

Stóhr Lóránt Török Ervin

**Bevezető a *Kortárs dokumentumfilm Kelet-Közép-Európában* című tematikus számhoz**

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.1>

## Bevezető a *Kortárs dokumentumfilm Kelet-Közép-Európában* című tematikus számhoz

Kelet-Közép-Európa fogalma politikai-történelmi értelmezések csatateré. A határhúzás és kirekesztés szándéka nélkül, a közös történelem felől közelítünk a kelet-közép-európai dokumentumfilmhez, és gondoljuk jogosultnak a régió önálló értelmezését. A huszadik század közepétől az államszocialista berendezkedés, a Szovjetuniótól való szoros függőség (vagy a balti államok esetében a Szovjetunióhoz csatolás), az 1989-ben (illetve a balti államok esetében valamivel később) kezdődött gazdasági-politikai átmenet, a demokrácia és a piacgazdaság alapjainak kiépítése, majd azt követően az európai integrációs folyamatba történő bekapcsolódás, végül a kétezres évek első évtizedében az Európai Unióhoz csatlakozás (vagy a balkáni országok egy része, Szerbia, Montenegró, Észak-Macedónia esetében az EU-s tárgyalások megindulása) számos olyan közös mozzanat, amelyek lehetővé teszik, hogy a párhuzamos történelmi folyamatok okán rákérdezzünk a filmipar és filmművészet e szegmense, a dokumentumfilm lehetséges regionális hasonlóságaira, párhuzamosságaira és fejlődési irányaira.

Különösen fontosnak tartjuk, hogy a régió dokumentumfilm-kultúrájáról külön tematikus folyóiratszám szülessen angol nyelven, mivel a nemzetközi szakirodalomban hiányoznak az ilyen összefoglaló tematikus kötetek. A kelet-európai filmről Imre Anikó szerkesztett két kötetet; ezek közül a korábbi, az *East European Cinemas* (szerk. Imre Anikó. AFI Readers, Routledge, 2005) dokumentumfilmeket csak érintőlegesen tárgyal, egyes témák kapcsán. Az újabb, a *Companion to Eastern European Cinemas* (szerk. Imre Anikó. Wiley-Blackwell, 2012.) egy-egy dokumentumfilmest tárgyú tanulmányt tartalmaz, többek között Almási Tamás *Ózd*-sorozatáról, de ezek mind szűkebb témakörökre irányulnak. Az említett két kötethez hasonlóan a *Post-Totalitarian Cinema in Eastern European Countries: Models and Identities* (szerk. Nadezhda Marinchevska. Sofia, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, 2019) című konferenciakötet dokumentumfilmest fejezetében a szerzői megközelítés dominál, és hiányoznak az átfogó, intézményi jellegű leírások. Jelen összeállításunk témájához legközelebb a *Studies in Eastern European Cinema* folyóirat 2020-as, *Documentary Cinema in Eastern Europe* (11. évf., 1. sz.) című tematikus száma áll, ám az ott megjelent tanulmányok időbeli megkötés nélkül szólnak múltbéli és kortárs alkotásokról, többnyire egyes témák (szegénység, gyerekek, holokauszt, trauma) reprezentációját érintő filmelemzések formájában.

Az *Apertúra* jelen tematikus számában az volt a célunk, hogy rákérdezzünk a régió egyes országainak dokumentumfilm-iparára és a kortárs dokumentumfilm irányaira, hogy a tanulmányokat egymás mellé helyezve kirajzolódjon egy szükségszerűen töredékes összkép. A

jelen számban közölt tanulmányok egy része egyes kelet-európai országok filmiparával átfogó módon foglalkozik. A szövegekből több közös mozzanat rajzolódik ki. Egyrészt minden esetben kis nemzeti filmgyártásokról beszélünk, amelyekre a Mette Hjort és Petrie Duncan által szerkesztett nevezetes kötetnek (*The Cinema of Small Nations*. Edinburgh, Edinburgh UP, 2007) a meghatározása maradéktalanul alkalmazható. Még a régióban a legjelentősebb méretű és lakosságszámú ország, Lengyelország is a kis nemzeti filmgyártások korlátaival és lehetőségeivel kénytelen szembenézni. A régió filmes intézményei (ahogy általában a filmkészítés finanszírozási, gyártási és forgalmazási gyakorlatai) számos mozzanatukban párhuzamosak, ahogy az is, ahogy alkotók kapcsolódnak a dokumentumfilmeket támogató Európai Unió intézményekhez, valamint a globális produkciós és forgalmazói hálózatokhoz (elsősorban az HBO-ra, a jövőre nézve a Netflixre gondolunk).

Ez a párhuzamos intézménytörténet az államszocialista évtizedek alatt működő állami filmipartól indul, amely a rendszerváltás időszakában súlyos megrázkódtatásokon ment keresztül, és alakult át. Mindenütt a magánvállalkozások és állami támogatáspolitikai bizonyos keveréke jött létre; az egyes országok kultúrpolitikai döntései és gazdasági helyzete függvényében rövidebb vagy hosszabb időn belül létrejött egy állami finanszírozó, amely a nagyjátékfilmnél jóval kisebb mértékben, de a dokumentumfilmet is támogatta. Ahol ilyen központi filmalap gyorsabban jött létre, mint például Magyarországon, ott megmaradt a dokumentumfilmgyártás folyamatosága nagy volumenben. Másutt, mint Csehországban, ha nem is volt teljes a folyamatoság a (párt)állami filmgyártás és a piacgazdaságon belül az állami filmfinanszírozás kialakítása között (az átmenet részletes elemzéséhez l. Jitka Lanšperková tanulmányát), a köztelevízió segítette a dokumentumfilmeket állandó munkához jutni. Ahogy viszont Renata Šukaityté tanulmányából kiderül, Litvániában az állami filmalap és a dokumentumfilmnek elkötelezett köztelevízió hiányában nagyrészt a filmkészítők anyagi és művészi kockázatvállalásán múlt a műfaj túlélése, a folyamatoság valamilyen módon való fenntartása. Tanulságos látni, hogy ahol a legnagyobb a kockázatvállalás (Litvánia), ott a leginkább motiváltak a dokumentumfilm-készítők, hogy rögtön a rendszerváltás időszakában nemzetközi fesztiválokra kijussanak és a nemzetközi kulturális és anyagi tőke támogatásával boldoguljanak.

