Horváth Ivetta Otilia: Mosolyogj, vesz a kamera (Hajas Tibor: Öndivatbemutató)

Absztrakt

A tanulmány Hajas Tibor *Öndivatbemutató* című filmjének elemzésén keresztül a filmes médium működésmódját, valóság és fikció egymásra hatását vizsgálja. A szerző mediális szinten nem tesz különbséget dokumentumfilm és fikciós film között. Előbbi legfőbb hitelesítő elemeként a befogadóban élő valóságképet határozza meg. E valóságképet erősíthetik vagy gyengíthetik azon filmes eszközök, melyek a film médiumának manipulációs lehetőségeit teljesítik ki. Az elkerülhetetlen manipuláció pedig végső soron a dokumentarista valóságábrázolás mindenhatóságát kérdőjelezi meg.

Szerző

Horváth Ivetta Otilia
2003-ban szerzett diplomát a Miskolci Egyetem angol nyelvtanári, 2008-ban pedig az ELTE filmelmélet és filmtörténet szakán. Jelenleg az ELTE film-, média- és kultúraelmélet doktori programjának hallgatója.

Horváth Ivetta Otilia: Mosolyogj, vesz a kamera (Hajas Tibor: Öndivatbemutató)

A Balázs Béla Stúdió különleges státusszal bírt a magyar filmtörténetben. Egyszerre jellemezte relatív szabadság és demokrácia. Elszigetelt jellegéből adódóan szabad, kísérletező műhellyé alakulhatott. A Balázs Béla Stúdió második hullámának [1] alkotói a valóság megismerésének más, új módjait kutatták. Meghatározó szerepet szántak a szociológiai jellegű filmkészítésnek és a feltáró megközelítésnek. Ugyanakkor fontosnak tartották, hogy az újító, kutató jelleg a filmnyelvben is érvényesüljön, ekképpen a filmet mint formát is vizsgálat tárgyává téve. Eme filmkészítői attitűd nem nevezhető új jelenségnek a filmtörténetben. A francia újhullám cinéma vérité (a kamera jelenléte belekomponálódik a filmbe), illetve cinema direct (a kamera jelenléte nem komponálódik bele a filmbe) irányzatai már felvetették dokumentumfilm és játékfilm ötvözésének lehetőségét, film és valóság hasonlóságának és különbözőségének kérdését. A Balázs Béla Stúdión belül két csoport alakult. A dokumentarista csoport dokumentumfilmeket, illetve az ebből a csoportból érkező alkotók fikciós dokumentumfilmeket készítettek – utóbbi alkotások képezték a Budapesti Iskola filmjeit; a filmnyelvi (K/3) csoport alkotói kísérleti filmeket készítettek. Ezen alkotások nem mások, mint alkotói reflexiók a filmnyelvről. Eme filmes gondolkodás sohasem szervült egységes elméletté, a gondolatiság magában a filmnyelvben materializálódott.

Az *Öndivatbemutató* (Hajas Tibor, 1976) című film készítőinek szándéka egy tervezett játékfilm próbafelvételeihez hasonló alkotás elkészítése, egy virtuális film belső mozgásterének mint valóságnak a felvázolása; ily módon fiktív dokumentum vagy dokumentált fikció létrehozása. A filmen utcai járókelők jelennek meg kamerahelyzetben, ám a filmkészítők nem színészként, vagy riportalanyként kezelik őket, hanem sztárként. Improvizációs lehetőségeik hasonlóak egy modell lehetőségeihez, vagyis meglehetősen behatároltak. Pózaik általános pózok, ellesettek, helyesnek gondoltak. Személyiségük nem reális, hiszen nem természetes módon kell viselkedniük, hanem úgy, ahogy szeretnének: mindenki önmaga modellje, mindenki sztár. Ahogy Hajas fogalmaz: „A dokumentumfilmek általában leleplezik ezeket a káprázatokat, keresztülnéznek a szerepeken, a szerepek valóságos alakítóira néznek, a pózok fedezetlenül maradnak. Itt egy ellendokumentum készülne el, amely nem lát keresztül a spontán miniutópiákon, hanem komolyan veszi azokat." Alapvető kérdés, hogy vajon a gyakorlatban megvalósíthatók-e ezek az alkotói szándékok. Vajon a vásznon megjelenő emberek minden tekintetben elszakadnak a realitástól, s viselkedésük valóban természetellenesnek hat? Hiszen lehet, hogy esetükben éppen a feszélyezettségből adódó modorosság a természetes. Vajon sikerül sztárként megjeleníteni önmagukat? Egyáltalán mit jelent

