

Filmtörténet a történettudomány köntösében*

Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink.*

A magyar történelmi dokumentumfilm útja.

1956-os Intézet – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2011. 381 oldal.

Történelem és filmművészet találkozásának tipikus példái a történelmi dokumentumfilmek, amelyeknek Magyarországon is jelentős a hagyományuk. A műfaj, mint a történelem vizuális feldolgozásának elemzése, a magyar nyelvű szakirodalomban kurrens témának tekinthető. Ennek fényében különös, hogy az első magyar monográfia a műfajról csupán 2011-ben jelent meg; Sárközy Réka *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja* című szövege azonban nem csak emiatt érdemes az olvasásra.

A könyv tehát a történelmi dokumentumfilmet, a történettudomány és a filmművészet találkozásából születő műfajt választotta tárgyául. „Írásom középpontjába a történelem elbeszélésének magyar filmes megoldásait állítottam, napjainkig követve a nyolcvanas évek elején kialakult gyakorlatot” – fogalmazza meg a szerző célkitűzéseit (11). Valójában ennél az intenciónál sokkal nagyobb ívű eredményre találkozik az olvasó, hiszen a szöveg az európai és az amerikai dokumentumfilm-történet releváns korszakait ismertette, illetve a legfontosabb alkotókat és műveket megidézve rajzolja meg a műfaj fejlődésének (részben) magyar történetét.

A történelmi dokumentumfilm fogalma a leggyakrabban a nyolcvanas évek filmjei kapcsán kerül szóba a magyar filmtörténet vonatkozásában. A némi zsur-nalizmussal a dokumentumfilm aranykorának is nevezhető időszak jellegzetessége, hogy a személyes emlékezetre építve a dokumentumfilmek figyelme Magyarországon a közelmúlt traumái, történelmi eseményei felé fordult. A hosszú, alapvetően interjúszituációkra építő történelmi dokumentumfilmek (amelyek gyakran csak az évtized vége felé, illetve a rendszerváltás után jutottak el a közönséghez) leginkább a 40-es, 50-es évek fordulója diktatúrájának rémtetteit tárták fel. Azonban a történelmi dokumentumfilm műfaji megjelölés – ahogy ez a recenzált könyvből is szemléletesen kiolvasható – ennél sokkal tágabb és sokrétűbb. A szöveg fogalom-meghatározása szerint történelmi dokumentumfilmnek tekinthető minden olyan alkotás, „amely a megértés szándékával szemléli a múltat. Kérdéseket tesz fel, és – az analízis történettudományból eredő módszereivel – keresi is a válaszokat, azzal a céllal, hogy művészi hatást elérve

* A publikáció a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosítószámú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

elgondolkoztassa a nézőt múltjáról.” (35) Ugyanakkor a szöveg gyakran letér a szerző által kijelölt útról, és egyéb filmtörténeti ismereteket is tárgyal, amelyek következtében kissé szétesni látszik a mű struktúrája és a kitűzött cél elérése.

A könyv nyolc nagyobb fejezetből, valamint rövid összegzésből és függelék-ből áll.¹ A szöveg követi a tudományos művek megszokott, hagyományos felépítését: egy-egy (a könyv méreteihez képest) rövid filmelméleti és történettudományi bevezető után sorra veszi a műfaj fontosnak, szemléletesnek vélt korszakait, majd pár oldalban összegzi a könyvben olvashatókat.

Az első két fejezetben olvashatjuk azokat a fogalmi kereteket és elméleti kapaszkodókat, amelyek mentén a szerző (intenciója szerint) a dokumentumfilmeket vizsgálja. Sárközy Réka a *Bevezetés* alfejezeteiben néhány szerzőre támaszkodva megpróbálja körüljárni, hogy a dokumentumfilm műfajait miként lehet tipologizálni, mit is jelent a történelmi dokumentumfilm fogalma, és annak milyen magyar sajátosságai vannak. A fejezet alapvetően három szerző gondolatait ismerteti és próbálja meg szintetizálni: Bill Nichols dokumentumfilm-tipológiáját,² Eric Barnouw filmtörténeti korszakolását a film és az alkotók társadalmi szerepvállalása felől tekintve,³ és Patricia Aufderheide felosztását a történelmi dokumentumfilmek tartalmára vonatkozóan.⁴ A szerző azonban inkább csak röviden ismerteti a szövegeket, ami azért sajnálatos, mert érdekes lett volna három ennyire különböző rendszert közös nevezőre hozni, ugyanakkor ez előre sejteti a szöveg egyik központi problémáját: az elmélet és a filmek egymásmellettiségét, az elmélet alkalmazásának hiányát.

