

## Tekercsváltás?

# Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás korában

### Absztrakt

Kapás Zsolt Zsombor tanulmánya a magyar dokumentumfilm készítés egyik kiemelt és különösen termékeny korszakát tekinti át. Egyrészt azt vizsgálja, hogyan változik meg Magyarországon a rendszerváltás évtizedében, 1986 és 1996 között a dokumentumfilm-készítés és forgalmazás jogi környezete, hogyan alakul át szerkezetileg a dokumentumfilm-gyártás és forgalmazás, valamint miként irányul kiemelt figyelem a dokumentumfilmekre, és az '89-et követően hogyan lanyhul. Másrészt a tanulmány bemutatja azokat a tematikus gócpontokat, amelyek a korszak dokumentumfilm-készítését meghatározták. A tematikus csoportosítás, valamint az arra tett utalások, hogy mely csoportok kerültek egyértelműen a kritikai vizsgálat középpontjába, és melyek nem, egyben előrevetíti azt a kérdést is, amelyet a szöveg a harmadik részben jár körül. Mihelyt '89-et követően megcsappant a közönség érdeklődése a dokumentumfilmek iránt, egyben kérdésessé vált, hogy ha a dokumentumfilmek újszerűségét tisztán tartalmi szempontok motiválják, a társadalmi körülmények megváltozása, az ellendiskurzus feltételeinek megszűnése és a médiakonkurencia nem vezet-e mintegy szükségszerűen e filmalkotási mód marginalizálódásához. A szöveg utolsó fejezete legvégül egy '86-os film, Dárday István és Szalai Györgyi A dokumentátorának rövid elemzésével azt villantja fel, hogy „már az elején” hogyan merültek fel azok a képelméleti, médiaelméleti kérdések, amelyek a rendszerváltás későbbi éveiben váltak igazán aktuálissá.

### Szerző

**Kapás Zsolt Zsombor** 1986-ban született Dunaújvárosban. 2007-ben a Pécsi Tudományegyetem Pollack Mihály Műszaki Karán elvégzett egy televízió-műsor gyártó képzést. 2010-ben a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, a Szabad bölcsész alapképzés Filmelmélet és filmtörténet szakirányán BA, majd a Vizuális kultúratudomány MA képzésén diplomázott Szegeden, az Irodalomtudományi Doktori Iskola Irodalomelméleti programján belül végezte PhD tanulmányait. A 2011 áprilisában megrendezett XXX. OTDK Társadalomtudományi szekció Filmtudomány tagozatában különdíjban, a 2011/2012-es tanévben Köztársasági ösztöndíjban

részesült. Tanulmányai az *Apertúra* folyóiratban, az *Apertúra Magazinban* jelentek meg. Doktori disszertációját a magyar dokumentarizmus kérdéséből készíti. E-mail: [kapas.zsombor@gmail.com](mailto:kapas.zsombor@gmail.com)

## Tekercsváltás?

# Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás korában

### Bevezető

Dolgozatomban a magyar dokumentumfilm 1985-86 és 1996 közé eső időszakát vizsgálom, szem előtt tartva a rendszerváltás során lezajlott sorozatos változások összefüggéseit. Ezeket a változásokat három aspektusból tekintem át: (1.) a magyar dokumentumfilm közegét meghatározó változások, köztük a filmgyártás és -forgalmazás szerkezeti átalakulását, a dokumentumfilmekre vonatkozó nézettség és a befogadói érdeklődés változásának kérdéskörét, (2.) a hazai dokumentumfilmes tendenciákat, (3.) valamint a rendszerváltás során előálló, a magyar dokumentumfilm helyzetére érkező szakmai, kritikai reflexiók és vélemények főbb trendjeit mutatom be.

A korpusz meghatározásában kiemelt vonatkoztatási pontot képeznek az 1986-os és az 1996-os években kiadott médiatörvények, melyek a társadalmi nyilvánosság átalakulásának, valamint politikai keretfeltételeinek jelentős határpontjait képezik. A 86-os médiatörvény jelzi a sajtószabadság, a független tájékoztatás fokozottan előtérbe kerülő kérdésének aktualitását, amely egyfelől a „demokratikus értékek felé tett gesztusként értelmezhető”,<sup>[1]</sup> másfelől viszont még mindig a Kádár-korszak központosított irányításon alapuló médiapolitikáját érvényesíti. Az 1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról a médiumok állami monopóliumának megtöréséért folytatott „médiaháború” eredményeként jöhetett létre, mellyel megindulhatott a demokratikus, plurális médiarendszer kiépülése. A törvény többek között a kereskedelmi televíziózás lehetőségeit megnyitva előlegezi meg a magyar médianyilvánosság új korszakát.<sup>[2]</sup>

A korpusz kijelölésében szintén támaszkodom a magyar rendszerváltás időszakának sarokpontjait képező években megjelenő dokumentumfilmekre, amelyek szemléletesen mutatnak rá az újonnan feltűnő, illetve megerősödő tendenciákra, és egyben keretezik a magyar dokumentumfilm e markáns időszakát. Reprezentatív értékű a késői Kádár-korszak szellemi erjedésének jeleit, anomáliáit feltáró *Jelölöm magam* (Erdélyi János és Zsigmond Dezső, 1985), az *Ez zárkózott ügy* (Erdélyi János és Zsigmond Dezső, 1986), a történelmi dokumentumfilm trendjeinek fokozott erősödését fémjelző *„Hagyd beszélni a Kutruczot!”* (Ember Judit, 1985), a *Sír az út előttem – Keresztúton* (Sára Sándor 1986), az *Én is jártam Isonzónál* (Gulyás János és Gulyás Gyula, 1986), a fiatakorú börtönviseltek életét bemutató *Bebukottak* (Mész András, 1985), illetve a szocialista gazdasági modellt felváltó, egyre nagyobb teret nyerő kapitalista szemlélet és a magyar társadalmi valóság

közötti feszültségekre rámutató *Szépleányok* (Dér András és Hartai László, 1986).

Az ebben az időszakban megerősödött dokumentumfilmes áramlatok szempontjából szintén reprezentatív értékűek a 90-es évek derekán készült alkotások, amelyek meghatározó része továbbviszi az előző évtized markáns témáit, ugyanakkor megjelennek a megújulás igényének a jelei. A közösségi múlt bemutatásának alternatív módszereit láthatjuk a zsidóság meghurcolását, a holokauszt témáját feldolgozó olyan alkotásokban, mint az eredeti dokumentumokból és interjúkból építkező *Emberekkel történt* (Fehéri Tamás, 1996), a szinte kizárólag interjúkból álló *Akik utolsónak maradtak* (Erdélyi János, 1995) című portréfilm, a személyes, lírai hangvételben készült *Elmondták-e...?* (Jancsó Miklós, 1995), illetve az archív, amatőr felvételeket összeszerkesztő, avantgárd technikákkal kísérletező *Az örvény* (Forgács Péter, 1996), mely az 1988-ban induló *Privát Magyarország*-sorozat 10. részét képezi. A történelmi dokumentumfilm tendenciáját tovább erősítik a szovjetek 56-os szerepvállalását és a Rákosi-korszak „titkos” világát feltáró *Birodalmi helytartók* (Tóth Tamás, 1996) és *A történelmet a győztesek írják I-IV.* (Fekete Doboz Alapítvány, 1996), a II. világháború, illetve az 56-os témák kapcsán egyre nagyobb szerepet kapnak a szomszédos országokat, illetve azok magyar lakosságát érintő eseteket, tragédiákat bemutató művek, mint a *Tartsd eszedben* (Domokos János, 1996), a *Sorsod sötétlő árnyak közt* (Erdélyi János, 1996), a *Fény a rácsokon I-II.* (Szakács Sára, 1996), és a „*Mégis magyarnak számkivetve*” (Balogh Júlia, 1996). Elkészülnek a nehézipar leépülését dokumentáló mementók, az *Ózd-sorozat* következő darabjai, a *Meddő* (Almási Tamás, 1995) és a *Petrenkő* (Almási Tamás, 1995), melyeket majd 1998-ban követ a sorozat záró darabja, a *Tehetetlenül* (Almási Tamás, 1998). Egyre árnyaltabban kerül bemutatásra a rendszerváltás magyar társadalma. Az átalakulások vesztesei mellett fokozatosan megjelennek a változások „szerencsés túlélői” és nyertesei. A gazdasági folyamatoknak kiszolgáltatott, a társadalom peremvidékére szorult csoportok sorsát rögzítik a *Ha megeszünk egy hódot* (Moldoványi Ferenc, 1995), az *Elhajított emberek* (Siklósi Szilveszter, 1996) és a *Csővesek, csicskák* (Kőszegi Edit, 1996). A leépülés romjain gyökeret verő kapitalista szemlélet kifejlődését tárja fel az *Elektra Kft. avagy: bevezetés a kapitalizmus politikai gazdaságtanába* (Schiffer Pál, 1996). Továbbá a maga sajátos, olykor játékfilmes mintákat érvényesítő módszereivel tárja fel az új társadalom sokszínűségét a *Magyar tarka* dokumentumfilm-sorozat *A műgyűjtő labirintusa* (Kamondi Zoltán, 1996) című epizódja, illetve a „városszimfónia” formáit újra aktualizáló *Városlakók* (Salamon András 1997).



*Ha megeszünk egy hódot* (Moldoványi Ferenc, 1995)

## **A magyar dokumentumfilm gyártási, forgalmazási, finanszírozási és befogadási közegének megváltozása**

A rendszerváltás vizsgált időszaka során jelentős átalakulások mennek végbe a magyar dokumentumfilmekben. Megváltozik a filmgyártási, forgalmazási, finanszírozási intézményrendszer, módosul/átalakul a nyilvánosság és a médiapiac, mindezzel „a filmkészítés közegének, feltételeinek és a filmek befogadásának egészen új rendjét” [3] hívja életre.

Párhuzamosan zajlik a központosított filmipar monopóliumainak a megtörése, a filmkészítés kultúrpolitikájának megváltozása, a médiapiac működésének és szereposztásának a megújulása. A videotechnika terjedésének, elérhetőségének köszönhetően egyre többen fordulnak a filmgyártás felé, ugyanakkor a magyar dokumentumfilmek bemutatási csatornái, valamint a magyar film nézettsége tekintetében jelentős beszűkülésről beszélhetünk.

A filmkészítés szempontjából a korszakváltást leginkább a „centralizált és hierarchikus állami intézményrendszer átalakulása, a gyártási, forgalmazási, terjesztési monopóliumok megszűnése fémjelzi.” [4] Az 1980-as évek második feléig a magyar filmgyártás és -finanszírozás szerkezete nem sokban tért el az 1963-ban kialakult struktúrától. [5] A központosított finanszírozási rendszer a Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóságának döntései alapján működött, e szervezet határozta meg az egyes stúdiók költségvetését, illetve hagyta jóvá a gyártásra beérkező pályázatokat. A Magyar Filmgyártó Vállalat (MAFILM) berkein belül négy játékfilmstúdió üzemelt, a Budapest Filmstúdió, a Dialóg Filmstúdió, a Hunnia Filmstúdió, valamint az Objektív Filmstúdió. Ezek mellett működtek a közművelődési stúdiók, amelyekben arányaiban nagyobb volt az állami megrendelés alapú filmgyártás. Ide sorolható a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió, a Népszerű-tudományos és Oktatófilm Stúdió, a Propagandafilm Stúdió, valamint a Katonai Filmstúdió. Az állami kontroll visszafogottabban érvényesült az 1959-ben alapított, 1961-ben újjászervezett Balázs Béla Stúdióban, mely fiatal filmesek szárnypróbálgatásainak nyújtott otthont. A stúdió létrehozásának célja az volt, hogy a főiskolás alkotók anélkül jussanak filmkészítési lehetőséghez, hogy bemutatási kötelezettségük lenne, így a kis költségvetésű alkotások esetében többé-kevésbé szabad kezet kaphattak. A stúdió éves költségvetése körülbelül egy játékfilm költségvetésének felelt meg, a gyártásra pályázó anyagokat a demokratikusan szerveződő stúdióvezetés bírálta el, de azok bemutatásáról már a Művelődési Minisztérium döntött. A filmek forgalmazását a szintén állami kézben lévő Mozgóképforgalmazási Vállalat (MOKÉP) végezte.

A filmgyártás ezen szerkezete igen merev finanszírozási rendszerrel működött, melynek üzemeltetésében nem kaptak szerepet a tényleges piaci szempontok. A játékfilmstúdiók meghatározott költségvetés és évente legyártandó filmszám alapján dolgoztak. Az adott dotáció a rohamosan növekvő filmgyártási költségek fényében már a 80-as évek elejétől kihívás elé állította

a stúdiókat. A rendszer csupán ügyeskedéssel tudott működőképes maradni, a kötelező filmszám teljesítése érdekében a stúdiók a gazdaságosság szempontját érvényesítve többször fordultak a jóval kisebb költséget igénylő, egész estés dokumentumfilmek gyártása felé. Ennek köszönhetően több jelentős dokumentumfilm alkotó kapott lehetőséget a játékfilmstúdiókban belül, így a rendszer, ha gazdasági kényszerből kifolyólag is, de hozzájárult a hazai dokumentarizmus térnyeréséhez.

