

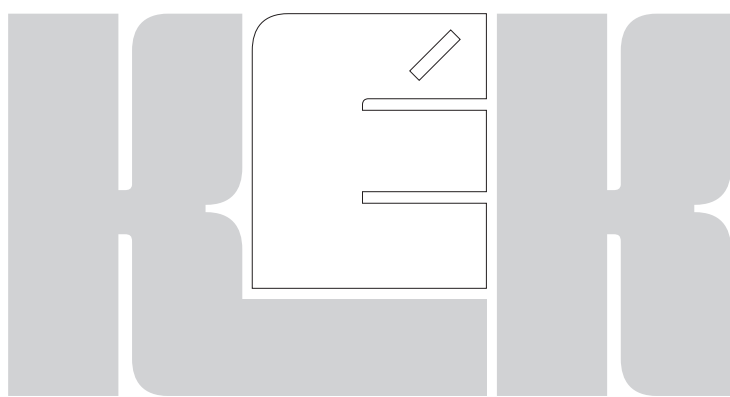
IV. folyam III. évfolyam 2012. I-II. szám Ára: 2000 Ft

HEK

Kultúra és Közösség
művelődéstudományi folyóirat

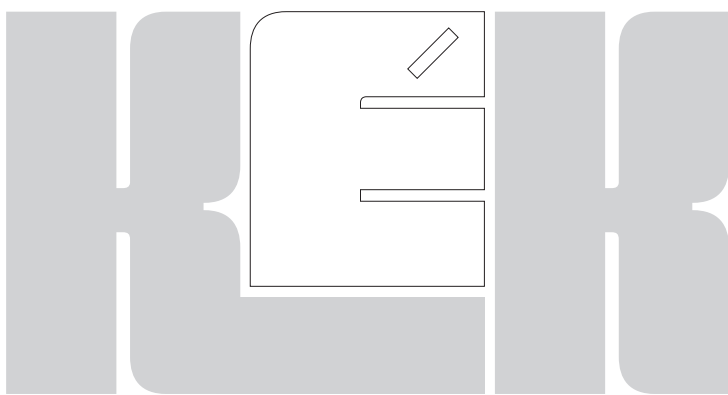
Film – művészet – szociológia





Kultúra és Közösség
művelődéstudományi folyóirat

Film – művészet – szociológia



Kultúra és Közösség

művelődéstudományi folyóirat

Lapunk szerkesztősége az MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont Szociológiai Intézetében működik.

Főszerkesztő: Tibori Tímea

Főszerkesztő-helyettes: A. Gergely András

A szerkesztőbizottság tagjai:

A. Gergely András, Kraiciné dr. Szokoly Mária, Laki Ildikó, Paksi Veronika, Papp Richárd, T. Kiss Tamás

Szerkesztőség címe:

MTA TK Szociológiai Intézet

1014 Budapest, Úri utca 49. Tel./Fax: +36 1 224 0790

www.kulturaeskozosseg.hu

Kiadja:

Belvedere Meridionale

www.belvedere.meridionale.hu

Fotók:

Inkey Alice, Kiss Benedek Áron, Kurucz Sándor, Mohi Sándor, Péterffy András, Réthey-Prikkel Tamás

Tematikus számunk felkért szerkesztője Szilágyi Erzsébet volt.

Nyomdai kivitelezés:

s-Paw Bt.

6794 Üllés, Mező Imre u. 7.

www.s-paw.hu

Felelős vezető: Szabó Erik

ISSN 0133-2597

A lap megrendelhető a kiadó címén és a következő e-mail címen: terjesztes@belvedere.meridionale.hu

A lap ökotudatos szellemben készül.

TARTALOMJEGYZÉK

VISSZATEKINTÉS

Lapok a magyar művészetszociológia, film-művészetszociológia történetéből	5
Portré Szilágyi Erzsébet művészetszociológusról. Az interjút készítette Tibori Tímea	7
Wessely Anna: A kultúraszociológiai megismerés sajátossága	19
Tibori Tímea: Gondolatok Hauser Arnold művészetszociológiai nézeteiről	25
„A magyar művészetszociológia 1900-1990”. Összeállította Tibori Tímea	35
Szilágyi Erzsébet: A magyar filmszociológia, film-művészetszociológia története, 1900-1995	43

A MŰVÉSZETSZOCIOLOGIA – MA

Wessely Anna: A művészetszociológia – „Kinek nem kell és miért”?	65
Rétfalvi Györgyi: Kiberpunk értelmezések	73
Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor: A kilencvenes évek művészetének néhány jellegzetessége – a kultúrantropológus szemével	93
Schadt Mária: Ideológia és valóság, az 1950-es évek nőideáljai a magyar filmekben	109
Gábrriel Dóra: Teleregényes rendszerváltás	121
Rudolf Dániel: A „Simó osztály” és nemzedékük 20. és 21. százada	127
Antalóczy Tímea – Pörzsi Zsuzsanna - Vaskuti Gergely: Óvodások távirányítóval	143
Kiss Benedek Áron: Nézőpontok, közelítések és távolítások	155

RECENZIO

B. Bernáth István: Az impresszionista moralizálás kedves virágai	167
Gyimesi Zsuzsanna: Filmtörténet által – homályosan?	173

EMLÉKEZÉS SZŐTS ISTVÁNRA

Péterffy András: Tépett noteszlapok ***** avagy ***** „A néző mindent elhisz”	177
---	-----

<i>SZERZŐINK</i>	193
------------------------	-----

CONTENTS

RETROSPECTION

Pages from the History of the Sociology of Art.....	5
Portrait of Erzsébet Szilágyi, Sociologist of Art. Interview by Tímea Tibori	7
Anna Wessely: Cultural Sociological Cognition – Karl Mannheim	19
Tímea Tibori: Thoughts on Arnold Hauser’s Views on the Sociology of Art	25
Details from the Final Report of OTKA Project “The Hungarian Sociology of Art 1900–1990”	35
Erzsébet Szilágyi: An Overview on the Hungarian Sociology of Film (1900–1995)	43

SOCIOLOGY OF ART – TODAY (CURRENT SOCIOLOGY OF ART)

Anna Wessely: Sociology of Art – “Who does not need it, and why?”	65
Györgyi Rétfalvi: Cyberpunk Interpretations. The Theoretical Context of Cyberpunk in Literature and Film: Science Fiction, Popular Culture and Postmodern	73
Ágnes Kapitány –Gábor Kapitány: Some Characteristics of the Art of the Nineties	93
Mária Schadt: Ideology and Reality: The Ideal Woman of the Hungarian Film of the 1950s	109
Dóra Gábrriel: Tele–novelistic Transition: Content Analysis based on the 1989 Episodes of the Soap Opera ‘Szomszédok’ (Neighbors)	121
Dániel Rudolf: The ‘Simó Class’ and the 20 th and 21 st Century of Their Generation	127
Tímea Antalóczy– Zsuzsanna Pörzsi–Gergely Vaskuti: Preschool Children with Remote Control. Media and Film Consumption amongst the Youngest Generation.....	143
Benedek Áron Kiss: Viewers, Zooming In and Out. Views of Young People on the Film ‘Taxidermia’.....	155

REVIEWS

István B. Bernáth: Nice Flowers of the Impressionist Moralizing	167
Zsuzsanna Gyimesi: Through History of Film – Darkly?	173

IN MEMORIAM ISTVÁN SZÓTS

András Péteffy: Torn Notebook Sheets... “The Viewer Believes Everything!”	177
---	-----

<i>CONTRIBUTORS</i>	193
---------------------------	-----

LAPOK A MAGYAR MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA, FILM-MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA TÖRTÉNETÉBŐL

Az 1900-as évek elején a Vasárnapi Kör megalakulásával a magyar szociológiai gondolkodás jelentős lépéseket tett a hazai társadalmi állapotok értékelésében, amivel az európai szociológia részévé vált. A Vasárnapi Kör nem foglalkozott sem művészetszociológiával, sem a kultúrának olyan területeivel, mint a film. Mégis ennek a fiatal tudós csoportnak három fiatal tagja vált a kultúra- (Mannheim Károly) és a művészetszociológia (Hauser Arnold), illetve a filmesztétika (Balázs Béla) elméletének alapítójává. Lukács György, mint ennek a Körnek meghatározója a filmet 1911-ben teljes mértékben elutasította, majd az 1960-as évektől, a magyar új hullám megjelenésétől felülvizsgálta nézeteit, és elismerte az új hullámok tematikai és formai újításainak a jelentőségét. A 20. század elején a filmet még nem is sorolták a művészetek közé. A filmről, mint művészetről a némafilm korszak végétől beszéltek a pszichológusok (Rudolf Arnheim), a szociológusok (Siegfried Kracauer). Szomorúan kell megállapítani, hogy a magyar művészetszociológia magyar tudósai nem Magyarországon tevékenykedve elemezték a film és a társadalom viszonyát, hisz mindhárom felsorolt szociológus németül adta ki műveit. Frankfurtban, Münchenben, Bécsben élve írták könyveiket. Hauser Arnold még az 1974-ben németül megjelent (magyarul 1982-ben) művészetszociológiájában is abban a fejezetben ír a filmről, melynek „A tömegkommunikáció médiumai” címmel ír. Ebben a fejezetben a filmet a bestsellerrel, a rádióval és a televízióval együtt tárgyalja. Maga a kontextus nem arra enged következtetni, hogy a filmet művészetnek tartaná. Szól a filmtörténet nagyjairól (Sz.M. Eizenstein, Ch.S. Chaplin, D.W. Griffith, O. Welles, M. Antonioni, F. Fellini, I. Bergman nevét említi többek között), de egyéni értékeiket ismeri el, nem a film művészetszociológiai problémáit veszi sorra. „Még egy olyan súlyos tartalmú műben is, amilyen Alain Resnais: *L'Année dernière à Marienbad* (Tavaly Marienbadban) nagyobb súllyal esik latba a vizuális kép, mint absztrakt jelentése, mint a szereplők lélekrajza vagy a mese tömkelege. Az események, a lelki motivációk és gondolati összefüggések rejtelmesek, homályosak, a helyzetek, fotografikus ábrázolások és az egyes

képek ellenben megragadóak és emlékeztetők.” (Hauser 1982:728)¹

Jelen összeállítás három idő szegmensből választott lapokat a magyar kultúra- és művészetszociológia történetéből:

1. a 20. század elejének, közepének két meghatározó személyiségéről (Mannheimről, Hauserről) írt tanulmányt az 1990-es években két művészetszociológus írta

2. az előző korszakról írt esszék egyben az 1970-2000 közötti időszak művészetszociológiai gondolkodásának fontos jellemzőjéről nyújtanak információkat, a gyökerek kereséséről. Egyben jelzik, hogy a Józsa Péter köré szerveződő kutatók mit terveztek ebben az időszakban

3. a mai elméleti, és empirikus kutatásokból nyújt válogatást az utolsó rész. Ez a rész kicsit elmentmond a Józsa Péter lefektetett alapelvnek: hisz nemcsak a művészetszociológiai kutatásokból válogatott, hanem azzal érintkező területekről. A kultúrszociológia, a tömegkultúra, a médiahatás kutatás, a genderkutatás film-művészetszociológiával érintkező, annak szempontjait is tartalmazó kutatásokból is közöl új eredményeket, taxatív felsorolást tartalmazó írásokat.

A válogatást könyvrecenziók zárják, melyek a film könyvkiadás legfrissebb köteteit elemzik. A két kötet nem film-művészetszociológia, de az egyik a rendszerváltás utáni dokumentumfilmekről szól, míg a másik az orosz filmek ötvenes évekbeli narratíva változatairól. A válogatás befejezéséként a 100 éve született Szóts István előtt hajtunk fejet. Az előtt a magyar rendező előtt, akit nyugodtan nevezhetünk az első kiemelkedő, Európában is ismert művészfilm készítőnek. Aki a magyar vizuális-, audiovizuális nyelv és stílus Mestereként a filmballada műfajának máig ható kialakítója, alakítója volt. A filmről, mint művészetről, a film intézményi rendszeréről szóló gondolatait, melyeket 1945-ben fogalmazott meg, máig nem valósították meg. A „Noteszlapok...”-on ezeket veszi sorra a Szótsre emlékező filmrendező, filmpedagógus.

*Szilágyi Erzsébet professor emerita
számunk vendégszerkesztője*

¹ Hauser Arnold (1982): A művészet szociológiája. Fordította: Görög Livia, Gondolat, Budapest

PORTRÉ SZILÁGYI ERZSÉBET MŰVÉSZETSZOCIOLÓGUSRÓL

Az interjút készítette Tibori Tímea

Tibori Tímea: Régi adósságát pótolja a Kultúra és Közösség Szerkesztősége azzal, hogy a film és a film-művészetszociológiai kapcsolódásairól készítsen összeállítást. Vendégszerkesztőként olyan művészetszociológust választottunk Szilágyi Erzsébet személyében, aki oktatóként és kutatóként évtizedek óta nyomon követi a hazai és a nemzetközi filmszociológia eseményeit, elméleti és alkotói, módszerbeli változásait.

Először arról mesélj, hogyan lettél szociológus, hiszen a mi generációnknak nem ez az első diplomája. Nem is így hívták azt az érdeklődést, ami bennünket nyitottabbá tett a társadalmi kérdések iránt.

Szilágyi Erzsébet: Köszönöm, hogy művészetszociológusként mutattál be. Sajátos pályám egyik bizonyítéka, hogy a velem készült interjúkban, beszélgetésekben hol filmtörténészként, hol szociálpszichológusként, hol filmszociológusként mutatnak be. Sok mindennel foglalkoztam, sokat kutattam, annak függvényében, hogy hol dolgoztam. A szívemhez a legközelebb a művészetszociológus állt, mert a vágyaim szerint választottam témát, módszert. Ez a probléma velem éppúgy összefügg, mint azzal a generációval, amelyhez tartozom, amelyben nem kevés a rám jellemző életút. Elsőgenerációs értelmiségi vagyok. Egy Pécs melletti bányász kolónián születtem (amelynek a születésemkor a neve Somogy volt, majd Vasas lett, és ma Pécs-Somogy). Édesapám bányász volt, édesanyám a telep kultúrotthonának gondnoka, a mozi pénztárosa. A kultúra, a művészet legjobbjaival is találkoztam a kistelepülésen, mert az gyermekkorom alatt a kultúrotthonban Szecsődy Irén, Svéd Sándor – az Operaház világhírű művészei – is fellépett. A mozi minden filmet láttam, többször is. Nagyon-nagyon jó középiskolába jártam, ahol zenetörténetet, művészettörténetet, sőt pszichológiát is tanultam. Vilma néni, a pszichológia tanárnő mind a tárgy révén, mind az egyénileg folytatott beszélgetései révén a tárgy rajongójává tett, és amikor az ELTE Bölcsészettudományi Karára jelentkeztem, akkor ezt a szakot választottam. Azonnal fölvettek, 18 évesen. Az egyetemen óriási szerencsém volt, mert találkoztam Radnai Béla tanár úrral. Azt mondh-

tom a szakmai édesapámmá vált. Minden hallgatóval – akkor még kevesebben voltunk a szakon, mint ma – mindig beszélgetett, havonta egyszer rákérdezett arra, hogy érezzük magunkat, mit gondolunk a világban elfoglalt helyünkéről. Óriási megtiszteltetés volt ez az öt éven át tartó beszélgetés sorozat, ami velem az egyetem után is tartott, mert a kutatás felé terelt, a tematikák kiválasztásában is segített nekem a Professor úr. Ezek a beszélgetések alakították ki bennem azt, hogy kutató szeretnék lenni, hogy a művészettel, filmmel szeretnék foglalkozni. Ehhez kapcsolódik az a mindenre való odafigyelés, a minden nyilvános és fél-nyilvános művészeti programon való részvételre törekvés, ami az egyetem alatt is, a végzés után is meghatározta az életemet. Budapesten a '60-as években a Kossuth Klubba, a Fiala Művészek Stúdiójába stb. folyamatosan jártam. Már egyetemi éveim alatt a filmklubokban, a Film-múzeum vetítéseire járva számomra a film vált első számú művészeti ággá, kifejezési formává. A Kossuth Klubban, a felolvasó színházban a modern angol, francia (Ionescu, Beckett stb.) drámákkal, a filmmúzeumban a francia, angol, lengyel új hullámos filmekkel ismerkedtem meg, és rajongtam értük. Ezek a találkozások is a művészetekkel való foglalkozás felé fordítottak, illetve a filmművészet felé fordítottak, illetve a filmművészet felé fordítottak, illetve a klubokban összetaláltam olyan fiatalokkal, akikkel a másként fogalmazó művészeti alkotásokról másként gondolkodva beszélünk. A szerencse úgy hozta, hogy a Filmtudományi Intézetbe kerülhettem gyakornoknak a diploma megszerzése után. Elsőgenerációs értelmiségiként a párthoz kötött karrier is, mint lehetőség elindíthatott volna egy pályát, de én értelmiségi akartam lenni, olyan, mint a Nyugatosok, vagy más számomra példának számító művészek, tudók, kutatók. Az ötödik év második félévében a Pszichológiai Intézetben voltam gyakornok. Ez a félév a szakirodalom olvasás és megbeszélés időszaka volt. A félév végén Bartha Lajos igazgató úr a munkámat értékelve elmondta szívesen foglalkoztatna, de csak egy státusza van, és azt természetesen az akkor születés előtt álló kolleganóm kapta meg, de helyette felhívta a figyelmemet a Filmtudományi Intézet gyakornok programjára, ahová be is ajánlott. Rendkívül boldog voltam. A szakdolgozatom témája a 13-14 évesek iskolán kívüli ismeretszerzé-