A *Posztmodern történetírás filmen?* címet viselő fejezet hasonló szerkesztési elvek mentén készült: a történettudomány kortárs irányzatai, a posztmodern történetírás kérdéseit olvashatjuk el néhány szerző szövegének ismertetésében. A történetírás, illetve a történész módszereire vonatkozó alfejezet alapvetően Hayden White és Gyáni Gábor jól ismert téziseit tárgyalja, kitekintve más, posztmodernnek nevezhető szerzők elméleteire (Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Keith Jenkins). A könyv a kérdések újszerűségét a film mint történeti forrás használata körül kibontakozó, néhány évtizeddel korábbi vita szemléletes és élvezetes ismertetésével igazolja. A szerző a Natalie Zemon Davis amerikai történész munkája⁵ és az abból készült film⁶ kapcsán kibontakozó diskurzus különböző álláspontjait tárgyalja, körüljárva a hagyományostól eltérő források

¹ A könyvben található függelék tartalma: egy lista az MTV *Napzártá* című műsorának adásairól; egy lista a szöveg által idézett nem magyar történelmi dokumentumfilmekről; egy válogatott filmográfia az 1982–2009 közötti időszak történelmi tárgyú dokumentumfilmjeiről; és egy illusztratív jellegű képmelléklet az ismertetett filmek javából.

² Nichols, Bill 2001: *Introduction to documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

³ Barnouw, Eric 1993: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. 2. kiad. Oxford University Press, Oxford.

⁴ Aufderheide, Patricia 2007: *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.

⁵ Magyarul: Davis, Natalie Zemon 1983: *Martin Guerre visszatérése*. Osiris Kiadó, Budapest.

⁶ *Martin Guerre visszatérése*. Rendezte: Daniel Vigne (1982).

használatának lehetőségeit, a filmes történetírás kérdését. Sárközy szerint „a vita lényegében a pozitivista történetírás 19. századi módszertana és az új történetírás felfogása között feszül” (47), amelynek végpontján a mikrotörténeti perspektíva, illetve a mindennapok történetének előtérbe kerülése található. A második fejezet záróakkordjában a szöveg az emlékezés kérdését járja körül. A probléma igen fontos a történelmi dokumentumfilmek vonatkozásában, lévén számos film az emlékezetre építve tárgyalja az adott történelmi eseményt. A fejezet egyfajta összegzéseként a szerző a filmes alkotásokat megpróbálja belehelyezni a módszertani vita összefüggéseibe: „a dokumentumfilm a történelem filmes narrációja szempontjából lehet forrás vagy műalkotás, legtöbbször mindkettő együtt” (57).