A 80-as évek közepére az infláció és a gyártási költségek növekedése következtében a dinamikus megújulásra képtelen finanszírozási rendszer válsághelyzetbe került. A válsághelyzet megoldását célzó átalakítások nevében – politikai érdekeket is kiszolgálva – 1985-ben megszüntették a volt Balázs Béla Stúdiókat és a dokumentarista alkotókat összefogó, 1981-ben alapított Társulás Stúdiót. Mindez azonban nem jelentette a problémák megszűnését. A filmgyártás szereplői közötti feszültségek végül a MAFILM szolgáltatói infrastruktúra és az egyes stúdiók alkotói műhelyeinek 1987-es szétválásához vezettek. [6] A filmgyártó vállalat keretéből kiváltak a játékfilmstúdiók, és önálló vállalattá váltak. A Budapest, a Hunnia, az Objektív és a Dialóg Filmstúdió Vállalatok mellett szintén kivált a közművelődési stúdiók szervezeti egységéből létrehozott Magyar Mozi- és Videofilmgyár (MOVI), mely a MAFILM versenytársává válva szintén kínált gyártási szolgáltatásokat. A MOVI-n belül nagyobb önállóságot kaphatott a Dokumentumfilm Stúdió, és a Tudományos és Oktatófilm Stúdió, melyek átalakítása hívta életre később a hazai dokumentarizmus egyik jelentős bázisát, a Fórum Filmstúdiót (a MOVI-ból való kiválás után Fórum Film Alapítvány), valamint a továbbra is elsősorban ismeretterjesztő filmekre specializálódott Helios Filmstúdiót. Bár mindezen szervezetek állami kézben maradtak, a decentralizáció szempontjából lényeges előrelépést hozott a központosított intézmények monopolhelyzetének megszűnése. A MOVI-t még 1987-ben követték a filmgyártási szolgáltatásokat szintén kínáló szervezetek, a volt MAFILM tagok által alapított Hétfői Műhely, valamint a Társulás Stúdió eszmei örököseként a Mozgókép Innovációs Társulás. A filmforgalmazásban szintén megszűnt a monopolhelyzet, a MOKÉP mellett 1988-ban két új forgalmazó vállalat alakult: a Zala Megyei Moziüzemi Vállalatból létrejövő Helikon Film, valamint a Fővárosi Tanács Mozgóképszínház Vállalatból (FŐMO) alakuló Budapest Film Forgalmazó és Moziüzemi Vállalat. A 90-es évektől jelentősen megnövekszik a filmforgalmazó és üzemeltető cégek, valamint az újonnan alapított, filmgyártó alkotóműhelyek, filmstúdiók száma. Ezek közül több a korábbi intézményrendszerből emelkedett ki mint újként létrehozott, vagy önállóul szervezett (ilyen a már említett Fórum Film Alapítvány, vagy akár a Dunatáj Alapítvány), de számos tökenélküli, rendezők, operatőrök által létrehozott kisvállalkozás is megjelent (a dokumentumfilmekkel is foglalkozó stúdiók közé tartozik például a Cinema Film Kft. a Cinemart Kft., a Filmex Kft., a Vi-Dok, illetve az Unio Civilis Kft.).

A filmkészítés és forgalmazás ezen új közegében egyre fokozottabban érvényesültek a piaci szempontok, de továbbra is meghatározó jelentőségű maradt az állami finanszírozás kérdése. A produkciós szemlélet, tehát a produkció alapú működés és finanszírozás igényeire, a filmszakmában folytatott parázs viták és tárgyalások eredményeként 1991-ben jött létre a Magyar

Mozgóképi Alapítvány (MMA, később közalapítványként MMKA), amely az állami mecenatúra évi költségvetését kuratóriumi rendszer alapján osztotta szét a filmszakma területeire. A dokumentumfilmeket érintő finanszírozási rendszer intézményei a következő években tovább bővültek: 1992-től kezdte meg működését a történelmi tematikájú, a tabuk feltörését végző dokumentumfilmek támogatására specializálódott Magyar Történelmi Film Alapítvány, mely a rendszerváltás folyamatában betöltött kiemelt szerepére hivatkozva a történelmi dokumentumfilmekre fókuszált. 1993-ban létrejött az elkülönített állami pénzalapként működő Nemzeti Kulturális Alap (NKA), 1996-tól pedig a Műsorszolgáltatási Alapon keresztül kezdte meg filmfinanszírozási munkáját az Országos Rádió és Televízió Testület, az ORTT. Az állami kezdeményezések mellett több alapítvány alapú alkotói közösség jött létre, mint amilyen a Fiatal Magyar Filmkészítők Alapítványa, a Krónika Alkotóközösség és Alapítvány, vagy a Minden Nap Történelem Alapítvány.

A magyar dokumentumfilmkészítés pályázati rendszere a filmgyártás finanszírozásának, ütemezésének, a dokumentumfilm-készítők körének és az alkotók közötti versengésnek új közegét hozta létre. Erről részletesen számol be Sárközy Réka:

Kialakult a 2010-ig fennálló pályázati rendszer, melynek lényege, hogy az alkotók évente egyszer pályázhattak a kiírt tematikának megfelelően a négy kuratórium egyikéhez. A költségvetési év végéig el kellett számolni, vagyis a filmeket le kellett gyártani. Az elképzelés alapján a filmek költségvetése a négy forrás valamelyikéből, vagy a négy együttes támogatásából állhatott össze, és legyártásukra 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 pályázatait sem a kiírás időpontjában, sem témájukban, sem a leadási határidőkben nem hangolták össze, ezért a filmesek csak nagyon szerencsés kis hányada tudott több forrást 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 évente több filmet befejezniük, az eredeti kért és tervezett költség töredékéből, ami 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 átjárhatóság az egyes filmek számára. Mindenki közös problémája lett a filmek alulfinanszírozottsága. A befejezési kötelezettség miatt pedig nem lehetett többéves előkészítéssel járó filmeket készíteni. <sup>[7]</sup>

Sárközy szerint az interjúkra építő, vagy eseményrögzítésre specializálódó videodokumentarizmus térnyerése maga után vonta azt a nézetet, miszerint a dokumentumfilm „olcsó műfaj”, így a kuratóriumok elaprózódó támogatási rendszerében is a kisebb költségvetésből gazdálkodó projektek kaptak több lehetőséget. Ez jelentős hatással volt a potenciális pályázók

körére.

A nyilvános pályázati rendszer létrejöttével ugyanakkor a filmszakma nyitottá vált, bárki pályázhatott. Sokan próbálkoztak filmkészítéssel, szakmai ismeretekkel nem rendelkező, fél- vagy teljesen amatőr alkotók is. A »vállalkozói szemlélet«, vagyis hogy mindig mindenhol próbálkozni kell és lehet, beszivárgott a filmszakmába. Gyakran nyertek támogatást filmkészítésre elsőfilmesek, amatőrök, független értelmiségiek, akiknek addig nem sok közük volt a filmezéshez. Ez egyszerre volt pozitív és káros folyamat, hiszen demokratizálta az arisztokratikus, belterjes alkotói közeget, ugyanakkor a filmek minőségének romlásához vezetett. A folyamatot csak erősítette a video elterjedése, kialakult az a nézet, hogy bárki képes filmet csinálni, különösen dokumentumfilmet. [8]

A filmkészítés közegének decentralizációja, a pályázati rendszerben kialakuló, alkotók közötti egyenlősítés, a dokumentumfilm-gyártásban terjedő »vállalkozói szemlélet«, a »megélhetési dokumentumfilm-készítés«, természetesen szorosan összefüggött a médianyilvánosság átalakulásával. A 80-as évek második felében még erőteljesen érvényesül a párt médiapolitikai kontrollja, így a nyilvánosság állami irányítástól független, új csatornái is csak fokozatosan nyílhattak meg. Az 1986. évi II. törvény a sajtóról, amely kiemelten foglalkozik a sajtószabadság kérdésével, [9] még tükrözi az állami ellenőrzés fenntartásának igényét. A törvény a lapalapításra jogosultak körét bővítette, a kiadóvállalatok alapítását engedélyhez kötötte, az engedély megtagadásának lehetősége viszont még mindig a pártpolitikai érdekek érvényesülését biztosította, emellett pedig »a rádiós és a tévés szektor gyakorlatilag állami ellenőrzés alatti pártmonopólium maradt«. [10]

A törvény kiadását követő években egyre nyilvánvalóbbá váltak a Kádár-kor szellemi olvadásának jelei, egyre több kritika érte a kormány médiapolitikáját (ilyen volt például a sajtószabadság alkotmányos védelmére alakult Nyilvánosság Klub 1988-as *Javaslat a sajtónyilvánosság reformjára* címmel készített dokumentuma, illetve a szintén az évben megtartott, a Magyar Újságírók Szövetségének nyilvános vitája). A párton belül fokozatosan nyernek teret az új médiapolitikai koncepciók, 1989-től pedig a lapalapítási engedély eltörlésével megindul a sajtó privatizációja, az új lapok alapítása.

Ebben az időszakban minden a pártállam álláspontjától eltérő, korlátozásoktól függetlenedő, akár konkrétan kritizáló hangnemű ellenkultúrát vagy »ellenvalóságot« megfogalmazó alkotómunka az érdeklődés középpontjába kerülhetett, hiszen katalizátorként működtek a társadalmi nyilvánosságot korlátozó tényezők leomlásában. E kontextusban kaphatott kiemelt szerepet a szamizdat kiadványok, irodalmi művek mellett a dokumentumfilm azon irányvonala, mely a rendszerváltás előtt a hivatalos pártállásponttól eltérő vagy azzal hangsúlyosan szembehelyezkedő stratégiákkal folytatta a tudományos, tényfeltáró, oknyomozó politika- és társadalomanalízist. A valóságfeltárás ezen alternatív tendenciái, akár indirekt, akár explicit rendszerkritikát artikuláltak, a szólás- és vélemény szabadság, a társadalmi öntudat megújulásának feltartóztathatatlan előretörését jelezték. Nem véletlen, hogy e korszakban született meg a már 1987 tavaszától



működő Fekete Doboz független videofolyóirat „állami filmgyártástól, cenzúrától és bürokráciától mentes alkotóközössége,”<sup>[11]</sup> mely aktuális társadalmi és politikai események, folyamatok minden állami ráhatástól független megörökítését, valamint alternatív tájékoztatási csatornák kiépítését tűzte ki célul. A társadalmi valóság feltárásának igénye – melyre bizonyos mértékben tekinthetünk úgy, mint amely azt a fennálló pártideológia kárára, a véleményszabadság javára próbálta elhódítani – a dokumentarista tendenciák sokféle, változatos irányait hívta életre, a dokumentumfilmes hagyományokból táplálkozó, mélyreható elemzéseket végző filmektől kezdve az aktuálpolitikai események pusztá rögzítésére vállalkozó, vagy akár a történeteket politikai beállítottságot tükröző, politikai célú anyagokként artikuláló alkotásokig.

A 80-as évek második felében a dokumentumfilm szakmai és társadalmi elismertsége több szinten is tetten érhető. A filmművészeti folyóiratokban (mint a *Filmvilág*, vagy a *Filmkultúra*) megszokszorozódtak a dokumentumfilmmel foglalkozó esszék, kritikák, 1989-ben pedig a Magyar Játékfilmszemle Magyar Filmszemlére történő átnevezése hivatott kifejezni a dokumentarista művek és a (korban több szempontból is stagnáló) játékfilmkészítés filmművészeti egyenrangúságát. A nézői érdeklődés tekintetében is találhatunk szemléletes adatokat. A Filmintézet által készített *Filmévkönyv* kiadványsorozat statisztikái alapján<sup>[12]</sup> több dokumentarista alkotás is közönségsikerként könyvelhető el: 1987-ben Hartai László és Dér András *Szépleányok* című filmje 643 168 nézővel évének legnézettebb, mozikban vetített magyar alkotása volt; 1988-ban Gulyás Gyula és Gulyás János *Törvénysértés nélkül*-je 224 413 látogatóval az év 3., 1989-ben Dobray György *K2* című műve 233 ezer érdeklődővel pedig az év 2. legtöbb nézőt hozó magyar filmje volt.<sup>[13]</sup> Bár a legtöbb hazai dokumentumfilm csak a fentebb említett nézőszámok töredékét vonzotta a mozikba, e három példa mégis rámutat arra, hogy egyes dokumentumfilmekben körüljárt témák képesek voltak a társadalmi érdeklődés fókuszpontjába kerülni.