si módjai voltak. Ebben a tömegkommunikációs eszközök preferálásáról készítettem kérdőíves felmérést. Az ismeretszerzés volt a szakdolgozat címe, de a kérdések a szabadidős szokások felmérését tették lehetővé. Nagyon izgalmas volt a több száz fős, budapesti általános iskolások között készített felmérés anyagának a feldolgozása. Bartha igazgató úr ezt ismerve ajánlotta a filmtudományis gyakornoki állás lehetőségét. A gyakornoki képzési formát a Filmtudományi Intézetben azért találták ki, mert a szakma számára fiatal kutatókat akartak képezni, hisz ilyen fajta képzés a felsőoktatásban sehol nem volt. Közben férjhez mentem. A külön-külön albrlettől a közös albrletig mindenütt laktunk, a télen is lakható vikendházból jutottunk el a lakótelepi panellakásig. A férjem történész volt, a gyermekeim születése körül írta a kandidátusi disszertációját. A körülményeink nem a legjobbak voltak, de a lelkesedésünk annál nagyobb. Vagyis együtt is, vagy külön –, mert valamelyikünknek a gyerekekre is vigyáznia kellett – jártunk kiállításokra, a kaposvári színház előadásaira, a balatonboglári kápolna tárlatra. Rajongtunk Wajdádért, a cseh, a magyar új hullámmért. Nagyon érdekes volt az a néhány gyakornok is, akiket a Filmtudományi Intézetben ismertem meg. A legtöbben az ELTE BTK-ról jöttünk, de volt, aki a JATE-n Szegeden, vagy a KLTE-n Debrecenben végzett. A Szegeden végzett fiúnak bérelt helye volt a gyakornokok között, mivel ő annyira tudatosan készült az intézetbe, hogy ötöd évben autóstoppal feljárt a filmintézeti szakmai vetítésekre, és egy év alatt elfogadtatta magát. Az Intézetben Bíró Yvette, Nemes Károly, Magyar Bálint dolgoztak ki számunkra olyan programot, melyek szakkönyveket, filmeket tartalmaztak. Vagyis filmelméleti, filmtörténeti képzésen vettünk részt. Ez volt az újabb diploma megszerzése, hisz mint gyakornokok szinte a teljes filmtörténetet megismertük. Megbeszéltük egymással, valaki irányításával az olvasott elméleti művet, a látott filmet. Azt gondolom, mindannyiunk számára a második egyetem volt ez a néhány év. Közben bejártam a Filmművészeti Főiskolára Herskó János óráira. Forgasatokra is mentem. Mindent tudni, látni akartam, ami a filmművészettel kapcsolatos. 1965-ben az első Játékfilm Szemlé is részt vettem – és egészen az ideig évig néhány kivételével szinte mindegyiken ott voltam. Az Intézetben minden osztályon töltöttünk néhány hónapot, így a kutató osztálytól, a könyvtáron, a szerkesztőségen át az archívumig mindenütt megfordultunk. Az Intézeti évek alatt is bejártam a Radnai professzor úrhoz. Az ő javaslatára

kezdtem el a kisdoktori írását. A közös ötletünk, beszélgetéseink eredménye lett A Chaplin emberábrázolása című kisdoktori disszertáció. A kisdoktorit Radnai professzor halála miatt Székácsné Vida Máriánál fejeztem be, illetve védtem meg. Chaplin a kedvencem volt, nagyon örültem, hogy vele foglalkozom. A magyar filmen kívül a cseh film történetét, a cseh film szakirodalmat is megismertem, mert cseh szakos lévén sokszor nyertem ösztöndíjat Prágába és ott is a cseh Filmintézet jóvoltából ugyanazt végigtanultam, mint itthon. 1968 után különösen nehéz korszakban jártam ki. Sok emlékezetes találkozásom, beszélgetésem volt a cseh új hullám letiltott tagjaival. Ewald Schormmal Bikácsy Gergellyel akartunk interjút készíteni. Bikácsy a Filmvilágnál dolgozott, egy televíziós fesztiválon volt kint Prágában, én ösztöndíjjal kutattam. Schorm jót beszélgetett velünk, én láttam a színházi rendezéseit, szerepléseit és rajongtam értük. Nyilvános szereplést, főleg a filmjei révén a letiltás miatt nem vállalhatott, hiába mondtuk neki, hogy itthon biztos megjelenhet a cikk. Nainvak voltunk. Emlékszem volt egy Macbeth rendezése, amit egy vidéki színházban rendezett meg, Prágában csak vendég előadáson volt látható, a kabuki színház módszerét vette át. Óriási élmény volt az előadás. Az ismereteim a filmről elméletből és gyakorlatból egyaránt széleskörűek voltak – legalábbis a pályám indulásakor. Alkotni, a filmet csinálni sosem akartam, de a gyakornok társaim igen. Egyikük amatőrfilmjében, mint színész szerepeltem. Engem a filmpsziológia, filmszociológia érdekelt. Egyik gyakornoktársam előbb otthagya az Intézetet, mint én, mert a minisztériumban a közönségkutatásra nagyobb lehetőség volt, mint a Filmtudományiban. Majdnem valamennyien elkerültünk az Intézetből. Csányi Miklós filmrendező, Vörös Éva filmdramaturg, Bikácsy Gergely, Zalán Vince a Filmvilág munkatársa, Juhász Árpád filmszociológus lett a minisztériumban, Ember Marianne maradt az Intézetben, a Filmkultúra szerkesztőségében. Minden próbálkozásom ellenére sem sikerült a művészetszociológiát elfogadtatni az Intézetben, tehát 1975-ben átmentem a Tömegkommunikációs Kutatóközpontba 12 évi munkaviszony után. Szociológiai kutatásokat folytathattam, de a filmszociológia, pláne művészetszociológia itt sem került a támogatott kutatások közé. A filmszociológia akkor volt használható tudományterület, ha filmrendező készített televíziós filmet, sorozatot. Ritkán fordult elő, hogy a televízió filmműsorait kutathattam. Viszont a művészetszo-

ciológia néhány tematikánál megjelent. Az MTV Fiatalok Művészek Stúdiója formanyelvi kísérleteket folytatott, az audiovizuális nyelv szabályainak új útjait kereste. A tevékenységüket a filmesek Balázs Béla Stúdiójához hasonlíthatom. Őket kutatni nagyon izgalmasnak tűnt. Egyébként a Fiala Művészek Stúdiójának kutatását nem támogatták, de nem is tiltották, hisz az MTV része volt. Hogy a legismertebb nevet említsem: a korszak avantgárd művészeinek legismertebbje, Bódi Gábor a BBS-ben is, az MTV FMS-ben is dolgozott, kísérletezett. A színes televíziózás jellemzői nagyon izgatták. Jeles András is készített műsort a televízióban, az FMS-ben, az ő alkotásaival való foglalkozás is csemegének számított. A filmnyelvi kérdésekkel, a nyelvalkítás szabályaival való foglalkozás fontos volt, kutatása izgalmasnak tűnt. Az 1960-as évektől a magyar film hihetetlenül gazdag korszaka volt, az első olyan korszak, amikor a filmgondolkodás élvonalába tartoztak bizonyos magyar filmek. Az új tematikákat, új nyelven fogalmazták meg, állandóan a meglévő – hazai és globális – nyelvi határokat tágtították. Ezeknek az új filmeknek, televíziós alkotásoknak a közönségkutatása napirenden volt minden szociológiai műhelyben, még azokban is, ahol nem a filmszociológia volt az elsődleges. Sok pénzt senki nem kapott rá, még Józsa Péter sem – hát még én! –, de kicsi, apró kutatásokat mindig végezhattunk. A minta mindig a baráti körünkben került ki, mert mondjuk őket tudtam rávenni arra, hogy Bergman: Jelenetek egy házasságból című filmjét és 6 részes sorozatát nézzék végig, fókusz csoportos beszélgetésben vegyenek részt, kérdőívet töltsenek ki. Az anyag a Rádió és Televízió Szemlében jelent meg. Az MTV azokról a műsorokról, amelyeknek a nézettsége alacsony volt nem akart felmérést készíttetni. Már pedig a Bergman sorozat értelmiségi párjának életmódja, életvitele, kommunikációs kultúrája, értékrendje nem volt vonzó nagy tömegek számára. A televízióban, a sorozat a történet mindennapisága, szociológiai hitelessége hatott, míg a moziváltozatban a történet drámaisága, és ennek a drámaiságnak a szociológiai hitelessége. A művészetszociológiai aspirációim megerősítést kaptak, amikor a TK-ba került S. Nagy Katalin. Katit a képzőművészet, engem a film érdekelt művészetszociológiai aspektusból. A Kati kezdeményezésére a Szociológiai Társaságon belül megalapítottuk a Művészetszociológiai Szekciót (ő volt az elnök, én a titkár). Ekkor készítettem felmérést a korszak másik kiemelkedő rendezőjének, Jancsó Miklósnak a sorozatáról (Doktor Faustus) a TK-ban. Jancsó soro-

zata a közönség-megalómánia szempontjából bukás volt, de filmnyelvi szempontból, és ha elismerjük, hogy rétegfilmek léteznek a televízióban is, nem volt az. Azt a tényt, hogy bennünket állandóan figyelnek, Jancsó azzal érzékeltette, hogy a hőseit függönyön, cigarettafüstön keresztül láttatta. A nagyközönséget ez zavarta, de a vizuális kultúrára érzékeny nézőket nem. Ők megértették a jelentését, nem utasították el a művet, a jancsófi filmbeszédet. Nagy örömmel csatlakoztam a Józsa Péter körül levő fiatal kutatókhoz a Népművelési Intézetben. Tölgyesi János kollegámmal vágóasztalon néztük többek között Makk Károly: Szerelem című filmjét és szinte kockáról – kockára leírva elemeztük. Ez akkor a szemiotika felől közelítette meg az alkotást, de szerettünk volna közönségvizsgálatot is készíteni. A rejtett és nyílt üzenetek struktúrája, viszonya, befogadásban való megjelenése izgatott bennünket. Ehhez próbáltunk közönségkutató módszereket keresni, kérdőíveket fogalmaztunk. Minden módon körül akartuk járni, hogy a filmnyelvet hogyan értik a nézők, mit értenek meg a szabályokból. Józsa Péternek abban igaza volt, hogy a művészetszociológiának csak azt kell kutatnia, amiről az esztétika azt állítja, hogy művészet. De a művészetnek a felismerése a befogadásban hogyan zajlik, ez a kérdés nagyon izgatott bennünket. Ugyanis sorra az derült ki, hogy ahány ember annyi-féle művészet főleg filmművészet, meghatározás létezik. A Józsa Péter féle kulturális blokkok is ezt erősítették meg. A képzőművészeti, a zenei, az irodalmi műveltséganyag alapot ad, hogy valaki meg tudja ítélni egyik vagy másik területen, hogy milyen minőségű a mű. Valamifajta összefüggés van, hisz az egyik területen való jártasság a többi terület értékeinek a felismerésében is segít. A Beethoven kedvelő Örkény, vagy Csontváry értékeit is felismeri, de Jancsót például elutasítja. Hiába van több művészet esetében biztos iránytűje, a filmnél ez nem bizonyul biztos támasznak. A Sántha Ferenc regény ismeretében a belőle készült Fábri Zoltán alkotás érdemeit felismeri, de Godard: Kifulladásig című filmjének újdonságát, érdemeit már nem. Nagyon sokan a beszélt, a írott nyelv szabályait ismerik, a művekben megjelenő művészi színvonalat, új irányzatot felismerik, értékelik, de a filmmel ezt nem tudják pontosan, ezért el is utasítják. A Józsa Péter titokmegfejtési kör tevékenysége abbamaradt, mert a filmnyelv szabályainak a megfogalmazása soha nem sikerült. Ma is szükség lenne ilyen szabály- titokmegfejtési kutatásokra. Bergman és Jancsó kutatásaimnál sok esetben kiderült, hogy a vizuális érzékenység segítette a

Bergman és a Jancsó sorozat megértését (jobban, mint az irodalom, vagy a képzőművészeti műveltség). A '70-es, '80-as évtizedben nemcsak a kutatókat, hanem az alkotókat is izgatta a film és a televíziós nyelv azonossága, különbsége. Bergman azt mondta egyik nyilatkozatában, hogy szerinte egy nyelven, audiovizuális nyelven beszél mindkettő. Ugyanaz a helyzet, mint a képzőművészetnél, ahol létezik festmény, akvarell, grafika, rézkarc stb. A film és a televízió – mondhatnánk ma a videó, a mobil telefon, stb. – is így viszonylik egymáshoz. Az elmúlt 200 évben hihetetlen változások történtek. Hisz ma már a kép nem a valóság dokumentálásán alapszik, hanem a megtermelt képekből teremtenek új szabályokkal narrációt. A filmszociológiának, a film művészetszociológiának ma ezzel is kellene foglalkoznia. Az 1960-as évektől az 1990-es évekig nagy mesterek körül alakultak iskolák, csoportok és tettek fel izgalmas kérdéseket. Az iskolák, csoportok tagjai konferenciákat szerveztek, szekciókat alakítottak, de valahogy körülöttük iskolák, csoportok nem képződtek. Ma még kevésbé van lehetőség ezeknek az új kérdéseknek a kutatására, már semmifajta intézményi háttér sem létezik, ami a mi időnkben legalább hallgatólagosan létezett. A nagy mesterek (Józsa Péter, Mérei Ferenc) halála mintha elakasztott volna mindent. A művészetszociológia rész területei, bizonyos kérdések feltevései talán a PhD dolgozatokban megtalálható, bizonyos nyomait felfedezhetjük. A filmelméletben ezt a rejtőzködő jelenlétet régóta tapasztalhatjuk. A filmszociológia adatait, módszereit a XX. század elején bizonyos filmesztétikák – pl. Balázs Béla: *A látható ember 1924* – a film társadalmi fontosságának a bizonyítására használták. Balázs Béla ír arról, hogy a mozik Európa nagyvárosaiban hogyan terjedtek. A filmesztétikai szabályok megfogalmazásához úgy fog hozzá, hogy először a film és társadalom kapcsolatát elemzi. A kezdetekben is, ma is a filmmel való elméleti foglalkozás szinte minden területére behatol a szociológia akár tömegfilmről, akár művészfilmről van szó. A pszichológusi végzettség a felmérések, a közvélemény kutatásokban sokat segített, majd lassan a szociálpszichológiát, a szociológiát a TK-ban, a Józsa Péter körüli kutatásokban sajátítottam el. A TK is kiváló lehetőség volt az állandó továbbképzésre. Olyan előadásorozatok voltak, amelyeket Hankiss Elemér, Huszár Tibor tartott. Nemcsak magyar kutatók gondolatait, módszereit ismerhettük meg, hanem az egész világból (Amerikából, Angliából, Svédországból) jöttek szociológusok, szociálpszichológusok, kommunikációelmélet-