A szerző ezek után tér rá szorosabban vett témájának tárgyalására: a történelmi dokumentumfilm történetére és sajátosságaira. Egy rövidebb, a nemzetközi trendeket, legfontosabb filmeket inkább csak ismertető, mintsem elemző fejezetben (*A használható múlt filmjei – nemzetközi áttekintés*) a történelem két leggyakoribb filmes megjelenését ismerteti, mégpedig az archív felvételek felhasználását, illetve az egy eseményre történő visszaemlékezés felvételét. Ezek a gondolatok inkább csak felvázolják a legjelentősebb (általában nyugat-európai és amerikai) megoldásokat, korszakokat, kitérve a két gyakorlat művészi fejlődésére, illetve a dokumentumfilm-készítés technikai és szemléletbeli változásaira, amelyek meghatározták a tárgyalt alműfaj lehetőségeit is. Ebben a vonatkozásban indokoltnak tűnik az az első pillantásra talán kevésbé magyarázható megoldás, hogy a szerző részletesebben szól például a dokumentumfilm-történet olyan meghatározó tendenciáiról, mint a *direct cinema* és a *cinéma vérité* a 60-as években, vagy a videó által a 80-as években előidézett képi forradalom. A könyv írója igyekszik mindvégig a történelmi dokumentumfilmek sorából példákat hozni, ugyanakkor önkéntelenül is szélesebb perspektívát ölel fel, hiszen ezek a film-történeti korszakok nem elemezhetők csupán egy szubzsáner alkotásai alapján. Az archív felvételek újraértelmezésének példái jól szemléltetik, hogy a korábban készült mozgóképes anyag milyen ideológiai és politikai átértelmezésen megy keresztül az újrafelhasználás során (szemléletes példa erre a szövegben Esfir Sub szovjet rendező kompilációs filmjeinek⁷ elemzése a 20-as évekből, vagy a II. világháborús felvételek használata a háborút követően Nyugat- és Kelet-Európában), illetve azt, hogy az archív anyagok felhasználásának milyen jogi és ideológiai feltételei vannak a nyugati országokban. A szöveg alapján a történelem filmes tárgyalása ebben a kontextusban a múlt használatára korlátozódik: „A történelem mindig egyfajta »használható múlt« (*useable past*), és hasznossága mindig a politika és a társadalom számára fontos. [...] Mindenképpen abban segít, hogy egy társadalom megértse önmagát.” (88) Alapvetően arról van szó, hogy a nyugat-európai hagyomány a múlthoz nem mint felfedezendő entitáshoz, hanem mint újraértelmezendő történethez viszonyul.

⁷ Kompilációs filmnek nevezi a filmes szakirodalom az archív felvételek újraserkesztéséből létrejövő montázsfilmeket.

A könyv negyedik – egyben legterjedelmesebb – fejezete a magyar történelmi dokumentumfilm kialakulását, típusait és legfontosabb alkotásait tárgyalja. *A befejezetlen múlt filmjei – Történelmi dokumentumfilm Magyarországon 1988-ig* címet viselő részben a szöveg kitér a szubzsáner körül kialakult vitákra, a magyar dokumentumfilm-gyártás intézményi sajátosságaira és a különböző filmes irányzatok jelentőségére. A fejezet egyik központi kérdése, hogy milyen viszonyt épített ki a múlttal, illetve a történelemmel a rendszerváltás küszöbéig a magyar történelmi dokumentumfilm. E kérdést a szerző több lépésben járja körül: egyrészt a magyar filmtörténet szemléletbeli hagyományát elemzi (miként viszonyul a magyar film a hagyományokhoz és a múlthoz a 60–80-as években), illetve a 70–80-as évek során lezajlott szakmai, filmesztétikai viták megidézésével keresi a választ. A többségében filmes szaklapok (*Filmkultúra*, *Filmvilág*) hasábjain zajló vita ismertetéséből kiderül, hogy milyen elképzelések és irányok rajzolódtak ki a múlt filmes feldolgozásával kapcsolatban a történelmi dokumentumfilm legjelentősebb korszakára, a 80-as évekre a magyar dokumentumfilm-gyártásban. A nyugati gyakorlattal szemben Magyarországon a történelmi dokumentumfilm kevésbé a használható múlt, inkább a befejezetlen múlt fogalma mentén értelmezhető. A befejezetlen jelző arra utal, hogy a filmek többsége nem a múlt eseményeinek újraértelmezését tartja feladatának, hanem az addig titokban maradt, tabunak számító témák felfedezését, ismertetését, titkok feltárását – legyen szó I. világháborús katonai emlékekről, a holokauszt tragédiájáról, Magyarország II. világháborús szerepvállalásáról, vagy az 50-es évek diktatúrájának rémtetteiről. A témák tabusítása életre hívta a róluk való beszéd igényét, ugyanakkor néhány évvel később ez, a sérelmek kibeszélésére irányuló igény fojtja meg és lehetetleníti el a műfaj fejlődését, a 90-es évek közepétől kezdve „a filmektől a társadalom az elégtételt és a szabadulást várta, ezért nem bánta senki, ha az emlékezés egyoldalú, és nem tudták abbahagyni a sérelmek, visszasságok feltárásának sorát. Ez később, a rendszerváltás után – más okokkal összefüggve – a műfaj gyors kiüresedését hozta.” (157)