*K2 (Dobray György, 1989)*

A hazai dokumentumfilm bemutatási közege a mozhálózatokon kívül más platformokra is kiterjedt, számos alkotás filmklubokon, valamint nem hivatalos, alternatív terjesztési csatornákon – mint kópiákon, vagy később a kézzől-kézre járó videokazettákon – keresztül juthatott el a közönséghez. Ezeken felül a Magyar Televízió is szerepet vállalt e filmtípust képviselő alkotások

bemutatásában, ugyanakkor csupán a hazai dokumentumfilm termelés töredékének biztosított megjelenési felületet.<sup>[14]</sup> A 90-es évektől a dokumentumfilm – csakúgy, mint általában a magyar film – iránti nézői érdeklődés lecsökkent. A *Filmévkönyv* adatai alapján 1991 és 1996 között ritkaságnak számított az a dokumentumfilm, ami a mozikban 10-15 ezer fölötti nézőszámot tudott hozni.<sup>[14]</sup> A Magyar Televízió, valamint az 1992-ben meginduló Duna Televízió hozzájárult ugyan a hazai dokumentumfilm gyártásához, ugyanakkor ezek a szervezetek továbbra sem tudtak előállni a magyar dokumentumfilm-termelés bemutatását biztosító, hosszú távon működőképes, stabil alapokon nyugvó tervvel. Csupán az alkotások töredéke kerülhetett képernyőre, és ezek is gyakran a műsoridő periferiájára kerülve, éjjeli időpontban.

A rendszerváltás médiaközegének új szereposztása, a megjelenő sajtóorgánumok és a társadalmi nyilvánosság újonnan megnyíló terei, fórumai a dokumentumfilm helyzetét is átalakították. Megkerülhetetlenné vált a kérdés: milyen szerepet tölthet be a hazai dokumentumfilm a magyar rendszerváltást követő évek társadalmi nyilvánosságában, a filmművészetben, az új média-kontextus műsorfolyamában, a valóság összefüggéseinek bemutatását, elemzését folytató zszurnalisztikai és tudományos törekvések közegében. Az új világrend kontextusa, a vélemények pluralitásának közege a dokumentumfilm területén is az értelmezési lehetőségek diffúz jellegét hozta felszínre, egyre fokozódott a filmszakma belső megosztottsága. Viták folytak a Filmintézet, a Filmszemle, a pályázati rendszer és a televízió politikai kontrolljáról, befolyásoltságáról, melynek kontextusában a dokumentumfilm lehetőségeit és célkitűzéseit a filmszakma képviselői eltérő alapvetésekre és tapasztalatokra alapozták.

A 90-es évek a médiapolitika tekintetében is új korszakot hozott: megkezdődött a médiarendszer átalakítása azzal a céllal, „hogyan az állami televíziókat az agitáció és propaganda eszközeiből a demokratikus hatalom ellenőrzésének eszközévé tegyük”.<sup>[15]</sup> Ennek folyamata nem lehetett konfliktusmentes, a politikai érdekcsoportok között megkezdődött a „médiaháború”, melyet a következő módon ír körül Bajomi-Lázár Péter:

Magyarország médiatörténete több ponton eltér a régió más országaiétól: itt egészen az 1990-es évek közepéig nem született meg a médiatörvény. 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 értéktelenül médiapolitikát kell folytatnia, azaz csak módjával szabad beavatkoznia a médiapiac működésébe, és a közönségre kell bízni a műsroválasztást. A két tábor megegyezését az akadályozta, hogy szemben a régió más országaival a magyarországi médiatörvény a kétharmados többséget igénylő törvények közé tartozott. A hosszú éveken át húzóódó konfliktust az 1995 decemberében konszenzussal elfogadott rádió és televízió törvény

A rádiózásról és televíziózásról szóló 1996. évi I. törvény változást hozott. Létrejött az Országos Rádió és Televízió Testületnek nevezett médiahatóság, a piac felé való nyitásként megalapozták a kereskedelmi műsorszolgáltatás lehetőségét. A törvény a médiarendszer átalakításával jelentősen átformálta a dokumentumfilm közegét is, mely a kereskedelmi televíziók és a piaci szempontok előtérbe kerülésével tovább mélyítette a filmtípusról folyó vitákat.

2.

## A rendszerváltás dokumentumfilmes tendenciái

A rendszerváltás dokumentumfilmes tendenciái elsősorban tematikus szempontok alapján ragadhatóak meg. Bár a feldolgozott témák köré csoportosított alkotások nem minden esetben alkalmaznak hasonló formanyelvi megoldásokat, olykor pedig kifejezetten eltérő alkotói stratégiával közelítik meg tárgyukat, az általuk képezett filmtörténeti vonulatok elsősorban mégis a témák szempontjából rajzolnak ki megragadható irányokat.

A magyar rendszerváltás legmarkánsabb dokumentumfilmes tendenciáját a történelmi dokumentumfilm képezi. E törekvés erőteljesen táplálkozik a hazai dokumentumfilmnek a 60-as, 70-es években kiépülő hagyományaiból; a 80-as években számos, a korábbi évtizedekben is aktív dokumentumfilmes alkotó fordult a történelmi témák felé.

A 80-as évek végén, a 90-es évek elején ez a filmes törekvés a XX. századi magyar történelem széles társadalmi csoportokat érintő, traumatikus eseményeire fókuszál, melyeknek jelentős része tabutémának számított a Rákosi-, valamint a Kádár-korszakban. Ide sorolhatóak az I. és II. világháború (*Krónika*. Sára Sándor, 1982; *Pergőtűz*. Sára Sándor, 1983; *Én is jártam Isonzónál*, Gulyás Gyula, Gulyás János, 1982-86; *Lefegyverzett ellenséges erők*. Sára Sándor, 1991), továbbá a magyar holokauszt történéseit (*A látogatás*, B. Révész László, 1983; *Társasutazás*, Gazdag Gyula, 1984; *Túlélők I-II-III*. Sipos András, 1990), a háborút követő hatalomátvétel eseményeit (*A bankett*. Gazdag Gyula, 1979; *Kesztölci krónika*. Kiss Róbert, 1991), az új rendszer koncepciók pereit (*Pócspetri*. Ember Judit, 1983; *Statárium*. Sipos András, 1989; „...hol zsarnokság van...” Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, 1989) a kitelepítéseket, a kikényszerített népmozgásokat (*Sír az út előttem*. Sára Sándor, 1986-87; *Sváb passió*. Buglya Sándor, 1989; *Száműzöttek*. Gyöngyössy Imre, Kabay Barna, 1991) és az ezekből fakadó társadalmi konfliktusokat (*Együttélés*. Gyarmathy Livia, 1983), a szovjet és magyar bebörtönzéseket és kényszermunkatáborokat (*Törvénytörés nélkül*. Gulyás Gyula Gulyás János, 1987; *Csonka-Bereg*. Sára Sándor, 1988; *Faludy György, költő*. Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, 1988; *Recsk 1950-1953, egy titkos kényszermunkatábor története*, Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, 1988; *Málenkij robot*. Gulyás Gyula, Gulyás János, 1989; *Te még élsz?* Sára Sándor, 1989; *Ítéletlenül*. Almási Tamás, 1991; *Magyar nők a Gulágon I-II-III*. Sára Sándor, 1991-1992), hatalmi visszaéléseket, valamint az 56-os eseményeket és az azt követő megtorlás eseteit (*A Dunánál*. Schiffer Pál, 1987; *Menedékjog*. Ember Judit, 1988; *Engesztelő*. Schiffer Pál, 1989; *Vérrel és kötéllel*. Erdélyi János és

Zsigmond Dezső, 1989; *Halálraítéltek '56.* Zsombolyai János, 1990; *Ledöntött útelzők I-II.* Schiffer Pál, 1990) bemutató alkotások. Ezek a dokumentumfilmek elsősorban a mindezeket megélt, átvészelt tanúkkal készült interjúkon keresztül tárják fel a múlt korábban kibeszélhetetlen eseményeit, a múlt „fehér foltjait”.



*Én is jártam Isonzónál (Gulyás János és Gulyás Gyula, 1986)*

E filmek gyakran a hivatalos történetírást is megelőzve végezték felderítő munkájukat, így hozva létre „elsődleges dokumentumot, sok esetben primeren forrásértékű dokumentumot, olyan tényeket tárva fel, amelyek ismert dokumentumban még nem fordultak elő”.<sup>[17]</sup> E dokumentumokból építkező alkotások a magyar társadalmi önismeretet elősegítve kezdték meg a felejtéspolitikai és kollektív amnézia rétegeinek lehántását. „Mentálhigiénés módszert” képviseltek, a múlt eseményeit elszenvedő, sérelmeiket magukba fojtó csoportok számára lehetővé tették a korábban tiltott, a nyilvánosság előtt elmondhatatlan történetek kimondását, „titkosított történelmünk” feltárásán keresztül pedig egyszerre tették lehetővé egy árnyalt történelemtudat létrejöttét, és válhattak láthatóvá a korábban ezt hátráltató politikai, társadalmi köntörfalazások mintázatai.

[...] ha van értelmük ma az elmúlt 40–50 év *titkos történelmének* kutató dokumentumfilmeknek, akkor az az, hogy a letagadható múlt időt nyilvánosan jelenidejűsítik letagadhatatlanná. Bennük a művészet nem művészet többé, az esztétika helyébe az etika lépett, a dokumentumfilm rendezője csak másodsorban művész, mindenekelőtt morális lény – a társadalom lelkiismerete.<sup>[18]</sup>



*Társasutazás (Gazdag Gyula, 1984)*

A történelmi dokumentumfilm a 80-as évek végétől a hazai dokumentumfilm-gyártás legdominánsabb irányzatává nőtte ki magát, amelyhez hozzájárult a Magyar Történelmi Film Alapítvány támogatási rendszere is. A 90-es években is kiemelkedőek maradtak a világháború (*Holtak szabadsága*. Petényi Katalin, Kabay Barna, Gyöngyössi Imre, 1992; *Vissza Bukovinába*. Kovács László, 1992; *Lelkészek a fronton*. Tóth Szöllős András, 1993; *Hontalanul – A szlovákiai magyarság jogfosztottsága 1945-1948*. Kiss Róbert, 1994; *Úz völgyi hegyomlás*, Buglya Sándor, 1996), 1956 (*Maléter I-III*. Szobolits Béla, 1993; *Az eltűnt idő nyomában*. Erdélyi János, Zsigmond Dezső, 1993; *Széna tér '56*. Lugossy István, 1993; *A mi forradalmunk I-V*. Magyar József, 1994; *Aki magyar, velünk tart I-II*. Sára Sándor, 1994; *Az áldozat*. Lugossy István, 1995, illetve a Kádár-korszak témái (*Törvénytelen Muskátlí I-III*. Kisfaludy András, 1996; *Emlékszem egy városra*. Incze Ágnes, 1996). Ezek feldolgozásában vagy a szintén megerősödő portréfilmes formát érvényesítették, vagy pedig az archív felvételeket és interjúkat összeszerkesztő, magyarázó ábrázolásmódot alkalmazó szerkezetet használták. Szintén előtérbe kerültek a kisebbségeket, etnikumokat, valamint a szomszédos országok magyarságát érintő traumákat, történelmi folyamatokat tárgyaló alkotások (*Van egy álom*. Paulus Alajos, 1993), melyek között kiemelt szerepet kap a holokauszt témája (*Igazak*. Sipos András, 1993; *És ne vigy minket a kísértésbe*. Ember Judit, 1993; *Maradékok*. Jancsó Miklós, 1993; *Elmondták-e...?* Jancsó Miklós, 1995).

Sajátos kategóriát képeznek azok a történelmi dokumentumfilmek, melyek konkrétan a Rákosi- és Kádár-rendszer belső mechanizmusait, ideológiáját, médiahasználatát, valamint a szovjet befolyást és katonai jelenlétet emelik tárgyukká. Olykor ezekben az alkotásokban is szerepet kap az interjú, azonban a tanúk személyes élménye helyett elsősorban a kritikát, a feltárást szolgáló elemekre kerül a hangsúly. Ide sorolható többek között a szovjet jelképeket, valamint a „szocialista életmódot” elemző és kritizáló *Múmiák vagy Bábúk – A kommunizmus múmiái (Tények és gondolatok)* (Maár Gyula, 1990) és a *Búcsú a kommunizmustól I-II-III*. (Maár Gyula, 1990), a Magyarországon állomásozó szovjet haderők kivonása alkalmából készített, a katonák és a magyar lakosság közötti viszonyra, konfliktusokra fókuszáló *Isten veletek oroszok* (Sántha László, Vészi János, 1991) és a *Hagyaték* (Fekete Doboz, 1991), az 56-os forradalomról készült dokumentumokból

összeszerkesztett propagandaanyag manipuláló elemeit bemutató *A forradalom képei* (Zsombolyai János, 1991), az ÁVH bemutatására vállalkozó *A Párt Ökle* (Fehéri Tamás, 1994), valamint a már korábban is említett *Birodalmi helytartók* (Tóth Tamás, 1996), illetve *A történelmet a győztesek írják I-IV.* (Fekete Doboz Alapítvány, 1996).