tel foglalkozók (George Gerbner is többször járt nálunk) és tartottak előadást. Egy idő után a TK-ban a sorozat és a szappanopera közönség kutatása lett az első számú kutatási területem. A kandidátusi disszertációm témája az ismétlődés, és a sorozat, mint szerkesztési elv, és műfaj lett. Mind a szórakoztatás, mind a művészet területén az összes tömegkommunikációs eszköz a közönség szempontjait figyelembe véve fontosnak tartotta az ismétlést, készítette a folytatásos regényt, a sorozatot, vagy a kereskedelmi rádiózástól televízióhoz, szinte minden modern médiumhoz átkerült műfajt, a szappanoperát. A burleszk, mint az első sajátosan film műfaj sorozatként, folytatásos történetként élt a nézők tudatában. A sorozat, mint szerkesztési elv, más oldalról elnevezve, mint ismétlődés is átszövi a sajtót, a film, a rádió, a televízió történetét. A médiumokkal szembeni befogadói elvárások egyik legfontosabbika a redundancia, ami az ismétléssel, az ismétlődéssel tökéletesen megvalósul. Mégis a sorozatok között a már említett Bergman, vagy Jancsó sorozaton kívül más sorozatokat is említhetnénk, amelyek vizsgálati témává válhatnak a művészetszociológiában (pl. a Dömölky János rendezte *Optimisták*, vagy Bergman eddig nem említett *Fanny és Alexander* című sorozata). Bergman nem szórakoztatni akart a *Jelenetek egy házasságból* című sorozatával, hanem a mindennapiság, a hétköznapiság audiovizuális nyelven való megjelenítésével az esztétikai átélhetőségét tette lehetővé. A tükör, amit a befogadói elé tartott szociológiai hitelességgel szembesített önmagunkkal, katarzist váltva ki. Ma is születnek olyan sorozatok, amelyekre az igényesség a jellemző, és nem csupán a redundáns elemek halmozásával való történetmesélés, vagy az olcsó sémák halmozása a jellemző. Egyetértek azzal a megállapítással, hogy a szappanopera, a sorozatok a modern kor meséi. A modern felnőttekben élő gyermeki kapcsolja olyan szorosan a nézőket a sorozatokhoz. Érdekes hatása is van ezeknek a nagy sikert arató szappanoperáknak, sorozatoknak, mert mint a korszakra jellemző, a korszakot tükröző mesefolyamok a művészfilmek narratíváiban is megjelennek, a művészfilm intertextuális dialógust folytat velük. Az amerikai szakirodalom kedvenc témái közé tartozik már évtizedek óta a sorozatok társadalomképe, mert éppen a redundancia miatt a közzgondolkodásban meglevő elvárások és értékek (akár előítéletek) jelennek meg bennük (ez természetesen eszközfüggő is, nemcsak műfaj jellegzetesség). Az adott korszak gondolkodásmódja, értékrendje jelenik meg bennük. A közönség emiatt ragaszkodik a

siker sorozatokhoz, mert érzése szerint őket képviseli, róluk szól. A hatalom a sorozat eme tulajdonságát a maga hasznára fordítja – nem véletlen, hogy a diktatúráknak mindig milyen fontos volt a médiumok legsikeresebbike. A Kádár rendszer konzolidációs stratégiája, a kiszivároztatási mechanizmusa a Szabó család című rádiós szappanoperában pontosan tükröződött 1959-1989 között. A család szerkezetének a változása, a hierarchia látszat demokráciává alakulása a szappanopera középpontjában álló Szabóéknál végigkövethető. A matriarchátus megszűnik, a családon belüli hatalomgyakorlás más formái alakulnak ki. A főiskolákon, egyetemeken sok szakdolgozat születik a témáról, mert a fiatalok úgy érzik a kádári hatalomgyakorlás, a tömegek befolyásolhatósága a Szabó család tartalomelemzésével számukra érthetőbbé válik, a mechanizmusok lelepleződnek.

Az érintettség kérdése minden olyan kifejezési formánál fontos, amely a audiovizuális nyelven fogalmaz. Ugyanis annak megértését, amivel a befogadó találkozik, az érintettségnek a mélysége, milyensége dönti el. Ha látok egy fotót, vagy filmet, akkor nekem szükségem van arra, hogy a már látott, ismert dolgokhoz kapcsoljam azt, amit a fotón, vagy a filmben látok. Ha egy filmben valaki megjelenik, akkor a vizualitás először a dokumentumjelleg felé visz. A dokumentatív jelleg egyfajta érintettséget alakít ki a befogadóban. A filmsorozatok közhelyes történetekbe sematikus személyiségeket mutatnak be, akiről azonnal tudható, hogy mit miért csinálnak, hova tartoznak. Bizonyos sorozatoknál, szappanoperáknál az érintettséghez társuló azonnali felismerhetőség a megértési folyamatot lecsökkenti, a véleményformálás szinte reflexszerű. Mi, a befogadók is Szabó nénié válunk. A szappanopera nagyon leegyszerűsítetten, a legközhelyesebb formában adja vissza a hétköznapiságot – szemben a Bergman sorozattal, amelyik a benne rejlő titkokra irányítja a befogadó figyelmét. A mostanában sikeres krimi sorozatok a nyomozásban használt modern, tudományos – leginkább áltudományos – technikákkal a nézőben a beavatottság érzését kívánják kialakítani. Az átlag nézőben a tőle távol álló tudomány megismerhetősége fogalmazódik meg, az „Áhá értem” érzéshez a beavatottság érzése is társul a befogadásakor. Ezzel a titkok megismerési folyamatának a részesévé teszik. A krimi sorozatok egy bizonyos fajtája mára a nézőinek a beavatási-folyamatba való részvétel lehetőségét teremtette meg. Józsa Péterhez visszatérve, az általa javasolt művészetszociológiai tematikák közül

nagyon sokat ma is újra kutatni kellene. Pl. honnan verbuválódnak azok, akik a sorozatokat, szappanoperákat, vagy a filmeket (művészfilmeket) készítik. Milyen műveltséggel, kulturális háttérrel választják a fiatalok a Filmművészeti Egyetemet, kik azok, akik bekerülnek, mondjuk, a rendezői, a dramaturgia stb. szakra. Vajon az alkotói ars poeticájuk része-e a nézők érintettségének, vagy beavatottságának a kialakítására törekvés. Egyáltalán mi a kép, mi a film a jelentkezők számára. Friss példám a 43. Filmszemlén látott Pálfi alkotás. A feladat az volt, hogy 11 magyar filmrendező 2011-ről néhány perces filmet forgasson. Pálfi György elkészítette a maga 5 percét, amely 3 részre tagolódott. Állt egy hosszú főcímből, egy üres, karcolt (utoljára ilyen McLaren kanadai, kísérleti filmestől láthattunk az 1960-as években), ugráló képkockákat vetítő középső részből és a még hosszabb vége főcímből. A film tehát egy avantgárd gesztus volt, ahol meg kellett jeleníteni, hogy kik nem támogatták a filmet, illetve ki volt (lehetett volna) a büfés, a sofőr, a kocsiemosó stb. – vagyis pénz, támogatás nélkül milyen (film)alkotás készíthető. Formai, jogi szabályozás van, az betartható, de alkotás az nincs, mert arra nincs támogatás. A szakmai közönség a filmszemlén jól fogadta Pálfi György gesztusát, de a moziba járók zöme számára, akik történetet várnak, megemészthetetlen, jelentésnélküli halmazzá válik. A művészi gesztus megértéséhez más befogadói attitűdökre van szükség, mint ami az átlag filmek megértéséhez kell. Akkor válhat számomra érthetővé, ha a filmet művészetnek tartom, melynek saját nyelve van. Ezen a nyelven a valaminek a hiánya így is kifejezhető. Nem minden ilyen típusú filmmel volt a szemle közönsége ilyen elfogadó. A pár évvel ezelőtt bemutatott De Sade márki című film közönsége elhagyta a szemle vetítőtermét. A Szirtes András rendezte alkotásban Halász Péter egy televíziós képernyőn látható, amint Sade szöveget mond. A végig premier plánban látható színész arca a televíziós képernyő állandóan futó képe miatt soha sem látható jól. A vizualitás roncsolt, a szövegmondás viszont nagyon jó, jól hallható. Ez a film nem pár perces volt, hanem másfél órás, amit néhányan végignéztünk, de a közönség elszivárgott, mert nem fogadta a roncsolt világban roncsolt világ tükröződik a különböző tükrökben üzenetet, vagy túl hosszúnak tartotta. A vizualításban, az audiovizualításban nemcsak az állandó ismétlés, ismétlődés, a sorozat, a sorozat jelleg kutatása a fontos. Az egyediség milyenségének a szabályait is meg kell ismerni, vagy az általa felvázolt háromszögben említett műelemzés is kihagyhatatlan kategória.

A Józsa Péter megfogalmazta tematika kijelölés alapján a médiumok, a sorozatok, a szappanoperák nem lehetnének a művészetszociológia kutatási témái. De ebbe talán nem szabadna belenyugodni, hisz a megfogalmazástól eltelt évtizedek óta nagyon sokat változott a sorozat. Úgy gondolom, hogy Jancsó, vagy Bergman sorozatait a művészetszociológia is kutathatja. Olyan fogalmat emelnék ki a médiumokkal, a sorozatokkal kapcsolatban, ami a művészetszociológiában is fontossá válhat: a profizmust és az ezzel összefüggő kreativitást. Vagy ha már a fontosságot említettem, mekkora szükség lenne a gyerekek képolvasási, képértelmezési szabályainak a kutatására. Egy film, egy sorozat megértését mi segíti: a történetérzékenység? A vizuális érzékenység? Az empiria azt mondhatja velem, hogy a történetérzékenység a legfontosabb, de bizonyos esetekben a vizuális érzékenység. Jancsónál is, Bergmannál is az derült ki sorozataik kutatásakor, hogy a vizuális érzékenység milyensége döntötte el a megértést, az elfogadást. Furcsa módon ez meghatározóbbnak bizonyult, mint az iskolai végzettség szintje. A hosszú kocsizásokat, a függönyön, a cigarettafüstön keresztül való fényképezést, Jancsónál a gyakori meztelenséget (a porére vetkőzést) a vizualitásból kiindulva voltak képesek értelmezni. A Józsa Péter-i elvárások ma már finomításra várnak. Minden új út, kezdeményezés jellegzetességeinek a vizsgálata művészetszociológiai is szükséges, hisz nagyon sok esetben csak egy későbbi fázisban döntődik el, hogy a művészet részévé válnak, vagy nem. A jó kommersz film ma még a művészet részének tűnhet.

Tibori Tímea: Van egy közbevető gondolatom. Ahogyan hallgattalak, bennem egy sajátos modell sejlett föl. Ha elfogadjuk azt a megközelítést, ahogyan a művészetesztétika képviselői szerint az alkotó és a befogadó közötti folyamatos átjárhatóságot a művek biztosítják, úgy az eredetiség és az érintettség is folyamatosan átszövi egymást. Ennek a piramisnak a csúcán a nyelv található. Innen az általad említett sorozatokhoz visszakapcsolva, ezekben ott találjuk az ismétlődést, mint kötő elemet. Kérdés: mégis mitől csúsznak össze a sorozatokban az egyes elemek?

A profizmus mit vált ki az emberből? Két szerző és két alkotás hívódott elő bennem. Az egyik Jancsónak az *Így jöttem* című filmje, a másik Pálfinak a *Taxidermiája*, amit az adott korban a kortárs befogadók jelentős többsége nem ért/értett meg.

Szilágyi Erzsébet: Álljon itt az általad is kedvelt két példa. Az *Így jöttem* sokkolta a korabeli filmnézők egy részét. Éppúgy, ahogy néhány éve a *Taxidermia*. Mindkét film tabukat döntetett, szembement egy sor a közgondolkodásban jelen levő előítélettel. Egyikben is, másikban is tabukat döntetnek az alkotók. A Jancsó film gépmozgással, testmozgással, járkálással, a szél állandó füttyülésével fejez ki olyan belső és külső történéseket, amelyeket addig verbálisan közöltek a nézőkkel, vagy durvábban vertek a nézők fejébe. Szövegbe hallottuk: szeretlek – utállak, Te undorító orosz – Te alacsonyabb rendű magyar. A birodalmi tudatú orosz az elnyomásra, a leigázásra érzékeny magyar nem fogadja el, míg a hierarchiában magát többre tartó orosz a magyart nem fogadja el. A folyton mozgó kamera a látszat nyugalmat, békét érzékelteti. Az egymás nyelvét sem beszélő fiatal, mint két azonos generációhoz tartozó áldozat kezd el egymással kommunikálni. A testbeszéddel, ami a vizualításban hatásosan megjeleníthető, új jelentéseket közölnek egymással. A „felszabadító” katona a korszak íratlan szabályai szerint csak gyűlölhető, míg a „legyőzött” magyar a másik oldalon elfogadott íratlan szabályok szerint, mint legyőzött, leigázásra vár. Két előítéletes, de azonos generációhoz tartozó fiatal elkezd egymásra figyelni és elindul közöttük valamifajta pozitív kommunikációs folyamat. Egymásra hangolódnak, kíváncsiak lesznek a másokra. A Pálfi film azzal sokkolt, hogy szexuális tabukat döntött le, a horror, a pornó, a thriller műfajok módszerét átvéve mutatta be három generáció sorsán keresztül a XX. századi magyar társadalomtörténetet. A nagypapa tisztiszolga, a fiú–apa sportoló (evőbajnok), a fiú–unoka preparátor, önpreparátor. A három sors a Horthy korszakot, az 50-es 60-as éveket és a XXI. század fordulóját mutatja be. A három, jobb sorsra érdemes kisember minden érában megalázott, embertelen foglalkozást űz, és perspektíva nélkül él. Hiányzik belőle az érzelmi kötődés képessége, kommunikációképtelen. Jancsó filmje is, Pálfi filmje is az ábrázolt korszak(ok) közgondolkodásában a hatalom által támogatott előítéletekről rántja le a hazugság leplet. 1964-ben Jancsó arról beszél, hogy orosz magyar akkor találhat egymásra, ha felülemelkedik a hatalom által belévert, belénevelt előítéleteken. Az *Így jöttem* sokféle előítélet ellen szólt, melyek közül nem egy máig él. Pálfi a magyar büszkeséget, identitást erősítő mítoszokat tépdési meg. Mintha azt akarná bizonyítani, hogy szinte minden korban önmagunk ellenségei voltunk, akik a hatalmi manipulációkon soha nem láttunk át.

Szilágyi Erzsébet: Az Így jöttemet és a Taxidermiát azért tartod összetettebbnek és fontosabbnak, mint az ugyancsak tabudöngető A nagy zabálást, mert az érzelmi érintettséged Neked is (Nekem is) mélyebb a magyar filmek esetében. Hol vagyunk mi a fogyasztói társadalom problémáitól? Jancsó is, Pálfi is a rosszul meghatározott nemzeti öntudatunkat tépázza meg hihetetlen erősséggel. Érdekes lenne kutatni, hogy a francia, vagy az angol néző mit vesz észre a filmben, mi mennyire érinti érzelmileg. Az érzelmi érintettség a konkrét ismereteinken, az életminőségünkön, az értékrendünkön alapuló valami. Bár mindkét film mindenütt nagy sikert aratott a filmre érzékeny nézők között. Ezt betudhatjuk annak, hogy Pálfi például megcsipkedi a katonai tartást, tisztességet, hierarchiát. A nagypapa, mint tisztiszolga a hierarchiában elfoglalt helye, és helyzete miatt éppúgy, mint a főhadnagy a büszkeség helyett elfojtással, hazugsággal, perverzióval teli. Számunkra is, nemcsak a külföldiek számára, csak akkor érthető és elfogadható, ha nem a nemzeti büszkeség páncélja mögül nézzük, hanem nyitottan, előítéletek nélkül. A Taxidermia, mint az utóbbi 100 év magyar történelmének metaforája izgalmas és új összefüggéseket tárt fel, újraértelmezett értékeket. Mondhatnánk A nagy zabálás nem egy meggyötört nemzet egy tagjának a filmje, hanem egy jól élő, szervesen fejlődő társadalomban élő független értelmiségi helyzet elemzése, értelmezése. Ismét leszögezhetjük, hogy a film a fogyasztói társadalom metaforája. A magyar filmben szó sincs szerves fejlődésről, a történelem által meggyötört emberek, kisemberek kálváriáját látjuk, a szabad mozgástér hiánya miatti torzulásokat.

Tibori Tímea: Ezek az érzések úgy ismétlődnek, mint ahogy a Fényes szelek kapcsán azt mondják a nemzedék tagjai, hogy igazán akkor döbbsentek meg, amikor azt gondolták, hogy megforgatják az egész világot. De kiderült, hogy a világ másik oldala is ugyanolyan.

Szilágyi Erzsébet: Nyíltan beszél Pálfi a nem jó örökségeinkről. Együtt élünk olyan kommunikációs problémákkal, súlyos elhallgatásokkal, borzasztó elfojtásokkal, amelyekről eddig nem beszélünk. De most szembesítenek velük szinte durván (szex, zabálás-bajnokság), beleverik az arcunkba a gusztustalanságokat, kényszerítenek bennünket a szembesítésre. A vizuálisan megjelenített durvaság elborzaszt, elriaszt.

Tibori Tímea: Miközben a digitális technológia a 70-es évek és Józsa Péter kutatásaihoz képest mára szinte mindent elének hoz. Egyet nem tudott pótolni, a látás szűkösségét, azt az analfabétizmust, ami a vizuális kultúrában keletkezett. Mit gondolsz erről? Mire való ma a művészetszociológia?

