ „A technológiai ugrás különleges vetülete, hogy a legtöbb Kelet-Európai országban a szovjet rendszerű központosított filmkészítés dominanciája az 1980-as években azt követelte, hogy a dokumentumfilmek többsége 35 mm-re készüljön...a Kelet Európai Blokk országaiban az ugrás 35 mmm-es technikáról a hordozható videokaméra a 16 mm-es kameránál csak kis megtorpanással zajlott. Marina Gladovskaya 16 mm-es televíziós dokumentumfilmjei különleges kivételnek számítanak” Jack C. Ellis-Betsy A. Mc Lane: *A New History of Documentary Film*. Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2009. 385 p 328.p.

elő érzékeny kezekben, sőt még a fókuszpontok is hasonlóak, hiába a 17 év különbség időben és fényévnyi a politikai-társadalmi közegben.

A filmek túlnyomó többségben a 80-as évek elejéig még 16 mm-es kamerával készültek, az átállás ekkor kezdődött meg a videóra. A filmes technológia mindeddig garantálta a filmek nagyjából egységes technikai és esztétikai minőségét: a filmezés szakma volt, melynek fogásait, technikáit iskolában tanították, mindezt tudni kellett helyesen alkalmazni is a gyakorlatban. A nyersanyag, a laborálás, a kamera, a világítás drága volt, nem volt mindenki számára hozzáférhető. Mindez egyfajta minőségbiztosítási rendszerként működött, melyet a video elterjedése söpört el. A videó hódító útjára indult, menetelése máig tart. Ma már bárki készíthet dokumentumfilmet világszerte, a videotechnika hatalmas változást hozott a dokumentumfilm számára. Bővült az alkotók köre, ez demokratizálta a szakmát, de a bőség minőségi problémákat is felvetett. Átalakult a filmek formanyelve, és a tartalomra kifejtett hatás sem maradt el. A digitális technika és a televíziózási szokások jelenbéli változásai pedig át fogják alakítani a dokumentumfilm készítés eddig ismert paradigmáit is, de ennek kutatása kívül esik jelen dolgozatom a látókörén.

Sokféle lehetősége létezik ma a világban a történelem filmes narratívájának. Leggyakoribb formáját a tematikus csatornákon nap mint nap látható ismeretterjesztő célú filmsorozatok képviselik, amelyeket legmagasabb színvonalon a BBC készíti. Ezekben egy központi szereplő - művészettörténész³⁹, történész⁴⁰, esetleg kozmológus⁴¹ - egyik pillanatról a másikra bukkan fel a világ különböző pontjain, ahol a tematikába illő alkotás/helyszín/történelmi emlék társaságában, valós élethelyzetben szórakoztató formában kiselőadást tart, lenyűgözve a látvány és a tudás egyidejű nagyszerűségével a nézőt.

Máig népszerű Esfir Shub követése az archív filmekből összeállított dokumentumfilm terén. Ez vált a második világháború után az angolszász országokban az ún. átértelmező történelem (*revisionist history*) filmjeinek legnépszerűbb megjelenési formájává. E két típus – az ismeretterjesztő és az analitikusan átértelmező film - felvirágzásának ugyanaz az eredete. A történelem filmes megjelenítésének eszköztárában az áttörést olyan filmfelvételek hozták, melyeket 1945-ben forgattak japán operatőrök Hirosimáról és Nagaszakiról. A titkosítás feloldásig a pusztítás rémsége közvetlenül addig nem volt látható az amerikai néző számára.

³⁹ Kenneth Clark: *Civilization* (1970)

⁴⁰ Alistair Cook: *America* (1972), Adrian Malone: *The Ascent of Man* (1974)

⁴¹ Carl Sagan: *Cosmos* (1980)

Csak a sikeres atomkísérletek propaganda célú dokumentációit nézhette a filmhíradókban, hogy azok megnyugvást hozzanak neki a nukleáris fenyegetettség érzéseit feloldandó, és hogy még véletlenül se vonhassa kétségbe a fegyverkezési versenyben Amerika fölényét. A pusztítás képei⁴², melyek hirtelen tárultak elébe, sokkolták a közönséget. A fel nem használt, de archívumokban megmentett filmek új megvilágításba helyezték a már ismert történelmi eseményeket, ez két irányban is hatalmas lökést adott a történelem filmes megjelenítéséhez. Készültek filmek ismeretterjesztési céllal, mint a Thames és a BBC számára készülő nagyszabású sorozatai⁴³, és elkezdődtek az átértelmező történelem ugyancsak sokéves előkészítő munkával járó monstre vállalkozásai, gyakran a szerzők politikai céljait követve. Az átértelmező történelmi filmekben az archívokat gyakran szakították meg interjúk, a mindentudó narrátor⁴⁴ mellé a hétköznapi ember is a történelem ismertetőjévé lépett elő, saját sorsával személyes drámaiságot, tragikumot, humort és sok más érzelmet megjelenítve a filmekben.

Az átértelmező történelmi filmek szociális és politikai perspektívákból kezdték kutatni az archívokat. Olyan problémák felbukkanását keresték a filmekben, amelyek kihívásai már korábban léteztek, a témákban megoldási kísérletek is születtek már, mégsem oldódtak meg napjainkig. Itt érhető tetten a történelmi dokumentumfilm-készítés társadalmi funkciója: a rendezőnek közvetlen politikai elképzelése van, változtatni akar a társadalmon, és a közgondolkodáson filmjével. A rendező szociálisan érzékeny, nem határolódik el élesen a szociológiai tematika a történelemtől, egyik megközelítés a másik eszközévé válik a probléma feltárása és a hatáskeltés céljainak elérésében. Angolszász területeken természetesen a szakszervezeti küzdelmek többféle megközelítésű feldolgozásai kiapadhatatlan aranybányát jelentettek a filmeseknek. A szakszervezeti harcok, sztrájkok jól dokumentáltak voltak, könnyű volt hozzájuk férni, és a nézők számára teljesen aktuális kérdésekről szóltak⁴⁵.

⁴² *Hirosima-Nagasaki, August 1945* (1970)

⁴³ *The Great War* (1964) c. sorozat 26 epizódban beszélt el az I. Vh. történetét, hatalmas sikere okán mérföldkövé vált a televíziózás történetében. 2000-ben felújítva ismét levetítették a BBC-ben és az amerikai PBS-ben, A *The World at War* (1975) c. sorozat hatalmas kritikai és anyagi sikert aratott, húsz éven át vetítették kül. televíziókban világszerte

⁴⁴ *A World at War* narrátora Sir Laurence Olivier volt

⁴⁵ *The Wobblies*: Deborah Shaffer, Stewart Bird (1978), *With Babies and Banners* r: Lorraine Gray (1978), *UnionMaids* r: Julia Reichert, JimKlein (1977)

A nagy gazdasági világválság újramesélése az események érzelmi, pszichológiai befolyásoló hatását a középpontba állítva szintén hálás téma volt. *America Lost and Found* (1980) c. filmjéhez Tom Johnson és Lance Bird három és fél éven át kutatta az archívumokat, hogy megfelelő képeket találjanak a Nagy Depresszió éveire, és azoknak az erőfeszítéseknek érzékeltetéséhez, amelyekkel Amerika kilábal a válságból. Ugyanők készítettek poétikus filmet az 1939-es New Yorki Világkállítás archívjai alapján a II. világháború előestéjéről.⁴⁶

Hat éven át készült egy másik klasszikus újraértelmező történelmi dokumentumfilm, Jane Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty szatirikus filmje az *Atomic Cafe* (1982) az amerikai háborús propaganda működéséről. A nukleáris kísérletek kormány megrendelésre készült propagandafilmjein keresztül (ezekben nincs utólagos beavatkozás: az archívok eredeti hangja és narrációja kelt hatást) ismerteti az atombomba fejlesztésének, II. világháborús bevetésének történetét a hidegháborús propagandafilmek korszakáig, fekete humorral, kritikai hangnemben, pacifista céllal.

Az etnikai kisebbségek és a rasszizmus is fontos fókuszpontja az „átértelmező” történelmi témájú dokumentumfilmeknek. Henry Hampton az amerikai polgárjogi mozgalmak történetét bemutató *Eyes on the Prize* (1987, 1990) c. televíziós sorozata az egyik legfontosabb példa rá. Fehér és afro-amerikai kutatók, szerkesztők, írók együttműködve fésülték át a televíziók archívumait olyan tudósításokat keresve, amelyek nem jelenhettek meg korábban a fehérek uralta médiumban. Az epizódok fényképekből, a mozgalom legfontosabb és kevésbé ismert szereplőinek⁴⁷ filmfelvételeiből – amelyek legtöbbjét korábban be se mutatták vagy csak egyszer, egy helyi tv-ben – állnak össze egységes történetté, teljes áttekintést adva az amerikai polgárjogi küzdelmek történetéről. Húsz éven át készült a sorozat, a film az iskolai oktatás része ma már.

Egy másik fontos „átértelmező” dokumentumfilm tárgya volt az Egyesült Államok nagy háborús történetét feldolgozó „*Vietnam: a Television History*” c. filmsorozat. A francia- brit-amerikai koprodukcióban készült film teljes áttekintést adott Vietnam történetéről a francia gyarmatosítástól az Egyesült Államokkal vívott háború végéig. Nemzetközi kutatócsoportok dolgoztak az előkészítésén, a tanúk felkutatásában, és az archívumok feltárásán világszerte. Sok archív, politikusokkal, katonákkal, és mindkét oldal túlélőivel készített beszélgetések tárták a nézők elé hazugságok szövevényes hálóját, ezért – különösen a háború támogatóinak

⁴⁶ *The World of Tomorrow* r: Tom Johnson, Lance Bird (1985)

⁴⁷ Martin Luther King, Malcolm X, Julien Bond

körében – nagy ellenzést váltott ki a film. A sorozat többek között az Amerikai Történész Egyesület (*Organization of American Historians*) díját is elnyerte.

Az archívokból összeálló filmek rohamszerű elterjedéséhez hozzájárult a televízió telhetetlen műsorigénye is. A filmek „nyersanyagellátását” számos archívum közhasználatba vétele (*public domain*) biztosította, továbbá a copyright-ját megtartó, de eddig elérhetetlen felvételek kereskedelmi forgalomba kerülése segítette. A televízió elterjedésével csődbe mentek a régi filmhíradó társaságok: az egész Universal News Collection adócsökkentés fejében az Amerikai Állami Archívum (*U.S. National Archives*) tulajdonába került. A 80-as években a kábeltelevíziók terjedésével Amerikában a nagy TV társaságok is kénytelenek lettek nyilvánossá tenni archívumaikat, így gyakorlatilag minden elérhetővé vált a filmesek számára, egyetlen korlátként a nem *public domain* státuszú archívok csillagászati ára jelentkezett. Ez ma a történelmi film-készítés legnagyobb problémája világszerte, az archívok megfizethetlensége leküzdhetetlen akadállyá vált⁴⁸. Az ezredfordulóra a digitális technika születésével az archívumok árai a másolástól, az internetes letöltésektől való félelem miatt csillagászativá nőttek. A rendezők ma már olyan nagyobb vállalkozásokba bele se mernek fogni, amelyek nem *public domain*-ból származó archívok felhasználásával készülnek⁴⁹. A probléma elkerülésére amerikai dokumentaristák útmutatót jelentettek meg, amely megnevezi a megfizethető forrásokat. Ezekből lehet korlátozott terjedelemben archív snittekét idézni.⁵⁰

A történelem filmes elbeszélése nemcsak archívokból építkezve elképzelhető. A kizárólag interjúkon alapuló, archívoktól mentes hosszú dokumentumfilm legkiemelkedőbb példája Claude Lanzmann: *Shoah* (1986) c. filmje. A francia rendező egyedülálló művet készített: archívok felhasználása nélkül, pusztán interjúkból összeállított kilenc órás tablóban mutatja be mindazokat a névtelen kisembereket, akik munkájukkal apró fogaskerekeként vettek részt a megsemmisítés rettenetében. Nem az érdekli, hogyan történhetett meg mindez, hanem azt feszegeti, hogyan is történt pontosan, lépésről, lépésre. Önként vállaltatja velük a

⁴⁸ Szomorú példa erre, hogy az *Eyes on the Prize* c. televíziótörténeli sorozat ma már csak egyes iskolai intézményekben érhető el, régi, a forgalomból még ki nem vont kópiákon. Az archívok felhasználási joga ugyanis lejárt, az eredetek már felderíthetetlenek, és az újravásárás több mint 500.000 USD-t emésztene fel, amelyet nem finanszíroz meg senki.

⁴⁹ Peter Jaszi-Patricia Aufderheide: *Untold Stories: Creative Consequences of the Rights Clearance Culture for Documentary Filmmakers*. Washington, DC: Center for Social Media, American University, 2004.

⁵⁰ Documentary Filmmakers' Statement of Best Practices in Fair Use http://www.centerforsocialmedia.org/resources/fair_use/

szembenézést, a történelem és saját lelki békéjük érdekében. Van köztük, aki összeroppan, és olyan is, aki tagad. A szembesítés eszköze maga a rendező, Lanzmann, az eredmény a bűn ezer formája, amely lehetővé tette a népirtást. Az interjúkon kívül kizárólag vonatokból fényképezett fahírtok, az elhagyott táborok fűvel benőtt képei láthatók a filmben.

Az életrajzi filmek, amelyek a kezdetektől népszerűek történelem filmes ábrázolásai körében felépülhetnek archívok alkalmazásával és anélkül is. Nem térek ki részletesen ezekre a filmekre, hiszen egyértelmű a történelem tanúival készült interjúk értéke, vagy a kiemelkedő személyiségeknek állított filmes emlékművek fontossága. Nem tartalmaznak ezek a filmek külön formai elemeket, melyek csak rájuk jellemzőek, legfőbb tartalmi különbségük, hogy egyetlen ember élettörténetére összpontosítanak. A személyes emlékezet általában fontos szerepet játszik bennük, az ehhez kapcsolódó problémakörre a későbbiekben részletesen kitérek.

Eredeti megoldás viszont az állóképekből építkező dokumentumfilm, mely létrehívója Ken Burns: *The Civil War* (1990) c. filmje volt, amely az amerikai polgárháború történetét dolgozta fel különleges eszközeivel. A filmben egyáltalán nincs mozgókép. Van viszont 3000 fénykép, melyet 16000 üvegnegatívból választott ki a rendező és kutató csapata. További képanyagul szolgálnak a csatákat megjelenítő festmények. Nincs történész kommentár, nincs interjú, viszont vannak naplók, levelek, beszédek, jelentések, sírfeliratok, emlékiratok. Mindezekből Burns rekonstruálni tudja a polgárháború összes csatáját és kampányát teljes részletességgel. A felolvasók között voltak civilek és színészek is, vegyesen⁵¹. Mindenki anonym maradt, csak a végestáb jelölte betűrendben a résztvevők hosszú névsorát. Burns-t filmjével beválasztották az Amerikai Történészek Társaságába (*Society of American Historians*) anélkül, hogy életében egyetlen cikket írt volna. A társaság 250 taggal működik, és csak egy tag halála ad lehetőséget új tag felvételére...

A történelem filmes elbeszélésének fontos reprezentációi ma már a posztkoloniális harmadik világ identitáskeresésének filmjei. A nemzeti és a személyes identitás megtalálása, meghatározása kulcsfontosságúvá a felszabaduló gyarmati népek számára, hiszen hazájukban gyakran követték polgárháborúk és diktatúrák a nemzeti önrendelkezés megszületését. Európa nagyvárosai a globalizációs folyamatok következtében multikulturális metropoliszokká váltak. Az ide sodródó sokféle nép számára is alapkérdés identitásuk meghatározása, és ehhez

⁵¹ Morgan Freeman, Sam Waterston, Julie Harris stb

szorosan kapcsolódva múltjuk megismerése és feldolgozásának igénye. Ehhez új formára volt szükség, a rendelkezésre álló jól bevált eszközök ehhez kevésnek bizonyultak. Az archívok a gyarmatosítók híradófelvételei voltak, ha egyáltalán hozzáfértek, az írott források a zavaros belpolitikai viszonyok miatt gyakran kutathatatlanok⁵² ma is. Ugyanakkor mindenhol rendelkezésre állt a video, sőt, a home video. Előtérbe került a személyesség, a személyes emlékezet. A posztkoloniális és hidegháború utáni világ gyakran ihletett olyan filmeket, ahol önéletrajzi elemek keveredtek a történelem újraértelmezésének és vizsgálatának igényével⁵³. Ma sokan keresik ezeknek a filmeknek a helyét a filmművészetben. Az alapprobléma az igazság és az emlékezet kapcsolatrendszerének feltárása. Nehéz eldönteni, hogy a néző számára világos-e: a filmes által közvetített látvány csak saját kontextusában értelmezhető, szubjektív történetet lát, részigazságokkal, hazugságokkal tarkítva. Az emlékezet nem hiteles forrás. Ugyanakkor vannak fontos igazságok, amelyeket akkor is fel kell fedni, ha csak részben tudjuk értelmezni, sőt, annál inkább fel kell rá hívni a figyelmet. A személyes igazság feltárása hozzájárul a megértés folyamatához. Van aki azt vallja, hogy a dokumentumfilmek a rendező szellemi állapotát és asszociációnak sorát jelenítik meg - ez is egyfajta realitás, csak intim és egyszemélyes. Nincs válasz ezekre a problémákra, nem is feltétlenül szükséges keresni ezeket. A memoárfilmek legfőbb értéke, hogy a gyakran gyónás-szerű személyes vallomások a nézőt empatikusan bevonják a történetbe, és a probléma, amelyet megfogalmaz, eljut a szélesebb közönséghez.⁵⁴

Sokféle módja van a történelem filmes elbeszélésének, és mindig lehet újakat is alkotni a meglévőekhez. Fenti összefoglalóm retrospektív: nem tartalmazza a jelen filmjeit, csak az utat, amely idáig elvezetett Esfir Shubtól Ken Burnsig. A dokumentumfilmnek, és azon belül a történelmi dokumentumfilmeknek fontos helye van a világban, és sokféle társadalmi

⁵² Raoul Peck Haiti rendező - akinek egész családja Lumumba elnököt szolgálta Kongóban – *Lumumba: Death of a Prophet* (1992) címmel készít filmet személyes múltjáról és Kongó történelméről. Családi felvételeit meg-megszakítja a saját magáról készített filmmel, melyben azt követi végig, milyen erőfeszítésekkel keres archív felvételeket Lumumba elnökről hivatalos forrásokból. Az elnököt utódja, Mobutu gyilkolta meg, aki minden nyomát eltüntette elődjének – mint a filmből is kiderül, gondosan. Dokumentummá a filmdokumentum hiánya válik, csak néhány híradó felvétel és interjú segít a nézőnek az értelmezésben.

⁵³ David Acker: *Allah, Tantou* (1991) apja, prominens guineai politikus kegyvesztettségének és bebörtönzésének történetén keresztül kérdőjelezte meg a forradalmi vezető Sekou Toure teljes politikai rendszerét, hatalmas vitákat provokálva Guineában és világszerte. Családi levelek, home video, híradófelvételek elemei építik fel a személyes történetet, és hatnak ezen keresztül a nézőre.

⁵⁴ Patricia Aufderheide: *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford University Press 2010. 160p. 105. p.

szerepet tölthet be. Lehet krónikásként az ismeretterjesztés eszköze, társadalmi változások katalizátora, ismeretlen tények feltárója, vagy a lelkiismeret hordozója és megjelenítője.

Közös jellemzője a filmeknek, hogy mindig a jelenhez szólnak. A múlt attól válik érdekessé, hogy kapcsolódik a jelenhez. Ez könnyen teheti a direkt politikai propaganda eszközzé, mint Esfir Shub vagy Andrew és Annelie Thorndike esetén, sodorhatja a betiltás, elhallgattatás felé mint a *Szomorúság és szánalom* franciaországi forgalmazásánál, de kiválthat közvetlen és erős társadalmi reflexiót is mint az *Eyes on the Prize* vagy a *Shoah* vetítésével történt. A történelem mindig egyfajta „használatos múlt” (useable past), és hasznossága mindig a politika vagy a társadalom számára fontos. Nem az a legfontosabb, hogy a propaganda eszköze-e vagy társadalmi feszültségek feltárója és felszínre hozója. Mindenképpen annak felépítésében segít, hogy egy társadalom megértse önmagát. A nyugati típusú történelmi dokumentumfilm – ha az ismeretterjesztő filmeket most nem sorolom közéjük – célja sose a tényfeltárás, a „fehér foltok” eltüntetése önmagában. Természetesen tárnak fel ismeretlen történeteket is, ezek célja általában problémafelvetés, reflexió egy a jelenben is létező, egész társadalmat érintő problémára. pld ilyen irány a feminizmus, amely megjelent a történelmi filmekben is.⁵⁵

Ken Burnst sokan vádolták, hogy túl szubjektív képet ad a polgárháborúról, interpretálja a tényeket ahelyett, hogy ismertetné azokat. Burns azzal hárította el a hasonló vádakat, hogy ő egy „érzelmi régész” (*emotional archeologist*), és a múltból azoknak az érzelmeknek a feltárása érdekelte, „amelyek emlékeztetnek bennünket arra, hogy összetartozunk mindannyian mint emberek”⁵⁶ Vállalja, hogy azokat a szereplőket és eseményeket választotta ki a múltból, akik hozzásegítették, hogy elmondja azt a történetet a múltból, amit az számára jelent.

A dokumentumfilmeknek nem kell történésznek lenni, hogy történelmi filmet készítsen. Mégis nagy a felelőssége, mert a filmben megjelenő történelem azt a történelmi tudást reprezentálja, amely formálja a nézőt, és a későbbi alkotók és nézők képét arról, hol is van a helyük a világban. Nyugat Európában a filmes értelmezi a múltat, dokumentumainak feltárása

⁵⁵ *The Life and Times of Rosie Riveter*: Connie Field (1980) a háborús hadiipar munkásnőinek sorsát beszéli el: asszonyok hagyták el otthonaikat tömegesen, hogy munkássá váljanak a háború hátszínjében. A békében feleslegessé váltak, és a kormány adminisztratív eszközökkel megpróbálta visszakényszeríteni őket a négy fal közé. A film a háború történetébe, amely eddig kizárólag férfiak – katonák és politikusok – története volt, beemelte a nőket szereplőnek.

⁵⁶ Patricia Aufderheide: *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford University Press 2010. 160p. 94.

eszközként szolgál számára. A cél a nézőpont megváltoztatása, ha eredeti műltfeltárás, akkor egy új, eredeti nézőpont felkutatása.

A filmes mindig abból indul ki, hogy a történet ismert, de az ismeret egysíkú, célja látóteret adni a tudásnak. A nagy történetek: A Holokauszt, a világháborúk, Vietnam, a polgárjogi harcok mindig új elbeszélésben kapnak más és más értelmezést a „revisionist history” filmjeiben.

A befejezetlen múlt filmjei – történelmi dokumentumfilm Magyarországon 1988-ig

Film és történelem Magyarországon - viták

Ahhoz, hogy megértsük a történelmi dokumentumfilm változásainak magyar útját, és annak a stílusnak a létrejöttét, amelyben a magyar dokumentumfilm ma már klasszikus alkotásai készültek és iskolát teremtettek, meg kell vizsgálni azokat a magyar társadalomban rejlő okokat is, amiért az alkotók a történelemhez fordultak. Miért érezték azt, hogy olyan kérdések ezek, amelyek a nézők széles rétegeinek fontosak, és amelyek kibeszélése nemcsak művészi cél, hanem társadalmi feladat is egyben, amely rájuk hárul? Történészek és filmesek a 60-as 70-es években kezdtek vitatkozni a történelem filmes elbeszélésének lehetőségeiről.⁵⁷ A viták kiindulópontja természetesen a történelmi filmek nagy korszaka volt, melyet éppen átéltek: *Kovács András: Hideg Napok*, *Kósa Ferenc: Tízezer nap* vagy *Jancsó Miklós* történelmi paraboláinak közönségsikere, és a művek hatalmas művészi ereje késztetett történészeket és esztétákat közös gondolkodásra film és történelem viszonyáról. A hetvenes évekre a történelmi tematika ideiglenesen kikerült a játékfilmekből, de a nyolcvanas évekre, az elsősorban az ötvenes éveket megjelenítő filmekkel újra progresszív irányzattá vált. A történelmi dokumentumfilm ebben a szellemi közegben született, ezeket a stációkat járta végig a rendező és a filmeket befogadó közönség, hogy létrejöhessen a történelem kibeszélésének legszemélyesebb formája, a történelmi dokumentumfilm.

Milyen okok miatt fordul az érdeklődés a történelem felé egy társadalomban?

A modern korban általában a demokrácia (azon belül is elsősorban a szólás- ill. sajtószabadság) hiányából következik az a gondolkodásbeli hagyomány, hogy az időszerű kérdéseket a társadalom a múltba vetíti. Amikor a jelenről nem lehetett nyíltan beszélni, mint 1849 után a Bach korszakban, Arany, Tompa és Jókai is allegóriákhoz fordult. Ez történt a Horthy korszakban, és az ötvenes években is, sőt a közgondolkodás ma is tele van múltbeli párhuzamokkal.⁵⁸ Így válhatnak történelmi alakok aktuális harcok szimbólumaivá. Eleven

⁵⁷ A viták áttekintéséhez a Filmkultúra c. folyóirat 1965-1994 közötti számai szolgáltak forrásul.

⁵⁸ „Elűzni a kísértetet...” Beszélgetés Hanák Péterrel. (Tóth Klára) Filmkultúra 1983/2. 5-11.

hagyomány, hogy a művészek a történelemben mondják el aktuális mondanivalójukat. A múlt felé fordulásnak kettős oka volt: a feltáratlan múlt nyomasztó terhe (1944, 1949-53, 1956) kikíváncozott, feltört a kollektív tudattalanból. Másrészt azok a nemzedékek, amelyeknek bizonytalan a jövőképe, a jelent nem a jövőhöz, hanem a múlthoz méri. Historizál, mert nem érzi jól magát a jelenben. Ugyanakkor azt sem szabad elfelejteni, hogy a filmeknek lehet áthallásoktól mentes önálló történeti értéke is.⁵⁹

Lackó Miklós szerint „a kelet európai társadalom emberének erősen történeties, sőt: historizáló szerkezetű a társadalmi tudata: itt még nagyon erős a hagyomány, hogy létjogosultságát csak annak ismerjék el, ami történetileg igazolható, ennek következtében még mindig a múltból kell vagy illik a gyökeresen újat is eredeztetni, s a progresszív irányzatok is arra kényszerülnek, hogy ezt a közeget tudomásul vegyék. ...a másik szempont: ezen az égtájon, így Magyarországon is a „befejezetlen múlt” hatása igen erős. Sok olyan társadalmi probléma hagyományozódott át a modern korra, amelyek más, szerencsésebb fejlődésű országokban már korábban megoldódtak és lezárultak. Végül a harmadik szempont: nálunk a történelem, a történelmi témák különösen alkalmas – még eleven történelmi szimbólumrendszerrel is rendelkező – eszköztárat jelentettek a modern problémák ábrázolására”⁶⁰

Bíró Yvette⁶¹ szerint az a szemlélet, magatartás, történeti és filozófiai álláspont a fontos, amelyet a hatvanas évek történelmi játékfilmjei közvetítettek a társadalomnak. A filmek egyszerre demítizálnak és teremtenek új mítoszokat. Az előbbi gesztus a romantikus, önszépítő, demagóg mítoszokkal próbál szembeszállni, kíméletlen igazmondásra törekszik és a keserves történelmi tapasztalatok, elvetélt forradalmak és bukások minden példájával lelkiismeretvizsgálatra, önismeretre kényszerít. A másik a demítizálással kényszerűen együtt járó sajátos mítoszteremtés gesztusa. Ez a mítizálás azonban legalább olyan polemikus élű, mint ellenpárja: a deheroizáló szembesítés. Amikor is felkutatja a nemzeti múltnak azokat az elemeit, ahol az emberi választásnak, a döntés felelősségének példája felhívó erejű – abban

⁵⁹ A kortárs magyar film és atörténelem. Filmkultúra 1979/6 5-20.p. résztvevők: Berend T. Iván, Glatz Ferenc, Lackó Miklós, Gábor Pál, Jancsó Miklós, Kovács András, Rózsa János

⁶⁰ Miért kísért a Kelet-európai filmben a „befejezetlen múlt”? Filmkultúra 1973/4. 63-70. p.63. P.

⁶¹ Hideg Napok, Jancsó filmjei, Petőfi 73

sem a múlt idealizálása (és ennyiben rossz mítizálása) vezeti, hanem egy valóságos értékrend felmutatásának igénye...”*Tehát nem egyszerűen a történelem képe rajzolódik ki a vásznon, inkább sajátos interpretációja, ha úgy tetszik víziója, és ez a látomás, Walter Benjamin szép szavával, érthetően, nemcsak kommentár, hanem prófécia is.*”⁶²

Bíró Yvette szerint a 60-as évek játékfilmjei egyaránt építkeztek arra a társadalomtudományokban jelentkező fellendülésre, és új kutatásokra amelyek kiindulópontja a gazdasági reform volt, és a közgazdaságtan megújulása kezdeményezett. A szociológia és a történettudomány is felfrissült ennek hatására, és ezzel párhuzamosan a filmművészet fellendülése is bekövetkezett. A történelem ezeknek a filmeknek nemcsak háttérrel adott, hanem valós színpaddá vált, stilizált színhelye lett a felgyülemlett emberi tapasztalatoknak. Az általánosítás eszköze lett. Bíró Yvette kétféle történelmi filmtípust határoz meg: a költői epikus filmeket (Kovács András: *Hideg napok*), ahol a történelem valós közege a filmnek, és a parabolát (Jancsó Miklós több filmje), ahol a történelem nem mint absztrakció, hanem mint működő, mozgásban lévő modell szerepel.

Ugyancsak a tudományos élet felfrissülését látja a film és a történelem viszonyában fontosnak Hanák Péter. Kedvező közegnek tartja a filmet, „*ahol a rokon koráramlatok, felfogások és felismerések összetalálkozhatnak, és rendszeresen segíthetik, áthathatják egymást.*”⁶³

A hatvanas években készült filmekben tetten érhető történelemszemlélet szemben állt az 1950-es években uralkodó manipulatív historizálás egész szemléleti rendszerével. Lackó Miklós szerint a film a maga sajátos eszközeivel ugyan, de előtte járt a történetírásnak, korábban és radikálisabban vetett fel olyan problémákat, amelyek a történetírás hatáskörébe tartoznak.⁶⁴ Témájuk a lezáratlan, eleven múlt: Jancsó filmtémái az abszolutizmus, a dualizmus korszakát, 1917-19-et, 1944-45-öt választották történelmi keretül. Kovács András történelmi témájú filmjei a második világháborúban vagy 1919-ben játszódnak. Témáikat kiemelik a formális ünnepélyesség ill. a tabuk világából, és beemelik az értelmiség, főként a fiatal generációk gondolatvilágába, kikezdték a hagyományos magyar historizálás egész szemléletmódját. Lackó Miklós a fenti értelemben vett történelmi filmeket négy típusba, irányzatba sorolja.

⁶² Miért kísért a Kelet-európai filmben a „befejezetlen múlt”? Filmkultúra 1973/4. 63-70.p.65.p.

⁶³ Miért kísért a Kelet-európai filmben a „befejezetlen múlt”? Filmkultúra 1973/4. 63-70.p.70.p.

⁶⁴ Lackó Miklós: A történelem kihívása és a film válaszai. Filmkultúra 1973/4. 56-62 p. 59 p.

1. A népi szemléletű filmeket – „a fennmaradásért folytatott sziszifuszi küzdelmek kálváriáit” (Kósa Ferenc: Tízezer nap)
2. A nemzeti önvizsgálat és önkritika filmjei (Kovács András: Hideg Napok) – ezek célja az illúziórombolás, az érzelmi-intellektuális felrázás
3. a történelmi parabola (Jancsó Miklós filmjei) – melyek „ledöntötték a történelmi és nem történelmi film közötti határokat, a befejezetlen múltat és a jelent egységbe foglalták. Közelmúlt és jelen egyaránt nagy társadalmi kérdéseit feszegették”⁶⁵.
4. A játékos történelmi happening filmjei, amelyek szakítanak a történelem kizárólagos drámai-tragikus szemléletével (Kardos Ferenc: Petőfi 73).

Lackó előre látja, hogy ezek a művek hatni fognak és megújítják majd a dokumentum és történelmi ismeretterjesztő film műfaját is, új, modern tartalmakat adva nekik.

1979-ben történészek és filmrendezők kerekasztal beszélgetésen vettek részt a Filmkultúra c. folyóirat szervezésében⁶⁶. Húsz éves távlatban gondolták végig film és történelem viszonyát, a Hannibál tanár úr c. filmtől⁶⁷ eredeztetve a modern felfogású történelmi filmeket. Kovács András szerint a tudatban és a valóságban is létező elintézetlen ügyek jelenbe átnyúló tömege miatt a művészetben összefonódnak a társadalmi és a nemzeti mozzanatok. Ha egy film nemzeti problémát érint, akkor abban a pillanatban felidézi mindazt, ami elintézetlen. És ez igaz fordítva is: egy múltbeli társadalmi probléma felidézése mindig összefügg a nemzeti kérdéssel.

Kovács András szerint az ötvenes években a történelem napi politikai funkciót teljesített, tükrözte az akkori társadalomszemléletet, illúziókat közvetített. Ez a Hannibál tanár úrral megváltozott, funkcióváltás történt, a történelmi film nem csupán egy helyzetet idéz fel, hanem olyan emberi-erkölcsi szituációt, amely időszerű és fontos. A társadalmi és politikai kérdéseket történelemben gondoljuk át. A 60-as 70-es évek filmesei allegóriák vagy szimbólumok szintjén közelítették a történelmet. A hetvenes évek végén – Lackó Miklós szerint – visszaszorult a történelmi érdeklődés, mert a politikai, gazdasági, erkölcsi közéleti kérdések jobban foglalkoztatták a társadalmat. A 60-as években azért hódíthatott a történelmi film, mert akkor alapvető társadalmi kérdések kevésbé radikálisan merülhettek fel (vagy

⁶⁵ Lackó Miklós: A történelem kihívása és a film válaszai. Filmkultúra 1973/4. 56-62 p. 61.p.

⁶⁶ A kortárs magyar film és a történelem. Filmkultúra 1979/6 5-20.p. résztvevők: Berend T. Iván, Glatz Ferenc, Lackó Miklós, Gábor Pál, Jancsó Miklós, Kovács András, Rózsa János

⁶⁷ Rendezte Fábri Zoltán, 1956.

sehogy). Parabola mondta ki azt, amit korabeli szociológia nem tudott. De a helyzet a hetvenes-nyolcvanas évekre megváltozott „a történelmies filmnek bealkonyult”. Ugyanakkor Kovács András Ménesgazda c. filmjét egy újfajta „analitikus” történelmi filmnek tartja, felvilágosító, informatív tartalmakkal. Ez azonban neki – történészként - túl kevés, bár a nézőknek lehet revelatív. Abban lát lehetőséget, hogy a történelmi film az analízis irányába változik pozitívan, de a megvalósítás lehetséges módjait még nem látja megfelelőnek, csak kísérleti stádiumban lévőknek. Lackó Miklós nem fogalmazhat pontosabban, megjósolja a történelmi dokumentumfilm megszületését, azzal, hogy pontosan meghatározza azt a társadalmi feladatot, amit a játékfilm már nem tud megfelelni, de az igény már jelen van, sőt, követeli a jelenlétet. Gábor Pál sem a személyi kultusz történetét akarta feldolgozni az Angi Verában⁶⁸, hanem személyes drámát – amely persze nem független ettől. Emellett érezte az el nem mondott történelem elbeszélésére való belső késztetést is: az Angi Vera elé dokumentumfilm montázst készített a fordulat évéről 1948-as híradók alapján, mely saját történelemszemléletét tükrözi, vállaltan. Történelmi játékfilm és dokumentumfilm születik itt egyszerre, egy témában, egy szerzőtől, de itt a dokumentumfilm tartalma alárendelt szerepet játszik.

A 70-es évek végére az értelmiség túlkerült a hatvanas évek radikalizmusán, gondolati fejlődését nem a történelmi film követte, ezért háttérbe szorult a műfaj. Más, analitikus filmtípusok kerültek előtérbe. A közgondolkodás radikálizálódását a film még nem követte. De kereste helyét a múlt lezáratlanságának kibeszélése, csak még nem tudott teljes vértetben megjelenni. Rózsa János már ki meri jelenteni a Filmkultúra lapjain: „...mindig fellelhetők bizonyos dobozok. Fekete dobozok, ahogy Ujhelyi Szilárd megfogalmazta az 1979 februárjában megrendezett budapesti filmszemlén. Kérdés, ki lehet-e nyitni a fekete dobozokat...Nem lehet azt mondani a felnövekvő és meglehetősen kíváncsi természetű nemzedékeknek, hogy 1955 után 1957 következett, vagy 1949 után 1953. A dobozba vezető és a dobozból kivezető szálakat mindenkinek a kezébe kell adni. Ebben a munkában segíthetnék egymást a történészek és a filmesek⁶⁹”.

Kovács András tanulmányában összehasonlítja a 60-as évek történelmi filmjeit a nyolcvanas években divatos, az ötvenes éveket ábrázoló új típusú történelmi filmmel. Fontos

⁶⁸ Angi Vera. Rendezte: Gábor Pál (1979.)

⁶⁹ A kortárs magyar film és a történelem. Filmkultúra 1979/6 5-20.p. Rózsa János hozzászólása

különbségnek tartja, hogy hatvanas évek társadalom ábrázolása mögött ott rejtőzött a diktatúra. A művek hitelét adta belső viszonyuk a történelemhez. Ezt a viszonyt az táplálta, hogy úgy érezte az értelmiség, van remény a hatalomnak való kiszolgáltatottság megszüntetésére. Később az ötvenes évek témája adott lehetőséget arra, hogy ismét szó essék az egyén és a hatalom általános viszonyáról.⁷⁰ Ekkor ennek a korszaknak történelmi feltárása szinte el se kezdődött, ezért a film csak felszíni rétegeket érinthetett. Szerinte ezeknek a történelmi filmeknek kettős célja volt: egy aktuális társadalmi közérzet megfogalmazása, és hogy élen járjon egy mindenkit érintő problémakör feltárásában. A filmek ugyanakkor nem folyamatot ábrázolnak, hanem egy kilátástalan statikus helyzetet. Ezért nem tud történelmi folyamatokat feltárni, de segíti az ötvenes évekkel kapcsolatos gátlások feloldását.⁷¹ *„Nemcsak azt fejezik ki ezek a filmek, hogy nem tudunk szabadulni a múlttól, hanem azt is, hogy szorongások zavarják jelenünket... feldolgozatlan és feldolgozhatatlan múlt szorongatóan belemosódhat a jövőképbe is.”*⁷²

Valódi társadalmi igényt fejezett ki az ötvenes éveket fedő kulturális csend megtörése, a film itt újra úttörő szerepet vállalt, de Kovács András Bálint szerint ezeknek a filmeknek értéke inkább publicisztikai mint művészi: két-három film után az ötvenes évek tematikája kiürült, és átkerült egy másik közegbe, ahol eddig nem lehetett jelen: a publicisztikába, a történettudományba. A történelem megjelenésének legadekvátabb művészi formájává a nyolcvanas évekre a dokumentumfilm vált.

A nyolcvanas években készülő játékfilmek az ötvenes évekről társadomelemzést végeznek, történelmi perspektívából. A különbség, hogy „a hatvanas évek történelmi perspektívája a jövőre irányult, és progressziót tételezett fel. A nyolcvanas évek végének filmjei visszafelé mutató perspektívát jelenítenek meg, progresszió helyett az örök körforgást, és a legrosszabb örök visszatérését állítják.”⁷³ A filmek egy rossz társadalmi közérzet megjelenítői, a filmesek *„félnek a történelemtől”*.⁷⁴

⁷⁰ Kovács András Bálint: Miért az ávósok? Filmvilág 1988/04 06-11 p.

⁷¹ Az írás két film bemutatója apropóján született: Sára Sándor: Tüske a köröm alatt és Kézdi Kovács Zsolt: Kiáltás és kiáltás

⁷² Berend T. Iván. Filmvilág, 1982/4.

⁷³ Kovács András Bálint: Miért az ávósok? Filmvilág 1988/04 06-11 p.

⁷⁴ Kovács András Bálint: Miért az ávósok? Filmvilág 1988/04 06-11 p.

A magyar dokumentumfilm megújításának a Balázs Béla Stúdió adott otthont a hatvanas években, és ez volt legfontosabb műhelye a később, a nyolcvanas években született történelmi dokumentumfilmnek is, amely jellemzően a XX. század addig fel nem tárt, ki nem beszélt történeteit analizálta filmen.

A Balázs Béla Stúdió 1959-ben alakult, elsődleges célja végzett főiskolások filmkészítési lehetőséghez való juttatása volt, hogy alkalmuk legyen a szakmát kis kockázattal, bemutatásai kötelezettség nélküli kis költségvetésű filmek készítésével mesterfokon elsajátítani, és hogy legyen egy stúdió, ahol a kísérletezésnek, a filmnyelvi újításnak is helye van. *„átmeneti állapot a szakma és Főiskola között, szükséges jó vagy rossz, amin jobb lehetőségek híján mindenkinek át kell esnie.”*⁷⁵ Az első generációt a Főiskolán 1960-61-ben végzett osztály adta.⁷⁶ Fantasztikus lehetőséget jelentett ez akkor, amikor a szakmába betörni igen nehéz volt. Sok éves asszisztenskedést lehetett elkerülni így, közösségben alkotva és gondolkodva. A filmkészítés, mint műhelymunka jelentkezett: *„Ahány rendező, annyi különféle stílus, elképzelés, de kialakítanak egy rendkívül gyümölcsöző, őszinte együttgondolkodási módot: a stúdió kéthetenkénti összejövetelein éles, „vesező” vitákat folytatnak egymás filmjeiről.”*⁷⁷

A főiskola elvégzése után hat évig lehetett valaki a BBS tagja. Filmeket ugyanakkor nemcsak tag készíthetett, sőt még a filmes diploma sem volt előfeltétel. Állandó generációváltások követték egymást egy-egy új végzett osztály megjelenésével, más-más elképzelések szerint. A különböző alkotói csoportok jobb-rosszabb periódusokban dolgoztak így együtt. Időnként feltorlódtak a különböző generációk, az összezártág sok konfliktust generált. Amikor ezek túl nagyra nőttek, színvonalcsökkenést, megtorpanást okoztak a Stúdió életében. A BBS egyetlen munkatársának sem biztosított ekkor önálló megélhetést, a gyártási és ügyintézői alkalmazottak MAFILM-es státuszban dolgoztak. Gépparkját is a MAFILM szolgáltatta. Hivatalosan a Filmfőigazgatóság irányítása és a Filmművész Szövetség felügyelete alatt állt, a Szövetség tagozataként. A kész filmek bemutatathatóságáról a Filmfőigazgatóság döntött. A stúdió belső felépítése demokratikusan szerveződött: a vezetőséget a tagság választotta két

⁷⁵ Antal István: A BBS. Filmkultúra 1980/1. 95-98.

⁷⁶ Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössi Imre, Huszárik Zoltán, Kézdi-Kovács Zsolt, Kardos Ferenc, Rózsa János, Szabó István

⁷⁷ Zsugán István. In: Profán köszöntő. A BBS két évtizede Filmkultúra 1980/5. 77.p.

évre. A vezetőségnek döntési joga volt, de ezt a tagság felülbírálhatta, visszahívható és leszavazható volt. Az elkészítendő filmekről a tagság véleménye alapján a Vezetőség döntött. 1969-től a Stúdió felhasználható keretet 5 millió forint volt, amely egy átlagos játékfilm költségvetési keretének felelt meg. Kezdetektől helyet adott – és ez volt az egyetlen lehetséges helye – a progresszív irányzatoknak, a kísérletezésnek. A progresszió a kisjátékfilmeknél az experimentális filmek műhelyévé tette az évek során a Stúdiót, és gyökeresen átalakította a Stúdió másik fő filmkészítési terepét is: a dokumentumfilmet. Az alábbiakban ez utóbbiról lesz szó.

Az első dokumentumfilm, amely a BBS-ben készült, a *Cigányok*⁷⁸ volt 1962-ben. Sára Sándor ugyan ekkor a Híradó-és Dokumentumfilmgyárban dolgozott, de ott nem engedélyezték a filmet, továbbá a BBS-ben operatőri diplomája sem jelentett akadályt abban, hogy rendezőként filmet készítsen. Máshol ez nem lett volna lehetséges.

A Balázs Béla Stúdió 1969-ben megjelentette „*Szociológiai Filmcsoportot*” c. kiáltványát⁷⁹ a Filmkultúra c. folyóiratban, és ezzel a magyar dokumentumfilm készítésben valami alapvetően új kezdődött. Új nemzedék lépett pályára⁸⁰. Úgy, ahogy a századelő orosz novellistái valamennyien Gogol köpönyegéből bújtak elő, a korszerű magyar dokumentumfilm köpönyege a Balázs Béla Stúdió volt, és ez a kiáltvány. Mi volt benne az újszerű?

„(a filmes) rendszeres és szervezett formában, folyamatosan és tudományos alapon, céltudatosan, a filmi feldolgozás elvei szerint kiterjedt anyaggyűjtési munkát végez. A célkitűzés: a szociológiai gondolkodás bevitele a dokumentumfilmek látásmódjába... a szociológiai dokumentumfilm-csoportban dolgozók számára a kutatási területek átfogó, koncepciózus kijelölése, a munka hosszú távú folyamatos jellege biztosítaná annak lehetőségét, hogy az anyaggyűjtésben a valóság teljesebb feltérképezésére – a feldolgozásban pedig új, megfelelőbb dokumentarista módszerek kifejlesztésére törekedjenek”. Az információ felhalmozó munka területeinek a gazdaság alapegységeinek (pld gyár, hivatal) működését, ideológiákat és az ezeket hordozó szervezeti formák vizsgálatát valamint az ország ismeretlen területeit - a magyar falu, a kisváros képét - feltáró kutatásokat képzeltek el kiindulásként. Az

⁷⁸ Cigányok. (1962) 19p. Rend: Sára Sándor, op: Gaál István BBS

⁷⁹ Filmkultúra 1969/3. 95-96.p.

⁸⁰ Bódy Gábor, Dárdai István, Ember Judit, Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc, Gyarmathy Livia, Jeles András, Magyar Dezső, Schiffer Pál, Simó Sándor, Sándor Pál és Szomjas György

aláírók⁸¹ is csak kezdetnek tekintették ezeket a megnevezett irányokat, mindent vizsgálni akartak: „*fel akarjuk fedezni újra a spanyolviaszt!*” Az analízis középpontjában az anyaggyűjtés állt: magnóval, fényképezőgéppel, kamerával. Ezzel a módszerrel nemcsak a jelen társadalmá vált feltérképezhetővé, de a teherként a társadalomra nehezedő, ki nem beszélt közelmúlt tabui is feloldhatóvá váltak. Megszületett a kulcs, amivel a történelem filmes elbeszélése gyökeresen új módon megközelíthetővé vált, de ezt a másféle alkalmazhatóságot csak a nyolcvanas évekre fedezték fel az alkotók. A feltárás fő motívum, de a célterület a hatvanas-hetvenes években a jelen társadalmá, annak megismerése. Előbb a jelen társadalmát kellett dokumentálni, hogy az eszközök birtokában eljuthassanak a múlthoz. Előtérbe került az interjú, mely egyszerre vált forrássá és az új típusú filmek alapanyagát is biztosította: „*a csoport tagjai az anyaggyűjtés során leforgatott nyersanyagból olyan dokumentumanyagokat állítanak össze, amelyek esetenként önálló filmekként is forgalmazhatók lennének. A tudományos módszerekkel feldolgozott tényeket a dokumentarista módszerek továbbfejlesztésével megfogalmazni: ez újfajta dramaturgiát kíván, amely nem egyszerűen „dramatizálná a tényeket”, hanem magát a megismerő analízist tenné meg szerkesztési elvvé.*”

A kiáltványtól az alkotók a valóság kutatásának intenzívebb formáját várták, egy mozgékonyabb, frissebben reagáló filmezési gyakorlat létrejöttét. Ehhez természetesen egy rugalmasabb gyártási, forgatókönyv elfogadási rendszerre is szükség lett. A kisfilmek és dokumentumfilmek gyártási költsége alacsony volt már ekkor is, ezért adott lehetőséget a kis pénzből gazdálkodó BBS ebben a műfajban kísérletezni. A filmeknek nem volt bemutatási kötelezettsége, mint a „nagy” stúdiók filmgyártásának, ezért az állam ellenőrzése is sokkal lazább volt a BBS esetén. Ugyanakkor olyan rendezők készítették a dokumentumfilmeket, akik játékfilmrendezők akartak lenni: optimális esetben a dokumentumfilmet játékfilmes egyéniségük kialakításához vezető út egyik állomásának tartották. Természetesen ez már a kezdetektől magába foglalt egy rosszabb lehetőséget is: a dokumentumfilmet ez mégis a játékfilm alá rendelte, a rendező maga tekinthette pusztán köztes megoldásnak, kényszertervékenységnek a dokumentumfilm-készítést.

A szociológiai módszert a valóság képi megismerésére találták ki, a társadalmi struktúra aprólékos feltárásához való eszköznek. „*Mi ezekben a dokumentumfilmekben olyan vizsgálati*

⁸¹ Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfy László, Pintér György, Sipos István (rendezők-operatőrök), Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Kardos Csaba (írók)

*módot keresünk, amelyben a valóság folyamatai – melyek minden lényeges esetben közvetíthetők drámai helyzetekben – a maguk jellegzetességében, struktúrában való elhelyezkedésükben kibonthatók. Tehát a nem látványosan szemléltetethető dolgok is látványukban lesznek vizsgálhatók és vizuálisan megfogalmazhatók. Arra törekszünk tehát, hogy a valóság „játssza el”, tárja fel önmagát a maga megszokott kelléktárával és mozgásformái szerint, nem pedig dramaturgiai csúcspontokba szedve.”*⁸² A filmek célja viták generálása volt a társadalomban, sőt a változtatás igénye is bennük volt. Abból indultak ki, hogy az emberek nem ismerik a valóságot, vizuálisan meg kell jeleníteni tehát, és a megismerés után pozitív folyamatok generálódnak majd. A kiáltvány célja és az alkotók elképzelései még magukon viselték a hatvanas évek lendületét, a hitet, hogy a világ változtatható. A filmek finanszírozási módjára kitaláltak egy ún. *”százötvenezer forintos keretet”*⁸³, amellyel filmkísérleteket indíthattak. Ehhez egy egyoldalas szinopszis és egy költségvetés is elegendő volt kidolgozott irodalmi forgatókönyv helyett. Ezzel akarták megújítani a filmes gondolkodást: a korszerű rendezés azt is jelentette számukra, hogy az alkotó képes különböző helyzetekben filmszerűen fogalmazni, beépíteni filmjeibe a valóság spontán adottságait, lehetőségeit. Ötletességet és szemléletbeli változást vártak ettől az újítástól. Amennyiben a szinopszist a Stúdió vezetősége elfogadta, akkor megnyitották az alkotónak a keretet, és addig forgathatott, míg ezt el nem költötte. Ez kb. 4-5 nap forgatást tett lehetővé átlagosan. Ezután az összeállított anyag döntötte el film folytathatóságát. A pluszköltséget a befejezéshez és a nagyításhoz kapták. Így készültek már a filmek 1970-től⁸⁴, és ez a rendszer bevált. A filmek költségvetése lecsökkent, mert már a kezdő keretből el kellett fogadtatni a filmet – ezért a rendező a maximumot akarta kihozni az anyagból. Sokkal elkötelezettebbé vált a filmje iránt azzal is, hogy a gyártási folyamatba mint menedzsernek neki is tudatosan részt kellett vállalni, és ezt a magatartást is a korszerű filmrendezés részének tekintették. A másfajta szemlélet a filmek minőségének is jót tett, amelyek ekkor már nem csupán az addig szokásos 17 perces kisfilmek voltak, hanem voltak köztük 30-50 perces dokumentumfilmek is. A Stúdió kétéves elszámolási kötelezettséggel működött, ez lehetővé

⁸² A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió vezetésével. In. Filmvilág 1971/5. 23. p.

⁸³ Később kétszázézer

⁸⁴ pld. Válogatás (1970) 41. p. rend: Gazdag Gyula, op: Jankura Péter BBS
Fekete vonat (1970) 45. p. r: Schiffer Pál, op: Andor Tamás BBS
Nászutak (1970) 38p. rend: Szomjas György, op: Koltai Lajos BBS

tette a hosszabb folyamatokat, akár több évet is átfogó dokumentumfilmek készítését. Ez jelentősen megnövelte a filmek hosszát, és magával hozta az eladósodás veszélyét: ha sok hosszabb mű készült párhuzamosan a finanszírozás vége és az éves keretből a más filmekre fordítható összeg beláthatatlanná vált.

A BBS újítási törekvéseinek tágabb környezete a 60-as évek változtató hangulata, aztán a gazdaságirányítási reform gondolatának és bevezetése volt, a reform és az újítás gondolata része volt a közgondolkodásnak. 1968 politikai kudarca után, és az új mechanizmus reformjainak megtorpanása, a párt visszarendező törekvései hatására a filmesek kiábrándultak a hatalomból, belátták, hogy nem lehetséges a közös akaratból megjavítani a rendszert. A hetvenes évekre már nem a „hogyan legyen másképp” ábrázolása érdekelte őket, hanem annak megmutatása, ami van, amilyen a világ, a hatalom maga. Tudományos háttérrel pedig a hatvanas évek legelején megindult szociológiai kutatások első eredményei adtak, ekkor váltak hozzáférhetővé konkrét adatok a különböző rétegek helyzetéről. Olyan problémák kerültek felszínre, amelyek addig nem merülhettek fel. Ez már Sára Sándor *Cigányok*-jával elkezdődött, és a kiáltvánnyal „intézményesült”. A filmes feltárás, a problémák analízise magába foglalta a konfrontáció alkalmazását mint eszközt, a feszültség ábrázolhatóságának egyik megoldását. Az interjúalanyok szembekerülhettek saját problémáikkal, a tényekkel, az egyén a csoporttal, egymással, a múlttal. Napvilágra kerültek belső ellentmondások, elfojtott, ki nem mondott igazságok. A módszer leginkább a cinema verité filmkészítési gyakorlatának felelt meg, a társadalmi analízis szolgálatába állítva. Problématípusok jelentek meg a filmekben: a hátrányos helyzetű rétegek élete (tanyavilág⁸⁵, cigányság, ingázók⁸⁶), intézmények analízise (a NÉKOSZ-ról⁸⁷, az iskolarendszerről⁸⁸), a mindennapi emberek életéről. Minden dokumentumfilmben közös volt a kibeszélés igénye, hogy ne lehessen egy téma felett átsiklani, és hogy a filmmel tudatosítsák az egész társadalomban a létező bajokat. Ugyancsak a Filmkultúra adott fórumot Szomjas György *„16 milliméteres technikát!”* c. kiáltványának, mellyel a korszerű dokumentumfilm-készítés, elsősorban a BBS igényeinek megfelelő, nálunk újnak számító (Nyugat Európában és Amerikában a II. Világháború után

⁸⁵ Vannak változások (1968-78) Gulyás Gyula és János op: Gulyás János BBS

⁸⁶ Fekete vonat (1970) 45. p. r: Schiffer Pál, op: Andor Tamás BBS

⁸⁷ Kivételes időszak (1970) 51p. rend: Szörényi Rezső, op: Jankura Péter, Kenyeres Gábor BBS

⁸⁸ Pld. Nevelésügyi sorozat I.-V. (1973) rend: Dárdai István, Mihályfy László, Szalay Györgyi, Vitézy László, Wilt Pál, op: Pap Ferenc, Gulyás János BBS

mindenhol elérhető) könnyű kézi hangos kamerára való átállás technikai feltételeit akarta biztosítani. A könnyű kamera nélkül lehetetlen lett volna a dokumentumfilmek tartalmi innovációja is. Ez tette lehetővé, hogy csökkenjenek a gyártási költségek, hogy könnyebbé váljon a felvételi technika, kisebb legyen a technikai apparátus: lámpapark, világítási stáb, szállítás. Lehetségessé vált a párhuzamos kép- és hangrögzítés, emberek, helyszínek spontánabb, gyorsabb megközelítése. Az új technika nemcsak dokumentumfilmek, de dokumentum-játékfilmek készítésére is alkalmas volt, műfaji megújulást is lehetővé téve. Összefoglalva: egyszerre nyújtott új gazdasági és technikai keretet a dokumentumfilm készítéséhez.⁸⁹ Miért volt ez ilyen nehézkes és elérhetetlen kezdetben? A gazdasági reform megszüntette ugyan a filmgyár kötött valutakeretét, és bármit beszerezhetett külföldről, de korlátok mégis maradtak: az átállás drága volt, hiába szűnt meg a valutakeret, ha nem állt rendelkezésre elég pénz. 1970-ben próbaképp kölcsönzött a Mafilm egy 16mm-es korszerű kamerát, de nem tudták kihasználni, mert hiányzott hozzá a vágóasztal, a vetítő. A nagyítást kezdetben a televízió végezte, rossz minőségben. A MAFILM saját vetítő és nagyító berendezése ekkor még csak tervekben szerepelt. A kiegészítések beszerzése lassan és nehézkesen alakult, de legalább folyamatban volt. A technikai lemaradás a Nyugat-Európához képest továbbra is fennmaradt. 1970-ben a technikai és pénzügyi adottságok a fekete-fehér 16 mm-es technika bevezetését tették elérhetővé. Ez el is terjedt, tipikusan a 70-es években a BBS filmjei jórészt 16mm-es filmre készültek. Xantus János 1978-ban vetette fel egy riportban⁹⁰ a video kipróbálásának szükségességét a BBS-ben, de erre akkor még nem volt esély, hiába volt ez az egyetlen kísérletező stúdió az országban.⁹¹

Miért vált a dokumentumfilm hangsúlyos műfajjá a hetvenes években? Milyen lépcsők vezettek odáig, hogy a nyolcvanas évek végére a dokumentumfilm a rendszerváltás egyik fontos szellemi előkészítőjévé vált, húsz éven át meg tudta őrizni progresszivitását, amely nemcsak a társadalom megismertetésében betöltött pozitív közreműködést jelentette, hanem folyamatos művészi megújulást és sok kiváló film születését is?

Már Sára *Cigányok*-ja revelatív erővel hívta fel a figyelmet a cigányság reménytelen helyzetére, embertelen életkörülményeire, mindarra a sok bajra, amely máig megoldatlan, és

⁸⁹ Szomjas György: 16 mm-es technikát! Filmkultúra 1965-73/47-49. p.

⁹⁰ Antal István: A BBS. Filmkultúra 1980/1. 95-98.

⁹¹ A National Film Board of Canada 1969-ben próbálta először bevonni a dokumentumfilm készítésbe a videót: a „*VTR St Jacques*” egy elnyomott kisközösség vitáit rögzítette az új médiumon, az állandó visszajátszással újabb vitákat generálva. A cél a probléma dokumentálása és megoldása volt az új technika bevetésével

az egyik legnagyobb feszültségforrás ma is Magyarországon. *„A Stúdió 1961-ben semmiféle kiáltványt nem adott közre, egyedüli programja az volt, hogy igyekezett a különböző művészeti törekvéseknek helyet adni. Nem volt tehát akár körvonalakban megfogalmazott, vagy esetleg utólag visszakövetkeztethető egységes gondolati célkitűzésük, formailag is csupán a sokszínűség, amit ebben a szóban összegeztek: kísérlet”*⁹² 1969 előtt a kísérletezés jegyében készült pld a *Találkozás*⁹³, az *Elégia*⁹⁴, *Színe és fonákja*⁹⁵ c. dokumentumfilm, de a szociológiai érdeklődés is folyamatosan jelen volt, példák rá a *Mozaikok szénből*⁹⁶, *Vázlatok egy városról*⁹⁷, vagy a *Vízkereszt*⁹⁸ c. filmek.

Nemcsak a BBS-ben készültek dokumentumfilmek. A háború után meghatározó szerepet játszott a Híradó és Dokumentum Filmgyár, ahol az aktuális eseményeket dolgozták fel rövidfilmekben a politika, a gazdaság, a kultúra, a sport tematikájában, és virágzásnak indult az ismeretterjesztő filmkészítés Homoki Nagy István⁹⁹, Kollányi Ágoston¹⁰⁰ munkáival. Ezek konzervatív szemléletű filmek voltak, mely a gyakorlatban azt jelentette, hogy a valóság elemeit egy prekonceptió jegyében egységes történetté szerkesztették, előre megírt forgatókönyv alapján, általában narrációval. Nagyfilmek előtt vetített kísérőfilmnek szánták őket. A Mafilmnél kettészakadt tehát a dokumentumfilm készítés. A filmek egy része a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban, a Népszerű Tudományos Stúdióban az ún. „kettes telepen” készült, a másik része a BBS-ben, és készültek filmek az „egyes telepen” is, vagyis a játékfilmstúdiókban, de ez inkább a nyolcvanas évekre lett jellemző. Ez utóbbi filmek több pénzből készültek, játékfilmrendezők készítették őket, a direkt politikai ellenőrzés is kevésbé érvényesült náluk, különösen a BBS-ben. A „kettes telep” alacsonyabb költségkeretének oka a megkövült szokásjog: egységes 450 ezer forintos keretből gazdálkodott mindenki még 1985-

⁹² Ember Mariann: Tízéves a Balázs Béla Stúdió. Kortárs, 1971/12.

⁹³ Találkozás (1963) 23. p. rend: Elek Judit, op: Zöld István

⁹⁴ Elégia (1965) 20. p. rend: Huszárik Zoltán, op: Tóth János. Műfaja „filmvers”

⁹⁵ Színe és fonákja (1965) 29. p. rend: Simó Sándor, op: Lakatos Iván. Kísérlet a játékfilm és a dokumentumfilm műfajának ötvöztetésére

⁹⁶ Mozaikok szénből (1964) 13. p. rend-op: Lakatos Iván

⁹⁷ Vázlatok egy városról (1965) 17. p. rend: Gyöngyössy Imre op: Herczenik Miklós

⁹⁸ Vízkereszt (1967) 12 p. rend-op: Sára Sándor

⁹⁹ pld. Vadvízország (1951), Gyöngyvirágtól lombhullásig (1953) Cimborák 1-2 (1958-60)

¹⁰⁰ Bölcsők c. kisfilmje 1956-ban Cannes-ban díjat nyert

ben is, akár 15 akár 20 akár – ritkán - másfél órás filmet készített. Ez a keret egy átlagos mozifilm elé vetített 17 perces kísérőfilm igényeire volt kialakítva, és nem változott az idők során, hiába feszítette szét a dokumentumfilm ennek műfaji kereteit, anyagi követelményeit. Természetes következménye ennek, hogy a játékfilmstúdiókban készült filmeket többen látták, nagyobb sikereket értek el - egy-két kivételtől eltekintve¹⁰¹ - , a kettes telep alkotói pedig emiatt sértett, elkeseredett emberekké váltak a nyolcvanas évek derekára,¹⁰² műveik pedig nem tudták betölteni azt a társadalmi szerepet, amely a dokumentumfilm felvirágzását előhívta a 70-es, 80-as években Magyarországon. Helyzetüket nem könnyítette a televízióban készülő tudományt népszerűsítő művek tömege sem, és ezzel párhuzamosan a kiszorulásuk a moziforgalmazásból.

A BBS alkotói nagyobb alkotói és anyagi szabadságukat kihasználva a kezdetektől keresték a módszereket arra, hogy egy reális élethelyzetet, eleven szituációt találjanak, amit hitelesen rögzíteni tudtak – ezt aztán vegyíthettek is a klasszikus módszer elemeivel (Pld Elek Judit filmjeiben¹⁰³), vagy a valóságban meglévő spontán eseményeket követték kamerával, és egy valóságos helyzet kibontakozását szerkesztették filmmé. Így készültek Gazdag Gyula filmjei, pld. a *Válogatás*, a *Hosszú futásodra mindig számítunk*¹⁰⁴ vagy Ember Judittal közösen a *Határozat*¹⁰⁵ c. film. Ez sok más erénye mellett a spontaneitás értékének bizonyítéka is: ha az alkotók tudták volna mi lesz a történet vége, nehezen elképzelhető, hogy leforgathatják a filmet. Eredetileg azt a folyamatot szerették volna követni, ahogy egy TSZ elnök leváltása után a tagság új elnököt választ, ehelyett azt láthatták és dokumentálhatták, hogy a járási párthatározattal szembeszállva a tagság nem váltotta le a régi elnököt. A demokratikus szavazás színjátéka valós demokráciává alakult, és a demokratikus döntés következménye, hogy a döntést többé nem engedheti ki a kezéből a párt... A kamera jelen volt a járási párt vb ülésén, a téves kibővített vezetőségi ülésén és a taggyűlésén. A történet alakulása drámai volt, tele feszültségekkel. Az esetlegesség, a váratlanság drámaiságot hozott, felértékelte a filmek készítésekor a spontaneitás lehetőségeit. A kamera jelenlétét az alkotók nem tartották beavatkozásnak a folyamatokba, bár jelenléte nyilván más hangsúlyt adott a jelenlévők

¹⁰¹ pld. Magyar József: A mi iskolánk (1983) op: Banok Tibor, Mafilm HDS

¹⁰² Bernáth László: Légüres tér, szerepváltás. Filmkultúra, 1985/5. 9-23. p.

¹⁰³ Meddig él az ember? (1967) 58p. rend: Elek Judit, op: Ragályi Elemér

¹⁰⁴ Hosszú futásodra mindig számítunk (1968) 13. p. rend: Gazdag Gyula, op: Jankura Péter BBS

¹⁰⁵ A határozat (1972) 105 p. rend: Ember Judit, Gazdag Gyula, op: Jankura Péter BBS

állásfoglalásának. Bár elismerik, hogy a kamera felfogható provokációnak is, de jelenlétét pozitív beavatkozásnak tartják, ha egyáltalán. Leginkább katalizátor, ahol éppen „*ezáltal derülhet fény újabb összefüggésekre, s fedhet fel a kamera olyan belső régiókat, amelyek talán még mélyebbre engednek bepillantani az adott emberekbe*”¹⁰⁶.” Gazdag Gyula a *Határozat* esetén a kamera jelenlétét társadalmi kontrollnak is tartja, hiszen akkor filmezi szereplőit, mikor azok társadalmi funkciójukat gyakorolják, és a kamera nem más, mint a nyilvánosság kiszélesítése. Mindezt Gazdag Gyula 1972-ben nyilatkozta...¹⁰⁷ A filmet betiltották, csakúgy mint a *Válogatás*¹⁰⁸-t.

„*A dokumentumfilmnek valóban a forradalom a géniusza: a forradalmi gondolat jelenléte, érvényesülése nélkül egyszerűen elképzelhetetlen a létezése. A „valóság” felfedezésében csakis azok lehetnek érdekelték, akik meg akarják változtatni ezt a valóságot, ily módon a dokumentumfilm a legmesszebbmenően „ki van szolgáltatva” a társadalmi tudat primer meghatározóinak, az adott pillanatban érvényesülő alaptendenciának.*”¹⁰⁹

Mi volt a forradalmi gondolat a BBS dokumentumfilmjeiben? 1970. tavaszán a Stúdió fiataljai közös tematikai tervnek elfogadták a szociológiai filmsoport célkitűzéseit, és ennek alapján munkatervet dolgoztak ki. Ez a program a kialakult gyakorlaton túl szociologikus dokumentumfilmek készítésére ösztönözte a tagságot. Ezek az álláspontok tökéletes összhangban álltak a *cinema verité* képviselőinek álláspontjával. Jean Rouch hasonlóképp látta a kamera szerepét: „*hajlamos vagyok a terepet, amit filmezek, valóban Isten művének, kamerám jelenlétét pedig tűrhetetlen rendetlenségnek tekinteni. Ez a tűrhetetlen rendetlenség válik kreatív mozzanattá....A kamera jelenlétében olyan dolgok történnek meg, amelyek nélküle sohasem.*”¹¹⁰ A fő különbség talán az (azon kívül, hogy Rouch néprajztudósként elsődleges céljának az eltűnőfélben lévő afrikai kultúrák dokumentálását tartotta fontosnak, ill. a különféle civilizációk konfliktusai érdekelték), hogy a *cinema verité* képviselői társadalomkritikát fogalmaztak meg az 1968-as diákmozgalmak szellemi előfutáraiként, míg

¹⁰⁶ Gyarmathy Livia. In. Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmek kerekasztala. Filmvilág, 1972/4 8. p.

¹⁰⁷ Gazdag Gyula. In. Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmek kerekasztala. Filmvilág, 1972/4 9. p.

¹⁰⁸ Válogatás (1970) 40 p. op: Jankura Péter, Illés János BBS

¹⁰⁹ B. Nagy László, Filmkultúra 1968/4. in. A dokumentarizmus jelentkezése Filmkultúra 1970/3. 49. p.

¹¹⁰ Kovács András Bálint: Jean Rouch, az etnográfus rendező. Filmvilág 1985/07 38. p.

Magyarországon ez az irányzat történelmi és technikai¹¹¹ okokból később jelentkezhetett, kritikája pedig a politikai rendszerre irányult a társadalom problémáinak megmutatásával. A társadalmi problémák megmutatása a politikai berendezkedés működését tette kritika tárgyává, a változtatás igénye folyamatosan feszegette a politika tűréshatárát, hiszen nem lehetett egyértelműen tudni, hogy egy-egy ilyen szituáció bemutatása milyen kérdéseket vet fel az egész működésével kapcsolatban.

