

Nichols, Bill és Renov, Michael (2011) *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács* (Visible Evidence 25). Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

Ha Forgács Péter filmrendező, videó művész életművéről monográfia készülne, címként talán elég is lenne ez a szép „beszélő név”. Hiszen a különféle anyagok (pl. fa, fém) megmunkálása közben lehulló, értéktelennek tűnő forgács újrafelhasználásával keletkező mű párhuzamba állítható a privátfilmekből, talált filmekből szerkesztett önálló műalkotással. Ezt a kapcsolatot még egy filmtörténeti érdekesség is erősíti: Bódy Gábor egyik legfontosabb filmnyelvi kísérletének nyersanyagát az akkori TV magazin snitt-kosarából („elhullott anyagából”) gyűjtötte össze². A később továbbfejlesztett módszer, mesterműveket eredményezett, köztük a *Privát történelem* c. rövidfilmet,³ amely konkrét ihletforrással szolgált az akkor még pályakezdő zenész, képzőművész, performer Forgácsnak.⁴

Az azóta világhírűvé vált „film-alkimista” munkásságáról a közelmúltban kiváló tanulmánykötet jelent meg. Mielőtt azonban ismertetésébe, értékelésébe kezdenék, egy pillanatra meg kell állnunk a *talált film* fogalmánál. Ennek a filmkészítési formának a magyar nyelvű szakirodalmában rendkívül szegényes, holott épp a Forgács-életmű nemzetközi elismertsége is bizonyítja felértékelődését. Egyetlen vékonyka, ám annál hasznosabb kötet előszavában találunk a külföldi vonatkozó szakirodalmakat áttekintő leírást (Kádár 2010:9). Jelen írásnak nem a Forgács-féle megközelítés elemzése a célja, ám annyit mindenképp érdemes leszögezünk, hogy a Wees-féle tipológia⁵ – amely Kádár szerint a leginkább használható – mindegyik fajtájára találunk a gazdag, még lezáratlan életműben példát. A talált filmek másfajta művészi kontextusba helyezésétől az önálló művé való újraserkesztésükön át a teljes „kisajátításig” Forgács különböző eljárásokkal él.

Ezeket elemzik a kötet remek filmtudósai. Bár angol nyelvű, többszörösen is öröm a magyar filmes szakmának, és talán a Forgács-filmeket kedvelő vagy a témái iránt érdeklődő szélesebb olvasóközönségnek. Egyrészt az alapvetően a kulturális megközelítésű irodalmak közé tartozó, film és emlékezet viszonyát behatóan vizsgáló tanulmányok sora miatt, másrészt pedig azért, mert magyar dokumentumfilm alkotóról még soha nem jelent meg ilyen kiváló szerzőktől származó, önálló tanulmánykötet. (Tegyük hozzá, még az egyetemes filmtörténet irodalmában is ritkán volt rá példa: csak a valóban meghatározó műveket alkotók esetében, mint pl. Jean Rouch, Dziga Vertov vagy Robert Flaherty.)

¹ PPKE Bölcsészlet-és Társadalomtudományi Kar Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet

² Vadászat kis rókára (Filmpélda, saját produkció, 1972, fekete-fehér, 16 mm, 6') (Beke–Peternák 1987:80)

³ Privát történelem (Tímár Péterrel közösen, dokumentumanalízis, Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió, 1978, ff, 35 mm, 25')

⁴ Forgács Péter több helyen is kiemeli a hatás fontosságát. A Metropolis c. folyóiratban megjelent interjúban „harántimpulzusnak” nevezi, hiszen Bódyék módszerét közvetlenül folytathatatlannak tartotta, ám a saját elképzelések szerinti eljárás gyümölcsözőnek bizonyult (Vasák 1999:115). Az ismertetett kötetben is említi a Bill Nichols-szal folytatott beszélgetésben (Nichols 2011:40-41).

⁵ Wees négyféle újrafelhasználási módot különböztet meg: a periférikus anyagok új, művészi kontextusba helyezését; a kész filmek újraserkesztését; a több forrásból összeállított filmes montázsokat és a kisajátított filmanyagokat (Wees 1993).