sztárként megjelenni? Feltehetően nem többet, mint alkalmazkodást egy adott szituációhoz. Miként az ember minden helyzetben – akkor is, ha nem veszi kamera – megpróbál az adott helyzethez illően viselkedni. S teszi ezt azért, hogy megfeleljen az általános elvárásoknak. No de a kamera vajon tényleg nem lát túl a miniutópiákon, nem leplez le? S talán ezeknél is fontosabb kérdés, hogy a befogadó számára mi jelenik meg valóságként, hitelesként és mi manipulációként. Eme kérdések megválaszolásához a dokumentarista és fikciós stílus jellemzőinek összevetésén túl, Bódy Gábor *Hol a valóság?* című elméleti írásában felvázolt elemzési stratégiák lesznek segítségemre.

Mindenekelőtt le kell szögezni, hogy tisztán dokumentum-, illetve tisztán fikciós film nem létezik. Mert mit értünk egyik, illetve másik alatt? Konvenciót. Mediális szinten ugyanis nincs különbség dokumentum és fikció között: mindkettő film. A film önmagában nem tudósítja nézőjét dokumentum vagy fikciós mivoltáról. Józsa Péter minderről így ír:

> „Ha játékfilmként nézzük, a dolgoknak egyszerűen más lesz a jelentésük (…) Ebben az esetben a tényszerű részleteknek semmiféle önálló informatív értékük nem volna, s mindazért, amit látunk, a rendező koncepciójára hárítanánk a felelősséget.
>
> Ezzel szemben, ha dokumentumfilmként nézzük, a rendező koncepciójáról akkor is van élményünk, de a tények önértékkel bírnak (…) – vagyis nem egy alkotói állásponttal szembesülünk, hanem egyszerre tényekkel is, egy velük kapcsolatos állásponttal is.
>
> (…) A dokumentum- és a játékfilm egyaránt felismerést nyújt. De az előbbi, bármennyire konstruált, mindig a filmtől független tényekkel szembesít, s e tényeknek általában éppen az az értelmük (…) ha tudjuk róluk, hogy a filmtől függetlenek.” [2]

Vagyis a dokumentumfilmek esetében a referencialitást a filmen kívül, a valóságban találjuk, sőt eleve ott keressük. A filmen látottakat összevetjük a bennünk élő valóságképpel, s ha a kettőt megközelítőleg egybevágónak érezzük, a látottakat hitelesnek fogadjuk el.

Hitelességérzetünket erősíthetik, illetve gyengíthetik ama filmnyelvi megoldások, konvenciók, melyeket dokumentarista, illetve fikciós stíluselemként tartunk számon. Ikonikus szinten az esetlegességet és a megkomponáltságot állítjuk szembe. A dokumentumfilmek többnyire természetes térben játszódnak, s eme tér felvétel közben konstruálódik. Az alkotók vagy kizárják a környező teret, vagy a kamerát folyamatosan mozgatva pásztázzák, vizsgálják, kiemelve a lényeginek tűnő elemeket. [3] Amennyiben a tér-idő egység nem törik meg, a filmkép realista jellege erősödik, s ezzel párhuzamosan csökken konstruált, manipulálható mivolta. Természetesen nem szabad elfelejtkeznünk ama tényről, hogy a képkivágat és a felvétel időtartamának megválasztása a rendezői döntés eredménye. A dokumentumfilmekkel szemben a fikciós alkotások tere tudatosan választott, teremtett, az események szerves részét képezi, s a díszlethasználat sem idegen tőle. [4] Auditív szinten a dokumentumfilmet direkthang-használat jellemzi, vagyis kép és hang egyszerre kerülnek rögzítésre, míg a fikciós filmek inkább élnek az utószinkron, illetve a non-diegetikus elemek adta lehetőségekkel. A dokumentumfilmek látszólag

nélkülözik mind a dramaturgiát, mind a nézői azonosulás lehetőségét. Esetükben nem beszélhetünk sem előre megszerkesztett történetről, s a filmen zajló folyamatoknak sincs hagyományos értelemben vett tétjük, s ekképpen azonosulás sem jön létre – „az azonosulásnak ugyanis az a funkciója, hogy átéljük a tétet” [5] -, bár érzelmi kapcsolatunk a dokumentumfilmek hőseivel is lehet, alapvetően a külső megfigyelő pozíciójából szemléljük őket. [6]