A szociologikus megközelítésben előtérbe került a verbalitás. Az interjúk, a beszéd eluralkodása a filmen könnyen történhet a képi megvalósítás rovására. Mi teszi a dokumentumfilmezést mégis művészetté? *„A képi ábrázolásmód a jó dokumentumfilmekben egyáltalán nem szorul háttérbe: egy emberi arc – Bergman ezt más vonatkozásban egyértelműen bebizonyította – mindennél izgalmasabb látvány lehet. Az, hogy egy ember arca hogyan változik meg interjú közben, vagy hogy mielőtt megszólalna, hogyan reagál arra, hogy bizonyos kérdést tettek fel neki: mindez rendkívül fontos jelentéseket hordozhat. A másik lehetőség a képi ábrázolásmód érvényesítésére a funkcionális kameramozgás, vagyis, hogy nagyon fontos dramaturgiai szerepe van annak, hogy a kamera mit választ ki a látványból, és hogyan mozog”*¹¹²

*„A gesztusok és a beszéd szorosan hozzátartozik e filmek emberképéhez, sőt a cinema direct jegyében közvetlenül rögzített hang nem várt módon teljesíti ki az antropológiai kutatást. A politikai kettős tudatot, a szabadságnak hazudott elnyomást, a hivatalos és a magánszféra közötti szakadékot, röviden a társadalmi skizofréniát a nyelv, a nyelv állapota fejezi ki legpontosabban, ráadásul úgy, hogy maguk a nyelvhasználók sincsenek tudatában annak, miféle, a gondolkodásukat leleplező „nyelvjáték” áldozatai. S ezen a ponton a kamera státusza is megváltozik: pusztá megfigyelőből az események aktív részese lesz, a cinema directet a cinema verité módszere váltja fel.”*¹¹³ Az események egyszerre zajlanak a maguk spontán menetében és hat rájuk a kamera jelenléte: ez a feszültség teremti meg a filmek hitelességét. *„nem a tettek vagy a szavak beszélnek a korszakról, hanem a korszak cselekszik és beszél az embereken”*¹¹⁴

¹¹¹ Rouch 1946-ban már 16mm-es kamerára filmezett

¹¹² Gazdag Gyula. In. Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmeselek kerekasztala. Filmvilág, 1972/4 9. p.

¹¹³ Gelencsér Gábor: Belföldi magyarok. A Kádár-korszak emberképe. Filmvilág 2001/11. 24. p.

¹¹⁴ u.a.

Mint minden sikerrel alkalmazott újdonság, az interjúalapú dokumentumfilm is divattá vált, magától értetődő eszközzé, amely egyenes utat jelentett a forma kiüresedése felé. Galsai Pongrác a dokumentumfilmekben megszólaló tsz-elnök típusát gúnyosan „dokumentumembernek” nevezi el¹¹⁵, a társadalmi intézményeket kritika alá bocsátó filmtípus az évtized végére már nem tudott gyökeresen újat mondani. A bürokratikus mechanizmus kritikája azokban a filmekben működött jól, ahol az intézményt megtestesítő hivatalnokot tudják jól ábrázolni önleleplező gesztusaival, a rögzített szituációk hazugságaival. Ezt Gazdag Gyula filmjei (*Hosszú futásodra mindig számítunk*, *A határozat*) után már aligha lehetett túlszárnyalni Új formákra lett szükség, amelyekben a kritikai, feltáró attitűd megmaradhatott, de az új megközelítés felfrissíthette a kialakuló állóvizet. Ennek a felfrissülésnek két kimenete lett végül: a fikciós elemeket magába integráló dokumentarista játékfilm, amely a hetvenes évek közepétől a nyolcvanas évek közepéig volt legjelentősebb, és a nyolcvanas évek elején születő történelmi dokumentumfilm.

Az analízis új módszerei vezettek a dokumentarista játékfilm, az ún. „*Budapesti Iskola*” kialakulásához, amely a hetvenes években a magyar filmben egy új játékfilmtípus megjelenését hozta, és ma is meghatározó művek születését jelentette¹¹⁶. A dokumentarista játékfilmek megtörtént eseményeket rekonstruálnak dokumentarista eszközökkel, vagy fikciót mesélnek el dokumentarista stílusban. Céljuk publicisztikai. Társadalmi jelenségekre hívják fel a figyelmet, folytatva a szociologikus dokumentumfilmes hagyományt. Az alkotó modelleket keres, ezek rekonstruálását vagy az eset eredeti szereplői végzik, vagy a rendező – általában amatőr – szereplőket, színészeket kér fel a feladatra. A felvétel csak egyszer lehetséges, az így rögzített szituáció ettől válik hitelessé. Az elvont modell, amit a rendező meg akar mutatni, a szereplővel összekapcsolva személyessé, és átélhetővé válik. „*Fikció és dokumentum „keveredésének” célja a társadalmi modell és a személyes szabadság lehetőségeinek együttes vizsgálata.*”¹¹⁷

Az emlékezet-típusú történelmi dokumentumfilm születése

¹¹⁵ Magyar József: Korkedvezmény c. filmjéről írott kritikájában 1979-ben a Filmkultúra c. folyóiratban

¹¹⁶ Dárday István: Jutalomutazás 1974, Tarr Béla: Családi tűzfészek 1977, stb

¹¹⁷ Gelencsér Gábor: Belföldi magyarok. A Kádár-korszak emberképe. Filmvilág 2001/11. 27. p.

A másik megújulási irány teljesen kivetette magából a fikciós elemeket, uralkodó műfaja a hosszú interjúfilm lett. Újszerűségét tematikája jelentette: már nem a jelen társadalmát és intézményrendszerét vizsgálja, hanem a múlthoz fordult. Eszközei tisztán meghatározottak a „*Szociológiai filmsorozat!*” c. kiáltványban, alkotói létrehozták ennek egy másik társadalomtudományi megfelelőjét: az interjúra épülő történelmi filmek csoportját. Semmilyen formai újítás nem szerepel a filmekben, a nóvum az ismeretlen terep: a XX. század története került a fókuszba. Célja kibeszéletlen történelem feltárása és dokumentálása az események, a század tanúinak megszólaltatásával. A filmek – ellentétben előzményükkel a szociologikus dokumentumfilmekkel – nagy közönségsikert arattak. A cenzúra felpuhult állapotban volt, a társadalom pedig nyitott volt a jelen problémáit és a múlt kérdéseit feltáró filmekre egyaránt. A filmezés és a társadalom igényei egymásra találtak, így vállalhatott a történelmi dokumentumfilm közvetlen szerepet a rendszerváltás szellemi előkészítésében.

A nyolcvanas évekre a filmgyártás hierarchiája lazult: a „kettes telepre” és a BBS-re korlátozódó dokumentumfilm-gyártás áttért a játékfilmstúdiókra is. A játékfilm rendezők és stúdiók dokumentumfilmes érdeklődésének gazdasági okai is voltak. Gazdasági válság alakult ki az országban, az állam kevesebb pénzt tudott filmgyártásra fordítani. A forráshiány következtében a játékfilmstúdiók által gyártott dokumentumfilmek száma megnőtt: olcsóbb volt elkészítésük, de terjedelmükben azonosak maradtak a nagyjátékfilmmel. Ennek elsősorban dramaturgiai okai voltak, de közrejátszott más is: így sem a film, sem az alkotó sem a stúdió nem vesztett presztízsből, és az elkészült művek mennyisége az államot mint finanszírozót is elégedetté tehetette. A megőrzött presztízis pedig segítette a közönség figyelmének felkeltését, érdeklődésének fenntartását hozzájárulva a filmek magas nézőszámához. A dokumentumfilmre irányuló figyelmet és presztízsnövekedését jelzi, hogy 1989-ben, éppen a rendszerváltás évében az addigi Játékfilmszemle Filmszemlévé alakult, integrálva a szakma legnagyobb figyelmet magára vonzó éves megmérettetésébe és ünnepébe a dokumentumfilm műfaját.

Elérkezett tehát a film a tabuk feltörésének pillanatához. Együtt állt már minden feltétel, amelyik ezt a pillanatot lehetővé tette: a hatvanas évek nagy történelmi analízáló és parabola játékfilmjeinek szemlélete a dokumentumműfaj keretei között tudott megújulni és a múlt újfajta narrációját felfedezni. A BBS-ben működő műhely a szociológiai filmtől kiindulva kidolgozta a múltfeltárás, az emlékezetből felépülő újfajta dokumentumfilm eszköztárát.

Gyakorlott dokumentumfilm-es generáció kereste az új lehetőségeket a társadalom megszólításához. A társadalomtudományok megújulása (szociológia, történettudomány), a filmesek és a tudomány dialógusa, viták és a filmkészítésben szerepet vállaló tudósok szakmai kontrollt nyújtottak a filmeknek. Ismét megújult a technológiai környezet is, elérkezett Magyarországra is a video olcsó nyersanyagával és könnyű kezelhetőségével, de még mindig jelen volt a már klasszikus 16mm-es film. Mindezt körülvette a múlthoz érdeklődéssel forduló, minden tabu kibeszélésére kész társadalom.

Melyek voltak ezek a tabuk? Ahelyett, hogy önkényes szelekcióval erre én adnék választ, határozzák meg ezeket a filmek. Függelékben, időrendben felsorolom az 1982-től 2009-ig készült múltat feltáró legfontosabb dokumentumfilmeket¹¹⁸, a listából kirajzolódnak majd azok a történelmi pillanatok, amelyek az érdeklődés középpontjába kerültek¹¹⁹. A két világháború, a tömeges, kényszerű népességmozgások, a diszkriminációk és jogfosztások, 1956 története. A 20. századi magyar társadalom traumái.

Elhallgatott szenvedéstörténet mind.

A Filmvilág 1989-ben rendezett vitát az új típusú dokumentumfilmek kapcsán¹²⁰, hogy megfejtse a téma népszerűségének okát, és a filmek lehetséges hatását. A filmek közös alapja, hogy az emlékezetből indulnak ki, az emlékekből épül fel a múlt képe. A vita központi kérdése az volt, hogy milyen is ez a múlt-kép, amelyet a filmek megrajzolnak? Elsősorban a világháborús tematikájú filmek kapcsán szerveződött ez a beszélgetés, de voltak a többi filmmel azonos általános közös vonásaik is, amelyekben a vita résztvevői (Sára Sándor, Gulyás János, Lengyel László és Nemeskürty István) egyetértettek. Lengyel László a filmeket mind a magán-történelem megjelenítőjének tartotta¹²¹, a régi népmesék, népballadák folytatóinak. Addig a szereplők története csak a legszűkebb családi körben voltak elmondhatók, a filmekkel ez a hallgatás szűnt meg a nyilvánosság vállalásával. *„E filmek legnagyobb érdemének azt tartom, hogy felszínre hozta: a magyar nép körében milyen széles azoknak a tábora, akik az elmúlt ötven évben súlyos sebeket kaptak.”*¹²²

¹¹⁸ I. a IV. sz. függelékben a történelmi dokumentumfilmek válogatott filmográfiáját.

¹¹⁹ 1989-91 filmjei már nem ebbe a csoportba tartoznak, a rendszerváltás filmjeit külön fejezetben ismertetem

¹²⁰ Székely Gabriella: Megbűnhödtük-e már a jövőt? Filmvilág 1989/03 31-35.p.

¹²¹ A filmek, amelyek a beszélgetés kiindulópontját adták: Pergőtűz, Pócspetri, Együttélés, Sír az út előtt, Csonka Bereg, Én is jártam Isonzónál, Törvénysértés nélkül, Balladák filmje, Dunánál, Menedékjog, Recsk 50-53. Részletes filmográfiai adatokat I.a IV. sz. Függelékben.

¹²² Lackó Miklós, In: A megszólított ember. Filmvilág 1984/5 02-09.p.

A történelmet úgy felfogni, és közvetíteni mint sorozatos sérelmek történetét ugyanakkor veszélyes szemlélet. Ez öngazolás, önfelmentés, amely révén nem kell szembenézni saját hibákkal és mulasztásokkal. Kényelmesebb az ártatlan áldozat pozíciójából visszaemlékezni, mint esetleg szembenézni azzal, hogy a magyar társadalom is felelőssé tehető, asszisztált, együttműködött. Ebben a periódusban a Holokauszt egész problematikáját egyetlen film¹²³ vizsgálja, bár az megkerülhetetlen, és kihagyhatatlan. Egy-egy egyéni sorsban, más tematikájú történelmi filmekben felbukkan ugyan a téma, de soha nem olyan súllyal és megközelítésben akarják filmmé fogalmazni, mint Nyugat Európában. A Holokauszt mint téma a rendszerváltás után is alulreprezentált maradt a történelmi filmek sorában, nem véletlen ez sem. A vitában Lengyel László és Nemeskürty István egyetértének abban, hogy a filmekben háttérbe szorult a múltért való felelősségvállalás, mert a társadalom számára elfogadottabb a múltértelmezés kényelmesebb aspektusa, melyben a társadalom egyes csoportjai passzív áldozatként jelenítődnek meg – és ezek a történetek kétségtelenül igazak, az elkövetett bűnök számosak és súlyosak – és háttérbe szorítják az önvizsgálat kérdéseit. A háborús filmek kapcsán fontos szempontnak tartják a filmek eltérő szempontrendszerét: a történetek leegyszerűsíthetők ugyan a magyarság szenvedéstörténetére, de ez pontatlan megközelítés lenne, hiszen a bukovinai székelyek exodusa és hazakeresése együtt zajlott a szerbek, svábok kitelepítéseivel, az isonzói magyar katonákkal együtt pusztultak az olasz, a német katonák, mindenhol jelen volt „egy másik fél” is. A Gulyás testvérek megszólaltatták az ellenséget is az Isonzó filmben, de Sára tudatosan kizárta a többi felet világháborús filmjeiből. Ugyanez igaz Sára „*Sír az út előttem*” c. sorozatára is a bukovinai székelyek áttelepítéséről.¹²⁴ A filmekből így párhuzamos történelemkép rajzolódik ki – és ez a megengedőbb rendezői attitűd – de ez akár felfogható ellentörténelemnek is. Lengyel László a Gulyás testvérek háborús filmjeiben fontos értéknek tartja, hogy nem a szigorúan vett nemzeti történelem érdekli őket, hanem Közép-Európa népeinek együttélése, ahol a magyarok csak egy nép a sok közül. Sára Sándor szigorúbb és kategorikusabb: „...mi, a vesztes fél a győztesek indokait, érvrendszerét, hősiességét már régen ismerjük. A vesztesekről meg nem tudunk semmit. Engem alapvetően az érdekelt. Lehet, hogy ez elfogult szemlélet, de így kezdtem neki.”¹²⁵ A csatlós országok szempontjából akarta a történetet elmesélni, a sodródók szemszögéből, mert

¹²³ Gazdag Gyula: Társasutazás (1984) 75 p. op: Ragályi Elemér Objektív Filmstúdió

¹²⁴ Lengyel László: Ország-világ legyen hazánk. Filmvilág 1988/10. 15-17.p.

¹²⁵ Székely Gabriella: Megbűnhödtük-e már a jövőt? Filmvilág 1989/03 34.p

így még nem beszélte el senki. Ebbe nem tartozott bele az, hogy hogyan élte meg a másik oldal, sem az, hogy kívülről hogyan ítélték meg a magyarok szerepét. Éppen azoktól az ítéletektől - a gyáva menekülők, később az utolsó csatlós, a fasiszta hadsereg - akarta megtisztítani a történetet, amelyek ráakódtak már 1943-tól, és amelyek megakadályozták a megismerést. Sára álláspontját támogatta az is, hogy a néző, aki a *Krónika* epizódjait 1982-83-ban a televízióban követte, ezzel párhuzamosan megnézhetette a hivatalos álláspontot közvetítő felszabadulás történeteket, és az ezek által közvetített történelemkép benne élt, hétköznapi része volt. Motívumait mind kívülről fújta, a másik oldal szenvedéstörténete meg egyáltalán nem érdekelte.

Az elhallgatott múlt kibeszélését **Sára Sándor** kezdte a *Krónikával* 1982-ben. Az elhallgatás gyökerei mélyre nyúltak, a második magyar hadsereg pusztulása már 1943-ban tabunak számított¹²⁶, feláldozása nemzeti trauma volt, és ezt sem vállalni, sem kimondani nem akarta egyetlen politikai hatalom sem. Szinte véletlenül született a filmsorozat. Egy elutasított forgatókönyv után, dacból, Sára olcsó filmet akart csinálni, minimalizált eszköztárral. Elkezdte a második magyar hadsereg történetét. Eredetileg három részre tervezte, aztán ötre, a tizedik rész után beszállt a gyártásba a Magyar Televízió, így lett a televíziós sorozat¹²⁷ végül 25 részes. A filmnek moziváltozata¹²⁸ is készült, öt részben.¹²⁹ Több mint 120 interjút forgattak le, volt köztük félórás, egyórás és akadt háromórás is. A filmben a személyes visszaemlékezéseket magyar, német és szovjet filmhíradók szakítják meg, illusztrálják és ellenpontozzák az elhangzottakat. Sára ügyelt arra, hogy ne emelkedjenek ki főszereplők szereplők közül és ezzel epizodistává se szoruljon vissza senki. Az egyedi történetek mozaikszerűen épülnek fel sorsokká, az egyéni sorsokból pedig 200.000 fős tabló rajzolódik ki. A túlélőkből arányosan válogatta ki az emlékezőket: mindhárom doni hadtestből válogatva kapnak szót tisztek, közkatonák és munkaszolgálatosok. És az özvegyek, akik először panaszkodhattak el gyászukat a világnak, balladai hangulatot teremtve a filmnek. Négy ezredes is megszólalt: *Kádár Gyula*, *Kéri Kálmán*, *Rumy Lajos* és *Lajtos Árpád*. Az ő elbeszéléseikből válik nyilvánvalóvá, hogy a kezdetektől áldozatnak szánták ezt a hadsereget, a közkatonák elbeszéléseiből pedig kirajzolódik a pokol képe, amelyet túléltek. A történetek hitelét Sára és

¹²⁶ Uo. Nemeskürty István hozzászólása

¹²⁷ *Krónika* címmel

¹²⁸ *Pergőtűz* címmel

¹²⁹ Tóth Klára: „Nem én válogattam, hanem a történelem” *Filmvilág* 2009/06 09-12.p.

alkotótársa *Csoóri Sándor* folyamatosan ellenőrizte, csak azok az elemek kerülhettek a filmbe, amelyeket mások is megerősítettek. A többször elmondott történetek azonossága ugyanakkor egy különleges plusz dimenziót adott a filmnek: „*Számomra a sok ember megnyilatkozása jelentette a többletet. Menet közben jöttem rá, hogy ez a sokaság minőségileg is mást eredményezhet. Amikor például tizenöten mesélik el, hogy hogyan kell egy fagyott lovat szakszerűen úgy feldarabolni, hogy az fogyasztható és tápáláló legyen, szóval akkor az ember rájön, hogy ami ebből az anyagból előáll, az talán már más minőség, mint a direkt dokumentum. És azt is jelenti, hogy amikor egy ember beszél a vásznon, ugyanakkor a másik tizenöt vagy száz ember is ott szól a szavai mögött: senki sem csak önmagát képviseli.*”¹³⁰ A szerkesztés alapja a kronológia volt. Ez biztosította a néző számára ismeretlen eseménysor megértését és rekonstruálását, és ez tette lehetővé, hogy érzelmeivel is fokról-fokra váljon részesévé az eseményeknek. Az elbeszélők indulatai is fokról-fokra épültek fel, annak megfelelően, ahogy a helyszínen tudatára ébredtek helyzetük elviselhetetlenségére. Elkészülte után a film teljes anyagát átadták az OSZK-nak, tudva, hogy egyedülálló értékű történeti forrás született. Filmművészet és történeti feltárás, sőt retrospektív szociológiai terepmunka, és ennek dokumentációja ekkor kapcsolódott először szorosan össze¹³¹.

A *Krónikával* azonos évben, 1982-ben készült a befejezetlen múlt következő tabuját, az ötvenes éveket elsőként dokumentumfilmben megfogalmazó *Pócspetri, Ember Judit* filmje. Herskó János tanítványát a „legtitkosabb magyar filmrendező” c. titulussal ajándékozta meg, Ember Juditnak szinte minden filmjét betiltották a rendszerváltás előtt: *Színpad* c. vizsgafilmjét a pszichodramáról (1968), a *Tisztavatás* c. filmet át kellett vágnia, a Gazdag Gyulával közösen készített *Határozatot* (1972) úgyszintén betiltották, ezt követte az öngyilkosságról szóló *Tantörténet* (1973), végül a *Hagyd beszélni a Kutruczot* c. film az ávó és a háborús bűnösök kapcsolatáról (1985), és ugyanerre a sorsra jutott. A *Pócspetri* c. film témáját már 1973-ban megtalálta Ember Judit, de csak sokéves várakozás után, az éves keretből fennmaradó maradék nyersanyagra forgathatta le a BBS-ben 1982-ben. Ez volt az első film, amelyből nyilvánvalóan kiderült, hogy a Rajk-per előtt is voltak koncepciós perek Magyarországon. A történet: 1948-ban az iskolájuk államosítása miatt tiltakozó falusi tömegben elsült egy puska, egy próbarendőr véletlenül agyonlőtte magát. A falusiak megijedtek: elvágták a telefonvezetékeket, aki tudott elbújt, de a számonkérést nem tudták

¹³⁰ Zsugán István: Krónika a Don-kanyarról. Beszélgetés Sára Sándorral. Filmvilág 1983/02 16.p.

¹³¹ Robert Coles: Doing Documentary Work New York, 1997 Oxford University Press

elkerülni¹³². Rájuk sütötték a gyilkos falu bélyegét, a múlt befejezetlen és kibeszéletlen maradt, tartós teherre vált, amely még 1982-ben is nyomasztotta az ott élőket. Elmaradt az igazságszolgáltatás, a film vált a rehabilitáció egyetlen lehetséges eszközévé.¹³³ Nem perújrafelvétel a film, elsődleges célja nem a valódi bűnös megtalálása, bár a „mi történt valójában” fontos kérdése maradt a filmnek. A visszaemlékezések sora, hiába ellentmondásosak időnként, egy egész falu közösségét rajzolja elénk. A megtorlás, a megalázottság mindenkire kiterjedő teljességét - „kikaptunk”, mondják gyakran a falusiak, gyerekké fokozva le magukat a hatalommal szemben –, amelyet még évtizedek múltán sem lehetett lezárni, elfelejteni. A film három és fél órás, ez az egyik első az ún. „hosszú dokumentumfilmek” sorában. Kizárólag interjúkat alkalmaz, a rendező képen is, hangban is része a beszélgetéseknek. Ennek gyakorlati oka volt, hogy az interjúalanyok féltek, és megnyugtatta őket a rendező jelenléte, hogy „ő is benne van a filmben”, továbbá a rendező-interjúalany dialógusa katalizálni tudta az emlékezés folyamatát, segített feltörni a hallgatást, hűen a cinema verite stílus elveihez. A filmet 1989-ben vetítették először legálisan.

Az ötvenes évek elhallgatott története után, „nemzedékünk nagy titka”¹³⁴, 1956 története volt, amely feldolgozásra várt. 1956 története kizárólag Berecz János *Velünk élő történelem* c. sorozatából volt megismerhető, a pártpropaganda eszközeként, másfajta mozgóképes narratíva a rendszerváltásig nem volt lehetséges. Ember Judit már 1987-ben elkezdte forgatni *Menedékjog* c. ötrészes sorozatát a Jugoszláv követségre menekült 1956-os forradalmi pártvezetés és hozzátartozóik sorsáról. A film 1988. június 16-a előtt készült el, a következő év március 15-én már árusították dialóglistáját az utcán, és az újratemetést megelőző héten sugározta a Magyar Televízió: szimbolikus, hogy a film bemutatása ennyire egybeforrott a rendszerváltás pillanatával. A rendszerváltás másik szimbólumává vált Ember Judit: Nagy Imre és társai exhumálását megörökítő *Újmagyar siralom* c. filmje, de ez már – a *Menedékjoggal* együtt – már egy következő fejezet tárgya lesz.

¹³² „Először egy statáriális pert rendeztek, hét vagy nyolc vádlottal, azután egy úgynevezett „nagy népi pert”, immár 24 vagy 25 vádlottal. Az első perben két halálos ítéletet is kiosztottak. És az is kiderül ráadásul, hogy Kádár János – akkori nagybudapesti párttitkárként – lement Pócsperiről jelentést írni, miközben Rajk László volt a belügyminiszter...A faluból végül legalább harmincan börtönbe kerültek, többen belehaltak, még többen egész életükre belerokkantak ebbe a koncepciós perbe...in: Zsugán István: Egy titkos filmrendező. Beszélgetés Ember Judittal. Filmvilág 1993/12 08-12.p.

¹³³ Sára filmjének hasonló funkciója volt. A 2. magyar hadsereget csak fasiszta hadseregnek hívták. Rehabilitálni kellett őket is - ami nem azt jelenti, hogy hősokeket, vagy szenteket kell csinálni belőlük.

¹³⁴ Ember Judit In: Zsugán István: Egy titkos filmrendező. Beszélgetés Emder Judittal. Filmvilág 1993/12. 11.p.

A következő feloldott tabu az ötvenes évekből a hortobágyi kitelepítés filmes megfogalmazása volt. Magas művészi színvonalon született meg a filmszociográfia bázisán **Gulyás Gyula és Gulyás János: Törvénysértés nélkül** c. filmjében. Gulyás Gyula a szociológiai filmkészítésről – saját módszerükről – nyilatkozta 1980-ban: *„A mondanivalót kérdeve kifejtő, vissza-visszatérve megújuló (az ismételések mindig újabb megvilágításba helyezik az eseményeket) a kontroll lehetőségét kétoldalúan biztosító (a visszacsatolás lehetőségével a szereplők korábbi viselkedésüket ellenőrizhetik, módosíthatják) az időbeli változást is tükröző módszer. A közeget a teljességet sejtetően ábrázolja. Ez több az egyszázból, csontvázzá soványított cselekményvezetésnél, megjelenítésnél. Szerintünk a szociofilm legkényesebb kérdése – a műfajelméleti, esztétikai problémákon túl – az, hogy élő, eleven személyiségek kölcsönzik a filmhez hangjukat és képmásukat, teljes habitusukat, adott szituációban való viselkedésüket. Ugyanakkor a filmben nemcsak pozitív tulajdonságokra, döntésekre helyzetfelismerésekre és erőter elrendezésekre derül fény. Vagyis: a film hatására a szereplőket köznapi létüknél önkéntelenül is magasabb mércével méri környezete. Kettős szorítás alakul ki, melynek során a film készítőinek tisztessége kerül mérlegre: kit mennyire szolgáltat ki, s hogy garantálja a védelmét.”*¹³⁵ A fentiek ugyan a szociológiai filmek kapcsán hangzottak el és jó pár évvel történelmi filmjeik készítése előtt, de a módszer azonos. Az 1982-86 között készült Törvénysértés nélkül c. történelmi-szociológiájukban a hortobágyi kitelepítettekről konkrét jelenetek feleltethetők meg ezeknek az elveknek: a fokozatosan feltáruló egyéni rabsorsokkal, családtörténetekkel párhuzamosan megismerjük a rabtartókat is, nemcsak a tábor működésének megismertetése céljából, hanem – és ez a legfontosabb – abból a célból, hogy a néző, és a szereplők is, ott és akkor, megérthessék azoknak az emberi motivációit és személyiségjegyeit, akik asszisztáltak a terrorhoz. A szereplők megmérettetnek, és nemcsak az egyik oldalon. Film a filmben jelenet, amikor levetítik a tébolyult egykori ávóssal készített riportot a szereplőknek. Itt van mód a visszacsatolásra, reflexióra, korábbi elmondottak módosítására, és a szembesülésre. Drámai hatású a jelenet, a film egyik csúcspontját adva. Nem nélkülözik a drámai hatást az interjúkból kibomló élettörténetek sem, ahol működésbe lép ismét a szociológiai szemlélet: a társadalom sok rétegéből kerültek ki az üldözöttek: van köztük jugoszláv határsávban élő parasztember, Holokausztot túlélő házaspár, akik egyetlen megmaradt gyermeküket távolítják el a táborból, hogy megmenekülhessen,

¹³⁵ Koltai Ágnes: A filmszociográfia vonzásában. Beszélgetés Gulyás Gyulával és Gulyás Jánossal. Filmvilág 1980/09 09-11 p.

fiatal tanár, aki magára talál a paraszti világban, de vannak köztük egykori kommunisták is, akik meghasonlottak magukkal. A film a teljes társadalmi spektrum megjelenítésére törekszik. Az egyéni történetek tablóvá állnak össze, egységbe forrasztja mindannyiukat a befejezetlen múlt problémája: a tábor felszámolása után sem tűnt el megbélyegzettségük, rehabilitációjuk elmaradt, a lezáratlan múlt nyomasztóan kísérte őket tovább, korlátozva továbbtanulási, munkavállalási lehetőségeiket. Többen emiatt az emigrációt választották. A film háromórás, újabb példáját adva a figyelmet végig fenntartó, izgalmas és magas művészi színvonalú hosszú dokumentumfilmnek.

A legrégebbi történet, amelyet a múltból a dokumentumfilmesek előbányásztak, a Gulyás testvérek *„Én is jártam Isonzónál”* c. filmje az első világháborúról. Az utolsó pillanatban szólaltatták meg a háborús veteránokat, zömmel a századfordulón született férfiakat nemcsak az emlékezés, de az élet utolsó pillanatában szinte. A háborúvesztés történetét mesélik el saját perspektívájukból: *„Szinte kibuggyantak, fröccsentek belőlük az évtizedek óta kimondhatatlan de azért létező gondolatok, érzések, bizonytalanságok. És végül arcpirító, felháborító érzés volt látni azt is, hogy ezek az öreg férfiak, Doberdo, Monte Grappa, Monte San Michele huszárai és tüzérei, hősei vagy gyávái, de mindenképp emberi és magyar emberi feloldozást nem a hazájuktól, hanem az egykori ellenségtől Olaszországtól kaptak.”* Nem szabadultak ők sem a múlttól, számukra is terhet jelentett, hiába távoli az emlék, ez nem csökkenti a vesztes háború miatt érzett sérelmet és a szenvedők fájdalmát.

A háború következményeiről és a jelen hétköznapjait meghatározó múltból szól **Gyarmathy Livia**: *Együttélés* c. filmje is. Bukovinai székelyek és svábok kényszerű együttéléséről, amelyet a második világháború alatti és azt követő áttelepítések idéztek elő. A bukovinai székelyeket 1941-ben hazatelepítették az akkor Magyarországhoz csatolt Bácskába. Itt elmenekülő szerbek házaikat foglalták el, de tovább kellett menniük a háború elől Baranyába és Tolnába. Ekkor az internált és kitelepített svábok kiürült házaiba költöztek. Később a német családokat visszarendelték vagy egyszerűen hazaszöktek, így sok esetben egy fedél alá kényszerültek a székelyekkel. A film címének jelentése a lehető legszorosabban értendő, kiindulópontja egy esküvő. Itt koncentrálnak múlt és jelen konfliktusai: székely a vőlegény, sváb a menyasszony. A rokonság elbeszéléseiből drámai személyes történelem épül fel mindkét oldalon, és bebizonyosodik, hogy a múlt jelen van a mában, az együttélés nyúga erre is vonatkozik, sőt, ma már ez a legnagyobb tehertétel. A múltból ismét megmutatkozik, hogy befejezetlen, szabadulni tőle nincs mód.

Férjével, **Böszörményi Gézával** készítette „*Faludy György a költő*” c. filmjét. Portréfilm ez, személyes történelem. Ugyanúgy mint Böszörményi Gézát, Recskre, kényszermunkatáborba deportálták, természetes, hogy az ötvenes évekről a filmben súlyos mondanivalója volt mindkettejüknek, magántörténelmük és az ország politikatörténete Recskben összekapcsolódott. Faludy portréja a nagy recski tablóval azonos évben, 1988-ban készült, az élettörténet 1956-ig tartó szakaszáról szól a film, középpontban 1950-53-as idősakkal, a kényszermunka éveivel. „*Egy ember ül a kamera előtt és másfél óra hosszat beszél. Ennyi történik, semmi más... nincs itt jelenetezés, párbeszéd, eljátszatott cselekmény, nincs helyszín, fényhatás, látvány, minden, de minden hiányzik, ami filmet filmmé tesz, és a néző mégis figyelmesen ül székében, egy pillanatra sem tud félretekinteni. Még a portréfilmek családjában is különösen kopár ez a képsor, nem tarkítja tárgy, dokumentum, az emlék bemutatása, nem nyújt semmi mást, mint egyetlen szereplő arcát és hangját.*” Recsk kicsit más volt, mint a háború és a népek kitelepítésének tömegeket érintő ismert, de elhallgatott történetei. Léte igazi titok volt, a lakosság nagy része nem is hallott róla, nemcsak beszélni volt tilos róla, hanem tudni sem volt szabad. „*Azt képzelem az ember, mindent tud saját kora, közép-európai hazája legsötétebb bugyraitól. És lám, egyszerre csak szinte újdonságként előbukkannak a tiltott emlékezetből a recski, nagy, nehéz kötömbök, a bányá rabcsákánnyal kivájt, óriás hold-völgye.*”¹³⁶ Ezeket a sorokat Nemes Nagy Ágnes írta, aki maga is rácsodálkozott az elhangzottakra, sőt, az is felmerült benne: Ki fogja ezt elhinni a filmnek és Faludynak? Egyetlen beszélő arcnak kellett hitelesítenie a nehezen hihetőt, és Faludy személye ezt teljesíteni tudja: olyan érzelmeket vált ki, hogy a tények elfogadtatásán túl képes megrajzolni azt a lelki és történelmi teret, amely az ötvenes évek Magyarországot meghatározta dacára a film puritán eszközeinek. A nagy recski tabló¹³⁷ egy évvel a Gulyás fivérek hortobágyi internálótáborról készült filmje bemutatása után, a Faludy portréval párhuzamosan készült el 1988-ban. 220 percben történeti szociográfiát alkotott: az alapításról, a hétköznapiokról, az internáltak köréről, az ávos rabtartókról, a megszüntetésről. A rabok egyes csoportjait reprezentáló interjúk mellett, azokkal szembeállítva megszólaltatja az örök népes csoportját, operatív tisztet, minisztériumi funkcionáriust. Kiderül a rabtartók szociális háttere, személyes indíttatásuk, amiért az ÁVO-t választották, kegyetlenkedéseik a táborban

¹³⁶ Nemes Nagy Ágnes: Arckép-korkép. Faludy György a költő. Filmvilág, 1988/09 02-03.p.

¹³⁷ Recsk, 1950-53. Egy titkos kényszermunkatábor története. Rend: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, op: Pap Ferenc. Mozgóképi Innovációs Társulás

és a falusi kocsmában, a rabok kínzásai, a lopások, az éheztetés – a pokol változatos megvalósulásai. Gyarmathy Livia kérdései elszántak, bátrak, a vallató szívósságával kérdezi szereplőit a gúzsba kötésekről fenyítésekről, kihallgat, szembesít, vallomásra kényszerít. A film hossza ellenére az utolsó percig fenntartja a feszültséget, műalkotás és forrásértékű dokumentum egyszerre.

Gazdag Gyula módszere eltér az interjúkészítő, a történet formálódásában személyesen is részt vállaló filmes attitűdjétől: *„Szemlélői vagyunk a valóságnak, nem avatkozunk be a kamerával. Jelen vagyunk, kívádjuk a történet drámai fordulópontjait, és ezeket vesszük fel.”*¹³⁸ Nem érdekelte a valóság szociografikus megközelítése. *„Szerintem kétféle dokumentumfilm létezik: az egyik leíró jellegű, amelyik tudósít az eseményekrőla másik fajta, mi a módja, hogyan lehet drámai formában megfogni, megragadni azokat a jelenségeket, amelyeket a valóság kínál. Egy-egy ilyen jelenség, amellyel véletlenül szembetalálkoztam, emblematikus képévé válhatott mindannak, amit én a valóságból fontosnak tartok.”*¹³⁹ Ilyen jelenség volt egy beatzenekar válogatása, a *Határozat* pártvezetésének konfliktusa az elnökét megvédő Tsz tagsággal, Schirilla György alakja, de találkozott emblematikus képekkel a történelem területén is. Ezekben is a drámaiság vonzotta elsősorban, nem a múltfeltárás missziója érdekelte. Első példája ennek az 1979-ben készült *Bankett*¹⁴⁰ c. film az ún. „vésztoi köztársaságról”¹⁴¹, amely legendává vált, részesei banketten emlékeznek meg róla. *„Ebben, tehát az egész vésztoi köztársaság problémájában rejlik az a széles és nemcsak magyar probléma, hogy a közvetlen demokrácia, a spontán népi tömegmegmozdulásokból kialakuló, kiformalódó bázisdemokrácia, valamint a felülről bürokratikusán kiépülő rendszer és a kommunista pártok hasonló politikája milyen viszonyban van egymással.”*¹⁴² A banketten elhangzik a történet, melyet a kamera dokumentál a fenti módszerrel: nincs interjú, direkt beavatkozás, kommentár, csak az esemény, amely a kamera előtt zajlik. Ugyanezzel a módszerrel készült az egyetlen 1989 előtt

¹³⁸ A légy az objektívben. Beszélgetés Gazdag Gyulával. Filmvilág 1988/11 02-06.p.

¹³⁹ Simándi Júlia: Ki beszél itt jelen időben? Filmvilág 1992/08 37-41.p.

¹⁴⁰ Bankett (1982), op: Zádori Ferenc Mafilm Objektív Stúdió

¹⁴¹ 1944-45-ben a Békés megyei község 11 ezer lakosa Rábai Imre, az egykori 1919-es direktóriuma tag kommunista fia vezetésével 1919-es kommunista alapon megszervezte életét: a közellátást, a mezőgazdaság újramegzvidését, minden javat újraosztottak. Ez hamarosan szembekerült a kialakuló koalíciós viszonyokkal. Vezetőjüket letartóztatták, internálták.

¹⁴² Szabó Miklós In. A megszólított ember. Filmvilág, 1984/05 02-09.p.

készült a Holocaustot témájául választó film is: a *Társasutazás* 1984-ben. A Cooptourist szervezésében négy busznyi túlélő látogat el Auschwitzba, ezt az utazást kíséri végig Gazdag Gyula Ragályi Elemér operatőrrel. A drámaiságot a szereplők magukban hordozzák, a rendező megvárja, amíg ez a célállomás közeledtével magától felszínre tör. Megfogalmazódik mindenkiben a múlt története, az átélt rettenet, és hogy az emlékek meghatározzák a jelent. Más úton jut el a következtetésig, de a konklúzió ugyanaz: a múlt teher, és nincs alóla szabadulás.

A tabukat feltörő dokumentumfilmeknek fő témája az ötvenes évek elhallgatott bűnei voltak, az alkotók a múlt feltárásának azt a területét tartották legfontosabbnak, amely egyben az 1956-hoz vezető út megértéséhez is elvezetett, hogy lehetővé váljon az 1956-os forradalom történetének filmes elbeszélése. Ez az út egyben a rendszerváltáshoz vezető út is volt, mint Ember Judit *Menedékjogának* 1989. júniusi televíziós bemutatója is bizonyítja. A másik fontos 56-os film, amelynek bemutatója a mozikban 1989 júniusára esett, **Schiffer Pál** *Engesztelő* c. filmje volt, de készítésének pillanata már a történelmi dokumentumfilmek következő generációjához sorolja: a rendszerváltás filmjeihez.

Schiffer Pál már készített ezt megelőzően is 56-os témát feldolgozó filmet, ez a **Magyar Bálinttal** közös Dunánál 1987-ben. A történet alapja Magyar szociográfiája Dunapatajról¹⁴³, együttműködése Schiffer Pállal pedig már korábban elkezdődött a Hunnia Filmstúdióban 1982-ben, ahol Simó Sándorral, Vásárhelyi Miklóssal és Köllő Miklóssal elhatározták, hogy dokumentálják a falu életét nyolcvanas években: „*A filmes faluszociográfia úgy indult, mint valami melléktevékenység. Szociológusok, néprajzosok és kultúrpolitikusok ugyanis észrevették, hogy a magyar falu helyzetéről, változásairól nincs átfogó igényű filmes dokumentáció. Pedig az évszázad legjelentősebb társadalmi változása ment végbe a falusi társadalomban.*”¹⁴⁴ Ebben a munkában vett részt Magyar Bálint, továbbá Juhász Pál és Havas Gábor szociológusok. Nem filmnek szánták ezt, hanem kutatási nyersanyagnak, adatrögzítésnek. Nem véletlen talán, hogy alkotó részvételük a közös projektben ennél sokkal többet is létrehozott: dokumentumfilmeket. Ilyen melléktermék lett a *Nyugodjak békében*

¹⁴³ Magyar Bálint: Dunaapáti 1944-1958 Művelődéskutató Intézet 1986. Újabb kiadása Magyar Bálint: A Dunánál. Dunapataj 1944-1958. Dokumentumszociográfia I-II. Budapest, Új Mandátum – Jelenkutató Alapítvány 2007. Az első kötet DVD melléklete Schiffer Pál Dunánál c. dokumentumfilmje

¹⁴⁴ Báron György: „Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni” Filmvilág 1982/11 25-29.p.

¹⁴⁵(1982), a *Földi paradicsom* ¹⁴⁶(1983), és a *Kovbojok*¹⁴⁷ (1985). Ebből az együttműködésből lett a „*Dunánál*”, is, egy évvel később. A film kiindulópontja és fő célja nem az eseménytörténet leírása volt, hanem szociográfia a falusi forradalomról, párhuzamosságok, illetve különbségek feltárása a városi (pesti) eseményekhez képest. Történelmi dokumentumfilm született a szociológiai megközelítés dacára, mert Schiffer nemcsak jelenségeket vizsgált reprezentatív mintavétel alapján, hanem emberi sorsokat ábrázolt, amelyek egy drámai pillanatban összekapcsolódtak. Úttörő a film, mert a Kádár-rendszer legszigorúbb tabuját törte meg, a forradalom tematikáját. *„Hét ember beszél az életéről, s közben hétféleképp elmond egy történetet – a faluét, az 1956 őszéhez vezető s az akkor zajló eseményekét. A film konstrukciója klasszikusan szép. Akár egy múlt századi nagyregényben, úgy tűnnek fel sorban s jönnek egyre közelebb hozzánk hőseink, más más helyszínről, más-más múlttal és jellemmel, hogy azután közös drámájukból más-más sebekkel és tanulságokkal kikerülve hagyják el közösen a színteret”*¹⁴⁸.

A „privát történelem” filmjei

Az összes eddig felsorolt film közös vonása, hogy az átélők, túlélők elbeszéléseiből rajzolódik ki a történelem, amelyet lehet magán-történelemnek, párhuzamos történelemnek, vagy ellentörténelemnek is tekinteni, attól függően, hogy az alkotók milyen aspektust választottak filmjük felépítéséhez, a múlt értelmezéséhez. Gyökeresen más megközelítés, amikor nem az emlékezés folyamata vezet a múlt megkonstruálásához, hanem a meglévő dokumentum közzététele, művészi megformálása. Ezt **Bódy Gábor** fedezte fel először a 1979-ben „*Privát történelem*”¹⁴⁹ c. filmjében. Filmes naplók narratívája rajzolt itt igazi privát történelmet sok családi amatőrfilmből és híradófelvételtől összeállítva a készítéshez képest 40-50 évvel későbbi alkotó művészi szempontrendszer szerint. Igazi spanyolviasz volt, amelyet itt feltaláltak - híven a BBS kiáltványához - hiszen az első ilyen családi felvételekből összeállított mozi egyben az első történelmi dokumentumfilm a világon: Esfir Shub 1927-ben,

¹⁴⁵ Nyugodjak békében op: Szalay András (1982) 90 p. Hunnia Filmstúdió

¹⁴⁶ Földi paradicsom (1983) op: Dávid Zoltán, ifj. Nádasy László 96 p. Hunnia Filmstúdió

¹⁴⁷ Kovbojok (1985) op: Andor Tamás 240 p. Hunnia Filmstúdió

¹⁴⁸ Reményi József Tamás: Csak egy bűne van Filmvilág 1988/03 18-19.p.

¹⁴⁹ Privát történelem (1979). Rend: Bódy Gábor, op: Tímár Péter, Híradó és Dokumentumfilmstúdió

a Szovjetunióban a cári család családi felvételeit használta fel forradalomtörténetének megfogalmazásához, egyetlen filmmé szerkesztve az intim családi felvételeket korabeli híradófelvételekkel¹⁵⁰.

Bódy Gábor hagyatékát **Forgács Péter** folytatta *Privát Magyarország* c. sorozatával¹⁵¹. Az első mű 1988-ban született „*Bartos család*” címmel. A filmfelvételek az 1920-as évektől az ötvenes évekig dokumentálják a Bartos család életét, ezekből szerkesztett Forgács szubjektív történelmet. „*Mindaz, amit látunk, másképp is lehetne*” Wittgensteinre gondolok. Számomra kulcsfontosságú az a jelentés-tulajdonítási folyamat, amelyet a filmek készítésekor átélek. Utólag kerül logika az ember történelmébe. Ezt nevezzük sorsnak. Hogy esztétikusnak is látszik a múlt, az csak annyit jelent, hogy múltunkra tekintve, véletlenek folytán kialakult menetébe, értelmezésébe utólag viszünk logikát...kiszámoltam, hogy Bartos hét és fél órányi filmje, amit évtizedeken át forgatott, felosztható. ... Életének 64-65 életéből így egyharmada az, amit filmezésre fordíthatott, ez akkor 21-22 év. A 22 életéből ő hét órányit rögzített. A kamerát 25 éves korában vette, és abbahagyta a filmezést úgy 50 éves kora körül. Kiszámoltam, hogy körülbelül minden 15 ezredik percet rögzítette. ... A kiválasztott „15 ezredik életfilm percek” sorssá állnak össze... ezek a filmfecnik, ezek a „sors filmfecnik” a tudattalan naplói, amelyekben minden regisztrálásra került, hogy egy történész írhatna ezekből egy történelemkönyvet. Engem ez a rekonstrukció érdekel, mégpedig rendkívül szubjektíven, önkényesen...”¹⁵²

Közös alapja az összes filmnek a több fázisú szubjektív rekonstrukció: a *Privát Magyarország* sorozat esetén a mindenkori filmkészítő szelektálja a tizenötezredik percek, ezt a rendező újraválogatja és történetté építi fel, az interjú alapú filmeknél pedig ketten is szelektálnak: a múltját elbeszélő szereplő, és az interjút filmmé szerkesztő rendező. Az eredmény egy történet, amely a múltról szól.

Használható múlt vagy befejezetlen múlt?

¹⁵⁰ Esfir Shub: A Romanov dinasztia bukása (1927)

¹⁵¹ A *Privát Magyarország* c. sorozat részei: *Bartos család* (1988) I. Dusi és Jenő (1989) II. *Vagy-vagy* (1989) III., *N. úr naplója* (1990) IV., *D-film* (1991) V., *Fényképezett Dudás László* (1991) VI., *Egy úrinő notesza* (1994) VII., *Örvény* (1996) VIII., *Semmi országa* (1997) IX., *osztálySORSjegy* (1997) X., *Csermanek csókja* (1997) XI., *Bibó Breviárium* (2001) XII., *A püspök kertje* (2002) XIII., *Von Höfler vagyok - Werther variáció* (2008) XIV.

¹⁵² Forgács Péter In: A tizenötezredik pillanat. Filmvilág 1995/01 18-23.p.

Valahol a második világháború vége felé dőlt el, hogy a világ kettéosztottságával a múlthoz való viszony, a történelem filmes elbeszélésének célja, módja, eszközei is kettéosztódnak. Nyugat Európában a második világháború alatt fokozott érdeklődés született a dokumentumfilm iránt, akár a háborús propaganda, akár a felszabaduló náci archívumok sokkoló és világszerte azonnal látható archívjai hatására. Az elterjedő 16 mm-es kamera, és az eredetileg a háború propagandafilmjei számára kiépülő és ekkor már mindenhol jelenlévő terjesztői hálózat (klubok, iskolák, templomok, könyvtárak 16 mm-es vetítőtermei) várták az új filmeket, és a filmesek megfelelték ezeknek a várakozásoknak. Ugyanők a hidegháború éveiben újraértelmezték a politikai propaganda korábbi filmjeit atomkísérletekről vagy dél kelet ázsiai háborús övezetéről, hatalmas kutatómunka indult meg a rendelkezésre álló, szabadon hozzáférhető archívumokban. A múlthoz mint a jelen megváltoztatására szolgáló eszközhöz fordultak, sorra születtek a „használható múlt” filmjei, amelyeket mindig jellemzett az erős szociális érzékenység is. Megemlékeztek a múltbeli hősiek szerepvállalásáról – ők a győztesek szemével látták a háborút, ebből a perspektívából emlékezhetnek – vagy a társadalmi egyenlőtlenségekre hívták fel a figyelmet, aktuális politikai visszasságokra reflektáltak velük, esetleg újabb háborús szerepvállalásokat kérdőjeleztek meg, sőt harcoltak a rasszizmus ellen. Új módszereket kerestek a múlt művészi megjelenítésére, elbeszélésére, keresték a forrásokat, amelyek a film számára látványelemmé válhattak. Központi témája maradt a filmeknek a Holokausz, sok oldalról feltárva történetét, és a feldolgozás sokszínűségéből, többféle aspektusából nem hiányzik a bűnökhöz asszisztáló passzív társadalom szembesítése saját múltjával, és önvizsgálatra készítése sem. Nem nyomasztotta őket a kibeszéletlenség terhe, hiszen minden esemény filmre volt rögzítve a kezdetektől akár a filmhíradók, akár a hírügynökségek, akár a gyorsan elterjedő televíziók kameraival. Művészi, tudományos és politikai tétje a nyugati típusú történelmi filmeknek az archívok többszöri újraértelmezése, politikai befolyásoktól való megtisztítása, és annak az interpretációnak a megtalálása, amely a múltat a jelen progresszív folyamatai számára használhatóvá teszi. A filmekben gyakran jelen van a beszélő ember is, akinek visszaemlékezései felépítik a történetet gyakran átértelmezve a múlt korábbi interpretációit, de csak akkor szerepelnek kizárólagos forrásként, ha a rendező művészi céljait ez szolgálja.

Magyarországon az első világháború traumája elbeszélhető volt, de tragikus felhanggal. Trianon előtörténeteként az ország elvesztéséről szóló krónikaként. Megszakadt viszont az elbeszélés fonala 1943-ban, amikor a hadvezetés egy 200.000 fős hadsereget áldozott fel

német szövetségesének és közreműködtek 6 millió magyar zsidó megsemmisítésében. Később a kiépülő kommunista diktatúra éveiben pedig a kibeszélés lehetősége végképp megszűnt. „*az emlékiratok áradata, az önkibeszélés zuhataga a modern időkben minden nagy megrázkódtatás után megindult. A második világháború után az ilyen típusú irodalom egy sor országban előntötte a piacot. A magyar sajátosság a késleltetésben áll. Abban, hogy az emberek élményeiket hosszú ideig nem tudták közvetlenül kifejezni sem a világháború után, sem később.*”¹⁵³ Ezek a memoárok, visszaemlékezések nálunk nem születhettek meg. Ugyanez vonatkozott a filmekre is. A háborús és a későbbi archívok propaganda céllal készült híradófelvételek voltak, kutathatóságuk, felhasználásuk módja meghatározott volt. Ezért gyakran mellőzik is a rendezők felhasználásukat, ill. csak korlátozott szerep juthat nekik a filmekben, átértelmezésre csak az interjúkkal megteremtett kontextus ad lehetőséget. A visszaemlékezésekre a nyolcvanas évekig kellett várni, az interjúkon alapuló történelmi dokumentumfilmek megszületéséig. Lackó Miklós szerint ez ugyanakkor előnyt is jelentett, hiszen a memoárral szemben itt kisebb a tere nyílt a megszépített igazságoknak, őszintétlenségnek, a film dramaturgiai eszközei ezt pozitívan korlátozni tudták, az emlékezés hitelét növelték.¹⁵⁴

Az elfojtás, a tiltás és a társadalomban megoldatlan feszültségforrások, a politikai rendszer antidemokratikus volta csak növelte azt az érzést, hogy a múlt teher, legfontosabb közös pontja mindenki számára befejezetlensége volt. Ez elnyomta az emlékezés más aspektusait, sérelemként jelentkezett, a filmektől a társadalom elégtételt és az elszenvedett sérelmeitől való szabadulást várta. Ezért nem bánta senki, ha az emlékezés egyoldalú, és nem tudták abbahagyni a sérelmek, visszasságok feltárásának sorát, de ez később, más okokkal összefüggve a rendszerváltás után a műfaj gyors kiüresedését vonta maga után. 1989-ig azonban a filmeknek nagyon fontos szerepe van a társadalomban lévő feszültségek megjelenítésében és levezetésében, a számos politikai tabu publikussá tétele pedig részesévé tette a filmeket a rendszerváltás előkészítésének, sokkal erősebb és közvetlenebb szerepet vállalva a politikában mint Nyugat Európában. A befejezetlen múlt filmjei végül is használhatóvá váltak az egész társadalom számára.

¹⁵³ Ormos Mária In: A megszólított ember. Filmvilág 1984/05 02-09.p.

¹⁵⁴ Lackó Miklós In: A megszólított ember. Filmvilág 1984/05 02-09.p.

Filmek a rendszerváltás idején 1988-1991

Az 1989 tavaszán kezdődő Ellenzéki Kerekasztal tárgyalások, Nagy Imre és sorstársai újratemetése június 16.-án, a Köztársaság kikiáltása október 23-án, az 1990-es első demokratikus választások és a megalakuló új parlament a rendszerváltás politikai mérföldkövei Magyarországon. Ezek csak szubjektív kiemelések tőlem abból a történelmi folyamatból, amelyek lehetővé tették a demokratikus átalakulást. Ennek sok előzménye volt, mint a demokratikus ellenzék szerveződése a nyolcvanas években, 1988 nagy tömegtüntetései, a Fekete Doboz tudósításai mindezekről, és természetesen ide tartoznak az egyre nagyobb társadalmi jelentőségű dokumentumfilmek is. *„A dokumentumműfaj akkor játszik fontos szerepet, amikor megoldásra váró nagy történelmi feszültségek gyűlnek össze, amelyek valamilyen okból koherens, nyílt és világos eszmerendszerben nem tudnak megfogalmazódni. ... Úgy érzem a 60-as évektől meginduló magyar dokumentumfilmeknek a föllendülése valami hasonlót takar. Olyan problémák jelzésére vállalkoztak, amelyeket nyílt, eszmei álláspontokról még nem voltak megvilágíthatók”*¹⁵⁵ Ilyen történelmi pillanat volt a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulója, amikor a hatvanas években kialakuló, az egész újfajta dokumentumfilm-készítést útjára indító szociológiai érdeklődésű, nagy szociális érzékenységű filmeket felváltotta a közelmúlt nemzeti, társadalmi sérelmeit ábrázoló történelmi dokumentumfilm. Ahogy gyengült a politikai rendszer ellenőrzése és cenzúrája, úgy szabadultak fel az addig hallgatásra ítélt témák, és lehetett egyre szabadabban beszélni 1956-ról, a legnagyobb taburól is. Ez a folyamat a rendszer agóniájának része volt, nem véletlen, hogy a filmek bemutatása egybeesett a politika fordulópontjaival, sőt katalizátorként elő is segítette a rendszerváltozás előkészítését. A történelmi dokumentumfilmeknek fontos tényeket feltáró, informatív funkciója is volt, mert a történelem néhány a nyilvánosság elől elzárt szeletének feltárása, tanúinak első hiteles megszólalása csak itt volt lehetséges. Mivel a hivatalos történetírás által elhallgatott vagy másként interpretált történetek itt kaptak először nyilvánosságot, ezért az emlékezet filmes, művészi értékű publikációja fontos szerephez jutott, amíg a tudomány nem juthatott el odáig, hogy a múlt feltárása megtörténjen és eredményeit a szélesebb tömegekhez is eljuttassa. Nem véletlen, hogy a filmek dialóglistája

¹⁵⁵ Lackó Miklós In: A megszólított ember. Filmvilág 1984/05 02.p.

gyakran könyvben is megjelent, és nagy példányszámban el is fogyott 1988-89-ben¹⁵⁶. A dialóglistákat gyakran publikálta a *Filmvilág* c. folyóirat is, pld. három részletet is közölt Sára *Pergőtűz* c. filmjéből¹⁵⁷, dokumentumokat Gulyás Gyula és János *Én is jártam Isonzónál* c. készülő filmjéből¹⁵⁸, részleteket Ember Judit 1985-óta betiltott *Hagyd beszélni a Kutruczot*¹⁵⁹ c. filmjéből. A társadalom ki volt éhezve a tényfeltárássra, tényirodalomra, ezek nyilvánossága pedig társadalmi bázist adott az ellenzéki mozgalmaknak.

A műfaj lényege a megszólított ember, az interjú volt. A filmek azt mutatták meg, hogy az egyén, aki talán nem is volt tisztában ezzel, hogyan élte át a történelmet. Kísérletek voltak ezek a filmek egy újfajta nemzettudat kialakítására¹⁶⁰ is. A filmek képet adtak a jelen és a múlt társadalmi struktúráiról, megmutatták a környezetet, a jellegzetes magatartásformákat. Ez szociológiai értékük, amely független a történetitől. A falu közös sorsának képe áll össze az egyes interjúkból. Kevés film mutatott teljes társadalmi keresztmetszetet (ilyen a *Törvénysértés nélkül* vagy a *Recsk* a rabok sokfélesége révén), a filmek többsége a paraszti világról szól. A *Pergőtűz* szereplői zömmel besorozott falusi sorkatonák, a háborús kitelepítések elszenvedői a parasztok, az emlékezetes helyszínek a falvak: Pócspetri, Vésztő, Dunapataj, a munkatábor ábrázolásán túl Recsk települése is helyet kap a filmben. A harmincas évek szociográfiai hagyományának továbbélése ez, talán azért is, mert ezekre épülve a parasztság sorsfordulatai könnyebben voltak ábrázolhatók mint a városi munkásságé. Kevés film készült munkásság szociológiai problémáinak feltárássá, legfontosabb ezek közül a jóval korábban készült *Fekete vonat*¹⁶¹ volt, az érdeklődés fókuszában a falu állt a nyolcvanas években. A rendszerváltás kellett ahhoz, hogy a nehézipar megszűntével, a gazdasági válsággal a társadalmilag mindig is elkötelezett filmes ezekhez az új problémákhoz forduljon, és sorra készüljenek a rendszerváltás veszteseiről a drámai dokumentumfilmek. A rendszerváltás előkészítésében úttörő szerepet játszó történelmi film így fokozatosan háttérbe szorult, hogy helyet adjon az ismét dominánssá váló szociológiai szemléletnek.

¹⁵⁶ pld. Sára Sándor: *Pergőtűz*. Tinódi Kiadó 1988, Ember Judit: *Pócspetri*. Mafilm 1989, Ember Judit: *Menedékjog*. Budapest, Szabad Tér Kiadó 1989.

¹⁵⁷ *Filmvilág* 1981/3, 1981/4 és 1981/5 szám

¹⁵⁸ *Filmvilág* 1989/4

¹⁵⁹ *Filmvilág* 1989/6

¹⁶⁰ Szabó Miklós In.: *A megszólított ember*. *Filmvilág* 1984/05 05.p.

¹⁶¹ *Fekete vonat*. rend: Schiffer Pál, op: Andor Tamás (1970)

Az alábbiakban ezt a folyamatot szeretném bemutatni négy év néhány kiemelten fontos filmjének ismertetésével, mert jól szemléltetik a változást 1988-1991 között, amikor még mindkét irányzat jelen van magas művészi színvonalú filmekkel: a történelmi film még, a szociológiai film pedig már. Jellemzi a kort, hogy Almási Tamás ugyanabban az évben, 1991-ben készítette *Ítéletlenül* c. történelmi dokumentumfilmjét a kistarcsai internált asszonyokról, és két epizódot Ózd sorozatából: a „*Lassítás*”-t és „*Az első száz év*”-et. A vizsgált szakasz időhatárait az indokolja, hogy az 1988-ban készült legfontosabb filmeket 1989-ben a rendszerváltás kulcseseményeihez kapcsolva vetíthették a mozik és a Magyar Televízió, bemutatásuk szimbolikus volt, kiemelt jelentőségű, emiatt különülnek el a pártállami időszak szokásos vetítéseitől. 1991-et pedig azért tekintem választóvonalnak, mert ekkor alakult meg a Magyar Mozgókép Alapítvány, 1992-ben pedig a Történelmi Film Alapítvány. Ugyanebben az évben felszámolták a Mafilmet: a rendszerváltás előtti filmgyártási modell megszűnt, az átmeneti periódus véget ért. Létrejött az új finanszírozási rendszer és gyártási struktúra, mely 2010-ig működhetett. Ez megváltoztatta a készülő filmek minden aspektusát, a gyártási környezet közvetlenül hatott az elkészült filmek tartalmára, művészi színvonalára, későbbi sorsára. A filmgyártás rendszerváltása véget ért, az új korszak elkezdődött.

Még a régi rendszer kontrolljának idején készült Ember Judit: *Menedékjog* c. öt részes nagyszabású interjúfilmje a Nagy Imre csoport 1956-os, a jugoszláv követségen keresztül történő snagovi meneküléséről, és fogságáról. A 665 perces dokumentumfilmben 1956 őszétől meséli el ugyanazt a történetet saját szubjektív szempontjai szerint Tánczos Gáborné, Szilágyi Józsefné, Donáth Ferencné, Vas Zoltánné, Vezér Erzsébet, helyet kap Eörsi István interjúja Lukács Györggyel, beszél Haraszi Sándorné, Dr. Ujhelyi Szilárd és felesége, Dr. Haraszi Mária, Vásárhelyi Miklósné, és Vásárhelyi Miklós. Az interjúk akkor forrásértékűek voltak, hiszen a történettudomány ekkor még nem jutott el a téma korszerű tudományos feldolgozásáig. Fontos, hogy minden résztvevő másképp emlékezik a múlt részleteire. Ez egyrészt emberivé teszi a szereplőket és érdekessé a filmet, másrészt forrást nyújt az emlékezeten alapuló rekonstrukciók, filmek tudományos értékeléséhez is. A filmet nem mutathatták be addig, amíg a rendszer kontrollja még létezőnek volt tekinthető. A bemutató az 1989. június 16-át megelőző öt napban volt a Magyar Televízióban, előkészítve az újratemetés egész napos közvetítését, jelezve, hogy a tabu felszabadult, a cenzúrának vége. Itt kapcsolódott össze a történelmi film a rendszerváltás egyik szimbolikus, fontos eseményével.

Ugyanebben az időszakban volt Schiffer Pál: *Engesztelő*¹⁶² c. filmjének bemutatója a mozikban. A film az 1956-os forradalmat követő megtorlások egyik története. A 131 halottat követelő salgótarjáni sortűz után, letartóztatták és az Ipolyba lőtték a nemzetőrség két parancsnokát, Hadady Rudolfot és Hargitay Lajost. Hargitay családja évtizedeken nem tudott erről semmit, pusztán a halálhírt közölték velük. A filmben Hargitay felesége és két lánya megkísérli kinyomozni, mi történt. A nyomozás eredményeképp átalakul minden, amit a múltból addig tudtak és gondoltak, a feltárás önvizsgálattá alakul, végül megnyugvássá. Igazságkeresésük az egész társadalomra kivetíthető szimbólum, ahogy ők magukra találják a múlt ismeretének birtokában, úgy építi újjá múlt-képét az egész magyar társadalom engesztelve az áldozatokat. A film látogatottságának alakulása már ekkor, 1989-ben előrevetítette azt a változást, amely a történelmi dokumentumfilmre várt. *„Az Engesztelő bemutatója után egy hétig zabálták a filmet, majd '89-ben jött az első olyan október 23-a, amelyen lehetett rendesen emlékezni. Másnapról kezdve üres volt a mozi. Attól kezdve nem tudott dokumentumfilm olyan politikai érdekességet mondani, ami bárkit érdekelt volna. Akkor a szakma nem ébredt fel, és nem mondta magától senki, hogy meg kéne próbálni másféleképpen dokumentumfilmet csinálni.”*¹⁶³

Két film is készült 1989-ben a szovjet lágerrekbe hurcolt magyar hadifoglyokról. Gulyás Gyula és János *„Malenkij robot”*¹⁶⁴ c. filmje a dunántúli Dudaron és a kárpátaljai Beregszászon készített interjúkból a háború véget értével szovjet kényszermunkatáborokba elhurcolt hat férfi elbeszéléseiből épül föl. Leventék voltak, fegyvert el se süttettek a háborúban. Az oroszok bejövetele után mégis összeszedték, szovjet hadbírószám elé állították, 10-20 évi börtönre ítélték őket. Embertelen körülmények közt szállították az elfogottakat vonaton Odesszába, majd onnan az Uralba, bányamunkára. A lágerélet hétköznapijai, a munkakörülmények, az éhezés, a hideg, a köztörvényes bűnözők rémuralma, az örök és a foglyok kapcsolata, a gyilkosságok, a szökés büntetése a főbb témái az elbeszéléseknek. Sára Sándor *„Te még élsz?”*¹⁶⁵ c. film egyetlen hadifogoly férfi sorsát követi, aki 1945 és 1953 között elítéltként megjárta a szovjet börtönöket, éveket töltött egy szibériai

¹⁶² Engesztelő 1956-1989. rend: Schiffer Pál, op: Andor Tamás, Budapest Film 1989, 87 perc

¹⁶³ Simó György: Látja? Nem látja kerekasztal beszélgetés In. Filmvilág 1996/08-11.p.

¹⁶⁴ *Malenkij robot* rend: Gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr: Gulyás János Dialóg Filmstúdió Vállalat. (1989) 180 perc

¹⁶⁵ *Te még élsz?* rend: Sára Sándor op: Kurucz Sándor, Pap Ferenc Objektív Filmstúdió Vállalat. (1989) 89 perc

kényszermunkatáborban. A „*Malenkij robot*” c. film dudari hőseihez hasonlóan ő is levente volt, és nem harcolt soha. A film teljes életét végigköveti, de leghangsúlyosabb motívuma a lágerélet részletes leírása. Sára Sándor több filmje foglalkozott a különböző lágerek túlélőivel, emlékezetével Még 1988-ban elkészült „*Csonka Bereg*”¹⁶⁶ c. filmje az 1945-ben a szovjet hadsereg által a Felső-Tisza vidékéről, Kárpátaljáról munkaszolgálatra elhurcolt több tízezer férfinak állít emléket, 1991-ben „*Lefegyverzett ellenséges erők*”¹⁶⁷ c. két részes sorozata az amerikai és a francia hadifogságot megjártak emlékezetét örökíti meg. Ezekkel a filmekkel a világháború emlékezetének témája nagyjából lezárult. Rögzítésének utolsó pillanata 45 évvel a háború után elmúlt, a háborút megélt generáció lassú távozásával a világháborús katonák sérelmeinek emlékezete lezárt történeté vált.

A rendszerváltással felszabaduló új nagy téma 1956 emlékezete lett. Legfontosabb és jelképes erejű Ember Judit: „*Újmagyar siralom*”¹⁶⁸ c. filmje, amely Nagy Imre és kivégzett társai sírjának feltárását dokumentálja művészi erővel és hitelességgel. „*Az 1956-os forradalom mártírjainak kihantolását lényegében valós időben követjük nyomon. A folyamat időbeliségére s így jelenlétünk fizikai megéltségére különös módon hívja fel a figyelmet az anyag „szerkesztetlensége”, hiszen az öt test exhumálása során ötször ismétlődik ugyanaz az eseménysor. A rendező azonban nem sűríti, nem vág; az archeológus tekintetével néz a sírokba. Itt most nem 56 szelleméről, hanem e szellemet hordozó testek porhüvelyéről van szó; a sírt körülálló gyermekek, házastársak, barátok e hosszúra nyúlt percekben szeretteikkel való találkozásuk szó szerinti katarzist élnek át: a megtisztulás fizikai stációját, amely előfeltétele, előkészítése emléküik szellemi megtisztításának.*”¹⁶⁹

Erdélyi János „*Vérrel és kötéllel*” c. filmje a mosonmagyaróvári sortűz történetét dolgozza fel. Az első azoknak a „történelem fehér foltjait” feltáró 56-os filmek sorában, amelynek célja egyetlen lokális történelmi esemény – az október 26.-i sortűz – körülményeinek tisztázása, válaszkérés a „Mi történt valójában?” c. kérdésre. Nem lehetett ekkor még szisztematikus történettudományi feltárást végezni 1956 eseményeiről, kutatása elől ekkor még éppen csak elhárulni látszottak az akadályok. Egy film átfutási ideje lényegesen gyorsabb mint egy

¹⁶⁶ *Csonka-Bereg* rend: Sára Sándor, op: Kurucz Sándor Objektív Filmstúdió Vállalat. (1988) 152 perc

¹⁶⁷ *Lefegyverzett ellenséges erők I-II.* rend: Sára Sándor, op: Kurucz Sándor, Pap Ferenc Objektív Filmstúdió Vállalat (1991)

¹⁶⁸ *Újmagyar siralom.* rend: Ember Judit, Mertz Loránd Fekete Doboz (1989)

¹⁶⁹ Gelencsér Gábor: *Ember-tan Filmvilág* 2004/03 24-27.p.

történelmi tanulmány forráskutatásához és megírásához szükséges idő, a társadalom kitüntetett figyelme ezekre a feltáratlan eseményekre mindenképpen indokolta az ilyen típusú filmek születését. A közönség ekkor fogékony volt a tényfeltárást célul kitűző dokumentumfilmekre, de ez az időszak időben lezárult, amikor megkezdődött a múltfeltárás a történettudomány eszközeivel, és ennek első eredményei nyilvánosságra kerültek.