Szilágyi Erzsébet: Az audiovizuális analfabétizmus egyre égetőbb probléma a mai magyar társadalomban. A fiatalok már óvodás koruktól televízió-nézők, és számítógép használók. Minden kutatás, nagyon sok empirikus tapasztalat mutatja, hogy a televízió nézés már csecsemőkorban elkezdődik, amikor a síró gyerek megnyugtatót úgy érik el a szülők, hogy a televíziót bekapcsolják. A számítógépen látható képzőn is filmként értékelődik. A technikai ismeret (bekapcsolom a televíziót, a számítógépet, eljutok egy csatornáig, egy felületig) elsajátítják akár kisgyermek korban is, de az audiovizuális szöveg értelmezését, elemzését nem. A sok tucat sorozat, szappanopera megtekintése legfeljebb annak a felismeréséig juttatja el a gyereket, a fiatalt, hogy az adott mű milyen klisé variál, aminek az értelmezése azonnal egyértelműsíthető. A moziba menve, vagy bármilyen filmnézés esetén az elvárás a befogadaskor a klisé, a leegyszerűsítés. Nem tudnak értelmezni, nem látják a bonyolultabb összefüggéseket. Elutasítják, ha lassúbb a ritmus, nem veszik észre a figura és környezet kapcsolatát. Az általános és középiskolában folyó média és filmkultúra oktatás sokkal inkább a politikai tartalmak értelmezésére, legfeljebb –ami nagyon jó– a televízió műsorok szelektálására tanítják meg a diákokat, sajnos a filmi narratívák olvasására nem. Meg kellene tanítani a fiatalokat arra, hogy ne az elvárt cselekményen belüli bekövetkezésének örüljenek, hanem a váratlan, eddig általuk nem is sejtett összefüggések megjelenítésének. Ne utasítsák el azt, ami nem egyezik az elvárattal, hanem a filmi cselekmény belső logikáját ismerjék fel. Erre a logikára hangolódva juthatnak el a művészfilmek elfogadásáig, megértéséig. Ki kellene alakítani a fiatalokban a türelmet, a kitartást a művészfilmekkel szemben. Ami lassúbb ritmusú az nem azonos az unalmassal. A képolvasás szabályaihoz nem kapnak kulcsot az oktatásban. Ugyanolyan önképzéssel sajátíthatnak el képolvasási ismereteket, mint a némafilm, vagy a hangosfilm kezdeti időszakában, amikor még semmiféle oktatás nem létezett, legfeljebb filmklubok, vagy art mozik léteztek. Egyszerűen ma sincs képértelmezés, filmkép-értelmezés szinte semmilyen szinten. Nem tanulják meg, mi mindent jelenthet a kocsizás, a belső vágások, a

gyors ritmus, a premier plán. A hozzájuk szóló zenét eladni akaró klipekből a gyors ritmus jelentéseit ismét autodidakta módon elsajátíthatják, ami talán segíti őket a filmértelmezésben is. Az az érzésem, hogy több konkrét filmelemzésre, nagyobb film-történeti ismeretre, filmműveltség anyagra lenne szükség, de ehhez nincs megfelelő óraszám. Órán legfeljebb filmrészleteket láthatnak. Azt sem tanulják meg az iskolában, hogy a film esetében is él az a szabály: amit első percben nem értek, vagy első megnézésre nem értek, azt nem kell elutasítani.

Az 1970-es évek második felétől kezdtem el a felsőoktatásban tanítani a kutatásaimról, a film-szociológiáról, a film-művészetszociológiáról. Először óraadó voltam, majd főállású oktatóvá váltam. Egyszerre több helyen is oktattam (Budapest, Esztergomban, Piliscsabán, Egerben, Székesfehérvárott). A legjobb korszakom volt, mert a filmművészet iránti érdeklődés nagyon erős volt a felsőoktatásban a hallgatókban, akár egyetemre, akár főiskolára jártak a hallgatók. A szakszemináriumokon résztvevő diákokban nagyon erős volt az érdeklődés az iránt, hogy a társadalom mire használja a filmművészetet. Miért kedveli, vagy miért utasítja el? A hallgatók komoly kutatások elvégzésére vállalkoztak, befogadás vizsgálatokat és tartalomlemzéseket készítettek. Egy idő után csökkent ez az érdeklődés, a felsőoktatás sem fogadta be a tárgyat, de akár kommunikációelméletet, akár médiaszociológiát, vagy kutatómódszertant tanítottam a művészetszociológiát a tárgy részévé tettem. Ugyanez a helyzet a magyar filmmel is, minden kurzusomon kell mini esszéket írni az éppen aktuális magyar művészfilmről, nem kis ellenállást váltva ki a hallgatók egy részéből. A hallgatók ritkán járnak moziba – ami érthető, hisz nagyon sok helyen nincs is mozi – de az amerikai filmek kedvéért a településüktől távolabb levő multiplexekbe is elmennek. Ma már a pláza nemzedékek sora nőtt fel. Két éve Tarr Béla *A torinói ló* c. filmjéről kértem esszét. Volt közöttük olyan is, aki nemcsak tiltakozott, hanem megköszönte, hogy látta, hisz soha nem nézte volna meg, amit most már nagyon sajnálna. A mini felméréseim azt mutatják, hogy a hallgatók nagy része a moziban egyáltalán nem néz meg magyar filmet, de DVD-n azokat, amelyekről sokat hallanak, azokat megnézik. Ma már sajnos jelen van, de nem hangsúlyozottan a művészetszociológia az oktatott tárgyaimban. Nem szeretném, ha el kellene hagynom. Azelőtt, az én középiskolai, és egyetemi éveimben, más tanárok-

nál ma is az irodalom, a képzőművészet, a zene a hivatkozási alap az oktatott tárgynál, nálam a film. Nem irodalmi alkotásokra, színházi előadásokra hivatkozom – bár néha azokra is –, hanem az éppen futó, értékeket képviselő magyar filmekre vagy televíziós filmekre. Hisz minden, amit a képernyőn, az interneten látnak, azt filmként élik meg. Nemcsak az órákon, hanem a magánbeszélgetéseinkben is a film fontos téma. Mindig nagyon örültem, ha film iránti érzékenységet fedeztem fel valakiben. Azzal külön is foglalkoztam, így váltak ki a TDK dolgozatot írók a tanítványaimból, és a helyi vagy regionális konferenciákon helyezést elérve jutottak el az országos versenyekre. Régen is, ma is valom, hogy a TDK-ban nemcsak azoknak a hallgatóknak van helye, akik kutatóvá válnak, hanem minden értelmiségnek készülő, értelmiséggé váló fiatalnak meg kell ismernie a tudományos kutatás minden fázisát. A rutin az írásban, a konferencia szereplés izgalmanak és örömeinek megérzése elengedhetetlen, mert a sikeres karrierhez mindenképpen segítséget nyújt. Így tudhat meg még többet az elmélet feldolgozásának módszereiről, az elmélet és a gyakorlat összekapcsolásáról. A konferenciák arra is jók, hogy a kortársak adott témákról vallott nézeteivel megismerkedhessenek. Vannak hallgatóim, akik a TDK dolgozataikat továbbfejlesztették és PhD fokozat megszerzésére is továbbvitték a nálam kezdett témát. A tudományos diákkörök szervezésére, a konferenciák megtartására, összetartására talán több időt is szántam, mint ami energiáimból, időmből tellett volna. Kevesebbet kutattam. Talán az is helyes, ha az ember a tudományszervezésére – és mi más lenne a TDK – nagyon sok időt, energiát szán. Amíg örömforrás volt a számomra, addig teljes erőbedobással csináltam. Ekkor a társadalomtudományi szekció elnöke voltam. Sok szakszociológia, tudományterület befogadója volt ez a szekció, sok ma jelentős tudós, kutató karrierjének elindítója volt egy-egy OTDK-s díj. Az 1980-as években a művészetszociológia a Magyar Szociológiai Társaság egyik szekciója volt, ami S. Nagy Katalinnal szerveztünk. Nagy tervünk volt, hogy megírjuk a magyar művészetszociológia történetét. A film művészetszociológiáról szóló részt én írtam meg. Sajnos a tervezett könyv nem jelent meg. Pedig remek együttműködés folyt, gondolom a *Te emlékezetedben is jó érzéssel őrződtek meg a közös konferenciák, az anyagok megvitatása, a különböző lakásokon, intézetekben lezajló „világmegváltások”*. Ebből a megírt anyagból tanítok ma is, de több kollega is használja (pl. Veress József

az egri óráin). Nagyon sajnálom, hogy nem jelent meg, de remélem egyszer kiegészítve, átszerkesztve csak eljut a kiadásig.

Tibori Tímea: Arról szeretnék faggatni, hogy oktatóként milyen elvek alapján építetted/építed fel a különböző képzéseidet? Hogyan jelenik meg ebben a művészetszociológia, a film, mint szakszociológia, illetve az az igény, hogy úgy folytass párbeszédet a hallgatóiddal, hogy a diskurzusban igazán kialakuljon a közös véleményalkotás, a látásra nevelés, ha lehet egyáltalán ilyen igénnyel fellépni.

Szilágyi Erzsébet: A művészetszociológia ma a vizuális kultúrakutatáshoz szorosan kapcsolódik. Vannak, akik szerint ma kultúrakutatás létezik (ezen belül vizuális kultúrakutatás), de önállóan művészetszociológia nincs, csak mint a kultúrakutatás egy szűk területe. Vita vagy hozzáállás kérdése, hogy a gyerekek televíziós ízlés szerkezetét hogyan kutassuk. Ha abból indulunk ki, hogy a gyerekek viszonya a televízióhoz úgy indul, mintha az „vilanypásztor” lenne, akkor a művészetszociológiai szemlélet elengedhetetlen a gyerekek televíziós ízlésének a kutatásakor. És milyen szükség lenne erre! Milyen a gyerekek, a fiatalok vizuális, audiovizuális élményének a szerkezete? Milyen értékek irányítják a választásaikat? Józsa Péter már az 1970-es években aggódott, hogy a kommunikációkutatások, a médiakutatások be fogják szippantani a művészetszociológiát. Sajnos igaza lett. Ez a beszippantás olyan erős lett, hogy eltűnt még a művészetszociológiai szemlélet is, pedig érzésem szerint soha nem volt nagyobb szükség a művészetszociológiára, vagy a művészetszociológiai szemléletre, mint ma. Ha csak a filmnél maradok: a művészet – szórakoztatás paradigma helyére egyre inkább a művészet – profizmus – szórakoztatás paradigma lépett és ezek kutatása és értő elkülönítése a művészetszociológia eszközeivel (is) fogalmazható meg. Utalva a gyerekutadásokra: ma a gyermekekre ható reklámok kutatásának fő tematikája az erőszak. Ennél is fontosabbnak, vagy legalább olyan fontosnak tartanám a reklám-esztétika filmértést előkészítő szerepének a kutatását. Sok mai siker film –, amely egyben művészfilm, vagy profi film – alapja éppen ez a reklám-esztétika. Az erőszak kutatása mind a tömegkultúra, mind a művészeti kultúra területén középponti kérdés. Az intertextualitás, a nosztalgia kutatásának művészetszociológiai megközelítésére legalább ennyire szükség lenne. Nemcsak az a kérdés, hogy mire használja a társadalom a filmet, hanem az is, hogy

miért éppen azt, amit arra használ. Milyen folyamatok eredményeként érzékenyebb a mai művészetfogyasztó erre, vagy arra a tematikára, műfajra? A mai befogadóról azt mondjuk, hogy mindent kriminalizálni kell – még a híradó híreit is –, hogy a közönség kíváncsiságát a műalkotás, a hír, a híradó képes legyen felkelteni és folyamatosan ébren tartani. A görög drámák is bűnügyek, az erőszak állandó elemük. Miben tért el ettől a mai befogadó, és miben hasonlít az ezer vagy kétezzer évvel ezelőtthez?

Tibori Tímea: Jól értem-e, hogy ebben a nagyon színes, képes világban két dolog biztosan hiányzik: a vizuális kultúra, amellyel a látványt értelmezni kellene/lehetne és azok a filmintézetek, amelyek speciálisan a művek értelmezésével, a közönség vizsgálatával foglalkoznak.

Szilágyi Erzsébet: A művészetszociológiai szemlélet, a filmművészetre (elsősorban a magyarra) való állandó utalás a helyzetemet, az elfogadottságomat időnként nagyon megnehezíti. Ha Tarr Béla filmet teszek kötelezővé, akkor az a hallgatók jelentős részében dühöt, ellenkezést vált ki. A legtöbbjük 5 perc után fel akarja adni a megtekintését, és a dolgozatok egy részén érződik a film 20-30 percének ismerete. A hallgatóknak a kétszintűvé vált felsőoktatásban furcsa elképzeléseik vannak arról, hogy 3 év alatt mit is kellene elsajátítani. Mintha a céljuk csak az alapdiploma megszerzése és nem az ismeretek elsajátítása lenne. Érzésem szerint nehezebb a tanítás az alapszinten. Gyakorlati ismereteket igényelnek, az azonnali használhatóságot, még azok is, akik szeretnék továbblépni, a mester szintet is el akarják végezni. Ezért sem értem, hogy miért nem a szociológiai, a művészetszociológiai (sőt minden szakszociológiai) eredmények megtanítása, szemlélet elsajátítása áll ezen a szinten az oktatás középpontjában. A hallgatók jövője szempontjából ezekre az ismeretekre nagyobb szükség lenne. Ma, amikor a hallgatók értékelése dönti el a pedagógus sorsát, akkor a népszerűség elnyerésére is figyelemmel kell lenni. Vagyis a példákat, a kötelező anyagokat a film esetében a sikeres amerikai filmekből kellene választani. Itt jelenik meg az előbb említett profi minőség szindróma. Vagyis Az amerikai szépség, a Mátrix, vagy a Király beszéde, a Fekete hattyú is a példák közé kerül, dolgozat írható róla, de mindig csak a magyar filmmel együtt. Sőt vannak filmek, amelyekkel a hallgatók kérésére foglalkozom. Egyébként a művészetszociológiában a kultuszfilmek kutatására már régóta szükség lenne. Ilyen kutatási

eredmények oktatásba emelése a tanár hatását fokozhatná. A kultusszá válásnak, mint tudjuk formai és tartalmi meghatározói is vannak. Ha végignézek a filmtörténeten, akkor nem kevés a formai újítás, a merész tartalmak megjelenítése miatti kultusszá válás.

Tibori Tímea: Voltak kísérletek más területeken is éppen a határhelyzetben lévő művészetszociológiai kérdések megválaszolására. Olyasmire gondolok, mint Sajdik Ferenc és Csukás István szagos könyve, ahol a jó szöveg, a groteszk egy váratlanul bekapcsolt érzékszervre is akar hatni. Ezt később szinte teljesen elfeledték, holott a szokatlan kifejezőmódok bizonyára segítenék a befogadókat a jobb és teljesebb megértésben

Szilágyi Erzsébet: Amikor az 1960-as, '70-es években ez a szakszociológia megjelent a felsőoktatásban, akkor az újításra – a tartalmi és formaira egyaránt – való érzékenység erősebb volt a fiatalokban, mint ma. Akkor a sematikus filmtől való elfordulás jellemezte a filmnézők jelentős részét, az ideál a kultúrát fogyasztó polgár volt. És a kultúra részévé vált a film is. Ma ez másként alakult. A film, a kultúra fogyasztása, elsősorban a művészethez tartozó alkotásokról van szó, egy szűkebb értelmiségi, művelt polgár privilégiumává vált. Mondjuk akkor is kiderült a Józsa Péter kutatásokból, hogy az irodalmat, a zenét, a képzőművészetet értő ember nem feltétlenül érti a filmművészetet. Az irodalomkedvelő, a magyar és a világirodalomban jártas olvasó az ún. alkalmazott filmművészeti alkotások elfogadásáig, értéséig jutott el. A Húsz óra című Sántha regényt értette, művészetnek tartotta, de Jancsó Még kér a nép című filmje már érthetetlen volt a számára, elutasította. Talán leegyszerűsítve a jelentéget úgy értelmezhetnénk ezt, hogy az irodalmi, a képzőművészeti, a zenei műveltség anyaga nyomtára a bélyegét a filmek értékelésére is. Az ilyen megközelítésben Shakespeare megfilmesítése művészet még akkor is, ha maga a megvalósítás a giccs határát súrolja. A ponyva, a bestseller megfilmesítése pedig nem művészet. Ugyanakkor születtek ponyvából művészfilmek. A legmeggyőzőbb példa erre Françoise Truffaut: Jules és Jim című remekműve. Visszatérve a művészetszociológia felsőoktatásban való jelenlétéhez, az 1970-es, 1980-as évtizedben a művészet keleten és nyugaton egyaránt a humán értékek őrzését, bizonyos értékek továbbvitelét jelentette, ezért a művészet a társadalom egészének többet jelentett talán önmagánál is. Bár ezt ta-

gadam, mert a művészet, vagy annak fogyasztása talán az egyik legfontosabb társadalomalakító tényező. Ma már egészen más a kontextus. Ma a kultúra szociológiai kérdéseinek a kutatására több pénz áldoznak, mint a művészetére. Józsa Péter a média magatartás- és gondolkodásmód meghatározásáról sokat értekezett, pedig akkor még néhány csatornát nézhetek egy-egy háztartásban, ma átlag 40-50 csatornát, amelyek közt jó, ha egy művészet közvetítő csatornának nevezhető. Ez talán elfogadhatóvá teszi a kulturszociológia támogatását, de nem fogadjuk el. Azt gondolom, hogy a művészetszociológia mára, akárcsak az 1960-as évtized utáni évtizedekben az értékörzés, az értékmentés fontos területe lett. Csak az a nagy probléma, hogy az a fajta intézményi háttér, ami akkor segítette és sokszor hallgatólagosan, de támogatta az ilyen típusú kutatásokat, de mára még szűkebbé váltak a művészetszociológia számára a lehetőségek. Megint abban lehet bízni, hogy autodidakták, mint az én generációm ez iránt érdeklődő tagjai, mint magam is, ma is léteznek ilyen érdeklődéssel, érzékenységgel és találnak módot a kutatásra.