*Hagyaték (Fekete Doboz, 1991)*

Kifejezetten érdekes Zsombolyai János *A forradalom képei* című alkotása, melyben két, ugyanazokból az 1956-os eseményeket megörökítő dokumentum-felvételekből összeszerkesztett filmet ütköztet: a szocialista hatalom „ellenforradalomról” készült, propagandisztikus hangvételű *Így történt* (Kolonits Ilona, 1957) jeleneteit vágja össze a Münchenben készült *Ungarn in Flammen / Magyarország lángokban* (Ferdinand Khittl, 1957) című dokumentumfilmnek az 1956-os forradalmat bemutató képsoraival. A két 57-es alkotás számos esetben ugyanazokat az archív felvételeket alkalmazza, a narráció és a szerkesztés azonban jelentős eltéréseket mutat. Egyik ilyen, mindkét filmben felhasznált képsoron azt láthatjuk, amint felfegyverzett forradalmárok egy idős urat kísérnek, majd tesznek fel egy kocsira, mindezt kíváncsian nézelődő tömeg közepette. Az *Így történt* hangalámondásos narrációjában e képsort a következő kommentár kíséri: „Megkezdődik a kommunisták, a szocializmushoz hű hazaiak elhurcolása... Kinek vétett az öreg Szöllősi Ferenc, a belügyminisztérium asztalosa?” A rendező erre vágja rá a *Magyarország lángokban* ugyanezen dokumentumból létrehozott jelenetét, melyben a narráció az ÁVH börtöneinek megnyitásaként, a megkínzott foglyok kiszabadításaként írja le a képsoron látható eseményeket. Zsombolyai filmje rámutat a szocialista pártpolitika propagandisztikus eszközrendszerére, valamint a dokumentumok ezekkel szembeni kiszolgáltatottságára.



*A forradalom képei (Zsombolyai János, 1991)*



A történelmi dokumentumfilm mellett számos olyan film készült, amely a rendszerváltás során lezajló folyamatokra, előtérbe kerülő társadalmi jelenségekre fókuszált. Az egyik ilyen kiemelkedő kategóriát a gazdasági átalakulásokat és azok társadalomra tett hatásait vizsgáló, a hazai nagyipar jelentős szervezeteinek leépülését több éven keresztül rögzítő filmsorozatok alkotják. Ilyen az Almási Tamás által készített *Ózd-sorozat* (*Szorításban*, 1987; *Az első száz év*, 1988; *Lassítás*, 1991; *Miénk a gyár I-II*, 1993; *Acélkapocs*, 1994; *Meddő*, 1995; *Petrenkó*, 1995; *Tehetetlenül*, 1998), valamint Schiffer Pálnak a Videoton-gyár sorsát bemutató művei (*A videoton sztori I-II-III*, 1991-1994; *Elektra Kft. avagy: bevezetés a kapitalizmus politikai gazdaságtanába*, 1996; *Törésvonalak I-II-III*, 1997-1998.). A leépülés folyamataival párhuzamosan válnak szét a rendszerváltás veszteségeire (*Egy szabolcsi cigány-falu*, Surányi András, 1993; *Hajléktalansírató*, Mihályfy László, 1994; *Jobban szeretnék élni*, Kőszegi Edit, 1995), túlélőire (*Menedzserek*, Borsodi Ervin, 1987; *Elektra Kft. avagy: bevezetés a kapitalizmus politikai gazdaságtanába*, 1996) és győzteseire (*Egy falusi vállalkozó*, Lestár János, 1993; *Szépleányok*, Dér András és Hartai László, 1986) fókuszáló irányzatok, melyek közül a lecsúszottakat, az „elhajított emberek” sorsait vizsgáló filmek válnak dominánssá. A társadalom perifériáira szoruló csoportok bemutatása ugyanakkor már a 80-as évek közepétől jelentős alkotások témáját képezte (*Bebukottak*, Mész András, 1985; *Úgy érezte, szabadon él*, Vitézy László, 1988; *K (Film a prostituáltokról)*, Dobray György, 1988; *K2*, Dobray György, 1989. *Védtelesség (AIDS '89)*, Zolnay Pál, 1989), melyek a Kádár-kor nyilvánosságának vakfoltjába eső szubkultúrákra irányítják a figyelmet. Mindezek mellett nem csupán a társadalmi, hanem a politikai jelenségekre, a rendszer visszaéléseire és anomáliáira (*Ez zárkózott ügy*, Erdélyi János és Zsigmond Dezső, 1986; *Kizárt a párt*, Szabolits Béla, 1988; *Felmentés Nélkül*, Tényi István, 1989; *Dunasaurusz*, Csillag Ádám, 1989, *Aki nekiszaladt a demokráciának*, Szabolits Béla, 1990), valamint a reformista és az ellenzéki kezdeményezésekre (*Jelölöm magam*, Erdélyi János és Zsigmond Dezső, 1985; *Civil technikák I. évfolyam (Fidesz)*, Fekete Doboz, 1988) is érzékenyen reagál a 80-as évek dokumentumfilmje. Végül ki kell emelni a Fekete Doboz mozgalom által is képviselt „videoszurnalizmus” tevékenységét, mely a dokumentumfilm többi tendenciájához képest sokkal kevésbé eredeztethető a 70-es évek dokumentarista hagyományaiból, és inkább egy újonnan megszülető, a technikai korlátok és a filmpublicisztika szabályszerűségeinek alávetett törekvésként a politikai és társadalmi szempontból releváns események „puszta rögzítését” „elfogulatlan”, vagy pontosabban a pártideológiától független módszerekkel folytatta (*Hangok a blokádból*, Sólyom András, 1990; *Két tüntetés I-II*, Szabolits Béla, 1992; *Tájkép csata közben*, Szabolits Béla, 1993).

A rendszerváltás korában is számos olyan dokumentarista tendencia élt egymás mellett, melyek nem folytak bele aktuálpolitikai diskurzusokba. Portréfilmek (*Vallomások Várkonyiról*, Lestár János, Ladislav Kudelka, 1986; *Szép volt fiúk I-VIII*, Koltay Gábor, 1986; *A Jávör*, Bán Róbert, 1987; *A parafenomén, egy film Uri Gellerről*, Czencz József, 1990), történelmi témájú dokumentumfilmek (*A képpé varázsolt idő*, Koltay Gábor, 1985; *Az Odessza-művelet*, Székely Ferenc, 1986; *Forradalomról – forradalomra*, Vitéz Gábor, 1990) lírai dokumentumfilmek (*Emlékek egy városról*, Peter Hutton, Mész András, 1985; *Tetovált falak*, Sántha László, 1987. *A la carte*, Mester József, 1988.) koncertfilmek (*A búcsú*, Zsombolyai János, 1985; *Magic – Varázslat – A Queen Budapesten*, Zsombolyai János, 1986).

egész sora tartozik ide.

A magyar dokumentumfilm „aranykorának” kritikai bemutatásaiban szintén háttérben maradnak a megrendelés alapú, „használati” dokumentumfilmek törekvések. Ezek a filmek is fokozottan foglalkoztak társadalmi és politikai jelenségekkel, többségük viszont témaválasztásukban és annak feldolgozásában is – köszönhetően az állami vagy civil forrású megrendelésnek, támogatásnak – sematikus, „bevett” stratégiákat érvényesítettek. Így készültek filmek társadalomideológiai elvekről (*Többarcú egyenjogúság*. Fehéri Tamás, 1986), a falusi élet jellegzetességeiről (*Családfotó*. Paulus Alajos, 1988), a fiatal generációk szokásairól (*Rock '85*. Sántha László és Árvai Jolán, 1985; *Mit csinálsz, ha ráérsz?* Siklósi Szilveszter, 1986), a családi élet problémáiról (*Útvesztő*. Paulus Alajos, 1986; *Mint az igazi...* Tényi István, 1987; *Egy fedél alatt*. Harcsa Béla 1988.), deviáns csoportokról és viselkedésmódokról (*Megisszuk az árát*. Zombori Katalin, 1986. *Erős karokkal fogjatok le szépen*. Dúló Károly, 1990), egészségügyi kérdésekről (*Lenullázott légió*. Magyar József, 1988), aktuális közügyekről (*A Jövőnek urai vagyunk I-II*. Paulus Alajos, 1987; *Új város születik*. Paulus Alajos, 1987; *A mi csodálatos tavunk*. Magyar József, 1988), valamint a cigányságról (*Vigyél magaddal...* Bőjte József, 1988; *Kisebbségben*. Tóth Szöllös András, 1990).

E fentebb felsorolt dokumentarista tendenciák szinte kivétel nélkül kívül rekedtek a filmtípust vizsgáló, fentebb kifejtett értelmezési hagyományok kritikai reflexióin, s csupán elvétve kaptak figyelmet filmtörténeti gyűjteményekben. [19]

3.

## **Szakmai, kritikai reflexiók a dokumentumfilm és rendszerváltás közötti kapcsolatról**

A 90-es évektől a hazai dokumentumfilm gyártási, finanszírozási, befogadási közegének átalakulása, a média-kontextus politikai és piaci alapú átformálódása, a dokumentumfilmekben belül egyes témák hangsúlyossá és bizonyos formai jellegzetességek dominánssá válása megsokszorozta a filmtípust övező vitákat. A nyilvánosság új közegének, a dokumentumfilm ezen belüli helyzetének, szerepvállalásának meghatározása terén a filmszakma egyes köreiben radikálisan eltérő vélekedések alakultak ki.

A 80-as évek második felében az alkotói, teoretikus reflexiók még többé-kevésbé hasonló aspektusból értelmezték, értékelték az egyes dokumentumfilmek alkotásait, tendenciákat, mozgalmakat érvényre jutását. Elsősorban a társadalmi öntudat kiépítésében betöltött kiemelt szerepüket, a hivatalos pártállásponttól eltérő, vagy azok következtetéseit pontosító reformista vagy ellenzéki beállítódást tükröző társadalmi és politikai érzékenységüket hangsúlyozták, az elfojtott társadalmi traumák, az elnémított feszültségek feloldását lehetővé tevő, jelentős felelősséggel és felelősségtudattal bíró filmformaként ragadták meg. Egyes szövegek a dokumentumfilm gyors ütemű fejlődését állapították meg, melynek okait elsősorban nem formai, hanem tematikai megújulásában vélték felfedezni, szemben a társadalmi folyamatokra egyre



kevésbé érzékeny játékfilmekkel. <sup>[20]</sup> A nyilvános vitákon, kerekasztal-beszélgetéseken, valamint a kritikai publikációkban érzékelhetővé vált a dokumentumfilmeknek a hazai filmkultúrában megnövekvő presztízse, vagyis hogy „nemcsak a filmek elkészítésének van »éppen most« pillanata, hanem az irántuk való érdeklődésünknek is.” <sup>[21]</sup>

A dokumentumműfaj sajátos szerepet játszik olyankor, amikor megoldásra váró nagy társadalmi feszültségek gyűlnek össze, amelyek valamilyen okból koherens, nyílt és világos eszmerendszerben nem tudnak megfogalmazódni. [...] Úgy érzem, hogy a 60-as évektől meginduló magyar dokumentumfilmeknek a föllendülése valami hasonlót takar. Olyan problémáknak a jelzésére vállalkoznak, amelyek – különböző okokból – nyílt, átfogó eszmei álláspontról még nem világíthatók meg. <sup>[22]</sup>

Megerősödtek a dokumentumfilmet a társadalmi és a politikai érzékenység, a felelősségtudat irányából értelmező érvelések, ismét előtérbe került az a megközelítés, mely szerint a „dokumentumfilm a társadalom lelkiismerete”. Ez a dokumentumfilm-felfogás a rendszerváltást követő, revizionista dokumentumfilm-teóriákban is jelentős maradt, melyek a hazai dokumentumfilm fejlődéstörténetének legmeghatározóbb vonatkozásait a társadalmi megújulás igényének és az azt hátráltató, merev szocialista rendszer ideológiájával szembeni fellépés, ellenállás összefüggésében találták meg. Elemzés tárgyává válik a hazai dokumentumfilmes tendenciák pártállami álláspontoktól való függetlenedési törekvése, <sup>[23]</sup> a „politikai bátorság” mentén kiépült értékelési konvenciók, <sup>[24]</sup> valamint a dokumentumfilmnek a „második társadalom” bemutatásában betöltött szerepe. <sup>[25]</sup>

[...] ha végignézzük, hogy mikor alakult ki egy-egy országban jelentős dokumentumfilmes áramlat, akkor az bizonyos szabályszerűséget ad. Amiről mi beszélünk dokumentumfilmként, a húszas évektől kezdve olyan országokban vagy társadalmakban jelent meg erős filmekkel vagy iskolajelleggel, ahol a társadalom valamiért nagyon meg akart változni, és ehhez a változáshoz nagyobb önismeretre volt szüksége. <sup>[26]</sup>