A múltat feltáró filmek nem korlátozódtak 1956 eseményeire. A filmesek igyekeztek új területeket is a nyilvánosság előtt feltárni, és nem tűnt el az érdeklődés középpontjából az ötvenes évek világa sem. 1991-ben Tölgyesi Ágnes: „*Mindörökké*”¹⁷⁰ c. filmje új témát emelt a történelmi filmekbe, az egyházak üldöztetését az 1950-es években és később, egészen a rendszerváltásig. A Rákosi rendszer rendfelfoszlató intézkedéseitől kiindulva a film összefoglalja a katolikus rendek üldözésének történetét. Újszerű a filmben, hogy két évvel a rendszerváltás után a múltfeltárás időhatárát kiterjeszti a kádárizmusra is, már nem csak az ötvenes évekre tekint vissza. Az ötvenes évek kistarcsai női internálótáboráról pedig Almási Tamás készített fontos filmet, *Ítéletlenül*¹⁷¹ címmel ugyanebben az évben. A kistarcsai női internálótábor 12 egykori fogvatartottjáról és a velük egykor napi kapcsolatban lévő ávos örről, Piroskáról rajzol portrét a film. A foglyok nem követtek el semmit, ártatlanságuk tudatában töltöttek éveket fogságban: „*Vagy anyák voltak, vagy feleségek, vagy szeretők, vagy gyerekek, vagy szerelmesek voltak. Az volt a bűnük, hogy szerettek.*” Mondja egyikük a filmben. Nincsenek megnevezve, csak keresztnévüket ismerjük meg, mégis megtudunk róluk mindent: társadalmi helyzetüket, foglalkozásukat, hétköznapijait a táborban. Almási szembesíti őket egyik ávos örrrel, mindennapjaik rettegésének és megaláztatásának forrásával, Piroskával. A film Piroska portréja is. A szembesítés pillanata a film dramaturgiai csúcspontja. Kezet nyújtanak neki végül, igaz, nem mindenki. „*Az utolsó képsorokban ismét a film szereplőit látni, immár saját környezetükben, saját jelenükben.*

Almási filmje, élve a rendszerváltás adta lehetőségekkel, más, új szempontokat, figyelemre méltó és elgondolkodtató nézőpontokat kínál az ötvenes évek politikai, társadalomtörténeti, szociológiai, pszichológiai vizsgálatához. Lehetőséget ad az általánosításra és a konkrétumokon túlmutató következtetések levonására is. A kistarcsai internálótábor „csak” egyik eszköze volt a Rákosi-diktatúra intézményrendszerének. Minden diktatórikus rendszer

¹⁷⁰ *Mindörökké...* (1991) rend: Tölgyesi Ágnes, op: Kurucz Sándor, MOVI Fórum Filmstúdió. 80 perc

¹⁷¹ *Ítéletlenül.* rend: Almási Tamás, op: Jancsó Nyika, Mertz Lóránt, (1991) 77.p.

működési mechanizmusa azonos: parancsuralmi rendszer, erőszakra támaszkodó korlátlan hatalom. A diktatúrának leginkább és alapvetően áldozatai vannak, gyűlöletet, félelmet, kiszolgáltatottságot, hatalmi pozíciókat szül, testileg-lelkileg megkínzott, meggyötört embereket, összetört életet hagy maga után. Ezért tehát fontos és elengedhetetlen a diktatúra tértől és időtől független működési mechanizmusát megismerni, megérteni és feltárni.”¹⁷²

A nyolcvanas évek közepén Magyarországon megjelenő új technikában, a videoban rejlő lehetőségeket felismerve a rendszerváltó értelmiség és filmesek egy csoportja 1987-ben megalapította a **Fekete Dobozt**, így megszületett a rendszerváltás előkészítését folyamatát dokumentáló új – ekkor illegális – fórum, a videofolyóirat. A politikai tüntetéseken túl, a megalakuló pártokról tudósítottak, rendszeres kronológiák követték egymást, és dokumentáció készült az Ellenzéki kerekasztal tárgyalásairól is. A rendszerváltás folyamatát dokumentáló filmeket nem műalkotások: ezek nem mindegyike szerkesztett mű, technikailag sem professzionális színvonalúak. Nem is ezzel a céllal készültek. A Fekete Doboz alkotói tisztában voltak azzal, hogy egy történelmi fordulat részesei, és ezt rögzíteni akarták. Szorította őket a lépéskényszer, melyet tartani kellett az eseményekkel. Maguk a főszereplők sem tudták még, mi lesz a történelmi fordulat vége, csak az volt biztos, hogy mindent dokumentálni kell. Az ellenzéki mozgalmak rendezvényein nem is volt jelen más filmes tudósító mint a Fekete Doboz: „*A rendszerváltás folyamatában a gyorsan fluktuáló televíziós vezetők elsősorban a nagypolitika változásaira figyeltek, így súlyos, pótolhatatlan mulasztások történtek már az események dokumentálása szintjén is. Nem volt például televíziós kamera a lakitelki sátorban, vagy ha volt is, a felvételek nem kerültek archiválásra (Erdély tüntetés, vízlépcsőtüntetések stb.). Nem voltunk a pártok alakulásánál, az ellenzéki Kerekasztal tárgyalásait a Fekete doboz rögzítette, és még sorolni lehet a példákat. Az adáskötelezettség nélküli dokumentálást máig nem tekinti feladatának a televízió vezetése. Nyilván ennek anyagi okai vannak.*”¹⁷³

1991-ben a Fekete Doboz kettévált. A Pesty László vezette Fekete Doboz továbbra is politikai konfliktushelyzetek dokumentálását tartotta fontosnak már elsősorban nem Magyarországon,

¹⁷² Udvarnoky Virág: Történelem és emlékezet dokumentumfilmen. In: Magyar dokumentumfilma rendszerváltás után. Metropolis 2004/2 50-58.p.

¹⁷³ B. Révész László: Szívügyem. www.tvarchivum.hu

hanem a környező kelet európai országokban, és egyéb válságzónákban¹⁷⁴. Elbert Márta és Jávör István által irányított Fekete Doboz Alapítvány érdeklődése a dokumentumfilm-gyártás felé fordult. A Magyar Televízió megrendelésére készítettek politikai és történelmi dokumentumfilmeket¹⁷⁵ is, de egyre inkább a rendszerváltással felmerülő szociális témák, a társadalom perifériájának ábrázolása vált fontossá számukra. A kádárizmus alatt a szegénység szintén tabunak számított, a szegénységprobléma pedig a szocialista nagyvállalatok megszűnésével egyre súlyosabb kérdéssé vált. A Fekete Doboz pedig vállalta a szolidaritást a munkanélküliekkel, hajléktalanokkal¹⁷⁶, elmegyógyintézetek, szociális otthonok lakóival¹⁷⁷, és tudósított kilakoltatásokról¹⁷⁸ is. Ugyanakkor megmaradt politikai érdeklődése, tényfeltáró újságírói módszerekkel elemezte a rendszerváltás utáni médiaháború¹⁷⁹ eseményeit, elsőként tudósított a szélsőjobboldal új felbukkanásáról¹⁸⁰, a Szabad Európa Rádióról¹⁸¹ és készített portréfilmeket a demokratikus ellenzék és a rendszerváltás fontos szereplőiről¹⁸². Filmjeiknek nyilvánosságot a Magyar Televízió adott. Legfontosabb fórumuk, a *Napzárta* c. műsor azonban 1992-ben megszűnt, a filmek televíziós megjelenése ezután nem volt biztosítható, finanszírozási hátterük is bizonytalanná vált. A kilencvenes évek végére a Fekete Doboz Alapítvány filmgyártási tevékenysége háttérbe szorult, az oktatás, különleges archívumuk gondozása vált elsődleges profiljává.

¹⁷⁴ Sipos Júlia: A forradalom elmúlt. Filmvilág 1991/06 18-21.p.

¹⁷⁵ „A harcunkat megharcoltuk” Irodalmi Újság 1950-89 I-II. rend: Dér András, 1991
Az örök hazamentek készítette: Csalog Zsolt, Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta (1991) 54 p.

¹⁷⁶ *Hajléktalanok*. készítette: Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta (1990) 42 p.
Nincstelenek. készítette: Elbert Márta, Jávör István, Mezei György, Révész Márta, Rózsa Péter (1990) 45 p.

¹⁷⁷ *Akslé, egyujjas* készítette: Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta (1991) 53 p.

¹⁷⁸ *Angyal utcaiak* készítette: Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta (1991) 28 p.

¹⁷⁹ *Azé a képernyő* készítette: Betlen János, Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta (1991) 29 p.
Mediawar készítette: Albert Árpád, Elbert Márta, Jávör István, Upor Péter, Révész Márta (1993) 10 p.

¹⁸⁰ *Rights and Wrongs* készítette: Bátonyi Csaba, Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta, Upor Péter (1992) 26 p.

¹⁸¹ *SZER* készítette: Elbert Márta, Hann Endre, Jávör István, Révész Márta, Ruskó Sándor, Upor Péter (1998) 186 p.

¹⁸² *A történelmet a győztesek írják I-IV.* készítette: Elbert Márta, Havas Gábor, Jávör István, Révész Márta, Upor Péter. Portréfilm Király Béláról (1996).
Ottília készítette: Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta, Upor Péter. (1997) Portréfilm Solt Ottiliáról
DOKU I-III. Csalog Zsolt beszél készítette: Berkovits György, Elbert Márta, Jávör István, Révész Márta, Upor Péter (1999)

A Magyar Televízió kicsit megkésve, a folyamatos politikai kontroll miatt korlátozott lehetőségeihez mérten azért megpróbálta a képernyőre hozni a rendszerváltás egyes mozzanatait. A televízióban szereplő híradásoknak, és az egész lakosságot lefedő televízió nézési szokásoknak köszönhetően mindenki tudatában volt, hogy az események gyorsan követik egymást, politikai átalakulás zajlik, és hogy a televízió információközvetítő szerepe kulcsfontosságú. 1989. március 15-én a Magyar Televízió székháza előtt, a Szabadság téren rendezett tüntetésen Csengey Dénes, az MDF politikusa szimbolikusan a nép nevében lefoglalta az intézményt.¹⁸³ Sok műsorkészítő személyes felelősségének érezte az események dokumentálását, ennek köszönhető, hogy nemcsak illegálisan készültek archiválási céllal filmfelvételek. Egész napos közvetítésben sugározta a Magyar Televízió Nagy Imre és társai újrateremtési szertartását. Pótolhatatlan értékűek a Napzárta 1989-92 között készült stúdióbeszélgetései *”A Napzárta a maga emlékezetes cipzáras főcímével a TV2 1989. januári indulásától létezett, de mértékadó, nagy befolyással rendelkező közéleti vitaforummá ’89 őszén vált, amikor Baló György került az igazgatói székbe, aki nem is rejtette véka alá, hogy számára a Napzárta a csatorna legfontosabb műsora. A többi műsort a munkatársak gondjaira bízta, a Napzárta pedig magához vonta, és megnevezte közülünk azokat, akiket a napi közéleti vitaműsor készítésére szerkesztőként, műsorvezetőként, adásrendezőként alkalmasnak tart. Igazi műhelymunka alakult ki az ő szellemi irányításával és szerkesztői-műsorvezetői közreműködésével. Ez volt az a pezsgő, dinamikus időszak a magyar politikai életnek is, amelyre oly sokan gondolunk vissza részben nosztalgiával, részben kicsit keserűen, hiszen a szabadság eufóriájában valószínűleg sok mindent elrontottunk mi is. Az azonban tény, hogy akkor mind a Magyar Rádióban, mind a Magyar Televízióban voltak fórumai a nyilvános eszmecserének, sőt más intézményekben is éjjel-nappal „konferenciáztak” az emberek. A Napzárta egy része is úgy született, hogy ezekre az értelmiségi összejövetelekre elmentünk kamerával, fölvevők a vitát, és szerkesztett, rövidített változatát egy-két napon belül közzétettük a műsorban. Több tucat friss, rövid átfutású, de nagyon igényes dokumentumfilmet is készítettünk a XX. század olyan történelmi személyiségeiről, konfliktusairól és eseményeiről, amelyek ismerete a jelen megértése szempontjából akkor nagyon fontos volt.”*¹⁸⁴ A műsorok a múlt feltárásának fontos fórumai voltak, mára az a kevés

¹⁸³ „Ki akarjuk nyilvánítani, hogy a televízió a nemzet tulajdona, nem a kormányé, és azt is, hogy e tulajdonjogot a jövőben érvényesíteni kívánjuk. Szabad sajtót, szabad rádiót, szabad televíziót!” Magyar médiatörténet szerk. Bajomi Lázár Péter Akadémiai Kiadó Budapest 2005 30.p.

¹⁸⁴ Mélyvíz, mélypont, záróra? Kóthy Judittal beszélget Mihancsik Zsófia <http://beszelo.c3.hu/99/11/11kothy.htm>

ami fennmaradt belőlük¹⁸⁵ forrásként szolgálhat a rendszerváltás éveinek feldolgozásához. A rendelkezésre álló, kézzel lejegyzett források¹⁸⁶ alapján ezek jegyzékét függelékben mellékelem. Készültek olyan *Napzártá* műsorok is, melyek szerkesztett riport és dokumentumfilmek, és egy adott problémát jártak körül, általában a riportfilm eszközeivel, de néha művészi igénnyel. Számos dokumentumfilm első televíziós sugárzása is a Napzártához kötődik, itt vetítették le először Schiffer Pál *Ledöntött útjelzők*¹⁸⁷c. filmjét, itt láthatta a néző az addig elzárt és a rendszerváltással nyilvánosságot kapott archív filmfelvételeket¹⁸⁸ magyar, osztrák és orosz archívumokból. Forrásértékű élő interjúk készültek a közelmúlt addig nyilvánosan meg nem szólaltatható, betiltott szereplőivel mint *Hegedűs András*, *Krassó György*, *Méray Tibor*, *Kopácsi Sándor*, *Király Béla*, interjú készült a kivégzettek hozzátartozóival,¹⁸⁹ itt mutatkozott be először legálisan a Fekete Doboz. Nagy Imre és társai újratemetésével egy időben, 1989 júniusában a kormány frekvenciamoratóriumot hirdetett, befagyasztotta a frekvenciák elosztását, így lemondott a frekvenciaelosztás feletti ellenőrzésről, és elejét vette, hogy a médiatörvény születése előtt bármely politikai erő frekvenciához jusson. Augusztusban a Magyar Televízióban önálló műsort kapott a Nap-TV, az első magánkézben lévő televízióstúdió, mely 2010-ig, megszüntetéséig folyamatosan működött. A Nap-kele c. politikai magazinműsor politikus interjúi¹⁹⁰, a *Kinn padon* és *Össztűz* c. rovatok új típusú politikai interjúműfajt honosított meg Magyarországon, akár történeti forrásként is szolgálhatnának ezek, ha hozzáférhetőek lennének.

¹⁸⁵ Az adáskazettákat nem archiválta az MTV, egy részüket azonnal újrahasznosították, így sok fontos anyag elveszett. Hogy ez ne történhessen meg a többivel, a műsorért felelősséget érző alkotók egy része az MTV egyre zöldebb közegében a Beta SP kazettákat magához vette, az anyag tetemes része ma is magánszemélyeknél található.

¹⁸⁶ Napzártá adásmenetek 1989-1992

¹⁸⁷ *Ledöntött útjelzők 1-2. Forradalom – sortűz – megtorlás (Salgótarján)*. (73 perc) (1990. 11. 02.), r.: Schiffer Pál, op.: Andor Tamás, Béla Balázs, Mertz Loránd. Tekeresszám: 85488

¹⁸⁸ *1956-os archív filmek; Válság a Szovjetunióban*. I. 56-os dokumentumok: részletek a Magyarország lángokban c. filmből., részletek az *Így történt* c. filmből, ún.” szlovák anyag” szerk.: Kóthy Judit (84 perc) (1990), Tekeresszám: 54110
1956-os archív filmek; Válság a Szovjetunióban. II. CNN helyszíni tudósítások szerk.: Kóthy Judit. (10 perc) (1990), Tekeresszám: 54110

¹⁸⁹ „Özvegyek”. (55 perc) szerk.: Sárdi Anna, rip.: Horváth János. Km.: Ujhelyi Szilárdné, Gyenes Judit, Dr. Tari Ferenc, Vásárhelyi Miklós (1989. 02. 04.), Tekeresszám: 80120

¹⁹⁰ 1989. augusztus 19.-től

Önállóan a Magyar Televízió nem gyártott történelmi dokumentumfilmet 1989-91 között, egyetlen kivétel ez alól Bokor Péter Habsburg Ottóról készített portréfilmje 1989-ben¹⁹¹. Ezekben az átmeneti években több dokumentumfilm elkészítésében vett részt koprodukciós partnerként vagy támogatóként az MTV, amely praktikus segítség volt a mindig forráshiányos gyártóknak, mert egyrészt segítette a film elkészítését, másrészt garanciát jelentett a sugárzására. A kor szellemének megfelelően ezek többnyire történelmi dokumentumfilmek. A „*Túlélők I-III.*”¹⁹² c. háromrészes sorozat a Holokaust traumáját feldolgozni segítő kollektív emlékezet szerepéről szól, a „*...hol zsarnokság van...*”¹⁹³, „*A forradalom képei*”¹⁹⁴, „*Halálraítéltek '56*”¹⁹⁵, „*Ledöntött újtjelzők I-II*”¹⁹⁶, első példái a szabadon készített 1956-os témájú filmeknek, a „*Berlinből Berlinbe*”¹⁹⁷ a német újraegyesítés és az ellenzék történetéről készült, a „*Bíró Yvette filmkultúrája 1990*”¹⁹⁸, c. portréfilm az emigrációt választó

¹⁹¹ *Századunk tanúja – Habsburg Ottó.* rend: Bokor Péter, op: Kurucz Sándor. MTV Művelődési Főszerkesztőség 1989. 85 perc. Portré Habsburg Ottóról

¹⁹² *Túlélők I-III.* (KÚT; Lőrinc; Túlélők) (1990). rend: Sipos András, op: Mertz Loránd. Hunnia Filmstúdió Vállalat, MTV Művelődési Főszerk. Társadalomtud. Szerkesztőség. A Holocaust átörökölt félélméről, a kollektív emlékezet szerepéről, a túlélők stratégiáiról, melyek segíthetnek feldolgozni a traumát, amelyet már a Holocaust után született generációk is magukban hordozhatnak.

¹⁹³ „*...hol zsarnokság van...*” rend: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, op: Horváth Adrienne, Ramm László Magyar Televízió 2, Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány. Sárközy Endre bírő, aki az 1956-os forradalmat követő perekben több halálos ítéletet hozott, elbeszéli életét, részletesen kitérve bírói munkájára, melyben nem tartja magát vétlennek, de úgy érzi, rendben van a lelkiismerete.

¹⁹⁴ *A forradalom képei* rend: Zsombolyai János Budapest Filmstúdió Vállalat, Magyar Filmintézet, MTV Művelődési Főszerkesztősége, Országos Széchényi Könyvtár Soros gyűjteménye. 43 perc A filmösszeállítás alapvetően két forrásból táplálkozik: az 1957-ben Münchenben összeállított, Erdélyi István által forgalmazott Magyarország lángokban (Ungarn in Flammen) című és a szintén 1957-es, Kolonits Ilona által rendezett *Igy történt* című filmekből. Az időrendben párhuzamba állított képsorok azt dokumentálják, milyen határtalan manipulációs lehetőséget ad a rendező (ill. a politikai hatalom) kezébe a film.

¹⁹⁵ *Halálraítéltek '56* perc rendező: Zsombolyai János, operatőr: Nyiri Béla Budapest Filmstúdió Vállalat, MTV Művelődési Főszerkesztősége, Országos Széchényi Könyvtár Soros gyűjteménye. 208 Dobrosi Lajost, Fónay Jenőt, Marton Erzsébetet, Mécs Imrét és Obersovszky Gyulát 1958-59-ben halálra ítélték. Életben maradtak, a filmben elhangzó vallomásaikból szubjektív forradalomtörténet épül fel

¹⁹⁶ *Ledöntött újtjelzők I-II* Budapest Filmstúdió Vállalat, rend: Schiffer Pál, op: Andor Tamás, Bélafalvy Balázs, Mertz Loránd MTV Művelődési Főszerkesztősége. A film szervesen kapcsolódik Schiffer Pál előző dokumentumfilmjéhez, az Engesztelőhöz, amely Hargitay Lajos és Hadady Rudolf meggyilkolásának történetét igyekezett felderíteni, háttérben a salgótarjáni sortűzzel. A Ledöntött újtjelzők a sortűz és a megtorlás túlélők vallomásai alapján mutatja be és tárja fel a sortűz történetét

¹⁹⁷ *Berlinből Berlinbe* rend: Fekete Ibolya, operatőr: Szalai András, Varjasi Tibor Hunnia Filmstúdió Vállalat, Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány, Pilot Productions. 53 perc Az NDK-ban működő illegális ellenzéki csoportok tagjai beszélnek egykori céljaikról, a „hecc-gerilla” magatartásról, és csalódásaikról a két Németország egyesítése után

¹⁹⁸ *Bíró Yvette filmkultúrája* készítő: Báron György, Gröger Zoltán, Kopper Judit, Római Róbert, rendező: Sólyom András, operatőr: Sas Tamás, Sólyom András 1990 Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány, MTV Művelődési Főszerkesztősége. Bíró Yvette - a Filmkultúra című filmszaklap egyik alapítójának, későbbi főszerkesztőjének - életéről készült riportfilm.

szerkesztőről, film- teoretikusról, aki fontos szerepet játszott a Filmkultúra c. folyóirat szerkesztőjeként a korszerű filmelméleti írások megjelentetésében és politikai vitaforumot biztosított az értelmiségnek a hatvanas-hetvenes évek filmesztétikai kérdéseivel kapcsolódva a lapban. A „*Múmiák vagy bábuk*^{199?}” c. film pedig a kommunista rendszer valódi múmiájáról: Lenin, Sztálin, Dimitrov és Gottwald bebalzsamozott holttesteinek sorsáról készített kritikus összefoglaló elemzés.

Ugyanebben az évben még a Magyar Televízió támogatást nyújtott Almási Tamás Ózd sorozatának két epizódjához, címük: „*Lassítás*” „*Az első száz év*”. A rendszerváltás utáni pillanat újonnan kialakuló vagy a társadalomban régóta meglévő, de ekkor felszínre kerülő problémákra egyre nagyobb figyelem irányult. Ha a nyolcvanas évek közepéig a történelmi filmek főszereplője a parasztság volt, a kilencvenes évek elejére a szociológus dokumentumfilm főszereplőjévé a munkás vált. Egy világ hullott szét, rengeteg áldozattal, és egy új alakult ki, melyet nehéz volt megérteni és élni is benne. A nehézipar csődje és megszűnése, az ennek következtében kialakuló új szegénység, a hajléktalanprobléma, cigányság perem-léte, a termelőszövetkezetek megszűnése, a privatizáció, mind rászakadt a lakosságra. A jelen problémái a múlt fölé kerekedtek, és újra előtérbe kerültek a szociológiai típusú dokumentumfilmek. Az a kitüntetett figyelem, amellyel a társadalom a múlt felé fordult, azzal, hogy a tabuk megszűntek, a rendszerváltás megtörténtével fokozatosan csökkenni kezdett. Még mindig fontos volt a múlt, de egyre izgalmasabbá vált a jelen, amelyben éltek. Almási Tamás *Ózd sorozata*²⁰⁰ (1987-1998) és Schiffer Pál *Videoton sorozata*²⁰¹ (1991-1997) vitathatatlanul a rendszerváltás gazdaság- és társadalomtörténetének legfontosabb filmjei. Több év változásait dokumentáló, kronologikus felépítésük lehetőséget adott a rendszerváltás pillanatát is rögzíteni abban a történelmi, gazdasági és emberi kontextusban, ahogy az bekövetkezett. A szocialista nagyvállalatok csődje, az új munkanélküliség, a privatizáció, az új tőkés, vállalkozói réteg születése, sikerek és kudarcok története és főként a vesztesek sorsának reménytelen alakulása mind nyomon követhető, évről évre. Nem retrospektív megközelítésű történelmi filmek ezek, hanem az a periódus,

¹⁹⁹ *Múmiák vagy bábuk?* rendező: Maár Gyula, op: Gulyás Buda, Márk Iván, Csák István. Hunnia Filmstúdió Vállalat, MTV Művelődési Főszerkesztősége. Film a négy európai kommunista vezető múmiájának: Lenin, Dimitrov, Sztálin és Gottwald bebalzsamozott holttesteinek sorsáról.

²⁰⁰ *Szorításban* (1987) „*Lassítás*” (1991), *Az első száz év* (1991), *Miénk a gyár I-II* (1993), *Acélkapocs* (1994), *Meddő* (1995), *Petrenkó* (1995), *Tehetetlenül* (1998).

²⁰¹ *Videoton sztori* (1991-1993), *Elektra, avagy Bevezetés a kapitalizmus politikai gazdaságtanába* (1992-95), *Törésvonalak* (1996-97)

amelyet dokumentáltak, és analizáltak emberi sorsokon keresztül alakult át történelemmé. Így váltak a filmek a rendszerváltás korának hiteles forrásává. Az állami filmgyártás megszűntével, a Mafilm privatizációjával, az MMA (2004-től MMKA) létrehozásával, a sok kis filmgyártó cég alapításával és a videotechnika elterjedésével egy-két év leforgása alatt új időszak, sőt, korszak következett a magyar dokumentumfilm történetében. De ebben az átmeneti időszakban, amikor még tartott a lendület, és fenntarthatónak tűnt az érdeklődés, fontos filmek születtek a múltból, melyben jelen voltak még a második világháború és az ötvenes évek történetei, de egyértelműen legfontosabb témává 1956 története vált.

Állami filmfinanszírozás a rendszerváltás után

1990. előtt központi finanszírozási rendszer a működött Magyarországon. A Művelődési Minisztériumban működő Filmfőigazgatóság osztotta el a filmkészítésre szánt pénzt, ezt a keretet oszthatták el a stúdiók konkrét filmekre. A stúdión belül általában témapályázatot hirdettek, amelyre az alkotók forgatókönyvekkel, szinopszisokkal pályáztak. A stúdióvezetés döntötte el, hogy a beérkezett pályázatokból melyiket támogatja, de a döntést a Filmfőigazgatóságnak jóvá kellett hagyni. Ezzel a politikai cenzúra ellenőrzése alatt tarthatta a filmgyártást. Amikor már szétesőben volt a politikai rendszer, nagyobb mértékű szabadságot kaptak a stúdiók a döntéseknél, csak hogy ekkor már a filmes szakma is bomladozott. A rendszerváltással az addigi filmfinanszírozó rendszer egy csapásra összeomlott. Megszűnt a Filmfőigazgatóság, és ezzel a központosított, követlen állami irányítású filmgyártás. Alapítványi elosztási rendszer jött létre, amelyben pályázatok útján lehetett költségvetési támogatáshoz jutni. A filmszakma rendszerváltás utáni egyik fontos vívmánya volt a filmfinanszírozás leválása a politikáról, a Magyar Mozgóképek Alapítvány (MMA, később közalapítványként MMKA) megszületése 1991-ben, amellyel saját kezébe vette, szakmai alapokra állította a fenntartását biztosító állami források szétosztását.

A rendszerváltás óta kialakult, és máig²⁰² fennálló rendszer szerint Magyarországon a köztársaság költségvetéséből a filmtámogatásra szánt összeget öt csatornán keresztül osztja szét az állam. Közvetlenül támogatja a filmkészítést A Magyar Mozgóképek Közalapítvány²⁰³, a Magyar Történelmi Film Alapítvány²⁰⁴, a Nemzeti Kulturális Alap²⁰⁵, az ORTT²⁰⁶, és a

²⁰² 2010. december 1.

²⁰³ „Az állami mozgóképek mecenatúra fő letéteményeseként elősegíteni a magyar filmek gyártását és terjesztését minden műfajban, kiemelten az értékes művek esetében, oly módon, hogy a közalapítványi célokra rendelkezésre álló összegeket demokratikusan működő Kuratórium ítéli oda a pályázó műhelyeknek, alkotói csoportosulásoknak, illetve az egyéni pályázóknak.” A Magyar Mozgóképek Közalapítvány Alapító okirata. Magyar Köztársaság Kormánya 1991. április 24. napján kelt 3160/1991. sz. határozatával jóváhagyott határozata

²⁰⁴ A Magyar Történelmi Film Alapítványt 1992-ben hozta létre az országgyűlés, mely ekkor 100 millió Ft-ot szavazott meg történelmi témájú dokumentumfilmek készítésére. Az összeg felosztását a művelődési és közoktatási miniszter hatáskörébe utalta. A miniszter – szakmai szervezetek ajánlása alapján – 21 tagú kuratóriumot nevezett ki az összeg pályázati úton történő elosztására.

²⁰⁵ Mozgóképes Szakkollégiuma filmek (dokumentum és játék) előkészítését, forgatókönyvét támogatja. Azok a filmek, melyek előkészítésre pénzt nyertek, pályázhatnak gyártási támogatásra is, de gyártási pályázatot nem minden évben írnak ki.

²⁰⁶ Televízió műsorok, ezen belül dokumentumfilmek támogatása is feladatuk.

filmtörvény megszületése óta lehetőség van közvetett állami finanszírozás²⁰⁷ igénybevételére is.

Az **ORTT** filmtámogatási kötelezettségét az 1996-os médiatörvény írta elő, mely kimondta, hogy elkülönített pénzalapján, a Műsorszolgáltatási Alapon keresztül feladata és kötelessége „a közszolgálati műsorok és műsorszámok támogatása, a kultúra megőrzése és továbbfejlesztése, a műsorok sokszínűségének biztosítása”²⁰⁸. Ehhez a forrást a műsorszolgáltatók befizetései teremthették meg²⁰⁹. A Műsorszolgáltatási Alap kötelezettsége szerint ennek legalább ötven százalékát a műsorszolgáltatók magyarországi gyártású, közszolgálati műsorszámait készítésének visszatérítendő vagy vissza nem térítendő támogatására kellett fordítani. 1999-2006 között az ORTT 511 televíziós dokumentum- és ismeretterjesztő film elkészítéséhez adott támogatást. A Testület minden évben meghatározta azt a témát vagy műfajt, amelyre pályázni lehetett, elsődleges szempontja a televíziók műsorokhoz juttatása volt. Az ORTT pályázatai fontos forrásai voltak a dokumentumfilmeknek, a szétosztott támogatások kiegészítették a többi állami forrást. Nem volt minden évben dokumentumfilmes pályázata, utoljára 2006-ban írt ki pályázatot. Az Alap szerepe a készülő új médiatörvény szerint valószínűleg megszűnik a filmtámogatásban, sőt, maga az ORTT is beolvad a 2010-ben létrehozott Médiahatóságba.

Az NKA a honlapján szereplő bemutatkozó szövegben így határozza meg önmagát: „A **Nemzeti Kulturális Alap** 1993-ban jelentős szellemi erők összefogásával jött létre (1993. évi XXIII. Sz. tv.) elkülönített állami pénzalap státussal, amely biztosította költségvetési önállóságát. A független alapként való működtetés célja az volt, hogy a pályázati rendszer tartson „karnyújtásnyi” távolságot az államtól, azaz ne függjön a költségvetés pillanatnyi állapotától.”²¹⁰ Az NKA forrása a különadóként befizetett kulturális járulék volt, melyet

²⁰⁷ A Filmtörvény megszületése óta, mely kedvező adózási feltételeket biztosít annak a cégnek, amely a költségvetés utolsó 20%-ának erejéig beszáll a film elkészítésébe, adókedvezményben részesül. Ez a lehetőség csak a játékfilmeknek kedvez, egy dokumentumfilm elkészítése nagyságrendekkel kerül kevesebbe, mint a játékfilmé, a hagyományos 2-4 millió forintos büdzsé 20%-a túl kis nagyságrend ahhoz, hogy a gyártónak és a befektetőnek érdemes lenne az ezzel járó bürokratikus terheket vállalni. A törvény célja a magántőke bevonása volt a magyar filmgyártásba, melynek lehangsúlyosabb támogatója napjainkban is a magyar állam.

²⁰⁸ 1996 évi I. törvény a rádiózásról és a televíziózásról. A Műsorszolgáltatási Alap. 77. § /1

²⁰⁹ az Alap forrásai: műsorszolgáltatási díj, a pályázati díj, a műsorszolgáltatási szerződésszegési kötbér és kártérítés, a bírság, az üzemben tartási díj, valamint e címen az állam által átalány, illetve kiegészítés formájában folyósítandó költségvetési hozzájárulás, továbbá az önkéntes befizetések

²¹⁰ www.nka.hu

elkülönített pénzalapként kezelhetett. Ez biztonságos, tervezhető működést tett lehetővé. A támogatásokat a szakkollégiumok élén álló kuratóriumok ítélték oda a pályázóknak, a filmgyártás támogatásáért a Mozgóképi Szakkollégium felel.²¹¹ Kisebb összegekre lehetett pályázni, külön a filmek előkészítésére és a gyártási szakaszra. Ezeket nem minden esetben sikerült összehangolni egymással, és más állami források gyártási pályázataival. Az NKA által biztosított támogatások mindig olyan kiegészítő támogatások voltak, amelyekre számítani lehetett, és forrást biztosítottak a filmek elindulásához, befejezéséhez vagy forgalmazásához. Az Alap egy időre elvesztette függetlenségét, mikor az 1999-es költségvetési törvényben az első Orbán kormány *Alapprogrammá* nevezte át, és forrásait, gazdálkodását a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma alá rendelte. Ezzel kiszolgáltatottá tette a mindenkori költségvetésnek és a kormánynak. 2006-ban az NKA visszanyerte forrásai függetlenségét, és visszaalakult *Alappá*. Újabb változás akkor érte, amikor 2010. január elsejével az Országgyűlés eltörölte a kulturális járulékot, és helyette az *Alap* fő bevételi forrásaként az ötöslottó szerencsejáték játékadójának 90 százalékát jelölte meg. Ez pénzügyi stabilitást hozott az Alap számára, évi 8-10 milliárd forintból történő gazdálkodást téve lehetővé.

2010. júniusában kormányhatározatban zároltak 2 milliárd forintot az NKA költségvetéséből, amely a szétosztható kulturális támogatások egynegyedét-egyötödét jelentette. Vezetőváltás történt²¹², újra kellett strukturálni a már nyertes pályázatokból adódó kötelezettségek és a még szétosztható keret arányait. Ez nehézségeket okozott az *Alap* működésében, lehetőségei korlátozódtak, rövid távon az *Alap* részvétele a filmtámogatásban kétségessé vált.

1992-es megalakulásával a történelmi dokumentumfilmek legfontosabb finanszírozója a **Magyar Történelmi Film Alapítvány** lett. A történelmi filmek külön támogatását az a katalizátor szerep indokolta, amelyet a történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltás folyamatában betöltöttek, és az a figyelem, amely ezekre a filmekre 1989-ben hárult. 1992-ben kuratóriumának alapító tagjai úgy érezték, vannak el nem mondott történetek a múltról, és szabad teret kell engedni a tabuk további feltörésének. A kormányhatározat szerint, a pályázati

²¹¹ „A kulturális ágazatban (is) radikálisan új technológiai fejlődés ment/megy végbe az alkotások létrehozása, átvitele, rögzítése, archiválása és közvetítése területén (új audioteknikák, a televíziózás új formái, új filmtechnikák, internet). A „ *kreatív*” iparágak (film, tv, az ipari, az építészeti és életmódbeli design) felértékelődése várható. Az új technológiai fejlődés, illetve tudatos fejlesztés hosszú távú, kiszámítható, stabil finanszírozási forrást igényel, amelyhez nemzetgazdasági érdek is fűződik. Az NKA, mint elkülönített állami pénzalap, ebben a finanszírozásban hatékony szerepet vállal.” Forrás: www.nka.hu

²¹² Az addigi igazgató, Harsányi László (2002-2010) lemondott, az új kinevezett igazgató Jankovics Marcell lett.

döntéseknél „előnyben részesítve az 1956-os forradalom és szabadságharc történetével és a határainkon túl élő magyarság sorskérdéseivel foglalkozó pályázatokat”²¹³. 2008-ban, az MTFA utoljára kiírt pályázatában még mindig változatlanul ez a kiírási szöveg szerepelt, amely adekvát volt még két évvel a rendszerváltás után, de évről-évre egyre inkább kimerült a forradalom „fehér foltjait” kutató tematika. Mindenestre 1992-ben még akadtak feltáratlan történetek, amelyeket meg lehetett filmben fogalmazni: sok minden frissen szabadult fel a kutatási tilalom és az intézményesült elhallgatás elől. Fontos volt, hogy egy alapítvány pozitív diszkriminációval élve kiemelten támogassa olyan filmek létrehozását, amelyek valóban új információkat terjesztenek olyan kényes területeken, mint 1956 vagy Trianon. Mindkét történelmi esemény erősen átpolitizált volt, és mint azóta kiderült, maradt is. Ekkor, az első időszakban valóban hézagpótló művek születtek, de nem kizárólag történelmi tematikájú filmek készültek az MTFA támogatásával²¹⁴. A létrehozási szándék tehát pozitív volt, más kérdés, hogy a kezdeményezés már születésekor kijelölte saját zsákutcáját. Az 1992-ben kormányzó jobboldali Antall-kormány a kuratórium²¹⁵ tagjainak kinevezésével már a kezdet kezdetén kétségessé tette a politikamentességet. Ez saját finanszírozásukat is bizonytalanná tette, hiszen egy jobboldalinak tartott kuratóriumot egy későbbi baloldali kormány nem feltétlenül azonos arányban támogat – a filmek finanszírozási háttere nem lehetett biztonságos és kiegyenlített.

1.sz. táblázat

*A Magyar Történelmi Film Alapítvány számára odaítélt keretösszeg 1992-2002 között millió forintban*²¹⁶

Antall kormány			Horn kormány				Orbán kormány			
1992.	1993.	1994.	1995.	1996.	1997.	1998.	1999	2000	2001	2202
100	350	220	0	100	24	25	120	120	155	155

²¹³ 2005/1993. (H. T.5.) sz. kormányhatározat, Fővárosi Bíróság, 1993. augusztus 18.

²¹⁴ 1992-ben támogatást kapott többek közt: *Almási Tamás: Ózd IV-V, Elek Judit: Elie Wiesel, Forgács Péter: Privát Magyarország (egy Úrinő notesza) Csillag Ádám: Dunatorzó, Hintsch György: Irgalmatlanul, Sára Sándor: Magyar nők a Gulágon, Szabolcs Béla: Maléter*

²¹⁵ A kuratórium tagjai: elnök: dr. Perjés Géza hadtörténész. Tagok: Böszörményi Géza, Dr. Csorba Csaba, Erdélyi János, Dr. Erdmann Gyula, Fábri Zoltán (megh. 1994), Gaál István (lemond: 1994), Gulyás Gyula, Hanák Gábor, Dr. Katus László, Kósa Ferenc, Obersovszky Gyula, Rosdy Pál, Sára Sándor, Schiffer Pál, dr. Varga János (lemond: 1996), dr. Vígh Károly, dr. Szakály Sándor titkár. In: Magyar Történelmi Film Alapítvány. Tények és dokumentumok. Szerk: Pörös Géza. Budapest, 2002. 9.p.

²¹⁶ In: Magyar Történelmi Film Alapítvány. Tények és dokumentumok. Szerk: Pörös Géza. Budapest, 2002. 7.p.

Másik alapvető problémát is rejtett ez már a kezdetektől. 1991-ben a magyar állam létrehozta a **Magyar Mozgóképfilm Alapítványt**, mely 1997-től Közalapítványként működik. Az alapítvány célja a magyar játék- és dokumentumfilm-gyártás támogatása, pályázati rendszerben, szakkollégiumokba szervezett műfajok szerint, kuratóriumi döntések alapján. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy az állami finanszírozás már közvetlenül a rendszerváltás után kettévált, pontosabban a dokumentumfilm és játékfilmgyártást biztosító nagy állami forrással rendelkező alapítványi pénzalapról levált a történelmi dokumentumfilm, az elszigetelődés minden veszélyével. Az MMA (MMKA) dokumentumfilmes szakkollégiumai elhatárolódtak a történelmi tematikától (szociológiai dokumentum- és ismeretterjesztő filmek támogatását vállalva), megkezdődött a rivalizálás a két alapítvány között az éves filmes támogatásra szánt állami források megszerzéséért. Kialakult a 2010-ig fennálló pályázati rendszer, melynek lényege, hogy az alkotók évente egyszer pályázhattak témáikkal a kiírt tematikának megfelelően a fenti négy kuratórium egyikéhez. A filmeket a költségvetési év végéig el kellett számolni, vagyis le kellett gyártani. Az elképzelés alapján a filmek költségvetése a négy forrás valamelyikéből vagy mind a négy közös támogatásból együttesen állhatott össze, és legyártására kevesebb, mint egy év állt rendelkezésre. Ugyanakkor a pénzt szétosztó alapítványok közös elvárása volt, hogy ne egyedülként fedezzék a filmek költségeit, hanem megosztva, közösen. Sajnos az egyes kuratóriumok pályázatai sem a kiírás időpontjában, sem témájukban, sem a leadási határidőkben nem voltak összehangolva, ezért a filmeknek csak nagyon szerencsés kis része tudott közülük többet igénybe venni egy filmhez. Mivel az alkotók rá voltak kényszerítve a folyamatos pályázásra, gyakran előfordult, hogy több filmre nyertek támogatást – minden kuratóriumnál másra – ezért az elnyert, általában alacsony költségvetésből kellett gyorsan, több filmet befejezniük évente. Ez egyenes út volt a filmdömping és a minőségromlás felé. A kialakult finanszírozási rendszer meghatározta a filmek tartalmát: szétvált a történelmi és a mai társadalmi témájú dokumentumfilm fejlődése, a Magyar Történelmi Film Alapítvány és az MMKA között minimálissá vált az egyes filmek számára az átjárhatóság. Mindenki közös problémája lett a filmek alulfinanszírozottsága. A befejezési kötelezettség pedig nem hagyta, hogy több éves előkészítéssel, megfelelő nagyságrendű forrásokból készüljenek a filmek. Az alábbi táblázatból jól látszik, hogy az egy filmre odaítélt összegek átlaga folyamatosan csökkent. 1992-ben ez az átlag 2,6 millió forint

volt, tizenegy év múlva, 2003-ban ez már csak alig több mint egy millió forint. Az infláció, az árak növekedése természetesen tovább csökkentette ennek az összegnek valós értékét. Változást az 1956-os forradalom 50. évfordulójára odaítélt rekord összegű állami támogatás – összesen 500 millió forint - hozhatott volna, de az Alapítvány felosztotta a keretet három részre, melyet három külön kiírásban osztott szét. A rekord összeg nem okozott minőségi változást a finanszírozásban, a támogatás felaprózódott, ugyanakkor ez dömpingjelenséget okozott az 56-os filmekben, tovább rontva a történelmi dokumentumfilm esélyeit a filmtípus megújulásában és a nézők megnyeréséhez.

2. sz. táblázat:

A Magyar Történelmi Film Alapítvány támogatásával létrejött dokumentumfilmek száma 1992-2002 között, és az adott évben kiosztott támogatások szélső értékei

Év	Elkészült filmek száma (db)	Legalacsonyabb támogatás (Ft)	Legmagasabb támogatás (Ft)	Átlagosan egy filmre jutó összeg (Ft)
1992.	67	300.000	4.900.000	2. 600.000
1993.	37	300.000	6.000.000	3.150.000
1994.	38	300.000	4.358.000	2.329.000
1995.	31	200.000	4.199.000	2.199.000
1996.	59	287.000	2.000.000	1.414.000
1997.	42	300.000	2.100.000	1.200.000
1998.	45	440.000	2.500.000	1.470000
1999.	52	465.000	3.000.000	1.732.500
2000.	42	500.000	2.800.000	1.650.000
2001.	58	400.000	3.000.000	1.700.000
2002.	54	500.000	2.500.000	1.500.000
2003.	77	500.000	1.800.000	1.150.000
2004.	I. pályázat: 68	500.000	3.000.000	1.750.000
	II. pályázat: 32	800.000	5.000.000	2.900.000
2005.	45	800.000	4.000.000	2.400.000
2006.	0	0	0	0

A filmtörvény létrejötte is a két Alapítvány elkülönülését erősítette tovább. Az MTFA nem is szerepel a törvényben, ellentétben az MMKA-val, amely külön címmel szerepel a törvény II. a mozgóképkultúra és mozgóképipar támogatásáról szóló fejezetében, és működése, jogköre, feladatai a törvény 8. §-ában ily módon törvényi garanciákra tettek szert.²¹⁷ 2006-ig biztosítottak voltak az MTFA forrásai is, ugyanakkor²¹⁸ átalakult közalapítvánnyá, amely társasági formát a kuratórium tagjai garanciának tartottak az MTFA fennmaradására, cserében azért, hogy az Alapítvány kimaradt a filmtörvényből. Ez sajnos tévedés. Egy közalapítványt az alapító, a Magyar Köztársaság kormánya megszüntethet bármikor, és támogatására sincs semmi garancia, mert azt a költségvetési törvénnyel szavazza meg a mindenkori országgyűlés. Ez a veszély igazolást nyert 2009-ben és 2010-ben is, amikor az MTFA már nem kapott pályázati keretet a költségvetésből.

Nem növelte a műfaj fejlődésének, megújulásának esélyeit a gyökeresen megváltozó gyártási struktúra sem. A Mafilm csődje és megszűnése lezárta a filmgyártás 1945-92 között működő rendszerét. A Mafilm már a nyolcvanas évek elejétől mutatta a válság jeleit, veszteséges volt, hitelfelvételre kényszerült. 1991-ben egyik legnagyobb hitelezője, a Budapesti és Pest Megyei TB felszámolási eljárást kezdeményezett ellene²¹⁹, és az 1992-ben létrejött Filmunió Kft²²⁰ fillérékért²²¹ megnyerte a Mafilmre kiírt pályázatot. Egy évvel később háromszorosára emelte a telepén lévő filmstúdió vállalatok bérleti díját, alkalmazottai számát 270-re csökkentette, a korábbi létszám töredékére. A műhelyek nagyobb része még vegetált egy darabig, majd szétszéledtek az alkotók és a szakalkalmazotti gárda. Ezzel a filmszakmát súlyos veszteség érte. 1994-ben megszűnt a dokumentum és híradófilmgyártás műhelye, az ún. „kettes telep” a

²¹⁷ 2004. évi II. törvény a mozgóképről.

²¹⁸ 2004.

²¹⁹ A cég adóssága 600 millió, vagyona 1990 közepén 1,7 milliárd forint volt. 1992-ben a Fővárosi Bíróság ismételtelen megállapította a vállalat fizetéseképtelenségét, több mint 100 hitelező kezdeményezte az eljárást. A Róna utcai és a főteli telep kikiáltási ára az összes ingatlan, stúdióval és eszközzel mindössze 840 millió forint volt, a pasaréti telep kikiáltási ára pedig 230 millió.

²²⁰ A Kereskedelmi Bank Kft és a Portfólió Bank egymillió forintos tőkével ingatlanhasznosításra Portx néven céget alapított. Ez később Filmunió Film- és Televízióműsorgyártó Kft-re módosította, törzstőkéjét 416 millió forintra emelték. Konzorciumának tagjai: ÁPV Rt 104,5 mFt, 25,1%, Kereskedelmi és Hitel Bank 104,5 mFt, 25,1 % Hungária TV Alapítvány 100,3 mFt 24,1%, MMA 64,7 mFt 14,6%, Magyar Befektetési és Fejlesztési Bank 42 mFt 10,1% Adatok in. Gervai András: Mafilm-(válság) krónika. In. Filmvilág 2000/12 41.p.

²²¹ 415 millió forintért

Könyves Kálmán körúton, lakópark épült a *pasaréti filmstúdió* helyén. A magyar film nagy hagyományú központjának privatizációja egyike a rendszerváltást követő gazdasági átalakulás veszteségeinek, és sorsa máig nem rendeződött. 2007-ben a vagyonkezelés joga átkerült az MMKA-hoz, annak 2010-ben kinevezett vezetése azt, mint veszteséget termelő céget vette át, és jövőjéről nem született még hosszú távra szóló hasznosítási koncepció. 2010-ben az MMKA-ban átalakulási folyamat indult el, ez most²²² is folyamatban van. A rendszerváltás utáni első években a dokumentumgyártás egykori fellegrája a Balázs Béla Stúdió²²³ fokozatosan kiszorult a filmgyártásból.

A dokumentumfilm bázis nélkül maradt. Rengeteg tőke nélküli kisvállalkozás jött létre, Bt-k, Kft-k, többnyire rendezők, operatőrök kényszervállalkozásai, akik a kialakuló pályázati rendszerben filmek gyártására vállalkoztak. Mivel tőkájuk, infrastrukturális háttérük, és tapasztalatuk az önálló gazdálkodásban nem volt, kezdetektől a felszínen maradás volt a céljuk, a gyártás minimális feltételeinek biztosításával. A támogatások után fizetendő áfa, a pályázaton elfogadtatható szűk fenntartásra fordítható keret²²⁴, a pályázatok céltámogatás jellege, vagyis hogy a pályázott összeg kizárólag az adott film dologi kiadásaira fordítható, azonnal tervezési és kifizetési problémákat okoztak. Sokan mentek csődbe, és gyakran csak olyan filmeket tudtak csak gyártani, amelyek nem feleltek meg a professzionális filmkészítés technikai paramétereinek, de az éves elszámolási-filmleadási kötelezettség, és hogy megmaradjon a következő évben lehetséges újrapiályázási lehetőség, erre a kényszerpályára sodorta őket. Kialakult a „megélhetési filmrendező” pejoratív fogalma.

A közszolgálati televíziók kulcsszerepet játszhatnának a dokumentumfilmek gyártásában és az elkészült filmek forgalmazásában egyaránt. A rendszerváltás után kialakult helyzetben éppen az ellenkezője történt: a közszolgálati televíziók minden évben kevésbé vállaltak szerepet a dokumentumfilm-gyártásban.

²²² 2010. október

²²³ A BBS a pasaréti stúdió privatizálásával veszítette el otthonát, és került át a Toldi moziba, melynek elnyerte üzemeltetési jogát 1992-ben. Filmgyártási tevékenysége a kilencvenes években fokozatosan szorult háttérbe, egyre inkább Budapest fontos kulturális intézményévé vált. Alapítványi alakult, és elsősorban kísérleti kisjátékfilmeket gyártott egyre kisebb mértékben. 1995-ben kivált a vezetőségből Durst György és a Duna Műhely indításában vett részt. 1999-ben BBSA elhagyta a Toldi mozit, tevékenysége fokozatosan eljelentéktelenedett. 2009-ben vált hivatalossá megszűnése, jelképesen alapításának 50. évfordulóján.

²²⁴ MTFA esetében ez a teljes gyártási költség 8 %-a. Ebből nem finanszírozható sem iroda, sem alkalmazottak.

Nem sikerült stabilizálni a Magyar Televízió helyzetét a 90-es években. Médiaháborúk²²⁵ középpontjában állt, politikai pártok szerették volna megszerezni az irányítást felette. Szervezeti problémák, pénzhiány és technikai elmaradottság jellemezte, rendezetlen gazdasági ügyei és kiszolgáltatottsága a mindenkori kormány finanszírozási szándékainak megakadályozta, hogy innovatív szerepet játsszon. Gyakran változó vezetése a 90-es években koncepció nélküli működést eredményezett, fejlesztési stratégia nélkül. Az 1996-os médiatörvény megteremtette a közszolgálati televíziózás fogalmát és szabályozási kereteit, de nem biztosította hosszú távon politikai függetlenségét, sem finanszírozása átláthatóságát. A Magyar Televízió elvesztette egyik földfelszíni frekvenciáját, a kettes csatorna műholdra került. 1997. októberében indította adását a TV2 és az RTL Klub. Egy év alatt az MTV nézettsége kevesebb, mint a felére csökkent, az évek során a rendszerváltás előtti 80%-ról 15-20%-ra változott, ez az arány ma is nagyjából hasonló²²⁶. Ez bevételei drámai csökkenéséhez vezetett, és elmélyítette pénzügyi válságát. Ebből a helyzetből azóta sem tud kitörni. *„A kilencvenes években a televízió belső dokumentumfilm-gyártása is hektikusan változó helyzeteket élt meg. Hol két intendatúra rivalizált egymással, hol újra egy tömörítő szervezet (Magyar Dokumentumfilm Műhely), amelyet fokozatosan sorvadni hagytak, miután anyagi lehetőségeit elvonták. És a Dokumentumfilm Stúdió működési feltételeit is fokozatosan csökkentették, az 1996-os mélyponton hivatalosan havi egy adás lehetőségével a műsorstruktúrában. Innen már csak elfelé vezethet az út.”*²²⁷

Egy 2001-ben készített felmérés kimutatta, hogy a hagyományosan közszolgálatinak tartott műfajok egy része - az ismeretterjesztő és dokumentumfilmek, a kulturális műsorok – terén az MTV még őrizte piacvezető helyét.²²⁸ A kereskedelmi tévék kínálatából ezek a műfajok szinte teljesen hiányoznak, mert nem tartják közönséget vonzóknak. A kereskedelmi tévék nem vesznek részt a dokumentumfilm-támogatásban, és nem sugároznak – ingyen sem –

²²⁵ „A demokratikus konszolidáció éveit végigkísérte az a médiaháború, amelyet a jobboldali és konzervatív politikai erők vívtak a baloldali és liberális politikai erőkkel az ország médiapolitikájának irányításáért. Az előbbiek úgy vélték: a médiának a nemzet hagyományos értékeit kell kifejeznie (amely értékek szerintük azonosak saját politikájuk értékeivel), és ezért szükségesnek tartották az államnak a média irányításában és ellenőrzésében való aktív szerepvállalását. Az utóbbiak – különösen a liberálisok - azonban úgy gondolták: az államnak értékeslegesen médiapolitikát kell folytatnia, azaz csak módjával szabad beavatkoznia a médiapiac működésébe, és a közönségre kell bízni a műsorválasztást”. Bajomi Lázár Péter: Közszolgálati televíziózás Közép-Kelet Európában. www.mediakutato.hu

²²⁶ www.mtv.hu

²²⁷ B. Révész László: Szívügyem www.tvarchivum.hu

²²⁸ Vászárhelyi Mária: Médiahasználat, tájékozódási szokások, médiumok presztízse. In: Terestyéni Tamás (szerk): Magyarországi médiumok a közvélemény tükrében. Budapest, ORTT, 2002. 47.p.

dokumentumfilmet. Elképzelhető, hogy bekapcsolódnak majd a gyártásba a szakosodott csatornák. Ezek már nem kizárólag a globális műsorszolgáltatások szinkronizált változatai (pld. Discovery Channel, CNN International, Eurosport), hanem egyre nagyobb jelentőségű a hazai tartalomfejlesztés is. A Sport1, a Spektrum, a Filmmúzeum kizárólag a magyar piacra készült, és többségében magyar tulajdonban vannak. Át fogja rendezni a teljes televíziós piacot a földfelszíni sugárzás megszűnése, az átállás a digitális televíziózásra, és nem tudni még, hogy ebben milyen helyet fog elfoglalni a dokumentumfilm.

3.sz. táblázat

Közszolgálati televíziók részvétele a dokumentumfilm-gyártásban (a filmszemle versenyfilmjeiből)

	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
MTV	14	14	12	13	7	5	5	3	1	3	4	-	-	-	-
Duna TV	-	5	6	3	4	4	4	8	5	7	6	10	10	9	6

A dokumentumfilm-gyártás az ezredforduló után teljesen eltűnt a Magyar Televízióból. Az MTV próbálkozása a dokumentumfilm-gyártás újraindítására egy 2004-ben született dokumentumfilm-program tervezet volt, amelyben alkotói csoportok és az MTV²²⁹ közös elszánásból megpróbálták újraéleszteni az MTV dokumentumfilm stúdióját:

„A Magyar Televízióban jelenleg nincs gazdája és rendszeres területe (adásideje) a dokumentumfilmnek. A megoldást abban látjuk, hogy egy önálló Főszerkesztőség/Műhely építse ki folyamatosan bővülő lehetőségeit a dokumentumfilmek bemutatásának. Úgy véljük, hogy négy + egy lábon állhatna ez a tevékenység.

- 1. A már elkészült magyar dokumentumfilmek televíziós bemutatása.*
- 2. Koprodukciós együttműködés a magyar dokumentumfilmek létrehozásában.*
- 3. Önálló dokumentumfilm gyártás a televízióban.*
- 4. A legjobb külföldi – európai – dokumentumfilmek bemutatása.*
- 5. Részvétel a társadalmi kapcsolatok, fesztiválok, programok területén. Valamennyi terület fontos, fokozatos felfuttatásuk egy–másfél év alatt képzelhető el.”²³⁰*

²²⁹ A tervezet aláírói: Almási Tamás (Doc Club), Bőjte József (MTV dokumentumfilm szakosztály) Kisfaludy András (MADE)

²³⁰ A Magyar Televízió Dokumentumfilm programjának tervezete http://www.magyar.film.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=10171&catid=3&Itemid=6

A televízió folyamatos csődközeli helyzete nem tette lehetővé a tervezet valóra váltását. A televízió nemcsak a dokumentumfilm gyártásból szorult ki, de a filmek lehetséges vásárlójaként is visszavonult, pénzhiánya miatt dokumentumfilmet csak jelképes összegekért, ingyen, de leginkább egyáltalán nem vásárol meg sugárzásra. Ez is oka annak, hogy az alkotók a filmek televíziós forgalmazhatóságának feltételeit (technikai paraméterek, filmhossz, jogtisztaság, nemzetközi verziók elkészítése) kevésbé vették figyelembe a filmek elkészítésekor.

A Duna Televíziót politikai akarat hozta létre 1992-ben. Az Antall kormány a frekvenciamoratórium szellemét megsértve, egy titkos kormányhatározattal és jelentős állami tőke bevonásával létrehozta a Hungária Televízió Alapítványt, amely a műholdas Duna Televíziót működteti. Első adását 1992 karácsonyán sugározta. Alapvető célja a határon túli magyarságnak szóló kulturális és hírsatorna működtetése volt. 1993-ban Sára Sándort választotta meg kuratóriuma elnök-vezérigazgatónak, aki 2000-ig állt az intézmény élén. A médiatörvény 1996-ban közszolgálativá minősítette az intézményt. Műsorpolitikája változatlan a kezdetektől, célja, hogy a Kárpát medence vezető kulturális televíziója legyen. Ezt elérte, 1999-ben az UNESCO a világ legjobb kulturális televíziójának járó díjjal tüntette ki. Helyet adott a kísérletezésnek, a 1995-ben létrehozta Durst György vezetésével a Duna Műhelyt. Életre-hívásának szándéka a fiatal mozgóképkészítők munkájának segítése volt. A Duna Műhely különös figyelmet fordított a határon kívül élő, tehetséges magyar filmkészítők terveire, de elsősorban kisjátékfilmek gyártására specializálódott.

Véleményem szerint a filmek állami finanszírozási rendszerének gyökeres átalakítására van szükség azért, hogy a történelmi narratívát megjelenítő dokumentumfilm meg tudjon újulni, és kikerüljön marginalizálódott helyzetéből. Úgy érzem, hogy a dokumentumfilm ezt elérhesse Magyarországon, egyforma az alkotók és a finanszírozó állam felelőssége, továbbá mindkét fél közös érdeke a holtpontról történő kimozdulás. Erre esélyt adhat az MMKA új vezetése, a támogatási struktúra reformja az MMKA keretein belül. Úgy tűnik, a Magyar Történelmi Film Alapítvány szerepe lejárt, többet nem részese a filmfinanszírozásnak. *„Átfogó és mélyreható reformokkal kezdi működését a Magyar Mozgókép Közalapítvány (MMKA) új Kuratóriuma. A tervek között kiemelt fontossággal szerepel az MMKA szervezetének és döntési rendszerének modernizációja, mely egy háromszintű, szervezeti,*

gazdasági és jogi átvilágítással veszi kezdetét. Az új működési stratégia a nyilvánosságon alapszik: a finanszírozási, gazdálkodási és szakmai döntések átláthatósága a cél. A filmszakma és a Kuratórium kapcsolatát egy szakmai konzultációs tanács, a Filmszakmai Tanácsadó Testület (FTT) felállításával erősítik meg. A Testület segítséget nyújt a szakmán belüli álláspontok és vélemények közvetítésében. A Testület tagjai: Almási Tamás, Kálomista Gábor, Kende János, Szomjas György, Kézdi-Kovács Zsolt, Koltai Lajos, Mészáros Márta, Mikulás Ferenc, M. Tóth Géza, Pálfi György, Rák József, Rudolf Péter. Az FTT negyedévenként ülésezik, évente átfogó jelentést készít a Kuratórium munkájáról, amelyet a nyilvánosság elé tár.”²³¹ Körösi Zoltán, az MMKA 2010-ben megválasztott elnöke szándéka szerint a Nyugat Európában, szigorúan szakmai alapokon álló filmalapok működési modelljéhez hasonlóvá szeretné alakítani az MMKA felépítését, döntési mechanizmusát: „Új pályázati döntési rendszert kell kialakítani. Megvizsgáltuk az Európában honos filmes döntési rendszereket, annak alapján alakítottuk ki a tervezetünket. A részleteit finomítanunk kell, de a lényege adott. A filmes pályázat, ha megfelel a jogi és formai követelményeknek, először a szakkollégium elé kerül. A szakkollégiumok tagjait a filmes szakmai szervezetek jelölik, a kiválasztásuk nyilvános sorsolás útján történik. A szakkollégium elsősorban esztétikai szempontok szerint, az Európában használatos pontrendszer alapján értékeli az egyes pályázatokat. Az élvonalban végzett pályázatok gazdasági bizottság elé kerülnek, ahol a szakértők a megvalósíthatóság, a hozott pénzek és a marketingszempontok szerint pontozzák a projektet. A két pontszám összeadódik, az élboly lehetőséget kap nyilvános prezentációra, ahol főként forgalmazási szakemberek és a kuratórium előtt megmutathatja magát. Az itt kapott pontok is hozzájárulnak a végső pontszámhoz, a pályázatok sorrendjéhez. Ezek után a kuratórium, megismerkedve a teljes anyagukkal, figyelembe véve filmstratégiai szempontokat is, felelősen döntve a nyertesek között felosztja a rendelkezésére álló pénzt. Ugyanez a szisztéma működik például Lengyelországban is.”²³²

Megakasztotta a közalapítvány korszerűsítési folyamatát a gazdasági átvilágítás eredménye, amely 2010. júniusában a vártnál nagyobb hiányt²³³ állapított meg. A továbbiakban ez

²³¹ Közlemény az MMKA április 29.-i üléséről www.mmka.hu

²³² Hidegen hagynak a játékfilmes lobbik. Interjú Körösi Zoltánnal. Készítette Gözsy Kati. 2010. ápr. 27. www.index.hu

²³³ 6,5 milliárd forint L. A hiányzó pénz az elkészült magyar filmekben van. Interjú Körösi Zoltánnal <http://magyar.film.hu/filmhu/hir/mmka-a-hianyzo-penz-az-elkeszult-magyar-filmekben-van-mmk-audit-tamogatas.html#1>

határozta meg az Alapítvány működésének feltételeit. A hiány konszolidálása lépett elő elsődleges feladattá, mint a racionális gazdálkodás alapfeltétele. Ez logikusan a filmfinanszírozásra fordítható keretösszeg radikális csökkentését jelentette. A hiány oka elsősorban a játékfilmekre fordítható keret túlköltése volt, kérdéses azonban, hogy a filmekre szánt támogatási keretösszegekben ez a csökkentés mennyire korlátozódik majd a játékfilmekre, és mennyiben érinti kedvezőtlenül a dokumentumfilmek finanszírozását. A közalapítvány gazdasági nehézségeit fokozta 2010. júliusában a magyar kulturális élet egész területére kiterjedő költségvetési zárolás, amely nem került el az MMKA-t sem. Az Alapítvány 30%-os zárolásra számított, ez 750 millió forint veszteséget jelentett volna a közalapítvány második félévi költségvetési támogatásából, ehelyett 1,5 milliárd forintot zároltak, a második félévre járó támogatás 60%-át. Ez a nagyságrend ellehetetlenítette a közalapítvány működését, ezért a döntés felülvizsgálatát levélben kérte az MMKA kuratóriuma, a határozatot azonban nem módosították.²³⁴

Bizonytalanná vált a közalapítvány jövője, és ez az egész, szakmai alapú, kormánytól független szuverén filmtámogatási rendszer jövőjének bizonytalanságát jelenti. A zárolási keret nagysága, és az MMKA működését megkérdőjelező írások a sajtóban²³⁵ arra mutatnak, hogy a filmgyártás szuverenitása került veszélybe, a filmművészet feletti kormányellenőrzés reális fenyegetettséget jelent a filmművészet minden ágának. Ezt a fenyegetettséget erősíti a közigazgatási Minisztérium 2010. augusztusi határozata az összes közalapítvány teljes átvilágításáról, amely alapján a miniszter javaslatot tesz a kormánynak 2010. szeptember 30-ig a közalapítványok jövőjéről²³⁶. A Nemzeti Kulturális Alap 2 milliárdos költségvetési zárolása, az új médiatörvény előkészítésének vitái, a törvény létrejöttével majd megalakuló új Médiahatóság és az ORTT szerepének átalakulása/megszűnése mind azt jelzi, hogy nemcsak a dokumentumfilm, de a filmgyártás és még tágabban a kultúra állami mecenatúrája kerül új alapokra 2011-től. Mindez egy gazdasági válság árnyékában történik, mely szigorú korlátokat szab az átalakulás lehetőségeinek. Ma ennek a folyamatnak vagyunk részesei, egy-egy

²³⁴ www.mmka.hu

²³⁵ http://index.hu/belfold/2010/valasztas/andy_vajna_is_orbannak_dolgozik_majd/
Gözszy Kati: Kockás papíron tologatnak milliárdokat http://index.hu/kultur/cinematrix/ccikkek/2010/11/25/kockaspapirontologattak_milliardokat/

²³⁶ A Kormány 1159/2010. (VII. 30.) Korm. Határozata a Kormány által alapított közalapítványokkal és alapítványokkal kapcsolatos időszaki intézkedésekről. In. Magyar Közlöny 2010. évi 125. szám. A határidőt később november 30.-ra módosították, 2010. december 1-jén még nincs döntés a közalapítványok jövőjéről.

mozzanata aggodalommal tölti el az alkotókat, kuratóriumokat, de az új finanszírozási rendszer kialakulásának kimenete nyitott, és még hónapokig nem is fog lezárulni.

Fontosnak tartom, hogy az állami források továbbra is az állam közvetlen beavatkozási lehetőségeitől mentes több csatornán legyenek elérhetőek, melyek folyamatosan biztosítják a filmek finanszírozását. A több forrás több elbírálási alkalmat jelent, eltérő összetételű, független kuratóriumokat, egyszóval lehetőségeket teremtenek egy-egy filmterv többszöri megmérettetésére. Csökkentik a politika erőinek közvetlen beavatkozási lehetőségét, az egyféle szemlélet érvényesülését, garanciát jelentenek a sokszínűség fennmaradásához. A források – alapítványok, alapok - összehangolt működése ugyancsak fontos. Összehangoltságon pedig azt értem, hogy az előkészítési, gyártási, befejezési és forgalmazási szakaszra kiírt pályázatok időben legyenek összehangoltak, és a kiírások témáit sem árt egyeztetni.²³⁷ Így megszűnhetne a források felaprózása, az állandó alulfinanszírozási helyzet. A köztelevíziók korszerű formában történő bevonása a filmgyártásba pedig nemcsak több gyártásra fordítható pénzt jelentene, hanem a piaci alapú dokumentumfilm forgalmazás meghonosodását Magyarországon, egyúttal a filmprojektek könnyebb bevonását a nemzetközi koprodukciós vállalkozásokba is. Remélni kell, hogy a közeljövő filmpályázatai mentesek lesznek a napi politikai befolyástól, és ezek tartalmi kiírásaiban marad hely a korszerű történelmi tematikának is. Alapfeltétele a dokumentumfilm – és nemcsak a történelmi – fejlődésének, hogy ne veszítse el elsődleges finanszírozóját, a magyar államot, amely támogatási keretét több független, szakmai alapokon álló testület ítéli oda az alkotóknak.

Médiahatóság, Médiatanács, Köszolgálati Közalapítvány

A 2010. őszén született jogszabály szerint a médiát szabályozó és ellenőrző csúcsszerv a **Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság** lesz, melynek elsődleges feladata, hogy a frekvenciagazdálkodás és a hírközlés területén részt vegyen a kormány politikájának végrehajtásában. A szervezet három önálló hatáskörrel rendelkező részre tagolódik, a

²³⁷ 2005-ben pld az ORTT és az MTFA is írt ki 56-os filmpályázatot, de egyeztetés nélkül születtek a döntések. Nem volt mód a források összevonására, továbbá fölösleges is volt az MTFA jelentős, 500 millió forintos 56-os filmekre fordítandó keretét megnövelni még az ORTT forrásaival is.

Médiatanácsra, a Nemzeti Média és Hírközlési Hatóság Hivatalára, valamint a szervezet vezetőjére, az *Elnökre*. A miniszterelnök a Médiahatóság elnökévé Szalai Annamáriát nevezte ki 2010 augusztusában. Mandátuma kilenc évre szól, s korlátlan alkalommal újra kinevezhető. Az elnök, aki az elnökké válással a Médiatanács elnökjelöltje is lett, több, a médiát irányító tisztségviselőt nevez ki: két elnökhelyettest, a hatóság hivatalának főigazgatóját, a hírközlési és médiabiztost, valamint a Kormányzati Frekvenciagazdálkodási Hivatal (KFGH) igazgatóját. Megszűnik az ORTT, jogutódja a **Médiatanács** lesz. Feladata az lesz, hogy figyelemmel kísérje a sajtószabadság alkotmányos elveinek, valamint a piaci szabályok érvényesülését. A Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság elnöke a kinevezés tényével és időpontjában a Médiatanács elnökjelöltjévé vált. A szerv elnökéről és négy tagjáról az Országgyűlés dönt a jelenlévő képviselők kétharmadának szavazatával, a megválasztott személyek mandátuma pedig kilenc évre szól. Az elnök a Médiatanács tagjaihoz hasonló módon kilenc évre nyeri el tisztségét. A Médiatanács megalakulását követően állhat csak fel a közszolgálati médiumokat tömörítő Közszolgálati Közalapítvány kezelő szerve, a kuratórium, ugyanis a kuratórium elnökét a Médiatanács delegálja. A szerv másik négy tagját a pártok jelölik, két tagot a kormány, két tagot pedig az ellenzék. Szeptemberben lépett hatályba a törvény azon része, amely rögzíti, hogy az Országgyűlés határozatban létrehozza a *Magyar Rádió Közalapítványból*, a *Magyar Televízió Közalapítványból* és a *Hungária Televízió Közalapítványból* a **Közszolgálati Közalapítványt**, amely átveszi a megszűnő testületek vagyonát. A jogszabály azt is kimondja, hogy a három közmédiium és az *MTI* a jövőben zártkörűen működő nonprofit részvénytársaság lesz; a négy önálló részvénytársaság - az *MR Zrt.*, az *MTV Zrt.*, a *Duna TV Zrt.* és az *MTI Zrt.* - mindegyike a Közszolgálati Közalapítvány tulajdonában levő egyszemélyes részvénytársaságként működik. A részvénytársaság ügyvezetését pedig a vezérigazgató látja el. A Közszolgálati Közalapítvány kezelő szerve a kuratórium, amely az Országgyűlés által választott hat tagból - a kormány és az ellenzék fele-fele arányban jelöli a tagokat -, valamint a Médiatanács által delegált elnökből és a szintén általa delegált további egy tagból áll. Megbízatusuk kilenc évre szól. A kuratórium nevezheti ki a közszolgálati médiumok vezérigazgatóit, így a kuratórium megalakulását követően új vezetőt választanak a MTI, a Magyar Televízió, a Duna Televízió, illetve a Magyar Rádió élére. A vezérigazgatók személyére a Médiatanács elnöke tesz javaslatot a Médiatanácsnak.