Tibori Tímea: Jól értem, hogy amikor a generáció a 60-as években elindult a pályáján egy általános esztétikai képzettséggel és a művészetek iránti erős affinitással, több volt az intuíció, mint a tudományosság? Majd elkezdődött a különböző művészeti területek vizsgálata, a közönség véleményének megismerése annak érdekében, hogy a mélyebb megismerést segítse. De ezek a próbálkozások zárt intézményi keretek között folytak. Aki a jel és a nyelv világát kutatta, abból szemiotikus lett, aki a kommunikáció, és az elit- és tömegkultúra iránt érdeklődött, közvélemény kutató lett stb. Azok, akik a műalkotásból kiindulva szociológiai módszerekkel próbálták láttatni a különböző korszakok, társadalmak, csoportok problémáit, megmaradtak a művészetszociológia keretei között. Mi a véleményed erről?

Szilágyi Erzsébet: A munkahelyeim változó profiljaihoz (Filmtudományi Intézet, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Közvéleménykutató Intézet) eltérő politikai elvárások társultak, ami mint már kifejtettem soha nem támogatta teljes mértékben a művészetszociológiai kutatásokat. Hiába volt például a Filmtudományi Intézetben Filmszociológiai kutatócsoport, mert alig kaptak pénzt a közönség kutatásokra, vagy ha kaptak is, a nyilvánosság – még a tudományos nyilvánosság – sem ismerhette meg

ezeket az eredményeket. Magyarországon akkoriban szinte minden adat titkos információnak számított. Ez a titkosság jellemezte a Tömegkommunikációs Kutatóközpontot is, de ott a szakmai nyilvánosság, a társ intézményekkel, a felsőoktatással, a külföldi társintézetekkel való kapcsolat létezett. Az adatoktól, a valóság működésének lelepleződésétől való félelem a hatalom képviselőiben, a politikai elitben a szocializmus idején nagyon erős volt. A művészetszociológia bűvópatakszerű megjelenése, eltűnése a külső szemlélő számára érthetetlen, amit most én a társadalmi-politikai kontextussal magyarázok, de biztosan a saját felelősségem is benne rejlik. És ebben első helyen áll az a tény, hogy nem vagyok harcos alkat, szeretek jelen lenni, csoporthoz tartozni, teamben kutatni, dolgozni, de szembeszállni, bizonyos dolgokhoz mereven ragaszkodni nem. Konfliktuskerülő, empatikus ráhangolódo vagyok, aki nem kiélez, hanem akkor is elsimít, ha nem arra van szükség. Nagy elégedettséget váltott ki belőlem, amikor a felsőoktatásban feladatokat kaptam, mert a művészetszociológia mindig beépíthetővé vált, máig bizonyos elemei a napjaim részeként jelen vannak. A hallgatóknak segítve még a nem kitaposott utak, új tematikák kibontakozását is átélhettem. A sok példa közül egy. Amikor a PPKE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékét vezettem megbízottként, a film volt a legkedveltebb a hallgatók számára. Az egyik OTDK konferencián díjat nyert hallgatóm, a számára kedvenc sorozatról írta díjnyertes művét: David Lynch Tween Peaks-éről. Díjat nyert, publikált, PhD fokozatot is szerzett a témával. Művészetszociológiai szemlélettel elemezte a sorozat tartalmát, a sikerré válás okait. Maga a sorozat generációs sorozatnak tekinthető, mert csak a fiatalok körében aratott sikert, vált szinte kultusszá. Az alkotó audiovizuális stílusa, nyelvezte, narrációja, a linearitást nélkülöző szerkezete, az eddigiektől eltérő szubjektív szemlélete az idősebbek számára nem volt érthető. A hallgatónak a diploma megszerzése után nem sikerült kutatóvá válnia, de kiváló középiskolai tanár lett. Milyen nagyszerű lehet azoknak a gimnazistáknak, akik tőle tanultak filmről, médiáról. Mára már megszakadt a kapcsolatunk, de évekig tudtam követni – amíg jelentkezett nálam – a pályáját. Sajnos nemcsak az intézetek nem vállalják a művészetszociológiai kutatásokat, de szponzorok pénztárcája sem nyílik ki erre a hívó szóra.

Tibori Tímea: Van-e az elmondottakon kívül számodra olyan érték, szempont, amelyet irányítóként alkalmazol mint kutató, oktató?

Szilágyi Erzsébet: A pedagógiai tevékenységem része a mentorság is. Már említettem a TDK-ban, az OTDK-ban való aktív részvételemet. De ugyancsak fontosnak tartom, hogy a művészetekkel, az értékekkel való találkozásaimat a hallgatókkal megbeszéljem. Arra is kíváncsi vagyok, hogy a hallgatók mit látnak, mi tetszik nekik, mi nem. Állandó kommunikáció folyik a hallgatóim között és köztem, aminek eredményeként nagyon sok ismeretet, információt kapok tőlük is. A demokratikus, egyenrangú kommunikáció híve vagyok. Akkor várhatom el a hallgatóktól a nyitottságot és kíváncsiságot, ha magam is nyitott, és kíváncsi vagyok mindarra, amit ők fontosnak tartanak. A jó pedagógus a személyességet, az egymáshoz közel kerülést, az egymás (hallgató – tanár, tanár – diák) elfogadását a munkája részévé teszi.

Tibori Tímea: Úgy vélem, ha nem is a teljességről, de az elmúlt közel öt évtizedes munkásságról plasztikus képet festettél beszélgetésünk során, amelyet nem tekintek lezártnak. Köszönöm, hogy belelátattál a művészetszociológia és személyes pályád fejlődésébe, abba a kutatói, oktatói attitűd-sorba, amelyet munkásságod jelent.

Szilágyi Erzsébet: Nagyon köszönöm, hogy ezt a lehetőséget kaptam Tőled, végiggondolhattam a pályám, elemezhettem, beszélhettem róla. Azzal szeretném lezárni az egészet, ahogy a művészetszociológiai eredményeimet a magam számára elfogadhatóvá teszem. A művészetszociológiát egy nagy épületnek tartom, melynek voltak/vannak tervezői, elméleti modelleket megfogalmazó szakemberei, a házépítésben folyó munkáknak a szervezői. Mindenkire szükség van, hogy az épület elkészülhessen. Én szervezőként, tégларakóként járultam hozzá az építéshez. Résztvettem, jelen voltam. Azzal tisztában vagyok, hogy ez a tervezők, a modellalkotók szempontjából nem sok, de szükség van rá. És köszönöm Neked, hogy ezt elmondhattam.



*Jelenet az „Emberek a havason” (1942) című
Szóts István filmből Szellay Alice, Görbe János*

Wessely Anna

A KULTÚRASZOCIOLÓGIAI MEGISMERÉS SAJÁTOSÁGA

Mannheim Károly köztudottan nem volt művészetszociológus. Noha kezdettől érdeklődött a művészetfilozófia iránt, jól ismerte a századunk első fele német művészettörténet-írását meghatározó szerzők műveit, s tudásszociológiai írásaiban lép-ten-nyomon képzőművészeti példákkal szemléltette állításait,¹ művészetszociológiai elemzés nem került ki a tolla alól. A magyar művészetszociológia történetét bemutató kötetben való szerepeltetését két megfontolás indokolhatja:

(magyar:) Mannheim művészeti érdeklődése, művészetelméleti tájékozódása a budapesti értelmiségi világban és baráti körben formálódott;² a művészetszociológiáról kialakított elképzelését alapvetően Lukács két korai műve, *A modern dráma fejlődéstörténete és a Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez határozta meg.*

(művészetszociológia:) Miután németországi emigrációja kezdetén Mannheim úgy döntött, hogy a szociológiát választja hivatásául, bámulatosan rövid idő alatt feldolgozta a német szociológiai irodalmat s ütköztette a maga ismeretelméleti és kultúrafilozófiai elgondolásaival. Ennek eredménye az 1922-ben papírra vetett, *Über die Eigenart kultursoziologischer Erkenntnis* című tanulmánya³ – a művészetszociológiai vizsgálódások legátfogóbb elméleti, módszertani megalapozása a huszadik század első feléből. Külön érdekessége, hogy míg a lukácsi irodalomszociológia – akárcsak Mannheim első

kultúrafilozófiai írása, a *Lélek és kultúra* – Simmel szociológiájára és objektiváció-elméletére támaszkodott,⁴ ez a tanulmány tudatosan keresi és teremti meg a kapcsolatot Weber megértő szociológiájának elveivel és a vallásszociológiájában elért eredményeivel.⁵ Noha kéziratban maradt s csak 1980-ban jelent meg először, megérdemli a beható tárgyalást, ha meggondoljuk, hogy a következő, hasonló igényű vállalkozásra csak három és fél évtizeddel később kerül sor – mégpedig Mannheim ifjúkori barátjának, Hauser Arnoldnak *A művészettörténet filozófiája* című könyvében.⁶

Mannheim gondolkodásának jellegzetes vonása az a reflexivitás, amit ma az adekvát tudásszociológiai elemzéshez nélkülözhetetlennek tartanak: a saját álláspont társadalom- és esztétörténeti feltételezettségének a tudatosítása.⁷ A kultúraszociológiai megismerés lehetőségfeltételeit és módszerének létjogosultságát is a társadalmi differenciálódás és elméleti lecsapódásai összefüggéséből bontja ki.

Kiindulópontja az a folyamat, amelyet Weber a világ varázstalanításának, racionalizálásának nevezett: A társadalmi tárgyiaságok észlelését, értelmezését és értékelését meghatározó, hierarchi-

4 *Lélek és kultúra. Programelőadás a második szemeszter megnyitása alkalmából. Tartotta Mannheim Károly.* Benkő Gyula cs. és kir. könyvkereskedése: Budapest, 1918.

5 Mannheim Weber-recepciójáról vö. Wessely A.: „Mannheim és Bourdieu. A strukturális meghatározottság és a társadalmi cselekvés weberianus összekapcsolása. In: Karádi Éva (szerk.): *Mannheim-tanulmányok*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2003. 283-293.

6 Erről vö. Wessely A.: „Hauser Arnold (1892-1978)”, in: Markója Csilla - Bardoly István (szerk.): *„Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Enigma 48, II. köt., 299-314.*

7 David Bloor megfogalmazásában: „A tudásszociológiának meg kell magyaráznia saját kialakulását és következtetéseit: reflexívnek kell lennie.” L. Bloor, D., „Wittgenstein and Mannheim on the Sociology of Mathematics”, *Studies in the History and Philosophy of Science* 1973, 2, 175. Magyar fordítása: „Wittgenstein és Mannheim a matematika szociológiájáról”, in: Fehér Márta – Békés Vera (szerk.): *Tudásszociológia szöveggyűjtemény*. Budapest: Typotex, 2005. 161-183.

1 Mannheim és a művészettörténet-írás kapcsolatairól: Wessely A., „A tudásszociológia mint interpretáció-elmélet”, *Janus*, 1986. ősz, I. 3. 11-35. és „Transposing 'Style' from the History of Art to the History of Science”, *Science in Context*, 1991, 4, 265-278.

2 Erről: Karádi É. – Vezér E., *A Vasárnapi Kör*. Budapest: Gondolat, 1980 és Wessely, A., „Der Diskurs über die Kunst im Sonntagskreis”, in: Gassner, H. (hrsg.), *Wechselwirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Marburg. Jonas, 1986, 541-550.

3 Megjelent a Kettler, D. – V. Meja – N. Stehr által sajtó alá rendezett *Strukturen des Denkens* című kötetben. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 39-154. Időközben magyar fordítása is kiadásra került: „A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról”, in: Mannheim K.: *A gondolkodás strukturái. Kultúraszociológiai tanulmányok*. Budapest: Atlantisz, 1995. 11-145.

kusan strukturált élményforma, avagy világkép egysége megbomlik, amikor elszakadnak egymástól és mindinkább öntörvényű „életrendekként” intézményesülnek a jelentésadás és értéktulajdonítás formái – a vallás, a tudomány, az erkölcs, a művészet. A világkép hierarchikus szervezésének elve és joga ezen elkülönült kulturális szférák közti versengés tétjévé válik. Eldönthetetlen küzdelmük az evilágiság politeizmusát teremti meg a modern világban: „A régiek megannyi istene, varázsától immár megfosztottan, személytelen hatalmak alakját ölti, feljön sírjából, hatalomra tör életünk felett és újakezdi örök harcát egymással” – mondotta Weber 1919-ben.⁸ Mannheim – akinek a *Lélek és kultúra* tanúsága szerint már alapélménye az egykor magától értetődően összetartozó dolgok elkülönült pályákon futó, öntörvényű fejlődése – nem éri be azzal, hogy – miként Weber – gyengeségnek bélyegezze, „hogy nem tudunk egyenesen a kor arcába nézni”.⁹ Szembenéz a korrallal a végtelen harc következményeit vizsgálja. Azt a folyamatot, amelynek során általában a kultúra, sőt a kulturális változás pusztá ténye emelkedik a legfőbb érték és végső értelemforrás rangjára.

E fejlemény kialakulásában három eszmetörténeti szakaszt különít el:

A felvilágosodás az elvont eszből vezette le a s etikailag alapozta meg a kultúra végső érték mivoltát. Örökösői a mai értékfilozófiai rendszerezések.

A romantika alakította ki bennünk a múlt kulturális iránti esztétikai érzékenységet, amivel utat nyitott történeti megismerésüknek. A historizmus szakított a dolgok és jelentésük természetesen összetartozásának hitével, s az értelemadás változásait vizsgálva a kulturális folyamat megfigyelhető, leírható voltát bizonyította. A felvilágosítók racionális absztrakciói ellen az érzéki sokféleségnek és az értékek történeti viszonylagosságának felmutatásával tiltakozó romantikus kritika így csak beteljesítette a racionalizáció művét: az érzékiséget és az érzelmeket is bevonta a fogalmi vizsgálódás körébe, kétségessé téve mindenféle magától értetődő jelentést és értékelést. A szellemi világ tárgyaival szemben kettős viszonyt honosított meg, amely az önmagukban való észlelésüket mindig kiegészíti kulturális jelentőségük, vagyis a kulturális változásban játszott szerepük megítélésével.

8 „A tudomány mint hivatás” c. előadásában. L. Weber, M., *Tanulmányok*. Budapest: Osiris, 1998. 148. Uo.

