

Dárday István

## A dokumentumfilm a rendszerváltozás előtt

### BEVEZETŐ

#### 1.

■ A vizuális kultúrában, illetve a mozgókép egyéb megjelenési formái között a dokumentumfilm a közhiedelemmel és bizonyos művészeteoretikusok felfogásával ellentétben egyenrangú a fikciós műfajokkal, és jelentős szerepet tölt be a művészeti ágak sokféleségében. Ez természetesen nemcsak művészeti rangot, hanem a mozgókép hivatásának számtalan területén – a televíziózástól az oktatásig bezárólag – komoly kulturális feladatokat és elvárásoknak való megfelelést is jelent az ágazatot irányítók és a filmkészítők számára egyaránt.

A utóbbi évtizedek dokumentarizmusának helyzetét áttekintve azt látjuk, hogy a rendelkezésre álló feltételek, a finanszírozás, a műfaj valódi helyének keresése és az elkészült művek forgalmazása szempontjából hihetetlenül ellentmondásos korszakok követték egymást.

#### 2.

Ennek ellenére – anélkül, hogy a magyar dokumentumfilm és dokumentarizmus eddigi történeti korszakaival elemző módon foglalkoznánk – ki kell jelentsük, hogy a valóság ábrázolásában sokszor a játékfilmet, az irodalmat, illetőleg a szociológia tudományos kutatásait is megelőzve mély bepillantást, olykor kristálytiszta tükröt tartott a társadalom elé az emberi mélységek és a politikai akarat drámai ellentmondásainak és ütközéseinek feltárásában.

Természetesen itt hangsúlyozni kell, hogy a szocialista kultúrpolitika és a társadalomra erőltetett torz nyilvánosságszerkezet – mely a dokumentumfilmet sikerrel igyekezett az olcsó propagandafilm szintjére süllyeszteni – mindent elkövetett, hogy a műfajban rejlő valódi lehetőségek elfojtva maradjanak.

Ezt a furfangos, valójában kemény cenzúrára épülő rendszert kezdetben egyedül a – nagyrészt megfigyelési és ellenőrzési szándékokkal létrehozott – Balázs Béla

Stúdió volt képes megkerülni és kijátszani, amely a közösségként működő műhely innovatív erejénél és demokratikus szerkezeténél fogva olyan szellemi kapacitás gyűjtőpontjává vált, melynek kisugárzása Magyarország egész kulturális életére hatással volt, a filmterületen belül pedig elősegítette a filmes társadalom műhelyszerű működésének alakítását.

#### 3.

1989-ben a politikai vezetés meggyengülésében s a bekövetkezett radikális változások létrejöttében jelentős szerepet játszottak a művészeti alkotások s egyéb kulturális termékek, melyek között a dokumentumfilm területén született művek és műsorok változást generáló jelentős szerepe elvitathatatlan. Elég itt csak néhány filmcímet említeni: Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza: *Recsk, avagy egy kényszermunkatábor története*; Zsigmond Dezső – Erdélyi János: *Vérrel és kötéllel*; Kósa Ferenc: *Balczó*; Szobolits Béla: *Kizárt a párt*.

#### 4.

A szocializmusból egyfajta szockapitalizmusba való átmenet 20 esztendeje azonban a kultúra felszabadulása helyett a pénz diktatúrájának korszakát eredményezte, melynek politikai és állami ellensúlyozása semmilyen formában nem segítette a *szabadság eljövételével adekvát*, nagyon várt művészi kibontakozást. A pártosodás maga alá gyűrte a kultúrát, a tudományt, az oktatást, s a hamis és valós ideológiák mentén *kettészakított ország* gazdasági, politikai és morális válsága megteremtette a maga képeire formált hamis és hazug, képmutató médiavilágot és közéletet.