Azok az elméletek, melyek a hazai dokumentumfilm történelmét ez alapján a koncepció alapján kívánják megragadni, a 80-as éveket, pontosabban annak második felét tekintik a filmtípus magyar „aranykorának”. Ezt a megközelítésmódot erősítik azok az argumentumok is, melyek a dokumentumfilm jelentőségét a hivatalos pártálláspontot képviselő csatornákkal, médiafelületekkel, valamint a filmközönség érdeklődését és a kritikusok elismerését egyre kevésbé elnyerő játékfilmmel szembeállítva kívánják hangsúlyozni. A kor dokumentumfilmjének legmeghatározóbb tendenciájáról így vélekedik Székely Gabriella:

A nyolcvanas évek történelmi dokumentumfilmjei különös szerepet játszanak a magyar kulturális és nemcsak kulturális közgondolkodásban. Közhelyként emlegetjük, hogy a történetírás, a történettudomány feladatát vállalják át, a tankönyvekből hiányzó tényekre, dokumentumokra, összefüggésekre hívják föl a figyelmet, olyan kényes igazságokat

tárnak fel, melyek néhány ifjabb generáció tudatából hiányoznak, illetve másképp rögzültek.[28]

Ágh Attila konkrétan a játékfilm kritikáját hajtja végre a dokumentumfilm térnyerésének elemzésében:

nemcsak a történettudománynak vagy a szociológiának, hanem magának a filmművészetnek is szüksége van az ilyenfajta dokumentumfilmekre, hiszen ha nem is forradalmasítják a film világát, számos ponton megkérdőjelezik a »hivatalos« filmet a maguk »eszköztelen« drámaiságával. [...] Ezek a filmek viszont maradandó hatásúak, mert a valóság nyersebb, mélyebb, keményebb magjával való találkozást – ütközést – jelentik a néző számára, s ezzel a konkurenciával újra meg újra megkérdőjelezzik, sarokba szorítják és válaszolásra késztetik a »nagy filmet«, a hivatalos filmet, a játékfilmet. [27]

A politikai szempontból erőteljesen kontrollált és korlátozott, „hivatalos” társadalmi és történelmi koncepciók kiegészítése, kritikája együtt járt az azokat meghatározó politikai erők lassú bomlásával is. Ugyanakkor ez a bomlási folyamat egyes szakemberek szerint egyet jelentett a dokumentumfilm kiemelt szerepének radikális megváltozásával is.

Aztán egyszer csak véget ért ez a politikai érdeklődés. Nekem erről dátumszerűen van élményem: az *Engesztelő* bemutatója után egy hétig zabálták a filmet, majd '89-ben jött az első olyan október 23-a, amelyen lehetett rendesen emlékezni. Másnaptól 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. Ennek számtalan oka volt, többek között az, hogy nem tudtuk, mire is lenne szükség. [28]

1989-ben már több szakember is értetlenségét, elégedetlenségét fejezte ki a dokumentumfilm politikai vonatkozásai, a nézői érdeklődés megcsappanása, illetve bemutatási csatornáik szűkösségével kapcsolatban. Egy kerekasztal-beszélgetésen az okokat a politikai erők és a társadalomban lezajló folyamatok összjátékaként értelmezte Sára Sándor és Lengyel László:

Bár úgy volna, hogy ezek a filmek benne vannak a magyar köztudatban! Régen betiltással fogtak vissza bizonyos műveket, ma pedig úgy, hogy megjelenhetnek ugyan, egy-egy filmszemlén be is mutatják őket, és utána elakadnak a forgalmazásban. Tehát nem látják ezeket a filmeket az emberek. Rendben van, hogy mi beszélgetünk róla, meg hivatkozunk rá, de hát az a kör, az a bizonyos köztudat majdnem hogy eddig is úgy ismerte a dolgokat. Ha a nemzettudat átformálásáról akarunk beszélni, akkor alapvető volna, hogy ezeket a filmeket a nemzet lássa.[31]

Lengyel hozzászólásában a befogadás csatornáinak lehetőségeit, melyet Sára a „megcsontosodott, konzervatív, kézivezérléssel, pártközpontból irányított” [29]szervezetként jellemzett Magyar

Televízió kritikáján keresztül közelített meg, a társadalmon belüli változából fakadó érdektelenség aspektusából értelmezi:

Az elmúlt húsz évben kialakult nálunk egy középosztály, amelyik egyik napról a másikra lépett: megépítette a házat, megépítette a kis telken a vikendházát, elutazott ide-oda. [...] Amikor meghallgattam a Lugossy Lászlót a filmszemlén arról, hogy hova tűntek a televízióból a szegény, a sápatag arcok, az is eszembe jutott, hogy nemcsak a televízió elnöke nem akarta látni a sápadt arcokat. A társadalom nagy része sem akarta látni a sápadt arcokat, nem akart hallani a Don-kanyarról sem: bontsunk fátylat az ügyekre! Ez a középosztály ugyanis úgy érezte, hogy fölfele megy. Megyünk egyre előre. Nem akart hallani a nemzeti szenvedésekről. [30]

A dokumentumfilm gyártási és befogadási közegének átalakulására reagáló kritikai reflexiók a 90-es években egyre fokozottabban foglalkoztak a dokumentumfilm szerepének, lehetőségeinek kérdésével. A viták kiélezettekké váltak, a dokumentumfilmes szakma egymással versengő érdekcsoportokká aprózódott. Ismét aktuálissá váltak a dokumentumfilm meghatározásának alapvető kérdései, az ezek megválaszolására irányuló kezdeményezések azonban nem jutottak közös nevezőre, az egyes álláspontok konszenzusra képteleneknek bizonyultak.

E korszak dokumentumfilmjének elemzése során a filmkészítők és teoretikusok az érveléseiket a következő, mai napig aktuális kérdések köré építették fel: válságban van-e a dokumentumfilm? A szakma leépülését jelentő tömegtermelésről, minőségromlásról, kiüresedésről beszélhetünk, [31] vagy egy új, a pályázati lehetőségekre támaszkodó fél-profi, amatőr filmes réteg és az általuk preferált, „olcsó” videodokumentarizmus felemelkedéséről, [32] mely egyszerűen a szakma szereplői közötti egyenlő feltételekről tanúskodik? A dokumentumfilm a megújulási képtelensége [33] miatt veszttette-e el közönségét, mivel nem tud az új médiaközeg nézőinek igényeit kiszolgáló alkotásokat létrehozni, vagy e nézők konkrétan a magyar valóság iránti érdeklődésüket veszítették el? A dokumentumfilmnek tematikus vagy formai megújulásra lenne szüksége a nézői érdektelenség kiküszöböléséhez? [34] A dokumentumfilm képes-e egyáltalán megragadni a kor társadalmi valóságát, [35] vagy az új kontextus politikai és üzleti érdekei ellehetetlenítik a ténylegesen fontos, politikai és társadalmi szempontból érzékeny témák feldolgozását? [36] Vajon az új médiaközegben a dokumentumfilm valóban csupán másodhegedűs lehet a sokkalta gyorsabb és így versenyképesebb sajtóorgánumokkal és médiatartalmakkal szemben, [37] és amennyiben igen, a filmforma az eddigi hagyományai alapján folytassa-e a tevékenységét, vagy inkább arra kellene törekednie, hogy eltávolodjon ezektől a megújult médiaközegben feloldódó törekvésektől, és megtalálja benne új, „saját hangját”? A dokumentumfilmek megítélésében a filmművészet, vagy a zsurnalizmus szabályszerűségeit kell-e elsősorban érvényesíteni. Összeegyeztethetők-e a filmek esztétikai [38] és „objektív”, tényközlési [39] igényei. A hazai dokumentarizmusban az „emberléptékű hagyomány” vonala vagy a „videozsurnalizmus”, a „filmpublicisztika” iránya kell, hogy domináns maradjon? Mindezen kérdések megválaszolását nehezíti, hogy az egyes problémakörök egymástól élesen nem elválaszthatók, több szempontból is számos tényező

összjátékából képződnek, emellett pedig az őket vizsgáló gondolkodóknak és érdekcsoportoknak más-más szempontból nyílik rálátásuk ugyanarra a jelenségre, így ugyanazokról a tünetekről igencsak eltérő interpretációk születtek.

Schiffer Pál 1996-ban a probléma gyökerét a következő érveléssel kívánja megragadni:

Legyünk őszinték: az elmúlt négy-öt évben a magyar dokumentumfilm mélyrepülésben volt, éppúgy, mint a magyar játékfilm. [...] Egy olyan változássorozat zuhant ránk egyszeriben, amivel ugyanúgy nem tudtunk mit kezdeni, mint ahogy az írók, a játékfilmesek, a szociológusok, az újságírók nagy része sem. Nem tudtuk feldolgozni, és nem tudtuk megmagyarázni azt, ami történt. Az a baj, hogy húsz-harminc éve a magyar filmelmélet szakemberei, beleértve a *Filmvilág* szerkesztőit is, adósok bizonyos alapvető fogalmak tisztázásával. Úgy beszélünk a dokumentumfilmről, mint egy műfajról. Valójában nem műfaj, hanem módszer, amellyel különböző műfajú filmeket lehet csinálni. A játékfilm sem egy műfaj, hanem módszer, amellyel különböző műfajú filmet lehet csinálni a westernről, a burleszken át a thrillerig. A dokumentumfilmes módszerrel is sok mindent csinálhatunk. Filmtörténeti előzményei vannak annak, hogy egy országban miért szűkül le etnográfiai vagy szociológiai vagy szociográfiai filmre ez az irány, vagy más országokban miért szűkült le bizonyos időszakokban csak propaganda filmre. [40]

Czirják Pál érvelése alapján a hagyományos dokumentarista formákat alkalmazó filmesekkel szemben a 90-es években megerősödni látszik egy játékfilmes mintákban gondolkozó dokumentumfilmes irányzat, melynek fő képviselője Salamon András (*Huttyán*, 1996; *Városlakók*, 1997; *Jonuc és a koldusmaffia*, 1996-99) és Kamodi Zoltán (*A Magyar tarka* dokumentumfilm sorozatból 1993-tól: *A fantomképrajzoló csillagai*, 1993-1995; *Az ábrándozó puskatartó-készítő*, 1993-1995; *Műkormös rózsaszínben*, 1993-1996; *A műgyűjtő labirintusa*, 1996; *Utak Furugyon*, 2000). [41]

Gelencsér Gábor szintén elemzi e trendet, melynek alapja egy olyan

a provokatív alkotói attitűd, amely a pragmatikus oknyomozói-tényfeltárói objektivizmust látványosan feladva határozott, legtöbbször markáns stílusjegyekben tetten érhető szubjektivitással közelít tárgyhöz. A már-már a műfaj határait sértő filmek kétségtelenül nem járnak bizonyos társadalmi jelenségek végére, nem valamifajta szigorú ügyrendi logika mentén készülnek; szerkezetüket jóval inkább a groteszk vagy lírai látásmód határozza meg. [42]

A 80-as évek második felében találkozhatunk olyan – nem kifejezetten „klasszikus dokumentumfilmnek” tekinthető – alkotásokkal, melyek a megerősödő tendenciákkal szemben nem csupán a filmforma által leképezendő folyamatokra, hanem kifejezetten a dokumentumfilm jelentésképző lehetőségeire, formai jellegzetességeire, illetve a megújuló kulturális közegben betöltött helyére is fókuszálnak. A *Szépleányokban*, Forgács Péter munkáiban, illetve *A dokumentátor* ban (Dárday István, Szalai Györgyi, 1987) a dokumentumfilmes jelentésképezés innovatív irányainak, alternatíváinak kérdése kap hangsúlyos szerepet. A következő fejezetben elsősorban *A dokumentátor*

ra fókuszálva próbálom ezt a tendenciát bemutatni.

4.

## A „magyar kamera” – a dokumentarista mozgalmak emancipációja

A valóság rögzítése, az nem egy magányos operatőrnek a munkája, itt valami többről van szó Fecókám. [...] Arról van szó, hogy [...] azt nem tudja megcsinálni sem egy magányos filmművész, sem egy magányos dokumentátor. Érted? Azt mondom, hogy valami olyan kéne – és ez lenne a »magyar kamera« –, ami mindenkinek a kezébe juthat. Érted, megszűnik az, ahogy a tévébe beül az izé, a Kudlik Juli, és elmondja neked, hogy mi a helyzet, hogy mi a valóság, és én mint néző hallgatom. [...] Tehát én szerintem a videó, a »magyar kamera«, az nem a filmművészetet tudná forradalmasítani, mint ahogy hiszik, hanem a töltőtollat tudná forradalmasítani. Érted? Egyszerre mindenki tudna írni, mindenki tudna filmezni, azaz mindenki tudna beszélni.