A fejezet részletesen tárgyalja a korszak magyar dokumentumfilm-gyártásának sajátosságait, legyen szó intézményi keretokről (stúdiók), a Balázs Béla Stúdió innovatív szemléletmódjáról, a filmszociográfiák, illetve a szociológiai filmkészítés inspiratív hatásáról a 70-es években. Ez a hozzáállás egyfelől azt eredményezi, hogy a történelmi dokumentumfilmek magyar története erős filmtörténeti alapot kap a szövegben. Ugyanakkor Sárközy néhol indokolatlanul megnyújtja a szöveget, olyan információkkal és jelenségek tárgyalásával terhelve azt, amely zavarja a szöveg értelmezését. Ilyen példa lehet a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány⁸ célkitűzéseinek részletekbe menő ismertetése, az 50–60-as évek dokumentumfilmjeinek leegyszerűsített, tömör összefoglalása, vagy az alternatív forgalmazási kísérletek leírása, ami inkább csökkenti a munka koherenciáját és élvezeti értékét, mintsem megalapozná a történelmi dokumentumfilmek tárgyalását.

⁸ Szociológiai filmcsoportot! 1969: *Filmkultúra* (9.) 3. 96.

A konkrét filmek elemzését tartalmazó rész az egész szöveg legizgalmasabb és legszínvonalasabb alfejezetének tekinthető. Egyfelől egyedi és dicséretes, hogy nemcsak a sokak által ismert, egész estés dokumentumfilmek elemzésére kerül sor, hanem részletesen megismerhetjük a Magyar Televízió történelmi témájú sorozatait, úttörő próbálkozásait, már csak azért is, mert például a *Századunk* vagy Sára Sándor *Krónika* című sorozatairól általában kevesebb szó esik a történelmi dokumentumfilmek tárgyalásakor. Így ezek ismertetése és elemzése mindenképpen a szöveg egyedi színfoltját adja. Ugyanakkor a kanonizált, ma már klasszikusnak számító filmek elemzése, illetve a róluk szóló kritikái, szakirodalmi írások bemutatása is alaposnak mondható, még akkor is, ha itt kevésbé újszerű és mély az elemzés.⁹ Az alfejezetben szinte kizárólag az interjúszituációt alkalmazó, a múltat a személyes emlékek mentén feltáró alkotásokról esik szó, de a szerző említi a történelem filmes feldolgozásának sajátos példáit is, amelyek a privát felvételek asszociatív montázsára építenek.¹⁰

A rendszerváltás idején, pontosabban az 1988 és 1991 között készült dokumentumfilmek a szövegben külön egységet képeznek, így külön fejezetben is kapnak helyet. A fejezetből azonban nem derül ki, hogy az itt tárgyalt filmek mennyiben térnek el a korábban elemzettektől, hiszen sem a készítés módszertana nem mutat jelentős különbséget, sem a filmek kánonban elfoglalt helye. A filmek kiemelt pozíciójára igaz lehetne, hogy a rendszerváltás éveiben az addig eltitkolt, tabusított témákra világítottak rá, és ezzel elősegítették a rendszerváltás folyamatát, azonban ez a korábban készült alkotásokról is elmondható. A tényfeltárás meghatározó társadalmi elvárásként jelenik meg ekkor a filmekkel szemben, ami a kor egyik sajátos társadalomtörténeti attribútumaként is értelmezhető (kibeszélni az addig kibeszélhetetlen traumákat), ugyanakkor ez később kontraproduktív hatást vált ki a műfaj filmjeit illetően, és egyebek mellett a forma kiüresedéséhez vezet. A filmek szintén az interjúfilmek sorába tartoznak, és a Kádár-korszak és a Rákosi-korszak legnagyobb tabuját döntögetik, ezzel járulva hozzá az ismeretlen múlt feltáráshoz.¹¹ A szövegben fontos helyet kap a rendszerváltás eseményeinek audiovizuális dokumentálását célul kitűző *Fekete Doboz* tevékenységének, illetve a Magyar Televízió *Napzárta* és *Nap-kezte* című műsorainak ismertetése. Ez a két alfejezet a korszakot tekintve valóban meghatározó

⁹ A negyedik fejezetben részletesebben tárgyalt filmek: Ember Judit: *Pócspetri* (1982), *Menedékjog* (1988); Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénytörtés nélkül* (1988), *En is jártam Isonzónál* (1986); Gyarmathy Lívia: *Együttélés* (1983); Böszörményi Géza – Gyarmathy Lívia: *Faludy György, költő* (1988), *Recsk 1950–53 – Egy titkos kényszermunkatábor története* (1988); Gazdag Gyula: *Bankett* (1982), *Társasutazás* (1985).