#### 5.

Legnagyobb veszteség a műhelyek teljes felszámolása nyomán a – mindig is hátrányos helyzetbe szorított – dokumentumfilmet és az ismeretterjesztő filmet érte, ahol

a *kuratóriumi rendszer* bevezetése – a piacképesebbnek ítélt játékfilm árnyékában – még azokat az apró vívmányokat is *elvezítette*, amelyeket a dokumentumfilmes szakma korábbi korszakokban kivívott magának.

#### **Az értelmiség útja az alkuhoz**

Az asztalaimon hatalmas kupacokban állnak a könyvek, folyóiratok, saját régi és újabb jegyzeteim, tanulmányok, kritikák, filmográfiák. Imént tettem le a telefont, pár nap halasztást kértem Kisfaludy Andrásról a Budapesti Iskoláról szóló tanulmányra. A Balázs Béla Stúdióról már sok mindent leírtak, a Társulásról is sok minden megjelent, hatalmas anyag dolgozza fel a magyar film negyvenötven évét, de a dokumentarizmus mégsem kapta meg a jelentőségének megfelelő helyet sem a filmszakmában, sem a közéletben, sem a vásznon, képernyőkön, sem a legfontosabb helyen: a katedrákon az oktatásban.

Azon tűnődöm, miért maradt annyi fehér folt, hamis beállítás ezen a területen, mennyire a priori politikai és ideológiai beavatkozások eredménye a halmozottan hátrányos helyzet, ami a dokumentarizmust minden eredménye ellenére a mai napig sújtja, s mennyire gátolta-gátolja egy szakmai farkasvátság, aminek folytán az akadályok magából a szakmai lobbykból is keményen eredtek és erednek.

Egyet mindjárt le kell szögezmem, hogy a világ filmművészetének ez a sajátos magyar útja szorosan össze-

függ azokkal a hatalmi viszonyokkal, amelyek ugyan az egész szocialista tömbben többé-kevésbé egyformán érvényesültek, egyedi vonásai mégis mindenütt kialakultak. Anélkül, hogy politológiai igényű elemzésre tennék kísérletet, mégis fontos kiindulópont, hogy a hazai kultúrpolitika ilyen egyedi vonása volt a Balázs Béla Stúdió létrejötte, melynek megalakulása körül sokfajta variáció látott napvilágot a szakmai sajtóban. Egy azonban tény, hogy e felülről elhatározott lépés s a BBS működésének lényege talán a legjobban modellálja a hatalom és az értelmiség között létrejött „iszapmocaras alku-birokjelleget”, amely talán a leginkább egy kültéri pikniknek álcázott pókerjátzsma kereteit öltötte magára, amelyben hol szabad volt hamiskártyásnak lenni, hol nem, hol csak a nagyok csalhattak, hol senki, hol azt mondták kivégzés, de kitüntetés lett a vége, hol meg a nagy ünneplés hátterében hagyták elvérezni a legjelentősebbeket.

Ehelyütt feltétlenül világító tollakkal kell többszörösen kiemelni az újkori magyar történelem legmarkánsabb határvonalát, 1956-ot, amelynek a rengeteg tanulmány, kutatás, film és irodalmi próbálkozás ellenére még mindig számos vakítóan fehér foltja van, pedig innen eredeztethető az évtizedekig elhúzódó, mindent beszennyező ingoványos alku a hatalom és az értelmiség között. Ingoványos megegyezésére – elkezdenek kialakulni s a gyakorlatban kikristályosodni. Aki velünk van, kussol, egyet hallgatsz, kettőt kapsz ...

A Balázs Béla Stúdió ennek az „alkusorozatnak” egy lényeges, felülről létrehozott pontja, mely talán a legszabályozottabb, szinte szerződészerű megegyezés volt a kultúrpolitika és a filmes társadalom között – ami mind a két félnek jelentős hasznot hozott. A hatalom számára a BBS akvárium volt, egy közlől vizsgálható lombik, ahol – állambiztonsági eszközökön kívül is, magas intellektuális síkon is – megszületésük pillanatától kezdve lehetett figyelni és nyomon követni az egyes generációkat, a bennük érlelődő törekvéseket, a felbukkanó politikai, művészeti és társadalmi tendenciákat. A másik oldal nyeresége egyértelmű volt: ugyan korlátozott, de mégis egyfajta teljes alkotói szabadság, elindulási lehetőség a pályán, a művészet számára legjelentősebb lehetőség: hivatalos pecsétellátott menlevél a kísérletezésre.