A fenti változások egyelőre csak a médiát felügyelő szervezetek felépülési struktúráját, és tágan értelmezett feladatkörét határozzák meg. Ezek alapján nem lehet még tudni, milyen új médiatörvény születik majd 2010-ben vagy 2011-ben. Az mindenesetre biztos, hogy az ORTT megszűnésével a dokumentumfilmek és televíziók elveszítik egyik állami finanszírozójukat, és nem tudni, a létrejövő új szervezetek kívánnak-e szerepet vállalni a műsортámogatásban. Azt sem lehet tudni még, hogy a közszolgálati televízió(k) közös tulajdonlása milyen mértékű összevonásokhoz vezet. Bármilyen mértékű változás történik, egészen biztosan magával vonja a műsorkészítési gyakorlat átalakulását is, és új alapokra állítja majd a köztelevízió(k) szerepét a dokumentumfilmek támogatása területén is. Lehet, hogy ezután a televízió(k) nagyobb mértékben, megrendelőként, vagy produceri szerepben lépnek be a dokumentumfilm-gyártásba - a nemzetközi gyakorlatnak megfelelően. Ugyanakkor ennek az ellenkezője is elképzelhető, a kérdés nyitott.

Az NKA és az MMKA helyzete „lapzártakor”

A filmfinanszírozás- és gyártás teljes átalakítását vetíti előre a 2011. évi költségvetési törvényjavaslat. Valószínűsíthető, hogy az átvilágítás lezárását követően az MMKA-t megszünteti a kormány.²³⁸ A költségvetési javaslat szerint a Magyar Mozgókép Közalapítvány támogatási keretét az idei 5,1 milliárdról 1,035 milliárd forintra csökkentik 2011-re, máshol teremtve filmes forrásokat. Ebből filmtámogatásra nemigen juthat, ha figyelembe vesszük, hogy az MMKA támogatta a filmterjesztést, a filmes kiadványokat, rendezvényeket, a Mozgókép Mestere díjat, fizette a nemzetközi kapcsolatokból adódó költségeket. Ugyanakkor a közalapítványnak filmek gyártására felvett ötmilliárd forint bankhitele van. Ennek fedezetét a kormánnyal kötött 2013-ig szóló támogatási szerződés jelentette volna - amelynek értelmében 2011-ben hatmilliárdos támogatás járna az Alapítványnak. Az MMKA vezetősége 2010. november végén bejelentette, hogy a tervezett keretből nem tudja finanszírozni a 2011-es Filmszemlét.²³⁹

²³⁸ „A Magyar Mozgókép Közalapítvány kuratóriuma tájékoztatja a közvéleményt, hogy a Magyar Mozgókép Közalapítvány 2011. évi költségvetési támogatása kapcsán felmerülő kérdések a 1159/2010. sz. kormányhatározat alapján elrendelt, a közalapítványok átvilágítására vonatkozó vizsgálatot lezáró kormánydöntés, valamint a költségvetési tárgyalások lezárását, a végleges költségvetés elfogadását követően válaszolhatóak meg.” Forrás: www.mmka.hu

²³⁹ http://index.hu/kultur/cinematrix/ccikkek/2010/11/26/majusban_is_tolodhat_a_filmszemle/

Ugyanakkor kiszivárgott a sajtóban²⁴⁰, hogy a Nemzetgazdasági Minisztérium költségvetési fejezetében szerepel egy "magyar film támogatása" elnevezésű rovat. Az összeg kétmilliárd forint. Nincsen arra információ, hogy a megszűnő közalapítvány helyébe milyen állami finanszírozó cég jön majd létre, sem az hogy ez milyen formában fog működni. Természetesen a támogatások megítélésének sem dőlt még el, ill. erről sincsen semmilyen információ. A Nemzeti Erőforrás Minisztérium költségvetési előirányzatában az MMK milliárdján kívül szerepel még 175 millió forint „filmszakmai támogatások” címen, de nem tudni, mit kell érteni ezalatt²⁴¹. Ugyanakkor a minisztériumban novemberben önálló főosztályt hoztak létre a filmnek, a főosztály hatásköréről nincs további elérhető adat. A Nemzeti Kulturális Alapnál 800 milliós előirányzat szerepel filmgyártásra, de ennek megoszlása játékfilm és dokumentumfilm között, ill. bármilyen egyéb részletezése nem ismert. A szétaprózott összegeket összeadva mintegy 3,2 milliárd forint lesz a filmszakma állami támogatás kerete 2011-ben. Nem ismert, hogy a filmszakmához kapcsolódó, de nem filmtámogatásra fordított összegek ezen belül értendők-e, vagy arra külön keretet állapít meg a kormány.

Arról, hogy fennmarad-e a pályázati rendszer az NKA-nál, megmarad-e az MMKA vagy milyen szervezetet hoz létre az állam helyette, és hogy az milyen struktúrában fog működni, nincs információ még 2010. decemberében. A filmgyártás, ezen belül a dokumentumfilmgyártás ebben a pillanatban gyakorlatilag leállt Magyarországon.

²⁴⁰ Varsányi Gyula: Forradalmi változás a filmfinanszírozásban. Népszabadság 2010. november 3.

²⁴¹ 2011. évi költségvetési előirányzat, XX. fejezet Nefmi „Fejezeti kezeltetésű előirányzat” http://www.parlament.hu/irom39/01498/adatok/01_mell.pdf

A történelmi dokumentumfilmek 1992-2006 között

Válságtünetek, és ennek okai

Schubert Gusztáv 1994-ben az előző év filmtermését reprezentáló Filmszemle programjáról írta a Filmvilágban: „Százötven óra dokumentumfilmet nézhettem végig ezen a szemlén. Impozáns. Mintha csak azt a bizonyos öt kiló bélyeget adták volna ajándékba. Azt hiszem, az történt a magyar dokumentumfilmezéssel, ami a kisrealista játékfilmes középnyemzedékkel, menthetetlenül elkényelmesedett és magába fűledt. Az a százötven óra nem diadal, hanem túltermelési válság. Eladhatatlan áru, rámkrohad.”²⁴² Ez az elkeseredett értékelés mindössze három évvel a rendszerváltás után született filmekről szól, ilyen rövid idő is elegendő volt ahhoz, hogy valami tévútra kerüljön a dokumentumfilmgyártásban.

4.sz táblázat

A Filmszemlékre nevezett dokumentumfilmek száma. Az évszám a gyártás évét jelenti²⁴³

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
<i>Versenyben</i>	43	20	35	31	35	35	37	42	42	38	43
<i>Versenyen kívül</i>	105	131	110	167	181	119	150	n.a.	157	n.a.	85
<i>Összesen</i>	148	151	146	198	216	154	187	n.a.	197	n.a.	128

Összesen 1525 filmet neveztek alkotóik 11 év alatt (az összegben forrás hiányában nem szerepelnek a 2004-ben és 2005-ben versenykategóriába nem került filmek), évente átlagosan 150-200 dokumentumfilm készült. Hatalmas, nehezen áttekinthető mennyiség.

Ezekben az években, amikor a központi állami irányítási és gyártási rendszer megszűnt, és kialakult a filmgyártás ma is meglévő környezete, már nagyon korán megmutatkoztak az új szisztémából következő problémák, amelyeket nem sikerült megoldani. A finanszírozás megváltozása, az új gyártási környezet pedig meghatározta az elkészült filmek számát, költségvetési kereteit, elszámoltatási rendszere pedig a filmek minőségére gyakorolt közvetlen hatást. A pályázati tematika pedig kijelölte a filmek tartalmát, 1956

²⁴² Schubert Gusztáv: Szegény gazdagok. Filmvilág, 1994/04 18-19.p.

²⁴³ Forrás: Filmszemle katalógusok 1996-2006

felülreprezentációja ekkoriban alakult ki, és a 2006-os filmdömpingben érte el csúcspontját. Ebből a hármasszorításból csak a legtehetségesebb alkotók tudtak maradandó értéket létrehozni, ügyesen lavírozva a témák, leadási határidők, költségvetési keretek, és a gyártási, gazdasági környezet közös szorításában.

Apró magánvállalkozások, elszegényedett televíziók, és egy frissen kialakult, pályázatokra épülő finanszírozási rendszer jelentette a filmkészítés közegét a 90-es években Magyarországon, ebben a közegben kellett az alkotóknak maradandó alkotásokat létrehozni, a műfaj tartalmát, művészi megvalósítását a kor követelményeihez igazítani. Természetes, hogy ez csak keveseknek sikerült. Nem segítette a formanyelvi megújulást a társadalom megváltozott hangulata sem. A rendszerváltás eufóriáját felváltotta a létbizonytalanság, a csalódás érzése, a múlt kérdéseivel szemben sokkal fontosabbá váltak a jelen problémái, a jelenlévő valóság megismerése, de nem feltétlenül a változtatás szándékával.

*„Az elmúlt években talán a történelmi újrafelfedezés izgalma miatt elfeledkeztünk a dokumentumfilm formanyelvének kérdéséről, annak megújításáról, s ezt a terhet ma is cipeljük. Az a média és kommunikációs környezet, amely körülvesz bennünket, a hagyományos dokumentumfilmet nem viseli el, mert a közönség egész egyszerűen nem fogja megnézni ezeket a filmeket.”*²⁴⁴

Az a dokumentumfilmes forma, amely a történelmi filmet a rendszerváltás folyamatában nagyra tette, és amely a 70-es évek szociológiai filmjeinek mélyinterjúból eredt, a rendszerváltás utáni évek átalakuló új környezetében évről-évre, egyre jobban kimerült, és igényelte volna az átalakulást.

„...pillanatnyilag nem látok semmit, ami arra késztené a filmeseket, hogy hosszú időt szánjanak egy téma feldolgozására – ahogy ezt annak idején én még megtehettem akár a Cséplő Gyurival, akár a Videoton munkásairól szóló filmjeimmel -, s ne csupán leszúrjanak egy kamerát és egyhetes forgatással, egy-két hetes utómunkával „összedobjanak” egy filmet. Ilyen rohanás közepette a magyar dokumentumfilm új formanyelv kialakítására nem lehet képes. Elengedhetetlen az is, hogy érezzük, szükség van a filmjeinkre, s vannak, akik odafigyelnek a magyar dokumentumfilmre. A formai megújulás közben a dokumentumfilmnek meg kell őriznie azt a képességét, hogy meg tudja mutatni az emberi kapcsolatokat, azok

²⁴⁴ Schiffer Pál. In A vesztesek arca. Filmvilág 1998/11 06-07 .p.

változásait, az egyes emberek fájdalmait és örömeit, a vesztesek arcát, a társadalom drámai történéseit.”²⁴⁵

A Schiffer Pál által kritizált dokumentumfilm-készítési módszer alacsony költségigényű. Kialakult az a téves nézet, hogy a dokumentumfilm készítése kevés pénzbe kerül, 1-4 millió forint közötti nagyságrendben megoldható, ezt a szemléletet tükrözték az évente filmkészítésre kiosztott összegek is²⁴⁶. A filmek támogatási kerete tehát elaprózódott, az így létrejövő filmtömeg pedig nagymértékben hozzájárult a dokumentumfilmekről kialakult negatív kép erősödéséhez, a műfaj devalválódásához. Ugyanakkor, ha egy film a szokásosnál nagyobb támogatást kért, ez gyakran gyanakvást, értetlenséget és elutasítást vont maga után a kuratóriumok részéről. Egy interjú alapú, kis költségvetésű filmkészítő iskola vált egyeduralkodóvá. Nem volt elvárás alkalmazkodni a film hosszában sem a nemzetközi normákhoz. Az alkotók egy része az illusztrációnak használt archív fotókat, filmeket közkincsnek tekintette, mindenki számára elérhetőnek, egy tévesen kialakuló hazai szokásjogból kiindulva.²⁴⁷ A film szélesebb körű forgalmazhatósága nem vált szemponttá, és az ehhez kapcsolható technikai és copyright követelményeket – melyeknek mind költségvonzata lett volna - ezért nem is vették figyelembe. Ezt a szemléletet tükrözte a filmek költségvetése, melynek alacsony nagyságrendje elfogadottá vált alkotói és kuratóriumi oldalról egyaránt. Mára bebizonyosodott, hogy ez tévút volt.

A nyilvános pályázati rendszer létrejöttével ugyanakkor nyitottá vált a filmszakma, bárki pályázhatott. Sokan próbálkoztak filmkészítéssel ekkor, köztük szakmai ismeretekkel nem rendelkező, fél- vagy teljesen amatőr alkotók. A „vállalkozói szemlélet”, vagyis hogy mindig mindenhol próbálkozni kell és lehet, beszivárgott a filmszakmába is. Gyakran nyertek

²⁴⁵ Schiffer Pál. In A vesztesek arca. Filmvilág 1998/11 06-07 .p.

²⁴⁶ Az összeg folyamatosan csökkent, 1992-ben még átlagosan 2,5 millió forint jutott egy filmre, ez a későbbiekben 1,5 millióra csökkent. l. a táblázatot a Filmfinanszírozás c. fejezetben a 81. oldalon.

²⁴⁷ A Filmarchívum kezdetektől együttműködött az MTFA-val, és ez nagy mértékben segítette a történelmi filmekhez szükséges archív felvételek biztosítását. A Magyar Történelmi Film Alapítvány hagyományosan támogatást ítél meg a Magyar Nemzeti Filmarchívumnak filmek állagmegóvási céljaira. Cserében a Nemzeti Filmarchívum azoknak a filmeknek az esetében, melyeket az MTFA támogatott, eltekintett a felhasznált filmrészletek utáni jogdíjfizetéstől. Ez nagyon előnyös üzlet volt az MTFA és a filmkészítők számára, hiszen az éves átlag 4 millió forintos támogatás átlagosan 45 történelmi dokumentumfilm archív igényét fedezte (l. 2.sz. táblázat). Mivel a történelmi filmekhez leggyakrabban felhasznált híradófilm archívok kizárólag a Magyar Nemzeti Filmarchívumból elérhetők, az egyetlen másik forrás (MTV híradó archívuma) ezzel könnyen kiváltható lett, ezzel a megállapodással közvetetten a NFA az MTFA által megítélt támogatások keretét csökkentette, vagyis a filmek bekerülési költségét. Ez szokásjoggá vált az évek során, mindenki számára természetes juttatássá. Az alkotók megszokták, hogy az archívok ingyen vannak. A kuratórium tagjai, és szintúgy a filmkészítők elszoktak attól – vagy meg sem tanulták – hogy az archívoknak tulajdonosa lehet, és az a filmek felhasználásért ellenszolgáltatást kérhet.

támogatást filmkészítésre elsőfilmesek, amatőrök, független értelmiségiek is, olyanok, akiknek addig nem sok közük volt a filmezéshez. Ez egyszerre volt pozitív folyamat, hiszen az arisztokratikus, belterjes alkotói közeget demokratizálta, és káros, mert hozzájárult a filmek minőségének romlásához. Ezt a folyamatot erősítette a videó elterjedése. Kialakult az a nézet, hogy bárki képes filmet csinálni, különösen dokumentumfilmet. Szakértelem híján a tömegesen készülő interjú-filmek egyre alacsonyabb technikai és tartalmi színvonalúvá váltak. Főiskolai végzettség és társadalmi kapcsolatok híján az alkotók jó részét soha nem fogadta be a filmszakma, sőt, ez a fajta filmkészítés hatalmas ellenállást és lenézést váltott ki képviselőiből.²⁴⁸ Az alacsony költségvetésű interjú-alapú dokumentumfilm, és ez különösen igaz a történelmi dokumentumfilmre, az ezredfordulóra zárvánnyá vált.

Jelen fejezet hosszú periódust vizsgál: 1992-2006 közötti filmeket, 14 év történelmi dokumentumfilm-termését. Az időhatárok megállapítását az a közös feltételrendszer indokolja, amelyben a filmek készültek, és amelyben nem volt különösebb változás ezekben az években. Az elkészült filmek tartalmi elemei, művészi eszközei nem hoztak gyökeresen újat. A korszakváltó jelentőségű változást, a frissülés lehetőségét 2006. teremtette meg. Ellentmondásos, hogy az évfordulóra fordítható rekord összegű állami pénzkeret egyszerre gyorsította fel az 56-os forradalom témájának, és ezzel együtt a történelmi dokumentumfilm egy típusának teljes devalválódását, kiüresedését, és katalizálta ugyanakkor az újszerű, friss, személyes történelmi film születését. Ezért tekintem 2006-ot korszakhatárnak, és remélem, hogy most is ennek a megújulást hozó új periódusnak vagyunk mindannyian részesei.

„Van nekem egy elméletem, ha úgy tetszik mániám, miszerint egy országban a dokumentumfilm akkor válik fontossá és erőssé, akkor újul meg és lesz társadalmi hatóerővé, ha annak az országnak a társadalma is meg akar változni. Ehhez a változáshoz ugyanis szükség van arra, hogy jobban megismerje magát, s ehhez segíthet hozzá többek között a dokumentumfilm. A hatvanas években a Balázs Béla Stúdióban többek között azért született

²⁴⁸ „De beszélhetünk-e még egységes szakmáról egyáltalán? A dokumentumfilmezés sokáig a magányos farkasok, a megszállottak, elkötelezettek sportja volt. Még megvannak a régiek, újak is csatlakoznak hozzájuk, de ahogy terjed az egyre könnyebben megszerezhető és használható technika, úgy próbálkoznak mind többen a pályán. ... határozottan érezhető a „megélhetési dokumentumfilmezés” jelensége, és ahogy a gondok szorításában vergődő, előre menekülő szakmában is fellazulnak a minőségi követelmények, úgy mosódnak el a határok a lelkes amatőrizmus, a homevideózás és a hivatalos filmezés között.” Bori Erzsébet: Ez van. In.Filmvilág 2005/4 12-14.o.

meg a magyar szociofilm, mert a társadalom meg akart változni. A nyolcvanas években, amikor sorra születtek a történelmi dokumentumfilmek, az addig amnéziában szenvedő társadalom meg akarta ismerni saját múltját, azt, hogy mi történt 44-ben, 56-ban vagy a 68-as változások idején. A kilencvenes évek magyar társadalma nem biztos, hogy meg akar változni, vagy ha igen, akkor sem tudja, hogyan. Ez is okozza a dokumentumfilm szerepének, helyzetének változását.”²⁴⁹

A 90-es években továbbra is készültek filmek 1944, 1956 vagy 68 emlékezetéről, hagyományos múltfeltáró igénnyel, sérelmeket sorolva, traumákat kibeszélve. Dominánssá vált 1956 emlékezete, de mellette jelen voltak még a Holocaust, a második világháború, az ötvenes évek filmjei továbbra is. Megjelentek a kádárizmust és az egyház szerepét elemző filmek, különös tekintettel a szerzetesrendek működésére, fontos egyházi személyek portréira. A történelmi perspektívákból elemzett kisebbségi lét is sok filmnek adott témát, különösen a portréfilmek között²⁵⁰. A sok portré nem mind rendelkezett politikai, történelmi aspektussal, ahol egyetlen életútban felbukkanhatott az összes lehetséges trauma és történelmi sorsforduló, viszont gazdag tablót rajzolnak a XX. század jelentős művészeiről, politikusairól, sőt sok esetben csak a traumák hétköznapi elszenvedőiről, az átlagemberről. Csak a filmszemle versenyprogramjában közel 100 portréfilmet válogattak be 1992-2006 között, ami azt jelenti, hogy nemcsak dokumentáció született egy emberről, de azt művészi igénnyel formálták meg, és mint filmalkotás is méltó a megmérettetésre. Ebben az időszakban a történelmi témájú filmek az összes versenyfilm mintegy ötödét tették ki. Ez a szám még nagyobb lenne, ha hozzáadnánk a portréfilmekből azokat, amelyekben a történelem meghatározó szerephez jut. Az is jól látszik, hogy a forradalom 40. és 50. évfordulóján kiemelkedően sok a történelmi dokumentumfilm, a szokásos mennyiség kétszerese.

5.sz. táblázat

Filmek tematikai megoszlása a filmszemlék versenykategóriájába válogatott dokumentumfilmeknél 1992-2006 között

²⁴⁹ Schiffer Pál. In A vesztesek arca. Filmvilág 1998/11 06-07 .p.

²⁵⁰ pld. Akik utolsónak maradtak 1993, r: Erdélyi János, op: Ispánovits Gyula 70 perc gy: Cinemart Kft
Két hét pihenő 2003, r: Surányi Z. András, op: Surányi Z. András, gy: Dunatáj Alapítvány 55 perc
Balkán bajnok 2006, r: Kincses Réka, gy: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 87 p.

Év	történelmi	portré	egyéb	Összesen
1992	6	9	38	53
1993	14	11	70	95
1994	8	5	26	39
1995	8	3	28	39
1996	16	8	22	46
1997	5	1	14	20
1998	6	4	25	35
1999	5	8	18	31
2000	6	7	22	35
2001	4	9	22	35
2002	7	6	24	37
2003	5	8	29	42
2004	7	7	28	42
2005	8	7	23	38
2006	16	6	21	43
Összesen	121	99	410	630

A legkorábbi történetek, amelyek a filmeseket meghihlették, a második világháborút megelőző boldog béke évekről szólnak, sok esetben felvételeik²⁵¹ is e korszakból származnak. Egy eltűnt világ, és már nem létező társadalmi csoportok jelentek meg a filmekben, talán azért is, mert a 90-es évek embere kereste identitását, az igazodási pontokat a múltból. Ezeket a polgár felélesztett eszményében találta meg,²⁵² továbbá azokban az intézményekben, amelyek értéket teremtettek, és amelyek a kádárizmus évei alatt – vagy még korábban - megsemmisültek, emléküket elfeledték. Újra lehetett pozitív kontextusban is beszélni az arisztokráciáról²⁵³, Habsburg Ottó²⁵⁴ is népszerű közéleti személlyé vált rövid időre. Intézmény portrék is alkalmasak voltak az érték reprezentációjára, mint a Budapesten a háború előtt működő német

²⁵¹ Silló Sándor: Mozi zongorára 2003 és Forgács Péter filmjei

²⁵² Forgács Péter: Polgár szótár 1993, Egy Úrinő notesza 1993, Miss Universe 1929-Lisl Goldarbeiter – a szépség útja 2006

²⁵³ Darabokra szaggattatol I-V. 1993 r: Czigány Zoltán, op:Lajos Tamás

²⁵⁴ Jubileumok 1992 r: Bokor Péter, Hanák Gábor op: Kurucz Sándor

birodalmi iskola²⁵⁵, az Eötvös Kollégium²⁵⁶ vagy a kolozsvári Bolyai Egyetem²⁵⁷. Felderítetlen rejtélyek, mint a tiszazugi méregkeverő asszonyok²⁵⁸ vagy egy 1919-es kivégzéssorozat²⁵⁹ is helyet kaptak a témák között. Ez utóbbiak még az évtized elején születtek, az utolsó utáni pillanatban, amikor a történet tanúk, sok esetben már csak a leszármazottak segítségével még felidézhető volt.

A második világháború története, és ezen belül a Holokauszt alkotja a történelmi filmek újabb tematikai csoportját. A Holokauszt traumája Magyarországon nem vált sokszor feldolgozott, agyonidézett történetté, de fontos filmek születtek róla²⁶⁰, köztük több portréfilm. A történet teljes áttekintésére tesz kísérletet Fehéri Tamás kronologikus összefoglalójában, melyet a Magyarországi antiszemitizmus történetéről készített *„Emberekkel történt”* címmel. Több film készült az embermentésekről, a zsidókat bújtató keresztények bátorságáról, tisztességéről. Mérei Anna filmje az *„Őrangyalház”* az Irgalmas rend Ménesi Úti zárdájáról szól, ahol az apácák 1944-ben 120 zsidó gyereket bújattak, és mentették meg így az életüket. Siklósi Szilveszter embereket bújtató pannonthalmi bencés szerzetesekről készített filmet, Sipos András: *Igazak* c. filmje hétköznapi bátor emberek helytállását mesélte el. Az embermentéseknek emléket állító filmekén kívül a feldolgozott történetek többnyire a zsidóság saját emlékezetét szólaltatták meg, kevés film szól a többségi társadalom lelkiismeretéről, emlékeiről. *„Az egész történet – amely nélkül a történelmi önismeret soha*

²⁵⁵ A Birodalom iskolája r: Papp Gábor Zsigmond, op: Dobóczi Balázs

²⁵⁶ A kollégium végnapjai r: Papp Gábor Zsigmond, Kiss Róbert

²⁵⁷ A Bolyai. Emlékek egy egyetemről 2000 r: Rák József, op: Dénes Zoltán

²⁵⁸ A senki szigete 1997 r: Paczolay Béla, op: Csukás Sándor

²⁵⁹ Ötvenhat mártír 2003 r: Siklósi Szilveszter, op: Kiss Róbert

²⁶⁰ Magyar dokumentumfilmek a Holokausztról 1992-2006:

Sipos András: *Igazak* 1993

Ember Judit: *És ne vígy minket a kísértésbe* 1993,

Jancsó Miklós: *Maradékok* 1994, *Elmondták-e* 1995

Elek Judit: *Mondani a mondhatatlant* 1996

Forgács Péter: *Örvény* 1995, Forgács Péter *„osztálySORSjegy”* 1997,

Fehéri Tamás: *Emberekkel történt* 1995-99,

Elek Judit: *Egy szabad ember – Fisch Ernő élete* 1998

Varga Ágota: *Porrajmos – Cigány Holocaust* 2000,

Szász János: *A Holocaust szeméi* 2001,

Mérei Anna: *Őrangyalház* 2001

Varga Ágota: *Feketelista – cigány munkaszolgálatosok 1994-ben, 2002*

Siklósi Szilveszter: *„Menedéket adó váram” 70. zsoltár* 2002

Fátyol Tivadar: *Út a halálba, roma holocaust és kárpótlás* 2004

Varga Zsuzsanna: *Szomszédok voltak* (2005)

Zelki János: *Vagon* 2006

El Eini Sonia: *Csendesfilm* 2006

nem lesz hiteles – igazából akkor lenne elmesélve, ha a keresztények is megszólaltak volna. Nem szólalnak meg. Nem csak Magyarországon, de Magyarországon sem”²⁶¹ Fekete Ibolya cikkének megjelenését követő évben, 2005-ben (61 évvel a Holocaust és 15 évvel a rendszerváltás után) készült el az a máig egyetlen film, amely pótolja valamelyest ezt a hiányt. Ez Varga Zsuzsanna: *Szomszédok voltak* c. filmje²⁶², ahol az elhurcolt zsidók szomszédai beszélnek arról mit láttak, mit értettek abból, ami körülöttük történik, és megpróbálnak szembenézni a múltjukkal.

A többségi társadalomra ugyanakkor nem ez a fajta bátor kiállás volt a jellemző, a leggyakoribb magatartással Ember Judit filmjének²⁶³ hőse szembesül. Fél század után látogat haza falujába Csataszögre, hogy megértse, hogyan volt lehetséges, hogy gazdálkodó, köztisztviselőként álló szüleit 1944-ben deportálták, és miért bízták őt hiába szülei keresztény pesztonkájára, hogy elkerülhesse a deportálást? *„A szelíd asszony nem érti, miképpen fordulhatott úgy Csataszög „történelme”, hogy egy jó és emberséges gazdát és dolgos feleségét, azt a halk szavú apát, azt a kedves édesanyát egyszer csak balsorsára hagyják a cselédek, a munkások, a szomszédok. Azok sem értik, akiknél tudakozódik, nem emlékeznek, hogyan kezdődött.*”²⁶⁴ Nem kap választ a kérdéseire. Elek Judit portréfilmjében Elie Wiesel²⁶⁵ nemcsak Auschwitz emlékét idézi fel, hanem ritkán látható archív képsorokban a máramarosszigeti hétköznapiakat a békeidőkben, azt a teljes életet, hogy miként éltek itt együtt a Kárpátalján zsidók és magyarok ruszinokkal, románokkal, lengyelekkel és szászokkal békességben. *„A történeteket szavakkal, az író szavaival beszéli el, s közben régi felvételeket mutat, óvatosan válogatva, hogy százszor idézett látvány-közhelyek ne kerüljenek a néző elé; szó és kép együtteséhez pedig hozzáadja a maga vizuális költészetét. A táj szekvenciái – sík tér; fenyegető szirtek, felhőfüstös ég – végigkísérik és tagolják az egész filmet, rondószerű művészi szerkezetet valósítanak meg. Auschwitzban is szerepet kap a táj, de másfélét. Mialatt az író bejárja az egykori tábort, és beszél, beszél (anti dramaturgia), a látvány elmondja: itt a tájat is megölték; ami maradt belőle: lélektelen törmelék, tájroncs, szemetes Via Crucis.*”²⁶⁶

²⁶¹ Fekete Ibolya: „Kívül van a történelmen”. In. Filmvilág 2004/09 38-40.p.

²⁶² Varga Zsuzsanna: *Szomszédok voltak* 2005, op/rend. Varga Zsuzsanna 65p.

²⁶³ Ember Judit: „És ne vigy minket a kísértésbe” 1993

²⁶⁴ Schubert Gusztáv: Az Ember-lépték. In Filmvilág 1994/06 55-56.p.

²⁶⁵ Elek Judit: Mondani a mondhatatlant 1996

²⁶⁶ Lukácsy Sándor: Ne feledd a tért... In Filmvilág 1996/05 54.p.

Máramarossziget eltűnt zsidóságának állít emléket Jancsó Miklós is *Maradékok* c. filmjével, amelyben már csak nyomait fedezheti fel az elhurcolt zsidók kultúrájának, Elek Judit pedig portréfilmet készített a máramarosszigeti zsidóság egyetlen túlélőjéről, Fisch Ernőről.

Varga Ágota *Porrajmos – Cigány holocaust* c. filmje különleges helyet foglal el a Holocaust filmek sorában. Megszületése jól mutatja, milyen kulcsfontosságú szerep juthat a történelmi dokumentumfilmnek, mert a film itt ismét megelőzte a tudományt. Elfeledett, elhallgatott történelmi tényről szól, drámai erővel, az egész magyar társadalmat szólítja meg a peremen élők ellen elkövetett bűn felidézésével. A cigányság holocaustjáról kevés az írott forrás, a szóbeliség ezért nagyon felértékelődött. A periférián élő cigányság holocaustjának megtörténtét addig fel se fogta a többségi társadalom. Varga Ágota filmje ráébresztette a nézőket a megtörténtek valóságára. Források híján filmjét a visszaemlékezők interjúiból építi fel Lanzmann *Shoah* filmjéhez hasonlóan. „Történik azonban a filmben a múlttal való szembesülés mellett egy jóval nagyobb – és talán megkockáztatható: jelentősebb – találkozás is, amely esetében a „cinema direct” feleslegessé és nevetségessé teszi az összes „történelmi megbékélésről” szóló jószándékú szöveget. Két egyszerű ember, akik egy faluban nőttek fel, együtt gyerekeskedtek, leülnek az asztalhoz, hogy megbeszéljék egymással: egyikőjük apja csendőrként miként hurcolta el 1944-ben a másik családját...Két történelmi „szerep”, illetve sors örököseinek zavart találkozási zajlik le a szemünk előtt, amelyből a jelen embersége kerül ki győztesen, kézfogással, megbékéléssel, méghozzá úgy – s ez manapság nem utolsó szempont -, hogy egyik fél sem érzi szükségesnek saját apjának megtagadását.”²⁶⁷ Varga Ágota a *Porrajmos* forgatása közben találkozott a cigány munkaszolgálat intézményével²⁶⁸, erről szól *Feketelista* c. filmje. Négy évvel később pedig Fátyol Tivadar is elkészítette filmjét a magyar cigányság auschwitzi deportálásáról.

Forgács Péter a kilencvenes években folytatta Privát Magyarország sorozatát²⁶⁹ *Örvény* c. filmje a magyar holocaustról szól: „*Pető György 1938 és 1944 között készült felvételeiből komor családtörténet, a széthullás, a sodródás belső, intim, de érzélgősség nélküli krónikája bontakozik ki. Forgács most is Szemző Tibor zenéjére szerkeszti meg a filmjét az amatőr*

²⁶⁷ Gelencsér Gábor: Kötött valóság. Filmvilág, 2001/04 18-19.p.

²⁶⁸ '44-ben amikor a szovjet hadsereg már átlépte a határt, elrendelték a besorozott roma katonák leszerelését, lakóhelyükön körzetek szerint munkaszázadot szerveztek belőlük, és árkokat ásattak velük, melyeket a szovjet előrenyomulás megállítására szántak.

²⁶⁹ Új témába kezdett Privát háború c. új sorozatával. Ennek epizódjait szintén amatőrök felvételeiből szerkesztette filmmé

felvételekből, ebben az esetben azonban a zene a korábbinál is hangsúlyosabb, jóval több, mint dramaturgiai, ellenpontosító vagy nyomatékosító elem. A filmben a zsidótörvények áriabetétekben hangzanak el, egy „angyal hangján”, minimalista, monotónia-közeli dallamként szólalnak meg a száraz, kegyetlen passzusok. A töredezett, itt-ott homályos, raszteres képek, az ária és a kegyetlen aprólékossággal, megállíthatatlanul előrehaladó szöveg feszültsége és konfliktusossága eltörli a hagyományos nézői várakozásokat, új, egyszerre „teremtett” és belső nézőpontból adja elő a holocaust történetét.”²⁷⁰

A második világháború filmes feldolgozása a Nyugat Európában a győzelemhez vezető út krónikája, megnyert csaták rekonstrukciói, nagy formátumú politikusok portréi, a lakosság hősiességének példái, az ellenállás mementói. Magyarországon világháborúban játszott történelmi szerepe miatt másfajta filmek születtek az 1939-45 közötti időszakról. Kevés a pozitív történet, ez az időszak is traumák, tragédiák, sérelmek időszaka, amelyek között van feltáratlan mészárlás, kitelepített etnikumok bolyongása és hazakeresése²⁷¹, egy kevés hősies helytállás²⁷², és ha ütközet, akkor mindenképpen tragikus végű, veszített csata emléke²⁷³. A kevés történet, amely jó véget ér, háborúba sodródott fiatalokról szól. Magyar önkéntesek, összesen 140-en indultak 1939-ben Finnországba, hogy megsegítsék a finneket a Szovjetunió ellen, amikor az megtámadta őket. Nem értek oda, hiába tették meg a nagy utat, de büszkék rá, hogy megtették, és végre ez kiderülhet, hiszen a történetet 1945 után jobb volt nem emlegetni²⁷⁴. Két film is készült a Budapesti Műegyetem Németországi kitelepítéséről, melyek összekapcsolódnak. Papp Gábor Zsigmond: *Hamvazószerda*²⁷⁵ c. filmje az Egyetem kitelepítését 1944 hamvazószerdájáig, vagyis Drezda bombázásáig követi, a következő film, a *Menekülő egyetem*²⁷⁶ pedig a visszaút emlékezte, Magyarországra és Dániába. Tartás,

²⁷⁰ Varga Balázs: Sodorban. In. Filmvilág 1997/04 16-18.p.

²⁷¹ Mérei Anna: Holtak falva 1993
Kovács László: Vissza Bukovinába 1992,
Petényi Katalin: Holtak szabadsága 1992,
Surányi Z. András: Két Hét pihenő 2003

²⁷² Tóth-Szöllös András: Lelkészek a fronton 1993

²⁷³ Buglya Sándor: Úz-völgyi hegyomlás 1996

²⁷⁴ Sós Mária: Amikor a magyarok síelni mentek Finnországba...2003

²⁷⁵ Papp Gábor Zsigmond: Hamvazószerda 2004

²⁷⁶ Papp Gábor Zsigmond: A menekülő egyetem 2005

optimizmus és energia sugárzik ma is az emlékező egykori diákok interjúból, jó érzéssel lehet végigkövetni a kinkeserves vándorlás történetét a nézőknek.

Nem töltheti el jó érzéssel a nézőt viszont azok a filmek, amelyek elfeledett mészárlásokra hívják fel a figyelmet. A gyilkosságok végrehajtói szovjetek, magyarok és ismeretlenek, a történetek a kibeszéletlen múlt történeteikhez tartoznak. Az elmaradt igazságszolgáltatás, a be nem vallott bűnök, a felderítetlen bűnügyek teszik befejezetlenné múltat, a magyar társadalom világháborús emlékezetét is. Olaszfaluban szovjet katonák kivégeztek 32 falubélit²⁷⁷, Erdélyben, a szilágysági Ipp községben egyetlen éjszaka alatt 157 románt öltek meg a bevonuló magyar katonák 1940-ben.²⁷⁸ Gyömrő környéki településeken 1945 tavaszán gyilkoltak meg a szerveződő helyi rendőrség és a kommunista párt egyes tagjai 28 értelmiségit²⁷⁹. A gyilkosok büntetlenek maradtak, ezzel a kommunista rendszer legitimálta a sorozatgyilkosságot. A filmek célja ugyanaz, mint ami már hagyománnyá vált a magyar történelmi dokumentumfilmben: a múlt feltárása és megismertetése, a szembenézés a film eszközeivel. A múlt problémái nem zárulnak le a háborúval, a Tartsd eszedben! története sem ér véget 1940-ben. *„Időben előre, a máig nyitva hagyja a történetet, a tömeggyilkosság évfordulóját ugyanis az elmúlt évtizedben többnyire a nemzetiségek megosztására, a kölcsönös bizalmatlanság fenntartására használták...Az ippi példa azért felkavaró, mert bonyolultságában mutatja meg a megosztottság, a kölcsönös bizalmatlanság és félelem évtizedek (századok) óta örvénylő, körkörös logikáját, mai napig tartó következményeit. A Tartsd eszedben! egyik oldallal sem elfogult. A jelenbe érő múlt mintha a szerkezetet is befolyásolná: a visszaemlékezések és az évfordulós megemlékezések jelenetei egymást felváltva tűnnek fel és összefonódva magyarázzák egymást.”*²⁸⁰

Forgács Péter három háborús amatőrfilmből építkező memoárfilmet rendezett. A spanyol polgárháború²⁸¹ – főhősei nem magyarok, a film Forgács saját bevallása szerint a polgárháború szubjektív értelmezése. *„Igazából, persze, rólunk (is) szól a falangista nagytőkés család és a kommunista-anarchista madridi férfi meséje: a pusztító testvérháborúba torkolló gyűlöletről. Az idő szétáztatja a történeteket, már nem lényeges,*

²⁷⁷ Bándi Molnár László: Olaszfalu áldozatai 1993

²⁷⁸ Domokos János: Tartsd eszedben 1996

²⁷⁹ Kisfaludy András: Gyömrői gyilkosságok 2002

²⁸⁰ Varga Balázs: Sodorban. In. Filmvilág 1997/04 16-18.p.

²⁸¹ Forgács Péter: A fekete kutya. Történetek a spanyol polgárháborúból 2005

kinek volt igaza, a történelem démonológiája mutatkozik meg a töredezett képeken, ritkán látható, áttetsző szerkezetében.”²⁸² *Dunai Exodus*²⁸³ c. filmje egy hajóskapitány filmje Palesztinába menekülő zsidókról 1939-ből. „Egy egész közösség a hőse, pozsonyi és bécsi zsidók, akik elhatározzák, hogy az üldöztetés elől Palesztinába menekülnek. Kibérelnek egy magyar és egy szerb dunai sétahajót, melyek a Fekete-tengerig szállítják őket. Az „Erzsébet királyné” kapitánya, Andrásovits Nándor ...megörökíti a gyötrelmes dunai exodust. Majd egy év múlva a következőt is, besszarábiai németek kényszerű hazatelepülését. Ez a keresztmozgás, a zsidó exodus és a német exodus párhuzama megsokszorozza, és egyszersmind mindenki számára átélhetővé teszi a botrányt.”²⁸⁴ *A semmi országa*²⁸⁵ c. film pedig egy magyar zászlós naplója Don-kanyarról. Mindkét történet háttérében a pusztulás áll, képei előrevetítik a tragédiát, amely még nem következett be, de amelyet mindannyian ismerünk. Egyedülálló film a világháború emlékezetéről Varga Ágota *Leszármazottak* c. filmje. Megkülönbözteti az összes többitől, hogy itt nem áldozatok emlékeznek, hanem a bűnösök. Endre László nyilas belügyi államtitkár fia és két unokája próbálja megrajzolni a nagypapa portréját, és próbál szembenézni a múlttal.²⁸⁶ A szembenézés felemás, a fiú, Endre Zsigmond - a rendszerváltás után települt haza Dél-Amerikából - osztja apja náci meggyőződését, és ezt vállalja is a filmben. Reményt keltő viszont, hogy két felnőtt gyermeke már elutasítja felmenőik fasiszta ideológiáját.

A magyar történelmi dokumentumfilm legfontosabb témáját a nyolcvanas években és a rendszerváltás idején az ötvenes évek felszabaduló tabui adták: kényszermunkatáborok, kitelepítések, internálótáborok történetei. A kilencvenes évekre ez kimerülni látszott, egyetlen lágertörténet Sára Sándor nagyszabású, három részes filmje volt a szovjet Gulag szigetcsoportra hurcolt magyar nők sorsáról²⁸⁷. Egészen a hatvanas évekig, rehabilitációjukig követi sorsukat a történelmi dokumentumfilmtől már megszokott módszerrel: hosszú interjúk füzéréből épül a film, összesen 300 percben. Ismeretlen területet próbál feltérképezni Fehéri

²⁸² Báron György: Feltételes megállók, végállomások. In. Filmvilág, 2006/04 15-17.p.

²⁸³ Forgács Péter: Dunai Exodus 1998

²⁸⁴ Schubert Gusztáv: És a hajó megy In. Filmvilág, 1999/04 16-19.p.

²⁸⁵ Forgács Péter: A semmi országa (Privát Magyarország IX., Privát háború I.) 1996

²⁸⁶ Varga Ágota: Leszármazottak 2004

²⁸⁷ Sára Sándor: Magyar nők a Gulágon I-III. 1992

Tamás holocaustot feldolgozó filmjéhez hasonló eszközökkel az ÁVO történetéről²⁸⁸. Teljes áttekintést próbál adni az erőszakszervezet működéséről korabeli újságok, híradók, tiszták és elítéltek elbeszéléseiből összeállítva. Hasonlóan nagyszabású áttekintést kísérel meg Kóthy Judit: *Olaj, olaj, olaj*²⁸⁹ c. monstre, hat részes sorozatával a magyar olajipar történetéről, a kezdetektől a rendszerváltásig feldolgozva a történetet. A film részletesen foglalkozik a MAORT tevékenységével, az ötvenes évek egyik fontos koncepció perének tárgyával, és a perrel is. Ugyancsak koncepció per dolgoz fel Sipos Pál *Lengyelkapolna* c. filmje, amely Kiss Imre MDP titkár meggyilkolásának – amely megadta a jelet a kuláksággal való leszámolásra - történetét járja körül. A kilencvenes évekre a nagyszabású, áttekintő jellegű történelmi dokumentumfilmek mellett az alkotókat már a „kis” történetek is érdekelték, amelyek az átlagember életére hatottak, hétköznapiak része volt. Az Eötvös kollégium elsorvasztásának és bezárásának története²⁹⁰, az ötvenes években pusztító gyermekbénulás járványok legyőzése²⁹¹, a Ganz-Mávag Acélhang kórusáról készített kollázs²⁹² már nem a nemzeti sorstragédiák sorába tartozik. Megjelent a témák között az extremitás is, ahol a történet valóságtartalma, amelyre a film épül, megkérdőjelezhető: tiltott zarándoklatok egy gyógyítónak hitt forráshoz melyet Szűz Mária mutatott meg²⁹³, vagy a 46 évet hadifogolyként a Szovjetunióban töltött rab története²⁹⁴. Az ötvenes évek krónikájának kiemelt jelentősége megszűnt, a nagy múltfeltáró filmek a kilencvenes évek derekára már elkészültek, a továbbiakban ez a korszak is annyiban izgalmas, mint bármely más időszak a XX. században.

A kiemelt jelentőségű téma a kilencvenes években az 1956-os forradalom története volt. 1956 volt az utolsó tabu, amely felszabadult, ezért erről az első filmek közvetlenül a rendszerváltás pillanatát megelőzve vagy azzal párhuzamosan születtek. A téma nagysága elvitathatatlan: a forradalom története a XX. századi magyar történelem legdicsőségesebb eseménye, tragikus vége pedig drámai erővel bír. Nem véletlen, hogy mint kimeríthetetlen kincsesbányához

²⁸⁸ Fehéri Tamás: A Párt ökle (1945-56) 1993

²⁸⁹ Kóthy Judit: Olaj, olaj, olaj, 1-6 1997 és 2001

²⁹⁰ Papp Gábor Zsigmond: A kollégium végnapjai 1996

²⁹¹ Csillag Ádám: Gyermekbénulás I-III 1996

²⁹² Silló Sándor: Acélhang 1997

²⁹³ Tóth Péter Pál: Aranyfűrész – Fallóskút 50 esztendeje 1998

²⁹⁴ Gulyás János: Kárpótlásra az jogosult...46 év a Szovjetunióban 1998

fordultak a rendezők a forradalom sok nagy és sok apró, egyszerre hősi és tragikus epizódjához. Érdeklődésüket erősítette, hogy párhuzamosan dolgoztak a történettudománnyal: a forradalom történetének tudományos feldolgozása és feltáró igényű filmes megjelenítése egyszerre zajlott. Ugyancsak ezt a lelkes 56 felé fordulást erősítették a filmes pályázatok kiírásai.²⁹⁵ Magyarországon nincsen olyan történelmi esemény, amely olyan részletesen feldolgoztak volna filmen, mint 1956 története. Portrék a forradalom nagyjairól és kevésbé ismert hőseiről, kivégzettekről, menekülőkről, bebörtönzöttekről, halálraítéltekről, hozzátartozóikról, idesorodó külföldiekről, egyszerűen szinte minden fajta emberről, aki a forradalommal kapcsolatba került. Készültek nagyszabású, több részes teljes áttekintést célul kitűző sorozatok, ezeknek a tárgya egy falu vagy város, egy felkelő csoport, akár a teljes forradalomtörténet is volt Magyarországon, de Erdélyben is, és készültek mikrotörténeti feldolgozások, melyek egyéni sorsokon keresztül keresik az ember helyét és szerepét a történelemben. Az elkészült filmek mennyiségéből következett, hogy sok kevésbé sikerült alkotás is született, rengeteg egy kaptafára készülő interjúfilm született a témában, melyeket joggal nevezett Varga Balázs a „*mesterségesen támasztott kereslet konfekciótermékeinek*”.²⁹⁶ Eörsi László az 56-os filmekről 2006-ban publikált tanulmányában 130db 56-os filmet elemzett, elsősorban történeti hitelük szempontjából.²⁹⁷ Még ő sem nézte meg az összeset, és nem is tér ki bővebben mindegyikre – ez képtelenség lenne. A szerző válogatása így is gazdag áttekintést nyújt, és ezért a továbbiakban az ő tanulmányára támaszkodva próbálom összefoglalni az 56-ról készült filmek legfontosabb jellemzőit.

A rendszerváltás körüli években, 1989-90-ben készültek a legizgalmasabb filmek, melyek forgatókönyvét gyakran a forgatás közben kialakuló váratlan helyzetek alakították. Schiffer Pál *Engesztelője*²⁹⁸ az egyik első nyomozásra alapuló 56-os film, melyben a hozzátartozók választ keresnek a múltjuk kérdéseire, a salgótarjáni sortűzről Schiffer másik filmje, a

²⁹⁵ L. 2.sz táblázatban a kiemelés. A pályázati években kiugróan magas a történelmi filmek száma. Az MTFA pályázati kiírásának 1992-től része a mondat, hogy a bírálók: „*előnyben részesítik az 1956-os forradalom és szabadságharc történetével és a határainkon túl élő magyarság sorskérdéseivel foglalkozó pályázatokat*”, továbbá a forradalom 40. és 50. is írtak ki külön dokumentumfilmes ORTT pályázatot.

²⁹⁶ Varga Balázs: Sodorban. In. Filmvilág 1997/04 16-18.p.

²⁹⁷ Az adatok pontossága, az interjúalnyok szavahihetősége sajnos sok esetben vált kétségesé, sőt változtak is a szereplők emlékei az évek során. Erre példa a Ordódy György: Háború '56 c. filmje, ahol számos álfelkelő ad interjút 1997-ben. Szlama Árpád személyében pedig, aki több 56-os dokumentumfilmben szerepel megszületett a forradalom sajátos „Münchhausen bárója”. Forrás:Eörsi László: Dokumentumfilmek '56 (1988-2003) Metropolis 2004/2 40-50.p.

²⁹⁸ Schiffer Pál: Engesztelő 1989 az áldozat özvegye és két lánya nyomozza Hadady Rudolf és Hargitay Lajos, a két meggyilkolt salgótarjáni nemzetőr halálának körülményeit

*Ledöntött útjelzők*²⁹⁹ szól részletesen, amelyben nyolc hiteles szemtanú elbeszéléséből bontakozik ki a 46 halálos áldozatot követelő sortűz története. Az október 26-i mosonmagyaróvári sortűzről Erdélyi János és Zsigmond Dezső készített filmet³⁰⁰. Az alkotók nem elégedtek meg azzal, hogy mindkét oldalt meghallgatták, hanem szembesítették is a feleket, drámai feszültséget teremtve a filmben. Megszólalt Dudás István, a határórlaktanya akkori parancsnoka is, mégpedig azok előtt, akik szerint a tűzparancsot kiadta. Dudás ezt tagadta, vádlói sem tudták ezt egyértelműen bizonyítani. A film csúcspontján egy határőr elismerte, hogy géppuskával lőtt az emberekre. Ilyen drámai vallomások a későbbi dokumentumfilmekben már nincsenek. Zsombolyai János *Halálraítéltek*³⁰¹ c. filmjében öt olyan egykori forradalmár meséli el saját történetét, akik megmenekültek a kivégzéstől. Ez is a korai filmek közé tartozik, az elbeszéltek még újszerűen hatottak, hitelük sem volt még kérdéses. Az emlékek viszont a későbbi évek során átalakultak, ennek bizonyítékát más filmek őrzik. A kilencvenes évek első éveiben elcsitult az érdeklődés 56 iránt, ez annak is következménye volt, hogy a forradalom témája az aktuálpolitika része lett, és ez megváltoztatta az emberek viszonyát hozzá. Így viszont már nem is készülhettek olyan filmek többé, mint az *Engesztelő*, a *Vérrel és kötéllel*, vagy mint Ember Judit filmjei: az *Újmagyar siralom* és a *Menedékjog*³⁰². Az alkotók számára ekkor már nem a filmben megfogalmazott gyász, szembenézés vagy az önvizsgálat kérdései voltak fontosak, hanem inkább emlékmű-állítás a forradalomnak vagy az ún. „hiánypótlás”.

A „hiánypótló” filmek célja a forradalom történetének részletes feltárása, tények felkutatása és publikálása volt, és az 56-os filmek esetén ez nagyon vonzó lehetőségnek tűnt. Veszélyes megközelítés ez, mert a rendezőt könnyen szereptévesztésre készítette. A filmrendező nem történész, sem felkészültsége, sem eszközei, sem a rendelkezésére álló források nem teszik lehetővé számára a múlt tudományos igényű feltárását. Nem is feladata ez a rendezőnek. Egy film drámaiságával hat, feszültségét az ember életében bekövetkezett fordulatok – amelyek természetesen kapcsolódhatnak történelmi eseményekhez – teremtik meg, teszik átélhetővé, és egyáltalán nézhető alkotássá. A rendszerváltás utáni években sok alkotó esett abba a hibába, hogy a múlt feltárását nem hagyta meg a tudománynak, az elkészült mű ezért

²⁹⁹ Schiffer Pál: *Ledöntött útjelzők* 1990

³⁰⁰ Erdélyi János és Zsigmond Dezső: *Vérrel és kötéllel* 1989

³⁰¹ Zsombolyai János: *Halálraítéltek* 1990.

³⁰² Ember Judit: *Újmagyar siralom* 1989, *Menedékjog* 1989

szükségszerűen hiányosra, felemásra és aránytalanra sikerült, amellet, hogy nehezen volt nézhető. Magyar József öt részes forradalomtörténete³⁰³ az egyik példa erre. A hét és fél órás mű szereplőinek kiválasztása támadható „*a tárgyilagosság néhol megtörik az alkotó előítéletein és tévedésein*”, a feltárt tényeket a rendező saját koncepciója szerint csoportosította, ezért a mű elvesztette hitelét.

1991. után legnagyobb számban portréfilmek készültek a forradalom szereplőiről tanúiról. Hitelesebbek lettek a politikusokról és más értelmiségiekről készült portrék, mint az egyszerű felkelőkről rajzoltak. Értelmiségi szereplőnél több forrás állt rendelkezésre, és a megmaradt pályatársak is hitelesebb képet adtak kortársukról, mint azok, akik csak a forradalom forgatagában találkoztak, korlátozott időre és csak emlékeikre hagyatkozhattak. Készült portré a Nagy Imréről³⁰⁴, és csoportja legtöbb tagjáról: Losonczy Gézáról, Donáth Ferencről, Gimes Miklósról,³⁰⁵ Szilágyi Józsefről³⁰⁶, Vásárhelyi Miklósról³⁰⁷. Maléter Pál portréja³⁰⁸ eltekint a teljes életút ábrázolásáról, csak ez 1956-os eseményeket dolgozza fel. Hegedüs András miniszterelnökről Ausztráliában élő unokája, Peter Hegedüs készített filmet³⁰⁹, hasonlóképp szüleiről készített portrét³¹⁰ Gimes Miklós Svájcban élő fia is. Dékány István szubjektív önportréja „Az én 56-om”³¹¹ azért kivételes, mert miután elbeszélte emlékeit, átnézte periratát, és korrigálta tévedéseit.

Dudás Józsefről, a Nemzeti Bizottmány elnökéről készült film³¹² hiteles képet rajzol forradalmi szerepvállalásáról, egyéniségéről, bár a kortársak által felidézett emlékek között akad pontatlanság és tévedés. Két film készült a Széna téri felkelő csoportról.³¹³

³⁰³ Magyar József: A mi forradalmunk I-V. 1994

³⁰⁴ Sólyom László: Viharos emberöltő (1989) Bohó Róbert: Nagy Imre 1993

³⁰⁵ Hanák Gábor: Losonczy Géza (1917–1957) I–II., a Volt egy ember (Donáth Ferenc élete) ,Gimes Miklós különös élete

³⁰⁶ Fekete Gábor: A civis forradalmár

³⁰⁷ Zolnay Pál: A történelem viharában I-III.

³⁰⁸ Szabolits Béla: Maléter I-III 1993

³⁰⁹ Peter Hegedus: Nagypák és forradalmak 1999

³¹⁰ Gimes Miklós: Mutter 2002

³¹¹ Dékány István: Az én 56-om 1996

³¹² Puszt Tibor: Akit a vihar felkapott I-II. 1995

³¹³ Lugossy István: Széna tér 56 (Márton Erzsébet) 1993, Ordódy György: Magyarország levegőjét szívтам (Tova Meyer) 1994

Mindkettőben egy forradalmár nőalak van a középpontban, mindkettő egyben portré is. Márton Erzsébet alakja hitelesebb, az alkotók célja a valóság bemutatása, Tova Meyerről inkább propagandisztikus film készült mint feltáró jellegű. A két hősnő közös tulajdonsága, hogy néha elrugaszkodnak a valóságtól, emlékeik eltérnek a kanonizált tudástól. A filmek nem tartalmazzák a tévedések korrekcióját, elfogadják az interjúalany által elmondottakat. Nem ez a két film a kizárólagos példa a kritika nélküli megközelítésre: több olyan 56-os portréfilm készült a kilencvenes években, amelynek alkotói nem törekedtek az analízisre, beérték hősük elbeszélésének rögzítésével, és kerültek a szembesítés, vagy dokumentumok bármiféle felhasználásának lehetőségét. Ez a fajta reprezentáció nemcsak a hitelesség szempontjából kérdéses. *„A tények megrázó ereje azonban nem feltétlenül jelenti, hogy a film is drámai, felkavaró hatású lesz. A Recsk, a Törvénysértés nélkül, az Engesztelő, a Pócspetri...mind összefogott, következetes dramaturgiával dolgozó, gyakran katartikus hatású filmek voltak. A mából visszaneézve lesz teljesen egyértelmű, hogy átütő erejük legalább annyira a művészi kifejezőeszközöknek, mint a tényfeltárás, a politikai progresszivitás hatásának volt köszönhető.”*³¹⁴

Sok film a helyszínt alapul véve közelítette meg a forradalom témáját, emlékművét az esemény színteréhez kapcsolta. Miskolcra Ember Judit³¹⁵, Debrecenre Filep Tibor³¹⁶, Szegedre Paál István, Váraljai Tamás és Bubryák István³¹⁷, Veszprémre Kiss Róbert és Oláh Gábor³¹⁸ forgatott filmet. Budapesten a csepeli és az óbudai harcokról Lugossy István³¹⁹, Kispestről Kóthy Judit³²⁰ készített filmet. Született film az értelmiség forradalmi szerepvállalásának következményeiről: az íróperekről³²¹, a népi kollégisták szerepéről³²², az

³¹⁴ Varga Balázs: Sodorban. In. Filmvilág 1997/04 16-18.p.

³¹⁵ Ember Judit: Diákszemélyiség 1956 1991

³¹⁶ Filep Tibor: Az a nap a mienk volt és Diákok a vádlottak padján 2000

³¹⁷ Paál István: Októberi nyár, nálunk 1993, Váraljai Tamás: Szeged'56 1996, Bubryák István: Determináció 1996

³¹⁸ Kiss Róbert: Emlék élőknek, holtaknak 1994, Mindig több 2000, Oláh Gábor: Rekonstrukció 2001

³¹⁹ Lugossy István: Csepel 1956, 2000, Óbuda 1956 2001

³²⁰ Kóthy Judit: Kispest a magyar forradalomban 1994

³²¹ Asbóth Kristóf: Íróper – Magyarország 1957, 1991 Kuczka Judit: Írók 1956 után – a megtorlás természetrajza 1993, Kuczka Judit: Írók, gyerekek 1956 után 1994

³²² Tölgyesi Ágnes: Megáldva és megverve 1991

emigrációban működő folyóiratról, az Irodalmi Újságról³²³, továbbá sok portréfilm, zömmel a forradalom 40. évfordulójára. Dokumentálták néhány elszánt pap 56-os szerepvállalását³²⁴, és nem maradt ki Mindszenty József szerepének analízise sem³²⁵.

A magyar forradalom erdélyi következményeiről szól a „*Sorsod sötétlő árnyak között*”³²⁶ c. film, amely 30 egykori elítélt sorsát követi nyomon közös társasutazásuk során, amikor felkeresik fogvatartásuk számtalan helyszínét Romániában egészen a Duna Deltáig, a „*Fény a rácsokon*”³²⁷ c. film pedig a forradalom romániai hatásáról szól három értelmiségi elbeszélése alapján. A „*Mégis magyarnak számkivetve*”³²⁸ c. film pedig az összes szomszédos szocialista ország magyarságát ért retorziókról számol be. A szovjetek 1956-os szerepvállalása is sok alkotót megihletett. A hatalom képviselőit szólaltatja meg a „*Birodalmi helytartók*”³²⁹ és *Geréb Anna Titoktartók I-II*³³⁰ c. filmje. Mindkét filmben nyilatkozik a magyarországi szovjet követség főtanácsosa és külügyi megbízottja, mindkét film hangsúlyosan foglalkozik Kádár Jánosék november 2-ától a szolnoki kormány felállításáig tartó szerepével. Nagyon érdekes a forradalom egészen más nézőpontú megközelítése és a filmeket élvezhetővé teszi ma is. A Magyarországot megszálló szovjet sorkatonákról, és magyar származású, kárpátaljai diákokról,³³¹ sőt észt kiskatonákról³³² is készültek filmek. Egyik kárpátaljai magyar kiskatonát szökéséért - mert nem akart részt venni az intervencióban - törvényszék elé állították és elítélték, róla szól a „*Véreim ellen? Soha!*”³³³ c. film.

Az 56-os forradalom rendszerváltás utáni emlékezete összekapcsolódott a politikával, a forradalom veteránjai gyakran szerepet vállaltak a 90-es évek politikai életében, politikusok is

³²³ Dér András: *A harcunkat megharcoltuk. Irodalmi Újság 1950-1989* 1991

³²⁴ Maár Gyula: *Sarokba szorított az Isten I-II*, 1991 Dér András: *Kislapok 56-ban* 1997, Szakács Sára: *A létezés magasabb szintjén* 1992

³²⁵ Czigány Zoltán: *Útmutató – Mindszenty Józsefről – 5 nap tükrében* 1996

³²⁶ Erdélyi János: „*Sorsod sötétlő árnyak közt*” (*Utak a Duna Deltába*) 1996

³²⁷ Szakács Sára: „*Fény a rácsokon*” I-III. 1996

³²⁸ Balogh Júlia, Szitányi Zsuzsanna: „*Mégis magyarnak számkivetve*” 1996

³²⁹ Tóth Tamás: *Birodalmi helytartók*” 1996

³³⁰ Geréb Anna: *Titoktartók I-II* 1995

³³¹ Gulyás János: *Nem vagyunk mi hősök* 1993

³³² Lehel László: *Rokoni szemmel* 1994

³³³ Sárközy András: „*Véreim ellen? Soha!*” 1996

gyakran használták fel a forradalom emlékét céljaikhoz. Ez következményekkel járt a filmekre is. A nézőket eltávolította a témától, érdektelenség és elutasítás légköre vette körül az 56-os filmeket. A filmek között is akadt olyan, amelynek tartalmán is érezhető a politikai befolyás, propaganda céllal készült, és interjúinak hitelessége már meg sem közelítette a kilencvenes évek elején készültéket. A Tóth Ilonáról készült mű³³⁴ „*árnyalatlansága, előítéletei, bizonyíték nélküli kinyilatkoztatásai, agitációi a pártállami propagandafilmekére emlékeztetnek, ráadásul felállított koncepciója is hamis. Szembetűnő, hogy a „kulcsszereplő” Obersovszky Gyulának néhány év alatt megváltozott az emlékezete*³³⁵” Szintén propagandisztikus és tudománytalan Ordódy György Corvin köziekről szóló filmje³³⁶, amely több álfelkelőt is felvonultat. Az 1994-es választások előtt, a kampány részeként mutatták be a Dézsy Zoltán: „*Pincebörtön*”³³⁷ c. filmjét, amely a legenda szerint a Köztársaság tér alatt húzódó kazamatákról állított fel torzított, nem valós hipotéziseket. Sajnálatos, hogy ezek a filmek elkészültek, ugyanakkor elkerülhetetlen, hogy ekkora filmmennyiségben akadjon néhány fércmű is.

Eörsi László elsősorban a filmek tartalmát és történeti hitelét választotta válogatása alapjául. Mára a hitelesség kérdése vitatható szemponttá vált. Az emberi emlékezettel foglalkozó pszichológusok és történészek egyetértenek abban hogy a hosszú interjúkra épülő emlékezet filmek – az 56-os filmek többségében ilyenek – nem tartalmazzák a tények rekonstruálására alkalmas igazságot, csak az elbeszélők saját igazságait, azt, ahogyan ők megélték a történelmet. Emlékeikből a jelen felől konstruálják meg a múltat, olyan szempontok szerint alakítva az emlékezés folyamatát, ahogy ez számukra a mában fontos, abból építik fel identitásukat. Ahogy a társadalmi elvárások vagy a szereplő nézetei változnak, úgy alakul ugyanaz a történet ugyanannak a szereplőnek a szájából egészen máshogy két, egymástól több év távolságában készült filmben. Erre az 56-os filmekben sok példát találni. Egyszer, ha lesz valakinek türelme végignézni az összeset, elemezheti ebből a szempontból is a forradalom utótörténetét. Nehéz ezeket a filmeket önmagukban, művészi értékeik felől értékelni, mert a téma – sajnálatosan – nem tud leszakadni a napi politikai játszmák befolyásáról, kiemelten

³³⁴ Ordódy György: „*Magasabbak az egek a földnél*” 1998. Tóth Ilona bűnösségéről ma is megoszlik a történészek véleménye, a film ártatlansága mellett teszi le a voksát. Eörsi álláspontja szerint Tóth Ilona bűnös, van aki szerint nem is történt meg a gyilkosság.

³³⁵Eörsi László: Dokumentumfilmek '56 (1988-2003) Metropolis 2004/2 40-50.p.

³³⁶ Ordódy György: *Mindent a hazáért I-III. (Corvin köz '56)* 1993

³³⁷ Dézsy Zoltán: *Pincebörtön I-II* 1994

fontos ma is, még az 50. évforduló után is. Ez a politikai jelenség is megérdemli az elemzést, de ez ennek a dolgozatnak nem tárgya. Nem célom a művek művészi megvalósítását sem részletesen elemezni, ezt a dolgozat terjedelmi korlátai sem teszik lehetővé. Az 56-os filmeket mint jelenséget vizsgáltam, hogy érzékeltessem e filmtömeg áttekintésén, ismertetésén keresztül egy téma és egy forma kimerülésének folyamatát. Nagy hiba lenne, ha ezt a valóban bekövetkező állapotot a történelmi dokumentumfilmre mint filmtípusra általánosítanánk, ne adj isten a dokumentumfilm egészére érvényesnek tekintenénk. *„A magyar dokumentumfilmekben az elmúlt évtizedben meghonosodott, fix beállításokra és kényelmes karosszékre épülő portré-stílus azonban minden bizonnyal frissítésre szorul. Nem öncélú művészkedésre, amellyel a mégoly fontos vallomásokat is agyon lehet csapni, hanem a szigorú és komoly, lomha formák fellazítására. Egy érdekes riportalany még akkor is leköti a nézők figyelmét, ha csak ül és mesél, ez azonban nem kell, hogy minden esetben az alkotó ötlettelenségének fedezéke legyen.”*³³⁸

A téma utolsó nagy pillanata az 1956-os forradalom 50. évfordulójára kiírt pályázat volt. Ekkor 500 millió forint állt rendelkezésre, hogy méltóképp lehessen megemlékezni a forradalomról a dokumentumfilm eszközeivel³³⁹. Nem született arányaiban annyi értékes mű, amelyet ez a fokozott figyelem és felhasználható állami rekord-keret lehetővé tett volna³⁴⁰. A filmek többségét nem mutatták be a helyi televíziók ünnepi műsorán kívül. Ugyanakkor a történelmi dokumentumfilm tartalmi válságát is jelezte az évforduló kudarca: a korábbi módszerrel, amely a nyolcvanas évek végén olyan úttörővé tették a történelmi dokumentumfilmet már nem lehetett a múltat megjeleníteni, a befejezetlen múlt tematikája – különös tekintettel 1956-ra - kimerült, a múlt sérelmei helyébe a jelen konfliktusainak ábrázolása lépett.

³³⁸ Varga Balázs: Sodorban. In. Filmvilág 1997/04 16-18.p.

³³⁹ Az MTFA rengeteg, összesen 142 db (sic!) film elkészítését támogatta, három részletben. A dömpinget növelte az ORTT 2005-ös pályázata is, mely szintén az 1956-os forradalmat jelölte meg témaként. A pályázatok nem voltak összehangoltak, esetleges volt, hogy melyik film hány forrásból gazdálkodhat. Így, a legnagyobb lehetőség, amely állami forrásból a történelmi dokumentumfilmek elkészítésére jutott, felaprózódott sok kis költségvetésű film között, ezért gyakorlatilag elveszett

³⁴⁰ Az alacsony művészi színvonalú megvalósítás finanszírozási oka, hogy az MTFA által biztosított támogatási keretek nem tették lehetővé a hosszabb forgatást, a külföldi forgatást, reális, piaci alapú jogdíjak megfizetését, nemzetközi, idegen nyelvű verziók elkészítését, trükkök, animáció alkalmazását, produkciós design, kizárta a videón kívül más nyersanyag használatát forgalmazási költségek beépítését a költségvetésbe.

Egészen más a kádárizmus éveit feldolgozó filmek szemlélete. Nem kíváncsiak a politikatörténetre, szembetűnő, hogy alig és nagyon későn készül film a korszak kulcsszereplőiről, legfőképpen Kádár Jánosról³⁴¹. Mindössze két politikus portré született: Aczél György³⁴² és Fekete Jánosé³⁴³. A rendezőket egészen más érdekli a korszakból: a hétköznapi világ, a szabadidő eltöltése és a szabadság lehetőségei. Ahol ez tettenérhető volt, szórakozásuk tűrt és tiltott közege, itt lehetett megtapasztalni a rendszer által kijelölt határokat, ennek felismerése pedig meghatározta egy generáció gondolkodását. Természetesen fontos, hogy a filmeket készítő rendezők ugyanabban a fővárosi értelmiségi kulturális közegben éltek a 60-70-es években, amely többnyire a filmeknek is tárgya. Ezt az atmoszférát próbálja rekonstruálni Kisfaludy András filmje³⁴⁴ a váci utcai Muskátli presszóban nap mint nap együtt ücsörgő, beszélő és gondolkodó társaságról: „*Nyughatatlan fiatalok! Képeskönyveket, hanglemezeket, eszméket csereberéltek, „kozmetopolita divatot” terjesztettek, létformájukkal ingerelték a hatalmat.*”³⁴⁵ Sok film szól a zenéről. A kádárizmus legfontosabb és legismertebb dalnokáról, Cseh Tamásról készített portrét³⁴⁶ Fonó Gergely rengeteg dal beiktatásával, egyedi amatőr koncertfelvételekkel, és kedves, a film számára megteremtett szituációs játékokkal, amelyekben Cseh Tamás személyisége sok humorral rajzolódott meg. Kisfaludy András – maga is a zenekar alapító tagja - a Kex együttesről készített filmet, mely egyben Baksa Soós János portréja³⁴⁷. Másik, a *Scampolo együttesről* készített filmjére³⁴⁸ is jellemzően egyedülálló koncertfelvételeket felhasználva rajzolt képet a tűréshatáron vagy azon túl működő zenekarokról. Betiltott punkzenekart mutat be a *Pol pot megye punkjai c.* film³⁴⁹, melyet nem csak elhallgattattak, hanem tagjait két év börtönre is ítélték. Ők személyesítették meg a hatalom számára a legradiálisabb, legradikálisabb végletet. Az

³⁴¹ Méry Zsuzsa: *Kádár János nyugdíjba megy* 1998, Sólyom András: *Poggyásunk Kádár János*, 2005, *Kádár János utolsó beszéde* 2005

³⁴² Varga Ágota: *Aczél György I-II.* 2009

³⁴³ Németh Gábor Péter: *A Fekete* 2004

³⁴⁴ Kisfaludy András: *Törvénytelen Muskátli I-III.* 1996

³⁴⁵ Dániel Ferenc: Zsűritag, távkapcsolóval In. *Filmvilág* 1996/04 12-15.p.