¹⁰ Elsősorban Bódy Gábor *Privát történelem* (1978) című filmjéről és Forgács Péter *Privát Magyarország* (1986–2002) című filmsorozataról van szó.

¹¹ Az ötödik fejezetben részletesebben tárgyalt filmek: Ember Judit: *Menedékjog* (1988); Schiffer Pál: *Engesztelő* (1989); Gulyás Gyula – Gulyás János: *Málenkij robot* (1987); Sára Sándor: *Té még élsz?* (1990), *Csonka Bereg* (1988), *Lefegyverzett ellenséges erők* (1991); Ember Judit: *Újmagyar siralom* (1989); Erdélyi János – Zsigmond Dezső: *Vérrel és kötéllel* (1989); Tölgyesi Ágnes: *Mindörökké...* (1991); Almási Tamás: *Ítéletlenül* (1991).

jelenségeket tárgyal, amelyek azonban – és ezt a szerző is sejteti – nem közvetlenül kapcsolódnak a történelmi dokumentumfilmek műfajához, inkább a történelem későbbi feldolgozásához szolgálnak (korlátozottan hozzáférhető) forrásul.

A hatodik fejezet (*Állami filmfinanszírozás a rendszerváltás után*) a magyar filmgyártás átalakulását, illetve a 2010-ig fennálló intézményi rendszert mutatja be, különös tekintettel a filmek gyártására szerezhető forrásokra. A szerző táblázatok segítségével mutatja be témáját, kitérve az elkészült filmek helyzetére, illetve a pályázati rendszer anomáliáira. A dokumentumfilm-gyártásba bekapcsolódó intézmények¹² rövid ismertetése mellett az MTV és a Duna TV dokumentumfilmes tevékenysége is szóba kerül, majd pedig a 2010-es év hozta változások néhol krónikaszerű leírása következik, sok helyen kérdések, remények és javaslatok megfogalmazásával övezve.

A hetedik fejezet a magyar történelmi dokumentumfilm 1992–2006 közötti korszakával foglalkozik. Vitatható ez a korszakolás, hiszen a szöveg szerint az 1956-os forradalom 50. évfordulójára készült dokumentumfilm-dömping eredményezi a műfaj végső kiüresedését, ami lezárja a korszakot, ugyanakkor sem ebből, sem a következő fejezetből nem derül ki, hogy a 2006 után készült filmek mennyiben mutatnak mást e filmekhez képest, illetve nem egyértelmű, hogy a kreatív dokumentumfilmek irányába történő elmozdulás 2006-ban vagy utána következett-e be. A fejezet legizgalmasabb része az, amikor a dokumentumfilmek hitelességének kérdése kerül terítékre az 56-os forradalomról készült filmek kapcsán. Ugyan a könyv szerint nem lehet számon kérni egy filmtől a hitelességet, hiszen egyrészt műalkotásról beszélünk, másrészt pedig ezek a filmek nem feltétlenül a történelmet, az eseményeket dokumentálják, hanem az azokra való visszaemlékezést, ráadásul csupán egyféle elbeszélésnek, értelmezésnek tekinthetők: „Fontos felismerés, hogy a filmnek nem feladata az abszolút igazság megfogalmazása, csak keresheti a különféle igazságokat. És a megtalált igazság is csak egy a sok lehetséges közül, jelentőségét a személyessége emeli meg, így járulhat hozzá a múlttól alkotott kép teljessé tételéhez” (255); mégis izgalmas olvasni, miként mérhető a múlt eseményeinek valódisága a dokumentumfilmekben. De nem csak a forradalom emlékezetéről esik szó a fejezetben, hanem a 60–70-es évek feldolgozásáról, illetve a szöveg rávilágít arra is, hogy a rendszerváltás dokumentumfilmes feldolgozása még várat magára.