Az „alku” megkötésének körülményei tisztázatlanok, a kivitelezők személye is vitatott, a Stúdió létrejöttének időpontja is meg van többszörözve. A végeredmény azonban vitathatatlan: a világban egyedülálló műhely létrejötte és fokozatos kiérlelődése, amely a magyar filmművészet nemzetközi élvonalba kerülésének egyik fontos tényezőjévé vált.

A térben lévő dolgoknak sok oldala van, megismerésük lehetősége vitatott ugyan, de körbejárásuk nélkül a megismerés illúziója sem jöhet létre. Sajnos a rengeteg hamis elemzés, az illúziókeltés erejével generációk lettek dezorientálva és félrevezetve.

A magyar kultúra erőterében kialakult „húzd meg, ereszd meg játék” sokoldalú analízise még nem történt meg. A következmények morális kára egyértelmű, e tudati károk felszámolhatóságának átfutási ideje évtizedekben mérhető.

S éppen ezen a ponton van a Balázs Béla Stúdió távlatos jelentősége, mert e műhely nélkül nem lenne magyar dokumentarizmus, nem lenne magyar dokumentarista iskola, nem lett volna „Társadalmi Forgalmazás”, s Budapesti Iskola sem létezne. Nem lett volna ennek az egésznek kovásza, ami több ponton is megtermékenyítette a ,60-as évek végére kiüresedett fikciós filmek egész sorát.

A magyar társadalmi, emberi viszonyok ábrázolásának hitelessége többnyire ezeknek a filmeknek az anyagában a legerősebb, de a hitelesség egy mélyebb történeti összefüggésekre utaló értelmezésében is nagyon jelentős lépéshez segítette az egész magyar vizuális kultúrát. Elég, ha a hivatalos állami dokumentumstúdiók filmtermésére, a Híradó Stúdió filmjeire, majd később a korai – majd a már „véglegesnek gondolt” – televíziós csatornák termésére gondolunk, ahol nagyrészt csak a történelmi hamisítás árán lehetett egy-egy munkába belopni a valóságos viszonyokat megjelenítő pillanatokat, ha valaki vállalta az ezzel járó kellemetlenségeket vagy a meghurcoltatást.

### A „budapesti iskolához” vezető utak

A nyílt értelmezhetőség érdekében, az áttekinthetőség kedvéért soroljuk fel a legfontosabb csomópontjait annak a folyamatnak, amely a Budapesti Iskola elnevezésű filmblokk megszületéséig vezetett, illetve a magyar dokumentumfilmet a fikciós dokumentumfilm kialakulásán keresztül mai helyzetéig meghatározza.

### 1960

Herskó Jánost kinevezik a Színház- és Filmművészeti Főiskola Filmtanszakának vezetőjévé. Herskó János fokozatosan megreformálja a főiskolai oktatási koncepciót, a szakmai oktatást a társadalmi valóság, a szociológiai tények, a pszichológiai motivációk megismerésére alapozza. Vendéglelőadónak politikusokat, szociológusokat, társzművészeket épít be a hivatalos tantervbe.

Az 1962-ban induló osztály tagjai: Alfonz Naigi Bingi, Böszörményi Géza, Csányi Miklós, Ember Judit,

Grunwalsky Ferenc, Halász Mihály, Jeli Ferenc, Káplár Ferenc, Kovács László, dr. Kiss Gyula, Maár Gyula, Omnik Diamerián, Pintér György, Ráday Mihály, Rák József, (Semjén Anita), Sulyok Gabi, Szalai Györgyi, Szalkai Sándor, Szomjas György, Szurdi András, Téglássy Ferenc, Vajda Béla.