³⁴⁶ Fonyó Gergely: *Cseh Tamás film* 2000

³⁴⁷ Kisfaludy András: *Elszállt egy hajó a szélben I-II. Kex.* 1998

³⁴⁸ Kisfaludy András: *Scampolo* 2005

³⁴⁹ Kövessy Róbert: *Pol pot megye punkjai – Cpg* 1999

alternatív képzőművészet lehetőségeiről, a nem hivatalos, fél-legális balatonboglári kápolnatárlatok történetéről készített film³⁵⁰ ad képet. A színházak megújulásának lehetőségeit Saár Tamás vizsgálta a hatvanas évek amatőrszínházi mozgalmain keresztül, filmjében elmesélte az Universitas, az Egyetemi Színpad, a Manézs Színház, a Szegedi Egyetemi Színpad, a Stúdió "K" és a Szkéné történetét³⁵¹, valamint a kaposvári Csiky Gergely Színház nyolcvanas évekbeli fénykoráról is készített filmet³⁵². A 68-as diákmozgalmak magyarországi hatását, és azoknak a fiataloknak a sorsát követte Pataki Éva *Miért sípolt a macskakő?* c. filmjében³⁵³, akiknek ez meghatározó volt későbbi életük alakulásában is. Ugyanilyen fiatalok a hősei a hetvenes években az útlevél megvonásokról, és a szabadság lehetőségeit külföldön tovább kereső fiatalokról szóló *Kiutazása közérdeket sért* című filmje³⁵⁴. A Budapesten a lázadás módozatait próbálgató fiatalokról szól Incze Ágnes: *Emlékszem egy városra* c. filmje³⁵⁵, amely az 1972-73-as illegális március 15-i megemlékezések és következményei tükrében jellemzi a kádárizmust. „Incze inkább az egykori lefogottak, börtönviseltek személyes történeteire kíváncsi, mint az üldözési mániás hatalom működésére. Nem a személytelen és bürokratikus mechanizmus belső rendje érdekli, hanem azok a véletlen „találkozási pontok”, amikor ez a rendszer a szereplők életébe lépett: egy naív, de lelkes generáció politikai ártatlanságának elvesztése.”³⁵⁶ Már a tiltás világába tartozott a Szabad Európa Rádió, melynek történetéről Ledniczky Márton³⁵⁷ és Pálincás Szűts Róbert készített filmet³⁵⁸, Papp Gábor Zsigmond: *Az ügynök élete* c. filmjében³⁵⁹ pedig a hatalom nézőpontjából mutatja be a korszakot, az állambiztonság megfigyelési technikáiról egykori belügyi oktató és propagandafilmekből összeállítva. Az értelmiségi ellenállás formáit és lehetőségeit pedig két, a Fekete Doboz Alapítvány által készített két portréfilm őrzi: Elbert

³⁵⁰ Soós Árpád: *Vakáció I-II. A balatonboglári kápolnatárlatok története 1970-73* 1998

³⁵¹ Saár Tamás: *Kis színpadon nagy színház* 1999

³⁵² Saár Tamás: *A színház mindig legenda* 2001

³⁵³ Pataki Éva: *Miért sípolt a macskakő?* 2000

³⁵⁴ Pataki Éva: *Kiutazása közérdeket sért* 2003

³⁵⁵ Incze Ágnes: *Emlékszem egy városra* 1996

³⁵⁶ Varga Balázs: Sodorban. In. *Filmvilág* 1997/04 16-18.p.

³⁵⁷ Ledniczky Márton: *Szabad Európa I-II* 2000

³⁵⁸ Pálincás Szűts Róbert: *19-25-31-49* 1993

³⁵⁹ Papp Gábor Zsigmond: *Az ügynök élete* 2004

Márta filmje Solt Ottíliáról³⁶⁰ és Jávor István filmje Csalog Zsoltról³⁶¹. Nagyon sok portré született a korszakban hivatalosan is elismert íróiról, művészeiről. Felsorolásuk lehetetlen, néhány név a teljesség igénye nélkül: Berczeller Rezső szobrász, Bozsik Yvette táncművész, Dr. Böszörményi Miklós tüdőgyógyász, Déri János újságíró, Dés László zeneszerző, Fábri Zoltán filmrendező, Gyarmathy Livia filmrendező, Gyöngyössy Imre filmrendező, Huszárik Zoltán filmrendező, Izsák Imre csillagász, Jancsó Miklós filmrendező, Kemény Henrik bábművész, Kurtág György zeneszerző, Radics Béla gitáros, Szemadám György képzőművész, Tandori Dezső költő, Vikár László népzene kutató, Pártos Géza rendező, Remsey Iván bábkészítő-festőművész, Vukán György zeneszerző.

Nem született azonban film a magyar rendszerváltásról, holott időben egyre jobban távolodva, 10-15 év távlatából már elemző igénnyel, történelmi perspektívából lehetett volna szólni a mindenkit érintő és életére a legfrissebben közvetlenül ható eseményről. *„Hogy miért nem készültek a rendszerváltást vagy az elmúlt tíz évet in statu nascendi értelmező filmek, erre a kérdésre a válasz szerintem elsősorban az előző negyven év filmes állapotaiban rejlik. Mikor is a tisztességes és a tisztességtelen szándékú filmek azért készülhettek el, mert olyan világban éltünk, a modernitás világában, amelyben az emberek azt képzelték, hogy van olyan egységes értelmezési keret, amelyben a különféle társadalmi szereplők – a film és a politika – egymásra hatnak, és ennek eredményeként a világ jobbulásának leszünk tanúi. .. A rendszerváltás után ennek egy perc alatt vége lett. Kiderült, hogy a filmrendezők nem társadalomtudósok, akik képesek értelmezni a helyzetet.”*³⁶² György Péter ezt 2002-ben írta, azóta eltelt nyolc év, de sorai ma is igazak. A rendszerváltás történetét kerülik a rendezők. Készült film az NDK menekültek 1989-es kiengedéséről³⁶³, és a vasfüggöny utolsó áldozatáról. A nemzetközi perspektíva, Magyarország pozitív politikai szerepe tette hálás feladattá a témát. Szalay Péter: *Határeset* c. filmjének címe kettős értelmű: „a magyar-osztrák határon járunk, egyszersmind a régi és az új korszak határmezsgyéjén, 1989 augusztusában. Néhány nap múlva átvágják a szögesdrótot, ám egy éjjelen a magyar határőrök lelőnek egy disszidáló férfit, a Varsói Szerződés utolsó áldozatát. Szalay megtalálja nem csak az áldozat özvegyét, gyerekeit, hanem

³⁶⁰ Elbert Márta: *Ottília* 1997

³⁶¹ Jávor István: *Doku – Csalog Zsolt beszél* 1999

³⁶² György Péter In. Mihancsik Zsófia: *Kiürült agóra*. Filmvilág, 2002/01 16-21 p.

³⁶³ B. Nagy Tibor: *Az NDK menekültek kiengedése I-II* 2000

*az egykori kiskatonát is, aki elsütötte a fegyvert, s aki most – megrendítő pillanat – könnyekkel a szemében kér megbocsátást.”*³⁶⁴. A magyar rendszerváltás politika- és gazdaságtörténetéről viszont alig készült film, negatív társadalmi következményeivel (munkanélküliség, szegénység, hajléktalansorsok, a cigányság megoldatlan helyzete) a szociológiai szemléletű dokumentumfilmek foglalkoznak. Két különleges dokumentumfilm sorozat egyesíti a kétfajta szemlélet minden értékét: Schiffer Pál Videoton története, és Almási Tamás Ózd sorozata. Ezekben a szemünk előtt zajlik a magyar nehézipar válsága, csődje, elbocsátások története, próbálkozások az új világban, amely struktúrái a szemünk előtt épülnek fel. A filmek egyben dokumentumai is a gazdasági rendszerváltás szükségszerű de talán nem elengedhetetlen következményeinek, amellet, hogy végig szolidárisak maradnak annak kárvallottjaival. György Péter nincs jó véleménnyel a magyar társadalomról, más indokot is lát, amiért nem készült még elemző igényű film a rendszerváltásról: *„A másik ok, ami miatt a magyarok tíz éve nem készítenek filmet arról, ami velünk történt, a szolidaritás hiánya. Ebben a társadalomban semmilyen társadalmi réteg semmilyen társadalmi réteggel nem szolidáris... Magyarországon tizenöt év múlva antropológusok és történészek legfeljebb Almási Tamás és Schiffer Pál dokumentumfilmjei előtt ücsöröghetnek, ha meg akarják tudni, mi történt ebben az országban 1989 után.”*³⁶⁵

Ez remélem, nem igaz. Akárhogy is van, Magyarország 1989 utáni történelmének filmes megjelenítése egyelőre várat magára.

³⁶⁴ Báron György: Feltételes megállók, végállomások. In. Filmvilág, 2006/04 15-17.p.

³⁶⁵ György Péter In. Mihancsik Zsófia: Kiürült agóra. Filmvilág, 2002/01 16-21 p.

Posztmodern történetírás filmen?

Az ezredfordulóra egyre jobban elterjedő kritikai álláspont szerint a magyar történelmi dokumentumfilm formai elemeinek meg kell újulni, hogy a dokumentumfilm megfelelhessen a megváltozott vizuális környezet kihívásainak. Ez az esztétikai, művészi reneszánsz akkor jöhet létre, ha a film nemcsak képi világában alkalmazkodik az őt körülvevő világhoz, hanem tartalmában is kapcsolódik valamennyire a korára jellemző szellemi áramlatokhoz, fogékony a tudományos szemlélet változásaira. A múlt megközelítésének korszerűsége nem több, mint érzékenység arra, hogy korunk gondolkodása milyen irányt vesz, és a felismerés, hogy ez - jelen esetben a posztmodern irányzatok - mennyire segítheti a rendezőt filmjei tematikai, dramaturgiai, esztétikai megkompolásában. A tartalmi megközelítés újszerűsége pedig szükségszerűen hozhatja magával a sokat emlegetett formai megújulást is.

Tisztázni kell néhány fogalmat ahhoz, hogy tovább lehessen gondolni történelmet elmesélő dokumentumfilm helyét, ezért az alábbi kérdésekre kerestem választ: Mik a történelem elbeszélésének lehetséges keretei filmen? Mit gondol a történelem posztmodern felfogása a filmről? Lehet-e a film a történelem egyik narratívája?

Jelen fejezetben megkísérlem összefoglalni a különböző történelemfelfogások legjelentősebb képviselőinek nézeteit, és megvizsgálom, hogy ezekhez hogyan illeszkedhet a film³⁶⁶. Utána ismertetem a kilencvenes évek végén amerikai és francia történészek körében a történelem és a film viszonyáról lezajlott vita legfontosabb álláspontjait és konklúzióját. Végül röviden összefoglalom az emlékezet problematikájának legfontosabb álláspontjait, és a film lehetséges szerepeit az emlékezet megjelenítésében. Ezek mind összetett, bonyolult kérdések, kifejtésük külön könyvet igényelne. Azért szükséges mégis röviden áttekinteni ezeket, mert a történelmi dokumentumfilm lehetséges jövőbeli szerepeinek, már jelenlévő újfajta szemléletének megértéséhez nélkülözhetetlen ezeknek a nézeteknek az alapszintű ismerete. Ez az az elméleti kiindulópont, ahonnan meg lehet próbálni távolabbra tekinteni. A szakirodalomból alább idézett vélemények, viták egyaránt szólnak a játék- és dokumentumfilmről. Nem zártam ki a játékfilmet a fejezetből, hiszen a történelem elbeszélésének módzatai felől szemlélve semleges a filmek típusa. Ahol releváns a megkülönböztetés, ott erre a konkrét esetben

³⁶⁶ Forrásom Gyáni Gábor: *Miről szól a történelem? Posztmodern kihívás a történetírásban* c. írása volt. In: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág kiadó Budapest 2000 11-30 p.

kitérek. Schiffer Pál nézete, hogy a dokumentumfilm nem külön műfaj, hanem csak módszer³⁶⁷, ebből a perspektívából különösen igaz.

A klasszikus történettudomány szerint, és ennek Leopold von Ranke³⁶⁸ a megfogalmazója, a történelem az emberi világ egészének időben előrehaladó mozgása, amely a jelen felé tart, tehát megragadható időbelisége van, és módszertana is ezt leírni. Legfontosabb számára a történeti forrás, de ezekhez kritikusan fordul, vagyis forráskritikával él, ezeknek a szabályoknak ismeretében ismeri meg a múltat. A történelem a múltból így a jelen felé tartó szakadatlan változások sora, egy egységes folyamat, amelyből okul a történész, és általa a jelen, akit a politikus személyesít meg, és aki a felelősséget viseli a történelem további alakításáért. A múlt így közvetlen hatással van a jelenre és a jövőre is, sőt megszabhatja azt. Ennek a klasszikus felfogásnak a szellemében született az összes olyan múltfeltáró dokumentumfilm a rendszerváltás előtt és annak éveiben Magyarországon, melyek nem csak hipotetikus hatással a politikára, hanem reflektálva a társadalom igényeire - mely meg akarta ismerni múltját, és fel akarta törni tabuját - közvetlen előkészítőivé váltak a kádárizmus bukásának. Ekkor a dokumentumfilm részt vett a történelem alakításában, és az alkotó osztozott ennek felelősségében a politikusokkal.

Ezzel szemben a posztmodern kételkedik mindenben. Megrendül a tudományos igazságba vetett feltétlen hit, a tudományos tevékenység elveszti legitimitását: nem pártatlan és tárgyyszerű többé. „*Végsőként leegyszerűsítve a posztmodernt a nagy elbeszélésekkel szembeni bizonytalanságként határozom meg*”³⁶⁹ Jean-Francois Lyotard az 1970-es években írt filozófiai esszéjében lemondott a történelem fogalmáról, hogy helyébe történeteket állítson. A 80-as években már nem minden történész törekszik arra, hogy az igazságot tárja fel, mert elismeri, hogy amit a valóságról tud, az is kiigazításra szorul.

³⁶⁷ Simó György: Látja? Nem látja. Kerekasztal beszélgetés. Filmvilág 1996/05 8-11.p.

³⁶⁸ Leopold von Ranke (1795-1886) a 19.sz. egyik legnagyobb német történésze Gyakran tekintik a modern forrásalapú történetírás egyik megalapítójának. Ranke nagyban meghatározta a későbbi történetírást olyan fogalmak bevezetésével, mint az elsődleges forrásokra való támaszkodás, a narratív történetírás és különösen a nemzetközi politika (*Aussenpolitik*) előtérbe állítása, valamint az elkötelezettség az események olyan módon való megírására, „ahogy valójában történt”.

³⁶⁹ Jean Francois Lyotard: A posztmodern állapot. In: A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. Budapest. Századvég, 1993, 8-9.

Michel Foucault³⁷⁰ szerint minden tudomány csak konstrukció, melyet a mindenkori jelen feltételei, a jelen érdekében, és a pillanatnyi mentális eszköztár birtokában létrehozunk. A történetírás is jelenbeli társadalmi érdekeket, mentális elvárásokat és hatalmi szükségleteket szolgál ki. A történeti tudás érvényessége tehát bizonytalan. A külső feltételek módosulása a történetírás korábban érvényes fogalma is kérdésessé válik. Be kell érnie, hogy nem igazság, csupán egy vélemény megfogalmazása.

Keith Jenkins³⁷¹ szerint a múlt és a történelem két külön dolog. Múltból csak egy van, de sok diskurzus szólhat róla. Ma a tudományos információáradat idején egy témáról rengeteg elemzés készülhet, mennyiségi túltermelés van a történettudományban is. Ugyanakkor a tudomány atomizálódott, specializálódott és ez is az eltérő történelemábrázolások születését támogatja. *„Nincs többé semmilyen múlt, semmilyen szöveg, csak sokféle interpretáció.”* Illúzió, hogy megrajzolható az egyedül igaz történeti kép. A múltnak egynél több története van, amely történelemként igazolható módon előadható. Ha megelőlegezzük, hogy a film is lehet a történelem különleges narratívája, akkor Jenkins állításait a dokumentumfilmek kapcsán is érdemes végiggondolni. Ahol Jenkins szemléletének leginkább létjogosultsága van, az a múltat „újraértelmező” filmek világa, amelyekre elsősorban Nyugat Európában volt példa. Ott ennek a megközelítésnek a lehetőségét a felszabaduló archív filmfelvételek tömege teremtette meg. A rendezők felismerték a jelentőségét a filmekben bemutatottak átértelmezésére, egy egészen új konstrukció létrehozására ugyanabból az alapanyagból. A lehetséges értelmezések száma ugyan véges, de sosincs kizárva egy újabb létrehozása, és a tudomány megengedő álláspontja is ezt támogatja. Magyarországon nem elsősorban a múlt átértelmezése volt a dokumentumfilmek célja, az ország politikai berendezkedéséből adódóan inkább a primer megértés, a múlt feltárása és kibeszélése volt önként vállalt feladatuk. Ez elsősorban az emlékezeteken alapuló hosszú interjúfilmekben manifesztálódott. Az emlékezet problémájára később részletesen kitérek. A Jenkins által is problémának tartott túltermelési válság jelensége is megjelent a dokumentumfilmekben Magyarországon, elsősorban az 56-os forradalom különféle feldolgoásaiban. A filmek szemlélete a rendszerváltástól 2006-ig, az 50. évfordulóig tartó periódusban bizonyíthatóan megváltozott,

³⁷⁰ Michel Foucault: Power/Knowledge. Selected interviews and other writings 1972-77. New York, Pantheon, 1980 109-134. Uő: A diskurzus rendje. Holmi 1991/7 868-899.

³⁷¹ Keith Jenkins: Re-thinking History. London, Routledge, 1991 5-27.

gyakran napi politikai okokból, hatalmi szükségleteknek megfelelően³⁷², és ez is megfelel Jenkins megállapításainak. Ennek gyakorlati következménye lett, hogy a sok párhuzamos történet, gyakran ugyanazokkal a szereplőkkel ugyanakkor és ugyanott, a néző figyelmének csökkenéséhez vezetett, és a téma kifáradásához. A források, és az emlékezet problémájának kérdéseit veti fel, hogy mi a helyzet azokkal a filmes narratívákkal, amelyek egy vagy több személy különböző, akár egymásnak ellentmondó nézeteire, emlékeire alapulnak.

Arra a problémára, hogy melyik múlt interpretáció igaz és elfogadható, a posztmodern történettudomány szerint a választ kizárólag a történészek diskurzusa adja meg. A hagyományos szemlélet szerint a források kritikai megközelítése teszi tudománnyá a történetírást, ez teremti meg a kapcsolatot a múlt és a történelem között. A posztmodern történetíróknak viszont megrendült a bizalma a forrásokban. Ennek oka, hogy a források csak töredékesen maradtak ránk, a múlt egy partikuláris szeletéről szólnak, és többnyire a hatalom lenyomatai. Csak a társadalom elitjéről informálnak. A történelmi emlékezetet korlátozták, mert a hatalom szerkezete uralta, hagyta rajta a nyomát. Az írott források szűkösek és tendenciózusak, és ez különösen a társadalomtörténészeknek problematikus, mert a múlt soha meg nem szólaló szereplői kimaradnak belőlük, nincs lehetőségük reflektálni saját tevékenységükre. Hiába alakítják néha a történelmet, nincsenek jelen a forrásokban. Az ilyen típusú források hiányában a társadalomtörténetnek segítséget jelenthet a film, a rögzített életútinterjú, és elsősorban a szociológiai megközelítésű dokumentumfilm. Érdekes probléma végiggondolni, hogy a több év társadalmi változásait követő szociológiai típusú filmek, mint például a nagy a szocialista nagyipar széthullását dokumentáló sorozatok, vagy Csillag Ádám politikai megközelítésű, a nagymarosi erőmű sorsát végig archiváló Dunaszauros- Dunatorzó sorozata, a Fekete Doboz videonaplói, melyek végigkövették a rendszerváltás folyamatát - miként válnak történeti forrássá azután, hogy már mint a múltat megfogalmazó filmként nézzük meg őket újra, megváltoztatva ezzel eredeti, a születés pillanatában kapott nézőpontjukat, és válnak maguk is történeti forrássá. A filmben megjelenhetnek azok a társadalmi rétegek, akiknek más tere ma sincs az önreflexióra, mozgóképen dokumentálnak olyan eseményeket, amelyekről ezek a képek maradnak egyedüli forrásnak. A történészek dolga eldönteni, hogy miként viszonyulnak ehhez, és hogyan fogják feldolgozni.

³⁷² Eörsi László: : Eörsi László: Dokumentumfilmek '56 (1988-2003). In.Metropolis 2004/2. 40-50.

Mi a történész feladata? A posztmodern felfogás szerint a magyarázat helyébe a megértés lépett. Nincs totális történet, amelyből levezethető és elmagyarázható a jelen. A múlt nem készíti elő a jelent és a jövőt, nem azért érdekes, hogy ismeretében kedvezőbbé formáljuk a jövőt. A magyarázat feltételezi: a múlt előkészíti a jelent, és általa a jövőt. A múlt azért érdekes, mert magunkra ismerünk benne. Nem más ez, mint a régi közhely megismétlése: „A történelem az élet tanítómestere”. A megértésben az a más, hogy a múlttól való távolság, a másság, az idegenség kelti fel az érdeklődést, nem a kapcsolat vele. Ez talán az egyetlen olyan nézete a posztmodern történelemfelfogásnak, amely a filmre sosem lesz igaz. A filmrendező keresi a párhuzamokat a múlttal, vagy azért fordul a múlthoz, mert sokakat érdekel az adott probléma, vagy azért, hogy hason a jelenre. Befolyásolni szeretné nyilvánosságával a politikai döntéshozókat, és kapcsolódik a társadalomhoz azzal, hogy felhívja ezekre a párhuzamokra a figyelmet. Óva int a történelem példáival, emlékezésre, önvizsgálatra késztet, tehát mindenképpen befolyásolni kívánja a közgondolkodást a klasszikus, posztmodern által tagadott történelemfelfogás szerint. A társadalmat foglalkoztató, vagy ott jelen lévő de elhallgatott problémák adnak számára témát, ami a társadalomtól távol van, és azt nem érdekli, az így őt sem, hiszen szüksége van nézőire. A film ebből az aspektusból konzervatív. A múlttól való távolság esztétikája a tudományos ismeretterjesztő filmekre lehet igaz, melyek célja kizárólag a tudás szórakoztató átadása az érdeklődő nézőnek, de nem lehet igaz kora társadalmához szorosan kötődő történelmi dokumentumfilmre.

Hayden White, az 1973-ban megjelent *Metatörténelem*³⁷³ c. művében kifejtette, hogy a retorika, a kompozíciós irodalmi eszközök – ide érdemes beilleszteni a film dramaturgiai felépítését és esztétikai megformálását is - nemcsak stilárisan számítanak, hanem részei annak, hogy a múltat történelemmé avassák. Minden, az alkotó által választott eszköz a reprezentáció, vagyis a múlt megjelenítésének része. A történetírás White szerint olyan poétikai, nyelvi eszközökkel létrehozott mentális konstrukció, amely a valóság benyomását kelti azzal, hogy jelentéssel látja el a múltbéli események láncolatát. Az események (a múlt) kuszaságából tényekké (történelemmé) alakítja a múlt elemeit a belső összefüggések ismeretében. A múlt erkölcsi jelentést kap a narráció minden lehetséges technikájának (nyelvi,

³⁷³ Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973

retorikai és kompozíciós) kiaknázásával. „Ebben a tekintetben tehát a történetírás nem kevésbé a fikció formája, mint a regény a történelmi ábrázolásé”³⁷⁴.

A történetírás is konstruál, ettől több mint a krónika: értelemmel tölti meg, amit a múltból tanulásként leszűr. Hogy mi ez az értelem, azt a metaforikus nyelvi kifejezőeszközök és a cselekményszövés technikáinak megválasztásával dől el. Mi dönti el, hogy melyik narráció igaz? Mit reprezentál a beszámoló: a valóságot (külső referencia), vagy csak az elbeszélő belső logikáját, mentális állapotát (önreferencia)? A történeti reprezentáció történeti igazság vagy csak narratív igazság (összefüggő és hihető)? A kétféle referencialitás a történeti narrációban együtt jelenik meg. Mert bár nem arról számol be, amit megtalált, hanem arról, amit maga elé képzelt a nyomokból, de ezt forrásokból teszi szakmai szabályok betartásával, ez korlátozza a fantáziáját, és az különbözteti meg a történelmi epikától. White követelményeinek, hogy a külső és belső referencia együtt jelenjen meg a műben, adott esetben a történelmi dokumentumfilm is megfelelhet, bár ő kizárólag az írásbeliséget tartotta a történelem számára megfelelő narratívának. Mit gondolnak erről a posztmodern történetírás többi művelői, megengedőbbek-e a filmmel szemben? Elfogadják-e azt történeti narratívának?

Natalie Zemon Davis amerikai történész kezdetektől a kora újkori (16-17.sz.) francia társadalomtörténettel foglalkozott. Ez időben távol esik a történelmi dokumentumfilmek nagy témájától, a XX. századtól, de érdeklődése tárgya hasonló a filmesekéhez, hiába a 3-400 év eltérés. Mindig is a hétköznapi emberek történetei, mentalitása volt fontos számára, sokat foglalkozott a hatalom és kisemberek viszonyával, különös tekintettel az alávetettekre, a szokásokra, mindennapi konfliktusokra, a társadalom alapegységeinek hierarchikus viszonyaira (szűkebb és tágabb család), a vallásra, a nők történetére (a társadalmi nemek, gender) problematikájára. Olyan viszonyrendszerek érdekelték, amelyekre kevés hagyományos forrás volt, ezért kutatásaiban aprólékos levéltári bűvárlatot elegyítette a különféle egykorú nyomtatott források tanulmányozásával, különösen a nyomtatott tömegtermékekével, kalendáriumok, rölapok, történetek, útleírások tömegével, olyan dokumentumokhoz fordult, amelyek a filmeseknek is kedvelt forrásai.

³⁷⁴ Hayden White: A ténybeli ábrázolás fikciói. Műhely, 1997/4. 62.

Davis világhírét a *Martin Guerre visszatérése*³⁷⁵ című művének köszönheti, amely először 1983-ban jelent meg. A könyv a hetvenes évek végén kibontakozó „új történetírás” egyik alapműve lett, melyet az ötvenes évektől inspiráltak a francia Annales c. folyóirat társadalom- és mentalitástörténészei. Davis kiemelt témája a letűnt korok hétköznapi embere, akikről írott források kis számban s rendszertelenül maradtak fenn. Az új történetírás „léptéket váltott” – a nagy nemzeti történetek helyett kis közösségek, faluk, családok, sőt egyes emberek történetével foglalkozik, azzal az igénnyel, hogy a *mikrotörténet* használatával minél teljesebben és gazdagabban rekonstruálja az egykor volt hétköznapi világát.³⁷⁶

Az ő ötlete volt, hogy a storyból film készüljön, s tevékenyen részt is vett a film³⁷⁷ munkáiban. A filmből kalandozott „vissza” eredeti szakmájához – úgy vélte, a film nem mond eleget *Martin Guerre* történetéről. Megírta ezért könyvben is, kitérve minden hiányosság pótlására. Nem csupán elmesélte a híres 16. századi csaló történetét³⁷⁸ és perét, hanem széles körképet festett az akkori francia falu életéről, a paraszti tulajdonlás, öröklés, munka, családszerkezet, szexuális szokások, bíraskodás, gondolkodás, hitvilág összefüggéseiről. Mivel azonban a főszereplőkről egykorú iratok alig maradtak, Davis részben széles körű analógiákkal, továbbá ritka történészi és irodalmi invencióval dolgozott. Elsődleges forrása, a bíró korabeli leírása az ügyről³⁷⁹ Davisnek nem egyszerűen tények halmazát jelentette, hanem irodalmi szöveggént kezelte, amelynek textológiai elemzése művének szerves része. Davis rekonstrukciója bátran vállalja a bizonytalanságot – ahol a források hallgattak, ott fantáziával töltötte ki a réseket – számára a „lehetőségek” és a „talánok” a történetíráshoz tartoznak. Davis attitűdje és munkája ezért jellegzetesen posztmodern – a történetírás semmiképpen sem objektív „tudomány”, hanem visszatekintés a mából, mai perspektívával, a bizonyosság és a „végső igazság” megtalálásának reménye nélkül...

³⁷⁵ Natalie Zemon Davis: *Martin Guerre visszatérése*. Osiris, Budapest, 1999.

³⁷⁶ Klaniczay Gábor: *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Bp., Noran, 2003, 159-163., Davist is említi, a fejezet Umberto Eco-ról szól egyébként a Foucault-inga c. regény kapcsán.

³⁷⁷ Daniel Vigne: *Martin Guerre visszatérése* 1982

³⁷⁸ Egy csaló, Pansette, elfoglalta háborúban elesett bajtársa, Martin Guerre helyét annak falujában, sőt családjában. Évekig élte Martin Guerre életét, gyermekei születtek annak feleségétől, amíg sógora fel nem jelentette. Bíróság elé került, a periratok nagy része fennmaradt, ebből lehetett rekonstruálni a történetet. Halálra ítélték és kivégezték.

³⁷⁹ Davis először a *Martin Guerre...* ügyében vizsgálódó bíró 1560-as évekbeli leírását ismerte meg. Jean de Coras: *Arrest Memorable...* Lyon, 1561, Antoine Vincent. *Avec Privilege du Roy* A felfüggyések számos későbbi leírást inspiráltak, így többek között Montaigne *A sántaságról* szóló esszéjének bizonyos részeit

Davis kísérlete – ahogy az új történetírás számos műve – vitát váltott ki a hagyományos történetírás képviselői, és a posztmodern irányzat között. A vita fontos eleme volt a történelem és a film viszonyának analizálása volt. Bár a vitában elemzett filmek játékfilmek, a vita tanulságai általános érvényűek, ugyanúgy érzékeltetik a dokumentumfilmmel szemben támasztott tudományos elvárásokat és kételyeket mint a játékfilmmel szemben, ezért röviden ismertetem a legfontosabb álláspontokat az alábbiakban. A leghevesebb támadás Davist Robert Finlaytól érte.³⁸⁰ Már a témaválasztást is bántónak érzi: míg számos kíváló reneszánsz pápa és herceg kimaradt a történetírásból, egy csaló paraszt története bezzeg világszerte ismertté vált a filmnek és a könyvnek köszönhetően... (a sorrend Finlay-é). Finlay lényegében azt állítja, hogy Davis „talánjai” merőben önkényesek, olykor mai fogalmainak visszavetítései, de elsősorban fölöslegesek: amire nincs forrás (egykorú), arról hallgatni kell. Fontos, hogy Davis – bírálójának válaszolva – többször is utal a *Martin Guerre*... irodalmi igényére (nem a szakmának írta, hanem „a mai Artigat falu lakóinak is”), továbbá arra, hogy a film technikáit alkalmazta – a könyv első része „*expozíciós stílusban*”- készült és „*filmmel azonos élményt nyújt*”³⁸¹, vagyis elbeszéli a történetet egyben, az elejétől a végéig, hogy akár együltő helyében elolvashassa és megérthesse bárki. Nem akarja megszakítani az elbeszélés fonalát – ez adja a könyv expozícióját. Ezt azonban a források részletes analízise követi, ahol alátámaszt mindent, amit addig már filmszerűen előrevetített az olvasónak.

A vita lényegében a pozitivistá történetírás 19. századi módszertana és az új történetírás felfogása között feszül. Azt a módszertant többnyire államok és államférfiak történetére dolgozták ki, amelyekről bőségesen maradtak fenn papírok (igaz, ezeket főképpen a hatalom maga termelte ...), az egyszerű emberek pedig a nagy történetek passzív elszenvedői maradtak, nyom nélkül. Az új történetírás kétségkívül szakított ezzel a hagyománnyal. A posztmodern történetírás körül kirobbant vitákkal egyidőben készítette Ken Burns *Civil War*³⁸² c. nagyszabású sorozatát az amerikai polgárháború történetéről, amelyben a hagyományosokon kívül a Davis által alkalmazott forrásokhoz hasonlóakra támaszkodva filmesítette meg Amerika egyik legfontosabb történelmi eseményének teljes történetét. Neki is

³⁸⁰ Finlay, Robert: The Refashioning of Martin Guerre, The American Historical Review, Vol. 93, No. 3 (Jun., 1988), 553-571.

³⁸¹ Natalie Zemon Davis: „On the Lane”, The American Historical Review, Vol. 93, No. 3 (Jun., 1988), 575.

³⁸² Ken Burns: Civil War 1990

ugyanaz volt a legfontosabb, mint Davisnek: a kisvárosok, mezőgazdasági birtokok mindennapjai a háborúban, a család, a kisember, a nők, a rabszolgák sorsa a korabeli Amerikában, és természetesen a csaták érzékletes leírásai. Ugyanazokból a forrásokból építette fel filmsorozatát, melyek a társadalomtörténet forrásai: naplók, leltárok, levelek, rajzok, sírfeliratok, sőt mosócédulák – bármi, ami releváns tartalommal bírt a polgárháború környezetének ábrázolásához és megértéséhez. Ken Burns megválasztása az Amerikai Történészek Társaságába (*Society of American Historians*) jelzi, hogy vannak esetek, amikor a tudomány nemcsak elfogadja, de nagyra is értékeli a történelem filmes narratíváját.

Az 1970-es években születtek a témáról az első tanulmányok. D.J. Wenden oxfordi történész Eisenstein Patyomkin páncélosát méltatta: „*a hajó felkelésének brilliáns használata mint az orosz nép teljes forradalmi törekvéseinek szimbóluma 1905-ben*”³⁸³. A film tehát szimbolikus történelmet is kreálhat, amely elfogadható mint a múlt megértésének egyik eszköze.

Davist is foglalkoztatta még a történelemmel foglalkozó irodalom és a film a későbbiekben is – különösen az utóbbi. Esszéiről³⁸⁴ Robert A. Rosenstone írt bírálatot³⁸⁵, aki maga is foglalkozott a „múltról szóló víziókkal” (szó szoros értelmében), vagyis film és történelem viszonyával. A filmet a történelem elmesélésének, megértésének és az ebből fakadó kérdések felkeltéséhez megfelelő eszköznek tartja, bár figyelmen kívül hagyja, hogy a filmet filmesek készítik és nem történészek.

Marc Ferro francia történész elutasítja a filmes történetírás lehetőségét, mert a film, mint művészeti alkotás magában hordozza alkotóinak politikai világnézetét, ezért csak a múlt szubjektív vízióit tudja megjeleníteni. Önmagának ellentmondva felsorol azonban alkotókat, aki képesek voltak független történelmi reprezentációk létrehozására, vagyis létre tudtak hozni „*eredeti hozzájárulást a múlt jelenségeinek megértéséhez és megmutatták kapcsolódásukat a jelenhez*”³⁸⁶ Az általa példaként megnevezett filmművészek: Andrej Tarkovszkij, Ousmane Sembene, Hans Jürgen Syberberg és Luchino Visconti.

³⁸³ D.J.Wenden: „Battleship Potemkin – Film and Reality” in Short, Feature Films, 40.

³⁸⁴ Slaves on Screen: Film and Historical Vision, Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, 2000

³⁸⁵ Robert A. Rosenstone: Does a Filmic Writing of History Exist? History and Theory. Vol. 41. No .4.Theme Issue 41: Unconventional History (Dec. 2002) pp 134-144.

³⁸⁶ Ferro: „Does a Filmic Writing of History Exist?” in Cinema and History, 163.

Pierre Sorlin³⁸⁷, a harmadik, úgyszintén francia történész problematikusnak tartja, hogy a film nagy része fikció, és még azok a filmek is, melyek történeti bizonyítékon alapulnak, a múltat jórészt képzeletükkel jelenítik meg. Fontos az is, hogy a filmek megítélésénél figyelembe kell venni annak a kornak a közgondolkodását, melyben születettek, mert a kor szükségszerűen befolyásolja a reprezentáció módját.

A kérdést, amelyet Marc Ferro fogalmazott meg először, arról, hogy létezik-e filmes történetírás, Davis másként teszi fel: Mik a film lehetőségei, hogy a múltat értelmesen és pontosan beszélje el? Vizsgálódásának tárgyául a játékfilmet választja, mert azt tartja bonyolultabb esetnek, és számára nagyobb kihívásnak. Megjegyzi azonban: *„Annak ellenére, hogy látszólag sokkal kötöttebb a kapcsolata a valósághoz, a dokumentumfilmhez is hozzátartozik a képzelet játéka, ugyanakkor a játékfilm, fiktív elemei ellenére is képes történelmi események, kapcsolatok és folyamatok helytálló megfigyelésére”*³⁸⁸ vagyis mindkét filmes módszer sajátja a pontos analízis és a képzelet együttes alkalmazása, továbbá mindkét módszert alkalmasnak tartja arra, hogy a történelem narratívája legyen. Kétfajta történelmi filmet különböztet meg: amelyek dokumentálható eseteken alapulnak, és amelyek elképzelt eseményekről szólnak, de valós történelmi helyzet befolyásolja a drámai történet menetét. Az előbbi lehet a dokumentumfilm tárgya is, míg az utóbbi típus megjelenési formája a játékfilm.

A történelem ábrázolását ideálisan az önéletrajzban és a mikrotörténelem megjelenítésében látja. Makrofolyamatok bemutatására tehát a filmet nem tartja alkalmasnak, fontosabb neki a családi élet, a munka világa, az öltözködés, a helyszínek, a vizuális környezet ábrázolása, a társadalom különböző rétegeinek bemutatása, a gazdagok-szegények közötti hasadék érzékeltetése a különböző korokban: vagyis a társadalomtörténet megjelenítése a vásznon a társtudományok és a művészet segítségével. Az ideális film megmutat, kommentál és hozzá is ad a történelmi diskurzushoz melyből ered, és amelyhez szólni kíván. Segít olvasni, jobban megérteni, és alkalmazni azokat a történelmi ismereteket, amelyek a mának fontosak. Számunkra különösen érdekes, hogy Davis (és Rosenstone) számára mennyire természetes,

³⁸⁷ Eisenstein Októberét tanulmányozta. Kezdetben propagandafilmként kezeli, de aztán elismeri, hogy a forradalom bolsevik ideológiától mentes képét nyújtja.

³⁸⁸ Robert A. Rosenstone: Does a Filmic Writing of History Exist? History and Theory. Vol. 41. No. 4. Theme Issue 41: Unconventional History (Dec. 2002) pp 138.

hogy egy ún. történelmi filmen számon kérik az ábrázolt korszak és szereplői történeti hitelességét, illetve elemzéseikben mennyit foglalkoznak az alkotás megszületésének történeti-politikai kontextusával. Magyarországon (és a volt szovjet rendszerű országokban) még közeli emlék az az időszak, amikor ezek a szempontok jószerével a műalkotások megítélésének szinte *egyedüli* szempontjai voltak. A szocialista realizmus kötelezően előírta a politikai ideológia, illetve a hivatalos történelemmagyarázat kánonjainak való megfelelést. Az idő előrehaladtával (Magyarországon a Kádár-korszakban a hatvanas évektől) ez a gyakorlat elsorvadt, majd eltűnt, de a rendszerváltás óta elemzők és kritikusok többnyire mégis tartózkodnak az ilyen típusú megközelítésektől. (A művészetet csak a művészet ismerői magyarázzák a maguk immanens szempontjai szerint!)

Davis azonban Rosenstone interpretációjában a filmet ugyanúgy a történetmondás egyik lehetséges módjának tartja, ahogy a maga mikrohistóriáit vagy más történetírói műfajokat. Az elemzett filmek³⁸⁹ traumatikus eseményekbe nyújtanak történeti betekintést, „a múlt reményeit és tragédiáit” hozzák közel hozzánk. Sőt, Davis szívesen látná, ha a filmesek jobban ragaszkodnának „történeti forrásaikhoz”, s kevesebb „anakronizmust” építenének be műveikbe (akarva vagy akaratlanul), magyarul: ha kicsit (még) történészebbek lennének. Davis a maga módján tehát kicsit azt kéri számon alkotóin, amit Finlay őrajta (egy évtizeddel korábban), hiszen a filmesek a filmművészet szabályai és konvenciói szerint élnek a fikcionalizálás, sűrítés, a dramaturgia, a képi megjelenítés és – igen – az anakronisztikus, kortól és témától eloldozódás eszközeivel. Rosenstone szelíden Davis szemére is veti, hogy olyan dolgokat kér számon a filmekben, amiket történeti könyveken lehetséges csak³⁹⁰. Ám beismeri: sok mindenben bizonytalanok vagyunk a történelem filmes narratíváját illetően. Inkább el kell ismerni, hogy a történelem filmes ábrázolásának megvannak a saját törvényszerűségei, immár százéves hagyománya, s a történésznek – ha ez érdekli – inkább ebből a gyakorlatból kellene megalkotni a filmes történelem elméletét. A film tehát a történelem elbeszélésének sajátos lehetősége, amely számos ponton mutat hasonlóságot az írott történelemmel, ám ugyanakkor más pontokon számottevően különbözik is tőle. Eltérően

³⁸⁹ Davis könyvében a szolgátság viszonyait európai és amerikai példákon vizsgálja. A filmek 1960 és 1996 között készültek, az ábrázolt korszak Spartacus felkelésétől a 19. század végéig ível, sőt tovább, hiszen Davis megjegyzi, hogy Spielberg Amistadja, ill. Jonathan Demme Beloved-ja „a holocaust árnyékában” születtek.

³⁹⁰ Robert A. Rosenstone: Does a Filmic Writing of History Exist? History and Theory. Vol. 41. No. 4. Theme Issue 41: Unconventional History (Dec. 2002) pp 142.

az írott történelemtől a történeti film „szuggesztív, szimbolikus, metaforikus, interpretáló – javasolja Rosenstone – és – valószínűleg itt kerül a legközelebb a történetíráshoz – morális érv.” Rosenstone tehát szabad kezet ad a filmeseknek, hogy maguk alakítsák kis a történelem filmes narratíváját – a tudomány áldásával.

Az utolsó nagy probléma, amely különösen a történelmi dokumentumfilmnél megkerülhetetlen kérdés, az emberi emlékezet. Elsődleges forrásom a témában Gyáni Gábor: *„Emlékezés és oral history”* c. tanulmánya³⁹¹, amelyben pontos összefoglalást ad a téma nemzetközi és hazai kutatóinak legfontosabb állításairól, és azt vizsgálja, hogy az orális történelem *„mennyire hihető, és mire alkalmas – ezeket a kérdéseket minden történésznek fel kell tennie, amikor személyes dokumentumokra, naplóra, memoárra vagy előszóban elmondott orális történetre alapozza vizsgálódásait”*³⁹² A történettudomány egésze, és nemcsak a hagyományos történetírás, elutasít minden nem írásbeli, vagy írott, de személyes forrást, mert nem tartja megbízhatónak a történések tényszerű rekonstruálását. Egyetértenek abban, hogy nem hihető el, és nem alkalmas átfogó történeti kép megalkotására az orális forrás – de akkor mire jó egyáltalán?

Az emlékezés pszichológiájának ismerete indokolja azt az állítást, hogy az interjúkban megjelenő történetek hihetősége problematikus. A pszichológiai fogalom értelmezésének két fő iránya jött létre a huszadik században. Az egyik, Maurice Halbwachs koncepciója szerint az emlék mint tisztán individuális tudati állapot nem más, mint szótól elválasztott kép, mely társadalmi mozzanatoktól független. Az emlékezés viszont nem jöhet létre szavak nélkül, a nyelv alkotja az emlékezés referenciális keretét. Mivel a nyelvet társadalmi konvenciók hozták létre, ezért az emlékezés mindig kollektív folyamat. A nyelv teremti meg a lehetőséget a múlt felidézéséhez. A másik fontos koncepció szerint, melyet Frederic C. Bartlett angol pszichológus alkotott meg, az emlék nem pontos mása a múltbeli történéseknek, hanem *„az emlékezés sokkal inkább konstrukciós kérdés, semmint puszta reprodukció”*³⁹³ Bartlett szerint az emlékezés során a személy egy bizonyos séma segítségével konstruál, erre támaszkodik az

³⁹¹ Gyáni Gábor: Emlékezés és oral history In. Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág kiadó Budapest 2000 128-144.

³⁹² Gyáni Gábor: Emlékezés és oral history In. Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág kiadó Budapest 2000 128.p.

³⁹³ Maurice Halbwachs: Az emlékezet társadalmi keretei. In Ferge Zsuzsa (szerk): Francia szociológia (Válogatás). Budapest, Közgazdsági és Jogi Könyvkiadó, 1971, 296.p.

emlékek felépítésében. A személyes érintettség meghatározza az észlelést és az emlékezést is. Mindig a jelen határozza meg az emlékezést, mindent a jelen horizontjából szemlél az emlékező. Az emlékezés narratív természetű, úgy emlékezünk, hogy emlékeinket összefüggő történetté alakítjuk. *„Erre elsősorban az identitás megteremtése végett van nagy szükségünk. A folyamatosan újraserkesztett élettörténetre hárul ugyanis az én kontinuitásának, egységének és integritásának biztosítása.”*³⁹⁴ Egy életút elmesélése tehát nem események és történetek tárgyyszerű megfogalmazása, hanem ezek megkomponált megjelenítése. A felidézett események hihetőségét így nem a tényekhez fűződő amúgy ellenőrizhetetlen viszonyuk biztosítja, hanem hogy mennyire relevánsak az adott, előadott történeten belül. A szerkesztés menetét a múlttól való távolság hossza és az utótörténet határozza meg elsősorban, és csak másodlagos jelentőségű az eredeti észlelés maga. A múlt tehát olyan, amilyennek a mából látjuk, látni kívánjuk, és ez megfelel a posztmodern történettudomány korábban ismertetett álláspontjának. A múlt, a valamikor élt emberek, és a jelen, a mából visszaemlékezők horizontja egybeolvad.³⁹⁵ Ez mégsem jelenti azt, hogy az interjúkban megfogalmazott múlt-kép nem jó semmire. *„A fontos történelmi események tanúinak elbeszéléseiből tehát értékes történelmi információkat nyerhetünk: néha magáról az eseményről is, de mindenekelőtt arról, hogy a megkérdezettek hogyan élték meg a szóban forgó eseményt, mi volt számukra a történelmi esemény jelentése...Beszámolóikból végül is az igazságot nem ismerhetjük meg, de saját igazságukat igen.”*³⁹⁶ Ez a hagyományos történetírás szempontrendszerének felel meg, amely annak kiderítését tűzte ki célul, hogy mi is történt valójában. A társadalomtörténet kutatói szerint, melynek tárgya a mikrotörténet nem beszélhetünk egyszerűen megtörtént tényekről, mert ezek is csak a múlt narratív formában előadott beszámolói. Sarkítva, nincs is érdemi különbség a források adta beszámolók, valamint a történész beszámolója között, bár mindkettőnek más a funkciója és eltérő horizontból készült. Az orális történet – az életutat bemutató interjú – a múlt egyenértékű olvasata lehet, amely nem a múlt magyarázata, hanem megértése szempontjából fontos.” *Erre a célra viszont jó eszköz az orális történet, sőt erre a*

³⁹⁴ Gyáni Gábor: Emlékezés és oral history In. Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág kiadó Budapest 2000 134.p.

³⁹⁵ *Wirkungsgeschichte* In. Gadamer: Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Budapest, Gondolat, 1984 239-240.

³⁹⁶ Kovács András: Szórol szóra. BUKSZ 4,1, 1992, 94.

*célra sokkal alkalmasabb is, mint az írott forrásokat hasznosító eseménytörténet-írás.*³⁹⁷

Abban az esetben, amikor elegendő írásbeli forrás nem áll rendelkezésre, az orális források alkalmazása segítheti a történetészt a múltbeli történet megkonstruálásához, amelynek valószínűsége a legnagyobb. Gyáni Gábor tanulmányában³⁹⁸ Losonczy Géza halála körülményeinek megkonstruálását hozza fel példának. Losonczy börtönbeli haláláról nincsenek hivatalos források, vagy tudatosan félrevezetőek, nem lehetett tehát másra támaszkodni, mint a börtönőrök, börtönorvosok emlékezetére, hogy megrajzolható legyen az ami valószínűleg történt. Így szolgáltatott a szubjektív forrásokat Hanák Gábor videointerjúi Kövér György történésznek és így konstruálták meg mindezek alapján a számukra legvalószínűbb variációt.³⁹⁹ Az interjúalanyokat Gyáni szubjektív forrásnak nevezi, amely mindig személyes hangot üt meg, és magáról beszél, akkor is, ha a köz ügyei kerülnek szóba. Mindig a narrátor szempontjából és a narrátor beállításában mesélik el a külső eseményeket.

A személyesség tehát egyszerre erénye és korlátja az életútra vonatkozó orális forrásoknak. Egy élettörténet azonban sosem csak az adott individuum elszigetelt története. Mivel minden ilyen elbeszélésnek az a célja, hogy az elmondott életutat jelentéssel lássák el, az elbeszélte egyedi történet mindig *„sokkal inkább egy közösségnek, egy társadalomnak, egy történeti szituációnak az egyéni élet szövetén átszűrődött képét tartalmazza.”*⁴⁰⁰

Pszichológiai megfigyelés szerint az idő előrehaladtával az emlékezés nem romlik, így az idős emberek emlékei nem megbízhatatlanabbak a fiatalokénál. Egy esemény észlelése utáni néhány másodperces szakaszban az emlékezés fotografikus, de utána rögtön elindul a szelektálás és a rendszerezés folyamata. Kialakulnak a tartós emléknymok, melyek később változnak ugyan, de mindig az eredeti emlékmény újabb és újabb konstruálása történik meg. A traumatikus és drámai élményeknél mindig élénkebb az emlékezés, ezek elhomályosítják a többi, kevésbé jelentős dolgokat. Halbwachs szerint *„A társadalom – a körülményeknek és az idő múlásának megfelelően – különbözőképpen képzei el a múltat: módosítja a*

³⁹⁷ Gyáni Gábor: Emlékezés és oral history In. Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág kiadó Budapest 2000 136.p.

³⁹⁸ Gyáni Gábor: Emlékezés és oral history In. Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág kiadó Budapest 2000 128-144.p.

³⁹⁹ Hanák Gábor- Kövér György: Biográfia és oral history. In Valuch Tibor (szerk): Hatalom és társadalom a XX. századi magyar történelemben. Budapest, Osiris –1956-os Intézet, 1995, 100.

⁴⁰⁰ Niedermüller Péter: Élettörténet és életrajzi elbeszélés. Ethnographia, 1988/3-4, 386-387

*konvencióit*⁴⁰¹ Ennek megfelelően változik az emlékezés is. Egy emlékkép gazdagságát dönti el, hogy hány „*memóriakeretben*” hívható elő, és ha ezek a keretek eltűnnek, eltűnik az emlék is, és bekövetkezik a felejtés. Fontos szempont még, hogy az interjú mindig irányított, és az emlékező úgy emlékezik, hogy igyekszik megfelelni az aktuális társadalmi konvencióknak, és a társadalmat személyesen is képviselő kérdezőnek. Az emlékező nem autonóm, interaktív folyamat részese, és a kérdező azonnal szerkesztővé lép elő. Tudatosítja az elvárásokat, és megfelelésre készíti a beszélőt. Az orális történet a jelenhez tartozó szellemi konstrukció, amely ötvözi a mítoszt és a valóságot, egyszerre szól a valóságos tapasztalatba felismerhetetlenül beleágyazódott mítoszlól, és a valós világ történéseiről. „*Az emlékezet mítikus elemeit, röviden mondva, egyszerre kell a múlt bizonyítékaként, illetve a jelenben folyamatosan ható erőként láttatni.*”⁴⁰²

Assmann megkülönbözteti a kommunikatív és a kulturális emlékezet fogalmát.⁴⁰³ Kommunikatív emlékezet alatt azokat az emlékeket érti, amelyekben „*az ember kortársaival osztozik. Jellemző példa a nemzedéki emlékezet*”. Az idő előrehaladtával az emlékek átalakulnak, vagy ha nem adják át őket, eltűnnek, s az új nemzed emlékezete váltja fel őket. Az egyes ember tudása a múlttól tehát saját nemzedékéhez kötődik, és ez az újabbak megjelenésével változik. Az emlékezet a saját tapasztalaton túl „*az eseményekben való közös részesedésre*” is épül. Az emberöltővel tehát a közös emlékezet is módosul: negyven évben állapítja meg a korszakhatárt, ennek letelte után a múlt kimoszdul addigi emlékezeti helyéből, és fokozatosan kulturális emlékezetté válik. Két emberöltő után, tehát kb 80 év múltán már senkinek sem lesz saját tapasztalata a múlt adott szakaszáról⁴⁰⁴. Ekkor már teljesen a hivatalos emlékezettechnikák veszik át az emlékezet szerepét. A kommunikatív emlékezetre a közösség tagjai a beszéd és a mindennapi kommunikáció elsajátításával tesznek szert, és erre mindenkinek egyformák az esélyei. A kulturális emlékezetet már egy „tudás-elit” tagjai alakítják, így az ebből való részesedés már nem egyenletes többé. Rögtön eszünkbe jutnak erről az ötvenes évek és az 56-os forradalom filmjei mindannyiunknak. Múltunknak ez a

⁴⁰¹ Halbwachs, 1971 131

⁴⁰² Raphael Samuel – Paul Thompson? Introduction. In: *The Myths We Live By*. London, Routledge, 1990, 20.

⁴⁰³ Assmann, Jan: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politika identitás a korai magaskultúrában, Atlantisz, 1999.51-56.p.

⁴⁰⁴ Különleges kivétel, sőt rekorder ebből a szempontból a Gulyás testvérek *Én is jártam Isonzónál* c. filmje, amely az első világháború emlékezetéről szól, az utolsó utáni pillanatban rögzítve: 1986-ban, közel 70 évvel az I. Világháború után.

szakasza abban a fázisban van, hogy kommunikatív emlékezetben elfoglalt helyét átadja lassan a kulturális emlékezetnek. Assmann megfigyelte, hogy 40-50 év után, a bekövetkező nemzedéki váltásnál jól megfigyelhetően felerősödik az emlékek továbbadásának vágya, és ezzel párhuzamosan a nemzedéki tapasztalat elindul a történelemmé válás útján. Ez is hozzájárult az 56-os filmek 2006-os dömpingjéhez, ezt a jelenséget erősítette az állami szerepvállalás az évfordulós megemlékezések, emlékművek – a film is az - jelentős szponzorációjával. Az emlékezet megőrzésének módja az átadás, az emlékek transzformációja, és nem kell kifejtetni, hogy a történelmi dokumentumfilm ennek az átadásnak ill. transzformációnak ideális hordozója, eszköze. Az emlékezés gyakran változó keretei pedig a kilencvenes évektől máig tartó húsz éves periódusban, pedig mindig befolyásolták az emlékezetre épülő dokumentumfilmek tartalmát és művészi megformálását. Dolgozatomban filmeket áttekintő fejezeteiből pedig nyomon követhetőek a memóriakeretek átalakulásai.

A fentiek alapján nem túlzás állítani, hogy a történettudományt az egész világon nagyon is foglalkoztatja a film. Vannak akik szigorúbbak vele szemben, a posztmodern irányzatok képviselői megengedőbbek. Amellett, hogy védelmezik a tudományosságot, az írásbeli narratíva elsődlegességét, nem zárják ki a filmes elbeszélést sem, bár megoszlanak a vélemények, hogy mennyire lehet ezt komolyan venni.

A dokumentumfilm a történelem filmes narrációja szempontjából lehet forrás vagy műalkotás, legtöbbször mindkettő. Ha dokumentumként vizsgáljuk, rögzíthet eseményt és egyéni életutat, pótolhatja az esetleges forráshiányt, a hivatalos források, a mindenkori politikai hatalom lenyomatának tendenciózusságát korrigálhatja az „*alul lévők*”⁴⁰⁵ emlékezetének dokumentálásával.

A történelmi dokumentumfilmek legfontosabb eleme az interjú, amely ha a múltat beszéli el, az emlékezeten alapul. Ez nem alkalmas forma a történetek tényszerű rekonstruálására, egy átfogó történeti kép alkotására, mert a beszélő állításai nem hihetőek. A múltat mindig úgy konstruálja az emlékező, ahogy a mából látni szeretné, és amely narráció leginkább megfelel saját identitása felépítéséhez. Az interjúkból megismerhető a szereplők személyes igazsága, de ez mindig egy közösség története is, egy történeti szituáció szubjektív lenyomata. Az

⁴⁰⁵ „history from below”, azaz társadalomtörténet, amely a múlt soha meg nem szólaló szereplőivel foglalkozik
In. Gyáni Gábor: Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág kiadó 2000. 16.p.

emlékezés az idő előrehaladtával nem romlik, egy idős ember emlékezete nem rosszabb mint fiatalabb önmagáé, de ugyanaz az emléktanyag mindig újrakonstruálódik, újabb memóriakeretben fogalmazódik meg a társadalmi elvárásrendszer változásainak megfelelően, és ahogy az emlékező ezeket tudatosítja magában. Ennek katalizátora a kérdező, aki miatt az emlékezés irányított folyamattá válik, és csökkenti forrásértékét. Minden elbeszélte emlékezet egy nemzedék emlékezete, amely 40-50 év elteltével módosul: kommunikációs emlékezetből kulturális emlékezetté válik. Ennek a transzformációs folyamatnak nagyszerű eszköze a film, a filmet pedig segíti minden generációs váltás, mert felerősíti a közlés vágyát, és megnő az adott téma jelenléte a különböző hordozókon.

Ha műalkotásként szemléljük, lehet a múlt egyik diskurzusa, és ezeknek párhuzamosan többféle interpretációja is lehetséges. Segítheti a múlt megértését szereplői igazságának bemutatásával, de nem szabad feledni, hogy ez sosem egy kizárólagos igazság.

Dramaturgiai és stiláris eszközei értelemmel töltik meg a múlt tényeit, amennyiben nemcsak saját belső logikájának fele meg, hanem külső referenciák - a tudomány - szerint is helytálló, akkor a múlt benyomását keltheti, erkölcsi jelentést adva a múlt tényeinek. Erre legkedvezőbb területnek az egyéni élettörténeteket tartják a társadalomtörténészek, továbbá a mikrotörténet megjelenítésére, de alkalmatlannak makrofolyamatok, az államtörténet narrációjára. A film így a történelem elmesélésének, megértésének és az ebből fakadó kérdések felkeltéséhez megfelelő eszköz lehet, de nem tekinthető objektívnek, csak a múlt szubjektív víziójának, mert magában hordozza korának társadalmi elvárásait, alkotóinak politikai világnézetét. Még a történeti bizonyítékon alapuló filmek nagy része is fikciónak tekinthető, de megmutat, kommentál és hozzá is ad a történelmi diskurzushoz melyből ered, és amelyhez szólni kíván. Mindenki számára érthetően és élvezhetően jeleníti meg a múlt „reményeit és tragédiáit”. Legnagyobb értéke morális és érzelmi hatása, szimbolikus és metaforikus eszközei erősen hatnak a befogadóra. A posztmodern történettudomány filmesek szempontjából legüdvözítőbb állítása, hogy a történelem filmes narrációjának módját a filmesekre bízzák, hogy a már több mint százéves hagyománnyal rendelkező film maga alakítsa ki ezzel kapcsolatos normáit, és nem szólnak bele ennek módjába.

Történelem és dokumentumfilm ma

Dolgozatom utolsó fejezetének célja a történelem filmes narratíváinak áttekintése világszerte és Magyarországon napjainkban. A külföldi megközelítések vizsgálatához az Amsterdami Dokumentumfilm Fesztivál⁴⁰⁶ 2009-es és 2010-es versenypogramján látott filmekből válogattam. Megpróbálom megtalálni azokat a közös pontokat, tematikai csomópontokat, kérdéseket és szereplőket, amelyek a filmesek számára érdekesek. Keresem annak nyomait, hogy a hagyományos történeti narratívák, az előző fejezetben ismertetett posztmodern történeti-gondolati megközelítés - a ma kiemelten kezelt kérdéskör: a kollektív és kulturális emlékezet problémája - hogyan jelenik meg e filmekben. A fejezet másik felében pedig a magyar Filmszemlék 2007-2010 közötti történelmi témájú dokumentumfilm termését tekintem át a magyar dokumentumfilm mára jellemző irányzatainak megismerése céljából. Keresem a hagyományos történetírás elveit követő hagyományos műtfeldolgozó filmek korszerű megoldásait, sorra veszem a posztmodern történetírás és az emlékezeti problémák kérdéskörét is a mai magyar dokumentumfilmek körében. Ezek ismeretében is keresem a választ arra a kérdésre: Miként próbálja őrizni hagyományait a magyar történelmi dokumentumfilm, hogy közben ne veszítse el a folyamatos megújulás képességét? A fenti kérdések vizsgálata csupán néhány kiragadott szempont a sok lehetséges közül, amely alapján meg lehetne vizsgálni, és össze lehetne vetni az elmúlt évek filmjeit. Mivel írásom célja a történelem elbeszélése és a dokumentumfilm viszonyának vizsgálata, ezért választottam a fenti szempontokat. Tartalmi és terjedelmi okokból sem térek ki részletesen sok más izgalmas kérdésre, mint pld. a digitális video sokféle felhasználási lehetősége a dokumentumfilm-készítésben, ill. hogy az internetes portálok, blogok megjelenése hogyan változtatta meg a dokumentumfilm eszköztárát.

A történelmi dokumentumfilm külföldön a 2009-es és 2010-es IDFA válogatása alapján

Az IDFA-t 1988 óta szervezik minden év novemberében, célja az éves filmtermés áttekintése világszerte. *“A XXI. Század legjelentősebb európai fesztiválja az IDFA Amsterdamban, melyet Ally Derks alapított. Hatalmas, összehasonlító világ-fesztivál ez, amely a közönséget és a*

⁴⁰⁶ International Documentary Festival Amsterdam

szakmabelieket két héten át hat moziban nyűgözi le folyamatosan vetítéseivel. Fontos filmvásár is egyben, „Foruma” a jövő filmjeinek pitching-jére ad lehetőséget minden évben.”⁴⁰⁷ A versenyprogramba válogatás kritériuma, hogy a nevezett film stílusában érdekes legyen, innovatív, szociálisan érzékeny, és sikeresen tudjon kapcsolatba lépni közönségével. „Kreatív dokumentumfilmekről” van szó, amely alatt azt értik a szervezők, hogy film gondosan formált mű, amely kifejezi készítőjének személyes nézőpontját. A kreatív dokumentumfilm művészeti forma, tehát a dokumentumfilm rendező művész – és nem újságíró⁴⁰⁸.

Amsterdamban évente közel száz versenyfilm szerepel a programban, 2009-ben ebből 13 volt történelmi témájú, 2010-ben 17 film. A versenyen kívüli vetítéseken a többi kategóriában ugyancsak szerepelt egy tucat történelmi témájú film. Az IDFA-n megjelenő filmeket az év legjobbnak ítélt dokumentumfilmjeiből válogatja gondos zsűri, de az ő válogatásuk sem tévedhetetlen természetesen. Mégis azt gondolom, hogy szelekciójukat elfogadom annak az alap-állításnak, hogy ez 2009-ben és 2010-ben a világszerte készített filmek legjava. Tükrözi azt, hogy a ma alkotó dokumentumfilmesek mely témákat tartanak legizgalmasabbnak, fontosnak, hol érzik azt, hogy meg kell szólítani környezetüket, hogy a múltnak köze van a jelenhez, és miként kapcsolják össze vele? Válogatásom természetesen szubjektív, és ez rögtön magában rejti a torzítás sokféle lehetőségét. Amennyire tudtam, igyekeztem ezt elkerülni.

6.sz. táblázat

*A történelmi témájú filmek aránya az IDFA 2009-es és 2010-es versenyprogramjában*⁴⁰⁹

	IDFA 2009		IDFA 2010	
	Történelmi	Egyéb	Történelmi	Egyéb
Egész estés film (60 percnél hosszabb)	5	12	3	12
Középhosszú film (30-60 perc)	4	12	4	12
Első filmes résztvevő	1	15	4	12
diákfilm	0	16	3	10
Holland film	1	11	3	13

⁴⁰⁷Jack C. Ellis-Betsy McLane: A New History of Documentary Film. Continuum, New York 2009. 343 p.

⁴⁰⁸ http://www.idfa.nl/industry/about_idfa/organisation/missionvision.aspx

⁴⁰⁹ A táblázat a „Green Screen” vagyis a környezetvédelmi kategória versenyprogramját nem tartalmazza – a történelmi tematika keresése ebben a kategóriában nehezen értelmezhető

Rövidfilm (30 percnél rövidebb)	2	12	-	-
------------------------------------	---	----	---	---

A legkorábbi történet, amely a filmeknek témát adott a nagy gazdasági világválság volt. Nem véletlen egy újabb válság kellős közepén, hogy a rendezők keresték az okokat, és az analógiát 1929-hez képest. Újabb bizonyíték, hogy a filmet a történelemben az érdekli, amely a mára hatással van, azzal összekapcsolható, amely a ma kérdéseire keresi a választ – a klasszikus, rankei történelemfelfogás szerint. Az *1929*⁴¹⁰ a teljes feltárás eszközeit választotta: kiindulópontja a Fekete Csütörtök a New Yorki tőzsdén, ennek okait, következményeit elemzi a film gazdasági, politikai, szociológus szakértők segítségével. Sok archív filmfelvétel és zene mutatja meg a húszas évek világát, az új tömegfogyasztási korszak kezdetét és a válság következményeit: a munkanélküliséget, a szélsőjobboldal megerősödését. 1929 tanulságai a film végén a jelenlegi gazdasági válság okaira adnak magyarázatokat. Egészen más a *Farewell*⁴¹¹ c. film lírai megközelítése ugyanarról. Lady Grace Drummond-Hay 1929-ben megbízást kapott, hogy újságíróként vegyen részt a Zeppelin léghajó első világ-körüli útján. 21 nap alatt a léghajó New York-Friedrichshafen-Tokyo-Los Angeles-New York útvonalon megkerülte a Földet. Közben gyász-koszorút dobtak le Verdun fölött, tüntetéseket láttak Berlinben, és a kommunista rendszert Oroszországban. Egyedülálló tudósítás lett volna, ha nem következik be megérkezésük után a nagy tőzsdekrach, amely árnyékában a tudósítás elvesztette közönségét és feledésbe merült. A filmben kizárólag az úton készült archív felvételek építik fel a kor szubjektív-emocionális ábrázolását, igazi amatőrfilm snittekből ábrázolt privát történelmet láthatunk.

Szintén magán-történelmet dokumentáló filmek készültek a második világháborúról, amatőrfilm és naplók filmmé szerkesztésével, melyek nézőpontja a hétköznapi emberé, aki részesévé válik a történelemnek. Az 1938-as archívokból szerkesztett történet⁴¹² 8 mm-es nyersanyagát az ócskapiacon találta a rendező. Két nappal az Anschluss után készült Ausztriában, a felvételen Hitler is szerepel, ahogy megérkezik a városba (Bécs?), és integet a lakosságnak. Mégsem ez a hangsúlyos része a filmnek, hanem egy családi esemény dokumentálása, pirítóssal, teával, sok virággal. A mai néző tudatában élő háború és

⁴¹⁰ 1929 2009. HD 104 perc, r: William Karel, op: Laurent Fenart, Francois Reumont (francia)

⁴¹¹ Farewell 2009. 90 perc, r: Ditteke Mensink (holland)

⁴¹² March 14, 1938 – One Afternoon (1938. március 14. – Egy délután) 2008. 16 mm, 10 perc, r: Christoph Wehrich (osztrák)

következményei adnak fenyegető háttérrel a családi idill képeinek, és a film középpontjában álló fiatal lánynak. Mintha az ő történetét folytatná a berlini asszonyok háborús naplóit feldolgozó film⁴¹³. A naplók szerzői német nők, akik Berlin ostrománál érték meg a háború végét. Számukra nem ért véget a háború a kapitulációval, hiszen a felszabadító szovjet katonák igényt tartottak minden német nőre. Szó van erőszakról, tömeges öngyilkossági hullámról, undorról. Mindehhez a képi világot Berlin lerombolt képe adja archív felvételeken. Személyes történet ez is, szubjektív történelemképet közvetít, amelyet a jelenből értelmezünk, a társadalomtörténet érdeklődésének megfelelően a hétköznapiak mikrovilágát, az „alul lévő” történetét látjuk a filmekben. A forrás azonban már nem az emlékezet, hiszen a második világháború már nagyjából túl van a személyes felidézés időhatárán.

A XX. század második felének konfliktusai szerepeltek legnagyobb hangsúllyal a filmekben: a vietnami háború (*The Most Dangerous Man*, *The Face of the Enemy*⁴¹⁴), a hidegháború (*War Games*, *Double Take*⁴¹⁵), a közel-keleti konfliktusok⁴¹⁶, ezen belül az izraeli-palesztin háború (*Jaffa*, *the Orange Clockwork*⁴¹⁷), az iráni forradalom 1978-ban (*All Restrictions End*) és a választások utáni terror 2009-ben (*Green Wave*), Dél Amerika forradalmi kudarcok és győzelem (Chile, Nicaragua, Kuba), végül a távol kelet: Pol Pot kambodzsai rémuralma. A kémkedés története és kémek portréja nagyon népszerű téma, hiszen alkalmat teremt a rendezőnek, hogy rejtélyes és izgalmas történeteken keresztül közelítsen meg morális kérdéseket (*War Games...*, *The Most Dangerous Man*, *Garbo: The Spy*, *Clandestine*⁴¹⁸).