Így érvel Dárdai István és Szalai Györgyi *A dokumentátor* (1987) című filmjének egyik főszereplője, miközben kissé lenéző hangszílyal oktatja ki a tények elrejtettségét hangsúlyozó, a „valóság” rögzítésének elemző, „művészi” vonalát támogató operatőrt. Mondandója több, mint egyszerű okoskodás, inkább a korszak filmes felfogásának, optimizmusának szemléletes, ugyanakkor kétségeket ébresztő kivonata. A teljes film a rendszerváltás Magyarországnak egyfajta „képi fordulatát” tárja elénk, már-már abszurdításba forduló képhasználati megoldásokkal tartva torz tükröt a vizuális kultúrában, a befogadás folyamataiban, a nyilvánosság szerkezetében beállt vagy megjósolt változásoknak, a mediatizáltság és a kapitalizmus összefüggéseinek. *A dokumentátor* ismeretterjesztő filmek, reklámfilmek, divatfotók, videojátékok, játék- és dokumentumfilmek szilánkjából komponált konstelláció, montázsok, játékos képi összekapcsolások és szétrobbantások sorozata, melynek gerincét egy melodramatikus narratíva képezi. Az érzékletes vizuális utalásokkal, hasonlatokkal átitatott film narratív síkon is központi helyet tulajdonít a képiség kérdéskörének, ezen belül pedig magának a dokumentaritásnak. Raffael, akitől a fenti idézet is származik, a video-üzleten gazdagodott meg, és hobiból „nyers” filmdokumentumok, dokumentumfilmek gyűjtögetését, címkézését végzi, valamint egy video-napló segítségével önmaga saját, legbensőbb gondolatainak, félelmeinek dokumentálását végzi. Miközben felesége a földszinti video-kölcsönzőben, amerikanizált reklámfilmek és akciófilmes jelenetektől villózó képernyők közt tölti munkaóráit, annak szeretője pedig az alagsorban videojátékok és pornófilmek képáradatával bódítja elméjét, Raffael, a hajthatatlan dokumentátor, legfelső emeleti filmlaboratóriumába zárkózva (ahonnan feleségét is kizárja) végzi rendszerező munkáját egy idealizált ügy, a fejezetcímbe is említett „magyar kamera” koncepciója érdekében. Miközben azonban a múlt, közelmúlt és önmaga „valóságának” vizsgálatát és listázását végzi, a biztonsági kamerák és a filmvágóasztal képernyője között ülve egyre inkább el is távolodik, kirekesztődik közvetlen környezetének „valóságából”, elszeparálja magát az újfajta képáradat hatásaitól, amelyek felségének és annak szeretőjének világát mélységesen átjárják. Úgy tűnik, a „magyar kamera” nem

kell mindenkinek.



*A dokumentátor (Dárday István és Szalai Györgyi 1987)*

A „magyar kamera” Raffael által képviselt koncepciója találóan mutat rá a rendszerváltás filmes szellemiségére. A hivatalos médiapolitikának megfelelő, központosított valóság-közvetítés felbomlása, új kommunikációs csatornák demokratikus megnyitása, a valóság megragadhatóságának technikai alapokra helyezése mind a rendszerváltást előkészítő dokumentarizmusba vetett hit attribútumait tükrözik. A társadalom „lelkiismereteként”, „mentálhigiénés módszereként”, a társadalmi tudat „fehér foltjait feltáró” eszközként értelmezett dokumentarizmus a nyilvánosság tereinek kitágításával járul hozzá a „valóságról” folytatott diskurzusok új, demokratikus hálózatának kiépüléséhez.

Ezen felül Raffael amellet érvel, hogy a „valóság” megragadásának nincsen egyetlen, minden szempontból tökéletes módszere. A Dárdayék által felvetett értelmezés már nem csupán az állami kontroll alatt álló, hivatalos, a „valóság” értelmezését és artikulációját végző metódusokkal szemben foglal állást, hanem elvet minden, az önmagát a „valóság” megragadásának, bemutatásának kizárólagos lehetőségeként értelmező eljárást, helyébe pedig a szólásszabadság, pontosabban a „kameraszabadság” idealizált állapotát helyezi.

Bár *A dokumentátor*ban elhangzó gondolatmenet – csakúgy, mint a film minden más eleme – nem független a karikírozó, túlzó tónusoktól, mégis érzékletesen mutat rá a kor dokumentarista törekvéseinek, módszereinek emancipálódására. Sára Sándor történelmi tablói, Maár Gyula szocializmuskritikái, a stílusjátékokból építkező *Szépleányok*, vagy a közéleti események részrehajló rögzítésére törekvő *Fekete Doboz* videoi mind a feltárás eltérő lehetőségeit képezik, melyek közösen segítették a magyar társadalomnak a pártpolitika kontrollja alól függetlenedő öntudatának megerősödését. Ekképpen a „valóság” leleplezése pont a vizsgálódási szempontok pluralitásán keresztül érhető el, melyben minden beszélő fontos szerepet játszik.

Mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a dokumentarizmus ezen küldetéstudatát képviselő főszereplő fokozottan elveszti érdeklődését az őt körülvevő vizuális képáradat iránt, melynek következtében az azzal szorosan együtt formálódó kulturális, szociális közeggel is meggyengülnek kapcsolatai. A valóság vizsgálatára és megörökítésére vállalkozó, Raffael által képviselt törekvés egyre inkább egy padlásszobányi zárvánnyá válik, a dokumentátor és közvetlen közege között beszűkülnek a kommunikációs csatornák, Raffael pedig a valóságról folytatott diskurzusok helyett egyre inkább saját, belső valóságának monológjai felé fordul. Dárdayék

szereplője testesíti meg a rendszerváltozás folyamatainak átfogására, megragadására képtelen dokumentumfilmkezés megrekedését.

Dárdayék filmje tehát nem csupán a „magyar kamera” idealista koncepcióját fogalmazza meg, hanem annak buktatókra is rámutat. A Raffaeltől származó idézetet követő jelenetben láthatjuk, amint a lelkes dokumentátor egy dokumentumfelvételeket elemző interjút néz, melyben a tüntetések képsorait vizsgálva a dokumentálás elfogultságon alapuló módszereit hangsúlyozza. „Melyik oldalon állok a kamerával?” – hangzik el a kulcsmondat, mely a „magyar kamera” demokratikus koncepcióját új megvilágításba helyezi. „Valaki másnak a szeme”, az operatőr, riporter beállítódása, oldalválasztása kap hangsúlyt ebben a gondolatmenetben, mely szerint a kamera által rögzített események jelentéstartalmát a készítőik erőteljesen determinálják, így téve lehetővé ugyanannak az eseménynek radikálisan eltérő olvasatait. Ez alapján a „magyar kamera” diskurzus-alapú elképzelése ugyanannyira képezheti a párhuzamos vizsgálatokból összeálló, árnyalt valóságelemzések gyűjteményét, mint az egymással élesen szembehelyezkedő, egymást aláásó valóság-olvasatok összeszikkasztását.

## Jegyzetek

1. Bayer Judit: Sajtó- és médiajog. In *Magyar médiatörténet a késő Kádár-kortól az ezredfordulóig*. Szerk. Bajomi-Lázár Péter. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005. 159 – 198.
2. Az 1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról a médiumok állami monopóliumának megtöréséért folytatott médiaháború eredményeként jöhetett létre, mellyel megindulhatott a demokratikus, plurális médiarendszer kiépülése. A törvény többek között a kereskedelmi televíziózás lehetőségeit megnyitva előlegezi meg a magyar média és nyilvánosság új korszakát. A médiatörvényről bővebben: Cseh Gabriella – Sükösd Miklós: A törvény ereje. A médiatörvény értékelése felé. *Médiakutató*, 2001 tavasz. URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2001\\_01\\_tavasz/06\\_a\\_torveny\\_ereje](http://www.mediakutato.hu/cikk/2001_01_tavasz/06_a_torveny_ereje) (2015-10-01)
3. Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2004/2. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=95> (2015.11.28.)
4. Varga Balázs: A magyar filmszakma és a rendszerváltás. In: *A változás kultúrái. Művészet, média és rendszerváltás*. Szerk. Müllner András. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatói Intézet, 2011. 55.
5. Az ezt megelőző, a II. világháborút követő hazai szocialista filmgyártás szervezeti kiépüléséről bővebben lásd Szilágyi Gábor: A szocialista magyar film kialakulása és megteremtése a felszabadulás után. In *A magyar film három évtizede*. Szerk. Gombár József. A MOKÉP és a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum közös kiadása. Budapest, 1978., továbbá Nemes Károly: *Sodrásban. A magyar film 25 éve. 1945-1970*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972.
6. Bővebben Varga Balázs: A magyar filmszakma és a rendszerváltás. In *A változás kultúrái. Művészet, média és rendszerváltás*. Szerk. Müllner András. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatói Intézet, 2011. 53-66.
7. Sárközy Réka: *Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. Budapest, 1956-os Intézet, L'Harmattan Kiadó, 2011. 183-184.
8. Uo. 205.
9. Idézet a törvényből: „A Magyar Köztársaság alkotmánya biztosítja a sajtószabadságot. Mindenkinek joga

van a sajtó útján közölni nézeteit, alkotásait, amennyiben azok nem sértik a Magyar Köztársaság alkotmányos rendjét.” „2. § (1) A Magyar Népköztársaságban mindenkinek joga van arra, hogy tájékoztatást kapjon szűkebb környezetét, hazáját, a világot érintő kérdésekben. A sajtó feladata – a hírközlés más eszközeivel összhangban – a hiteles, pontos és gyors tájékoztatásról való gondoskodás.”  
1986. évi II. törvény a sajtóról.

10. Gálik Mihály: A médiatulajdon hatása a média függetlenségére és pluralizmusára Magyarországon. *Médiakutató*, 2004. ősz. URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2004\\_03\\_05\\_mediatulajdon](http://www.mediakutato.hu/cikk/2004_03_05_mediatulajdon) (2015.11.30.)
11. Barabás Klára: A törvényesség első éve – A Fekete Doboz független videofolyóiratról. *Filmkultúra*. 1990. 3. szám. 61.
12. *Filmévkönyv:1986. A magyar film egy éve*. Szerk. Erdélyi Z. Ágnes. Budapest, Magyar Filmintézet, 1987.;  
*Filmévkönyv 1987. A magyar film egy éve*. Szerk. Erdélyi Z. Ágnes. Budapest, Magyar Filmintézet, 1988.;  
*Filmévkönyv 1988-89. A magyar film egy éve*. Szerk. Erdélyi Z. Ágnes, Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet 1989.
13. Érdemes szem előtt tartani, hogy ezek az adatok elsősorban a magyar alkotások viszonylatában szemléletesek, a külföldi filmek dominanciája ebben az időszakban is érvényesült, hiszen látogatóság szám tekintetében gyakran többszörösét hozták a legsikeresebb hazai műveknek is.
14. *Filmévkönyv:1991. A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1991.;  
*Filmévkönyv:1992. A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1992.;  
*Filmévkönyv:1993. A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1993.;  
*Filmévkönyv:1994. A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1994.;  
*Filmévkönyv:1995. A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1995.;  
*Filmévkönyv:1996. A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia, Surányi Vera. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
15. Bajomi-Lázár Péter: Közzolgálati televíziózás Közép-Kelet-Európában. *Médiakutató*, 2002/nyár. URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2002\\_02\\_nyar/06\\_kozszolgalmati\\_televizio/](http://www.mediakutato.hu/cikk/2002_02_nyar/06_kozszolgalmati_televizio/) (2015.11.30.)
16. Uo.
17. Szabó Miklós: Magyar Gulag-Monográfia. *Filmvilág*, 1989/4. 7.
18. Bársony Éva: A Módszer. *Filmvilág*, 1989/12. 21.
19. A magyar dokumentumfilm formák sokszínűségét, a tematikus, használati dokumentumfilmek vizsgálatát is bevonva tekinti át a haza dokumentarizmus történelmét Kisfaludy András (szerk.):  
*Rejtőzködő történelem – 50 év 100 dokumentumfilmje. Tanulmányok, dokumentumok az elmúlt évtizedek filmjeiből*. Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE), 2003.
20. Bihari Mihály válaszai. In *A magyar film most*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, a Magyar Filmintézet és a MOKÉP közös kiadványa, 1989. 15.
21. Ágh Attila felszólalása. In *A megszólított ember. Történészek kerekasztal-beszélgetése*. *Filmvilág*, 1984/05. 2.
22. Lackó Miklós felszólalása. In *A megszólított ember. Történészek kerekasztal-beszélgetése*. *Filmvilág*, 1984/05. 3.
23. Szilágyi Erzsébet: A magyar dokumentumfilm elmúlt 50 éve. In: *Rejtőzködő történelem – 50 év 100 dokumentumfilmje. Tanulmányok, dokumentumok az elmúlt évtizedek filmjeiből*. Szerk. Kisfaludy András . Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE), 2003. 95-108.
24. Zalán Vince: Krónikások árnyékában. In: *Rejtőzködő történelem – 50 év 100 dokumentumfilmje. Tanulmányok, dokumentumok az elmúlt évtizedek filmjeiből*. Szerk. Kisfaludy András . Budapest, Magyar Dokumentumfilm