Bódy Gábor *Hol a valóság?* című írásában „kettős vetítésről” beszél: a befogadó filmnézés közben egyszerre lát egy, az alkotók szándéka szerint készült filmet és látja az alkotás körülményeit. „A » tiszta dokumentum«, bár jól tudjuk, hogy ott pereg a vásznon, számunkra láthatatlan. Csak a dokumentum és fikció arányában jelenik meg.” [7] Bódy megközelítésében a Balázs Béla Stúdió alkotói három alapvető módot találtak a valóság feltárására és a filmes műviség leleplezésére: a szituacionista eljárás olyan helyzeteket rögzít, ahol a szereplők meg akarnak felelni a rájuk nehezedő vélt vagy valós elvárásoknak; az eszkalációs egy társadalmi ügy egyénen keresztül történő bemutatását jelenti, az analitikus helyzetben a tárgyi valóság és a filmkészítés ténye egyszerre jelenik meg. Utóbbi módszer használata leginkább a Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjeire jellemző, minthogy a kettős vetítés bennük tudatos formát ölt. [8]

A Bódy által meghatározott három módszertani megközelítés mindegyike alkalmazható részben vagy egészben az *Öndivatbemutató*ra. Szituacionista módszerről beszélhetünk, amennyiben a kamera tudatosan olyan szituációt rögzít, melyben a szereplők, avagy modellek mindenképpen meg akarnak felelni a rendezőnek tulajdonított és az önmaguk számára felállított elvárásoknak. A Balázs Béla Stúdió filmjei közül Bódy ide sorolja *A válogatás* (Gazdag Gyula, 1970) és *A határozat* (Gazdag Gyula, 1972) című filmeket, de ide sorolható a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (Gazdag Gyula, 1968) című alkotás is. E filmekben a társadalmi elvárásokhoz igazodni próbáló szereplők önmagukat teszik nevetségessé az adott helyzetre adott túlzó reakcióikkal. Ehelyütt a kamera csupán tanú. Az *Öndivatbemutató* készítői találomra állítanak meg embereket a Moszkva téren, és arra kérik őket, hogy álljanak modellt a kamerának. A megörökítés tudatának ténye azonban zavart okoz az emberekben. A szereplők adekvát viselkedés iránti igénye éppen az eme igénynek történő megfelelés révén válik inadekvátté. Az amatőr szereplők ugyanis önmagukért vannak jelen, önmaguk ember mivoltában mutatkoznak meg a vásznon. Míg a hivatásos színészeket hagyományosan a filmipar teljes működési mechanizmusa segíti, és egyben megvédi a leleplezéstől, addig ugyanezen mechanizmus az amatőrök esetében nem működik. Az amatőr szereplők éppen a filmes helyzetben válnak kiszolgáltatottá. S légyen bármi is az alkotói szándék, a kamera tárgyilagosságának okán a leleplezés elkerülhetetlen. Az *Öndivatbemutató* esetében márpedig az alaphelyzet eleve a kiszolgáltatottság és az izoláció. A modellek tehetetlenül passzív szerepbe kényszerülve, tárgyként tételeződnek a kamera lencséje előtt. A filmkészítők ironizáló, nevetségessé tevő kommentárjai okán pedig tárgyszerepük még hangsúlyosabbá válik. [9]

A Bódy-féle hármas felsorolásból legkevésbé az eszkalációs metódus érvényesíthető az *Öndivatbemutató*ra. A film ugyanis nem exponál semmilyen konkrét társadalmi ügyet. Nem így a *Nevelésügyi sorozat* (Dárday István, Mihályfy László, Vitézy László, Dobray György, Fehér György, Vilt Pál, Szalai Györgyi, 1975), ahol a befogadó tények halmazából válogathat. S nem csak a