Az ázsiai témák, a kolonizáció erős reprezentációjának oka az egykori gyarmatosító népek rossz lelkiismerete, szembenézésük kényszere a múlttal. Mindennapjaik - az egykori gyarmatokról beáramló bevándorlók tömege, akikkel nap mint nap együtt kell élni – készítetik arra az egykori gyarmatosítókat, hogy értékeljék saját, egykori szerepüket. Joris Ivens, a

⁴¹³ *The Girls of The Ruins* (Lányok a romokból) 2009. HD, 62 perc r: Xavier Villetard, op: Simon Ross Francia

⁴¹⁴ *The Face of the Enemy*, 2009. 58 perc r/op: Erik Pauser (svéd)

⁴¹⁵ *Double Take* (35mm), 2009, 80 perc r: Johan Grimont, op: Hans Buyse, Martin Testar (Belga-német-holland)

⁴¹⁶ több film foglalkozott menekülttáborokkal, a bevándorlási és menekült problémával Európában is

⁴¹⁷ *Jaffa*, *the Orange Clockwork*, német, belga 2009. 86 perc, r: Eyal Sivan, op: Vincent Fooy, Remi Lainé, Shafir Sarousi, David Zarif (izraeli-francia)

⁴¹⁸ *Clandestine* 2009. 30 perc, r: Gideon Kennedy, Marcus Rosentrater (USA)

dokumentumfilm holland ikonja, az ország legismertebb és legfontosabb dokumentumfilm rendezője, 1945-ban készítette *Indonesia Calling* c. 22 perces filmjét Ausztráliában. Ezzel született meg a független ausztráliai dokumentumfilm-készítés. Amikor 1945-ben a holland hadsereg Sydney-ből kiindulva felszabadítás ürügyén (a háború alatt a japánok megszállták Indonéziát) újra akarták gyarmatosítani a szigetvilágot, ausztrál, indonéz, kínai és indiai aktivisták próbálták ezt megakadályozni. Az *Indonesia Calling* ennek a blokádnak a története. Joris Ivens azért adta fel a Holland Kelet-Indiáknál betöltött filmbiztosi állását, mert nem tudott tovább a gyarmatosító szerepének megfelelően dolgozni. Szembeszállva a kormány megbízatásával Ivens a független, nem propaganda célú politikai dokumentumfilm alapművét hozta létre, vállalva az árulás bélyegét, mely vád alól csak évtizedek múlva rehabilitálták. Ez a dokumentumfilm az *Indonesia Calling* c. film megszületésének története és egyben Joris Ivens portréja⁴¹⁹. Ivens szembeszállása a kormánnyal politikai következményekkel is járt, film és történelem személyében összekapcsolódott. Az elkészült művet a függetlenségéért harcoló Indonéziában folyamatosan vetítették, a lakosság számára azóta is küzdelmeiknek jelképe. Joris Ivens portréja archív forrásokból, családtagok, utódok emlékeiből épül fel a klasszikus portré dokumentumfilmek eszköztárát igénybe véve.

Emlékezetet dokumentálnak a vietnámi háborút feldolgozó filmek. Itt ugyancsak a háborút elszenvedő lakosság áll a középpontban. A *Face of the Enemy* c. film⁴²⁰ kizárólag interjúkra épít. Bombázások, családi veszteségek, politikai megosztottság, a vegyi fegyverek szörnyű utóhatásait beszélnek el ismeretlen túlélők, egyforma arányban férfiak és nők, köztük olyanok is, akik részt vettek az ellenállásban. Történeteikhez ismeretlen katonák portréi adják a kontrasztot, ők a film címadó arcai. A rendező a beszélők személyes történeteiből alakítja ki a háború képét, célja nem az események rekonstrukciója, hanem az átélt borzalom érzékeltetése.

Ma már a hatvanas-hetvenes évek emlékezete érte el azt a bizonyos határt, hogy lépésről-lépésre a társadalom kommunikációs emlékezetéből a kulturális emlékezet részévé transzformálódjon⁴²¹. A téma hangsúlyos jelenléte is ezt bizonyítja: a hidegháborús történetek,

⁴¹⁹Indonesia Calling: Joris Ivens in Australia 2009. 90 perc, r: John Hughes, op: John Hughes, Kathryn Milliss, David Muir, Kostas Rologas (ausztrál)

⁴²⁰ The Face of the Enemy, 2009. 58 perc r/op: Erik Pauser (svéd)

⁴²¹ Assmann, Jan: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politika identitás a korai magaskultúrában, Atlantisz, 1999.51-56.p.

a vietnami háború (1959-75), az amerikai polgárjogi mozgalmak - Martin Luther Kinget 1968-ban gyilkolták meg - Pol Pot diktatúrája Kambodzsában (1975-79), az iráni forradalom (1978), és a nicaraguai forradalom (1979) lett a személyes emlékezet tárgya, a filmes narrációban hangsúlyosan szereplő időszak. A történetek súlypontja nem Európa, Amerika és Dél Amerika, Afrika és Ázsia főszereplővé vált.

A kambodzsai kommunista diktatúra rémuralmáról két film is készült. Az *I Dreamed About Pol Pot*⁴²² c.film az európai értelmiség személyes felelősségének kérdéseit vizsgálja. 1978-ban Gunnar Bergström, vietnami háború ellenzője, és harcos antikapitalista egy svéd delegáció tagjaként bebocsátást nyert a vörös khmer uralta Kambodzsába, sőt, Pol Pottal is találkozott, akit támogatott, mert a kapitalizmus alternatíváját látta benne. Harminc évvel később, mikor újra meglátogatja az országot, szembesül mindazzal, amit egykor elzártak előle. Elmegy a vérengzések színtereire, ahol személyesen kér bocsánatot a diktatúra elszenvedőitől. A film alapszituációja a mai nyugat európai történelmi dokumentumfilm egyik toposza. A múltjával meghasonló európai értelmiségi – általában újságíró - aki konfrontálódik ifjúsága eszméivel sok film alapját teremti meg. Ez az eszme, pontosabban a kommunizmusban való hit készítette a filmek hőseit, hogy hazájukat elhagyva beszálljanak tudósítóként vagy forradalmárként egy távoli - dél amerikai vagy afrikai - ország polgárháborújába. (Nicaragua⁴²³, Kuba⁴²⁴). A személyes szerepvállalás mértéke változó. Erich Durschmied csak egy interjút készített Fidel Castroval – akinek személyisége lenyűgözte - az őserdő közepén, jelentős személyes kockázatot vállalva, mindössze két nappal a kubai forradalom győzelme előtt, 1958. december 30-án. Így lett világhírű lett egy pillanat alatt. Peter Torbiönsson svéd újságíró viszont a nicaraguai forradalmi erők beszervezett ügynökeként tudósított a forradalomról, sőt maga csempészett be utasításra egy dán „kollégát” arra a sajtótájékoztatóra, ahol az bombamerényletet hajtott végre 1984-ben „La Penca” mellett, hét újságíró halálát és többek súlyos sebesülését okozva. Mindkét film személyes múltfeltárás története, lelkiismeretvizsgálatuk dokumentációja, ha különböző mértékben is. Visszautaznak a helyszínre, újraélik a múltat és elbeszélnek a kamerának

⁴²² *I Dreamed About Pol Pot* 2009. 36 perc r: Julia Stanislawska, Michael Krotkiewski op: Michael Krotkiewski, Julia Stanislawska (svéd)

⁴²³ *Last Chapter*, 2010. 102 perc r: Peter Torbiönsson, op: Ivan Blanco

⁴²⁴ *Finding Fidel: The Journey of Erik Durschmied*, 2010. 89 perc r: Bay Weyman, op: Erik Durschmied, Bay Weiman, James Weyman (kanadai)

emlékeiket. A Pol Pot uralmát feldolgozó következő film - *Enemies of the People*⁴²⁵ - szintén a személyes lelkiismeret és önvizsgálat filmje. A vörös khmer elszánt hívéből, sőt egyik hóhérából annak elutasítójává váló és lelkiismeretével küzdő Thet Sambath szubjektív áttekintése Kambodzsáról, és a vörös khmerről. Propagandafilmei és szörnyűségek kontrasztja és végtelen lassúsággal bemutatott rizsföldek képe adja a film képi világát. 2007-ben Sambathot letartóztatták, és furcsa módon ez segíti őt abban, hogy lezárhassa múltját. A fentiek közül három film is az egyén felelősségéről, a személyes döntés szabadságáról szól, egy kiélezett történelmi szituációban. Mindhármán Peter Torbiönsson, Gunnar Bergström, és Thet Sambath olyan döntést hoztak, amelynek következményei máig meghatározóak számukra. Az ő múltjuk is befejezetlen a múlt is a magyar történelmi dokumentumfilmek lezáratlan és kibeszéletlen történeteire hasonlón, de gyökeresen más szemszögből: a cinkos, a bűnös szemszögéből, és nem az áldozatéból. Célja az önvizsgálat, a bűn nyilvános vállalása, a bűnbocsánat elnyerése, egyfajta Canossa-járás.

Joris Ivensről szóló filmhez hasonlóan a nicaraguai és a két kambodzsai témájú film is a személyes választás lehetőségeit vizsgálja, a döntés morális felelősségét, hosszú távú következményeit az egyén életére, kivételes esetben ennél még sokkal többre is.

A befejezetlen és lezáratlan múlt más megközelítésére, az áldozat szemszögéből való feldolgozásra is található példa a filmek⁴²⁶ között. Macarena Aguilo négyéves volt, mikor elrabolták Chilében, hogy túsul ejtésével bújkáló forradalmár apját megadásra kényszerítsék. A terv nem vált be, Macarenát sikerült külföldre menekíteni. Pár év múlva 59 társával együtt egy pedagógiai kísérlet alanyává vált: önkéntes felnőttek, ún. „szociális szülők” bevonásával kvázi családokat hoztak létre a Chilében bújkáló, harcoló vagy kivégzett kommunista forradalmárok gyerekeinek. Közös fedél alatt éltek, melyet „Project-otthon”-nak neveztek, ahol megpróbálták ideális családi és ideológiai környezetet biztosítani számukra a forradalom győzelméig. A forradalom győzelme elmaradt, a nevelési kísérlet öt év után véget ért, a gyerekeket és a pót-szülőket szélnek eresztették. Megmaradt viszont a csalódás, az elhagyottság érzése, és a magány. Macarena célja története elmesélésével az évtizedes hallgatás feloldása. Kapcsolatfelvétel az egykori testvérekkel, nevelőszülőkkel, és legfőképpen a valódiakkal. A sérelem nyilvánvaló: elhagyták, kétszer is. Először egy eszme,

⁴²⁵ *Enemies of the People*, 2009. HD 93 perc, r: Rob Lemkin, Thet Sambath (angol-kambodzsai)

⁴²⁶ *The Chilean Building*. 2010. 95 perc, r: Macarena Aguilo, op: Arnaldo Rodriguez (chilei)

másodszor annak kudarca miatt. A film mégsem panasz, inkább küzdelem. Nem okokat keres vagy felelősöket, hanem a szeretet megmaradt nyomait, hogy erőt merítsen belőle.

A hétköznapi ember szemszögéből, egyszerűen átlátható, derűs megközelítésből meséli el az Irán történetét a 2008-ban készült *All Restrictions End*⁴²⁷c. film. „Az iráni forradalom idején mindenkit azonnal elbocsátottak az állásából, akinek él volt vasalva a nadrágjára, hiszen abban hogyan is tudna bárki Allahhoz imádkozni anélkül, hogy tönkre ne menne a vasalása?” Irán történelmének rövid összefoglalása ez a film az öltözködési szokások tükrében. Sajátos perspektívájából értelmezve a politikai konfrontációk és változások mindig megjelentek az öltözködési kódokban is, ezeket mutatja be sok archívval, montázssal és animációval. Társadalomtörténet ez is, éppen abból a nézőpontból, amelyben a filmes narratívát támogató történészek (Zemon Davis és Rosenstone) a film legnagyobb előnyét és erényeit látják. Egy évvel később, 2010-ben Irán a fesztivál főszereplőjévé lépett elő, gyökeresen más hangulatú filmekkel. A *My Persian Rug* c. film⁴²⁸ ugyancsak mikrotörténeti szempontú narráció Irán múltjáról: a nagymama perzsaszőnyege, mint a család összetartozásának szimbóluma a film címadója. A film állóképek sorozata: a változatlanságot, a megmerevedett világot ábrázolják a család körül, amelyben már nincsenek férfiak. Elvesztésük története a film, egyetlen mozgóképpel a végén: leplekkel eltakart imádkozó muszlim asszony – a rendező édesanyja, özvegy – és vele kényszerűségből összezárt unokahúgainak képe zárja a szubjektív történelmet. A keserűség oka a 2009-es választások kudarca, és az azt követő véres terror, amely máig megfélemlíti és reménytelenné teszi a lakosságot. Ennek krónikája a *The Green Wave* c. film⁴²⁹. Külföldre menekült iráni fiatalok elbeszéléseiből, illegálisan forgatott videofelvételekből és két internetes blog sokkolóan naturalista animált epizódjaiból áll össze Irán 2009-es választásainak véres története. Mindkét film célja azonos: a figyelem felkeltése Európában, politikai állásfoglalás a terrorral szemben.

⁴²⁷ *All Restrictions End* 2009. HD 30 perc, r: Reza Haeri, op: Mostafa Ghaheri (iráni)

⁴²⁸ *My Persian Rug*, 2010. 50 perc, r: Massoud Bakhshi, op: Massoud Bakhshi, op: Massoud Bakhshi (iráni-holland)

⁴²⁹ *The Green Wave*, 2010. 80 perc, r: Ali Samadi Ahadi, op: Ali Samadi Ahadi, Peter Jeschke (német)

Timbuktu egykori dicsőségéről szól a „*The Manuscripts of Timbuktu*”⁴³⁰ c. film. Mali sivatagos vidékének a közepén fekvő Timbuktu évszázadokon át volt kereskedelmi központ, ahol sőt és aranyat árultak, jelentős vallási, tudományos élettel a fizika, az asztrológia és a technológiák területén, egykor a város teljes lakossága írástudó volt. A filmben szereplő tekercsek Ahmed baba írásai (1556-1627), melyek mind a sokszínű és fejlett kultúra létét bizonyítják. Lehet-e ez a film is az emlékezet reprezentációja? Mali saját magát keresi a gyarmatosítás utáni világban. Identitása megtalálásához szüksége van hagyományaira, amelyekre felépíthető a történelmi emlékezés. „*Az ismeretlenségbe merülő múlt az emlékezet helyeinek közvetítésével kerül be a történelmi emlékezet közösségi vérkeringésébe*”⁴³¹ Ilyen emlékezeti hely lehet kulturális alkotás is, csak az a fontos, hogy a történelemmé átalakuló kollektív emlékezet tovább tudja hordozni és közvetíteni a hagyományt. A film ebben az esetben nem más, mint a történelem olyan narratívája, amelynek az a célja, hogy megszilárdítsa az afrikai kis nép identitását, és ezt minél szélesebb körben terjessze.

Az identitás kérdéséhez is kapcsolódott az amerikai polgárjogi mozgalmak történetét bemutató film is (*Soundtrack for a Revolution*⁴³²). 2008-ban volt Martin Luther King meggyilkolásának 40. évfordulója, és az Amerikai Egyesült Államok első fekete bőrű elnöke megválasztásának éve. A film ennek kapcsán mutatja be az amerikai polgárjogi mozgalmat: a békés demonstrációkat a szegregáció ellen, a tüntetéseket, a mozgalom harcosai ellen történő erőszakos tetteket, vérengzéseket, lincseléseket, a politikai küzdelmet. A mozgalomban kulcsfontosságú volt a zene, a fekete orális történelem hordozója, amely minden közösségi eseményen jelen volt a kezdetektől az írásbeliség hiányában. Ezek a dalok, melyeket generációk örökítettek egymásnak, hordozták az afro-amerikai közösség múltját. Hagyományaik legfontosabb kifejezője, és megjelenési formája volt. Alakította szolidaritásukat, megnevezte céljaikat és elsíratta az áldozatokat. A *We shall overcome* kezdetű dal minden demokratikus mozgalom nemzetközi himnuszává vált azóta. Mára ezek a spirituálék, dalok is felfoghatók emlékezeti helyeknek, melyeknek máig identitásképző ereje

⁴³⁰ The Manuscripts of Timbuktu, 2009. 75 perc r: Zola Maseko, op: David Forbes, Nicolas Hofmeyer, Manu Lapiere (dél-afrikai-marokkói-mali)

⁴³¹ Gyáni Gábor: Kollektív emlékezet és nemzeti identitás in: Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Napvilág 2000 82.p.

⁴³² Soundtrack for a Revolution 2008. HD 82 perc, r: Bill Guttentag, Dan Sturman op: Jon Else, Stephen Kazmierski, Buddy Squires (USA)

van. A filmben megszólaló egykori polgárjogi aktivisták is gyakran dalban folytatják mondandójukat, legyenek ma már kongresszusi képviselők, történészek, papok vagy háziasszonyok. A zene nem illusztrál, hanem dramaturgiai eszköz: a film megfelelő drámai csomópontjain a legnagyobb mai fekete sztárok énekelik el és élik át újra sok improvizációval elődeik dalait a film számára készült nagyszerű stúdiófelvételeken, így kapcsolva a múltat a jelenhez.

A legfrissebb téma, amelyet már történelemként közelített meg a film, a környezetvédelmi mozgalmak története: A Greenpeace legendás hajójának, a Rainbow Warriors elsüllyesztésének esete⁴³³. 1985. júliusában a francia titkosszolgálat bombákkal elsüllyesztette a Greenpeace zászlóshajóját válaszul a Mururoa szigeteken végzett atomkísérletek elleni tiltakozásokra. Az egykori Greenpeace aktivistákból néhányan ma a Waiheke szigeteken élnek kommunisztikus kisközösségekben, az ő visszaemlékezéseik alkotják a filmet sok archívval az atomkísérletek sokkoló hatásairól, amatőr felvételekkel az aktivisták életéből, bajtársiasságukról.

Európa hidegháborús történelme alig volt reprezentált 2009-ben, ez az arány 2010-re sem változott. 2009-ben összesen három európai témájú film szerepelt a hat amerikai, és harmadik világot ábrázoló nyolccal szemben, 2010-ben négy európai témájú film szerepelt a versenyprogramban. Az európai filmek közül 2009-ben kiemelkedett a lengyel Kuklinski ezredesről szóló kémtörténet. Ryszard Kuklinski lengyel ezredes a hidegháború éveiben átadott a CIA-nak több mint 40.000 oldalnyi titkos dokumentumot a Varsói Szerződés stratégiai terveiből. A film annak a nyomozásnak a története, amelyben a rendező Kuklinski motivációját próbálja feltárni, megszólal benne a korabeli amerikai titkosszolgálat számos jelentős figurája. A Szovjetunió múltjával 2009-ben egyetlen film foglalkozott: A *For Home Viewing*⁴³⁴. A privát-történelem filmje ez, önéletrajz egészen a máig archív home-videók, visszaemlékezések, naplók felhasználásával. A szovjet gyerekek élete, pétervári környezete jelenik meg a filmben szubjektív kommentárokkal a szovjet rendszer által közvetített információ hamisságáról, egy amerikai csere-kislánytól hallottak hatásáról, és hogy miként élte át a film hőse a Szovjetunió széthullását. Ugyanezt a témát folytatja 2010-ben a *My*

⁴³³ The Rainbow Warriors of Waiheke Island 2009. HD 89 perc, r: Suzanne Raes, op: Wiro Felix (holland).

⁴³⁴ For Home Viewing 2009. 29 perc, r: Mihael Zseleznyikov, op: Dimitrij Frolov, Solmaz Guszejnova (orosz)

*Father Evgeni*⁴³⁵ c. film. Személyes családtörténeten, apja portréján – aki hivatásos katonatiszt volt - átszűrve beszéli el a Szovjetunió bűneit (helyet kap a filmben 1956, a berlini fal építése, és a prágai 1968 is), melyek családja széthullásához is vezettek. Büntudat keveredik számonkéréssel a filmben, melyet Kijev 1945-ös felszabadulásának képsorai nyitnak, és Csecsenföldi terrorizmus, a jelen mérsárlásainak képei zárnak.

A belgrádi sportkocsi tolvaj kalandos meséje⁴³⁶ elég jelentéktelen, és nem meglepő, hogy ez a történet is az 1970-es évekből való. Egy rejtélyes fiatalember sportkocsikat, főként fehér Porschékat lopott az akkor még egységes Jugoszlávia fővárosában, és az éjszakai száguldozások és látványos rendőrségi autós üldözések után eltűnt, de az autót nem vitte el. Hamarosan nemzeti hős lett, elnevezték belgrádi fantomnak. Jugoszláv James Deanné vált, és valahol a kommunista rendszer elleni lázadás szimbóluma is lett. Végül elfogták. Szabadulása után rövidesen tisztázatlan körülmények között autóbaleset áldozata lett, de ekkor az egységes Jugoszlávia már nem létezett. Ez a film volt az egyetlen a teljes fesztiválprogramban, amely magyar részvétellel készült szerb és bolgár koprodukcióban⁴³⁷.

A hétköznapi ember nem kapott kisebb figyelmet mint a történelem főszereplői. Egy tanú ugyanúgy nyomot hagy maga után, mint aki alakítja az eseményeket: a Zeppelinnel a Földet körülrepülő újságíró nő kamerájával reflektál mindarra amit lát, és közben dokumentálja önmagát, az Anschlusst követő teadélutánon Hitler válik mellékszereplővé, és egy ismeretlen fiatal lány a központi hőssé. A történelem nekik környezet, mellyel érzik, kezdeniük kell valamit, nekünk háttér, ami jelentőséget ad életük kiragadott pillanatának. Ugyanez a tartalma a pétervári amatőrfilmekből összeállított filmnek is, egyetlen különbség, hogy a hős maga tud reagálni a mából a múltra, és ezt a filmben a múlt képei mellé szerkeszti, dokumentummá válik az analízis is. Érdekes kísérlet volt a *Double Take* c. film. Sajátos amerikai hidegháború történet 1959-1962 közötti, időszakról, mely egyforma hangsúllyal szól a televízió felemelkedéséről és a hétköznapi élet átalakulásáról ennek hatására, tisztelgés Hitchcock előtt, a két nagyhatalom vetélkedésének televízióban is megjelenített dokumentációjának átértelmezése. Mindennek dramaturgiai keretet *Luis Borges: 1983. augusztus 25.* c. novellája adott, melyben az elbeszélő - jelen esetben Hitchcock - találkozik önmagával és hasonmása

⁴³⁵ My Father Evgeni 2010. 77 perc r: Andrei Zagdansky, op: Vladimir Guyevsky (ukrán-amerikai)

⁴³⁶ The Belgrade Phantom, 2009. 35 mm, 80 perc, r: Jovan Todorovic, op: Nagy András (szerb-magyar-bolgár)

⁴³⁷ A magyar művészi hozzájárulást az operatőr személye, Nagy András jelentette.

elpusztítására törekszik. Ugyanannak kettős megjelenése egy állandó polaritást ad a film szerkezetének: Hruscsov és Nixon, tv- és mozi, Hitchcock és ál-Hitchcock (akit erre a filmre kutatott fel a rendező egy hasonmás versenyen) kettős jelenléte ad egyensúlyt a filmnek. A film dramaturgia csúcspontja az 1962-es kubai rakétaválság kirobbanása, mely történetesen egybeesett Hitchcock: Madarak c. Filmjének bemutatójával. Hitchcock megkettőzése sem szól másról mint a hős és a hétköznapi ember párba állításáról, akik egyensúlyban állnak egymással (hisz egymás tükörképei), a történelmet szemlélő ember tehát önmagát látja a történelmet formáló nagyok között is, jelen van mindenhol. Ő az igazi főszereplője a filmnek, a kreált ember, aki az igazival szemben áll, hiszen ő a közönsége a reklámoknak, a híreknek, a filmbemutatóknak, és ő maga is tükör, amelyben a valóságos nagy ember szemlélheti önmagát.

Furcsa módon volt két film, melyek egymás tökéletes tükörképei voltak, mintha csak a dupla Hitchcockos film igazát akarták volna illusztrálni. A bipoláris világ két oldalán élő hőseik a hidegháború éveiben a katonai stratégiai tervezés elit világában ugyanarra a döntésre jutottak: munkájuk morálisan nem vállalható, amit tesznek az bűn, és nem folytatható. Erkölcsi kötelességük nemcsak felfüggeszteni a munkát, hanem az egész gépezet működését le kell állítaniuk, vagy legalábbis meg kell akadályozni további, súlyos bűnök elkövetését.

Kuklinski lengyel titkosszolgálati ezredes a hetvenes évektől kilenc éven át adott át tervrajzokat a Varsó Szerződés titkos dokumentációjából, mert félt a harmadik világháború kirobbantásától és Lengyelország elpusztításától. Ezzel hatalmas személyes kockázatot vállalt, feladta karrierjét, kivételes hatalmi pozícióját a lengyel vezérkaron belül egy erkölcsi parancsra.

Daniel Ellsberg⁴³⁸ amerikai katonai stratégia a hetvenes évek fordulóján 7000 oldalnyi szigorúan titkos dokumentumokat adott át a nyilvánosságnak, mert tudta, félretájékoztatták a közvéleményt az amerikaiak vietnami szerepvállalásáról, és reménytelen, hamis célokért halnak meg fiatal amerikaiak ezrei Vietnamban, mihamarabb le kell állítani a háborút. Elbocsátották állásából, 115 év felfüggesztett börtönbüntetésre ítélték. Mindezt ugyancsak egy belső erkölcsi parancs miatt tette. A film aktualitását az Egyesült Államok iraki háborúja adja. Annak érdekében, hogy a párhuzam mindenki számára nyilvánvaló legyen, láthatjuk

⁴³⁸ The Most Dangerous Man in America. r: Judith Ehrlich, Rick Goldsmith, op: Vicente Franco, Dan Krauss 2009. 94 perc

Ellsberget a film végén, amint tüntet az iraki háború befejezése érdekében, és elszállítják (bilincsben) a rendőrök. Mindketten meggyőződéses hívei voltak annak, amit csináltak, hosszú intellektuális és érzelmi kiábrándulási folyamat után tették meg azt, amely miatt sokan ma is árulónak tartják őket hazájukban. Mindkét portréfilm végig követi ezt a kiábrándulási folyamatot és bizonyítja minden kockájával: van választás.

Joris Ivens rendező kormánybiztosi állását rúgta fel azzal, hogy nem volt hajlandó asszisztálni az újragyarmatosításban, inkább a gyarmati népek önrendelkezési jogáért harcolt egy filmmel. Ugyancsak volt választása a kétbalkezes minden zajtól rettegő katalán kereskedőnek, akitől senki nem várta el, hogy harcoljon, de a nácik hatalomra jutása után önként jelentkezett ügynöknek – a Gestaponál, hogy folyamatos dezinformációval megzavarja a gépezet működését. A háború végéig élt így, közben „szabadúszó ügynökből” profivá vált. Személyes kockázatvállalásának mértékét nem kell magyarázni. Az ő sorsának állít emléket a „*Garbo: The Spy*” c. film

Költségvetési nagyságrendek

A filmek többsége hagyományos eszközökkel jeleníti meg történetét: interjúk, archívok és animációk egymás mellé szerkesztésével. Szembetűnő minden film képi gazdagsága. A nagy mennyiségű archív kötelezően része a filmeknek, a kérdés csak jelenlétük módja: érintetlenül beillesztve vagy manipulálva szerepelnek híradófelvételek és amatőr filmek, animációk valamint játékfilmrészletek. Sok eredeti helyszín szerepelt dramaturgiai funkcióval, sok-sok zene és sound design (Dolby 5.1-es hanggal) teremtett atmoszférát a filmekhez. A filmek gazdag képi világát költségvetésük nagysága teszi lehetővé. Mekkora lehet ez a költségvetés? Azt természetesen nem tudom. De azt igen, hogy Hollandiában 2009-ben 24 filmet támogatott az állam - vagyis a Holland Film Alapítvány – közel 2 millió (1.896ezer) Euroval, ebből 7 filmterv előkészítésre kapott pénzt (126ezer Eurot), 17 pedig gyártásra 1.770ezer Eurot⁴³⁹. Ez filmenként előkészítésre átlag 18ezer Eurot jelent, gyártásra pedig filmenként közel 80ezer Eurot. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy az állam által fedezett gyártási ráfordítás vége a kettő összegére becsülhető, tehát közel 98ezer Euro, melyet a holland állam átlagosan egy film elkészítésére szán. Ez nem azonos a film teljes bekerülési költségével, hiszen a

⁴³⁹ Film Fonds. NR17, December 2009. issued by the Netherlands Film Fund

rendezőknél alkalmuk van további támogatókat találni akár alapítványok, akár koprodukciós partnerek bevonásával, vagy televíziók elővásárlási jogának elfogadásával.⁴⁴⁰ A koprodukciós kényszer a filmek tartalmára is hatással van: a témák nem szűkíthetők le országhatáron belüli történetekre, a témák globálisak. Ez segíti a filmek forgalmazhatóságát is, amely szintén globális keretben képzelendő el.

Magyarországon az MMKA által dokumentumfilm támogatásra szétosztott összeg 2009-ben 91 millió forint volt⁴⁴¹, ez közel 328ezer Euro összesen 53 filmre. A legnagyobb gyártásra adott összeg 5,6 millió forint volt - kb 20ezer Euro - a legkisebb, előkészítési keret félmillió forint - kb 1,8ezer Euro - volt⁴⁴². Mindezek alapján a holland filmalap 2009-es éves támogatási keretének kb 1/6-a volt az MMKA kerete, és ebből valamivel több, mint kétszerannyi filmet támogatott. A magyar alkotók tehát itthon sincsenek könnyű helyzetben, és hatalmas hátránnyal indulnak, ha a nemzetközi piacra is szeretnének kilépni filmjeikkel. A filmekben ugyanis minden ráköltött pénz látszik, és hallatszik. Mindezek ellenére a magyar dokumentumfilm, és ezen belül a történelmi dokumentumfilm megújulási szakaszba lépett, ezt az utóbbi négy év dokumentumfilm termése bizonyítja.

A magyar történelmi dokumentumfilm napjainkban (2007-2010)

„A dokumentumfilmben valami készül. Hosszú évek óta először végre nemcsak a filmesek imponáló tevékenységét, de a megközelítések és témák meglepő gazdagságát, sokféleségét, frissességét is dicsérhetjük.⁴⁴³” 2008-ban írta ezt a Filmszemlén szereplő dokumentumfilmeket értékelő írásában Muhi Klára, de az üdvözölt reneszánsz szerintem már korábban megkezdődött, éppen a forradalom 50. évfordulójára készült dömpingfilmek évében

⁴⁴⁰ Svédországi adatok 2010-ből: A Svéd Filmintézet (Swedish Film Institute) évente 2 millió eurót fordít dokumentumfilm támogatásra. (A filmtámogatás teljes kerete 35 millió euro). Évente 26-30 dokumentumfilm készül, ebből 8-12 egész estés (90-100 perces) alkotás, amelyek mozivetítése garantált. A Filmintézet a filmek költségvetésének első 25-45%-át fedezi, a többit más forrásokból kell az alkotóknak biztosítani. Forrás: <http://www.idfa.nl/industry/Festival/news/background/23-11-10-swedish-film-institute.aspx>
Dánia 2011-ben 4,5 millió eurót szán dokumentumfilmre, ez kb 35 film elindítását teszi lehetővé. Ebből kb. 10 egész estés filmet terveznek, moziforgalmazással. Egy dokumentumfilm nézettsége a mozikban 100-150 ezer néző, gyakran magasabb, mint a játékfilmeké. A dán állam a filmek költségvetésének maximum 40%-át fedezi, a többi forrást az alkotóknak kell megtalálni. A filmek témája globális, nem szűkíthető le sem Dániára sem Európára. Forrás: <http://www.idfa.nl/industry/Festival/news/background/23-11-10-danish-film-institute.aspx>

⁴⁴¹ forrás 41.sz. Filmszemle katalógusa 225.p.

⁴⁴² forrás www.mmka.hu

⁴⁴³ Muhi Klára: Valóságteszt in: Filmvilág 2008/4 12-15.p.

vált jól láthatóvá. Ez az év ugyanakkor a történelmi témájú dokumentumfilm rendszerváltás utáni mélypontját is meghozta. Egyszerre voltak ekkor jelen a hagyományos múltfeltáró dokumentumfilmek jobb és gyengébb alkotásai, továbbá a Muhi Klára által említett újfajta megközelítési módok, amelyek a történelem filmes elbeszélése számára szinte legfontosabbak ma. Fontos felismerés, hogy a filmnek nem feladata az abszolút igazság megfogalmazása, csak keresheti a különféle igazságokat. A megtalált igazság csak egy a sok lehetséges közül, személyessége emeli meg jelentőségét, így járulhat hozzá a múltról alkotott kép teljessé tételéhez. A magán-történelem filmjei, családtörténetek, kis közösségek sorsa lett sok film témája, összekapcsolva a múlt megismerésének szándékával.

Ilyen szubjektív magán-történelmi dokumentumfilm volt Kincses Réka: *„Balkán bajnok”*⁴⁴⁴, és Pigniczky Réka *„Hazatérés”*⁴⁴⁵ c. filmje. Mindkét film a rendező apa-kereséséről szól, a számukra hiteles apa-kép megrajzolásáról, az élettörténet megkonstruálásáról, amelyben kitüntetett szerepet játszott a történelem.

A Balkán-bajnok címszereplője, Kincses Előd marosvásárhelyi ügyvéd. Közéleti pályafutása a nyolcvanas években indult, amikor sorra lépett fel védőként politikai perekben. Leghíresebb védence Tőkés László volt. Ez a demokratikus szerepvállalása alapozta meg a diktatúra bukása után meredeken felívelő politikai karrierjét. Az 1990. márciusi marosvásárhelyi pogromot megelőzően békítőként próbált közbeavatkozni, végül mindkét fél őt tette meg bűnbaknak. Magyarországra szökött, ahol hat évet töltött. Szülővárosába hazatérve viszont hiába próbált visszakerülni a közéletbe, sem az RMDSZ testületeibe, sem a román parlamentbe nem sikerült bejutnia. Kincses Réka filmjében *„faggatja a szüleit, majd sorra felhívja, s ha módot kap rá, kamerával is felkeresi az érintetteket, a családi történet negatív hőseit, akikkel közvetlen, tegező viszonyban van. Beszél románokkal és magyarokkal, országos és helyi, egykori és mai Maros megyei vezetőkkel, archív felvételeket szerez, ahogy jó dokumentumfilmhez illik.”*⁴⁴⁶ A film két idősíkon fut. 1989 végétől a 2004-es választásokig, valamint a 2004-es választások alatt, annak kudarcával ér véget. Kincses Réka a film számos ismertetőjében leírta: *„A filmet személyes és kollektív ördögűzésnek szántam”*. Egymással egyenértékű konfliktusforrás a filmben a közelmúlt történelme, a kisebbségi lét, a család. Provokatív személyessége, a kamera előtt vállalt személyes összecsapások erős érzelmi hatása

⁴⁴⁴ Balkán bajnok r: Kincses Réka, gy: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 87 p. 2006

⁴⁴⁵ Hazatérés, r: Pigniczky Réka, Op: Kiss Gergő, gy: Pige Bt, 56Films 2006

⁴⁴⁶ Bori Erzsébet: Családban marad In. Filmvilág 2006/8.sz. 57.p.

alól nem tudja kivonni magát a néző sem, feltárt múlt-képe vállaltan szubjektív, eszköz az ördögök elűzésére a család életéből, apa és lánya kapcsolatából.

Pigniczky Réka nem került konfliktusba apjával, hanem el kell búcsúznia tőle, eltemetni jött haza Amerikából, ahol húgával született, második generációs magyarként. Nemcsak apja hazatérésének története a film, hanem sajátjuké is. A nővérek személyes múltfeltárás kezdtek, szisztematikusan, kitartóan, minden lehetséges forrást felkeresve, hosszú, nehéz utat végigjárva. Az egyik lány, Eszti, nem is tudja végigcsinálni: a múlt csak teher, és ő nem képes ezt tovább cipelni, hazament. A másik lány, Réka, végigcsinálta, és minden fázisát, ezekben saját magát is kíméletlenül dokumentálta. A film végére megrajzolja Pige, a forradalmár apa számára hiteles portréját, akire büszke lehet, és amiért ezt a hosszú utat érdemes volt végigjárnia. Megkönnyebbül, hogy ez a történet tárult elé, lehetett volna ez rosszabb is...

Mindkét film esetén a privát történelemből kirajzolódó politikus és forradalmár portréja egyértelműen a történelem mikrotörténeti szempontú megközelítésének példái, és bizonyítják a történelem filmes narrációjának egyedülálló értékeit és azokat a lehetőségeket, amelyekben a film mindig verhetetlen marad: jól felépített dramaturgián át közvetített emberi dráma a környezet, a társadalom, a család és a nagyobb közösségek pontos, részletes ábrázolásával, amely hozzájárul egy történelmi korszak jobb megértéséhez.

Nyomozás történet Kékesi Attila filmje is: "*A forradalom arca – egy pesti lány nyomában*"⁴⁴⁷. Philip Cazoar újságíró és Balázs Eszter történész a Paris Match 1956. november 10.számának címlapján szereplő forradalmár pár nyomába erednek, hogy kiderítsék mi lett a két fiatal sorsa a forradalom után. Kiderítik, hogy a fiú elesett a harcokban, kutatásuk a lány történetére összpontosít ezután. A film dokumentálja ennek minden fázisát, a tanácstalanságot, a szerencsét (Ausztria helyett Ausztráliába küldik őket véletlenül, s a lány épp ott élt...), és a kitartást, melynek eredményeképp megtalálják a lányt a világ másik felén, pontosabban családját, mert ő már nem él. Egy egyszerű munkáslány-forradalmár portréja rajzolódik meg a filmben, aki éppen e címlapnak köszönhetően lett nyomon követhető, ezért emlékeznek rá, maradtak fenn róla dokumentumok melyek segítségével feltárható egy tipikusnak tekinthető 56-os emigráns életútja. A film értékes hozzájárulást ad a forradalom társadalomtörténeti vonatkozásainak feltárásához, amellet, hogy feszes dramaturgiájának köszönhetően a néző végig valóban kíváncsi rá, vajon mi is lett a gépfegyveres lánnyal? Érdekes, hogy a filmnek

⁴⁴⁷ A forradalom arca – egy pesti lány nyomában. r: Kékesi Attila, op: Kékesi Attila, gy: Arted Stúdió, 78 p. 2006

létezik egy belga párja, amely két évvel később tette meg ugyanezt a kutatást Afrikában: A Paris Match 1955. júniusi címlapfotóján látható kongói kisfiút kereste meg Vincent Meesen rendező⁴⁴⁸. A kisfiú is jelképpé vált a magyar forradalmár lányhoz hasonlóan, a francia zászlónak tisztelgő gyerekkatona képe a gyarmatosítás allegóriájává alakult. A film címe „*Vita Nova*” a rendezőnek azt a szándékát tükrözi, hogy új élettel töltse meg a címlapon szereplő kisfiúhoz kapcsolódó asszociációkat: valós személyiséget adjon neki, és elszakítsa a rá rakódott egyéb értelmezésektől. Kicsit más a szándék, de a kiindulópont és a módszer ugyanaz: egy ikont valóságos tartalommal megtölteni, újramesélni egy történetet, vállalva, hogy új értelmezést adnak ezzel a képnek és az ahhoz kapcsolódó történelmi szituációnak.

A történelmi dokumentumfilm legelterjedtebb megközelítési módja, a személyes emlékezet, a legújabb filmekben is hangsúlyosan jelen van. Még napjainkban is készülnek emlékezet-filmek a Holokausztról, különleges, hogy több mint 60 év eltelte után még mindig vannak, akik elmondhatják deportálásuk és túlélésük történetét.⁴⁴⁹ Kiemelkedik e filmek sorából Schuster Richárd filmje, a „*Három hiányzó oldal*.”⁴⁵⁰ A történet egy 60 éve lezáratlan szerelem krónikája. Az 1937-es jogászbálon összeismerkedett két fiatal, akiket elszakított egymástól a világháború, az üldöztetés. A lány, ma Vera néni, napjainkban elindul, hogy megtalálja egy könyvet, amit utoljára a háború után tartott a kezében, és amelyből akkor hiányzott három oldal. „*Nem tudom mi lett azzal a könyvvel. Gondolom soha többé nem akartam látni. Olyan szörnyűség volt benne, hogy a házban sem maradhatott meg*”⁴⁵¹. „*A 85 éves Benisch Veronika tüneményes személyiség. Szerelme, a rajzoló-grafikus Csillag Ali, akit Veronika 16 évesen, egy bálban ismert meg, s aki pár évvel később kínhalált hal a bori lágerben, Vera meséje nyomán az ártatlanok közt is a legártatlanabb. Ám igazán megrázóvá attól válik a film, hogy Benisch Vera nem csak narrátora, de szenvedő hőse is lesz a filmnek, mert csak most, a forgatás során, 60 évvel a történetek után, velünk együtt tudja meg, hogy az a kedves, rajzos szerelmes levél lett Csillag Ali végzete, amit szerelmese épp neki írt.*”⁴⁵² A privát történelem újabb példája, és annak is, hogy a „nagy” történelem hogyan avatkozott bele

⁴⁴⁸ Vita Nova, 2009. 26 perc, r: Vincent Meesen, op: Sebastien Koeppel, Vincent Meesen (Belga) 2008

⁴⁴⁹ Vagon r: Zelki János, op: Markert Károly, gy: Inforg Stúdió, 96 p. 2006
Csendesfilm r: El Eini Sonia, op: Lovasi Zoltán, gy: Pilot Stúdió, 27 p. 2006

⁴⁵⁰ Három hiányzó oldal r.: Schuster Richárd, op: Fillenz Ádám, gy: Szupermodern Stúdió Kft, 45 p. 2007

⁴⁵¹ 39. Filmszemle katalógus, 2008 100p.

⁴⁵² Muhi Klára: Valóságteszt. In.Filmvilág 2008/4 12-15p.

mindannyiuk sorsába. Kivételes esetekben egy kiélezett történelmi helyzet átélése nemcsak tragédiával végződhet. A szélsőséges körülmények hatására néha hőssé válik az átlagember, mint Ocskay László százados 1944-ben. Fonyó Gergely filmje neki állít emléket⁴⁵³. Ocskay László százados Budapesten 2500 üldözöttet mentett meg 1944-45-ben. A Budapesti Abonyi utcai Zsidógimnázium⁴⁵⁴ épületében, az ún. „*Ruhagyűjtő Munkásszáza*d” vezetőjeként munkaszolgálatosoknak és családjuknak nyújtott védelmet a nyilasokkal és németekkel szemben. Konspirációjának eredményeképp az Abonyi utcát a nyilasoktól egy magyarországi svábokból álló fegyveres SS alakulat védte meg 1944 telén...Mentőakciója során együtt dolgozott Raul Wallenberggel, és Domonkos Miksával, az ugyancsak embereket mentő zsidó származású magyar katonatiszttel. Fonyó Gergely filmje alapján is úgy tűnik, hogy a Holokauszttól elszenvedő nemzedék lassú eltűnésével nem csökken a trauma szüntelenül megújuló elbeszélésére az igény, hanem folyamatosan fennáll. „*Az emlékezet nyomása nem a történelmi teherből fakad, sokkal inkább a Holokauszttól való tudatból, ami rányitja szemünket az egész világ nyomorúságára. Az emlékezetnek ezt a munkáját már nem a túlélő nemzedék, hanem gyermekeik és unokáik végzik*”.⁴⁵⁵ Schusztter Richárd szép szerelmi történetében Vera néni nagymama, az operatőr, Fillenz Ádám nagymamája...

Kis közösség, egy határszéli falu 100 évének tragikomikus története az újabb példa a közösség és történelem konfliktusára, valamint a mikrotörténelem nagyszerű filmes narratívájára Böszörményi Zsuzsa és Kai Salminen filmje⁴⁵⁶. Tragikomikus történet az EU keleti határszéléről. „*A magyarok lakta Szelmenec történetét, akiknek lakói – mint Immanuel Kant, a filozófus – elmondhatnák, sok ország határai között éltek már, pedig ki se tették lábukat a falujukból. A szelmenciek a 20. században voltak osztrák-magyarok, csehszlovákok, újabban szlovákiai-, illetve ukrán magyarok. Igazán a háború után bonyolódott a helyzetük, miután a falu egyik fele, Kisszelmenec, valami gyanús szavazással a Szovjetunió része lett, onnantól már szögesdrót is húzódik Kis- és Nagyszelmenec között. De azt még ama „gyanús szavazók” se gondolták, hogy unokáik fél évszázad múltán két világrész egyik, illetve másik oldalán találják magukat. A schengeni határ ugyanis e pillanatban épp Szelmenec egykori*

⁴⁵³ Ocskay László százados, az elfelejtett hős r: Fonyó Gergely, op: Kiss Sándor, gy: Vox Nova Kft 70p. 2007

⁴⁵⁴ Ma Radnóti Miklós ELTE Gyakorló Gimnázium

⁴⁵⁵ Szita Szabolcs, www.emlekpont.hu

⁴⁵⁶ Hosszú utazás r: Böszörményi Zsuzsa, Kai Salminen, op: Dobóczy Balázs, gy: BGB Film Kft, Epidem 52p. 2007

főutcáját szeli ketté. A közép-erópai kis népek, benne a hányatott magyar kisebbség évszázadnyi történetének színe és fonákja, minden ott sűrűsödik ennek a kalandor természetű falunak a hétköznapijaiban. Az alkotóknak – kis túlzással – csak le kellett tenni a kamerát, és türelmesen várni, hogy mi történik.”⁴⁵⁷

A sok „kis” történet közül kiemelkedik egy különlegesen nagyszabású vállalkozás, a magyar katolikus egyház sorsáról készített összefoglaló 1945-től a rendszerváltásig. Kabay Barna és Petényi Katalin *Hitvallók és ügynökök*⁴⁵⁸ c. dokumentumfilmje (amelynek 93 perces mozi és 8x25 perces televíziós változata is készült). Az alapos kutatásokra épülő, állambiztonsági forrásokat, interjúkat és archívokat gazdagon felhasználó tabló céljait és megformálását tekintve a rendszerváltás előtti nagy, kibeszéletlen történeteket feltáró, tabukat döntő filmek sorába illik. Az egyház és a kommunista hatalom viszonya, az egyházi személyek kollaborációja máig feltáratlan történet, az egyházból beszervezett ügynökök szerepe, tevékenysége és legfőképpen személyük kiléte ma sem nyilvános. A katolikus egyház megosztott az ügyben, egyes képviselői az egyház belügyének tekintik a kérdést, mások, köztük Várszegi Asztrik pannonhalmi főapát a feltárás, és a nyilvánosság mellett teszi le a voksot - a film elkészítésében is aktív szerepet vállalt narrátorként, szakértőként és interjúalanyként. Célja, amely egyezik a filmet készítő rendezők céljaival: a feltárás, a megismerés felgyorsítása és elősegítése a nyilvánosság bevonásával. A *Hitvallók és ügynökök* azzal a képsorral nyit, amelyben Lénárd Ödön, a tizennyolc évet kommunista börtönben töltött piarista szerzetes a múlttal való szembenézés szükségességéről beszél: *„Elmaradt az egész magyar társadalom vértelen, de tisztességes tisztulása. A mostani átvilágítás komédiája ennek a tisztulásnak. De ugyanúgy elmaradt a magyar egyházban is a tisztulás. Ezt sírja a magyar társadalom, és ezt sírja az egyház. Szükség van a kollektív megtisztulásra, szembenézésre a múlttal.”*

A film célja nem az ügynökök leleplezése, hanem hogy bemutassa a kommunista rendszer módszereit az egyház megtörésére és alárendelésére, és az egyház eltérő reakcióit, híven a filmsorozat címéhez: a hitvallókét és az ügynökökét. Tematikusan sorra veszi az állam és

⁴⁵⁷ Muhi Klára: Valóságteszt. In. Filmvilág 2008/4 12-15p.

⁴⁵⁸ *Hitvallók és ügynökök* r: Petényi Katalin, Kabay Barna, op: Jankura Péter, gy: Media Centrum Kft, 93 p. 2009

egyház konfliktusainak minden területét: a békepapi mozgalmat, a katolikus püspöki konferenciát, Róma keleti politikáját, a legális és illegális szerzetesrendek működését egészen a kisközösségekig, Bulányi György mozgalmáig. Ma már, amikor minden elbeszélhető, és megszűntek a múltfeldolgozás tabui, azért van az ilyen „nagy” történetnek létjogosultsága még mindig, mert valós hiányt tölt be. Az egyház szerepe és szereplői a kádárizmus alatt még ma is politikai feszültségeket rejt, ezért lehet egy ilyen vállalkozásnak pozitív, katalizátor szerepe – ha eléri közönségét és hatni tud. Kérdés, hogy ez ma mennyire lehetséges Magyarországon.

Az állambiztonság tevékenysége fontos témája Papp Gábor Zsigmondnak is. Az ügynök élete c. filmje⁴⁵⁹ - a BM Filmstúdióban 1958-88 között készült több száz oktatófilmből készült összeállítás - bemutatja a kádári diktatúra erőszakszervezetének működését és gondolkodásmódját. A kelet európai kémiskola ma már vicces képsorai egy 30 éven át a mindennapok felszíne mögött létező tevékenységre döbbenenek rá, amely egykor a valóság része volt. Ezekből a képsorokból egyébként használ Kabay Barna és Petényi Katalin is filmjében. A szocialista ügynökök nyugati ellenfelét, ha úgy tetszik a történet ellenpólusát alkotta meg Papp Gábor Zsigmond *„Kémek a porfészekben”*⁴⁶⁰ c. filmjével, egy igazi kém történetével. A főszereplőt, Rimner Gábort 1973-ban az USA Központi Hírszerző Ügynöksége, a CIA szervezte be. Önként jelentkezett „hazafias alapon”, mert így kívánt harcolni a szovjet elnyomás ellen. Nyolc évig kémkedett, körülbelül ugyanannyit töltött börtönben lebukása után, nem rehabilitálták azóta sem. A filmben újrajátssza konspirációs jeleneteit, megismerjük eszközeit, mindezt egy igazi kémfilm stílusában – jellegzetesen kelet európai környezetben. Papp Gábor Zsigmond egész eddigi munkássága a történelem ehhez hasonló érdekes epizódjaihoz való vonzódásáról árulkodik. Első filmje, az Eötvös kollégium elsorvasztásának és bezárásának története, később a Műegyetem németországi kitelepítésének filmjei⁴⁶¹ retro sorozata Budapestről és a Balatonról⁴⁶², az „ügynökös” filmek, és legutóbb a

⁴⁵⁹ Az ügynök élete. Belügyi oktatás a kádár korszakban r: Papp Gábor Zsigmond, Bologna Film 82 p. 2005

⁴⁶⁰ Kémek a porfészekben r: Papp Gábor Zsigmond, op: Lovasi Zoltán, gy: Bologna Film, 51p. 2009

⁴⁶¹ Hamvazószerda, Menekülő egyetem

⁴⁶² Budapest retro I-II (2002) Balaton retro I-III (2007)

Kelet-nyugati átjáró⁴⁶³ mind a hétköznapi és a történelem viszonyát analizálják, akár egy intézmény, akár a propagandagépezet, akár egyéni életsorsok szolgáltatják ehhez a kiindulást. Filmjei dokumentumfilmek a játékfilm szemléletével: „Attól, hogy valami dokumentumfilm, még kell, hogy legyen dramaturgiai íve, drámai csúcspontokkal, főhőssel és katarzissal, és természetesen lezárással, hiszen azzal engedjük el a néző kezét”⁴⁶⁴ Legkorábbi témáiban szereplő interjúalanyok történetei a kollektív emlékezet részei, az életük végén rögzített beszélgetések az emlékezet megőrzését szolgálják a történelmi dokumentumfilm leghagyományosabb értelmében, de a filmek vizuális megközelítése, feszes dramaturgiája, az archívok játékos használata frissé és élvezhetővé teszi a filmeket ma is. Archívokat átértelmező filmjei pedig hasonló kiindulópontból születtek mint a „revisionist history” vagyis az átértelmező dokumentumfilm nyugati európai és amerikai filmjei: a felszabaduló archívumok propaganda felvételei új értelemezést kapva egy gyökeresen más kontextusban történeti ismereteink, és világunkról alkotott korábbi kép átértelmezéséhez vezetnek.

A magyar történelmi dokumentumfilm egyik legfontosabb alakja, Forgács Péter ugyanazt teszi filmjeiben évtizedek óta: archív képsorokból felépülő privát történeteket vág filmmé, Szemző Tibor nagyszerű zenéjének képekkel egyenrangú és azzal szoros dramaturgiai kapcsolatban lévő felhasználásával. Filmjei különlegesen közelítik meg az archívot, és neki sikerül filmenként is változtatni, alakítani megközelítésein, játékossága úgy tűnik kimeríthetetlen. Forgács nagyszabású vállalkozása a *Hunky blues – az amerikai álom*⁴⁶⁵ c. film kicsit különbözik a többitől. Ezúttal nem egy amatőrfilmes nyersanyagából dolgozik, hanem rengeteg századfordulós, korai amerikai híradást, fényképet és interjúk sokaságát szerkeszti tablóvá, saját és mások narrációjával. Vállalkozása kicsit emlékeztet Ken Burns: *Civil War* c. nagyszabású dokumentumfilm sorozatára az amerikai polgárháború történetéről, bár mozgóképek hiányában Burns csak fényképekre tudott támaszkodni. Forgács filmje különleges a források kezelésében is: a leveleken, politikai dokumentumokon túl a film fontos tartalmi eleme Bakó Elemér etnográfus-nyelvész amerikai gyűjtése, továbbá amerikai magyar népdalok egészítik ki a képet a magyarság nagy kivándorlásáról 1890-1921 közötti

⁴⁶³ Kelet-nyugati átjáró r: Papp Gábor Zsigmond, op: Lovasi Zoltán, gy: Bologna Film, 52 p. 2009
1989 nyarán több tízezer keletnémet turista érkezett Magyarországra. Nyugat Németországra akartak menni, de nem kaptak útlevelet, és azt remélték, hogy Magyarországon keresztül átjutnak a vasfüggönyön Ausztriába aztán onnan tovább. Számukra Magyarország jelentette a kelet-nyugati átjárót. Próbálkozásuk végül sikerrel járt.

⁴⁶⁴ Papp Gábor Zsigmond in. Gorács Anikó: Határátlépők. Filmvilág 2009/07 19-21.p.

⁴⁶⁵ *Hunky blues – az amerikai álom* r: Forgács Péter, op: archív, gy: Filmpartneres Kft –TV2, 100p. 2009

időszakban. A film nemcsak a korabeli Amerikát mutatja meg, de a magyar viszonyokat is, a „három millió koldus” országát. A film szól megérkezés, beilleszkedés és az asszimiláció nehézségeiről, de arról is, hogy ezek sokaknál valóban a boldoguláshoz vezettek, az amerikai álom igazi beteljesüléséhez. Ezúttal Szemző Tibor zenéje helyett *„Többszólamú koncertet kapunk, az amerikai magyar népdaltól Cserepes Károly szerzeményén át Másik János cigányballadát imitáló-parafraezáló, hunglish kifejezésekkel tűzdelt daláig („Hungarian Foriner”) és mindkettőjük válogatottan nagyszerű muzikusokkal eljátszott, stílusbravúrnak beillő kísérődarabjái.”*⁴⁶⁶ Ken Burns filmjét az amerikai történészek nagy elismeréssel fogadták, a szerzőt befogadták maguk közé történésszé. Forgács filmje is méltó a történelmi elismerésre is, hiszen a film megkerülhetetlen kiegészítés az amerikai magyar kivándorlások társadalomtörténetéhez, a benne szereplő rengeteg képi és hangzó forrás, és az egységessé szerkesztett tábló gazdagsága okán.

Amerikai magyar történet hetven-nyolcvan évvel későbből Pigniczky Réka *Inkubátor*⁴⁶⁷ c. filmje is. Egy 1984-es amerikai cserkész táborban előadott *István a király* kapcsán szól az amerikai-magyar kettős identitásról, arról a mesterséges közegről az „*Inkubátorról*”, amelyet szüleik hoztak létre és tartottak fenn évtizedeken át hatalmas erőfeszítéssel, hogy megtartsák gyermekeik magyarságát, ne veszítsék el az utánuk következők hazai gyökereiket. Az egykori cserkészek – a rock opera szereplői - 25 évvel később újra összegyűlnek az erdőben, hogy megismételjék a produkciót. A próbák közötti beszélgetésekből megismerjük gyermekkoruk hétköznapijait, azt, hogy miként viselték kettős identitásuk problémáit, és hogyan határozza ez meg máig életüket. Sok archív amatőrfilm mutatja meg az amerikai magyarság ünnepnapjait a hetvenes-nyolcvanas években, az Inkubátor világát, és segít megérteni az anyaország magyarjainak mit jelent az emigráció terhe akkor is, ha sikeres élettörténeteket látunk. Az Inkubátor pedig működik tovább.

⁴⁶⁶ Bori Erzsébet: Hunky Blues In: Filmvilág 2010/07 51-51 p.

⁴⁶⁷ Inkubátor r: Pigniczky Réka, op: Kiss Gergő, gy: 56 Films Bt, 80p. 2009

Különlegesen gazdag volt történelmi témákban a 2010-es Filmszemle⁴⁶⁸, a számos kiváló dokumentumfilm egyértelműen azt bizonyítja számomra, hogy a történelem filmes elbeszélése ma is érdekes, izgalmas tud lenni, megunhatatlan, és jó filmek elkészítésére készíti az erre fogékony alkotókat. Szeretnék további három filmet kiemelni közülük, amelyekben kulcsszerepet játszik a történelem: egy portréfilmet, egy családi filmet és egy kisközösség történetét ábrázoló filmet. Ezek azok a területek, ahol ma a társadalomtörténet szakértő művelői világszerte a film számára a legnagyobb lehetőségeket látják. Puskás Öcsi⁴⁶⁹ mesebeli története a pálya mellett született szegény kisfiúból lett világlegendáról aranybánya minden filmes számára. Almási Tamás él a kiaknázás lehetőségével, világsztárokkal készít interjúkat eredeti helyszíneken, ábrázolja az ötvenes évek magyar fociját, az Aranycsapat környezetét és a hatvanas évek Madridját, de mindenekelőtt Puskás Öcsi jószívű, egyszerű és zseniálisan focizó figuráját.

Különleges és zseniális képességű család történetéről szól Péterffy András filmje, a *Mozgóképregény*⁴⁷⁰. Az alkotók 25 éve készültek a filmre, mert akkor találták meg Korbuly János és Pál amatőrfilmjeit még anno, és megkérték Pált, rendszerezze azokat, egy későbbi film reményében. A hangfelvétel elkészült, Korbuly minden snittet kommentál. A nagypolgári mérnökdinasztia életét dokumentáló filmfelvételek, és ezek – mára már archív értékű – kommentárjai évtizedekkel későbből aranybányát jelentenek a filmesnek ezek is. Ráadásul, hogy még érdekesebb legyen a történet, a család magán-történelme összefonódott a Weiss Manfréd művek, a magyar autógyártás és mozdonygyártás történetével. A világháború pusztításai, a kommunista rendszer, de még a kádárizmus lenyomata is rákerül a felvételekre, az utóbbi egy Kossuth díjból vásárolt Mercedesz képében. A filmeket és ezek kommentárjait tovább értelmezi és magyarázza a testvér, Korbuly Judit a ma fiatal Korbulyok számára,

⁴⁶⁸ 7.sz. táblázat A versenykategóriában szereplő filmek tematikai megoszlása 2008-2010

Szemle Éve	Történelmi	Portré	Egyéb	Összesen
2008	8	5	23	36
2009	5	7	19	31
2010	13	4	13	30

⁴⁶⁹ Puskás Hungary r: Almási Tamás, op: Tóth Zsolt, gy: Filmplus-Next Station Productions-RTL Klub 118 p. 2009

⁴⁷⁰ *Mozgóképregény – A Korbuly család XX. százada* r: Péterffy András, op: Kurucz Sándor, gy: Dunatáj Alapítvány, 75 p. 2009

újabb elemekkel gazdagítva a máig nyúló család- ipar- és társadalomtörténeti filmet, és kiterjesztve a históriát napjainkig.

Utoljára a legfiatalabb rendező, Somogyvári Gergő filmjét szeretném említeni.⁴⁷¹ Emlékmű ez egy eltűnő életformának és ideológiának: 1950-ben Lichter András magyar társaival egy izraeli és jordán határ melletti répföldön megalapította a zsidó állam egyetlen kommunista kibucát. Az alapítók tapasztalatok nélkül kezdtek bele egy társadalmi kísérletbe, hogy megvalósítsák a tökéletes egyenlőséget. A kollektív eszme az évtizedek során fellazult és megbukott. 2004-ben megkezdődött a kibuc privatizációja, a tagok tulajdonhoz jutottak, és elindult egy modern település kiépítése. A film fontos motívuma egy alagút, melybe többször is alászállnak a helybeliek, és vissza is térnek onnan – gyanítom a határ túloldala a cél, de nem kapunk magyarázatot. A rendező nem megy le a csatornába, kívül marad, és figyel. A film is ilyen láttelep inkább, mint történelmi film a klasszikus értelemben. Ahhoz keveset mutat a múltból, hogy értelmezni tudja azt, nem keresi az okokat a kísérlet kudarcára. Megmutat, de nem értékeli. Nem is szomorkodik viszont, tárgyilagosan szemlélődik. A film elkészülte bizonyítja, hogy a múlt fontos, szemünk előtt vannak nyomai, mi döntjük el, hogy milyen mélyen akarunk belélni. A kiindulópont mindenképpen a múlt állandó jelenlétének felismerése, az alkotók pedig majd eldöntik, mennyire szeretnék belenézni az alagútba.

Az áttekintett külföldi és a magyar dokumentumfilmek sok közös vonást mutatnak. A nagy történetek helyett az érdeklődés egyértelműen a kisebb történetek felé fordult, a történelem személyességét mutatják a filmet, a privát történetek jelentik azt a cseppet, amelybe ha mélyen belenézünk, megláthatjuk a tengert is. A filmek kiindulópontja lehet bármilyen szubjektív forrás: napló (*The Girls of The Ruins*), szerelmes levelezés (*Három hiányzó lap*) és természetesen a filmarchív a szuper nyolcastól a VHS-ig. A családi amatőrfilm vagy személyes dokumentáció egyszerre őrzi a kort, amelyben készült, néha krónikája is felsejlik a képeken, de mindez az operatőr személyes nézőpontján keresztül látható. Látószöge nem a hivatalos tudósítóé, az operatőr önmaga számára forgat, emléket állít magának, hogy ezek alapján emlékezhessen később. Néha ez megadatik a családnak mint Korbulyéknál, néha nem marad más csak a film, mint az Anschlussot dokumentáló családi uzsonna szereplőinél. A

⁴⁷¹ Yad Hanna – a Kollektív ember r: László Gergő, Somogyvári Gergely, op: Somogyvári Gergő, gy: Duna Műhely, 54 p. 2009

megmaradó film pedig ezerféle játéklehetőségre ad alkalmat, ahogy Bódy Gábor nyomán Forgács Péter már 1988⁴⁷² óta alkalmazza is ezeket Privátfilm sorozataiban. Ma, amikor a történettudomány és a filmesek érdeklődése is egyértelműen a mikrotörténetek, a család, az egyén, a magánélet, egyszóval a társadalomban az „alul lévők” történetei felé fordul. Sokan találtak rá az amatőrfilmre, mint az értelmezés sokféle lehetőségét kínáló, de ugyanakkor a kor lenyomatát letörölhetetlenül őrző forrásra az egész világon. Ebben a fejezetben említett filmek között volt amatőrfilm a húszas évekből (*Farewell*), az Anschlussról 1938-ból (*March 14.1938 - One Afternoon*), egy család évtizedei a 30-as évektől a 70-es évekig (*Mozgóképregény*), a nyolcvanas évek amerikai magyarságáról (*Inkubátor*). Ezek a kincsek persze csak kiindulópontok az értelmezés és a felhasználás sokféle lehetősége felé. Az (át)értelmezés kiindulópontja bármilyen forrás lehet, nemcsak mozgóképek. Egy fénykép is adhat készletet a múlt értelmezésére, például egy címlap a sebesült gépfegyveres forradalmár párról, vagy egy francia zászlónak tisztelgő afrikai gyerekkatonáról. Az alkotó ezután felépíti történetét a múltból. Ez jellegzetesen posztmodern hozzáállás, hiszen, saját, személyes interpretációját alkotja így meg a múltból, akkor is, ha forrásai alapján konstruál. Része ennek a munkának, ha a kutató néha elbizonytalanodik, de ez természetes, és folytatja munkáját. Néha saját múltja az, aminek a nyomába ered, (*Három hiányzó oldal, Hazatérés*), hogy aztán megtalálva a saját magának legnagyobb referenciával rendelkező verziót megnyugodjon abban, és elúzza magát a bizonytalanság ördögeit (*Balkán bajnok*).

A filmes kezébe kerülő archívok az értelmezés lehetőségét nyújtják számára – ha elszakad attól, hogy pusztán illusztrációként gondoljon rá. Ez lehet egy első kézből való, személyes konstrukció, ha amatőrfilmeket értelmez, pláne, ha a készítővel is kapcsolatban áll, netán az saját maga, de hatalmas lehetőséget nyújtanak a „másodlagos felhasználású” archívok is. Az ún. átértelmező filmek típusa, és a politikai kapcsolódású történelmi dokumentumfilm fedezte ezt a második világháború után Amerikában a felszabaduló filmhíradó felvételek public domain-né válása kapcsán. Nálunk ez a rendszerváltás után következett be, Papp Gábor Zsigmond ennek nagyszerű művelője retro sorozataival vagy az állambiztonsági ügynökökről szóló összeállításiban. Az ügynök, a kém figurája világszerte divatos, a 2009-es filmek között volt második világháborús (*Garbo, the Spy*), hidegháborús kém Amerikában (*The Most Dangerous Man*), Kelet Európában (*War Games*), és persze nálunk is (*Kémek a porfészekben*).

⁴⁷² Bartos család. Privát Magyarország I.

Az ún. „nagy történetek” általában az emlékezetre épülő filmek témái között szerepelnek. Ezek tematikája az emlékezők generációváltása következtében elmozdult a korábbi második világháborús és az ötvenes évek orális történeteiről a hatvanas-hetvenes évek hidegháborús története felé (erre példák a kémtörténetek is), Amerika nagy témája ma a vietnámi háború, a polgárjogi mozgalmak, Ázsiában Pol Pot rémuralma, Irán, Dél Amerikában a forradalmak és diktatúrák története, Afrikában a polgárháborúk krónikái. Nálunk is megfigyelhető ez a váltás: az emlékezők egyre inkább a fiatalabb generációkat képviselik, mint Az Inkubátor alig középkorú amerikai-magyarjai, Rimner Gábor CIA ügynök vagy a Kelet Nyugati átjáró NDK-s menekültjei. Megvannak azonban még a legrégebb történetek emlékezői is: Benisch Vera a Holocaustra, Korbuly Judit családjára, Grosics Gyula és Buzánszky Jenő az Aranycsapatra emlékezik, sőt Lénárd Ödön is szerepet kaphat még archív interjúja révén egy halála után készült filmben posztumusz megszólalóként.

A magyarországi eddig el nem mondott nagy története az egyház és a kommunista állam kapcsolatának, összefonódásának és mindezek következményeit bemutató filmsorozat dolgozta fel. Ez a film eredetét és céljait tekintve a magyar történelmi dokumentumfilm nyolcvanas éveéhez kapcsolódik tabukat feltörő, a politikai elitet és az egyház képviselőit is célba vevő provokatív tartalmával. Nem tudom, maradt-e még ilyen nagy, el nem mondott történet, de ennek a filmnek az elkészülte is bizonyítja, a magyar dokumentumfilmes hagyomány folytatható korszerű és a mai kor igényeinek megfelelő művészi formában.

Mindezek alapján elmondható, hogy a magyar történelmi dokumentumfilm ezredfordulós kiüresedése után megtalálta önmagát, témái és megközelítéseinek módja nem térnek el a nagyvilág filmjeitől. Az a kérdés csupán, hogy tudja-e tartani a lépést a világnak azzal a felével, ahol működnek a finanszírozási csatornák, ahol van kiépült forgalmazási rendszer a dokumentumfilm számára, ahol több ország együttműködésében készülnek el a filmek, a magyar dokumentumfilmekre szánt összegek többszöröséből.

Összegzés

Dolgozatom célja az volt, hogy áttekintsem a történelem filmes elbeszélésének különböző megközelítéseit, változásait elsősorban Magyarországon, figyelembe véve ennek Nyugat Európai és Amerikai hagyományait. Fel akartam tárni, hogyan látták és látják filmesek a történelmet a nagyvilágban és Magyarországon, milyen nézőpontból, milyen célokkal fordulnak felé. A perspektíva, ahonnan az egyes országok alkotói a múltat szemlélik, meghatározza milyen témáknak kívánnak nyilvánosságot adni, és hol keresnek választ jelenbéli kérdéseikre. A múltról szóló filmek a jelen társadalmáról árulkodnak. A filmek gyakran átpolitizáltak, így könnyen válhatott a film már a kezdetektől a politika eszközévé: Esfir Shub cári világot felidéző dokumentumfilmje is propaganda céllal készült, a második világháború után felszabadult náci archívok agitációs célú felhasználásával pedig több propaganda célú dokumentumfilm született. A háborús propagandának köszönhető a 16mm-es vetítési hálózat és alternatív filmforgalmazási csatornák létrehozása a szövetséges hatalmaknál. Ennek jórésze a háború után is megmaradt, és a dokumentumfilm számára továbbra is biztosítani tudta a nyilvánosságot. Időben távolodva a háborútól megkezdődött emlékének, különösen a Holokauszt emlékezetének más szempontú feltárása. A cél a társadalom lelkiismeretének felkeltése volt, szembenézésre késztetés a közös bűnnel. A történeti narratívájú dokumentumfilm a társadalmi önvizsgálat eszközévé vált. A filmhíradók megszűnésével az archívok felszabadulása meghozta ugyanakkor az ún. átértelmező történelemszemlélet, a „revisionist history” filmjeit, melyben ugyanazokat a felvételeket más kontextusba helyezve a filmes új értelmezést adott a múltnak. Éppen azért, mert egyetlen archív felvétel több interpretációt is megenged, az így születő értelmezési kísérletek nem kívántak a múlt kizárólagos magyarázatává válni, az alkotók nyitva hagyták az utat új feldolgozások számára. A 60-as évek elején a szinkron hang-és képrögzítési technika születése és gyors fejlődése lehetővé következtében felértékelődött az eredeti hangfelvétel szerepe. Megváltozott a filmek vágási stílusa, megnőtt a filmek hossza. Megszületett a *direct cinema*, képviselői az észrevétlen szemlélődő pozíciójából kívánták a társadalom kisközösségeit, szociális problémáit, egyes szereplőit filmen megjeleníteni. A dokumentumfilmről élénk szakmai viták zajlottak a 60-70-es években, különösen az autentikusság és a vágás problematikájáról. A *cinema verité* képviselői már nem akartak

észrevétlen szemlélők maradni, épp ellenkezőleg, a filmes aktív részvételét tartották fontosnak, mert a kamera jelenlétét katalizátornak tekintették az előtte történő események felgyorsításához, erősítéséhez, a rejtett konfliktusok felszínre hozásához. A hosszú interjúk a filmek meghatározó elemévé váltak. A beszélő ember központi szerepe magával hozta a nyelvi problémákat – a világnyelveket beszélők helyzeti előnyre tettek szert. A *cinema verité* filmjei történeti kérdéseket is fontosnak tartottak, Magyarországon leginkább az ő hatásuk érvényesült a 70-es évektől. A történelem filmes narratívája gyakran szándéka ellenére is közvetlen kapcsolatba került a politikával. Nyugat Európában is fordult elő betiltás, ha félt a hatalom a film által kiváltott reakcióktól⁴⁷³. Arra is volt példa, hogy ha eljutott közönségéhez, nagy közönségsikert váltott ki, és megváltoztatta kissé a közgondolkodást. Nyugat Európában és Amerikában a történelmet mindig egyfajta „*használható múlt*”-nak⁴⁷⁴ tekintették, eszköznek ahhoz, hogy egy társadalom megértse önmagát. A nyugati típusú történelmi dokumentumfilm – ha az ismeretterjesztő filmeket most nem sorolom közéjük – célja sose a tényfeltárás, a „*fehér foltok*” eltüntetése volt önmagában. A filmes egyfajta „*érzelmi régész*”⁴⁷⁵, aki vállalja, hogy azokat a szereplőket és eseményeket választja ki a múltból, akik hozzásegítik, hogy elmesélhesse azt a történetet a múltból, amely számára releváns.