25. Győri Zsolt: Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban. *Apertúra*, 2013/tavaszi.
26. Simó György: Látja? Nem látja – Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1996/5. 8.
27. Ágh Attila felszólalása. In A megszólított ember. Történeszek kerekasztal-beszélgetése. *Filmvilág*, 1984/05. 2.
28. Schiffer Pál felszólalása. Lásd: Simó György: Látja? Nem látja – Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1996/5. 10.
29. Uo. 33.
30. Lengyel László felszólalása. In: Megbűnhődtük-e már a jövőt? Kerekasztal-beszélgetés a történelmi dokumentumfilmekről. *Filmvilág*, 1989/5. 33.
31. Schubert Gusztáv a következőket írja az 1994-es, 25. Magyar Filmszemle dokumentumfilmes terméséről: „Százötven óra dokumentumfilmet nézhettem volna végig ezen a szemlén. Impozáns. Mintha csak azt a bizonyos öt kiló bélyeget adták volna ajándékba. Azt hiszem, ugyanaz történt a magyar dokumentum-filmezéssel, ami a kisrealista játékfilmes középnemzedékkel, menthetetlenül elkényelmesedett és magába fűledt. Az a százötven óra nem diadal, hanem túltermelési válság. Eladhatatlan áru, ránkrohad. Könnyű mentség, hogy a kormány televízió nem mutatja be őket, mert sikerpropagandát kíván; nem hüppögő munkanélkülieket, elfekvő öregeket, ótvaros hajléktalanokat, hanem daliás nemzeti érzelmű ifjakat. Ha mégis tíz- és százazreknek volna alkalma és türelme ezeket a dokumentumfilmeket végig nézni, mire mennének vele? Mi az, amit sehol másutt észbe nem vehetnek? A dokumentumfilmek örök álma: a nyers, megszerkesztetlen valóság? Abban élnek.” Lásd: Schubert Gusztáv: Szegény gazdagok – Szociofilm. *Filmvilág*, 1994/04. 18.
32. Arday Zoltán az 1995-ös Magyar Filmszemle dokumentumfilmes szekciójával kapcsolatban így fogalmaz: „A Szemle verseny- és információs programjában elmerülve a hazai dokumentumfilmezés rohamos érték-erőzóján kellene jajonganunk, ha nem volna világos, hogy nem tompa szellemű filmek váratlan özönéről, hanem televíziós riportok (eredetileg videóproduktumok) fesztiváloffenzívájáról van szó.” Lásd: Arday Zoltán: Lassú hajó Kína felé. *Filmvilág*, 1995/04. 7-9. URL: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=830](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=830) (2015.11.30.)
33. Schiffer Pál megközelítése: „’90-től kezdve nekünk azon kellett volna elgondolkoznunk, hogyan tudnánk olyan új nyelvi leleményeket kitalálni, olyan elbeszélési módokat kitalálni és kipróbálni, amikkel eddig nem próbálkoztunk. Hiszen visszakerült a dokumentumfilm oda, ahol a helye van, nem politikai könnyűlovasság többé. Ez nem történt meg, erre nem volt megfelelő menedzser-réteg, aki ambicionálta volna, tehát a stúdióvezetőknek, a szerkesztőknek az a gárdája, amelyik erre ösztönözte volna a dokumentumfilm rendezőket, se a szakmának a belső közvéleménye, ami erre sarkallt volna minket.” Lásd: Simó György: Látja? Nem látja – Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1996/5. 10.
34. Schubert Gusztáv érve szerint „A párbeszédben, amit úgy hívunk, dokumentumfilmezés, valakinek – legalább az egyik félnek muszáj vadonatújnak lennie, vagy a riortalanyának (a valóságnak) vagy a rendezőnek. A film azt is dokumentálni tudja, ha két közhely találkozik, csak hát minek. A valóságnak mostanság nehéz dolga van, csak azt hisszük el neki, ha robban, ha vérzik. Ha csak úgy vér és gránátosó nélkül érdekes, az nem fér a fejünkbe. Nagyobb lett a tét a dokumentaristán. Neki kell okosnak, érzékenynek, találékonynak lennie, hogy oda vonzza a tekintetünket, amire már nem tudunk önként odafigyelni.” Lásd: Schubert Gusztáv: Szegény gazdagok – Szociofilm. *Filmvilág*, 1994/04. 19.
35. Losonczy Ágnes reflexiója: „A dokumentumfilmek éppen arra nyitják a figyelmet, ami »szabad szemmel« nem látható, vagy ha látható, nem érzékelhető, vagy ha érzékelhető, nem figyelnek fel rá, pedig csak az élet múlik rajta: ők megmutatják a láthatóban a láthatatlant. Rá vagyunk szorulva mindenre, ami segít

- látni, ami jobban érzel, mint amilyen érzékenyek mi magunk vagyunk. Segít jobban látni, mert a felszínnél mélyebbre ás, jobban megérteti azt, amit átéltünk és átélünk.” Lásd: Losonczi Ágnes: Történelmi sasszék – Dokumentumfilm kell, de kinek? *Filmvilág*, 1993/8. 4.
36. Bár Bozóki András már az ezredforduló után, *A rendszerváltozás dokumentumfilmjei* című, 2003-as fesztivál megnyitóján kiemeli a következő, a hazai dokumentumfilm lehetőségeit hátráltató okokat, ugyanakkor gondolatmenete több szempontból is vonatkoztatható a „médiaháború” időszakában kiépülő közegre: „A rendszernek most az az ideológiája, az önképe, vagy imázsa, hogy szabadon lehet beszélni mindenről, de ugyanakkor vannak olyan zárt terek, ahova nem léphet be a filmes. És ezek akár államiak, de azt gondolom, hogy most már inkább a tőkéhez kötődnek, tehát nagyobb cégekhez, akiknek nem áll érdekükben esetleg, hogy róluk valaki lerántsa a leplet, hanem inkább a fényes reklámfilmekben érdekelték. Tehát a kapitalizmus pozitív önképet próbál magáról sugározni: mennyire sikeresek, mennyire talpraesettek vagyunk, mennyire jól halad előre a cég. Mindenki mosolyogni igyekszik. Ám valójában rejtőzik valami a mosoly mögött, amit az emberek tudnak, de ők maguk sem mondanak, mert olyan a szerződésük, hogy nem is mondhatják. Tehát szerintem ebben állna a dokumentarista iskolának a demokratikus funkciója, hogy a köz érdekében azokra a dolgokra, melyekről nem esik, valamiért nem eshet szó, ráirányítsa a figyelmet.” Lásd: Kisfaludy András (szerk.): *Kerekasztalon a dokumentumfilm – Viták: Műfaji kategóriák a dokumentumfilmben; Rendszerváltozás – dokumentumfilm – társadalom*. Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE), 2004. 89.
37. Losonczi Ágnes így emlékezik meg a dokumentumfilmmel kapcsolatos 1993-as közhangulatról: „A februári filmszemle előtt néhány héttel volt egy vita a dokumentumfilmről. Az alkotókat szorongás jellemezte, a jelenlévő más szakmabeliek egy része biztatott, mások aggódtak és sok mindentől óvták a szakmabelieket, így a reménykedéstől is. Azt mondták, hogy elmúlt a dokumentumfilm ideje. Minek akkor, amikor már mindent ki lehet mondani. Csillogó okos ifjak mondták, hogy ezentúl már minden másképpen kell legyen, hiszen amíg a diktatúra tiltott, addig bátorság és feladat volt szembeszállni, de ma? Mindenről szabadon szó eshet, nincs tilalom, szájzár, tabuk. Bármilyen újsgában olvasható.” Lásd: Losonczi Ágnes: Történelmi sasszék – Dokumentumfilm kell, de kinek? *Filmvilág*, 1993/8. 4.
38. Losonczi megközelítése: „A dokumentumfilm: műalkotás. Bármennyire is nem fikció a dokumentáció, a dokumentumfilmet bármennyire is »maga az élet« írja, mégisincs dokumentumfilm, ha nincs dramaturgiája, művészeti, drámai magva, ha nincsenek drámai hősei, érdekes emberei, érzéketlen, fontos mondanivalója. A filmes eszközök hatásai nélkül nem jöhet létre érvényes közlés, maradandó hatás. Hiszen a valóság, amint »képbe lép«, már kiemelkedik a valóságtól, ugyanakkor mint dokumentum, nem lehet annak égi mása.” Lásd: Uo. 6.
39. Dániel Ferenc okfejtése: „Ma nincsenek kizárólagos letéteményesei az igazságnak. Országos méretű demonstrációk közepette egyetlen dokumentarista sem hiheti többé, hogy ő a valóságbányászat kizárólagos művésze, s hogy jelenlétével már mentesítheti magát az oknyomozó-tényfeltáró publicisztika kötelmei és szabályai alól.” Lásd: Dániel Ferenc: Zsűritag Távkapcsolóval. *Filmvilág*, 1996/4. 12.
40. Schiffer Pál felszólalása. Lásd: Simó György: Látja? Nem látja – Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1996/5. 8.
41. Lásd: Czirják Pál: Jelenlét és elbeszélés. *Metropolis*, 2004/2. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=88> (2015.11.30.)
42. Gelencsér Gábor: Költött valóság – A dokumentarista módszer. *Filmvilág*, 2001/4. 18.

## Irodalomjegyzék

- *A magyar film három évtizede*. Szerk. Gombár József. A MOKÉP és a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum közös kiadása. Budapest, 1978.
- A megszólított ember. Történeszek kerekasztal-beszélgetése. *Filmvilág*, 1984/05. 2-9.
- Arдай Zoltán: Lassú hajú Kína felé. *Filmvilág*, 1995/04. 7-9. URL: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=830](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=830)
- Nagy László: A dokumentarizmus jelentkezése. *Filmkultúra*, 1970, 3. szám. 49.
- Bajomi-Lázár Péter (szerk.): *Magyar médiatörténet a késő Kádár-kortól az ezredfordulóig*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2005.
- Bajomi-Lázár Péter: Közzszolgálati televíziózás Közép-Kelet-Európában. *Médiakutató*, 2002/nyár. URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2002\\_02\\_nyar/06\\_kozszolgalmati\\_televizio/](http://www.mediakutato.hu/cikk/2002_02_nyar/06_kozszolgalmati_televizio/) (2015.11.30.)
- Barabás Klára: A törvényesség első éve – A Fekete Doboz független videofolyóíratról. *Filmkultúra*. 1990. 3. szám. 61-63.
- Báron György: Holt-tengeri filmtetekercsek. *Élet és Irodalom*, 2001, No 19. 12.
- Bársony Éva: A Módszer. *Filmvilág*, 1989/12. 21.
- Bayer Judit: Sajtó- és médiajog. In *Magyar médiatörténet a késő Kádár-kortól az ezredfordulóig*. Szerk. Bajomi-Lázár Péter. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005. 159 – 198.
- Bikácsy Gergely: Kecské, füst, érzelm. *Filmvilág*, 1996/5. 4-7.
- Bori Erzsébet: Merülési mélység – Doc'Est '97. *Filmvilág*, 1998/3. 16-19.
- Cunningham, John: Documentary and Industrial Decline in Hungary. The „Ózd Series” of Almási Tamás. In: *A Companion to Eastern European Cinemas*. Szerk. Anikó Imre. Oxford, Wiley-Blackwell, 2012. 311-324.
- Czírják Pál: Jelenlét és elbeszélés. *Metropolis*, 2004/2. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=88>
- Cseh Gabriella – Sükösd Miklós: A törvény ereje. A médiatörvény értékelése felé. *Médiakutató*, 2001 tavasz. URL: [http://www.mediakutato.hu/cikk/2001\\_01\\_tavasz/06\\_a\\_torveny\\_ereje](http://www.mediakutato.hu/cikk/2001_01_tavasz/06_a_torveny_ereje) (2015-10-01)
- Dániel Ferenc: Zsűritag Távkapcsolóval. *Filmvilág*, 1996/4. 12-15.
- *Filmévkönyv: A magyar film egy éve*. Szerk. Erdélyi Z. Ágnes. Budapest, Magyar Filmintézet, 1987.
- *Filmévkönyv 1987. A magyar film egy éve*. Szerk. Erdélyi Z. Ágnes. Budapest, Magyar Filmintézet, 1988.
- *Filmévkönyv 1988-89. A magyar film egy éve*. Szerk. Erdélyi Z. Ágnes, Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet 1989.
- *Filmévkönyv: A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1991.
- *Filmévkönyv: A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1992.
- *Filmévkönyv: A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1993.
- *Filmévkönyv: A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1994.
- *Filmévkönyv: A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia. Budapest, Magyar Filmintézet, 1995.
- *Filmévkönyv: A magyar film egy éve*. Szerk. Somogyi Lia, Surányi Vera. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Gálik Mihály: A médiatulajdon hatása a média függetlenségére és pluralizmusára

Magyarországon. *Médiakutató*, 2004 ősz. URL:

[http://www.mediakutato.hu/cikk/2004\\_03\\_osz/05\\_mediatulajdon](http://www.mediakutato.hu/cikk/2004_03_osz/05_mediatulajdon) (2015.11.30.)