Ez a szemlélet uralkodik abban a tudományos világképben, amely ma elméleti rendszerezés és történeti értelmezés egyesítésével kísérletezik a kultúra filozófiájában és empirikus tudományában. Korunkban a kultúra a művelődés folyamatában megismerhető, elsajátítható szellemi valóság; a minden értékserűségétől megfosztott természet (és emberi természet) ellentéte. Nem létezés, hanem érték; nem a lét formája, hanem változó értelmezéseinek a foglalata. A modern ember viszonylagosnak és múlandónak, társadalmi jellegű folyamatnak tud minden kultúrát. Éppen ezért a kulturális jelenségekhez – köztük a művészeti alkotásokhoz – való viszonya is gyökeresen más, mint őseié volt. Nem önmagát éli meg az önátadás, belemerülés, a tárgy hatásának kitettség létélményében, hanem a műre mint kulturális képződményre irányul a figyelmé: értelmet, kifejezést, értéket keres benne, azt megítéli, s ezt az ítéletalkotást mint saját teljesítményét és művelődését éli át. Vagyis a kultúra elvont fogalma – Marx kifejezésével – „gyakorlatilag igaznak” bizonyul a modern világban, amikor már „úgy jelenik meg, mint ami sok dologban közös, mindenben közös. Ekkor ér véget az, hogy csak különös formában lehet elgondolni.”¹⁰ Mannheim ezt úgy fogalmazza meg, hogy a modern kultúra-fogalom egyneműsíti, kölcsönösen viszonylagossá teszi a különféle szellemi valóságokat azért, hogy alárendeli őket az egységes műveltségnek mint organikus szintézisüknek. S éppen ezzel teremti meg a lehetőségét a kultúra mint olyan tudományának.

A differenciálódás folyamatában jött létre a másik „reálabsztrakció”, a társadalom fogalma is, amelyben az értelmi vonatkozásoktól megtisztított társadalmassulás valóságként¹¹ való elismerése nyert kifejezést. Erre a gondolatra épül a szociológia tudománya.

Kultúra és társadalom fogalomtörténetének ez a párhuzamossága, avagy pusztá analógiája még nem igazolja összekapcsolásukat a kultúra szociológiájában. Hiszen ez az új diszciplína arra vállalkozik, aminek lehetőségét Mannheim alig egy évvel korábbi

10 Marx, K., *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai. Első rész*. Budapest: Kossuth, 1972, 30.

11 Mannheim, K., „A kultúraszociológiai megismerés sajátosságáról”, i. m., 33.

tanulmánya elvileg vitatta,¹² hogy szociogenetikusan magyarázatot adjon a kulturális jelenségekről – tehát értelemmentes társadalmulási folyamatokból kiindulva „vezesse le” szellemi, értelmet hordozó képződmények létrejöttét.

Mannheim három szinten vonultat fel érveket a kulturális jelenségek szociológiai vizsgálata mellett úgy, hogy a várható ellenvetéseket megelőzve megvonja e kutatás és eredményei érvényességének a határait is.

Tény, hogy a szociológia, mint „a társadalmulási élet felépítésének, szerkezetének és változásának a tudománya”¹³ önmagából képes megalkotni a társadalom fogalmát, míg a kultúrát a tudományos tárgykonstitúció egy másik világból, a filozófiától kölcsönzi. A kultúra szociológiája, mint a kulturális képződmények társadalmi életbe ágyazottságának tudománya ennél fogva a szociológiai tárgytól különböző – gondolatilag más módon megkonstruált – tárgyiságokat vizsgál, s ezeket ráadásul csak a filozófiai fogalmi rendszerezésben mindenkor megfogalmazódó kérdésekre választ keresve ismerheti meg. Hiába közhely, hogy a társadalmulási kultúrateremtő, hogy a társadalmulási formák egyben kulturális képződmények is és viszont, s végül hogy a kulturális képződmények szocializáló szerepet töltenek be a társadalomban. Ez a kapcsolat elméletileg csak akkor ragadható meg, ha a kultúra szociológiai szemlélete a maga megismerési szempontjai szerint újraalkotja tárgyát, illetve sajátos eltolódást idéz elő annak fogalmában azáltal, hogy azt „az élet és az átélés totalitásával való összefonódottságában, annak való elkötelezettségében mutatja be”.¹⁴ Ennek az „eltolásnak” a lényege, hogy a kulturális jelenségek szociológiája zárójelbe teszi azok érvényességigényét, immanens értelmét s figyelme arra korlátozódik, ami e jelenségekben eredmény, pontosabban, ami benne rajta kívüli tényezők hatásának az eredője. Vagyis a társadalmulási formák függvényeként

– matematikai értelemben vett „funkciójaként”¹⁵ – próbálja magyarázni a kulturális képződményeket.

A kulturális jelenségek szociogenetikusan magyarázatának ez a megalapozása önmagában nem elégséges, mert a szaktudományos határokat átlépő magyarázó állítások sem a szociológia, sem a filozófia terepén nem ellenőrizhetők. Az ellenőrző – s egyben korlátozó – instanciát a második érv nevezi meg.

A kultúra fogalma ugyan filozófiai, történeti valósága viszont társadalmi. Kultúra és társadalom elméleten inneni, közvetlenül tapasztalható léte jelenségeik összefonódását mutatja. S ha a kultúraszociológiai megközelítésmód olykor idegen a tárgya – például egy műalkotás – által előírt befogadásmódtól, amely az ismert vagy ismerhető összetevőkből és forrásokból létrejött új minőségre irányuló figyelmet követel meg, nem idegen viszont a társadalmi létezésről, a társadalmi tárgyiságok mindennapi észlelési módjától. Attól, ahogyan a szomszédból áthallatszós ajtócsapkodásból családi perpatvarra, a síremlékből az alatta nyugvó elhunytira, a pirulásból szégyellt gondolatra következtetünk. Ez a tipizáló észlelés a saját társadalmi csoport közös élménykészletére és tapasztalataira támaszkodik, az észlelő beállítódásának a múlt általi meghatározottságáról, tudatának társadalmi strukturáltságáról tanúskodik. A kultúra szociológusa a magyarázatai tárgyát a megértés folyamatában hozza létre, amely a weberi definíció értelmében akkor és annyiban tulajdonít értelmet a megfigyelt jelenségnek, „amennyiben összefüggő részeinek kapcsolatát átlagos gondolkodási és érzelmi szokásaink szerint, mint tipikus (ahogyan mondani szoktuk »helyes«) értelmi összefüggést” fogadja el.¹⁶ Nemhogy elszakadna tehát a köznapi társadalmi tapasztalattól, mint a természettudomány, hanem éppenséggel beépíti azt tudományos vizsgálódása alapjába.

15 Erre a sok félreértést okozó fogalomhasználatra Mannheim monográfusai is felhívják a figyelmet a *Strukturen des Denkens* szerkesztői előszavában: „A ’funkció’ fogalmának manheimi használata a matematikából ered, s az általa használt többi matematikai kifejezéshez kapcsolódik, amelyeket a társadalmi és szellemi struktúrák közti viszonyok logikai jellegének bemutatásában alkalmaz. [...] nem az eszméknek a társadalomban betöltött funkcióját vizsgálja, hanem azon sajátosságukat, hogy a társadalomnak a függvényei.” I. m., 16.

16 Weber, M., *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai. 1.* (Erdélyi Ágnes ford.). Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1987, 43.

12 Mannheim, K., „Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-interpretation”, *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1921/22, 236-274. Magyarul: „Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez”, in: Mannheim Károly: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000. 7-65.

13 Mannheim, K., „Über die Eigenart kultursoziologischer Erkenntnis”, i. m., 41.

14 Uo., 69.

A kulturális jelenségeknek a társadalmilag formált megértés általi megragadhatósága teszi lehetővé szociológiai szempontú tanulmányozásukat. Azonban egyben korlátozza is ezt a vizsgálódást. Egyrészt nem engedi meg, hogy a kutató tárgyát – a durkheimi előírást követve – dologként kezelje. Csak a megértett és átértett esemény vagy értelem lehet kutatásai tárgya, amelynek szerkezetébe ily módon belejátszik az ő megfigyelő beállítódása, a vizsgálódás tárgyának elemévé téve a rá irányuló megismerő tevékenységet is. Másrészt korlátozza a vizsgálható jelenségek és megfogalmazható kijelentések körét. A kutatás anyagának élményszerű hozzáférhetősége ugyanis az átélő képesség, az érzékenység ingadozásától függ; eredményeinek végső igazolása pedig csakis állításainak átélhetősége, intuitíve meggyőző ereje lehet.

A harmadik érv a várható ellenvetésekkel néz szembe. Az eszmék szociogenetikus magyarázatának ellenzői elméleti önellentmondást szimatolnak (Mannheim-paradoxon!); a művészeti alkotások szociogenetikus magyarázata érzelmi tiltakozást vált ki.

Hogyan lehetne általános érvényességi igénnyel kijelentést tenni a kijelentések társadalmilag feltételezeten korlátozott érvényességéről? Mannheim cáfolata azt emeli ki, hogy a két kijelentés csak látszólag mond ellent egymásnak, valójában más-más tárgyra (az értelemtartalomra, illetve a vizsgált kijelentés eredő-voltára) vonatkoznak: „Hogy valami hogyan keletkezett, milyen funkcionalitása van egyéb összefüggésekben, az irreleváns immanens érvényességi jellegére nézve. Ez egyben azt is jelenti, hogy sohasem dolgozható ki szociológiai ismeretkritika [...] Viszont jóformán lehetetlen vállalkozás a szociogenetikus vizsgálódás lehetőségét és jogosultságát elvi ellenvetésekkel (hogy, mondjuk, önellentmondásokba bonyolódik) lehetősége tekintetében megcáfolni. Elvi felismerések és érvek nem cáfolhatnak meg szaktudományos állításokat. Ez a mi példánkra nézve azt jelenti, hogy azok a kategóriák, amelyekkel az emberek valamely adottságot megragadnak, változnak-e az idők során, hogy bizonyos eszmei tartalmak bizonyos csoportokkal összefüggésben az ő »ideológiájuknak«, azaz funkcióként hozzájuk tartozónak tekinthetők-e, az csak történeti szociológiai ténybeliségekkel alátámasztható vagy cáfolható. A szociológiai és a szaktudományos vizsgálódás közt látszólag létrejövő ellentmondás abból fakad, hogy egészen más a tárgyuk – az egyiké az

»eredmény«, a másiké az ettől teljességgel különböző immanens értelemtartalom.”¹⁷

A műalkotásokkal kapcsolatos szociológiai magyarázatok ellen tiltakozók viszont azzal nem számolnak, hogy az immanens értelem meghaladása a befogadói, illetve az alkotói élményösszefüggésre vonatkoztatás során egyrészt a modern művészet-szemlélet sajátossága. Másrészt ez a megközelítésmód a műalkotásokhoz képest sem különdleges vagy önkényes, mert az értelmet teremtő és élményt kiváltó művek eleve kétrétegű szerkezetéhez igazodnak. Ha a műalkotás csak értelmet hordozna, felfognánk, mint egy jelet, de nem váltana ki élményt, műélvezetet. Persze nem korlátozható az őt megelőző, illetve követő élményre sem, hiszen ha tisztán élményként létezne az élményt hordozó tárgyi tartalmak nélkül, akkor nem volna a közvetlen átélésen, az érzéseken kívüli valósága.

A műalkotásoknak – s általában a szellemi képződményeknek – ehhez a kétrétegű szerkezetéhez idomul a kultúraszociológiai magyarázat, amikor igyekszik tiszteletben tartani és módszeresen hasznosítani ezt a kettősséget. Célja, hogy belátható összefüggést teremtsen a mű felfogott értelme s azon társadalmi csoport között, amelynek olyan lehetett a világhélménye, hogy a műben előforduló tárgyiaságokat éppen ezzel az értelemmel ruházta fel. Abból kiindulva, hogy a művek átélő megértése a bennük tárgyiasult és a befogadóban mozgósított élménystruktúra hasonlóságát feltételezi, az elemző azt a kollektív mozzanatot keresi az egyedi tárgyban, amely e megfelelést biztosíthatja. Így érkezik el a stílus mint az alkotói és a befogadói észlelést egyaránt szervező forma vizsgálatához.¹⁸

A stílus fogalmát Mannheim a művészettörténetből kölcsönzi, ahol az – mint írja – „az egyazon irányzathoz tartozó sok műben előforduló és visszatérő kompozicionális mozzanatot jelöli”.¹⁹ Lévén a kompozíció az észlelést, értelmezést irányító forma,

17 Mannheim, i. m. 91.

18 Mannheim itt hivatkozik és sokban támaszkodik Lukács Györgynek a „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez” c. tanulmányára, amelyben Lukács leszögezi: „A stílus szociológiai kategória, mert emberek közötti viszonyokat és kölcsönhatásokat tételez fel; az embereknek egy bizonyos társadalmon belüli, bizonyos idő bizonyos körülményei létrehozta állapotait és viszonyait”. (*Ifjúkori művek*, szerk. Tímár Árpád. Budapest: Magvető, 1977. 400.)

19 Mannheim, i. m., 95.

a stílus teremti meg a művészeti tárgy és a hozzá tartozó élménystruktúra társadalmi vonatkozását.

Mannheim azért éppen a művészettörténeti stílusfogalomhoz kapcsolódik, mert úgy látja: az a fogalmi eltolódás, amit a szellemi képződmények szociológiai magyarázata megkövetel, már a művészettörténeti rendszerezésben végbemegy, amikor például a gótikus stílusjegyek azonosítása során megfogalmazzák a gótika, mint stílus, mint művészet- és világszemlélet lényegét, hiszen enélkül e stílusjegyeket kiválasztani, azonosítani sem lehetne. Mert „már szociológiai a kulturális tárgynak az a magyarázata, amely a művekből visszanyúl a »mögöttük« álló élményösszefüggésekhez. Szűkebb és pontosabb értelemben azonban csak akkor lesz szociológiai a magyarázat, ha képes a szóban forgó élményösszefüggés sajátosan társadalmi jellegének a kibontására is, ha pl. az impresszionizmust a kései polgári individualizmus önfelbomlasztásaként, a klasszicizmust a feltörekvő polgárság stílusaként, a korakereszténységet a kézművesek vallásosságaként nevezi meg.”²⁰

Ha valóban ilyen és csak ennyit nyújt a művészetszociológiai magyarázat, akkor nem ér el többet, mint az a Wilhelm Hausenstein, akinek Mannheim azt veti a szemére, hogy intuícijára támaszkodva egyszerűen megfeleltet egymásnak bizonyos társadalmi helyzeteket és művészeti stílusokat.²¹ Mannheim nem az intuíció kikapcsolását követeli, hanem eredményei módszeres ellenőrizhetőségét. Akkor tart kielégítőnek egy szociológiai stílusértelmezést, ha benne a társadalmi élménystruktúrát a művekből rekonstruáló és azt egy adott csoportra vonatkozó eljárás kiegészül az ugyanezt az élménystruktúrát a kérdéses csoport társadalmulási folyamatainak, életvitelének, gazdasági és politikai tevékenységének elemzéséből rekonstruáló eljárással. A két, egymástól független szociogenetikusan vizsgálódás eredményének egybehangzása lehet csak bizonyító erejű.

A példa, amely Mannheim szeme előtt lebegett, nyilvánvalóan *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*: Weber a gazdasággal kapcsolatos beállítódások elemzéséből megalkotta a „kapitalista szellem” ideáltípusát, a reformátorok és követőik írásaiból megkonstruálta a „protestáns etosz” ideáltípusát, s az „evilági aszkézis” fogalmában összegezve a kettőt

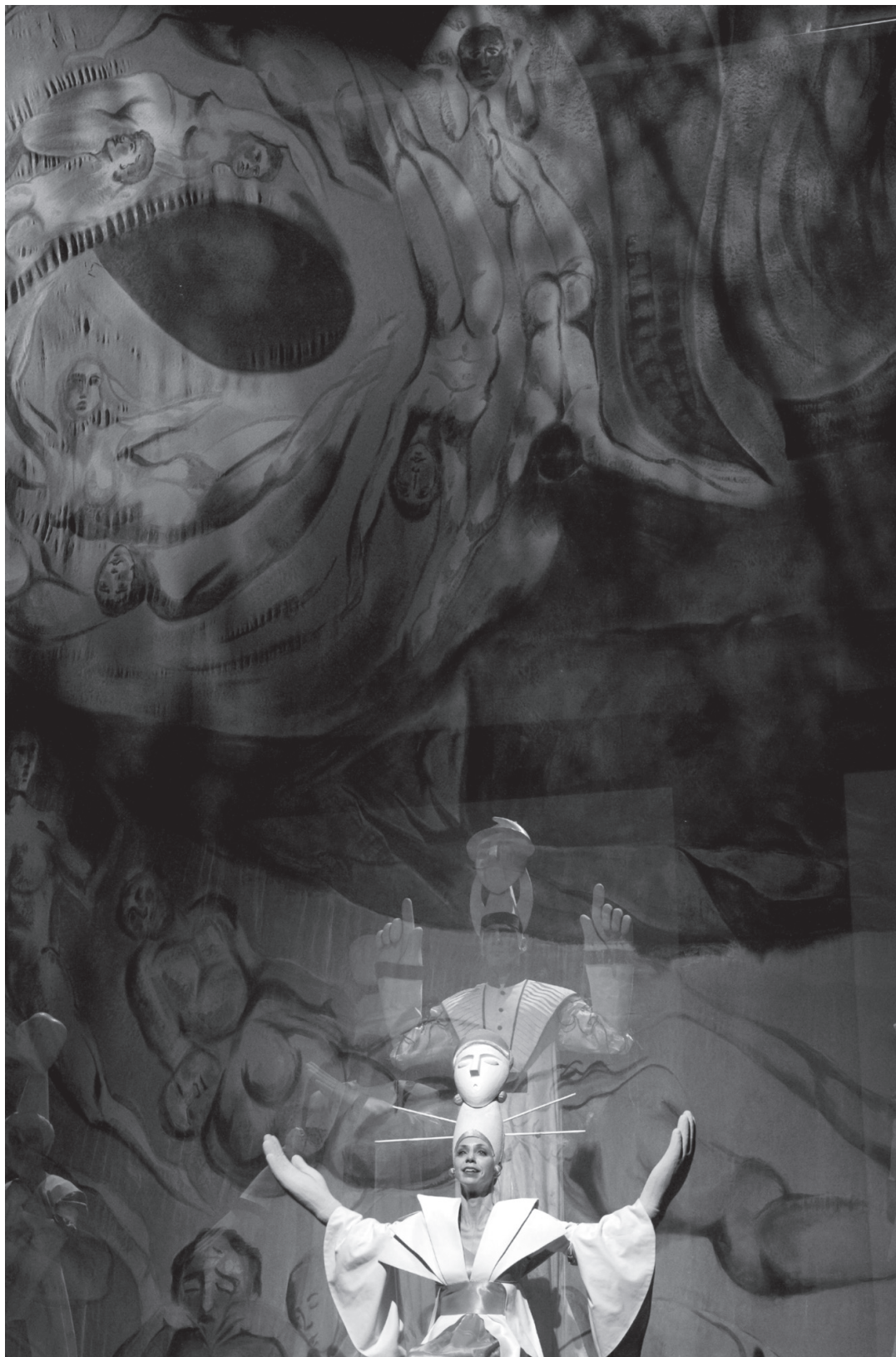
20 Uo. 98-99.
21 Uo. 104.