Az 1968-ban induló osztály tagjai: Dárday István, Jelles András, Lányi András, Negrelli Andrea, Pap Ferenc, Várkonyi Gábor, Vitézy László, Wilt Pál.

„...Azt mondtam Aczélnak, ha aránylag szabad kezet kapok, vállalom, hogy öt éven belül új generáció nő föl. 1960-ban kezdeményeztem a főiskolai reformot a film tanszéken. A legfontosabbnak azt tartottam, hogy a képzésben nagy szerep jusson a gyakorlatnak, a hallgatók kapjanak mind több lehetőséget a megszólalásra, filmes próbálkozásaikra. Biztattam a tanítványaimat: gyűjtsenek dokumentumanyagot. 1964–65-ben beérett az első ígéretes tehetségű osztály. Furcsa ellentmondást tapasztalhattam: egyrészt mindenhol – felülről is – lelkesen támogattak; üdvözölték és elvárták tanítványaim valóságfeltáró filmjeit. Másrészt viszont mind untalan szemrehányásokat kaptam-kaptunk, hogy a magyar valóság, a magyar munkás stb., nem olyan, mint ahogy ezekben a filmekben megjelenik...” (Gervai András: A tanúk. Film – Történelem. Élveztem, hogy brahista vagyok... Beszélgetés Herskó Jánossal; 81–82. oldal.)

### 1968

#### Régi ellentmondások:

„...a személyi kultusz időszaka úgyszólván lehetetlené tette a dokumentarizmus létezését: lényegében a híradó eseményeket is »megrendezték» akkoriban. A beszolgáltatások, békekölcsönjegyzések aktusait – személyes tapasztalat! – a szorongatott rendező »varázsolta» a felvevőgép elé, amikor az esemény már lezajlott, vagy még be sem következett. Ez utóbbi különös dicsőségnek számított! A dokumentarista nem kullogott az események uszályában, hanem ő maga »szervezte» azokat, ily módon egyszerre állt a művészi és forradalmári hivatása magaslatán. [...] Jancsó Miklósnak például az *Arat az orosházi Dózsa* című filmjében egy mamut tévesz aratási kampányát kellett a szó szoros értelmében megszerveznie, hogy ez a film elkészülhessen, s a legnagyobb gondja az volt; hogy miképp sikerülhet az elkeseredett, kenyérgondokkal küszködő téesztagokat nem csak a filmezésre, de a »valóságos« munkára is rábírnia: nemegyszer a szereplők csak statisztapénzért voltak hajlandók dolgozni...”

**A kibontakozás akadályai:**

„...a magyar dokumentumfilm további történetében is ritka és folytatás nélkül maradt kivételek a nagy művészi kiugrások, politikai tettek. Sajátos magyar dokumentarista iskola mind a mai napig nem alakult ki, sem a maga »honos« műfajában, sem a játékfilmben. Elszigetelt maradt, merőben csak stilisztikai következményei lettek Máriaassy Félix korai kísérletének. Jancsó Miklós, Sára Sándor és Kovács András pályafutása egyaránt azt bizonyítja, hogy műfaji tapasztalataikat a játékfilmben kellett átmenteniük, s művészi módszerüknek éppen a specifikusan dokumentáris jegyei e műfajban nem gyűrűzhettek tovább. Hamar elfulladt az a lendület is, amit néhány esztendője a cinéma vérité indított el, de a mindmáig társtalan Huszárik Zoltán Elégiája is, pedig újszerű elemekkel termékenyíthette volna meg – éppen a művészi elvonatkoztatás irányában – a műfaj hagyományos módszereit. Az ellenpóluson szembeütközően megrikult a szociografikus elemzés, kiáltó ellentétben a tudományos szociológia fölvirágzásával, a szociográfia irodalmi reneszánszával. Ezzel szemben újra feltűntek és terjedőben vannak a stilizáció olyan módszerei, melyek többé-kevésbé ellentétesek a műfaj természetével, alapvető funkciójával. Ilyen az úgynevezett rekonstrukció, melynek gyakorlata, mint láttuk, a személyi kultusz időszakának kényszerű következménye volt...”