- Gayer Zoltán: Tetszhalál – Dokumentum-válság. *Filmvilág*, 1999/4. 20-21.
- Gelencsér Gábor: Csend és kiáltvány. A fikciós dokumentarista forma hagyománya. *Apertúra*, 2013/tavaszi.
- Gelencsér Gábor: Költött valóság – A dokumentarista módszer. *Filmvilág*, 2001/ 4, 18-19.
- Gelencsér Gábor: Romvirág. *Filmvilág*, 2000/4. 15-17.
- Győri Zsolt: Diskurzus, hatalom és ellenállás a késő Kádár-kor filmszociográfiáiban. *Apertúra*, 2013/tavaszi.
- Kisfaludy András (szerk.): *A rendszerváltás dokumentumfilmjei*. Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE), 2003.
- Kisfaludy András (szerk.): *Kerekasztalon a dokumentumfilm – Viták: Műfaji kategóriák a dokumentumfilmben; Rendszerváltás – dokumentumfilm – társadalom*. Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE), 2004.
- Kisfaludy András (szerk.): *Rejtőzködő történelem – 50 év 100 dokumentumfilmje. Tanulmányok, dokumentumok az elmúlt évtizedek filmjeiből*. Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE), 2003.
- Losonczy Ágnes: Történelmi sasszék – Dokumentumfilm kell, de kinek? *Filmvilág*, 1993/8. 4-7.
- Nemes Károly: *Sodrásban. A magyar film 25 éve. 1945-1970*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972.
- Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. Budapest, 1956-os Intézet, L'Harmattan Kiadó, 2011.
- Schubert Gusztáv: Rejtőzködő évtized – A magyar rendszerváltás filmjei. *Metropolis*, 2002/3-4. Kelet-európai film a rendszerváltás után. 10-22. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=406>
- Schubert Gusztáv: Szegény gazdagok – Szociofilm. *Filmvilág*, 1994/04. 18-19.
- Simó György: Látja? Nem látja – Kerekasztal-beszélgetés. *Filmvilág*, 1996/5. 8-11.
- Somogyi Lia (szerk.): *A magyar film most*. Budapest, a Magyar Filmintézet és a MOKÉP közös kiadványa, 1989.
- Stóhr Lóránt: Kirekedtek, beragadtak, elszakadtak – Gondolatok a dokumentumfilmről szemle után. *Élet és Irodalom*, 2004, No 9. 19.
- Szabó Miklós: Magyar Gulag-Monográfia. *Filmvilág*, 1989/4. 6-8.
- Székely Gabriella: Megbűnhődtük-e már a jövőt? Kerekasztal-beszélgetés a történelmi dokumentumfilmekről. *Filmvilág*, 1989/5. 31-35.
- Szociológiai Filmcsoportot! *Filmkultúra*, 1969. 3. szám.
- Tóth Klára: *Láthatatlan ország. A magyar dokumentumfilm és a média 1992-2010*. Budapest, Magyar Szemle Könyvek, 2011.
- Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2004/2. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=95>
- Varga Balázs: A magyar filmszakma és a rendszerváltás. In: *A változás kultúrái. Művészet, média és rendszerváltás*. Müllner András. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, 2011. 53-66.
- Varga Balázs: Fekete Dobozok: változatok a dokumentarizmusra. *Filmkultúra*, 1993, 1. szám. 10-6.

- Vörös Adél: Emberek az embertelenségben. *Metropolis*, 2004/2. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=96>
- Závai Pál: Filmszociográfiák a faluról és a történelemről. *Filmkultúra*, 1988, 3. szám. 53-66.
- Zsugán István: Krónika a Don-kanyarról. Beszélgetés Sára Sándorral. *Filmvilág*, 1983/2. 14-18.

## Filmográfia

- „...hol zsarnokság van...” (Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, 1989)
- „Mégis magyarnak számkivetve” (Balogh Júlia, 1996)
- *A bankett.* (Gazdag Gyula, 1979)
- *A búcsú.* (Zsombolyai János, 1985)
- *A dokumentátor* (Dárdai István és Szalai Györgyi 1987)
- *A Dunánál.* (Schiffer Pál, 1987)
- *A forradalom képei* (Zsombolyai János, 1991)
- *A Jávor* (Bán Róbert, 1987)
- *A Jövőnek urai vagyunk I-II.* (Paulus Alajos, 1987)
- *A képpé varázsolt idő* (Koltay Gábor, 1985)
- *A la carte.* (Mester József, 1988)
- *A látogatás* (B. Révész László, 1983)
- *A mi csodálatos tavunk* (Magyar József, 1988)
- *A mi forradalmunk I-V.* (Magyar József, 1994)
- *A műgyűjtő labirintusa – Magyar tarka sorozat* (Kamondi Zoltán, 1996)
- *A parafenomén, egy film Uri Gellerről* (Czencz József, 1990)
- *A Párt Ökle* (Fehéri Tamás, 1994)
- *A történelmet a győztesek írják I-IV.* (Fekete Doboz Alapítvány, 1996)
- *A videoton sztori I-II-III.* (Schiffer Pál 1991-1994)
- *Acélkapocs* (Almási Tamás 1994)
- *Aki magyar, velünk tart I-II.* (Sára Sándor, 1994)
- *Aki nekiszaladt a demokráciának* (Szobolits Béla, 1990)
- *Akik utolsónak maradtak* (Erdélyi János, 1995)
- *Az áldozat.* (Lugossy István, 1995)
- *Az első száz év* (Almási Tamás 1988)
- *Az eltűnt idő nyomában.* (Erdélyi János, Zsigmond Dezső, 1993)
- *Az Odessza-művelet.* (Székely Ferenc, 1986)
- *Az örvény - Privát Magyarország* (Forgács Péter, 1996),
- *Bebukottak* (Mész András, 1985)
- *Birodalmi helytartók* (Tóth Tamás, 1996)
- *Búcsú a kommunizmustól I-II-III.* (Maár Gyula, 1990)
- *Civil technikák I. évfolyam (Fidesz)* (Fekete Doboz, 1988)
- *Családfotó* (Paulus Alajos, 1988)
- *Csonka-Bereg.* (Sára Sándor, 1988)
- *Csővesek, csicskák* (Kőszegi Edit, 1996)
- *Dunasaurusz* (Csillag Ádám, 1989)

- *Egy falusi vállalkozó* (Lestár János, 1993)
- *Egy fedél alatt.* (Harcza Béla 1988)
- *Egy szabolcsi cigány-falu.* (Surányi András, 1993)
- *Együttélés.* (Gyarmathy Livia, 1983)
- *Elektra Kft. avagy: bevezetés a kapitalizmus politikai gazdaságtanába* (Schiffer Pál, 1996)
- *Elhajított emberek* (Siklósi Szilveszter, 1996)
- *Elmondták-e...?* (Jancsó Miklós, 1995)
- *Emberekkel történt* (Fehéri Tamás, 1996)
- *Emlékek egy városról.* (Peter Hutton, Mész András, 1985)
- *Emlékszem egy városra.* (Incze Ágnes, 1996)
- *Én is jártam Isonzónál* (Gulyás János és Gulyás Gyula, 1986)
- *Engesztelő.* (Schifer Pál, 1989)
- *Erős karokkal fogjatok le szépen* (Dúló Károly, 1990)
- *És ne vigy minket a kísértésbe.* (Ember Judit, 1993)
- *Ez zárkózott ügy* (Erdélyi János és Zsigmond Dezső, 1986)
- *Faludy György, költő.* (Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, 1988)
- *Felmentés Nélkül* (Tényi István, 1989)
- *Fény a rácson I-II.* (Szakács Sára, 1996)
- *Forradalomról – forradalomra* (Vitéz Gábor, 1990)
- *Ha megeszünk egy hódót* (Moldoványi Ferenc, 1995)
- *Hagyaték* (Fekete Doboz, 1991)
- *Hagyd beszélni a Kutruczot!* (Ember Judit, 1985)
- *Hajléktalansírató.* (Mihályfy László, 1994)
- *Halálraítéltek '56.* (Zsombolyai János, 1990)
- *Hangok a blokádból* (Sólyom András, 1990)
- *Holtak szabadsága.* (Petényi Katalin, Kabay Barna, Gyöngyössi Imre, 1992)
- *Hontalanul - A szlovákiai magyarság jogfosztottsága 1945-1948.* (Kiss Róbert, 1994)
- *Igazak.* (Sipos András, 1993)
- *Isten veletek oroszok* (Sántha László, Vészi János, 1991)
- *Ítéletlenül.* (Almási Tamás, 1991)
- *Jelölöm magam* (Erdélyi János és Zsigmond Dezső, 1985)
- *Jobban szeretnék élni.* (Kőszegi Edit, 1995)
- *K (Film a prostituáltakról)* (Dobray György, 1988)
- *K2* (Dobray György, 1989)
- *Kesztölci krónika.* (Kiss Róbert, 1991)
- *Két tüntetés I-II.* (Szabolits Béla, 1992)
- *Kisebbségben.* (Tóth Szöllős András, 1990).
- *Kizárt a párt* (Szabolits Béla, 1988)
- *Krónika.* (Sára Sándor, 1982)
- *Lassítás* (Almási Tamás 1991)
- *Ledöntött útjelzők I-II.* (Schiffer Pál, 1990)
- *Lefegyverzett ellenséges erők.* (Sára Sándor, 1991)
- *Lelkészek a fronton.* (Tóth Szöllős András, 1993)

- *Lenullázott légió.* (Magyar József, 1988)
- *Magic – Varázslat – A Queen Budapesten* (Zsombolyai János, 1986)
- *Magyar nők a Gulágon I-II-III.* (Sára Sándor, 1991-1992)
- *Málenkij robot.* (Gulyás Gyula, Gulyás János, 1989)
- *Maléter I-III.* (Szobolits Béla, 1993)
- *Maradékok.* (Jancsó Miklós, 1993)
- *Meddő* (Almási Tamás 1995)
- *Megisszuk az árát* (Zombori Katalin, 1986)
- *Menedékjog.* (Ember Judit, 1988)
- *Menedzserek.* (Borsodi Ervin, 1987)
- *Miénk a gyár I-II.* (Almási Tamás 1993)
- *Mint az igazi...* (Tényi István, 1987)
- *Mit csinálsz, ha ráérsz?* (Siklósi Szilveszter, 1986)
- *Múmiák vagy Bábúk - A kommunizmus múmiái (Tények és gondolatok)* (Maár Gyula, 1990)
- *Pergőtűz.* (Sára Sándor, 1983)
- *Petrenkó* (Almási Tamás 1995)
- *Pócspetri.* (Ember Judit, 1983)
- *Recsk 1950-1953, egy titkos kényszermunkatábor története,* (Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia, 1988)
- *Rock '85* (Sántha László és Árvai Jolán, 1985)
- *Sír az út előttem.* (Sára Sándor, 1986-87)
- *Sorsod sötétlő árnyak közt* (Erdélyi János, 1996)
- *Statárium.* (Sipos András, 1989)
- *Sváb passió.* (Buglya Sándor, 1989)
- *Száműzöttek.* (Gyöngyössi Imre, Kabay Barna, 1991)
- *Széna tér '56.* (Lugossy István, 1993)
- *Szép volt fiúk I-VIII.* (Koltay Gábor, 1986)
- *Szépleányok* (Dér András és Hartai László, 1986)
- *Szorításban* (Almási Tamás, 1987)
- *Tájkép csata közben* (Szobolits Béla, 1993)
- *Társasutazás* (Gazdag Gyula, 1984)
- *Tartsd eszedben* (Domokos János, 1996),
- *Te még élsz?* (Sára Sándor, 1989)
- *Tehetetlenül* (Almási Tamás 1998)
- *Tetovált falak.* (Sántha László, 1987)
- *Többarcú egyenjogúság.* (Fehéri Tamás, 1986)
- *Törésvonalak I-II-III.* (Schiffer Pál 1997-1998)
- *Törvénysértés nélkül.* (Gulyás Gyula Gulyás János, 1987)
- *Törvénytelen Muskátli I-III.* (Kisfaludy András, 1996)
- *Túlélők I-II-III.* (Sipos András, 1990)
- *Úgy érezte, szabadon él.* (Vitézy László, 1988)
- *Új város születik.* (Paulus Alajos, 1987)
- *Útvesztő* (Paulus Alajos, 1986)

- *Úz völgyi hegyomlás*, (Buglya Sándor, 1996)
- *Vallomások Várkonyiról* (Lestár János, Ladislav Kudelka, 1986)
- *Van egy álom.* (Paulus Alajos, 1993)
- *Városlakók* (Salamon András 1997)
- *Védtelenek (AIDS '89)* (Zolnay Pál, 1989)
- *Vérrel és kötéllel.* (Erdélyi János és Zsigmond Dezső, 1989)
- *Vigyél magaddal...* (Böjte József, 1988)
- *Vissza Bukovinába* (Kovács László, 1992)



© Apertúra, 2015. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2015/osz/kapas-tekercsvaltas-magyar-dokumentumfilm-a-rendszervaltas-koraban/>