összefűző közös mentalitásstruktúrát és életvitelt, oksági egymáshoz rendelésük plauzibilitása mellett értelt. Ezeknek felelne meg a mannheimi művészetszociológiában a „stílus” és a „csoport-ideológia”, illetve az „élményösszefüggés”.

A példából és adaptációjából két általános következtetés adódik a művészetszociológiára nézve. Egyrészt az, hogy ez a diszciplína nem alkalmas egyes művek, alkotók és műélvezők vizsgálatára, hanem csak jellegzetes – a társadalmulási folyamatban kialakuló – csoportjaik elemzésére. Másrészt az, hogy a művészetszociológiai magyarázat nem juthat el egy oksági összefüggés szigorú bizonyításáig, hanem csak azokat a feltételeket, a feltételeknek azt a sajátos konstellációját azonosíthatja, amelyben bizonyos társadalmi események és célkitűzések, csoportérdekek és individuális törekvések okként hathattak egy műalkotástípus vagy stílusirányzat kialakulásában és elterjedésében.

Az 1920-as évek elején íródott Mannheim-tanulmány olvasójában azonban nem ezek a megszorítások válhatnak ki elégedetlenséget. Amit alapvető hiányosságnak vélhet, az az, hogy Mannheim a módszertani megfontolásaiban nem veszi figyelembe a saját elméleti fejtegetéseiből adódó következtetéseket a romantikával kezdődő modern művészeti világ szerkezetére és működésére nézve. Akárcsak Weber, aki a híres *Zwischenbetrachtung*-ban az erotika és az esztétikum világát a nyomasztóan racionalizálódott társadalomból való individuális menekülés és megváltódás terepeinek látja,²² Mannheim sem számol az autonómmá vált művészeti világ belső racionalizálódásának a következményeivel, amelyekre pedig maga is utalt. Így azután föl sem merül tanulmányában az a lehetőség, hogy a társadalmi nagycsoportok jellegzetes élményformái már nem jelennek meg a művészet stílusirányzataiban akkor, ha a stílusok kialakulása és változása kizárólag a művészeti világ belső társadalmi strukturáltságához igazodik.

22 Magyarul „A vallásos világlutasítás irányzatainak és fokozatainak elmélete”. In: Max Weber, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Budapest: Gondolat, 1982, 363 skk.



Réthy-Prikkel Tamás fotóművész alkotása

Tibori Tímea

GONDOLATOK HAUSER ARNOLD MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIAI NÉZETEIRŐL

A 20. század végének elemzője világosan látja, korlátozott feldolgozó munkája: egyfelől a források mennyisége rendkívül gazdag, másfelől ezek sokszereúsége, egységbe szervezhetősége, ill. szervezetlensége számos korlátot szabhat. Fokozza a nehézséget, ha olyan személyiség működését vizsgáljuk, aki valamely tudományok határterületére merészkedvén bölcs előrelátással (mai kifejezéssel: prognosztikai-intuitív érzéssel) felfigyelt új és megválaszolatlan társadalom-, művészettudományi kérdésekre, befogadási magatartásokra, esetleg a művészek/művészet és a hatalom aszimmetrikus ember- és társadalomformáló törekvéseire. A gondolkodó számára – különösen pregnáns társadalmi változások idején – jó lehetőség nyílik a szintézisalkotásra. Ezt az alkotói munkát és törekvést azonban mindig történetiségben kell értelmeznünk, és ez különösen érvényes olyan személyiségek esetében, mint Hauser Arnold.

Jóllehet a magyar művészetszociológiai gondolkodásra a kezdetektől nagy hatással volt, de nem közvetlen meghatározója, hanem indirekt formálójaként. A szaktudomány mai követelményei szerint akár azt is mondhatnánk, nem tekinthető a művészetszociológia megalapozói egyikének, műveinek olvasásakor azonban mindig ott bujkálnak e tudomány csírái, rejtetten lényegi kérdésfeltevései.

Ennek a dolgozatnak pedig – lévén nem a teljességre törekvő monográfia – csak az lehet a célja és a feladata, hogy a legfontosabb – de máig ható – problémafelvetésekre kritikusan válaszoljon.

Mind a hauseri művek, mind eddigi méltatásuk, kritikájuk alapján úgy véljük, nem beszélhetünk művészetszociológiai gondolkodásról, rendszeralkotásról, de még a rendezésekről sem, csupán arról, hogy Hauser Arnold bizonyos művek, ill. művészettörténeti korok elemzése közben már használ olyan kifejezéseket, fölvezöl olyan lehetséges fejlődési, kibontakozási lehetőségeket a művészetek – elsősorban az irodalom – számára, amelyek elindító lehetnek (és azzá is válhatnak) egy, alapvetően a befogadói kívülállását, szuverenitását tiszteletben tartó alkotói/kritikusi magatartásnak.

Ebből a megközelítésből kiindulva az alábbi kérdések, kifejtések látszanak időszerűnek:

- 1) Mi a művészet? – hauseri és freudi megközelítésben.
- 2) Mi a művészet nyelve?
- 3) Mi a népművészet?
- 4) Mi a szerepe a konvencióknak – különös tekintettel a színházi konvencióknak – a művészetek téma- és kifejezőmódbeli, dramaturgiai változásai, a közönség magatartásának formálásában? És végül:
- 5) Mi a művészetszociológia, és hol vonhatók meg a határok?

Vegyük sorra ezeket a problémákat, vállalva, hogy lehetséges volna egyéb szempontok érvényesítése is, de a művészetszociológia történeti megismerését illetően számomra ezek döntő fontosságúak.

1) Mi a művészet? Mitől műalkotás a műalkotás?

Számomra – hétköznapi nyelven megfogalmazva – a műalkotás az emberi élettel kapcsolatos fontos valamilyen elemre, gondolatra, érzésre hívja fel a figyelmet. „Megmozgatja” a befogadót, valamilyen irányú hatást gyakorol rá, katarzist, kellemes vagy kevésbé kellemes (és egyéb bármilyen) élményt okoz. A művész jellemzője, hogy a világ dolgaira érzékenyebben reagál az átlagembernél (bár ilyen szempontból mindenki művész lehet valahol és mégsem az), de gondolatait, új, egyedülálló szemléletét valamilyen különös hatást okozó módon (ez lehet esztétikus, gyönyörűséget vagy akár undort keltő) tudja a befogadóknak (műalkotásra nyitott embereknek) közvetíteni. Önálló, eredeti mondanivalót sugároz az élet bármely kérdéséhez kapcsolódóan.

Mégis mi az, ami különös a művészetben? Mi indítja ilyen tevékenységre? Lássuk, mit mond erről Freud?

Freud szerint a pszichoanalízis módszere segít a műalkotás létrejöttének okainak feltárásában.

A művész kielégülést csak a képzelet világában talál igazán. Csak szellemi síkon és értelemben

érheti el vágyainak beteljesülését. De fontos tulajdonsága e mellett, – mely megkülönbözteti egyben például egy beteg embertől – hogy ha akar, vissza is tud térni a valóságba. Az ezen a síkon keletkezett élményeit képes megosztani másokkal, akik ennek hatására szintén egyfajta kielégülést érezhetnek. Természetesen az utóbbi határfoka más, mint a művészé, hiszen már „másodkézből” kapott.

Freud szublimáció-elmélete szerint: a művészet nem más, mint libidó, vagy más jellegű ösztöntörkvések átalakult formája.

Miért alakulnak át egyes ösztönök (nyernek kielégülést), mások pedig nem? A művész akarata képes irányítani ezt a folyamatot, vagy az impulzusok természete eleve meghatározza és formálja? – tehetjük fel joggal e kérdéseket.

A műalkotás keletkezése során lelki energiák helyeződnek át egyik területről a másikra. A műalkotás létrejöttének feltételei:

- a) szublimáció,
- b) a művész akarata – az alkotás tudatos szándéka: az önkifejezés és megismertetés vágya, a becsvágy és szeretetigény kielégítése,
- c) eszközei a szimbólumok, és a komplikáltabb, több tartalmat hordozó szimbolizált gondolatok,
- d) célja, hogy a valóságról tegyen érvényes megállapításokat.

Lényege az interpretálhatóság változékonysága, a többértelműség, hogy valamiféle „titokzatossággal” adja elő mondanivalóját.

Hauser Arnold bírálja a pszichoanalízis előbb vázolt művészetfelfogását, hogy mindennek szimbolikus értelmet keressenek, hogy minden művészi formát az elfojtott szexuális vagy agressziós ösztönökre vezetnek vissza. Hauser utal arra, hogy a művek sohasem egyetlen művész kizárólagos alkotásai, hanem az őket birtokba vevő évszázadoké is. A művész és a közönség is állhat tudatosan fel nem ismert tényezők hatása alatt. Kérdés, hogy a műnek tulajdonított értelem valóban a művész szándékában állt-e? Erre azonban utólag csak részleges válaszokat adhatunk.

Freud szerint a művészet mindig a valósággal kapcsolatos zavart viszony produktuma, mely létrejöhet:

- a) megengedhetetlen vágyak kiszolgálása során (akár csak képzeletben),
- b) létfontosságú ösztönök elfojtása során, de mindenképpen a valóság elvesztésével jár együtt.

Tehát a művészet, mint pótkielégülés, kárpótlás és vigasz.

Ezzel a kijelentéssel lehet vitatkozni. Hauser Arnold szerint csak a romantikával jelenik meg ez a lehetőség. De különbséget kell tenni a művészet és realitás kapcsolatára nézve:

a) Amíg a művészetet kézművességnek, a művészt pedig hasznos dolgok előállítójának tekintik, amíg a művésznek mások időöltéséről és szórakozásáról, tanításáról, dicsőítéséről és népszerűsítéséről kell gondoskodnia, nem merül fel a veszély, hogy kapcsolata a realitással veszendőbe megy.

b) Mihelyt azonban a művész hozzákezd az „önmagukért való” műalkotások létrehozásához, máris kész arra, hogy a világot és saját énjét alkotásai merő nyersanyagának tekintse. Romantikus csalódottságból fakad művészet és élet szétválasztása, az élet lemondó megtagadása, mint a művészi teljesítmény ára. A művészet realitásérzékét elveszti, mikor képzeletbeli hősök, szerelmesek, szentek képzelt érzelmi állapotokról számolnak be.

Mégis nélkülözhetetlen a művészet a teljesebb emberi élet szempontjából, erősíti Hauser minden sorával. Szerinte a legnagyobb és legsokoldalúbb hatást az irodalmi művek jelentik, s bár elemzései során nemcsak irodalmi példákkal él, mégis véleményalkotásának középpontjában az irodalom áll.

Miközben Hauser életében hihetetlen erővel csapnak össze a klasszikus és a modern, az avantgarde, végül a korai posztmodern képviselői, ő mindvégig hangsúlyozza a művészetek archaikus és történeti funkcióit, döntően személyiségformáló, katartikus szerepét. Ebből adódóan az eredetiség fogalmát is az irodalmi alkotásokban véli felfedezni és kiteljesedését látni, míg más művészeteket a tömegesség veszélye (ld. a filmet), vagy a konvenciók nyílt és rejtett rendszerei (ld. a színházat) mozgatnak. Művészetfelfogása sokkal inkább a 19. századi gondolkodókéhoz közelít, mint kortársaihoz. Különösen érvényes ez „A művészettörténet filozófiája” című munkájára, mely a további észrevételeimet is motiválja.

2) Mi a művészet nyelve?

Megkerülhetetlen, hogy ne fűzzek néhány megjegyzést a művészet nyelve kérdésköréhez. Hauser problémakezelése döntően filozófiai, rendszert teremtő jellegéből fakadóan túlzott az igénye az össze-

függések keresésére, ugyanakkor hajlandóságot mutat a sematizálásra. Szándéka egy általános érvényű tétel kimondása, ahol egy-egy mű, vagy művészeti ág történeti elemzése másodlagos célt szolgál, ha szigorúan művészetszociológiai volna a megközelítés, akár egy negatívum-hálót is összefonhatnék, mely elhibázott gondolatokból, érvekkel eléggé alá nem támasztott tételekből, hibás következtetésekből állna. Mégsem tartom termékenyek az effajta megközelítést, mivel Hausernél túl sok a félreérthető kifejezés.

Javarást mindenki számára – legalábbis a használhatóság szintjén – egyezményes fogalmakkal dolgozik (művészet, értéke, eredetisége – hogy csak a „legproblémásabbakat” említsem): ezek újraértelmezése felesleges – fogalmi, „elvont” dolgokra utaló voltukból ered a „probléma”, ily módon meg nem szüntethető.

Célszerűbb megoldásnak tűnik elfogadni a Hauser által használt jelentésárnyalatot – ami kiderül a szövegösszefüggésből –, s a szócsavarás helyett a tényleges, átfogó gondolatrendszerre figyelni, eredményeire és hibáira egyaránt.

A művészet nyelve a művészi (s nem művészi) jelhasználat azon sajátossága, miszerint absztrakción alapul, s egyszerre sematizál és konzervál, talán közelebb visz az előzőekben említettekhez, és magyarázatot ad meglétük jogosságára.

„Ha a művészet általános érvényű kritériumát kellene kiválasztani, megoldásként az eredetiségre gondolhatnánk. Ilyen kritérium azonban nincs.”

Itt látszódnak igazolódni a bevezetőben írottak: a művészet és eredetiség szavak boncolgatása túl messzire vezet, s érdektelen a kijelentés igazságtartalmának vizsgálata szempontjából. Igazságtartalom – itt újból jöhetne egy hosszas kitérő (van ilyen? s ha van, mi az?), de elmarad, mert bízom benne, hogy legtöbbször egy jól használható jelentésmezőt „fed le”, s kikereshető az ide vágó árnyalat.

Egy bekezdés erejéig megint elkalandoztam, és ezekből a bekezdésekből látszik, hogy amiről „megjegyzéseket” teszek – a művészet nyelve –, s ahogy ezt teszem – dolgozatot írok, tehát nyelvet használlok – igényességükben (megint kitérhetnénk) bárha különböznek is, folyamatukban használhatók. Konkrét és kevésbé konkrét dolgokat próbálnék megnevezni, gondolatoknak formát adni, ez a folyamat egyik oldala – a gyakorlatias, racionális – s ezen kívül van az esztétikai „oldal”, a kétségkívül bonyolultabb.

A racionálisabb feladat: a gondolatok szavakba öntése. Eltekintve a különböző pszicho- és szociolingvisztikai tényezők, a legalapvetőbb – ezért már említett – szabály: az absztrakció, az elvonatkoztatás. Ennek megértése és elfogadása nélkül képtelenek vagyunk a befogadásra, még a jelek szintjén is, emiatt a jelentés eleve elérhetetlen marad.