**Az alkotó elsőbbsége:**

„A valóságtól való félelem és a túlzott óvatosság művészi-gondolati általánosításban egyszerre jellemzi a jelenlegi magyar dokumentumfilmet. Az »empíria« lebecsülését az »absztrakció« bizonytalansága súlyosbítja, mind bölcséleti, mind szorosabban vett esztétikai értelemben. A válság tehát a művészi tevékenység mindkét, ellentétesnek hitt oldalán jelentkezik. [...] A szakmai vita (Miskolc, 1968) során ez egy jelszóban is kikristályosodott, mégpedig Soproni Jánosnak, híradó- és dokumentumfilmek jelenlegi »gazdájának« referátumában. [...] „Hogy a témaválasztás fontos – közhely. De hogy milyen sok múlik rajta, nem elég tudatos, nem elég világos. A témaválasztáson eldőlhet a film sorsa (ha illik ilyesmiben méricskélgni) legalább félig, gyakran háromnegyed részt, néha egészen. Kis túlzással: a téma minden. A jó téma ismérve pedig csak az lehet, hogy minél több emberhez szóljon, és érdekes legyen...”

„Soproni voltaképpen a filmek középponti problémáját érti a témán, s ez a csekélységnek látszó logikai csúsztatás (éppen az általános elterjedtsége miatt)

rendkívül veszélyes. A műfaj esztétikai aspektusának, az alkotói egyéniség szuverenitásának végletes lebecsülése rejlik mögötte: valójában a dokumentumfilm művészi jellegét kérdőjelezi meg. Érdekes témává csak az válhat, ami a művészt érdekli, az avatott dokumentarista a papagájtenyésztésről is tud olyan filmet alkotni, amely nagy horderejű társadalmi kérdésekre villant. [...]

A gyakorlatban persze [...] a rendezőnek lényegesen tágabb mozgásköre van, mint az ötvenes évek elején, de elvileg nincs semmi különbség az akkori időknek a snittek méterszámát is kötelezően előíró technikai forgatókönyvei (a rekonstruktív módszer e csapdái) és az előzetes biztosítás pusztán tematikai szempontjai között. [...] A magyar dokumentumfilm fölvirágzásának azonban az alkotó művész a kulcsfigurája, dolgozzék akár rendelésre, akár a személyes kezdeményezéséből.”

B. Nagy László: *A dokumentumfilm társadalmi küldetése* (Utószó a miskolci rövidfilm-fesztiválhoz, Filmkultúra, 1968. 4. szám.)

**1969 Szociológiai Filmcsoportot!**

1969-ben jelentek meg a Filmkultúra 3. számában Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfy László, Pintér György, Sipos István (rendezők, operatőrök), Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Kardos Csaba (írók) írásai.

A revelatív kiáltvány mögött meghúzódó törekvésekkel a kultúrpolitika nehezen tudott mit kezdeni. Az elképzelés kezdetben az I-es stúdióban óhajtott volna megvalósítani a programot, amely végül kiszorult a hivatalos filmgyártás keretei közül, s a Balázs Béla Stúdió karanténjának keretei közé próbálták beszorítani.

**1970 tavasza**

A Balázs Béla Stúdió vezetőségévé választja a „Szociológiai Filmcsoport” tagjainak legmarkánsabb alakjait: Magyar Dezsőt, Gazdag Gyulát, Grunwalsky Ferencet, Szomjas Györgyöt, Mihályfy Lászlót.