A harmadik ok az öröme (és a büszkeségre is) az a közeg, amelyben a Forgács-filmek értő elemzései megjelentek. Ahogy azt már egy korábbi, rövidebb ismertetőmben kifejtettem (Pócsik 2012), a múlt évben kiadott tanulmánykötet „a *Visible Evidence* c. sorozat újabb darabja, méltó folytatása az eddigi huszonnégy műnek, amelyek a valóságfilm elméleti, történeti kérdéseivel foglalkoznak, a terület legkiválóbb szakértőinek (pl. Michael Renov, Jean Rouch, Malin Wahlberg) tolmácsolásában”.

Ám érdemes találgatnunk még a lehetséges okokat, miért épp a Forgács-filmekre esett a sorozatszerkesztők (Michael Renov, Faine Ginsburg és Jane Gaines) választása? Ez valószínűleg több dolognak köszönhető: a lezáratlan, igen gazdag – videó filmeket, egész estés dokumentumfilmeket, installációkat tartalmazó – életmű különlegességének, a „talált filmek” felhasználását jellemző sajátos módszernek, és nem utolsósorban a korunkra jellemző „emlékezetdömpingnek” (Pierre Nora).

Vegyük akkor sorra. Mivel most nem az elemzés a célo, az életmű különlegességét egy talán szokatlannak tűnő érveléssel kívánom alátámasztani. Ha megnézzük egy nagy hagyományokkal bíró egyetem filmes tanszékének kurzuskínálatát, az egyetemes filmtörténet és filmelméletek megismertetését szolgáló sillabuszokat, azzal az érdekes helyzettel találjuk magunkat szembe, hogy a Forgács-filmek, videóinstallációk elemzései a legkülönbözőbb módokon és helyekre beilleszthetők. Hiszen a talált film önmagában sokféle (elméleti, formai és történeti) kérdést felvet, ahogyan azonban Forgács használja fel azt, annak elemzése, értelmezése rendkívül tág perspektívákat nyit. Az egyetemes filmtörténeti kurzust lehet a *Hunky Blues – az amerikai álm* (2009) vetítésével kezdeni, mivel ebben Forgács nyersanyagként használ Edison- és egyéb nickelodeonos⁶ ősfilmeket. Ám azok osztott képernyős megoldású, és számos egyéb utólagos beavatkozással élő használata, a kiváló, eredetileg nyelvészeti kutatás céljait szolgáló hanganyag sokrétű felhasználása formai elemzésre is módot ad. A század eleji magyar emigránsok története pedig a mozi születésének társadalomtörténeti hátterét mutatja be élményszerűen. Aztán csak címszavakban: film és kulturális emlékezet (*Privát Magyarország* sorozat, 1988), film és filozófia (*Wittgenstein Tractatus*, 1993), film és történelem (*El Perro Negro*, 2005), film és kulturális identitás (*Dunai Exodus*, 1998), film és tudomány viszonyát (*Beszélgetések a pszichoanalízisről*, 1993), a mozgóképnek az installációművészetben betöltött szerepét (*Dunai exodus – A folyó beszédes áramlatai*, 2002, Ludwig Múzeum) az életmű számos darabjával lehetne vizsgálni, az említett filmek csak néhány példát jelentenek a sok közül.

Valamiképp ezt tükrözi a megjelent kötet felépítése is. A szerzők a legkülönbözőbb megközelítésben elemzik a Forgács-műveket az emlékezetkutatás és történeti társadalomtudományok felől, vagy fenomenológiai, filmelméleti szempontokat építve az elemzésekbe.

Magyarországon a filmtudománynak és -történetnek, de még a kritikáirásnak is elhanyagolt területe a dokumentumfilm. Ha őszinték akarunk lenni, beismerhetjük, hogy igazán kevesen értenek hozzá. Úgy vélem, fordított a helyzet, mint ahogy sokan gondolnák: nem a jó dokumentumfilmeknek vagyunk híján, hanem az értő elemzéseknek.⁷ Mintha ezt az állítást igazolná, hogy a Forgács-kötet: szerkesztői, Bill Nichols és Michael Renov, a dokumentumfilm-elmélet és – történet kiváló ismerői (Renov 1993, 2004; Nichols 1981, 1991, 2010).

⁶ A „nickelodeonok” a 20. század első évtizedében, az Egyesült Államokban létrehozott mozik voltak. A nevüket olcsóságuk miatt az akkori ötcentesről kapták, a rövid, egy-két tekeresből álló némafilmek nézői többnyire az angol nyelvet még alig-alig beszélő szegény bevándorlók voltak; mint azok a magyar munkások, akikről Forgács filmje szól.