befogadó, de a szereplők is, akiknek az alkotók levetítik a róluk készült felvételeket, ily módon szembesítve őket önmagukkal. Az állandó visszacsatolásnak köszönhetően ez a fajta dokumentumfilm-készítés olyan folyamattá alakul, melyben „nem a film problémája a valóság, hanem a film igyekszik a valóság problémájává válni". [10] *Az Öndivatbemutató*ban *nincs efféle visszacsatolás.* Mindazonáltal a rendező totálokból felépülő filmjével – tűnjék eme szóhasználat első ránézésre bármennyire is helytelennek – emberi arcképcsarnokot hoz létre. Eme mozgó fényképalbum pedig egyszerre idézi meg az 1970-es évek Magyarországát és az előzetes alkotói szándék dacára analizál, feltár, ismeretlen és rejtett összefüggésekre derít fényt. A megjelenített modellek ugyanis önmagukban is beszédesek. Arcuk, testtartásuk, gesztusaik, hajviseletük, öltözködésük vagy éppen tárgyaik akaratlanul is sokatmondóak. Ily módon önmaguk, társadalmi helyzetük, lakóhelyük, foglalkozásuk, életmódjuk reprezentánsai. A némán pergő képkockákat nézve a befogadó különböző sorsokat, akár egy egész életet is hozzájuk képzelhet. Ugyanakkor a filmen látható emberek nem csupán önmaguk modelljei, de egyben típusok is. Jól mutatja ezt a film snittlistája is, melyben az alkotók a következő elnevezésekkel illetik szereplőiket, a teljesség igénye nélkül: „rocker (fülhallgatóval), belvárosi bige levetkőzik I., bőrzakós jampi felöltözik I., kispesti dáma, balkáni Bowie (fülhallgatóval) II., szemüveges álgengszter, puffos ipari tanuló bige, mongol proletár orkánnal, ellenforradalmár, fehérorosz orvos, yoko ono kötött sapkával, szatyros néni a külvárosból, parasztasszonyok csomaggal, kőművesszerűség, nagyon szürke eminenciás, két kocsmai hím, emancipált mosónő, zserbós banya, bajor újfasiszta." [11] A snittlista megmutatja azt a fajta befogadói attitűdöt is, amely önkéntelenül kategorizál, csoportokba rendez, jellemez. A néző legott a mögöttes jelentéstartalmakat kutatja, a sorok (képek) között olvas. Míg végül a modellek és miniutópiáik keresztmetszetet alkotva rendeződnek történelmi tablóvá.

Mindazonáltal Bódy harmadik módszerével, azaz az analitikus metodikával írhatjuk le leginkább az *Öndivatbemutató*t, lévén, hogy ehelyütt egyszerre kerül sor a valóság és a filmes forma vizsgálatára. Hajas alkotásában nem csupán az emberek mutatják meg önmagukat, de a film is leleplezi önnön működésmódjait. Az *Öndivatbemutató*nak két meghatározó szereplője van, a modellek és a kamera. Vagyis az alaphelyzet indukálja a valóság redukcióját. A pózoló emberek és a kamera egymást leplezik le, a modellek pedig az önmagukról alkotott kép és az eljátszott szerep között feszülő ellentét okán lepleződnek le. Viselkedésük mesterkélt, teljességgel idegen a dokumentumfilmek valósághitelesítő jellegétől. Ahhoz, hogy természetesnek hasson eme mesterséges szituáció, hivatásos színészekkel kellene eljátszatni a modell-szerepet. Ők feltehetően hitelesen domborítanának a spontán pózoló szerepében. Azt a fajta természetességet testesítenék meg, amit a befogadó valóságként fogadna el. Ebben az esetben azonban már fikciós filmről kellene beszélnünk, hiszen az alaphelyzet önálló valóságként érvényesülne, lévén, hogy egy elképzelt történet elképzelt jelenetében elképzelt karakterek jelennének meg. Az *Öndivatbemutató* ban azonban amatőrök szerepelnek, akik híján vannak eme mesterséges spontaneitásnak. A modellek felszólításra vagy önként az optikába néznek, miáltal leleplezik a kamera jelenlétét, szembesítenek a film csinált mivoltával. S ugyanezt teszik a járókelők is, amikor kíváncsi tekintettel fordulnak a stáb felé.