A dokumentumfilmes alkotóknak – valamennyi kelet-közép-európai országban – újra kellett gondolniuk a hazai közönséghez való viszonyukat, hogyan képesek megszólítani a társadalmat, és hogyan segít ebben a (közszolgálati) televízió, mennyire támaszkodhatnak a dokumentumfilmekre specializálódott vagy a műfajt markánsan képviselő fesztiválokra és a moziforgalmazásra. A tanulmányokból kirajzolódik az átalakulás iránya, hogyan változik meg a dokumentumfilmgyártás módszere és a filmstílus a 2000-es években az új generációk színrelépésével. Ez összefügg a HBO Europe regionális megjelenésével és gyártási-finanszírozási aktivitásával, amivel előmozdítja a regionális alkotások nemzeti és nemzetközi szintű sikerét. A tematikus összeállításban Renata Šukaitytė, Jitka Lanšperková és Gerencsér Péter tanulmányai részletesen és pontosan elemzik a cseh, a litván és szlovák dokumentumfilmipar átalakulásának folyamatát a rendszerváltás időszakától kezdődően.

Egy további témakör, amelyet több tanulmány érint, hogy a dokumentumfilmek hogyan próbálnak megfelelni a nemzetközi igényeknek, hogyan lépnek ki a nemzetközi filmfesztiválok, illetve a globális televíziós forgalmazás porondjára. Ebből a szempontból tanulságos Eszter Zimanyi tanulmánya, amelyben a regionalitás kérdése elsősorban nem a helyi filmgyártás sajátosságaira vonatkozik, hanem arra, hogy a dokumentumfilmek lokalitásának hangsúlyozása hogyan illeszkedik az olyan nagy médiavállalatok helyi tartalomgyártó és nemzetközi forgalmazói gyakorlatához, amelyben a „helyi íz” hangsúlyozása különösen fontos. A tanulmány kérdése, hogy ez hogyan vezet Kelet-Európára vonatkozó sztereotípiák rögzüléséhez, hogyan hat vissza a kelet-európai filmkészítők filmjeinek brandingelésére, illetve maguk az alkotók hogyan reagálnak erre, adott esetben védekeznek ez ellen.

A tematikus szám tanulmányai a dokumentumfilmkészítés infrastrukturális feltételeinek átalakulásával párhuzamosan reflektálnak az egyes nemzeti kereteken belül kialakult reprezentációs gyakorlatok és stílusok hangsúlyváltozásaira. Jelen számunk további tanulmányai az intézményes és generációs átalakulás nyomán az egyes nemzeti dokumentumfilm-kultúrák újabb fejleményeit vizsgálják. Gerencsér Péter a rendszerváltás után felnőtté váló generáció színrelépéséhez köti a szlovák filmművészet 2000-es években tapasztalható gyökeres megújulását és a játékfilmek dokumentarista tendenciáit, valamint a dokumentumfilmek fikciós megoldásait. Török Ervin tanulmánya a kortárs magyar dokumentumfilmek „személyességére” kérdez rá, és azt vizsgálja, ezeknek a filmeknek a személyessége hogyan viszonyul a korábbi évtizedek filmjeinek stílári és reprezentációs formáihoz, elsősorban a 70-es évektől dominánssá váló, a szociológiai megközelítést preferáló filmkészítési gyakorlatok személyességéhez. Simor Kamilla szintén a kortárs dokumentumfilm reprezentációs kérdéseit vizsgálja médiaelméleti és -történeti perspektívából, mégpedig hogy a jelenkori hadviselés vizualizációs és individualizációs gyakorlatai hogyan hatnak vissza a dokumentumfilm reprezentációs gyakorlataira.

A szövegek azt elemzik, hogy a kétezzer (még inkább 2010) után színre lépett alkotók hogyan reflektálnak a filmkészítés új lehetőségeire, a dokumentumfilm-készítés egyre tágasabbnak tekintett határait, a fikciós filmkészítéstől történő korábbi szigorú elhatárolás feloldására. Noha a

kötet csak részleges bepillantást enged a közép- vagy kelet-európai térség átalakuló dokumentumfilm-iparára, a dokumentumfilm esztétikai és mediális kérdéseire, reménykedünk, hogy a szám olvasóit kárpótolja az a megközelítésbeli és tematikus sokféleség, ahogy a számban közreműködő nemzetközi kutatóközösség a filmkészítésnek ezt valamelyest félreeső, viszont annál izgalmasabb területét elemzi.

A számot szerkesztette Török Ervin és Stóhr Lóránt.

© Apertúra, 2021. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/osz/stohr-torok-bevezeto-a-kortars-dokumentumfilm-kelet-kozep-europaban-cimu-tematikus-szamhoz/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.1>