⁷ Bár korábban is, napjainkban is születnek jó kritikák, elemzések Forgács műveiről (a *Metropolis* c. folyóirat 1999/2. száma elemzi munkásságát, közöl válogatott bibliográfiát a róla szóló írásokból), továbbá a rendező honlapján is találunk egy folyamatosan frissülő, ám sajnos nem teljes, csak válogatott irodalomlistát. Elérhető: <http://www.forgacspeter.hu/magyar/bibliogr%E1fia>.

Bill Nichols a kötethez írt bevezetőben méltatja Forgács Pétert, ezzel mintegy indokolja is a döntésüket. Mozgóképkultúránk azon egyik legfontosabb szerzőinek nevezi, aki – szavait szabadon idézve – megfelelő képzelet és szakértelem birtokában képes a privát, személyes használatra készült *home movie*-kat a szélesebb közönség számára olyan kivételes alkotásokká formálni, amelyek a múltfelidézést a jövő számára is érdekessé teszik. „*Teljesítménye egyfajta alkímia, amely a home movie-k salakját a társadalomtörténet és filozofikus meditáció aranyává változtatja*”(Nichols-Renov 2011:9).⁸ (Érdekes véletlen, hogy Nichols itt a „*dross*” kifejezést használja, amelynek bár alapjelentése salak, az „*anvil dross*” összetételben fémforgácsot is jelent.)

A bevezetőben Nichols bemutatja a kötet szerkezetét, közben vázlatosan ismerteti az egyes tanulmányok elméleti kiindulópontjait, jellemzi a szerzők megközelítését. A klasszikus hármas tagolás szerencsés vállalkozás, hiszen a Forgács-életmű esetében „nehézséget” jelent a lezáratlanság (a kötet szerkesztése, megjelenése óta is alkotott jelentős műveket, amelyek nem képezhetők elemzés tárgyát).

Az első rész tartalmaz egy alapos életút-interjút, amelyben a kérdések és válaszok alapján, a társadalmi, kulturális környezet és a személyes alkotói ambíciók metszetében kirajzolódik a művek születésének kontextusa (MacDonald 2011:3-38). Ezt egészíti ki Bill Nichols és Forgács Péter levélben folytatott beszélgetése, amely egészen más célokot szolgál: a teoretikust, filmtörténészt bizonyos kérdések érdeklik, ezekről faggatja Forgácsot (Nichols 2011:39-58). Ám az egymás alá írt, vagy inkább egymás fölé rétegzett címek, mottók is jelzik a beszélgetés szokatlanságát, komplexitását: „*Forgács Péter és Bill Nichols párbeszéde; A veszteség emlékezete; Forgács Péter sagái a családi életről és a társadalmi pokolról*”; „*Valójában nem a dolgok jelenléte, hanem a hiánya az, ami a kreatív motiváció okává és kiváltójává válik*” (Alexander Archipenko); „*A múltat feldolgozó film lehet a jövő filmje*” (Erwin Leiser, a *Mein Kampf* rendezője). A párbeszédes formában írt, az inspiratív együttgondolkodás lendületét, dinamikáját hordozó szöveg az életmű bizonyos pontjain időzve, azok között kapcsolatot teremtve elemzi azokat a fontos elméleti kérdéseket, amelyekre majd a tanulmányok szerzői is vizsgálódásaikat alapozzák. A beszélgetéshez írt rövid bevezető pedig összegző módon előrevetíti Bill Nichols kutatási alapvetéseit, olvashatjuk úgy is, mint a Forgács-életmű egy lehetséges (ám számos irányba leágaztatható) megközelítésének néhány fontos gondolatba sűrítését.

„*Szemző Tibor hátborzongató hatású zenéje, a szűkszavú kommentár, a feliratok, zoomolások és pásztázások, a színezések és elmosások, a kimerevítés, (az izraelita felekezethez tartozók közéleti részvételét korlátozó náci törvények tagolt előadására használt) oratórium a Forgács-filmekben lehetővé teszik, hogy a megmentett képeken egy letűnt világ élénken felvillanó képeit pillantsuk meg. A megfigyelhető spontán gesztusokat, az improvizált jeleneteket és a konkrét szituációkat nem a tág történelmi erőviszonyok jelölésére, hanem a személyes történelem animált mementóiként formálja meg. Ám ezekben a home movie-kban a társadalmi szereplők egymásnak szánt gesztusaikkal most minket ösztönöznek válaszadásra, nem az eredeti 'címzettek'. A megmentő antropológiát művelő archeológus Forgács szeánszában megjelenő alakok a múlt hangján szólnak a ma emberéhez*” (Nichols 2011:40).