„Napjainkban nem a nagy mozgások, nem a nagy drámai összeütközések jellemzik alapvetően társadalmunkat, hanem a társadalmi struktúra aprólékos átrendeződése – írják a fiatal generáció új rendezői: Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc, Szomjas György. A dokumentumfilmek képeinek számunkra szinte mágikus szépsége van, féktelen konkrétságuk miatt – vallják. Bennünket eddig a világ nem látott el rendszerezett képi információkkal, annak képi boncolásaival, hogy az egyes folyamatok hogyan néznek ki. Ezért ezek a filmek nekünk új in-

formációkat, döbbenetes képi élményt jelentenek.” (Zsugán István: Az 1976. évi Velencei Fesztivál kiadványában megjelent tanulmányából.)

A Balázs Béla Stúdió 1970–74 közötti korszakának legnagyobb eredménye a filmek sajátosságaihoz igazodó gyártási struktúra kialakítása, amely az alkotók számára tág keretek között lehetővé tette, hogy a hivatalos filmgyártás merev sémákra épülő struktúrájával szemben mindenki saját filmjének alkotói igényei szerint alakíthassa ki filmje létrehozásához a szükséges s azzal adekvát gyártási feltételeket.

A Balázs Béla Stúdió korábbi korszakaihoz képest itt a stúdió nemcsak azzal a jogával élt, hogy demokratikus keretek között az öngazgatás eszközeivel alkossa meg műveit, hanem elkezdődött a filmek létrehozásához szükséges struktúra radikális reformja is. A vállalt szociológiai filmprogram megvalósítása miatt ez elsősorban az újonnan értelmezett dokumentumfilmek gyártásának területére összpontosult, de nem hagyta érintetlenül a stúdióban folyó fikciós és kísérleti filmek létrehozásának gyártási struktúráját sem. Ebből a „forradalmi átalakulásból” leginkább kézzelfogható vívmány volt az úgynevezett előkészítési keretek bevezetése és azok szabad

felhasználásának lehetősége, amely már átvezet a következő generációból alakuló vezetőség reformokat továbbvivő tevékenységéhez.

#### 1974–1977

„...új nemzedék került a Balázs Béla Stúdióba a főiskoláról, s ők még tovább kívántak lépni a szociológiai iskola megteremtői által megkezdett úton. Dárday István, Mihályfy László, Szalai Györgyi, Vitézy László, Wilt Pál kollektív munkája, az ötször másfél órás *Nevelésügyi sorozat* már olyan alapos körüljárása egy problematikának, amilyenre eddig nem volt példa a filmgyártásban...” (Zsugán István: Az 1976. évi Velencei Fesztivál kiadványában megjelent tanulmányából.)

#### ***A sorozat funkciójának és forgalmazásának lehetőségei:***

„A sorozat elkészülte önmagában csak részeredmény. Társadalmi funkcióját csak akkor töltheti be, ha megtalálja az utat a közönséghez, ha érvényre jut az a törekvés, hogy a film »beavatkozzon a gyakorlatba«, részévé váljon a társadalmi gyakorlatnak.

A Nevelésügyi sorozat esetében tulajdonképpen már a témaválasztás, az elméleti és az előkészítő gyakorlati



munka során eleve körülhatárolódott a közönségréteg: az a társadalmi szektor, amely számára a sorozat elsősorban készült. Nem hagyományos mozifilmről van tehát szó, nem elsősorban az emberek szabadidejének eltöltését célozzák meg ezek a filmek, hanem egy szakmai réteg: pedagógusok, művelődési, közművelődési szakemberek és vezetők számára, szorosan kapcsolódva mindennapi munkájukhoz, hétköznapi gyakorlatukhoz...” (Toldi mozi – BBS, *Arany füzetek: Nevelésügyi sorozat*, 1975. július, 40. oldal.)

### „Vetíteni nem elég!”

„1975 szeptemberében megalakult a Balázs Béla Stúdió Közművelődési Csoportja, amely kutatja a film társadalmi funkcióját azzal a céllal, hogy a film tudatformáló szerepének hatékonyabb módszereit valósítsa meg a közművelődés gyakorlatában.