Természetesen hat a filmesek gondolkodásmódjára a történettudomány is. Ez gyakran nyilvános vitákban is jelentkezik, melyekbe bevonják az alkotókat is. Magyarországon történészek és filmesek a 60-as 70-es években kezdtek beszélgetni a történelem filmes elbeszélésének lehetőségeiről. A viták kiindulópontja természetesen a történelmi játékfilmek nagy korszaka volt, melyet éppen átéltek: Kovács András, Kósa Ferenc filmjei vagy Jancsó Miklós történelmi parabolái készítettek történészeket és esztétákat közös gondolkodásra film és történelem viszonyáról. Erre fórumot a Bíró Yvette által szerkesztett Filmkultúra c. lap biztosított. A magyar film a múlt felé fordult, mert az alkotókból kikívánczolt a feltáratlan múlt nyomasztó terhe. Kelet Európában a múlt befejezetlenségének érzése határozta meg a történelemről való gondolkodást. Sok olyan társadalmi probléma hagyományozódott át a modern korra, amely más, szerencsésebb fejlődésű országokban már korábban megoldódott és lezárult. Ugyanakkor a történelmi témák különösen alkalmas eszköztárat jelentenek a modern

⁴⁷³ Marcel Ophuls: Szomorúság és Szánalom c. filmjét nem vetíthették Franciaországban

⁴⁷⁴ useable past

⁴⁷⁵ Ken Burns

kor problémáinak ábrázolására is. A 60-as évek játékfilmjei egyaránt építkeztek arra a társadalomtudományokban jelentkező fellendülésre és új kutatásokra, amelyek kiindulópontja a 68-as gazdasági reform volt, és a közgazdaságtan megújulása kezdeményezett. A szociológia és a történettudomány is felfrissült ennek hatására, ezzel párhuzamosan a filmművészet fellendülése is bekövetkezett. A 60-as években azért hódíthatott a történelmi játékfilm, mert akkor alapvető társadalmi kérdések csak ebben a keretben merülhettek fel. Parabola mondta ki azt, amit a korabeli szociológia nem tudott. De a helyzet a hetvenes-nyolcvanas évekre megváltozott. Visszaszorult a játékfilmekben a történelmi érdeklődés, mert a politikai, gazdasági, erkölcsi közéleti kérdések jobban foglalkoztatták a társadalmat. A történelmi filmnek analitikusabbá kellett válnia, hogy alkalmas forma szülessen a történelem „fekete dobozainak”⁴⁷⁶ felnyitásához. A múlt elbeszélésének módszere megváltozott: a történelmi témák átkerültek a játékfilmtől a dokumentumfilmhez. A film ekkor a maga sajátos eszközeivel ugyan, de előtte járt a történetírásnak, korábban és radikálisabban vetett fel olyan problémákat, amelyek a történetírás hatáskörébe tartoznak. A történelmi dokumentumfilm ebben a szellemi közegben született, ezt az utat járta végig a rendező és a filmeket befogadó közönség, hogy létrejöhessen a történelem kibeszélésének legszemélyesebb formája, a történelmi dokumentumfilm.

A történelmi dokumentumfilm születéséig a történelem hosszabb dokumentumfilmes narratívájának egyetlen lehetséges formáját a Magyar Televízió ismeretterjesztő dokumentumfilmjei jelentették. A televízió működése kezdetétől a rendszerváltásig a politikai intézményrendszer része, a pártpropaganda eszköze volt, bár a kontroll kicsit enyhült a 60-as években, de a lényeg 1989-ig nem változott. A párt az ismeretterjesztő filmeket a pártoktatás részének tekintette. A direkt politikai céllal készülő filmek sorából kiemelkedett Bokor Péter *Századunk* c. sorozata, amely Magyarország történetét tekintette át a századfordulótól 1945-ig. A film ma is élvezhető, dramatizált jelenetei, forrásértékű interjúi és a sok archív teszi azzá. A televízió legfontosabb szerepe a történelmi dokumentumfilm életében mégsem ez a sorozat volt. Kulcsfontosságú volt a nyolcvanas években Sára Sándor *Pergőtűz* c. sorozatának műsorra tűzése. Ekkor a történelmi dokumentumfilm és a televíziós ismeretterjesztés rövid időre összekapcsolódott. A televízió a rendszerváltás előestéjén fontos szimbolikus tette volt,

⁴⁷⁶ Ujhelyi Szilárd 1979

hogy műsorra tűzte Ember Judit több részes, *Menedékjog* c. dokumentumfilmjét előkészítve ezzel Nagy Imre és sorstársainak másnapi újratemetését, melyet élő adásban közvetített.

Magyarországon a történelem elbeszélhetőségének fonala a második háború veszteségeinek történeténél, a Holocaust emlékezeténél szakadt meg. Később a kiépülő kommunista diktatúra éveiben pedig a traumák kibeszélésének lehetősége végképp megszűnt. Az emberek élményeiket hosszú ideig nem tudták közvetlenül kifejezni sem a világháború után, sem később. Az elfojtás, a tiltás és a társadalomban megoldatlan feszültségforrások, a politikai rendszer antidemokratikus volta csak növelte azt az érzést, hogy a múlt teher. Ez elnyomta az emlékezés más aspektusait, a múltat a társadalom sérelmek sorozatának látta, a filmekről elégtételt és felszabadulást várt. A nyolcvanas évek interjúkra alapuló, hosszú történelmi dokumentumfilmjei a XX. század második felének magyarországi traumáit vették sorra: a világháború, a Holocaust, a kitelepítések történetét. Interjúkat készítettek internálótáborok és munkatáborok túlélőivel, dokumentumfilm dolgozta fel először analitikusan az 1956-os forradalom emlékezetét. A filmek bölcsője a Balázs Béla Stúdió volt, ahol a „*Szociológiai Filmcsoporthoz*” c. kiáltvány nyomán megszületett a szociológiai dokumentumfilm, majd ennek mintái alapján lassan kialakult a történelmi dokumentumfilm. 1989-ig ezeknek a filmeknek nagyon fontos szerepe volt a társadalomban lévő feszültségek megjelenítésében és levezetésében, a számos politikai tabu publikussá tétele pedig részesévé tette a filmeket a rendszerváltás előkészítésének. A nyolcvanas évek végén kialakuló gazdasági válság is kedvezett a dokumentumfilmnek: a filmek alacsonyabb költségvetése és magas presztízse miatt a játékfilmes stúdiók is bekapcsolódtak a dokumentumfilm-gyártásba. Ahogy gyengült a politikai rendszer ellenőrzése és cenzúrája, úgy szabadultak fel az addig hallgatásra ítélt témák. Ez a folyamat a rendszer agóniájának része volt, nem véletlen, hogy ezeknek a filmeknek bemutatása egybeesett a politika fordulópontjaival. A történelem néhány a nyilvánosság előtt elzárt szeletének feltárása, tanúinak első hiteles megszólalása ezekben a filmekben volt lehetséges. A hivatalos történetírás által elhallgatott, vagy másként interpretált történetek itt kaptak először nyilvánosságot, ezért az emlékezet filmes, művészi értékű publikációja fontos szerephez jutott, amíg a tudomány nem juthatott el a múlt tudományos feldolgozásáig. A társadalom ki volt éhezve az információra, a tényirodalom virágkorát élte, a történelmi dokumentumfilmek dialóg listája gyakran könyvben is megjelent, és nagy

példányszámban el is fogyott. A rendszerváltás nagy történelmi témája az utoljára felszabaduló tabu, 1956 története lett.

A filmek számát növelte a technikai paradigmaváltás is: a hagyományosan 16 mm-es filmre készülő dokumentumfilmet felváltotta a video. Az új technológia olcsóbb volt, és többek számára vált elérhetővé a filmkészítés. A rendszerváltás után kialakuló új világ, a szocialista ipar csődje, a munkanélküliség, a nézők figyelmét a múlt kérdéseiről a jelen problémái felé fordították. Fontosabbá vált a kaotikusnak látott jelen megértése, a múlt témái mellett felértékelődtek a hosszú folyamatokat ábrázoló szociológiai dokumentumfilmek. Ez a folyamat az évek során a történelmi tematika kimerülését hozta, a filmek témáikban és művészi megjelenésükben is a nyolcvanas években kialakult formát konzerválták. A rendszerváltás után kialakult filmfinanszírozási rendszer is ezt a folyamatot erősítette.

A Filmfőigazgatóság, és ezzel a központi állami finanszírozási rendszer megszűnésével új alapokra kellett helyezni a filmtámogatások állami rendszerét. 1991-ben megszületett a Magyar Mozgókép Alapítvány, 1992-ben a Magyar Történelmi Film Alapítvány, 1993-ban a Nemzeti Kulturális Alap, végül az 1996-os médiatörvénnyel létrejött az ORTT. Ezek voltak azok a források, melyek a magyar filmgyártásnak az állami támogatást biztosították. Az összegekről kuratóriumok döntöttek, a filmekre benyújtott pályázatok elbírálása alapján. A többféle forrás több elbírálási szempontot tett lehetővé, egy film számára ez a többféle megmérettetés lehetőségét biztosította. A történelmi filmek fő támogatója az MTFA lett, amely alapító okiratában kiemelte az 1956-os forradalom filmes feldolgozásának elsődlegességét. Lehetőség volt az állami források összehangolására. Sajnos ezek a testületek nem álltak egymással szoros kapcsolatban, ezért az összehangolás a gyakorlatban nem jól működött. Ez évben az átalakulás időszakát éljük át, várhatóan az új médiatörvény születésével, az MMKA és az NKA átalakításával új alapokra kerül a filmtámogatás állami rendszere 2011-től.

A rendszerváltás után kialakult támogatási struktúra szellemében a kuratóriumok sok film elkészítésére adtak támogatást, de nagyon alacsony összegben. A filmesek ezért folyamatos pályázásra kényszerültek, a filmek leforgatására és befejezésére általában kevesebb, mint egy év állt rendelkezésre az éves elszámolási kötelezettség miatt. A színvonalcsökkenéshez hozzájárult az olcsó videotechnika elterjedése, és a filmet készítők táborának ugrásszerű növekedése. A dokumentumfilmnél túltermelési válság következett be. A történelmi tematika fokozatosan kimerült, a folyamat mélypontját az 1956-os forradalom 2006-os évfordulójának

évében látom. Ugyanekkor egy átalakulási folyamat is megkezdődött a magyar dokumentumfilmben.

A rendszerváltás után húsz évvel a történelem kibeszélési folyamata lassan lezárult, a filmesek érdeklődése nálunk is a nagy, átfogó értelmezési kísérletek után a múlt kis történetei felé fordult. Mára a magyar történelmi dokumentumfilm gyökeres szemléletváltozáson esett át: a befejezetlen múlt nagy tablói helyett a család, az egyén, a magánélet, egyszóval a társadalomban „alul lévők” történetei váltak izgalmassá, és a történelem személyessége került előtérbe. Az alkotó magatartása jellegzetesen posztmodern, hiszen saját, személyes interpretációját alkotja így meg a múltról, akkor is, ha források alapján konstruál. A források között is előtérbe kerültek a múlt szubjektív forrásai: a fénykép, a napló, a memoár és az amatőrfilm. A megváltozott szemléletű filmek már nem jogos sérelmek kimondását jelentik, hanem a múltat eszközként használják, hogy megszólíthassák a jelent. A filmekben még mindig fontos szerepet játszik a személyes emlékezet, a film ideális eszköze a kollektív emlékezet megőrzésének, különösen akkor, amikor egy generáció távozásával ez lassan kommunikatív emlékezetté alakul. Még mindig jelen van a témák közt a Holokauszt és a világháború, de legnagyobb hangsúllyal már a hatvanas-hetvenes évek emlékezetét őrzik a legújabb dokumentumfilmek. A legújabb magyar filmek nem térnek el már megközelítéseikben az európai és amerikai múltról szóló alkotásokhoz képest, de szűk korlátokat szab az alkotók méltó nemzetközi megjelenésének a magyar finanszírozási rendszer válsága. 2010-ben a kormány az állami források teljes befagyasztásáról döntött, politikai és gazdasági okokból. Dolgozatom lezárásának pillanatában nincs forrás dokumentumfilm készítésre Magyarországon. Kérdés, hogy milyen új állami filmtámogatási rendszer áll fel 2011-től, és mennyiben lesz ez alkalmas a magyar dokumentumfilmhez méltó anyagi feltételek biztosítására.

FÜGGELÉK I.

Történelmi ismeretterjesztés a Magyar Televízióban a rendszerváltásig⁴⁷⁷

A történelem filmes elbeszélésének fontos, hivatalos fóruma volt a Magyar Televízió a független történelmi dokumentumfilm születéséig. A rendszerváltás előzményeként, és annak pillanatában kaphattak először nyilvánosságot az addig jórészt mozikban forgalmazott dokumentumfilmek. Ezek közül az első sugárzott alkotás Sára Sándor Don-kanyarról szóló filmsorozata volt, a *Krónika*. A dokumentumfilm televíziós szereplésének csúcspontját Ember Judit *Menedékjogának* vetítésével érte el Nagy Imre és társai újratemetésének előestéjén. Addig a televízió saját gyártású filmjeire korlátozódott a televíziósa ismeretterjesztés.

A Magyar Televízió 1957-ben indult. Működése kezdetétől a rendszerváltásig a politikai intézményrendszer része, a pártpropaganda eszköze volt. Az *MSZMP*-nek volt alárendelve, a vezető szerkesztők kinevezése az állam, a *Tájékoztatási Hivatal* jogköre volt, a főszerkesztők közvetlen utasítások alapján alakították a műsorpolitikát.

Az erős pártirányításban a 60-as években enyhülés következett be, de a lényeg nem változott. 1966-ban már 900.000 előfizetője volt a televíziónak, az ismeretterjesztő művek ekkor a műsoridő 9,4 %-át tették ki. A Párt felismerte a televízióban rejlő hatalmas lehetőséget a tömegek befolyásolására, az ismeretterjesztő műsorokat a pártoktatás egyik fórumának tartották. 1972-ben már 2 millió előfizető volt, a nyolcvanas évek elejére a felnőtt lakosság 2/3-a volt rendszeres tévé néző. Az ismeretterjesztő műsorok aránya az összműsoridőben nem sokat változott, 1982-es adatok szerint ez 6 %.

A közvetlen pártirányítás az évtizedek alatt nem sokat változott. Az *Agitációs Propaganda Osztály* kéthetenkénti értekezleten rendszeresen elmondta véleményét a tv-ről. Ez általában utólagos vélemény-nyilvánítás volt, de arra is igen gyakran volt példa, hogy előre megmondták a feladatokat. Ezeket az irányelveket a tévéelnök továbbította az intézményen belül a különböző szerkesztőségeknek. A televízió monopolhelyzetben volt, a közvetlen ellenőrzést és irányítást ez is megkönnyítette. A főszerkesztők ellenőrizték az irányelvek

⁴⁷⁷ A fejezethez elsődleges forrásomul Bokodi-Oláh Gergely: *Megelevenedő történelem – történelmi műsorok a Magyar Televízióban 1957-1990* Budapest 2009 c. saját kiadású tanulmányát használtam fel. Az idézett statisztikai adatok is innen származnak

helyes alkalmazását. Ismeretterjesztő műsoroknál ez a feladat a közművelődési igazgatóra és a főosztályvezetőre hárult. „Ha abból indulunk ki, hogy a műveltség egyfelől eszköz, másfelől cél, akkor jogos a megállapítás, hogy az ismeretterjesztés legáltalánosabb célja is kettős: a munkára (a konkrét termelő tevékenységre és a közéletben való aktív részvételre) és a szabadidő kulturált eltöltésére való nevelés”⁴⁷⁸ A történelmi műsorokat utólag ellenőrizték. A kész műsort megnézte a főszerkesztő, aki jelentést készített róla a közművelődési igazgatónak. Az igazgató az elnöknek számolt be, ő ismertette a műsor tartalmát a pártközponttal: az *MSZMP KB Kulturális-, Tudományos-, Közoktatási Osztályával*.

Az ismeretterjesztés megjelenését a televízió-műsorokban segítette a „szocialista társadalmi tudat” építésének igénye a pártirányítás felől. Olyan közegre volt szükség, ahol az információ gyorsan eljuttatható célközönségéhez, erre a televízió tökéletesen alkalmas volt. Keresték az ismeretterjesztés megfelelő csatornáit a szakmai fórumok is, a *Magyar Történelmi Társulat* 1972 tavaszán megtartott közgyűlésének egyik központi témája a történész munka társadalmi szocialista tudatformáló hatékonyságának növelése érdekében megoldandó feladatok voltak.⁴⁷⁹ Ezzel párhuzamosan a televíziós szerkesztők a népművelőkkel egyeztettek a megoldandó feladatokat illetően, az ún. vándorgyűléseken pedig történészek, történelemtanárok és hivatásos ismeretterjesztők tartottak vitákat ugyanerről. A történészek szerepvállalását az ismeretterjesztésben elengedhetetlennek tartották.

Az alábbiakban azokról a XX. Századdal foglalkozó történelmi műsorokról lesz szó, amelyek az MTV-ben készültek 1961-1988 között. Ezekből kirajzolódnak azok a fókuszpontok, amelyek televíziós jelenlétét és elemzését a televízió és a pártirányítás egymással összhangban fontosnak tartotta, és kiderül az is, hogy mi volt az, ami tabu maradt akár úgy, hogy nem lehetett megemlíteni, akár úgy, hogy nem lehetett objektíven tájékoztatni róla.

Nem magyar jelenség, hogy a második világháború a történelmi ismeretterjesztés egyik legfontosabb témája, a Nyugat Európai televíziók is nagyon sok műsorsorozatot, elemző dokumentumfilmet szenteltek ennek⁴⁸⁰, hiszen közvetlen következményei határozták meg annak a világnak a berendezkedését, amelyben mindannyian éltek. Nem is a háború hangsúlyos szerepeltetése az érdekes, hanem, hogy melyek azok a konkrét epizódok,

⁴⁷⁸ Sylvester András: Televízió és ismeretterjesztés II. Népművelés. 1968/12 20.p.

⁴⁷⁹ Vass Henrik: Történelem és tömegkommunikáció. Népszava, 1973, július 8. 9.p.

⁴⁸⁰ Pld. *Victory at Sea* 1952-53 26 részben, *The Twentieth Century* 1957-66.

szereplők, amelyeket a műsorkészítők kiemeltek a hatalmas témából. És hogy miről hallgattak.

A televízió első önálló történelmi sorozata a nyolc részes *Panoptikum*⁴⁸¹ volt, amely nagyrészt háborús bűnös politikusok portréiból állt. Bemutatta Gömbös Gyula, Imrédy Béla, Bárdossy László, Kállay Miklós, Sztójay Döme portréját, aztán eredeti dokumentumok alapján, szemtanúk és híradófelvételek segítségével külön foglalkozott az 1944-45-ös évekkel.

*Memento*⁴⁸² címmel két sorozat is készült a Magyar Televízióban. Az elsőként készült a második világháború történetét mutatta be filmdokumentumok alapján, az archívokat négy éven át, több mint egy millió méter filmből válogatták össze. A később készült *Memento (II)*⁴⁸³ a hazánkban élő görög partizánok életét mutatta be.

A Magyarországra menekült lengyelek sorsát dolgozta fel a „*Menekülés az életbe*”⁴⁸⁴ c. dokumentumfilm-sorozat. Kényes téma volt, hiszen a lengyeleknek nemcsak a német megszállás, de a szovjet intervenció elől is menekülniük kellett. Nem véletlen, hogy 1989-ben készült – az 50. évfordulóra.

Direkt politikai propaganda céllal is készültek ismeretterjesztőnek álcázott történelmi filmek. Urbán Ernő sorozata a felszabadulás 25. évfordulója alkalmából a felszabadulás ünnepi képét rajzolta meg öt részben „*Történelmi lecke*”⁴⁸⁵ címmel, de a leghírhedettebb propagandasorozat „*Velünk élő történelem*”⁴⁸⁶ volt. 1985-ben került képernyőre az első hét rész, és az 1945-85 közötti időszakot mutatta be. Elsősorban fiatalokhoz szeretett volna szólni. Nyíltan vállalta tendenciózusságát: „*Mi a történészek, politikusok 1984-85-ös álláspontját mutatjuk be, amely állásfoglalás is sok vitában alakult ki. Ez természetesen nem szentírás, de a dokumentumsorozatot hiteles korrajznak szánjuk*”⁴⁸⁷. Ugyanekkor párhuzamosan a műsor sugárzásával párhuzamosan azonos címmel a Népszabadságban cikksorozat indult, ennek

⁴⁸¹ *Panoptikum*. 1961. 1-8- szerk: Bokor Péter

⁴⁸² *Memento 1-4*. szerk-rend: Lakatos Vince, 1968.

⁴⁸³ *Memento 1-4*. szerk: Caruha Vangelio 1975.

⁴⁸⁴ *Menekülés az életbe 1-5*. 1989.szerk: Radványi Dezső. Rend: Szűcs László

⁴⁸⁵ *Történelmi lecke. 1-5* 1969. szerk Takács István, rend. Szűcs László

⁴⁸⁶ *Velünk élő történelem. 1-7*. 1985. Szerk: Berecz János és Radványi Dezső. Rend. Mátray Mihály

⁴⁸⁷ Bába Krisztina: negyven év – Debrecenről Debrecenig. Riport Radványi Dezső szerkesztővel és Mátray Mihály rendezővel. RTV 1985/5 3.p.

szerkesztője Berecz János volt. Ezt a sorozatot még további négy résszel folytatták a magyar mezőgazdaság és az agrárpolitika kérdéseiről 1988.-ban⁴⁸⁸.

A „*Velünk élő történelem*” a Kádár korszak legkényesebb tabujával folytatódott 1986-ban: az 1956-os forradalom feldolgozásával.⁴⁸⁹ Hatása nyilván nem az volt, amelyet a készítő, pontosabban megrendelői vártak tőle, hanem épp az ellenkezője. 1986-ra a nézők már láthatták a *Krónikát*, ahol egy elhallgatott történet áldozatai elégtételt kaphattak múltjuk felszínre kerülésével, és minden családban elevenen élt még a 30 évvel azelőtti forradalom emléke.

A legnagyobb sikerű, időt álló, és máig meghatározó sorozata a Magyar Televíziónak a *Századunk*⁴⁹⁰ volt. 1961-63 között Bokor Péter lett az akkor induló ismeretterjesztő rovat vezetője, ekkor merült fel a XX. Századi magyar történelmet feldolgozó sorozat ötlete. Ránki György történész volt a kitaláló, a sorozatot támogatták Juhász Gyula és Berend T. Iván történészek is. A műsor közvetlenül a műsorigazgató, Sándor György irányítása alá tartozott, Bokor Pétert rovatvezetőből átminősítették rendezővé. 1971-ig 20 rész készült el, ekkor a vezetés és a rendező konfliktusa miatt néhány évre leállt a sorozat. Az első 11 rész a századforduló legjelentősebb eseményeit, az első világháborút, az oroszországi forradalmat, vette sorra 1919-ig. 1969-1971-ben a 1919-es bécsi magyar emigrációi egyik partizánakciójáról és az 1920-as évek bankjegyhamisítási akcióiról készítettek filmeket. Öt éves szünet után 1976-tól folytatódott a sorozat zavartalanul 10 éven át, ekkor már a második világháború magyarországi fordulatait elemezte a műsor. Az utolsó adás 1988-ban került adásba. A műsor világszínvonalú volt, dacára a folyamatos politikai ellenőrzésnek. 25 éven át elemezte az 1945 előtti magyar történelmet korszerű formában, a korszak legkiválóbb történészeinek közreműködésével, a nézők széles tömegeihez juttatva el alapvető információkat az ország történelméről közvetlenül felhasználta hiteles források, szemtanúk, dramatizált jelenetek, gazdag archív összeállítások felhasználásával. Fontos, hogy a bemutatott korszak még nem volt olyan távoli a nézőknek, mint ma tűnik annak: a 30-40 éves távolságból következett, hogy a korszakot átélők is a tv előtt ülhettek a műsor kezdeteitől. A sorozat időnként feszegette a bemutathatóság határait. 1988-ban a *Végjáték a Duna mentén* c. négy részből álló befejező részét először zártkörű vetítésen mutatták be a tévé vezetőségének,

⁴⁸⁸ *Velünk élő történelem. 1-4.* 1988. Szerk: Berecz János és Radványi Dezső. Rend. Mátray Mihály

⁴⁸⁹ *Velünk élő történelem. 1-6.* 1986. Szerk: Berecz János és Radványi Dezső. Rend. Mátray Mihály

⁴⁹⁰ *Századunk* 1961-1971 és 1976-1988.

és ez után nem engedélyezték a bemutatást. Azzal vádolták a műsort, hogy felmenti Horthy Miklóst. Ránki György külföldön volt, nem volt elérhető, nagy nehezen sikerült csak elérni, hogy egy történész bizottság is megnézhesse, és véleményezze a filmeket. 15-20 változtatás lett a kompromisszum, ezután mehetett a sorozat befejezése adásba. Attól volt a műsor egyedülálló, és máig meghatározó, hogy szerkesztői felkutatták azokat a szereplőket - főként a Horthy-korszak és a német megszállás szereplőit - akik addig nem szólalhattak meg, ill. nem is lehetett tudni, hogyan lehet hozzájuk férközni. Forrásértékű interjúk készülhettek, a film megőrizte a történelem alakítóinak személyiségét nemcsak a korabeli nézőknek, de az utókornak is. Sikerült felkutatni a náci Németország prominenseit: megszólaltatták Veessenmayer egykori budapesti német követet, dr. Wilhelm Höttl-t az SS-titkosszolgálat budapesti megbízottját és dr. Alfred Trenker egykori budapesti Gestapo főnököt, akik soha máskor nem voltak láthatóak. Emigráns magyarok is támogatták a sorozat elkészítését a kutatást: Gosztonyi Péter, de még Habsburg Ottó is segített Bokor Péternek. Mindössze négy tabu interjúalanyt nevezett meg a pártirányítás, akikkel nem készülhetett interjú: Gerő Ernő, Péter Gábor, Rajk Júlia és Király Béla. Bokor ennek ellenére Rajk Júliával és Király Bélával is készített interjút, de az utóbbi bemutatását még 1989-ben is betiltotta a televízió elnöke.⁴⁹¹ A műsorban dramatizált jelenetek is helyet kaptak. Ezek egyrészt szórakoztatóvá tették a műsort, másrészt megoldották a nem nyilvános, és ezért képpel nem dokumentált politikai háttéralkuk, jegyzőkönyvek filmes ábrázolását. Ízléssel, elidegenítő eszközök alkalmazásával illusztrációként alkalmazta ezeket Bokor Péter, kikerülve az archívokkal való összekeverés ill. a leegyszerűsítő dramatizálás veszélyeit.⁴⁹² A sorozat nemcsak történetileg volt hiteles, de rendezői megoldásaiban is korszerű volt, nem csoda, hogy hatalmas sikert aratott, és ma is élvezhető. *„Elképzeléseimben mind világosabban kirajzolódnak egy sajátosan televíziós dokumentarista nagyepika körvonalai. Meggyőződésem: a Századunk akkor jár helyes úton, ha kameráival-mikrofonjaival mintegy regényt ír, sok fejezettel, számtalan szereplővel. 1944 dinamit-töltésű órái sem vethetik szét ezt a – zaklatottságában is nyugodt – elbeszélő szerkezetet.”*⁴⁹³ Készült néhány önálló film is a *Századunk* melléktermékeként, amelyek nem

⁴⁹¹ Bereczky Gyula (1935-)

⁴⁹² Az I. Vh. Kitörését megelőző Bécsi Kabinetülések jegyzőkönyveit egy kerekasztal körül ülő színészekkel olvastatta fel. Mellettük a politikus képe volt felállítva festőállványon, ők a megszólaló de nem megszemélyesített politikus ruháját viselték, de civil arccal. Előttük az eredeti jegyzőkönyv hevert, amit néha megmutatott a kamera.

⁴⁹³ Interjú Bokor Péterrel. RTV újság 1983/13. 5.p.

fértek bele a sorozat tematikájába, de önállóan megállták helyüket mint dokumentumfilmek. Ezek közös főcíme: „*A Századunk sorozat gyűjteményéből*”. Feldolgozzák a magyar korona amerikai kézbe kerülésének történetét⁴⁹⁴, I. Sándor jugoszláv király és Barthou francia külügyminiszter 1934-es meggyilkolását⁴⁹⁵, egy miskolci ellenálló csoport létrejöttét⁴⁹⁶, és az emigráns dr. Mengele hétköznapijait⁴⁹⁷.

A televíziós ismeretterjesztés fontos műfaja a portréfilm. Ezek elkészítése egyszerű, olcsó, és a televízió intimitása kedvez a riportfilmek befogadásának. A portréműsorok ugyanakkor lehetőséget adtak a cenzúra határainak feszegetésére is: be lehetett csempészni olyan szereplőket a műsorokba, akik egyébként el voltak tiltva a nyilvánosságtól. Így sikerült Hanák Gábornak interjút készíteni Bibó Istvánnal egy Erdei Ferencről készülő műsor kapcsán. 1971-75 között beszélgettek vele, a portréfilm 1986-ig dobozban maradt, bár Bibó 1979-ben meghalt. Sikerült portréfilmet készítenie Kosáry Domokosról is – árukapcsolással egy Berend T. Ivánról készített portréfilmmel párhuzamosan. A Kosáry portré ugyancsak dobozba került egy időre, 1984-ben engedélyezték bemutatását.

Természetesen nemcsak a XX. századdal kapcsolatban készült ismeretterjesztő műsor a Magyar Televízióban. Ezekre most részletesen nem térek ki, hiszen a magyar történelmi dokumentumfilm születéséhez nem kötődnek relevánsan, azok témája elsősorban a XX. század.⁴⁹⁸

Néhány sorozat érintette ezt a korszakot is, ezek sorából a *Magyar évszázadok* c. sorozat emelkedik ki, amely az államalapítástól az államosításig követte a magyar állam történetét.

⁴⁹⁴ A Századunk sorozat gyűjteményéből – *A korona kálváriája* 1978. rend: Bokor Péter

⁴⁹⁵ A Századunk sorozat gyűjteményéből – *Királygyilkosság – Egy merénylet anatómiája* 1984. rend: Bokor Péter, op: Sára Sándor és Kurucz Sándor, szak: Ormos Mária

⁴⁹⁶ A Századunk sorozat gyűjteményéből - *A „MOKAN”* 1984.

⁴⁹⁷ A Századunk sorozat gyűjteményéből – *Mengele doktor énekel*. 1986. rend: Bokor Péter, op: Molnár Miklós szak: Juhász Gyula és Hanák Gábor

⁴⁹⁸ *Tévégyetem*. - *Az ókori Kelet* 1983 1-16. szerk-rend. Kövári Péter, szak. Komoróczy Géza

Tévégyetem – Az ókori Hellász 1-8. 1985 r: B. Révész László szak. Hahn István

Tévégyetem – Az ókori Róma 1-8. 1985 r: B. Révész László szak. Hahn István

Alattvalók és királyok 1-6. 1972, szerk Vikol Katalin

Várak, törökök 1-3. 1974, szerk: Hanák Gábor és Vikol Katalin r. Kézdi Kovács Zsolt

A magyarok elődeiről és a honfoglalásról 1-9. 1978. szerk: Vikol Katalin r: Székely Orsolya

Forradalmak kora és Magyarország 1-6. 1973. szerk: Hanák Gábor és Vikol Katalin r: Hanák Gábor szak:

Kosáry Domokos, Katus László

Boldog békeidők – beszélgetések Budapest születéséről. 1-8. 1974. szerk: Vikol Katalin, rend: Gazdag Gyula és Ragályi Elemér, szak: Katus László, Hanák Péter Ránki György

Szaktanácsadói a korszakokat legjobban ismerő történészek voltak: Györffy György, Szűcs Jenő, Engel Pál, Katus László, Ránki György, Romsics Ignác.⁴⁹⁹

A televíziós ismeretterjesztés és a történelmi dokumentumfilm története egy másik 25 részes sorozatban fonódott össze: ez Sára Sándor *Krónika*⁵⁰⁰ c. sorozata volt, melyet 1983-ban vetített a Magyar Televízió. A filmnek Pergőtűz címmel öt részes filmváltozata is készült. Sára Csoóri Sándorral kezdte a Második Magyar Hadsereg túlélőivel az interjúkészítést az Objektív Filmstúdióban, az MTV később kapcsolódott be társgyártóként a produkcióba. Ez már nem ismeretterjesztő film volt, hanem interjúkra épülő klasszikus értelemben vett hosszú dokumentumfilm. A hivatalos ideológia helyett, mely szerint a Második Magyar Hadsereg fasiszta volt, először szólalt meg - és hatalmas erővel - az elhallgatott igazság 25 estén át: a 200.000 katona halálával végződő történelmi epizód tragikumai. Megszólaltatva a túlélőket (az alkotók igyekeztek minden csapattestből legalább egy szereplőt felkutatni), először törte át a cenzúra, az elhallgatás falait egy történelmi esemény filmes elbeszélése. Munkamódszere a következő volt: Minden interjúalannal 1-3 órányi beszélgetést vettek fel. Egy-egy elbeszélte esemény valóságtartalmát akkor fogadták el, ha azt legalább hárman egybehangzóan állították. Odafigyeltek arra is, ha egy-egy történetet elkezdett valaki, azt egy másik mindenképpen be is tudja fejezni. Sára rendezői szerepe itt elsősorban a forgatáson való aktív hallgatásból és az elkészült interjúk szerkesztéséből állt. *”Hagytam, hogy az emberek beszéljenek és mondják a magukét...leülisz vele, és elhiheted vele – nem szóban, hanem mozdulatokkal, a nézéssel, a tekintetteddel-, hogy amiről ő beszél, az téged valóban érdekel. És hogy azzal nem fogsz visszaélni”*⁵⁰¹. Az elkészült filmet két napos vetítésen mutatták be a szereplőknek kétszer 12 órában.

A sorozat sikere katalizátorként működött, a filmesek keresni kezdték az újabb témákat, a réseket, ahol az addigi tabuk megtörhetőek lehetnek. A televízió nézettsége pedig a társadalom széles rétegeihez juttatta el a történelem újfajta megközelítését, még akkor is, ha az eredeti főműsoridős állandó időpont helyett éjszaka és felváltva az 1-es és 2-es csatornán vetítették az epizódokat. A filmkészítők előtt világossá vált a *„beszélő fej”* mélységes hite,

⁴⁹⁹ *Magyar évszázadok 1-50.* 1988-tól szerk. Vikol Katalin r: Szakály István, védnök: Ránki György

⁵⁰⁰ *Krónika – a II. magyar hadsereg a Donnál. 1-25.* 1983. szerk: Hanák Gábor és Csoóri Sándor. Rend: Sára Sándor

⁵⁰¹ Sára Sándor interjú. Készítette Markovits Ferenc 2003-2004-be. 1956-os Intézet Oral History Archivuma, 780. sz. 216. p.

és az elbeszélrt történet közvetlen hatása a társadalomra, egy eszköz, amely ettől kezdve rendelkezésre állt.

Hogyan mehetett ez át a cenzúrán? „Az, hogy elkezdődött a huszonöt rész, szerintem az úgy történt, hogy az elnök megkérdezte az alelnököt, hogy rendben van-e a huszonöt rész? Nem nézte végig. Az rábólintott, hogy rendben. Az megkérdezte a főszerkesztőt, az is azt mondta. Akik pedig valóban megnézték, azok jóhiszeműen azt mondták, mert úgy gondolták, hogy rendben van. Mert hogyha megnézik – így kell fogalmazzak – a cenzorok, akkor biztos, hogy nem engedik, akkor el sem kezdik vetíteni. Így volt jó. Nem látták a filmet a főcenzorok. Ezért indulhatott el.”⁵⁰²

Amikor pedig összeütközésbe került a cenzúrával, mérlegelni tudott: „ha netán egy-két mondatot kivágsz, s ha az összeset összevonod, akkor se több mindez öt-hat percnél. Öt-hat perc hiánya áll azzal szemben, hogy levetítenek-e 25 órát? Megéri? Hát megette a fene azt a sorozatot, amiből ha hiányzik öt perc, akkor nem áll meg a maga lábán.”⁵⁰³

Az összműsoridő alig tíz százalékát kitevő ismeretterjesztő filmeknek – és ezeken belül a történelmi filmeknek – többféle funkciójuk volt. Egyaránt szolgálták a politikai propaganda céljait, és az ideológiai nevelést, de közvetítettek valóban hiánypótló információkat is a szinte teljes lakosságnak, hiszen az egyetlen (később másfél) adót sugárzó televízió volt az egyedüli szórakoztató és ismeretközvetítő médium, amely mindenhová eljutott. Természetesen könnyebb volt ismeretterjesztő filmeket készíteni időben távol eső történelmi korokról, mint a nyomasztó emlékekkel terhelt, politikai tabukkal zsúfolt XX. századról. Televíziós szakemberek és történészek együttes érdeme, hogy ez mégis sikerült, és nincs szakmai színvonalbeli különbség mondjuk a *Századunk* vagy a *Tévégyetem* adásai között. A direkt politikai propaganda párhuzamosan volt jelen és nem törekedett kizárólagosságra. Az 1969-es *Történelmi lecke* c. propagandasorozat, amely a II. Világháborúról szolt, hét évvel később „beérte” tematikájában a *Századunk*: elérkezett a II. Világháborúhoz, immár korrekt megközelítésben elemelve a múltat.

Természetesen működött a cenzúra, az alkotók néha változtatásokra kényszerültek, de az információ közvetítése sosem lehetetlenült el. Rosszabb adásidőt kapott, esetleg szüneteltették a műsort, legrosszabb esetben a filmek néhány évre dobozba kerültek. *Bibó István* interjúja 10

⁵⁰² Sára Sándor interjú. Készítette Markovits Ferenc 2003-2004-be. 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 780. sz. 220 p.

⁵⁰³ Sára Sándor interjú. Készítette Markovits Ferenc 2003-2004-be. 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 780. sz. 221 p.

évre került dobozba, de még a rendszerváltás előtt, 1986-ban levetítették. Ugyanabban az évben készült a *Velünk élő történelem* 1956-ot feldolgozó sorozata...

Mik voltak azok a témák, amelyeket kedvelt a politika, és amelyeket részletesebben feldolgozott a televízió? Nagy áttekintő sorozatok az 1945-ig tartó magyar történelemről (*Századunk, Memento I*), és a kádárizmus saját történelemképe 1945-1985-ig (*Velünk élő történelem*), a fent említett hamis felszabadulás-kép megfogalmazása (*Történelmi lecke*), háborús politikusok portréja (*Panoptikum*), hősi epizódok kiemelése a II. Világháborúból, pld. a görög partizánok sorsa (*Memento II*).

Mik voltak azok a témák, amelyekről kevés szó esett, vagy szigorú tabu maradt a rendszerváltásig? A Holokauszt, és Magyarország szerepvállalása a náciizmusban, nem kapott kellő hangsúlyt a sorozatokban. Nem maradt ki az összefoglalásokból, de ahhoz képest, hogy a náciizmus bűnei milyen gyökeresen megváltoztatták az emberek átélt történelemhez való viszonyát Nyugat Európában, és értékelték át az archívok, archívumok szerepét a filmesek számára - készítette újabb és újabb megfogalmazásokra az alkotókat - ez a téma a Magyar Televízióban alulreprezentált maradt a rendszerváltásig. Nem esett, nem eshetett szó az ötvenes évek személyi kultuszának egész társadalmat megnyomorító tetteiről, és nem eshetett szó az 1956-os forradalomról, csak a kádárista propaganda eszközeivel. Nem készülhetett portré Rajk László özvegyével, Király Bélával, Kosáry Domokossal és természetesen Bibó Istvánnal. Az alkotók, Bibó és Rajk Júlia esetében Bokor Péter személyes bátorsága ugyan szembeszállt a tilalommal, de ezeknek az élettörténeteknek, történelmi helyzeteknek a feldolgozása másik fórumon volt lehetséges. A Magyar Televízió ugyan levetítette a hallgatás egyik jegét megtörő *Krónikát*, de a tabuk feltörésének igazi helyszíne a mozi volt, eszköze pedig a játékfilm, majd a nyolcvanas évek végére kiteljesedő, a rendszerváltás folyamatát konkrétan előmozdító történelmi dokumentumfilm, melyeknek sem gyártója sem sugárzója nem lehetett még a pártirányítás alatt álló Magyar Televízió.

FÜGGELÉK II.

A Magyar Televízió 1989-91 között készült „NAPZÁRTA” c. műsorának filmográfiája műsortörzslapok alapján

Holmi est a Radnóti Színházban. (10 perc) (1989. 10. 22.), km.: Réz Pál, Radnóti Sándor, Bálint András, Petri György, Vas István, Király Béla. Tekeresszám: 80429

Király Béla interjú. (25 perc) (1989. 10. 22.), szerk-rip.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 80429

Márton Erzsébet interjú. (6 perc) (1989. 10. 22.), rip.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 80329

POFOSZ a Jurta Színházban. (4 perc). (1989. 10. 22.), szerk.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 80429

Költő a ... (Viszockij) – archív. (24 perc) (1989. 10. 22.), r.: Bánki Iván

Mi lesz a politikai rendőrséggel a demokráciában? (19 perc) (1989.), rip.: Betlen János. Km.: Paicsics József, Hack Péter, Kőszeg Ferenc, Horváth József. Tekeresszám: 80336/2.

Nagy Imre és mártírtársainak rehabilitációja. (34 perc) (1989. 07. 08.) rip. Dombóvári Gábor, szerk.: Sárdi Anna. Km.: Dr. Bánáti János, Dr. Dornbach Alajos, Dr. Roth Miklós. Tekeresszám: 80336/2.

Budapesti találkozás Tardos Tiborral. (20 perc) (1989. 07. 17.), szerk-rip.: Kuczka Judit, szerk.: Kóthy Judit, op.: Varga Tibor. Tekeresszám: 80296

A Nagy Imre-per. (28 perc) (1989. 05. 24.), rip.: Rózsa Péter. Km.: Ormos Mária, Szabó András, Tóth Pál Péter. Tekeresszám: 80286

Pálosok. (Riportfilm) (20 perc) (1989. 08. 27.), szerk.-rip.: Gyenes Károly, op.: Asbót Kristóf. Km.: Kovács Tiborné, Héjj Miklós, Áron Vince. Tekeresszám: 80286

Az Emberi Jogok Deklarációjának 200. évfordulója. (riportfilm) (27 perc) (1989. 08. 27.), szerk-rip.: Kóthy Judit, op.: Túri Tibor, Hornyai Sándor. Km.: Kis János, Kőszeg Ferenc. Tekeresszám: 80286

Forradalom és értelmiség. (33 perc) (1989. 07. 15.), szerk.: Sárdi Anna, mv.: Szénási Sándor. Km.: Ludassy Mária, Kulin Ferenc. Tekeresszám: 80211/1.

Az MSZMP álláspontja Nagy Imre és mártírtársai jún. 16-i újratemetéséről. (Pozsgay Imre és Horn Gyula sajtótájékoztatója jún. 4-én). (7 perc) (1989. 06. 05.) Tekeresszám: 80211/1.

1989. április 4. (24 perc) (1989.), mv.: Déri János, stúdióvendég: Balogh Sándor, Juhász Gyula. Tekeresszám: 80211/1.

Párizsi beszélgetés Méray Tiborral. (37 perc) (1989. 06. 07.), szerk.: Sárdi Anna, rip.: Györffy Miklós, op.: Jávör András. Tekeresszám: 80191

A TV2 vendége: Kaari Vtrio, az „Év leányai” c. könyv szerzője (Finnország). (12 perc) (1990. 08. 27.), szerk.-mv.: Sipos Pál. Tekeresszám: 80191

A. Vollenweider: Dancing with the Lion (3 perc), Tekeresszám: 80191

A. Vollenweider: Pearls and Tears (4 perc), Tekeresszám: 80191

Álom a demokráciáról. (Az European Journal adása – magyar változó). (28 perc) (1989.), szerk.: Rex Ellis, r.: Mark Rossmann. Km.: Vásárhelyi Miklós, Pozsgay Imre, Rubik Ernő, Berényi József, Benkó Mihály, Vidos Tibor, Horn Gyula, Eberhard Schulz, Szekfű András, Michael Corsby, Hegedűs István (Fidesz), Csányi István, Zlatonics Ildikó, Köhalmi Zsolt. Tekeresszám: 80164

Beszélgetés Kopácsi Sándorral, Budapest egykori rendőrfőkapitányával. (81 perc) (1989.), rip.: Feledy Péter, gyv.: Lugosi Károly. Tekeresszám: 80159

Televíziós „munkaértekezlet” Pozsgay Imre látogatása alkalmából. (14 perc, töredék) (1989. 08. 08.) Tekeresszám: 80159

Ellentétek az ellenzékben – Nagy Imre és mártírtársai újratemetésével kapcsolatban (konfliktus a TIB-bel). (34 perc) (1989. 07. 02.), mv.: Rózsa Péter. Km.: Krassó György, Nagy Jenő, Snée Péter, Benkői László. Tekeresszám: 80127

A pluralizmusról. (28 perc) (1989. 07. 02.), rip.: Déri János. Km.: Révész Tamás, Szerdahelyi István. Tekeresszám: 80127

„Özvegyek”. (55 perc) (1989. 02. 04.), szerk.: Sárdi Anna, rip.: Horváth János. Km.: Ujhelyi Szilárdné, Gyenes Judit, Dr. Tari Ferenc, Vásárhelyi Miklós. Tekeresszám: 80120

Interjú Manchin Róberttel. (24 perc) (1989. 09. 09.), szerk.: Sárdi Anna, mv.: Györffy Miklós. Tekeresszám: 80119

Napzártá Katona Bélával (MSZMP) és Burgert Róberttel Kádár János felmentéséről. (28 perc) (1989. 09. 09.), mv.: Ipper Pál. Tekeresszám: 80119

Beszélgetés Mérai Tiborral. (65 perc) (1989. 07. 06.), rip.: Györffy Miklós. Tekeresszám: 80104

Fuvardíj (filmrészlet). (10 perc) (1989) Tekeresszám: 80104

Inzertek a Mérai interjúhoz. (1,5 perc) (1989) Tekeresszám: 80104

Hidak. Beszélgetés Palotás János professzorral. (8 perc) (1989), rip.: Seregi László, szerk.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 80089/1.

Néma snittek. (2 óra) (1989). Tekeresszám: 80089/1.

Hidak – klip. (2 óra 25 perc) (1989), op. Halla József. Tekeresszám: 80089/1.

Szabó Zoltán hazatérő hagyatéka. (... perc) (1989), rip. Kuczka Judit, szerk.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 80089/1.

Határ Győző – Beszélgetés egy angliai magyar íróval. (22 perc) (1989. március), szerk.: Radványi Dezső, op.: Butskó György, vágó: Bíró Istvánné, gyv.: Srankó Géza, Kígyós Sándor. Km.: Határ Győző, Pomogáts Béla. Tekeresszám: 80045/1.

Nézőpont – Két emlékmű 1956 mártírjainak. (68 perc) (1989.), szerk.: Kóthy Judit, rip.: Déri János. Km.: Nagy Ernő, Ungvári Rudolf, Radnóti Sándor, Kovács Péter, Vásárhelyi Miklós, Mécs Imre, Nagy Erzsébet, Fónay Jenő, Halda Alíz, Gyenes Judit. Tekeresszám: 85072/2.

Nagy Imre és mártírtársainak újratemetési előkészületeiről. (26 perc) (1989. június 16. előtt néhány nappal), rip. Dombóvári Gábor. Km.: Erdélyi Tibor, Hegedűs László, Lezsák Sándor, Pongor Sándor. Tekeresszám: 85072/1.

Mire szerződött az EKA? (59 perc) (1989. okt. 1. előtt), szerk.: Sárdi Anna, rip.: Dombóvári Gábor, Lipovecz Iván. Km.: Prepeliczay István, Orbán Viktor, Vigh Károly, Kónya Imre, Varga Csaba, Szabad György, Mécs Imre, Öry Csaba, Baranyai Tibor. Tekeresszám: 85073/1.

Farkas Vladimír a TV2 stúdiójában. (39 perc) (1989), szerk.: Sárdi Anna, Szántó Ferenc, rip.: Györffy Miklós. Km.: Farkas Vladimír. Tekeresszám: 85264

„Megtanultam hit nélkül élni.” Varga Endre interjú. (31 perc) (1990. 01. 14.), szerk.: Kóthy Judit, Sipos Pál, Stenszky Gyula, gyv.: Csermely Ákos, Mérei Anna. Tekeresszám: 85117/1.

Pártiratok zúzdában? (46 perc) (1989. 12. 07.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, rip.: Rózsa Péter. Km.: Kutrucz Katalin, Balogh Sándor, Varga László, Bácskai Vera, Varga János, Szűts Ervin. Tekeresszám: 85065/2.

„A párt, az az első...” Beszélgetés Kojcsa Ilonával. (rip.-dok. film) (34 perc) (1989. 12. 02.), főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, rip.: Sipos Pál, Stenszky Gyula, gyv.: Csermely Ákos, r.: Mérei Anna. Km.: Kojcsa Ilona. Tekeresszám: 85063/2.

A TV2 vendége: Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza. (19 perc) (1989. 11. 24.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, rip.: Györffy Miklós, gyv.: Bodnár Gyula. Tekeresszám: 85047/1.

Kiskirályok mundérban. Beszélgetés Bokor Imrével és Czinege Lajossal. (54 perc) (1989. 11. 23.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, rip.: Györffy Miklós, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Bokor Imre, Keleti György, Kárpáti Ferenc, Mórocz Lajos, Czinege Lajos. Tekeresszám: 85042/2.

Rejtőzködő hatalom. Dokumentumok a Politikai Bizottság négy évtizedéről. (15 perc) (1989. 11. 16.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, mv.: Rózsa Péter. Km.: Nyíró András, T. Varga György, Katona István, Pető Iván. Tekeresszám: 85034/1.

Marosán, 16 év után ... (9 perc) (1989. 11. 14.), főszerk.: Baló György, szerk.: Vitray Tamás, op.: Halla József, Scheibner K., vágó: Kluka J., gyv.: Gyémánt László, mv.: Vitray Tamás. Tekeresszám: 85033/1.

Emlékmű a 301-es parcellában. Eredményhirdetés. (40 perc) (1989. 11. 04.), főszerk.: Baló György, szerk.: Kernács Gabriella, op.: Becsy Z., Sólyom L., Zsóka Zoltán, vágó: Ansch István, gyv.: Csiszér Ferenc, r.: B. Farkas Tamás, mv.: Déri János. Km.: Hegedűs B. András, Göncz Árpád, Ungváry Rudolf, Jovánovics György. Km.: a stúdióban: P. Szűcs Julianna. Tekeresszám: 85057/2.

Történelmi találkozók az 1956-os forradalom résztvevői és az MSZP vezetői között. (44 perc) (1989. 10. 28.) főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, mv.: Györffy Miklós. Készítette: Buzási Péter, Györffy Miklós, Nádorfi Lajos, Varga László. Km.: Fabriczky András, Zimányi Tibor, Vitányi Iván, Göncz Árpád, Nagy Elek, Ujhelyi Szilárd, Balogh Sándor, Hegedűs B. András. Készítette: Buzási Péter, Györffy Miklós, Nádorfi Lajos, Varga László. Tekeresszám: 85060/2.

1989. október 23. Király Béla interjú folyt. (4 perc) (1989. 10. 23.) Tekeresszám: 85014/1.

1989. október 23. Bemutatkozik a Fekete Doboz Független Videó folyóirat. (21 perc) (1989. 10. 23.). Tekeresszám: 85014/1.

1989. október 23. – Budapest késő este. (2 perc) (1989. 10. 23.) op.: Lukin S. Tekeresszám: 85014/1.

1989. október 23. Emlékmű a 301-es parcellában (alapkő letétel, pályázat, szállítás) (folyt.) (5 perc) (1989. 10. 23.) szerk.: Kermács G., r.: B. Farkas T., op.: Becsy Zoltán. Km.: Darvas Iván, Ungvári Rudolf, Konrád György. Tekeresszám: 85013

Fórum az Október 23. Bizottság rendezésében. (17 perc) (1989. 10. 22.), mv.: Rózsa Péter, szerk.: Sárdi Anna, Rózsa Péter. Km.: Hornyák Tibor, Deutsch Tamás, Szilágyi Sándor, Sebestyén László, Krassó György, Szőnyi Gyula, Rózsa Mihály, Zétényi Zsolt, Bereczki Vilmos. Tekeresszám: 85013

Interjú Király Bélával, az 56-os Nemzetőrség főparancsnokával. (1 perc, folyt. a 85014-en) (1989. 10. 23.) szerk.-rip.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 85013

1989. október 23. (74 perc) (1989. 10. 23.), főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, Sárdi Anna, Rózsa Péter, gyv.: Bodnár Gyula, Róbert Á., mv.: Baló György. Tekeresszám: 85013

1989. október 23. A köztársaság kikiáltása. (8 perc) (1989. 10. 23.) főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, Sárdi Anna, Rózsa Péter, gyv.: Bodnár Gyula, Róbert Á., mv.: Baló György. Km.: Szűrös Mátyás. Tekeresszám: 85013

1989. október 23. Gyásmise 1956 áldozataiért a Szt. István Bazilikában. (13 perc) (1989. 10. 23.) szerk.: Kóthy Judit, op.: Stenszky Gyula, vágó: Dányi Lajos. Tekeresszám: 85013

1989. október 23. Menekülő magyarok 1956-ban. Külföldi archív anyagokból. (24 perc) (1989. 10. 23.), összeáll.: Mátray Mihály. Tekeresszám: 85013

1989. október 23. Interjú Molnár Miklós történésszel. (2 perc). (1989. 10. 23.) Tekeresszám: 85013

1989. október 23. Interjú 56-osokkal (Jurta Színház). (6 perc) (1989. 10. 23.) Bucsainé Márton Erzsébet. Tekeresszám: 85013

1989. október 23. Újratemetés a 300-as percellában (Balázs Ferenc). (4 perc) (1989. 10. 23.) rip.: Rózsa Péter, op.: Halla József. Tekeresszám: 85013

1989. október 23. Az Inconnue csoport kopjafái a 301-es parcellában. (10 perc) (1989. 10. 23.), rip.: Rózsa Péter, op.: Halla József. Km.: Molnár Tamás, Bokros Péter, Philipp Tibor. Tekeresszám: 85013

Beszélgetés Kopácsi Sándorral. (3 perc) (1989. 10. 21.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, Sipos Pál, rip.: Feledy Péter, op.: Stenszky Gyula, gyv.: Bodnár Gyula, r.: Szántó Ferenc. Tekeresszám: 85056

Az elhárításról. (47 perc) (1989. 10. 02.), főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, rip.: Betlen János, op.: Stenszky Gyula, mv.: Betlen János. Km.: Dr. Hack Péter, Kőszeg Ferenc, Dr. Horváth József, Dr. Paicsics József, Konrád György, Haraszi Miklós, Jovánovicsné Hajós Gabriella. Tekeresszám: 85004/2.

A köztársaság kikiáltása. Helyszíni közvetítés a Kossuth térről. (44 perc) (1989. 10. 23.), rip.: Feledy Péter. Tekeresszám: 80661

1989. október 23. – Késő este (etüd) (4 perc) (1989. október 23.), szerk.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 85661

1989. október 23. – Búcsú a vasfüggönytől. Interjú Pozsgay Imrével, Lázár Imrével. (6 perc) (1989. 10. 23.). Tekeresszám: 80661

Volt politikai foglyok a rehabilitációról. (28 perc) (1989. 12. 08.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, mvez.: Feledy Péter, gyv.: Róbert Á., Km.: Fónay Jenő, Szalai Róbert, Zimányi Tibor, Nagy Zoltán, Bálint Tibor. Tekeresszám: 85066/1.

„A győzelem reménye nélkül harcolt mindvégig.” Emlékezés Kéthly Annára. (42 perc) (1990. 11. 05.), főszerk.: Baló György, szerk.-rip.: Györffy Miklós, op.: Nádorfi Lajos, gyv.: Mezei József, Buzási Péter, r.: Lengyel Zsolt. Km.: Nagy Ernő, Révész András, Erdődi János, Tekes Sándorné, Zsebők Nelli, Erdődi Jánosné, Vásárhelyi Miklós. Tekeresszám: 85460/2.

A Minszenty-ügy 1948–1990. (43 perc) (1990. 02. 10.), szerk.-rip.: Kóthy Judit, gyv.: Jakab J., r.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 85116/2.

A Standard-ügy – 1990. (73 perc) (1990. 01. 31.) főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, rip.: Déri János, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Nyíri Sándor, Pécsi Vera, Kulcsár Kálmán, Kutrucz Katalin, Pető Iván. Bejátszás: Dornbach Alajos, Dr. Olti Vilmos, Berecz Frigyes. Tekeresszám: 85141

A villa titka. Helyszínelés az Eötvös úton (dokumentumfilm). (36 perc) (1990. 07. 12.), főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, rip.: Sipos Pál, op.: Stenszky Gyula, vágó: Dányi Lajos, gyv.: Csermely Ákos, r.: Mérei Anna. Km.: Nádas Péter, Szász Béla, Vágó Zoltánné. Tekeresszám: 85285/2.

Beszélgetések Tánczos Gábor életéről és haláláról. (55 perc) (1990. 03. 31.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, rip.: Emse J., op.: Mertz Lóránd, vágó: Rontó Mária, r.: Ember Judit. Km.: Vásárhelyi Miklós, Pataki Ferenc, Várhegyi György, Litván György, Hegedűs B. András, Für Lajos, Csoóri Sándor. Tekeresszám: 85193/1.

Budapest, október 23. Megemlékezés Krassó György látásában. (3 perc) (1990. 10. 23.) Tekeresszám: 85470 (folyt.)

Budapest, október 23. Kossuth tér. Interjú Gerő Andrással. (5 perc) (1990. 10. 23.) rip.: Rózsa Péter. Km.: Gerő András. Tekeresszám: 85470 (folyt.)

Budapest, október 23. A Fekete Doboz filmdokumentumai. (35 perc) (1990. 10. 23.) főszerk.: Baló György, szerk.-rip.: Kóthy Judit, Rózsa Péter, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Mécs Imre, Molnár Tamás, Szilágyi Sándor, Krassó László. Tekeresszám: 85470

Budapest, október 23. (34 perc) (1990. 10. 23.) op.: Halla József, szerk.: Kóthy Judit. Km.: Jovánovics György, Mcrelín Milos, Kutrucz Katalin, Kónya Imre, Szabó István, Dulovics Dezsőné, Erdélyi Zsófia, Varga Sándor, Kurucz István, Pozsgay Imre. Tekeresszám: 85470

Budapesti hősök (osztrák-francia dokumentumfilm). (54 perc) (1990. 11. 04.), főszerk.: Baló György, szerk.: Franz Goëss, op.: Kende János, vágó: Kovács Béla, gyv.: Daniel Heckensberg, r.: Lázár Imre. Km.: Pongrátz Gergely Wittner Mária, Szlama Árpád, Bocskay József. Tekeresszám: 85449/1.

„Disznómód szabadon”. (53 perc) (1990. 12. 30.), főszerk.: Baló György, szerk.: Kóthy Judit, Sipos Pál, op.: Stenszky Gyula, Becsy Zoltán, Janovics Sándor, vágó Gál Imre, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Kornis Mihály, Ungváry Rudolf, Bálint András, Eörsi István, Kenedi János, Pap Mari, Iványi Gábor, Barna Imre, Kőszeg Ferenc, Krassó György, Sulyok Miklós.

Tekeresszám: 85525/2.

Egy ismeretlen forradalom? 1956. (48 perc) (1990. 08. 23.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, rip.: Szénási Sándor, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Hanák Péter, Litván György, Varga László, Király Béla, Molnár Miklós. Tekeresszám: 85385/1.

„Jugoszláv kapcsolat”. *Moszkva–Belgrád–Budapest 1956.* (45 perc) (1990. 06. 16.), fel. szerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Vásárhelyi Miklós, Djuka Julius, Varga László. Tekeresszám: 85263

Ledöntött útjelzők 1. Forradalom – sortűz – megtorlás (Salgótarján). (73 perc) (1990. 11. 02.), főszerk.: Baló György, szerk.-rip.: Dávid János, Gaskó Sándor, op.: Andor Tamás, Bélafalvy Balázs, Mertz Loránd, vágó: Rigó Mária, Czeilik Mária, gyv.: Pál Ödön, r.: Schiffer Pál. Tekeresszám: 85488

Ledöntött útjelzők 2. Forradalom – sortűz – megtorlás (Salgótarján). (97 perc) (1990. 11. 03.), szerk.-rip.: Dávid János, Gaskó Sándor, r.: Schiffer Pál. Tekeresszám: 85487

Mai ítéletek tegnapi bűnökért. Utólagos igazságszolgáltatás új rendszerekben. (47 perc) (1990. 01. 18.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, rip.: Györffy Miklós, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Bencze György, Kelemen János. Tekeresszám: 85122

40 év törmeléke. Schöpflin Gyula társaságában. (46 perc) (1990. 01. 13.), főszerk.: Baló György, szerk.: Sárdi Anna, rip.: Györffy Miklós, gyv.: Róbert Á. Km.: Schöpflin Gyula, Litván György, Réz Pál. Tekeresszám: 85115

Az Országgyűlés ünnepi ülése 1990. október 23-án. (A TV1 adásának felvétele.) (60 perc) (1990. 10. 23.), rip.: Feledy Péter. Km.: Szabad György, Göncz Árpád, Antall József. Tekeresszám: 80364

Politikai igazságszolgáltatás. Magyarország 1990. (56 perc) (1990. 09. 06.), főszerk.: Baló György, szerk.: Rózsa Péter, rip.: Babus Endre, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Kónya Imre, Hack Péter, Gál Zoltán, Orbán Viktor. Tekeresszám: 85397/1.

Visszatérés. A Napzárt vendége: Szász Béla. (45 perc) (1990. 09. 09.), főszerk.: Baló György, szerk.: Mérei Anna, Kóthy Judit, rip.: Kepes András, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Szász Béla. Tekeresszám: 85417/1.

1956-os archív filmek; Válság a Szovjetunióban. (94 perc) (19...), szerk.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 54110

1956-os archív filmek; Válság a Szovjetunióban. I. 56-os dokumentumok: részletek a Magyarország lángokban c. filmből., részletek az Így történt c. filmből, ún.” szlovák anyag” (84 perc) (19...), szerk.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 54110

1956-os archív filmek; Válság a Szovjetunióban. II. CNN helyszíni tudósítások. (10 perc) (19...), szerk.: Kóthy Judit. Tekeresszám: 54110

Elszámolás – 1956. (45 perc) (1991. 02. 22.), szerk.: Rózsa Péter, rip.: Szénási Sándor, gyv.: Bodnár Gyula. Km.: Torgyán József, Hegedűs B. András, Litván György, Dr. Tóth Lajos. Tekeresszám: 85594/1.

1991. június 16. riportfilm (23 perc) (1991. 06. 16.), szerk.: Kóthy Judit, rip.: Pécsi Vera, Stifner Gábor, Kóthy Judit, op.: Szijj Károly, vágó: Litauszky László, gyv.: Herczeg András, r.: Kóthy Judit. Km.: Nádas Péter, Jovánovics György, Lázár Imre, Tóbiás Áron, Litván Gál Éva, Vásárhelyiné Pór Edit, Donáth László, Eörsi István, Gyenes Judit. Tekeresszám: 51437

Krassó. Az ellenzék ellenzéke. (45 perc) (1991. 03. 11.), fel. szerk.: Rózsa Péter, szerk.-rip.: Pálincás Róbert, vágó: Rontó Mária, Kurucz J. Tekeresszám: 85636/2

Őszi leltár. (Filmdok.) (48 perc) (1991. 10. 23.), szerk.: Kóthy–Sipos–Erdős, rip.: Kóthy Judit, op.: Petróczi A.–Nádorfi L., vágó: Kürtössy Cs.–Litauszky L.–Gál J., gyv.: Erdi J., r.: Kóthy Judit. Km.: Makk Károly, Zsigmond Vilmos, Lázár Imre, Vásárhelyi Miklós, Gerő András. Tekeresszám: 81429, 54086

Véleményünk szerint...Beszélgetés Berecz Jánossal, Havasi Ferencsel és Grósz Károllyal. (A Hunnia Stúdió filmje) (45 perc) (1991. 01. 22.), fel. szerk.: Rózsa Péter, rip.: Györffy Miklós, op.: Gulyás Buda, gyv.: Pál Ödön, Maár Gyula. Tekeresszám: 85558/1.

Volt egyszer egy budapesti iskola... Filozófusok a Napzártá stúdiójában. (32 perc) (1991. 01. 26.), fel. szerk.: Rózsa Péter, rip.: Györffy Miklós, gyv.: Lovász Ákos. Km.: Heller Ágnes, Vajda Mihály, Márkus György, Bencze György. Tekeresszám: 85547/1.

Napzártá előtt. (22 perc) (1992. 06. 16.), fel. szerk.: Murányi Mihály, rend.: Albert József, mv.: Feledy Péter. Km.: Nagy Erzsébet. Tekeresszám: 80629/2-3.

Beszélgetés Ember Judit filmrendezővel az Újmagyar siralom c. film bemutatása alkalmából. (12 perc) (1992. 06. 16.), szerk.: Sipos Pál, rend.: Várnai Mária. Km: Eörsi István, Zolnay Pál. Tekeresszám: 80629/2-3.

Aktuális. A magyar október külföldről nézve. (28 perc) (19...), szerk.: Losonczi Livia, rip.: Györffy Miklós, gyv.: Bodnár Gyula, r.: Fazekas Bence. Km.: Kosáry Domokos, Vásárhelyi Miklós, Gilles Martinet. Tekeresszám: 24386

A TV2 vendége: Farkas Vladimír. (47 perc) (19...), szerk.: Sárdi Anna, rip.: Györffy Miklós. Km.: Farkas Vladimír. Tekeresszám: 16422

„*Megtanultam hit nélkül élni...*” *Varga Endre portré.* (31 perc) (19...), fel. szerk.: Baló György, szerk.-rip.: Sipos Pál, gyv.: Róbert Ákos. Tekeresszám: 80173/1.

FÜGGELÉK III.

A szövegben szereplő nem magyar filmek listája⁵⁰⁴

Padenie Dinastii Romanovykh (A Romanov dinasztia bukása) r: Esfir Shub, (1927) 90 p.

www.youtube.com

Sud Naradov (A nemzetek ítélete) r: Roman Karmen, Yelizaveta Svilova (1947) 58 p.

Nuremberg-Its Lesson for Today (Nürnberg - tanulságok a mának) r: Pare Lorentz és Stuart Schulberg (1948) 75 p.

Images Médiévales (A középkor képei) r: William Novik, (1949) 20 p.

Victory at Sea (Győzelem a tengereken) szerk: Robert Sarnoff, NBC 1-26. rész (1952-53)

You and Many a Comrade(Te, és még sok bajtársad) r: Andrew és Annelie Thorndike, (1955) 104 p.

La Conquete de L'Angleterre r: Roger Leenhardt, (1955) 20 p.

Nuit et Bruillard (Sötétség és köd) r: Alain Resnais, (1955) 32 p. <http://video.google.com/videoplay?docid=-6854113117967578704#>

City of Gold (Az arany városa) r: Wolf Koenig, Colin Low (1957) 22 p. www.youtube.com

The Innocent Years (Ártatlan évek) narr: Alexander Scourby (1957) 60 p.

The Twentieth Century (A huszadik század) CBS-TV series, narr: Walter Cronkite, 1957-66.

Primary (Előválasztás) r: Richard Leacock-Robert Drew, (1960) 60 p.

Yanki No! (Az ABC Close Up! c. sorozatának epizódja) r:Robert Drew, (1960) 60 p.

Chronique d'un Ete (Egy nyár krónikája) r: Jean Rouch, (1961) 85 p.

The Real West (Az igazi Nyugat) narr: Gary Cooper (1961) 60 p.

Crisis: Behind a Presidential Commitment(Krízis: Egy elnöki elkötelezettség háttere)
r:Robert Drew, (1963), 52 p.

The Chair (A villamosszék) r: Robert Drew (1963) 58 p.

Apel (Névsorolvasás) r: Veda Jovic: (1964)

The Great War (Az I. Világháború) szerk: Tony Essex (1964) 26x30 p.

⁵⁰⁴ A filmcímek a készítés évének sorrendjében követik egymást, eredeti nyelven. Fordításuk esetenként eltérhet a szakirodalomban található címváltozatoktól. Az internetről teljes egészében letölthető filmek linkjeit feltüntettem.