Ha végighaladunk a kötet tanulmányain, láthatjuk, hogyan értelmeződik át a megmentő-megőrző antropológusi és archeológusi tevékenység eredeti jelentése Forgács Péter esetében. Hiszen mind a holokauszt, mind a Kádár-korszak

⁸ A 2007-ben Erasmus Díjjal elismert (a kitüntetésben többek között Martin Buberrel és Claude Lévi-Strauss-szal osztozó) magyar alkotót az európai kultúrához való hozzájárulásáért méltatták.

emlékezetének kutatásában, leginkább az ahhoz kapcsolódó történelempolitikák hatására vagy azok „ellenstruktúráiként” napjainkban felértékelődött a személyes emlékezet és annak megőrzésére irányuló tevékenységek szerepe. Forgács ennek sajátos módját műveli, hiszen archív filmeket, fotókat gyűjt és formál művészi eszközökkel újra. Mondhatnánk azt is, egy új konnektív struktúra elemző létrehozásában vállal szerepet. Jan Assmann, német egyiptológus – akinek alapműve az írásbeliség kialakulása óta eltelt időszakban vizsgálja a kulturális emlékezet működését –, az emlékezést, az identitást és a kulturális folytonosságot összekötő szálakat nevezi konnektív struktúráknak (Assmann 2007:27-86). Arra irányuló vizsgálatok, hogy a képi fordulat után, a digitális korszakban milyen transzformációkon megy keresztül az írásbeliségre jellemző textuális koherencia, leginkább az archívum fogalmát, működését, az archiválás módozatait elemzik.

A Forgács életmű esetében az okozza a legizgalmasabb filmelméleti problémát, hogy ezek a talált filmek nem dokumentálás céljából készültek, illetve kizárólag az intim családi környezet számára kívánták megőrizni az egymást átszövő életsorsok kitüntetett pillanatait. Ernst van Alphen épp ezért a privátfilmek időkezelése felől közelíti meg az emlékezés társadalmi gyakorlatát (és annak felértékelődését): *Egy új historiográfia felé. A temporalitás esztétikája* c. tanulmányában (Alphen 2011:59-74). A mozgókép és annak különféle manipulálási módjait vizsgálva gyakran kezdeményez képzeletbeli párbeszédet Kaja Silverman egy korábbi írásával, akinek jelen kötetben szigorúbban vett fenomenológiai megközelítésű tanulmánya, *Várakozás, reménykedés a megmaradt romok között* címmel a trauma feldolgozáshoz szükséges emlékezeti formákat veszi górcső alá Forgács filmpéldái alapján, méghozzá a *home movie*-kban megragadott kapcsolatok fizikai tulajdonságai mentén (Silverman 2011:96-118). Van Alphen egy Siegfried Kracauer-i jóslat beigazolódását látja az 1990-es években felértékelődő emlékezetkutatás és annak „mediálisan túltelített” kulturális gyakorlataiban, mivel a német tudós „Fotográfia” című tanulmányában a személyes és a történelmi emlékezetben a technikai kép elburjánzásának hatására bekövetkező válságos helyzet kialakulására hívja fel a figyelmet. Silverman szerint a Forgács-filmek ezeknek a folyamatoknak a „lenyomatait” is, érzését az *El Perro negro – Történetek a Spanyol Polgárháborúból* c. 2005-ös alkotással támasztja alá. Csakhogy „a mozi alkimistája” olyan esztétikát teremt a különféle események megtévesztő módon időben és térben létesített kapcsolatainak ábrázolására, amely épp az ön-reflexivitás és a kritikai megközelítés eszközével ássa alá a kitüntetett politikai és magánéleti események filmbeli jelentéstulajdonításának egyértelműségét. Jill Bennettet idézi Forgács szubverzív módszerének jellemzésére, miszerint „a művészet nem azt ábrázolja, ami megesett, hanem megteremti azokat a körülményeket, amelyek között kapcsolatot tudunk teremteni az adott eseménnyel”.