Moszkva tér (Hajas Tibor: Öndivatbemutató,1976)

Ugyancsak a kamera jelenlétére utal a képkivágat és a statikus keret. A film egy cinema direct felvétellel indul. Jövő-menő embereket látunk a Moszkva téren, mígnem egyikőjük kiválik a tömegből, és megáll a kamera előtt. Az ellesettnek hitt jelenetről kiderül, hogy konstruált, legalábbis részben. Majd ugyanazt a térrészt látjuk, ugyanabban a statikus beállításban többször egymás után. Azonban a modell személye változik, miképp az őt körülvevő járókelőké is. Vagyis a szituáció és a láttatás módja állandó, de a szereplők cserélődnek. A megkomponáltság, a szimmetrikus, statikus beállítások a mesterséges, a fikciós irányába mutatnak. Az egyes beállításokat éles vágással különítik el az alkotók. Hogy ezen jelenetek a valóságban is ily módon követték-e egymást, vagy az alkotók a vágóasztalon rendezték ebbe a sorrendbe a látottakat, nem tudni. Mindenesetre, „ahol tagolás van: ott jelentés is van. A jelentés épp a részekre tagolt valóságdarabok feszültségében jön létre, pontosabban, ahogy ez a feszültség a valóságról beszerzett emlékeink viszonylatában beáll. A tagolás konvenciói és lehetőségei végső meghatározottságukban egy nyelvet kell alkossanak: ez minden fikció alaprajza.” [12] Konstruált jeleneteket látunk, amelyek – még ha a valóság kockáiból épülnek is fel – a filmben mindenképpen szerkesztett valóságként tételeződnek. A befogadó pedig itt is az összefüggéseket, a jelentést kutatja. S nem kizárt, hogy megpróbálja a látottakat történetté kerekíteni.

Hajas Tibor: Öndivatbemutató (1976)

Hajas Tibor: Öndivatbemutató (1976)

Ehelyütt a szereplőket még környezetük részeként látjuk. A rendező azonban fekete paravánt téve modelljei mögé leválasztja őket a környezetükről, mintegy kimetszve az embereket a valóságból. Ezáltal a már amúgy is reduktív film – az ember kivételével – eltünteti maradék valóságanyagát is. Ily módon a film mesterséges mivolta még explicitebb formát ölt. Ezen felül a modellek személye is absztrahálódik. Lévén hogy a rendező totálokkal és nem közelikkel dolgozik, semmiképpen sem jelenthető ki, hogy ekképpen az emberek gondolatai, érzései válnának láthatóvá. A film továbbra is őrzi távolságtartó, megfigyelő attitűdjét, gondolkodásra késztetve, asszociációs láncokat indukálva a befogadóban. A semmibe vetett ember áll szemben ehelyütt a tárgyi világ kapaszkodóitól megfosztott nézővel. Mivel e szekvencia néma, így a hangi szféra nem, legfeljebb annak hiánya befolyásolja a befogadót. Nincsenek auditív állítások, csak a képek által megjelenített tények.

Kérdéses persze, hogy önmagában a filmkép mennyiben tekinthető ténynek. A filmnyelvi csoport munkájában központi szerep jutott a képanalízisnek, „különös tekintettel az alábbi vonatkozásokra:

a) már meglévő dokumentumok használata
b) a dokumentumkép jelentése
c) a valóság dokumentális leírása” [13]

Az első esetben az alkotók talált anyagok felhasználásával készítik el filmjüket. [14] Ekkor az alkotó a meglévő dokumentumokhoz, mint eleve adott, kvázi objektív anyaghoz nyúlhat, hiszen nem ő volt az, aki a képi tartalmat, helyszínt, képkivágatot vagy éppen a kameraszöget megválasztotta. A filmkészítő munkája a már meglévő anyagok kiválasztásánál kezdődik. A vágás, a sorba rendezés, vagyis a szerkesztés által mindazonáltal az alkotó véglegesíti a felvételek jelentését. A második pont végiggondolásakor érdemes figyelembe venni, hogy nem létezik jelentés nélküli kép, továbbá minden kép többértelműként funkcionál. Ráadásul, a jelentés koronként, földrajzi helyenként eltérő lehet. Ily módon állandó és egységes jelentéssel bíró dokumentumkép nem létezik. Mindez pedig alapvetően kérdőjelezi meg a harmadik pont kivitelezhetőségét; a valóság dokumentarista, objektív leírását. Az *Öndivatbemutató* azonban nem csak vizuális, de auditív rétegeit is