Törekvésünk:

1. Hogy a filmet a valóság- és önismeret eszközeként használjuk.

2. Hogy a film ne csak véletlenszerűen szerveződött heterogén »közönséggel« találkozzon, hanem a munkamegosztás, az életkor, az intézményes hierarchia, a területi egység szerint szerveződött réteggözönséggel találkozzva fejtsen ki hatását olyan társadalmi problémák mentén, amelyekben az érintett rétegek is érdekeltek. Ez a film és közönség más minőségi viszonyának létrehozását jelenti.

3. Hogy a film és a közönség tudatosan megszervezett találkozása közösségi élménnyé váljon a film által indukált társadalmi, filozófiai problémákról való közös gondolkodásban, vitában. Ez azt jelenti, hogy a film utóéletének megszervezése váljon a film elkészítésével egyenrangú társadalmi feladattá. Ebben a munkában elsősorban azokra a Balázs Béla Stúdióban létrejött dokumentumfilmre támaszkodunk, amelyek hangsúlyozottan a társadalom életének, a valóságnak a dokumentumfilm módszereivel történő minél teljesebb megismerését és feltárását tekintették és tekintik céljuknak. Sajátosságaikból következően ezek a filmek a hagyományos közönség–film- kapcsolatban nem értelmezhetők: igénylik és egyben segítik egy új típusú nézőfilm kapcsolat kialakulását. Feltételezéseink szerint ez a gyakorlat más típusú filmeket (játékfilmeket is) hozzásegít-

het ahhoz, hogy megtalálják «elvesztett» közönségüket, betölthessék társadalmi funkciójukat. (Budapest, 1975. december)” (*BBS Fekete füzet* – Balázs Béla Stúdió Közművelődési Csoportja; Pécs-Baranya Közművelődési Filmhét, 1977.)

A BBS-filmek bemutatási kötelezettség nélkül készülhettek, ez volt a szabadság. A cenzúra a forgalmazás körének megszabásában nyilvánult meg. A Balázs Béla Stúdió 1974–77 közötti időszakának legjelentősebb vívmánya – az előző vezetőség gyártási reformjának továbbvitele mellett – a filmek forgalmazásának reformja, elsősorban a „Társadalmi Forgalmazás” koncepciójának kidolgozása, gyakorlati megvalósításának széleskörű bevezetése és kiharcolása a forgalmazási vállalatok és a kultúrpolitika konzervatív erőinek ellenében.

Ebben a struktúraformáló munkában a Balázs Béla Stúdió műhelye – amely a szűkös állami dotáció szétosztásának nehézségeitől, valamint a stúdióban komoly elvi vitákban egymásnak feszülő csoportok elméleti és gyakorlati „harcaitól” forrongott – már kevésnek bizonyult a merőben új alapokon megjelenő terjesztési koncepció gyakorlati megvalósításához, ezért kapcsolódtak be a munkába elsősorban közművelődési szakemberek: Vitányi Iván, Kovács Sándor (Népművelési Intézet), Beke Pál (VIII. kerületi Művelődési Ház), Balipap Ferenc (Dombóvári Művelődési Központ); továbbképzési és oktatási intézmények munkatársai és vezetői: Fáklya Klub, Fővárosi Pedagógusok Művelődési Központja, Fővárosi Pedagógiai Intézet, Kulturális Minisztérium; szakszervezetek, majd a Megyei Modellkísérletek beindulása után Veszprém, Komárom, Bács-Kiskun megye vezető közművelődési intézményei és moziüzemi vállalatai.

A társadalmi forgalmazás kialakuló rendszerének a Balázs Béla Stúdió összes filmjét – egy kivételével (Szentjóbó: *A kentaur*) – sikerült kiszabadítani a dobozokból, s a nyilvánosságnak egy újabb, a dialógus lehetőségét is felkínáló rendszerét kialakítva egyetemeken, gyárakban, továbbképzési intézményekben, iskolákban, művelődési intézményekben stb. életre kelteni az addig csak nagyon szűk körben vagy még ott sem vetíthető felhalmozódott filmkincset.