Obyknovennyj Faschism (Hétköznapi fasizmus) r: Mihail Romm (1965), 136 p.

Archeologia (Feltárás) r: Andrzej Brzozowski, (1967) 14 p.

Titicut Follies (Titicut Intézet) r: Fred Wiseman, (1967) 84 p.

http://www.liveleak.com/view?i=a97_1233076955

The Chicago Conspiracy Trial (A chicagói összeesküvés per) BBC, szerk: Peter Goodchild (1968) 150 p.

High School (Középiskola) r: Fred Wiseman, (1968), 75 p.

Salesman (Ügynök) Albert és David Maysles, (1969) 91p.

VTR St Jacques (St Jacques-i videó) r: Bonnie Sherr Klein, (1969) 26 p.

Pamat (Emlék) r: Grigorij Csuhráj (1969)

Le Chagrin et la Pitie (Szomorúság és szánalom) r: Marcel Ophuls (1969) 251 p.

Civilization (Civilizáció) r: Kenneth Clark, (1970) 13x50 p.

Hirosima, Nagasaki August 1945 (Hirosima és Nagaszaki 1945 augusztus) szerk: Erik Barnouw (1970) 16 p. www.youtube.com

Deti Nashevo Veka (Századunk gyermekei) r: Igor Bessarabov-Alexander Novogrudsky, (1971)

Basic Training (Alapkiképzés) r: Fred Wiseman, (1971) 89 p.

America (Amerika) r: Alistair Cooke, (1972) 663 p.

The Ascent of Man (Az ember felemelkedése) r: Adrian Malone(1973) 13x 50 p.

Union Maids (Szakszervezeti lányok) r: Julia Reichert, JimKlein, Miles Mogulescu, (1976) 50 p.

With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade (Babákkal és transzparenszekkel. Egy női szakszervezeti brigád története) r: Lorraine Gray, (1978)

The Wobblies, r: Deborah Shaffer, Stewart Bird, (1979) 89 p. <http://video.google.com/videoplay?docid=-582501436157763581#>

America Lost and Found (Az elveszett és a meglett Amerika) r: Tom Johnson és Lance Bird: (1979)

Cosmos (Kozmosz) szerk: Carl Sagan, (1980) 13x60 p.

The Life and Times of Rosie The Riveter (Rosie, a szegecselőlány élete és kora) r: Connie Field, (1980) 65 p.

Atomic Cafe r: Jane Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty: (1982) 83 p. www.youtube.com

Vietnam: a Television History (Vietnam, televíziós történelem) szerk: Susan Bellows, Paul Taylor (1983) 660 p. <http://video.google.com/videoplay?docid=8652937298467479427#>

The World of Tomorrow (A holnap világa) r: Tom Johnson, Lance Bird (1984) 83 p.

http://www.dailymotion.com/video/x619fy_le-chagrin-et-la-pitie-1_webcam

Shoah r: Claude Lanzmann, (1986) 613 p, (France), 503 p, (USA), 566 p, (UK), 544 p.

Eyes on the Prize –Awakenings 1954-56. (Legyen előttemek a jutalom. Polgárjogi mozgalmak 1954-56) r: Henry Hampton (1987, 1990) 14x50 p. <http://uk.video.yahoo.com/watch/3350286>

The Civil War(A polgárháború), r: Ken Burns: (1990) 680 p.

*Lumumba: Death of a Prophet (Lumumba: Egy próféta halála)*r: Raoul Peck, (1992) 69 p.

Allah, Tantou r: David Acker, (1991) 62 p.

Burma VJ –Reporting From a Closed Country r: Anders Ostergaard, (2007) 85p.

March 14, 1938 – One Afternoon (1938. március 14. – Egy délután). r: Christoph Wehrich (2008) 10 p.

Soundtrack for a Revolution (Egy forradalom hangjai), r: Bill Guttentag, Dan Sturman (2008) 82 p.

All Restrictions End (Minden korlátozás véget ér), r: Reza Haeri, (2009) 30 p.

Farewell (Istenhózzád) r: Ditteke Mensink (2009) 90 p.

I Dreamed About Pol Pot (Pol Potról álmodtam). r: Julia Stanislawska, Michael Krotkiewski (2009) 36 p.

Indonesia Calling: Joris Ivens in Australia (Halló, itt Indonézia: Joris Ivens Ausztráliában) r: John Hughes, (2009) 90 p.

Double Take (Duplázások) r: Johan Grimonprez, (2009) 80 p.

Enemies of the People (A nép ellenségei), r: Rob Lemkin, Thet Sambath (2009) 93 p.

For Home Viewing (Otthoni megtekintésre) r: Mihael Zseleznyikov, (2009) 29 p.

Garbo: The Spy (Garbó, a kém) r: Demon Roch, (2009) 86 p.

The Belgrade Phantom (A belgrádi fantom) r: Jovan Todorovic, (2009) 80 p.

The Face of The Enemy (Az ellenség arca) r/op: Erik Pauser (2009) 58 p.

The Girls of The Ruins (Lányok a romokból) r: Xavier Villetard, (2009) 62 p.

The Manuscripts of Timbuktu (A Timbuktu kéziratok) r: Zola Maseko, (2009) 75 p.

1929, r: William Karel, (2009) 104 p

The Most Dangerous Man in America (Amerika legveszélyesebb embere) r: Judith Ehrlich, Rick Goldsmith, (2009) 94 p.

The Rainbow Warriors of Waiheke Island (A Rainbow Warrior elsüllyesztése), r: Suzanne Raes, (2009) 89 p.

Vita Nova (Új élet) r: Vincent Meesen (2009) 26 p.

War Games and the Man Who Stopped Them (Háborús játékok, és aki leállította ezeket) r: Dariusz Jablonski, (2009) 113 p.

The Chilean Building (A chileiek háza) r: Macarena Aguilo (2010) 95 p.

Finding Fidel: The Journey of Erik Durschmied (Megtalálni Fidelt: Erik Durschmied utazása) r: Bay Weyman, (2010) 89 p.

My Father Evgeni (Apám, Jevgenyij) r: Andrei Zagdansky (2010) 77 p.

The Green Wave (A zöld forradalom) r: Ali Samadi Ahadi (2010) 80 p.

The Last Chapter (Az utolsó fejezet) r: Peter Torbiönsson (2010) 102 p.

Our Persian Rug (Perzsaszőnyegünk) r: Massoud Bakhshi (2010) 50 p.

FÜGGELÉK IV.

Az 1982-2010 között készült történelemi tárgyú portré- és dokumentumfilmek válogatott filmográfiája⁵⁰⁵

1982

Én is jártam Isonzónál (1982-1986) 91perc

Balázs Béla Stúdió, Budapest Stúdió, Magyar Televízió, Társulás Stúdió
rendező: Gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr: Gulyás János

Krónika – a 2. Magyar Hadsereg a Donnál (Pergőtűz) (1982)

Objektív Filmstúdió – Magyar Televízió
r: Sára Sándor, op: Kurucz Sándor

1983

Együttélés (1983) 90 perc

Objektív Filmstúdió
rendező: Gyarmathy Livia, operatőr: Pap Ferenc, trükkoperatőr: Tímár Péter

Egy csónakban... (1983) 38 perc

Mafilm NTOS
rendező: Vitéz Gábor, operatőr: Rák József

Katonadal - Madárijesztő (1983) 17perc

Balázs Béla Stúdió, MAFILM HDS
rendező: Máthé Tibor, operatőr: Máthé Tibor

Pócspetri (1983) 108 perc

Balázs Béla Stúdió
rendező: Ember Judit, operatőr: Mertz Loránd

Polak-Wegier... (1983) 44 perc

⁵⁰⁵ Az 1982-91 közötti időszak filmjeihez a Magyar Nemzeti Filmarchívum: Mozgóképtár – Dokumentumfilmek 1945-től napjainkig c. CD Rom kiadványa (2008) szolgált. Nem tartalmazza a felsorolás a Mafilm Katonai Stúdió vagy Népszerű Tudományos Filmstúdió által készített politikai propagandafilmeket ill. hadikrónikákat. Ezek általában a felszabadulás, az újjáépítés és a szocializmus 40 éves fejlődéstörténetét dolgozták fel elsősorban archív összeállításokban.

Az 1992-2010 közötti időszak filmjeihez forrásom a Magyar Filmszemle katalógusai voltak, a lista a tudományos ismeretterjesztő filmeket nem tartalmazza

Balázs Béla Stúdió

rendező: Vajda Péter, operatőr: ifj. Nádasy László, Novák Emil

Találós kérdések (1983) 90 perc

Balázs Béla Stúdió.

rendező: Jávor István, operatőr: Jávor István.

Tizenkilenc... (1983) 48 perc

MAFILM HDS.

rendező: Szobolits Béla, operatőr: Kiss I. György

1984

Endlösung (1984) 16 perc

MAFILM HDS.

rendező: Fehéri Tamás, operatőr: Surányi Z. András

Élt negyven évet (1984) 55 perc

rendező: Simon György, operatőr: Simon György

Hazatérés (1984) 20 perc

Balázs Béla Stúdió

rendező: Vajda Péter, operatőr: Novák Emil

A magyar nép nevében - Háborús főbűnösök a népbíróság előtt (1984) 158 perc

MAFILM HDS

rendező: Róna Péter operatőr: Ónodi G. György

Társasutazás (1984) 120 perc

Objektív Filmstúdió

rendező: Gazdag Gyula, operatőr: Ragályi Elemér.

1987

A Dunánál (1987) 130 perc

Hunnia, MTV

rendező: Schiffer Pál, Magyar Bálint, operatőr: Balog Gábor, Káplár Ferenc

Sír az út előtt (1987) 107, 93, 79, 124 perc

a sorozat részei: Hadak útján (1987);

Hazatértek (1987);

Hazátlanok (1987).

Objektív Filmstúdió

rendező: Sára Sándor, operatőr: Kurucz Sándor

Törvénysértés nélkül (1987) 180 perc

Balázs Béla Stúdió, Objektív Filmstúdió

rendező: Gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr: Gulyás Gyula, Gulyás János

1988

Balladák filmje (1988) 114 perc

Helikon Film, Hunnia Filmsúdió

rendező: gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr: Gulyás János

A Bartos család (1988) 60 perc

Balázs Béla Stúdió

rendező: Forgács Péter

Csonka-Bereg (1988) 152 perc

Objektív Filmstúdió Vállalat.

rendező: Sára Sándor, operatőr: Kurucz Sándor

Faludy György, költő (1988) 74 perc

Mozgóképi Innovációs Társulás

rendező: Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, operatőr: Pap Ferenc

Menedékjog (1988) 665 perc

Balázs Béla Stúdió

rendező: Ember Judit, operatőr: Mertz Loránd

Recsk 1950-1953 - Egy titkos kényszermunkatábor története (1988) 220 perc

Mozgóképi Innovációs Társulás

rendező: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, operatőr: Pap Ferenc

1989

Engesztelő (1989) 87 perc

Hunnia Filmstúdió

Rendező: Schiffer Pál, operatőr: Andor Tamás, Béla Falvy Balázs

Málenkij robot (1989) 180 perc

Dialóg Filmstúdió Vállalat

rendező: Gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr: Gulyás János

Te még élsz? (1989) 89 perc

Objektív Filmstúdió Vállalat

rendező: Sára Sándor operatőr: Kurucz Sándor, Pap Ferenc

Újmagyar siralom (1989) 180 perc

Fekete Doboz Alapítvány

rendező: Ember Judit, operatőr: Mertz Loránd

Vérrel és kötéllel (1989) 120 perc

Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány

rendező: Erdélyi János, Zsigmond Dezső, operatőr: Mertz Loránd, Sára Balázs

Viharos emberöltő (1989) 60 perc

MTV

rendező: Gellért Kis Gábor, operatőr: Sólyom László

1990

Berlinből Berlinbe (1990) 53 perc

Hunnia Filmstúdió Vállalat, Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány, Pilot Productions

rendező: Fekete Ibolya, operatőr: Szalai András, Varjasi Tibor

Bíró Yvette filmkultúrája (1990) 47 perc

Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány, MTV Művelődési Főszerkesztősége

készítette: Báron György, Gröger Zoltán, Kopper Judit, Római Róbert, rendező: Sólyom András, operatőr: Sas Tamás, Sólyom András

A forradalom képei (1990) 43 perc

Budapest Filmstúdió Vállalat, Magyar Filmintézet (1984-2000), MTV Művelődési Főszerkesztősége, Országos Széchényi Könyvtár Soros gyűjteménye

rendező: Zsombolyai János

Halálraítéltek'56 (1990) 208 perc

Budapest Filmstúdió Vállalat, MTV Művelődési Főszerkesztősége, Országos Széchényi Könyvtár Soros gyűjteménye

rendező: Zsombolyai János, operatőr: Nyíri Béla

"...hol zsarnokság van..." (1990) 75 perc

Magyar Televízió 2, Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány

rendező: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, operatőr: Horváth Adrienne, Ramm László

Ledöntött útjelzők I-II. (1990)

Budapest Filmstúdió Vállalat, MTV Művelődési Főszerkesztősége

rendező: Schiffer Pál, operatőr: Andor Tamás, Bélafalvy Balázs, Mertz Loránd

Múmiák vagy bábuk? (1990) 93 perc

Hunnia Filmstúdió Vállalat, MTV Művelődési Főszerkesztősége

rendező: Maár Gyula, operatőr: Gulyás Buda, Márk Iván, Csák István.

Túlélők (Kút; Lőrinc;Túlélők) (1990)

Hunnia Filmstúdió Vállalat, MTV Művelődési Főszerk.Társadalomtud.Szerkesztőség.

rendező: Sipos András, operatőr: Mertz Loránd

1991

Diáksparlament 1956, Miskolc (1991) 92 perc

MTV

rendező: Ember Judit, operatőr: Mertz Loránd

A harcunkat megharcoltuk. Irodalmi Újság 1950-1989 (1991)

Fekete Doboz Alapítvány

rendező/operatőr: Dér András

Íróper – Magyarország 1957 (1991) 69 perc

MTV

Rendező/operatőr: Asbót Kristóf

Ítéletlenül (1991) 77 perc

Mozgóképi Innovációs Társulás-MTV Szeged

rendező: Almási Tamás, operatőr: Jancsó Nyika, Mertz Loránd

Kesztölci krónika (1991) 118 perc

MOVI Fórum Filmstúdió, MTV Szeged.

rendező: Kiss Róbert operatőr: Kiss Róbert

Lefegyverzett ellenséges erők (1991)

Objektív Filmstúdió

rendező: Sára Sándor, operatőr: Pap Ferenc, Kurucz Sándor

Losonczy Géza (1917-1957) I-II. (1991) 71 perc

OSZK, MTV

rendező: Hanák Gábor, operatőr: Nyíri Béla

Megáldva és megverve (1991) 80 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Tölgyesi Ágnes, operatőr: Kurucz Sándor

Mindörökké... (1991) 80 perc

MOVI Fórum Filmstúdió.

rendező: Tölgyesi Ágnes, operatőr: Kurucz Sándor

Sarokba szorított az Isten I-II (1991) 80 perc

MTV

rendező: Maár Gyula, operatőr: Gulyás Buda

1992

Andrej (1992) 50 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Geréb Anna, operatőr: Fogas János

East...West...Home's Best (1992) 75 perc

R'n Films

rendező: Gamma Bak, operatőr: Jancsó Nyika, Uwe Bohrer, David J. Frazee

Egy Múzsza emlékei (1992) 55 perc - Portré Ferenczy Béniről és feleségéről Erzsikéről

Krónika Alkotóközösség

rendező: Dénes Gábor, operatőr: Dénes Gábor

Európa messze van (1992) 90 perc

Fiatal Magyar Filmkészítők Stúdiója

rendező: Ledniczky Márton, operatőr: Sas Tamás

Holtak szabadsága (1992) 90 perc

Fórum Film –MTV

rendező: Petényi Katalin, Kabay Barna, Gyöngyössy Imre

Jubileumok (1992) 40 perc - Habsburg Ottó portréja

OSZK

rendező: Bokor Péter, Hanák Gábor operatőr: Kurucz Sándor

A létezés magasabb szintjén (1992) 50 perc - Kuklay Antal költő, művészettörténész,

könyvtáros és plébános portréja

Cinema-film, OSZK

rendező: Szakács Sára, op: Mohi Sándor, Nemescsói Tamás

Magyar Nők a Gulágon I-III. (1992) 96-102-101 perc

Objektív Filmstúdió

rendező: Sára Sándor, operatőr: Kurucz Sándor

Mindent a hazáért (Corvin köz) I-III. (1992) 3x60 perc

Hunnia Filmstúdió

rendező: Ordódy György, operatőr: Lugossy István

Polgár szótár (1992) 45 perc

BBS Alapítvány

rendező: Forgács Péter

A tanítvány (1992) 56 perc - Portré Vikár László népdalgyűjtőről

Helios Stúdió

rendező: Rák József, operatőr: Rák József

Túlvilági beszélő (1992) 100 perc - Portré Tollas Tibor költőről

Dialóg Filmstúdió,

rendező: Gulyás Gyula, Gulyás János, operatőr: Gulyás János

Vissza Bukovinába (1992) 50 perc

MTV Dokumentum Műhely

rendező: Kovács László, op:Várkonyi Zsolt

1993

19-25-31-41-49 (1993) 61 perc

Pesty Fekete Doboz

rendező: Pálincás Szűts Róbert, operatőr: Varjasi Tibor, Dobóczy Balázs, Nagy Sándor

Aki magyar, velünk tart (1993) 70 perc

Objektív Filmstúdió

rendező: Sára Sándor, operatőr: Sára Balázs

Akit a vihar felkapott (1993) 90 perc - Dudás József forradalmár portréja

Filmex Kft

rendező: Puszt Tibor, operatőr:Puszt Tibor

Apám portréja I-II. (1993) 50-50 perc - Portré Pártos Géza rendezőről

MTV Dokumentum Műsorok Stúdiója

rendező: Nordin Eszter, operatőr: Nemescsói Tamás, Klöpfler Tibor

Balázs Béla emigrációs portréja (1993) 50 perc

MOVI Helios Stúdió

rendező: Tényi István, operatőr: Matkócsik András, Mertz Loránd, Kisss István, Mohi Sándor

Darabokra szaggattatol I-V. (1993) 53-39-44-39-52 perc

MTV

rendező: Czigány Zoltán, operatőr: Lajos Tamás, Babos Tamás

Egy urinő notesza (Privát Magyarország 8.) (1993) 48 perc

MTV Fiatal Művészek Stúdiója
rendező: Forgács Péter, operatőr: Gazsi Zoltán

Emelt fővel –rendületlenül (1993) 60 perc – Portré Márton Áron erdélyi püspökről
Cinema Film Kft-OSZK
rendező: Xantus Gábor, operatőr: Xantus Gábor

És ne vígy minket a kísértésbe (1993) 128 perc
Hunnnia Filmstúdió
rendező: Ember Judit, operatőr: Haraszti Zsolt, Mertz Loránd

Holtak falva (1993) 50 perc
MTV
rendező: Mérei Anna, operatőr: Stenszky Gyula, ifj. Vitray Tamás

Igazak (1993) 65 perc
MTV Opál
rendező: Sipos András, operatőr: Mertz Loránd

Kicsi mérges öregúr (1993) 60 perc - Berczeller Rezső szobrász, képzőművész portréja
MTV Opál
rendező: Gulyás Gyula, Gulyás János operatőr: Gulyás János

Lelkészek a fronton (1993) 63 perc
Movi
rendező: Tóth-Szöllős András operatőr: Tóth-Szöllős András

Magyar Nők a Gulágon I-III. (1992-1993) 100 perc
Objektív Filmstúdió
rendező: Sára Sándor, operatőr: Kurucz Sándor

Maléter I-III. (1993) 47-63-64 perc
Fórum Film Alapítvány
rendező: Szobolits Béla, operatőr: Simon György

Maradékok (1993) 15 perc
Kreatív Média Műhely
rendező: Jancsó Miklós, operatőr: Kende János

A mesék nagykövete (Remsey Iván) (1993) 20perc
Novofilm
rendező: Varga Ágota, operatőr: Kresák Iván

Miért, te mi voltál tavaly? (1993) 35 perc
Fórum Film Alapítvány-MTV

rendező: Pataki Éva, operatőr: Pap Ferenc

Mindent a hazáért I-III. (Corvin köz '56) (1993) 77-75-60 perc

Hunnia Filmstúdió

rendező: Ordódy György

Nem vagyunk mi hősök (1993) 75 perc

Videográfia Egyesület

Rendező/operatőr: Gulyás János

Olaszfalu áldozatai (1993) 55 perc

MOVI-DUNA

rendező: Bándi Molnár László operatőr: Kurucz Sándor

Panaszkodj, sötét eső! (Emlékezés Örley Istvánra) (1993) 44 perc

Duna Tv

rendező: Czigány Zoltán, operatőr: Babos Tamás

A Párt Ökle (1945-56) (1993) 84 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Fehéri Tamás, operatőr: Surányi Z. András

Patak vár (1993) 65 perc - Koncsol László, pozsonyi költő, történész esszéista portréja

Hunnia Filmstúdió

rendező: Sipos András, op: Halász Gábor

Széna tér 56 (Márton Erzsébet) (1993) 88 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Lugossy István, operatőr: Lugossy István

1994

A halottak jó emberek ..." - Egy törvényszéki orvos emlékei (1994) 55 perc

Fórum Film Alapítvány.

rendező: Fuzik János, operatőr: Kiss Róbert

Az áldozat (1994) 102 perc

Fórum Film Alapítvány.

rendező: Lugossy István, operatőr: Lugossy István

"Azt bünteti, kit szeret" (1994) 66 perc

Fórum Film Alapítvány.

rendező: Geréb Anna, operatőr: Fogas János

Akik utolsónak maradtak (1994) 60 perc

Cinemart Kft..

rendező: Erdélyi János, operatőr: Ispánovits Gyula

Emberekkel történt (1919-1944) I-II. (1995) 88 perc

Fórum Film Alapítvány.

rendező: Fehéri Tamás, operatőr: Surányi Z. András

Írók, gyerekek 1956 után (1994) 50 perc

MTV

rendező: Kuczka Judit, operatőr: Horváth Tamás

Magyarország levegőjét szívtam - Tova Meyer (1994) 44 perc

Hunnia Filmstúdió Kft., Izraeli Televízió, Unio Civilis.

rendező: Ordódy György, operatőr: Ron Roten, Dörflinger László

A mi forradalmunk I-V.(1993-94) 300 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Magyar József, operatőr: Vékás Péter, Kőszegi Gyula

Pincebörtön I-II. (1994) 120 perc

MTV

rendező: Dézsy Zoltán, operatőr: Várkonyi Zsolt, Zalányi Ferenc

Rokoni szemmel (1994) 50 perc

Raaber Press

rendező/operatőr: Lehel László

A zsidók meg a biciklisták (1994) 90 perc

Dunatáj Alapítvány.

rendező: Balogh Margit, operatőr: Bucsek Tibor

1995

Akit a vihar felkapott I-II. (1995) 129 perc

MTV

Rendező/operatőr: Puszt Tibor

Elmondták-e (1995) 48 perc

Kreatív Média Műhely

rendező: Jancsó Miklós, operatőr: Kende János, Jancsó Nyika

Emlék élőnek, holtnak (1995) 83 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Kiss Róbert, operatőr: Kiss Róbert

Titoktartók I-II (1995) 135 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Geréb Anna, operatőr: Fogas János

Törvénytelen Muskátli I-III. (1995) 161 perc

Louma Bt., Munkart Bt.

rendező: Kisfaludy András, operatőr: Csukás Sándor

1996

Angyal István – Tűzoltó utca 1956 (1996) 55 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Lugossy István, operatőr: Lugossy István

A'propos Fábri (1996) 34 perc

Hunnia Filmstúdió

rendező: Vayer Tamás operatőr: Hujber Balázs

Az én 56-om (1996) 50 perc

EuromozaiK Alapítvány

rendező: Dékány István, operatőr: Bucsek Tibor

Birodalmi helytartók (1996) 62 perc

MTV

rendező/operatőr: Tóth Tamás

Deportálások a Szovjetunióba 1956 (1996)

Videográfia egyesület

rendező: Gulyás János, operatőr: Gulyás János

Determináció (1996) 15 perc

MTV Szeged

Bubryák István, operatőr: Újházi Iván

”Fény a rácson”I-III. (1996) 35-36-35 perc

MTV

rendező: Szakács Sára, operatőr: Nyíri Béla, Xantus Gábor

Gyermekbénulás I. (1996) 50 perc

Fórum Film

rendező: Csillag Ádám, operatőr: Kardos Sándor

Emlékszem egy városra (1996) 60 perc

Hunnia Filmstúdió

rendező: Incze Ágnes, operatőr: Salamon András

Sorsod sötétlő árnyak között (1996) 140 perc

DEKOFilm

rendező: Erdélyi János, operatőr: Pap Ferenc

Illúziók –Jancsó Miklós (1996)

MTV

rendező: Puszt Tibor, Nádasy László

In memoriam Gyöngyössy Imre (1996) 78 perc

MTV, Európa2000 Kft

rendező: Petényi Katalain, Kabay Barna, operatőr: Jankura Péter, Kende János, Sára Sándor, Szalai Z. László, Szabó Gábor, Szechenyi Ferenc, Michael Teutsch

Irgalmatlanul (1996)

Urai-Vámosi Kft

rendező: Hintsch György, operatőr: Balogh Gábor

A kollégium végnapjai (1996) 62 perc

Unio Civilis Bt

rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr: Kiss Róbert

Lengyelkáporna (1996) 58 perc

XTV

rendező: Sipos Pál, operatőr: Thernesz Vilmos

Mégis magyarnak számkivetve (1996) 59 perc

Duna TV

rendező: Balogh Júlia, Szitányi Zsuzsanna, operatőr: Wonke Rezső

Mondani a mondhatatlant – Elie Wiesel üzenete (1996) 105 perc

Hunnia Filmstúdió Dánielfilm Stúdió

rendező: Elek Judit, operatőr: Balog Gábor

Nagy Imre élete és halhatatlansága I-II. (1996) 103 perc

MTV

rendező: Bohó Róbert

Necrophilia (1996) 22 perc

Duna Műhely

rendező: Komár István, operatőr: Komár István

OsztálySORSjegy (Privát Magyarország XI, Privát szocializmus I.) (1996) 52 perc

BBS Alapítvány, MTV, Quality Pictures Kft

rendező: Forgács Péter

Örvény (1996) (Privát Magyarország X, Privát háború II) 75 perc

BBS Alapítvány

rendező: Forgács Péter

A remény és a halál 19 napja (1996) 93 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Magyar József, operatőr: Kőszegi Gyula,

A semmi országa (Privát Magyarország IX, Privát háború I) (1996) 62 perc

BBS Alapítvány

rendező: Forgács Péter

A senki szigete (1997) 33 perc

Duna Műhely

rendező: Paczolay Béla, operatőr: Csukás Sándor

A snagovi gyerekek (1996) 95 perc

MTV, BBSA

rendező: Ember Judit, operatőr: Mertz Loránd

Tartsd eszedben (1996) 58 perc

Spirea Média

rendező: Domokos János, operatőr: Dömötör Péter

Útmutató – Mindszenty Józsefről – 5 nap tükrében (1996)

MTV

rendező: Czigány Zoltán, operatőr: Babos Tamás

Úton a halállal I-II. Portréfilm Polcz Alaine-ről (1996) 104 perc

Angelusfilm

rendező: Jelenczki István, operatőr: Csukás Sándor

Úz-völgyi hegyomlás (1996) 65 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Buglya Sándor, Sylvester Lajos, operatőr: Surányi Z. András

„Véreim ellen? Soha!” (1996)

MTV

rendező/operatőr: Sárközy András

Wesselényi utca 13. (1996) - Portré Mérai Tiborról 42 perc

Hunnia Filmstúdió

rendező: Simó Sándor, operatőr: Kende János

1997

Acélhang (1997) 52 perc

Kép-árnyék Bt

rendező: Silló Sándor, operatőr: Nemes Tibor

A Feszty-ek, avagy a honfoglaló martosiak (1998) 56 perc

Fórum Film

rendező: Antala Zsuzsanna, Nagy István, operatőr: Kiss Róbert

Filmjáték mozifalván (1997) 45 perc

Cinema film

rendező: Xantus Gábor, operatőr: Xantus Gábor

Kispapok 56-ban (1997) 49 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Sághy Gyula, operatőr: Dér András

Olaj, olaj, Olaj! I-III. (1997) 81 perc

XTV Kft

rendező: Kóthy Judit, operatőr: Stenszky Gyula

Ottília (1997) 53 perc

Fekete Doboz Alapítvány

rendező: Elbert Márta, operatőr: Jávor István

1998

Aranyfűrész – Fallóskút ötven esztendeje (1998) 59 perc

Vidográfia Egyesület

rendező: Tóth Péter Pál, operatőr: Tóth Péter Pál

Ballada a koránkelt harcosok hosszú meneteléséből (1998) 50 perc

Stúdió Dimenzió Bt

rendező: Tényi István, operatőr: Marosy Géza

A dunai Exodus (1998) 60 perc

Lumen film-VPRO TV

rendező: Forgács Péter, operatőr: Andrásovits Nándor

Egy szabad ember – Fisch Ernő élete (1998) 107 perc

Hunnia Filmstúdió

rendező: Elek Judit, op: Balog Gábor

Az elátkozott malom (1998) 42 perc

Krónika Alkotó közösség

rendező: Moldoványi Judit, operatőr: Szepesi Gábor

Elszállt egy hajó a szélben I-II. Kex (1998) 62-59 perc

Munkart Bt

rendező: Kisfaludy András, operatőr: Csukás Sándor

Halál hálaadás napján. A Povl Bang-Jensen ügy (1998) 86 perc

MTV

rendező: Dömölky János, operatőr: Biró Miklós

Kárpótlásra az jogosult... 46 év a Szovjetunióban (1998) 102 perc

Videográfia egyesület

rendező: Gulyás János, operatőr: Gulyás János

„Magasabbak az egek a földnél” (1998)

Hunnia Filmstúdió

rendező: Ordódy György, operatőr: Pap Ferenc

Vakáció I-II. A balatonboglári kápolnatárlatok története 1970-73 (1998) 52-54 perc

Bódisfilm

rendező: Soós Árpád, operatőr: Gombos Tamás

1999

Ember vagy ördög - Ki volt Lakatos Imre? (1999) 54 perc

XTV

rendező: Mérei Anna, operatőr: Reich László

Fejtő Ferenc (1999) 50 perc

Fórum Film Alapítvány.

rendező: Lugossy István, operatőr: Lugossy István.

Goldberger variációk (1999) 53 perc

Duna Televízió

rendező: Domokos János, operatőr: Domokos János, Dömötör Péter

Kisszínpadon nagy színház (1999) 53 perc

Duna Műhely, Hunnia Filmstúdió Kft., Magyar Televízió Rt.

rendező: Saár Tamás, operatőr: Balog Gábor, Kardos Sándor

Magyar Dezső (1999) 54 perc

Duna Televízió

rendező: Dér András, operatőr: Dér András

A misszió (1999) 111 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Ember Judit, társrendező: Varga Andrea, operatőr: Mihail Grigoriu

Nagyapák és forradalmak (Grandfathers and Revolutions) (1999) 53 perc

Australian Film Commission, Griffith University, Pacific Film & Television Commission

rendező: Hegedüs Péter, operatőr: Ivan Gaal, Erdély Mátyás

Páneurópai piknik 1989 (1999) 39 perc

Videográf Stúdió

rendező: dr. S. Kárpáti György, operatőr: dr. S. Kárpáti György

Pol Pot megye punkjai - CPg (1999) 63 perc

Filmplus Kft

rendező: Kövessy Róbert, operatőr: Rácz Albert, Dala István

Szenes Hanna - Anikó (1999) 69 perc

Dega Film Stúdió

rendező: Dénes Gábor, operatőr: Dénes Gábor

A tudósító (1999) 46 perc

TandS Bt.

rendező: Méry Zsuzsa, operatőr: Kiss Róbert

2000

Az a nap a mienk volt (2000) 40 perc

Duna Tv

rendező: Filep Tibor, operatőr: Máthé Gábor

A Bolyai. Emlékek egy egyetemről (2000) 69 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Rák József, operatőr: Dénes Zoltán

Cseh Tamás film (2000) 85 perc

Rethimno Kft
rendező: Fonyó Gergely, operatőr: Halász Gábor

Diákok a vádlottak padján (2000) 48 perc

Duna TV
rendező: Filep Tibor, operatőr: Máthé Gábor

A Divaldok (2000) 22 perc

Krónika alkotóközösség
rendező: Vékás Péter, operatőr: Vékás Péter

Iránytű pokoljáróknak (2000) 96 perc - Portré Bartis Ferenc erdélyi íróról

Golden Conch
rendező: Szobolits Béla, operatőr: Kőszegi Gyula

Kádár János nyugdíjba megy (2001) 50 perc

1956-os Intézet
rendező: Méry Zsuzsa, Operatőr: Góczán Flórián

Még mindig ültetek fákat –lírai dokumentumfilm apánkról, Mátis István 90 éves evangélikus lelkésről (2000) 65 perc

Dunatáj Alapítvány
rendező: Mátis Lilla, operatőr: Jankura Péter

Miért sípolt a macskakő? (2000) 48 perc

Fórum Film
rendező: Pataki Éva, operatőr: Andor Tamás

Az NDK menekültek kiengedése I-II. (2000) 73 perc

Pilot Stúdió
rendező: B. Nagy Tibor, operatőr: Dobai Sándor

Oly távol, messze van hazám (2000) 50 perc

1956-os Intézet
rendező: Méry Zsuzsa, operatőr: Góczán Flórián

Özönvíz (2000) 63 perc

Munkart Bt
rendező: Kisfaludy András, operatőr: Nemescsói Tamás

Porrajmos. Cigány holocaust (2000) 60 perc

Fórum Film
rendező: Varga Ágota, operatőr: Markert Károly

2001

Apáink pere (2001) 55 perc

Fórum Film

rendező: Zombori Katalin, operatőr: Kiss Róbert

Gyarmathy Livia (2001) 30 perc

Duna Tv

rendező: Péter Klára, operatőr: László Zsolt

Múlt századi történetek, beszélgetés Dr. Böszörményi Miklós tudógyógyász professzorral (2001) 84 perc

Készség-S Bt

rendező: Magyar N. Attila, operatőr: Szepesi Gábor

Olaj, olaj, Olaj! IV-VI. (2001) 84-90 perc

KLT Kft

rendező: Kóthy Judit, operatőr: Stenszky Gyula, Pap Ferenc

Őrangyalház (2001) 40 perc

Berenice Bt

rendező: Mérei Anna, operatőr: Reich László

A színház mindig legenda (2001) 67 perc

Konkam Stúdió

rendező: Saár Tamás, operatőr: Nagy András, Mohi Sándor, Bornyi Gábor, Csincsi Zoltán

A tékozló Szindbád – Huszárik Zoltán (2001) 30 perc

Duna Tv

rendező: Grunwalsky Ferenc, operatőr: Grunwalsky Ferenc

2002

Az a nap, a miénk (2002) 123 perc

Objektív Filmstúdió

rendező: Kézdi Kovács Zsolt, operatőr: Lőrincz József

Budapest retro I-II (2002) 80 perc

Bologna Film

rendező: Papp Gábor Zsigmond

Dixi (2002) 54 perc

Inforg Stúdió

rendező: Oláh Lehel, operatőr: Dobóczy Balázs

Egyszer volt az Uránia (2002) 40 perc

Duna TV

rendező: Medgyesi Gabriella, operatőr: Sibalin György

Feketelista - cigány munkaszolgálatosok 1944-ben (2002) 68 perc

Filmira Bt- MTV

rendező: Varga Ágota, operatőr: Markert Károly

Fellebbezésnek helye nincs (2002) 50 perc

MTV

rendező: Pap Ágnes, operatőr: Karácsony Sándor

Gyömrői gyilkosságok (2002) 63 perc

Munkart Bt

rendező: Kisfaludy András, operatőr: Nemescsói Tamás

Kiutazása közérdeket sért (2002) 55 perc

National Film Board of Canada, 1956-os Intézet

Rendező: Pataki Éva. Operatőr: Halász Gábor

„Menedéket adó váram” 70. zsoltár (2002) 54 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Siklósi Szilveszter, operatőr: Bucsek Tibor

Mutter (2002) 100 perc

Svájci-magyar koprodukció

rendező: Gimes Miklós, operatőr: Pio Corradi

Párhuzamos töredékek – családi kalendárium (2002) - Moholy-Nagy László

családtörténete

Go-Film Kft

rendező: Dessewffy Zsuzsa, operatőr: Farkas Tibor

Pető András – századfordító magyarok (2002) 54 perc

MTV

rendező: Ocsenás Tamás, Kremsier Edit, operatőr: Schwindl Endre

Találkozás a végtelennel – Bolyai János (2002) 54 perc

Presidents Productions Kft

rendező: Pataki Éva, operatőr: Pap Ferenc

2003

A birodalom iskolája (2003) 57 perc

Bologna Film

rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr: Dobóczy Balázs

Amikor a magyarok síelni mentek Finnországba...(2003) 52 perc

Focus Film

rendező: Sós Mária, operatőr: Osmo A. Wilkuna

Boszorkányper az Akadémián, dokumentumfilm (2003) 56 perc

1956-os Intézet

rendező: Méry Zsuzsa, operatőr: Góczán Flórián

Hamvazószerda. A budapesti Műegyetem németországi kitelepítése 1944-45 (2004) 64 perc

Bolognafilm

rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr: Tóth Zsolt

Két hét pihenő (2003) 55 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Surányi Z. András, operatőr: Surányi Z. András

„Mély kútba tekinték...” Emlékezés Dr. Virág Terézre (2003) 60 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Mátis Lilla, operatőr: Horváth Adrienne

Mozi zongorára (2003) 35 perc

EPS Productions Iroda

rendező: Silló Sándor

Ötvenhat mártír (2003) 54 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Siklósi Szilveszter, operatőr: Kiss Róbert

R. B. kapitány – Radics Béla emlékére (2003) 81 perc

Munkart Bt

rendező: Kisfaludy András, operatőr: Nemescsói Tamás, Balog Gábor

Üzemi baleset – Történetek a Kádár-korszak tájékoztatáspolitikájáról (2003) 79 perc

1956-os Intézet

rendező: Topits Judit, operatőr: Ágoston Gábor, Halász Gábor

2004

Az átnevelés poklában. Pitesti, Szamosújvár 1949-52 (2004) 83 perc

Cinever Bt

rendező: Boros Zoltán, operatőr: Kötő Zsolt, Sánta Ádám, Berszán Árus Görgy

Erdély 1956 (2004) 2x60 perc

Duna Tv

rendező: Páskándiné Sebők Anna, operatőr: Sára Balázs

A Fekete (2004) 83 perc

Metaforum Kp.

rendező: Németh Gábor Péter, operatőr: Németh Viktor

Fény-kép Hommage a Moholy-Nagy László (2004) 36 perc

Bubryák Stúdió

rendező: Radó Gyula, operatőr: Sibalin György

Herskó (2004) 88 perc

Duna Tv. Inforg Stúdió

rendező: Fésős András, operatőr: Tóth Zsolt, Vajda Péter

Leszármazottak (2004) 97 perc

Inforg Stúdió

rendező: Varga Ágota, operatőr: Markert Károly

Uram, irgalmazz nekünk Kallós Zoltán népzenekutató portréja (2004) 30 perc

Eszter Kht

rendező: Tanos Miklós, operatőr: Bálint Arthúr

Az utolsó kántortanító (2004) 45 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Czétényi Csilla, Nagy-Bozsoky József, operatőr: Czétényi Csilla, Nagy-Bozsoky József

Út a halálba, roma holocaust és kárpótlás (2004) 55 perc

Kisebbségi és Emberi Jogi Alapítvány

rendező: Fátyol Tivadar, operatőr: Rostás Mária, Csizmadia Ferenc

Az ügynök élete. Belügyi oktatás a kádár-korszakban (2004) 82 perc

Bolognafilm Kft

rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr: Dobóczy Balázs

2005

Aki önmaga legnagyobb ellenfele volt (2005) 30 perc

Aloha Film

rendező: Zoltán János Péter, operatőr: Lovasi Zoltán

A fekete kutya. Történetek a spanyol polgárháborúból (2005) 84 perc

Lumen Film Amsterdam

rendező: Forgács Péter, op: Joan Salvans, Ernesto Noriega

Fischer István helyszínei (2005)

Dunatáj Alapítvány

rendező: Seprődi Kiss Attila, operatőr: Mohi Sándor

A gyöngéd barbár. Portréfilm Szemadám György festőművésről (2005) 59 perc

Muster Tzapko Bt

rendező: Kresalek Gábor, operatőr:Körtési Béla, Nádorfi Lajos

Határeset (2005) 32 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Szalay Péter, operatőr: Szalay Péter

Hazaérés. Kozmovszky Edina (2005) 52 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Sipos István, operatőr: Bucsek Tibor

Kádár János utolsó beszéde (2005) 50 perc

Média Box

rendező: Sólyom András, operatőr: Kende János, Reich László

Képzelt forradalom, avagy osztrák-magyar-románia (2005) 40 perc

Fórum Film alapítvány

rendező: Zágoni Balázs, operatőr: Erdős Zsigmond

A közvetítő. A magyar bencések szolgálata (2005) 86 perc

Európa 2000 Kft

rendező: Petényi Katalin, Kabay Barna, operatőr:Jankura Péter

A másik Csepel (2005) 47 perc

PhoenixMIT Egyesület

rendező: Wilt Pál, operatőr: Gulyás János

A menekülő egyetem (2005) 52 perc

Bolognafilm Kft

rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr:Tóth Zsolt

A NÉKOSZ-legenda (2005) 68 perc

1956-os Intézet

rendező: Pataki Éva, operatőr: Pap Ferenc

Poggyászunk Kádár János (2005) 99 perc

Média Box

rendező: Sólyom András, operatőr: Reich László

Scampolo (2005) 60 perc

Munkart Bt

rendező: Kisfaludy András, operatőr: Balog Gábor

Szomszédok voltak (2005) 65 perc

Metaforum Kft

rendező: Varga Zsuzsanna, operatőr: Varga Zsuzsanna

2006

Adásunkat megszakítjuk – 1956 rádiósok emlékei (2006) 54 perc

Fórum Film Alapítvány

rendező: Vészi János, operatőr: Vészi János

Áruló ezüstnitrát (2006) 55 perc

K&G Film

rendező: Kecskeméti Kálmán, operatőr: Gulyás János

Az Árvai művek – portré Árvai Jolánról és a fiatal művészek stúdiójáról (2006) 85 perc

Aster Film

rendező: Katona Zsuzsa, operatőr: Farkas Dániel, ifj. Baji Tibor

Balkán bajnok (2006) 87 perc

Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin

rendező: Kincses Réka

Csendesfilm - Königh Judit emlékei a holocaustról (2006) 27 perc

Pilot Stúdió

rendező: El Eini Sonia, operatőr: Lovasi Zoltán

A forradalom arca – egy pesti lány nyomában (2006) 78 perc

Arted Stúdió

rendező: Kékesi Attila, operatőr: Kékesi Attila

Hazatérés (2006) 55 perc

Pige Bt, 56Films

rendező: Pigniczky Réka, operatőr: Kiss Gergő

Itt az idő (2006) 28 perc

Bodográf Mozgókép Bt

rendező: Gulyás Gyula, operatőr: Gulyás Gábor, Dobrik Dezső

Miért?! Egy tragikus szerelem története (2006) 62 perc

Golden Conch Kft

rendező: Szobolits Béla, operatőr: Balog Gábor, Mohi Sándor

Miss Universe 1929 – Lisl Goldarbeiter – a szépség útja (2006) 70 perc

Lumen Film, Mischief Film, For- Creation Bt

rendező: Forgács Péter, operatőr: Tenczer Marci

Naplófilm, 12 voltam 1956-ban (2006) 53 perc

1956-os Intézet

rendező: Silló Sándor, Edvy Boglárka, operatőr: Halász Gábor

Óriások voltunk... (Miskolc '56) (2006) 56 perc

Videant Film Kft

rendező: Novobáczky Sándor, operatőr: Nádorfi Lajos

Sztálinvárosi kantáta (2006) 38 perc

Librecine Bt

rendező: Szollosy Gabriel, operatőr: Jancsó Nyika

Titkolt örökség (2006) 61 perc

Titánia-Master Pro Kft

rendező: Litauszki János, operatőr: Markert Károly

Vagon (2006) 96 perc

Inforg Stúdió

rendező: Zelki János, operatőr: Markert Károly

A vélt szabadság ára (2006) 105 perc

Quality Pictures Kft

rendező: Páskándiné Sebők Anna, operatőr: Sára Balázs, Kardos Sándor, Ágoston András

Zsinagógát vegyenek! (2006) 47 perc

Metaforum film

rendező: Gellér-Varga Zsuzsanna, operatőr: Gellér-Varga Zsuzsanna

2007

Balaton retro I-III (2007) 82 perc

Bologna Film

rendező: Papp Gábor Zsigmond

Banovich Tamás díszlettervező (Az emulzió füstje II) (2006-2007) 58 perc

Quality Pictures

rendező: Viczkó Tibor, operatőr: Dóra Tibor

Búcsú (az erdélyi magyar zsidó kultúra nyomában) (2007) 92 perc

Quality Pictures Kft

rendező: Páskándiné Sebők Anna, operatőr: Kardos Sándor

Hamis vádak árnyékában (délvidéki honvédorsok 1942-2005) (2007) 60 perc

Cinemart Kft

rendező: Siflis Zoltán, operatőr: Farkas Miklós, Király Attila, Hegedűs Dániel

Három hiányzó oldal (2007) 45 perc

Szupermodern Stúdió Kft

rendező: Schuster Richárd, operatőr: Fillenz Ádám

Hosszú utazás (2007) 52 perc

BGB Film Kft, Epidem

rendező: Böszörményi Zsuzsa, Kai Salminen, operatőr: Dobóczy Balázs

A Kalef (A Moszkva téri galeri) (2006-2007) 92 perc

Munkart Bt.

rendező: Kisfaludy András, operatőr: Balog Gábor, Sasvári Lajos

„Ocskay László százados, az elfelejtett hős” (2007) 70 perc

Vox Nova Kft

rendező: Fonyó Gergely, operatőr: Kiss Sándor

Vagyok, aki vagyok (portré Krassó Miklósról) (2007) 63 perc

Fekete Doboz Alapítvány

rendező: Jávor István, operatőr: Jávor István, Szirtes András, Csukás Sándor

2008

Gogo és George (2008) 39 perc

Flóra Film-Duna Tv.

rendező: Konecsny Emőke, operatőr: Kocsis Tibor

Gyaloglás Gulágföldön (I-VI) – Kazahsztán (V. rész) (2008) 57 perc

Art Vision stúdió Kft
rendező: Szalkai Zoltán, operatőr: Szalkai Zoltán

Kémek a porfészekben (2009) 51 perc
Bologna Film
rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr: Lovasi Zoltán

Majd az idő kipörgeti – portréfilm Erdélyi Zsuzsanna néprajzkutatóról (2008) 60 perc
Néprajzi Múzeum
rendező: Tari János, operatőr: Tari János

A mobil – egy vállalati pince történetéből (2008) 47 perc
Veán Produkció
rendező: Vereb Veán András, operatőr: Fazekas Sándor

„Tisztító tűz tetején álltunk” – Tóth Ilona drámája (2008) 98 perc
Angelus Bt
rendező: Jelenczki István, operatőr: Körösi András

Von Höfler vagyok (Werther variáció) (2008) 2x80perc
For Creation Bt
rendező: Forgács Péter, operatőr: Höfler Tibor, Forgács Péter

2009

Aczél György I-II. (2009) 110 perc
Inforg Stúdió
rendező: Varga Ágota, operatőr: Lovasi Zoltán, Markert Károly

Drakula árnyéka – a romániai forradalom kitörésének valódi története (2009) 89 perc
Euronair Productions Ltd
rendező: Szóczi Árpád, operatőr: Havasi József, George Harrold

Hitvallók és ügynökök (2009) 93 perc
Media Centrum Kft
rendező: Petényi Katalin, Kabay Barna, operatőr: Jankura Péter

Hunky blues – az amerikai álom (2009) 100 perc
Filmpartneres Kft –TV2
rendező: Forgács Péter

Idézés (2009) 172 perc
Bodográf Bt, Dokufilm Kft
rendező: Gulyás János, operatőr: Tóth Péter Pál, Gulyás János, Pápay Gergely

Inkubátor (2009) 80 perc

56 Films Bt

rendező: Pigniczky Réka, operatőr: Kiss Gergő

Katalizátorok – ez így el fog tűnni (2009) 107 perc

Dokufilm Kft, K&G Film

rendező: Gulyás János, operatőr: Gulyás János

Kémek a porfészekben (2009) 51perc

Bologna Film

rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr: Lovasi Zoltán

Kelet-nyugati átjáró (2009) 52 perc

Bologna Film

rendező: Papp Gábor Zsigmond, operatőr: Lovasi Zoltán

Laló – Holló Imre 1944-ben készült rajzaival (2009) 53 perc

rendező: Jávor István, operatőr: Csukás Sándor, Jávor István Tokaji Zoltán, Máthé Balázs, Koczák Péter

Mozgóképregény – A Korbuly család XX. százada (2009) 75 perc

Dunatáj Alapítvány

rendező: Péterffy András, operatőr: Kurucz Sándor

Muszikás történet – a Muzsikás együttes harmincöt éve (2009) 116 perc

rendező: Tóth Péter Pál, operatőr: Balog Gábor, Tóth Péter Pál

Dunatáj Alapítvány, Palantír Film Alapítvány

Palimpszeszt (2009) 71 perc

IkonoFil Bt

rendező: Domokos János, operatőr: Domokos János, Egeres Katalin

Puskás Hungary (2009) 118 perc

Fimplus-Next Station Productions-RTL Klub

rendező: Almási Tamás, operatőr: Tóth Zsolt

Yad Hanna – a kollektív ember (2009) 54 perc

Duna Műhely

rendező: László Gergő, Somogyvári Gergely, operatőr: Somogyvári Gergely

Bibliográfia

Könyvek:

Aufderheide, Patricia: Documentary Film. A Very Short Introduction. Oxford University Press 2010. 160p.

Barnouw, Eric: Documentary. A History of the Non-Fiction Film. Oxford University Press 1993. 350. p

Barsam, Richard M.: Non-Fiction Film. A Critical History. Indiana University Press. Bloomington, Indianapolis. 1992. 477.p.

Catalogue. International Film Festival Amsterdam 2009.

Catalogue. International Film Festival Amsterdam 2010.

Chanan, Michael: The Politics of Documentary. British Film Institute 2007. 280 p.

Ellis, Jack C. - Mc Lane, Betsy A.: A New History of Documentary Film. Continuum International Publishing Group Inc., New York, 2009. 385. p.

Davis, Natalie Zemon: Slaves on Screen. Film and historical Vision. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. 160. p.

Guynn, William: The Routledge Companion to Film History. Routledge New York 2010. 279 p.

Hampe, Barry: Making Documentary Films and Videos. Holt Paperbacks, New York 2007. 437.p.

Nichols, Bill: Introduction to Documentary Indiana University Press Bloomington 2001. 223p.

Renov, Michael: Theorizing Documentary Routledge, New York 1993. 251. p.

A Balázs Béla Stúdió 50 éve. Szerk: Gelencsér Gábor. Műcsarnok, 2009. 360.p.

A Balázs Béla Stúdió irodalmi ismertetésekkel ellátott címjegyzéke. Szerk: Durst György BBS 1979. 47p.

Balogh Gyöngyi-Gyürey Vera-Honffy Pál: A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig. Műszaki Könyvkiadó Budapest 2004. 306.p.

Bokodi-Oláh Gergely: Megelevenedő történelem – történelmi műsorok a Magyar Televízióban 1957-1990 Budapest 2009. 115.p.

Burke, Peter: Mi a történelmi antropológia? In Sebők Marcell (szerk.): Történelmi antropológia. Módszertani írások és esettanulmányok. Budapest, 2000, Replika Kör, 17–23. [1988]

Gelencsér Gábor: A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hatvanasévek magyar filmművészetében. Osiris Budapest 2002. 437.p.

Gyáni Gábor: Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Budapest, 2000, Napvilág.

Gyáni Gábor: Relatív történelem. Budapest, 2007, Typotex.

Képes Filmkatalógus. Fekete Doboz 1988-2008

Klaniczay Gábor: Umberto Eco. In uő: Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években. Bp., Noran, 2003, 159-163.

Levi, Giovanni: A mikrotörténelemről. In Sebők Marcell (szerk.): Történelmi antropológia. Módszertani írások és esettanulmányok. Budapest, 2000, Replika Kör, 127–146. [1991]

Magyar Médiatörténet a késő Kádár-kortól az ezredfordulóig. Szerk: Bajomi-Lázár Péter. Akadémia Kiadó, Budapest 2005. 366.p.

A Magyar Mozgóképek Közalapítvány Alapító okirata. Magyar Köztársaság Kormánya 1991. április 24. napján kelt 3160/1991. sz. határozatával jóváhagyott határozata

Magyar Történelmi Film Alapítvány. Tények és dokumentumok 1992-2002 Szerk: Pörös Géza. Budapest, 2002. 130.p.

Murai András: Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után. Savaria University Press 2008. 233.p.

Rejtőzködő történelem. 50 év 100 dokumentumfilmje. Tanulmányok, dokumentumok az elmúlt évtizedek filmjeiből. MADE Budapest, 2003. 186.p.

A rendszerváltozás dokumentumfilmjei. MADE Budapest, 2003. 120.p.

Sebők Marcell: Natalie Zemon Davis, a történetmondó. In Natalie Zemon Davis, Martin Guerre... i. m. 119-130.,

Szűcs M. István: A mikrotörténelem. In Bódy Zsombor–Ö. Kovács József (szerk.): Bevezetés a társadalomtörténetbe. Budapest, 2003, Osiris, 494–513

Tóth Eszter Zsófia: „Puszi Kádár Jánosnak” – Munkásnők élete a Kádár-korszakban mikrotörténeti megközelítésben. Budapest, 2007, Napvilág.

Veress József: A magyar film története. Anno kiadó, 192. p. é.n.

Varga Balázs: Párbeszédnek kora. A történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. In: A „hatvanas évek” Magyarországon. Tanulmányok. Szerk: Rainer M. János 1956-os Intézet Budapest 2004. 510.p.

Zalán Vince: Fejezetek a magyar dokumentumfilm történetéből. Magyar Filmtudományi Intézet 1983.

2004. évi II. törvény a mozgóképről.

Zemon Davis, Natalie: Martin Guerre visszatérése. Bp., 1999, Osiris

Folyóiratok:

Filmkultúra:

Antal István: A BBS. Filmkultúra 1980/1. 95-98.p.

B.Nagy László: A dokumentumfilm társadalmi küldetése. Utószó a miskolci rövidfilmfesztiválhoz. Filmkultúra 1965-73. 229-236.p.

Bajor Nagy Ernő: A Lidértcől a Betonkór-ig. 1977 dokumentumfilmjei. Filmkultúra 1978/1. 25-28.p.

Bernáth László: Légüres tér, szerepváltás. Beszélgetés a nem-játékfilmes műfajok helyzetéről Filmkultúra 1985/5. 9-23.p.

Boronyák Rita: Ipar és művészet – infotainment és dokumentum. Vita a 31. Magyar Filmszemlén Filmkultúra www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/reviews/dokvita.hu.html

Dárday István: A magyar dokumentarizmus sajátosságai. Filmkultúra 1980/6 14-19.p.

Elkötelezett tárgyilagossággal. Megjegyzések az újabb magyar dokumentumfilm terméshez. Filmkultúra 1972/04. 12-21.p. A dokumentarizmus jelentkezése. Filmkultúra 1970/3 48-55.p.

„Elűzni a kísértetet..” Beszélgetés Hanák Péterrel. (Tóth Klára) Filmkultúra 1983/2. 5-11.p.

Ember Marianne: Hakni, vagy újfajta filmezés? Rendezők a televízió lehetőségeiről. Filmkultúra 1972/3. 82-92.p.

Ember Marianne: „Tessék mosolyogni” Bódy Gábor: Privát történelem Filmkultúra 1978/4. 39-45.p.

Ember Marianne: Filmszociográfia – két fejezetben. Gulyás Gyula-Gulyás János: Vannak változások. Filmkultúra 1980/2. 50-52.p.

Erdélyi Z. Ágnes: A dokumentumfilm élete és halála. Filmkultúra 1980/3 94-96.p. (La Revue du Cinema 1980. március)

Fazekas Eszter: A magyar film fő tendenciái (1945-1979). Filmkultúra www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essay/fazek.hu.html

A fiatalok műhelye. Filmkultúra 1970/3 11-14.p.

Filmgyártásunk technikai felkészültsége. Filmkultúra 1970/3 112-117.p.

Filmgyártásunk technikai felkészültsége (2.). Filmkultúra 1970/4 42-46.p.

A filmkultúra fórumainak megteremtése. Filmkultúra 1970/2. 76-81.p.

Füleki József: Dokumentumfilm a moziban és a tv-ben. Filmkultúra 1976/3. 36-40.p.

Játéktér csaták után. A Balázs Béla Stúdió filmjeiről Filmkultúra 1984/4. 33-43.

Józsa Péter: Társadalomelemzés filmmel. A BBS dokumentumfilmjei. Filmkultúra 1978/4.

A kortárs magyar film és a történelem. Filmkultúra 1979/6 5-20.p. résztvevők: Berend T. Iván, Glatz Ferenc, Lackó Miklós, Gábor Pál, Jancsó Miklós, Kovács András, Rózsa János

Kovács András Bálint: Miért az ávósok? Filmvilág 1988/04. 06-11 p.

Kozák Gyula: Cséplő Gyuri. Rendezői előzetes. Filmkultúra 1977/6. 83-97.p.

Lackó Miklós: A történelem kihívása és a film válaszai. Filmkultúra 1973/4. 56-62 p

Mátyás Győző: A magyar film a nyolcvanas években Filmkultúra 1983/1 5-10.p.

Miért kísért a Kelet-európai filmben a „befejezetlen múlt”? Filmkultúra 1973/4. 63-70. p

Nyerges András: Válaszúton. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió filmjeiről. Filmkultúra 1978/! 31-38.p.

Surányi Vera: „Minden igaz történet benne van a levegőben”. Beszélgetés Schiffer Pállal. Filmkultúra 1986/4. 52-56.p.

Szalay György: Memoárok, mítoszok, minták. A '87-es Szemle dokumentumfilmjei. Filmkultúra 1987/4-5. 41-48.p.

Szomjas György: 16 mm-es technikát! Filmkultúra 1965-73. 47-49.p.

A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele. Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió vezetésével Filmkultúra 1971/5. 20-224.p.

Szociológiai Filmcsoportot! Filmkultúra 1969/3. 95-96.p.

Tóth Klára: Profán köszöntő. A Balázs Béla Stúdió két évtizede. Filmkultúra 1980/5. 77-80.p.

Zalán Vince: Filmgyártásunk tudathasadása. Filmkultúra 1969/4. 95-96.p.

Zs.I.: Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Filmkultúra 1972/4. 5-11.p.

Filmvilág:

Ágh Attila: Egy halott arca. Filmvilág 1983/03. 03-07.p.

Ágh Attila: Ó, azok a negyvenes évek... Filmvilág 1987/07. 06-09.p.

Andor Tamás: Egy körültekintő ember. In memoriam Schiffer Pál. Filmvilág 2001/12. 17-19.p.

Ardai Zoltán: Eltörölhetetlen Öcsi. Puskás Hungary. Filmvilág 2009/05. 52.p.

Bakács Tibor Settenkedő: A vadkan meg a kolorádók. Pannon áldokumentumfilmek. Filmvilág 2002/05. 19-20p.

Báron György: „Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni” Beszélgetés Schiffer Pállal. Filmvilág 1982/11 25-29.p.

Báron György: Feltételes megállók, végállomások. Filmvilág 2006/4. 15-17.p.

Baski Sándor: Bátorságpróba. Filmvilág 2009/4 15-17.p.

Bikácsy Gergely: „Az emlékezet tartóssága” Filmvilág 1987/07 08.p.

Bikácsy Gergely: Kecske, füst érzélem. Vita dokumentum-ügyben. Filmvilág 1996/05 04-07.p.

Bikácsy Gergely: Arcok a kazamatákból. Szemle '56 fölött. Filmvilág 2007/02 04-07.p.

- Bori Erzsébet: Mindennapi tabuink. Filmvilág 2004/10 12-15.p.
- Bori Erzsébet: Ez van. Filmvilág 2005/04 12-14.p.
- Bori Erzsébet: Cigányutak. Roma-dokumentum. Filmvilág 2005/06 06-06 p.
- Bori Erzsébet: Csonka történelem. Beszélgetés Sára Sándorral. Filmvilág 2005/11. 36-39.p.
- Bori Erzsébet: Kétszer lépni egy folyóba. Dunai exodus: Film és kiáltás. Filmvilág 2006/05. 46-47.p.
- Csala Károly: A „nyakig szegények” köztársasága. Filmvilág, 1982/02 18-19.p.
- Dániel Ferenc: Zsűritag, távkapcsolóval. Filmvilág 1996/04 12-15.p.
- Dániel Ferenc: Vervonal. Filmvilág 2005/11. 57.p.
- Dárdai Zsuzsa: Az ózdi dosszié. Beszélgetés Almási Tamással. Filmvilág 1993/04 17-18.p.
- Durst György: És a rövidfilmek? Vita a filmforgalmazásról. Filmvilág 1981/11. 38.p.
- Fábián László: Van-e dokumentum, amikor nincs film? Filmvilág 1990/03 50-51.p.
- Gazdag Gyula: „Miénk a világ!” Filmvilág 1981/12. 12-15.p.
- Gelencsér Gábor: Belföldi magyarok. A kádár-kor emberképe. Filmvilág 2001/11. 24-27 p.
- Gelencsér Gábor: Romvirág Filmvilág 2000/4. 15-17.p.
- Gervai András: Mafilm-(válság) krónika. In. Filmvilág 2000/12 41.p.
- Gorács Anikó: Határátlépők. A magyar dokumentumfilm új irányai. Filmvilág 2009/07. 19-21.p.
- Hegyi Gyula: Magyar mártírium. 1992/06. 49-51.p.
- Kovács András Bálint: A legszomorúbb tv-műsor. Filmvilág 1992/02. 63-64.p.
- Kovács András Bálint: A játékfilm esete a dokumentumfilmmel. A történet újraélesztése. Filmvilág 1993/12. 13-15.p.
- Kolozsi László: Ezt már nem hiszem el. Magyar áldokumentumfilmek. Filmvilág 2009/07 22-23 p.
- Koltai Ágnes: A filmszociográfia vonzásában. Filmvilág 1980/09. 09-11.p.

Kozák Márton: A művészet nem magasugrás. Beszélgetés Gazdag Gyulával. Filmvilág, 1982/12 06-09.p.

Költött valóság. A dokumentarista módszer. Filmvilág 2001/04. 18-19.p.

Magyar áldokumentumfilmek. Filmvilág, 2002/05. 20.p.

Magyar dokumentumfilmek a Holocaustról Filmvilág 2001/10. 05.p.

Mihancsik Zsófia: Kiürült agóra. A rendszerváltás filmjei – beszélgetés György Péterrel, Hirsch Tiborral és Révész Sándorral Filmvilág 2002/1. 16-21 p.

Nemes Nagy Ágnes: Arckép-korkép. Faludy György a költő. Filmvilág, 1988/09 02-03.p.

Pápai Zsolt: Nagymagyar retro. Velünk élő Trianon. 2005/04. 36-37.p.

Pápai Zsolt: Jövő idő. Független műhelyek: Inforg Stúdió. Filmvilág 2004/05. 03.p.

Sándor Tibor: A látható és a láthatatlan. Filmvilág 200/09. 12-13.p.

Sára Sándor: Pergőtűz. Interjúrészek a filmből. Filmvilág 1981/05. 13-19.p.

Simó György: Kis tétek, nagy dolgok. Filmvilág 1998/04. 14-16.p.

Sipos Júlia: A forradalom elmúlt. Filmvilág 1991/06. 18-21.p.

Sós B. Péter: Magyar Filmjogok: Áttekinthetetlen helyzet. Filmvilág 1997/07. 37.p.

Schubert Gusztáv: Kristály Gyula ózdi nyugdíja politikai pere. Filmvilág 1990/01 58.p.

Schubert Gusztáv: Az Ember-lépték. Filmvilág 1994/06. 55-56.p.

Schubert Gusztáv: Szegény gazdagok. Filmvilág, 1994/04 18-19.p.

Schubert Gusztáv: És a hajó megy. Filmvilág1999/4. 16-19.p.

Reményi József Tamás: Igazságtétel? Filmvilág 1991/12. 18-19.p.

Simándi Júlia: Ki beszél itt jelen időben? Filmvilág 1992/08 37-41.p.

Szabó Miklós: Magyar Gulag-monográfia. Filmvilág 1989/04 06-08p.

Szabó Miklós: Tábori palackposták. Filmvilág 1988/04. 02-05.p.

Székely Gabriella: Megbűnhödtük-e már a jövőt?. Kerekasztal beszélgetés a történelmi dokumentumfilmekről. Filmvilág 1989/05. 31-35 p.

Székely Gabriella: A légy az objektívben. Beszélgetés Gazdag Gyulával. Filmvilág 1988/02-06.p.

Székely Gabriella : Baleset Auschwitzban. Filmvilág 1985/02 18-19.p.

Tamás Amaryllis: Egészen más világ. Beszélgetés Elbert Mártával. Filmvilág 1998/06 11-12.p.

Tamás Amaryllis: Nem kor-szerű történet. Beszélgetés Almási Tamással 2000/06 19-21.p.

Tar Sándor: Senki gyermekei. Videoton-sztorik. Filmvilág 1998/11. 04-05.p.

A tizenötezredik pillanat. Minden kép kordokumentum? Filmvilág 1995/01. 18-23 .p.

Tóth Klára: „Nem én válogattam, hanem a történelem”. Beszélgetés Sára Sándorral. Filmvilág 2009/06. 09-12.p.

Tóth Péter Pál: Nemzedékek nőttek fel azóta. Filmvilág 1983/03. 12-19.p.

Varga Balázs: Sodorban. Filmvilág 1997/04. 16-18.p.

Várkonyi Benedek: Rendszerváltás videóval. Filmvilág 2009/09. 9-11.p.

Vígh Károly: Katasztrófa a Donnál. Filmvilág 1983/03. 08-11.p.

Zachar Balázs: A vesztesek harca. Beszélgetés Schiffer Pállal. Filmvilág 1998/11. 06-07.p.

Zalán Vince: Történelmi ingajarat. Filmvilág 1983/10 02-03.p.

Zsugán István: Krónika a Don-kanyarról. 1983/02. 14-18.p.

Zsugán István: Egy titkos filmrendező. Beszélgetés Ember Judittal Filmvilág 1993/12 08-12.p.

Egyéb:

2005/1993. (H. T.5.) sz. kormányhatározat, Fővárosi Bíróság, 1993. augusztus 18.

2004. évi II. törvény a mozgóképről

Bába Krisztina: negyven év – Debrecentől Debrecenig. Riport Radványi Dezső szerkesztővel és Mátray Mihály rendezővel. RTV újság 1985/5

Czoch Gábor: A társadalmi rétegződés mikro- és makrotörténeti vizsgálata. Századvég, 1999, 15. sz. 17–38.

Ember Mariann: Tízéves a Balázs Béla Stúdió. Kortárs, 1971/12.

Finlay, Robert: The Refashioning of Martin Guerre, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 3 (Jun., 1988), 553-571.

Hidegen hagynak a játékfilmes lobbik. Interjú Kőrösi Zoltánnal. Készítette Gözsy Kati. 2010. ápr. 27. www.index.hu

Interjú Bokor Péterrel. RTV újság 1983/13.

Jaszi, Peter– Aufderheide, Patricia: *Untold Stories: Creative Consequences of the Rights Clearance Culture for Documentary Filmmakers*. Washington, DC: Center for Social Media, American University, 2004.

Metropolis. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltozás után 2004/2

Metropolis. Magyar filmkánon 2009/3

Metropolis. Dokumentumfilm-elmélet 2009/4

Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis: Dokumentumfilm-elmélet*, 2009/04 20-42.p.

Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas*, 1999, 3. sz. 142–158.

Rosenstone, Robert A.: Does a Filmic Writing of History Exist? *History and Theory*, Vol. 41, No. 4, Theme Issue 41: Unconventional History (Dec., 2002), 134-144.

Szekeres András: Mikrotörténelem és általános történeti tudás. Századvég, 1999, 15. sz. 3–16.

Sára Sándor interjú. Készítette Markovits Ferenc 2003-2004-ben. 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 780. sz. 216. p.

Sylvester András: Televízió és ismeretterjesztés II. Népművelés. 1968/12. 20.p.

Vásárhelyi Mária: Médiahasználat, tájékozódási szokások, médiumok presztízse. In: Terestyéni Tamás (szerk): *Magyarországi médiumok a közvélemény tükrében*. Budapest, ORTT, 2002

Vass Henrik: Történelem és tömegkommunikáció. Népszava, 1973, július 8.

Zemon Davis, Natalie: „On the Lane”, The American Historical Review, Vol. 93, No. 3 (Jun., 1988), 572-603.

Web:

Documentary Filmmakers' Statement of Best Practices in Fair Use http://www.centerforsocialmedia.org/resources/fair_use

www.dunatv.hu

www.filmintezet.hu

www.filmtett.ro

www.filmvilag.hu

www.footagefarm.com

www.idfa.nl

www.imdb.com

www.magyar.film.hu

www.mediakutato.hu

www.mmka.hu

www.mtv.hu

www.nka.hu

www.pathearchives.com

www.russianarchives.com

www.tvarchivum.hu

Ungváry Rudolf: Dokumentumfilm-tipológia www.magyar.film.hu

Mélyvíz, mélypont, záróra? Kóthy Judittal beszélget Mihancsik Zsófia <http://beszelo.c3.hu/99/11/11kothy.htm>

DVD-ROM:

Mozgóképtár 2. Dokumentumfilmek a kezdetektől 1920-ig. Magyar Filmtörténeti sorozat
Multimédia DVD-ROM. Magyar Nemzeti filmarchívum 2003.

Mozgóképtár 6. Dokumentumfilmek 1945-től napjainkig. Magyar Filmtörténeti sorozat
Multimédia DVD-ROM. Magyar Nemzeti filmarchívum 2008.