Azért is időztem hosszabban van Alphen tanulmányánál, mert meglátásom szerint az ő gondolatmenete elemzi a legmeggyőzőbben a Forgács-életmű alaptulajdonságait, valamint helyezi el azt az emlékezettel kapcsolatos kortárs művészetelméleti, filmelméleti szerteágazó kérdéshalmazban. Ez nyilvánvalóan nem von le semmit az utána következő tanulmányok értékéből, a megközelítések sokszínűségéből. Hiszen ugyanebben a holokausztreprezentációt taglaló fejezetben találjuk két kiváló szerző Michael S. Roth és a sorozatszerkesztő Michael Renov *Maelstrom*-elemzését is (Roth 2011:75-84; Renov 2011:85-95). Roth a filmet a traumafeldolgozást művészi módszerekkel elősegítő alkotások sorába illeszti, miközben fő vívmányának a létrehozásuk környezetéből kiragadott, „elárvult”, otthontalanná váló privátfilmeknek teremtett új otthon kialakítását tekinti. Roth az *unheimlich* szó használatával kimondatlanul bár, de felidézi a hozzá kapcsolódó freudi elméletet a kísérteties hasonlóság kiváltotta élményekről. Így miközben a holokausztra okozta traumáknak a személyes és történelmi emlékezetben betöltött szerepét vizsgálja a film kapcsán, folyamatosan emlékezteti az olvasót a privátfilm alaptulajdonságára: a néző élethelyzeteiben előforduló események észlelése során tapasztalható felismerésekre, beazonosításokra.

Renov ugyanezt a filmet a történelempolitikák felől veszi szemügyre, tanulmányát a holokausztfilmek elburjánzásának, különös tekintettel a zsidó származású alkotók körében növekvő figyelemmel övezett téma reprezentációtörténeti elemzésével kezdi. A kiváló rendszerező jellegű bevezető után fogalmazza meg állítását, miszerint Forgács filmjei egy olyan, a játékfilmek hegemoniájából származó, intézményesített dualista felfogást dekonstruálnak, amely a valóságos és az elképzelhető közötti eltérést a filmes megközelítések (fikciós és dokumentum) alapján választja szét. „Az elképzelhetetlen történeti diskurzusait hozza létre” – írja Renov, majd a *Maelstrom* elemzésével gyűjt állításához érveket.

A harmadik fejezet (*Más filmek, más kontextusok*), nem annyira egységes, mint a második, az összegyűjtött írások megközelítésbeli gazdagsága és a Kádár-korszak emlékezetére helyezett hangsúllyal tér el attól. A szerzők között találjuk Roger Odint, a *home movie*-k francia szakértőjét, aki a magyar olvasók számára különösen releváns összefüggéseket vizsgál: a nemzeti identitás és a talált filmek kapcsolatát (Odin 2011:137-158). Itt szerepel továbbá két magyar szerző tanulmánya, egyik sem filmelméleti szempontból elemzi a Forgács-műveket. Földényi F. László már korábban megjelent írásaiból (*Lettre Internationale*, *Col Tempo* c. kiállítás katalógusa) szerkesztett munkája az installációkat elemzi, Korányi Tamás pedig a Forgács-filmek nagy részét meghatározó zenét és az azt komponáló Szemző Tibor társalkotói szerepét vizsgálja hozzáértő módon (Földényi F. 2011: 229–234, Korányi 2011: 22–227).

A záró tanulmányra helyéből adódóan nagyobb hangsúly esik, ám a szerkesztőket dicséri az a tény is, hogy a témaválasztás az életmű nyitottságára irányítja figyelmünket (Kinder 2011:235-256). Nem abban az értelemben, hogy Forgács még remélhetőleg számos alkotással gazdagítja a magyar és egyetemes filmkultúrát, hanem a tekintetben is, hogy archívumának elemeiből nem csak hagyományos értelemben vett filmeket, hanem médiumelméleti, történettudományi és képanropológiai kutatásokhoz kiváló forrásként szolgáló webes adatbázisokat is létrehozhat. Marsha Kinder ugyanis *A dunai exodus* c. film installálását és annak webes adatbázissá alakított változatát elemzi. Rényi András, a *Col Tempo* c. kiállítás kurátorának kifejezésével élve, Forgács az installációiban elhelyezett, multimediális eszközökkel létrehozott tárgyakat „inszenálja”, hozzájuk látásmódot és környezetet rendel. Alkotói sokszínűségét jelzi, hogy bizonyos esetekben az installáció után készíti el a dokumentumfilmet, beépítve abba a kiállítási terekben szerzett tapasztalatokat (*Német egység a Balatonnál*⁹), olykor pedig a hagyományos filmbefogadói viselkedésünket ássa alá azzal, hogy egy kész dokumentumfilmhez teremt sokkal tágabb, megfelelőbb környezetet (*A dunai exodus*¹⁰).