dekonstruálja, hogy kép és hang szétválasztásával rámutasson előbbi dokumentatív és utóbbi fiktív jellegére. Figyelembe véve ontologikus jellegét (vagyis, ama tényt, hogy amit a kép mutat, az egyszer valahol megtörtént és úgy történt) a fotografikus kép meghamisíthatatlan. [15] A hang azonban tetszés szerint manipulálható, az alkotói szándéknak megfelelően igazítható a képekhez. Az *Öndivatbemutató* bevezető képsorain egyszerre látjuk a Moszkva teret és halljuk zajait. De vajon tényleg a Moszkva tér hangjait halljuk? Ugyanazoknak a hangoknak az ismétlődése cáfolja ezt. Zajt hallunk, ám ezen hangokat bárhol, bármikor rögzíthették, és utólag illeszthették a képekhez. Kép és hang szétválasztása még szembetűnőbb formát ölt, amikor egy rádió szólal meg. Majd a modelleket látjuk beszélni, a hangjukat azonban nem halljuk. A zajba non-diegetikus zenei hangok is vegyülnek. Az alkotók kommentárjai külön hangi és értelmezési réteggel gazdagítják a filmet. Látszólag szólnak csupán a szereplőkhöz – azok nem is reagálnak rájuk -, valójában a filmre vonatkoznak. Például: „Legyen tudatában, hogy szemügyre veszik, de ez ne gátolja semmiben. / Ön kontrollálni tudja a képet, ami most Önről készült. Itt nincsenek rejtett buktatók. / Mi nem fogjuk gesztusait új összefüggésekbe ágyazni. Mi nem akarunk az Ön sorsából másokkal tanúságokat levonatni a magunk szájíze szerint. / Nem kell általunk megszabott feladatnak megfelelni. Nem kell idegen mintákhoz igazodni. Ön szabad. Azt tesz, amit akar. / Ön sztár.” [16] Eme ironizáló jellegű, nevetségessé tevő kommentárok cáfolata a film maga. Hiszen hiába van tisztában a modell a megörökítés tényével, a képet akkor sem ő, hanem az alkotók kontrollálják, valamint, a befogadóval együtt, ők helyezik személyét új összefüggésrendszerbe. És az alany önkéntelenül is meg akar felelni.

Tér-paraván (Hajas Tibor: Öndivatbemutató,1976)

Az *Öndivatbemutató* arra mutat rá, miképp lehet a film eszközeivel állításokat, alkotói kijelentéseket tényként bemutatni. A film rendezője egyszersmind hangsúlyossá teszi a filmes műfaj mesterséges mivoltát, csináltságát. Mindez felveti a kérdést, hogy a valóság megjelenítésére vajon valóban a dokumentarista stílus-e a legalkalmasabb. Meglehet, hogy a valóság befogadóban élő képét éppen egy fikciós film erősíti inkább. Ekképpen az eljátszott valóság adott esetben akár hitelesebbnek hathat, mint a tetten ért.

Jegyzetek

1. A Balázs Béla Stúdió első korszakában a stúdió elsősorban posztgraduális alkotóműhelyként működött.
2. Józsa Péter: Társadalomelemzés filmmel. In Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum játékfilmek 1973-1984.* Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, 2005. 203.
3. Vö. uo., 204.
4. Vö. uo., 204.
5. Uo., 204.
6. Vö. uo., 204-205.
7. Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2006. 105.
8. Vö. uo., 109-110.
9. Vö. *Mozgó film 1. A Balázs Béla Stúdió műhelykiadványa. Budapest. 1984. 139-144.*
10. Bódy, i. m., 110.
11. Hajas, i. m., 197-200.
12. Bódy, i. m. p. 105.
13. Uo., 96.
14. Ilyen alkotás például Bódy Gábor *Priváttörténelem* című filmje.
15. A fotografikus kép nem megmásítható, legfeljebb a trükkasztalon
16. Hajas, i. m. p. 195.

Irodalomjegyzék

- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2006.
- *Mozgó film 1.* A Balázs Béla Stúdió műhelykiadványa. Budapest. 1984.
- Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum játékfilmek 1973-1984.* Budapest, Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, 2005.

© Apertúra, 2011. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2011/tel/horvath-ivetta-otilia-mosolyogj-vesz-a-kamera-hajas-tibor-ondivatbemutato/