A záró fejezet (*Történelem és dokumentumfilm ma*) a kortárs alkotásokat, irányzatokat próbálja meg elemezni, tendenciákat felvázolni a nemzetközi és a magyar helyzetre vonatkozóan. Nincs könnyű helyzetben a szerző, mert nehéz elemző szándékkal írni még zajló folyamatokról, ráadásul még nehezebb meghatározni, hogy milyen filmekről essék szó a szövegben. A könyv viszonylag ügyesen megoldja a kérdést, bár azért itt is akadhat kétsége az olvasónak: a nemzetközi trendek felvázolására a holland International Documentary Film

¹² Ismertetett intézmények: Országos Rádió és Televízió Testület, Nemzeti Kulturális Alap, Magyar Történelmi Film Alapítvány, Magyar Mozgókép Közalapítvány.

Festival Amsterdam 2009-es és 2010-es válogatását tekinti át (ami tekinthető esetleges választásnak), a magyar helyzetet pedig az azóta megszűnt filmszemléken bemutatott alkotások mentén jellemzi. Talán célravezetőbb lett volna, ha a szöveg a 2006-os filmek tárgyalásával zárul, hiszen képtelenség aktuális trendeket, kortárs alkotásokat egyszerre elfogulatlanul és alaposan elemezni. Így a szöveg e fejezetben inkább kibővített fesztiválkatalógusnak tűnik, semmint tudományos igénygel írt műnek. Érthető, hogy a szerző megpróbál kitekinteni a kortárs tendenciákra, azonban ez ebben a formában sikertelen vállalkozásnak tűnik, és néhány esetlegesen kiválasztott film ismertetésévé válik. A könyvet záró *Összegzésben* a fejezetek rövid összefoglalása olvasható, amelyben sajnos nem szerepel konklúziószerű értelmezés vagy a továbbmutató kérdések megfogalmazása.

Az *Elbeszélt múltjaink* című könyv minden hibájával együtt nagy ívű vállalkozás. Megpróbálja áttekinteni a történelmi dokumentumfilm fejlődését, különös tekintettel a magyar filmtörténet alkotásaira. A választott perspektíva nagysága tetten érhető abban is, hogy a szöveg koncentrált filmtörténeti áttekintés, amely sok film említése mentén rajzolja meg a legfontosabb tendenciákat és fejlődési vonalakat, vagyis itt nem olyan írásról beszélhetünk, amely néhány film mély elemzésével rajzolná meg az irányzatok karakterisztikáját. Az olvasó ezért nem részletekbe menő, különböző aspektusokat tárgyaló filmelemzésekkel, hanem egy kronologikus áttekintéssel, a filmek rövid leírásával találkozunk.

A bevezetőben megfogalmazott célkitűzéshez képest azonban elsikkadt a kortárs történetírás elméleti és gyakorlati problémáinak, kérdésfeltevésének összevetése a történelmi dokumentumfilmek eredményeivel – mindenképpen érdekfeszítőbb munka születhetett volna, ha a szerző néhány példán keresztül a történettudomány kortárs érdeklődését veti össze a dokumentumfilmekkel. Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy a könyv ismeretében nem a szöveg hangsúlyai tűnnek hibásnak, hanem úgy tűnik, hogy a bevezetésben megfogalmazottak inkább a történettudomány kortárs kérdésfeltevéséhez lettek igazítva, mintsem a szöveg valós célkitűzéséhez. Filmtörténeti, áttekintő jellegű műként a szöveg nagyban hozzájárul a hazai filmelméleti gondolkodás cizellálódásához – történettudományi munkaként viszont kevésbé tekinthetünk rá. Mindezzel együtt a szöveg kiemelt pozíciót foglal el a magyar filmtudományi publikációk sorában, és nem csupán azért, mert a történeti dokumentumfilmet választotta témájául, amelyről még nem jelent meg magyar monográfia, hanem azért is, mert áttekintő jellegének köszönhetően a felsőoktatásban páratlanul jól alkalmazható műről beszélhetünk.

Berta János