Mint minden jó tanulmánygyűjtemény, így ez a kötet is a felmerülő kérdések, elemzési szempontok továbbgondolására készíti az olvasót. (Természetesen, a Forgács-filmek újbóli megtekintése, tananyagba való beépítése iránti igény is felmerülhetne, ha a filmek könnyebben hozzáférhetőek lennének, de sajnos a jelen intézményes, társadalmi viszonyok között nem azok.)

Ha felidézzük Nichols jellemzését, amelyben Forgács Pétert „*megmentő antropológiát művelő archeológusnak*” nevezte, eljátszhatunk a gondolattal, hányféle értelmezést nyithat még a szerző archeológusi minősége. A történelem és önmagunk megértésének foucault-iánus kritikai szemléletű megközelítése csak az egyik a lehetségesek közül, amelyben a Forgács-életműnek, mint fontos emlékezeti helynek a látogatása kulcsfontosságú lehetne. Ám még egy óriási hozadékkal is járhat:

⁹ *Német egység a Balatonnál*, CHB, Berlin, 2009, Balatonfüred, Vaszary Villa 2010.

¹⁰ *A dunai exodus – A folyó beszédes áramlatai*. Ludwíg Múzeum, Budapest, 2002.

kialakíthatja, fejlesztheti azt a reflexív befogadói attitűdöt, amelyre a film megjelenése óta tanítanak a dokumentumfilm-készítés mesterei, ám széles körű elsajátítása, lássuk be, utópisztikus elképzelés marad (Könczei 2005).

HIVATKOZÁSOK:

- Alphen, E. van (2011) *Toward a New Historiography: the Aesthetics of Temporality*. In: Nichols és Renov 2011: 59–74.
- Assmann, J. (2004) *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó
- Beke L. és Peternák M. (szerk.) (1987) *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. Budapest: Múcsarnok – Művelődési Minisztérium.
- Földényi F. L. (2011) *Analytical Spaces. The Installations of Péter Forgács*. In: Nichols és Renov 2011: 229–234.
- Kádár A. (2010) „Körberajzolni a tűz árnyékát”. *Újra felhasznált felvételek a Balázs Béla Stúdió 1968-1979 között készült filmjeiben*. Budapest: PTE BTK, Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- Kinder, M. (2011) *Reorchestrating History. Transforming The Danube Exodus into a Database Documentary*. In: Nichols és Renov 2011: 235–256.
- Korányi T. (2011) Taking the Part of the Whole: Some Thoughts Inspired by the Film Music of Tibor Szemző. In: Nichols és Renov 2011:222–227.
- Könczei Cs. (2005). Reflexivitás a dokumentumfilmben. *Filmtett online*. szept. 15. Elérhető: <http://www.filmtett.ro/cikk/2497/reflexivitas-a-dokumentumfilmben>. [Letöltve: 2013-01-12].
- MacDonald, S. (2011) Péter Forgács: An Interview. In: Nichols és Renov 2011:3–38.
- Nichols, B. (1981) *Ideology and the image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010) *Introduction to documentary*. 2nd Edition. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2011) The Memory of Loss. Péter Forgács's Saga of Family Life and Social Hell. Péter Forgács and Bill Nichols in Dialogue. In: Nichols és Renov 2011:39–58.
- Nichols, B. és Renov, M. (2011) *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*. (Visible Evidence 25). Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Odin, R. (2011) How to make History Perciptable: *The Bartos Family* and the Private Hungary Series. In: Nichols és Renov 2011:137–158.
- Pócsik A. (2012) Kötet egy világhírű magyar „film-alkimistáról”. *Élet és Irodalom*, október. 31. p. 20.
- Renov, M. (szerk.) (1993). *Theorizing Documentary*. Taylor & Francis Group.
- Renov, M. (2004) *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Renov, M. (2011) Historical Discourses of the Unimaginable: *The Maelstrom*. In: Nichols és Renov 2011:85–95.
- Roth, M. (2011) Ordinary Film: *The Maelstrom*. In: Nichols és Renov 2011:75–84.
- Silverman, K. (2011) Waiting, Hoping, Among the Ruins of all the Rest. In: Nichols és Renov 2011:96–118.
- Vasák B. (1999) Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs. *Metropolis*. nyár, 108–128.
- Wees, W. C. (1993). *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Film*. New York: Anthology Film Archive.