Bármennyire közismert, mégsem leegyszerűsítendő probléma: a jelek általánosító, elvonatkoztató jellegét elfogadjuk, hiszen írni, kottát olvasni sem tudnánk nélküle. Azt már kevésbé, hogy minden új benyomásra vagy képzetre – bármely sajátos is – nem használunk új és új jeleket, így minden jelentés valójában „jelentésbokkal” egyenlő. Ez természetesen nem csak az irodalmi nyelvre értendő.

Ezen a ponton fonódik össze az amúgy ellentétekre felállított eredetiség és konvenció. Hiszen a legeredetibb, legegényibb gondolatokat is már ismert, használt jelekkel kódoljuk, lévén, hogy szándékuk a kimondás és nem az eltitkolás. Így azonban máris kötődünk valamihez, kapcsolódunk egy „eddig volt”-hoz, az, hogy mifélehez, természetesen erősen meghatározott társadalmilag és kulturálisan is. Ez azonban – s itt látom feloldódni az ellentétet – nem semmisíti meg az autenticitást, hiszen az eredetiség éppúgy konvencionálisan elvált jellemző (eltekintve az utánzásra törekvő korszakoktól), mint ahogy az önkifejezés (a cél ebből a szempontból elhanyagolható) is hagyományos szándék a művészetekben.

Valószínűleg – s ez már az esztétikai vetület – minél inkább sematizált, a jelrendszer minimumának használatára építő a művészi kifejezés, annál közérthetőbb. Ha a kifejezés eredetiségéről, igényességéről való lemondás e célt szolgálja, s nem jelzésértékkel bír, továbbá nem párosul az alkotófolyamat más stádiumában megjelenő autenticitással, létrejön egy szélesebb tömegeknek szóló, nem a „magas művészet” kategóriájába tartozó termék.

A „művészet nyelve – nyelv művészet” kitélt nem hangzatossága miatt érdemes vizsgálni.

Vajon egy jelrendszer magas fokú, igényes használatára elégséges feltétel-e a kifejezett „mondandó” műalkotássá válásához, a megfogalmazás eredetisége önmagában létrehozott autentikus művet?

Vagy kiválasztunk egy műalkotást, s vizsgáljuk jeleit, jelrendszerét?

S ily módon a „magas művészet” (megint egy kockázatos kifejezés) része lehet valami kifejezőeszközé milyensége ellenére, vagy mellett?

Mivel a mit? és hogyan? kérdésből a hogyan? a lényegesebb, így a – mivel és a hogyan? a választott kifejezőmódra utal – az utóbbi két kérdésre biztos, hogy nem a válasz.

S az első? A válaszom itt is nem, de már nem olyan biztosan, s bár az már nem – művészet nyelve témához tartozik, feltehető, hogy az eredetiség csak szükséges, viszont nem elégséges feltétele az „értékteremtő” műalkotás létrejöttének.

3) Mi a népművészet?

Elemzett munkájában a művészettörténet egyfajta megközelítésül Hauser Arnold műveltségi szintek szerint határoz meg három pólust, a nép, a tömegek és a műveltek művészetét. Ezek közül most emeljük ki a nép művészetét, s mintegy emlékeztetőül soroljuk fel, kik is tartoznak a népművészet „alkotói és befogadói” közé. A hauseri definíció a nem művelt, nem városi-ipari néprétegek művészi tevékenységét veszi ide. Jóllehet a negatív definíció pontos kezeléséhez most itt kellene állnia a művelt rétegek jellemzőinek, azonban e dolgozat terjedelmi korlátai ezt nem teszik lehetővé.

Célom, hogy a Hauser által megalkotott kategóriáknak a jelenre vetítése milyen tanulságokat hordoz számunkra, milyen megkötésekkel, illetve kiegészítésekkel tudunk vele boldogulni.

Azért is lenne fontos ez, mivel a lezajlóban lévő értékrend-váltás nem hagyta érintetlenül a népművészet fogalmát, szerepét sem. Sokszor és sokféleképpen használjuk a fogalmat, s Hausert olvasva kiderül, hogy nagyon sok szempontból inkább „ráérzésből” mondjuk ki, anélkül, hogy a mögötte álló tartalommal némileg is tisztában lennénk. Továbbvive ezt a gondolatot, azt is érdekes felvetnünk, hogy milyen lehet a kapcsolata ennek a népművészettről bennünk élő, „ráérzésből táplálkozó” képnek egy olyan viszonylag jól megragadható fogalommal, mint amellyel Hausernél találkozunk.

Az első kérdés, mely a definíció láttán felmerül az, hogy vajon él-e még a népművészet, a nép művészet. Válaszként adódik, hogy nem. Hauser is eljut erre a következtetésre, mikor elveti annak lehetőségét, hogy a nagyváros legyen a népművészet új forrása. Hiszen a „nem-városi-ipari” jelző feltételez egy olyan réteget, melyet nem érintett, alakított át az ipar, az urbanizáció. Így, ha azt vesszük, hogy a népművészet szó hallatán legtöbbször a paraszti

kultúra ránk maradt emlékei jutnak eszünkbe, akkor ebben a tekintetben a bennünk élő kép nem áll messze Hausertől. Ő arra a megállapításra jut, hogy a mezőgazdasággal foglalkozó néprétegek az ipari forradalom után fokozatosan megszűnnek hordozói lenni a népművészetnek. A társadalom átstrukturálódásával, a kommunikációs lehetőségek kitágulásával úgy tűnik, hogy ezek a rétegek beolvadnak a népszerű művészet „létrehozói és fogyasztói” közé, különös hangsúllyal ez utóbbin. E folyamat időbeli lefolyása igen tág határok között mozog. Magyarország azok közé a területek közé sorolható, ahol a történelmi sajátosságokból fakadóan a hauseri értelemben vett „nép” fogalomnak viszonylag sokáig akadtak képviselői. A második világháború utáni időszakra tehető az a folyamat, melyben megszűnik az izoláltság, mely szerintem igen fontos sajátos tényezője a népművészetnek. Hauser azt mondja, hogy a városi tömegművészet szabványos, kommersz, könnyen terjeszthető. Azok a csatornák, melyek társadalmi és technikai szempontból lehetővé teszik a terjesztést, Magyarországon sokáig vártak magukra. A magyar társadalom a második világháborúig döntő arányban egy anakronizmusokkal teli agrártársadalom. A tradicionális paraszti életformától elindulva eljuthatunk a kapitalizált nagybirtokig, széles spektrumot járva be, s a várossal, városi-ipari réteggel tartott kapcsolatok szintjei is végleges eltéréseket mutatnak. De egyértelműen leszögezhető, hogy a huszadik század első felének Magyarországon értelmezhető Hauser népművészet fogalma, s ha csak például a palóc nagycsaládok zárt világára gondolunk, ismét megtaláljuk benne a „népművészettről alkotott képünk” egy darabját.

Ha azt állítjuk, hogy ma már nem terem népművészet, akkor a vég kezdetét a második világháború utáni időszak korántsem szerves úton végbement gazdasági-társadalmi átalakulásban kereshetjük. Ekkor a mezőgazdaság kollektivizálása, az iparosítás révén felbomlik a háború még meghagyta paraszti társadalom, s kialakul egy olyan kommunikációs csatornarendszer, melyen keresztül a menekülésre esélyt sem engedve beáramlott a szocialista kultúra, mely soha nem tagadta tömegkultúra jellegét.

Így a népművészetet adó réteg fokozatosan zsugorodott, még épphogy módot adva arra, hogy művészet feljegyeztethessék az utókor számára. Mára a népművészet mindazok számára, akik nem olyan környezetből kerültek ki, ahol még megőrződtek a népi hagyomány elemei, vagy akik maguk indultak

el, hogy találkozzanak ezekkel, távolinak, idegennek tűnik. Nem, vagy nagyon ritkán találkozhatunk a megélt népművészettel, a népi életformával.

Különös, ambivalens érzéseket kelt bennük, ha ma találkozunk a népművészet alkotásaival. A közvetlen múltat idézik, ismerősek, de életformánkban talajukat veszítették – sokszor mégis új életre kelnek, hogy átértelmezve, a régi mellé új jelentést kapva akár teljesen új összefüggésben éljenek tovább.

Amikor tehát ma a népművészet egy-egy alkotását meg akarjuk ismerni, akkor annak „befogadásánál” az esztétikai értékelésen túl a megértés mélyebb szintjeihez hozzáegíthet, ha jobban belátjuk a népművészet tartalmát és helyét életünkben.

4) A konvenciók szerepe

A művészet általános érvényű kritériumának, az eredetiségnek vizsgálatokor szükségszerű a konvenciók kialakulásának és változásának vizsgálata.

A konvencionalizmus Hauser értelmezésében bevált kifejezőeszköz egész sorának használatát jelenti, mely természetesen megkérdőjelezi az „első eredeti” létét, illetve a természet és művészet közötti kölcsönhatás milyenségét. E szerint „az első művészeti ábrázolás, ha ’találkoznánk’ vele, mint olyan, felismerhetetlen lenne, valami másnak tartanánk, mint ami lenni akar”.

Ha azonban kizárjuk annak lehetőségét, hogy a művészet igenis valamiféle „ősi nyelve az emberiségnek”, a hauseri alapkritérium, az eredetiség létjogosultsága válik kérdésessé, hiszen a jelekkel dolgozó művész értelmezésében szükségszerűen jut el a sematizmusig, ami konvencionalizmushoz vezet. Így a spontaneitás nem teremt semmiféle közölhetőséget és fogalmiságot, éppen ezért érthetővé a művet csak az eredetiségről való részleges lemondás teszi.

Hauser a művészetbeli konvenciók elleni harc lényegét – Nietzsche nyomán – a „vagy”-ban jelöli meg, mely arra irányul, hogy ne értsenek bennünket. Ez azonban csupán vágy marad, hiszen a konvenciók nem győzhetők le.

A művészet leginkább konvencionalizmusra hajló forma – a hauseri gondolatmenetben – a színház. Itt a legkevésbé egyértelmű ugyanis az a határ, amely a még hihető és a már illúzióromboló

mozzanat között húzódik. (Ha egy üres pohárból iszik a színész, nem ütközünk meg, ha azonban később szólal meg egy pisztoly, felháborodunk.) A konvencionalizmus másik fontos kiindulópontja itt még az az alapellentét, amely az eszményi létet képviselő dráma és a tapasztalás kellékeit (színészek, tér, idő) felvonultató színpad között feszül.

Hauser kiemeli a könyvolvasó képzeletbeli szabadságának nagyságát a nézőtérrel ülőével szemben. Minden scenikai fikciót elfogadunk (lehet a színpad dolgozószoba vagy csatatér), tér és időváltásokat hiszünk el (egy függöny évek múlását jelképezheti, egy jelenetváltás kilométereket jelenthet), mondja Hauser, az alakok „beszéltetős” jellemzésében pedig hangosságot és hivalkodást lát.

Ez a konvenció azonban az, amely bár nevezhető konvenciónak, mégis szükségszerűség: a színházba járó ember ugyanis – az olvasóval szemben – egy leírt dráma mások (művészek) által színpadra állított formáját kívánja látni, s így lemond (nem is volt feltett szándéka) arról, hogy elképzeljen alakot, és helyszínt formáljon, hanem élvezzi a művészet adta lehetőséget: befogad egy elgondolást, egy megvalósítást. Természetesen ez a megformálás, a befogadás is lehet konvenciókkal terhes, minthogy általában az is, de a színház alapfunkcióját nem érinti. Éppen ezért a hauseri értelmezés további lépése, a drámai expozíció és megoldás kritikája (a legnagyobb konvenció), valamint a történelmi és földrajzi korlátok közé szorított konvenciók (a vers, mint forma, a férfiszínészek, ugyanazon színészre írt több szerep) már egy műfaj, a dráma kritikája, s éppen ezért műfaji konvenciók sorozata.

A színház konvencionalitása úgy, mint minden művészeti ágé jogos, de a dráma műfaji kritériumaival, valamint a „fantázia gúzsbakötésével” nem egyértelműen magyarázható, különösen cáfolja mindezt a 20. század drámairodalma, s a lázadó, megújuló, s valóban konvenciókkal szakító színjátása.

Hauser Arnold tévedéseit összefoglalva:

A színházi konvenciók leírásánál láthatóan egy nagyobb gondolatmenet részeként annak bizonyítására tett kísérletet, hogy a meglévő információkat olyan módon tárja elénk, hogy azok a rendszer egészét ne veszélyeztessék.

Mivel ez a gondolatmenet olyan alapvetésekkel rendelkezik, melyek nem feltétlenül felelnek meg a színházi konvenciók vizsgálatának – persze nem is ez a céljuk – adott és szándékolt félreértések vannak benne. Olyan tárgyi és ideológiai ferdtések és elhallgatások ezek, amik Hauser szándékát tükrözik.

a) Hauser szemében minden művészetek csúcsa a 19. századi nagyepika, ezen belül is a realista regény. Ennek világgépe, filozófiai háttere és ebből adódó értékrendje – elsősorban a valóság és a látszat megítélésében – ellentétes a színháztörténet legfontosabb korszakainak ezen fogalmakról alkotott képével. A művészetfilozófiai megítélést nehezíti az is, hogy Hauser tudatosan sarkítva használ bizonyos kategóriákat. A színházi konvenciókat történetüktől és tartalmuktól megfosztva egészen más kontextusban értelmezi.

b) Hauser a művészettörténetben a realista törekvések nagy harcát látja a látszati, széplélek művészet idealizmusával szemben. Ez újabb értékítéleteket hordoz magában. Művészeti és gondolkodási technikára lefordítva ez a mimézis és az absztrakció dialektikája, s nem kétséges, hogy művészet más-képp létre nem jöhet Hauser szerint. Ez a gondolkodás sarkított, hiszen a jelképhasználatot, mint az emberi tevékenységek, a nyelv, és a művészet alapvető elemét besorolja az absztrakció alá – Hauser itt célt rendel alá, azaz megvalósító eszköznek.

c) Ebből két logikus félreértés következik. Egyrészt a színházi konvenciók és a drámai konvenciók azonosítása, másrészt a színház népszerű művészetként való kezelése.

Az első esetben a két konvenciórend összefüggése és történeti összefonódásuk tagadhatatlan, ez azonban nem jelenti azt, hogy ez a két rendszer egyetlenegy egységbe szerveződik. A színház nemcsak a dráma megvalósítása. (Ezt nemcsak történetileg könnyű bizonyítani, hogy melyik is volt előbb, de a modern színházi törekvések is ezt mutatják. Ld. mozgásszínház és rendezői szabadság!)

A második kérdésben az egységesnek kezelt színház- és drámatörténetben a tragédia és a komédia szembeállításával, ami történetileg nem helytálló – Dionüszosz ünnep, athéni drámaaverseny, középkori misztériumok betétei, Shakespeare... – próbálja leplezni Hauser a valódi problémát. Nem tagadja, nem is tagadhatja le a drámairodalom remekait, mégis a színházat, mint a szórakoztatóipar ősképet, a magasművészet megrontóját tudja bemutatni. Azon túl, hogy ez az értelmezés megint drámatörté-

neti érveket vonultat fel egy színháztörténeti kérdés igazolására, van egy ennél sokkal messzebbre vezető következménye is: olyan szembeállításokat eredményez, amik a drámaírókat művészként, a színészt és a rendezőt pojácaként, bábként, a közönséget pedig alantas, csak szórakozni vágyó tömegként jeleníti meg.

Itt látható, hogy ez nem színházi konvenció, hiszen a színház szempontjából az előadás úgy írható le, mint a néző találkozása a színészek és a rendező által életre keltett világgal. A dráma életre keltése az aktuális befogadás előfeltétele.

(Igaz ugyan, hogy a dráma el is olvasható, de ezt nem lehet igazán színházi konvenciónak tekinteni.)

Mi a színház? – ismételjük a kérdést

A kritikai elemzés után szükségesnek tartom, hogy állításokkal bizonyítsam egy másfajta színházesztétika jogosságát, és a Hauser által leírtak helyére egy, a színházi szempontokat inkább figyelembe vevő elemzés alapjait megadjam.

Vegyük sorra, milyen filozófiai és milyen történeti, szociológiai, társadalomtörténeti elveket és érveket kell figyelembe vennünk. Tehát milyen alapja és milyen keretei vannak egy elemzésnek, ha filozófiai és szociológiai megközelítésben akarja leírni a színházat, mint önálló művészetet.

a) A pozitívista filozófia megjelenéséig a létező világ látszatolta és a transzcendens világ, mint az igazi realitás elfogadott filozófiai alap (Platon, Kant, Keresztények túlvilága). Ebben a felfogásban azok a fogalmak, mint Igaz, Jó, Szép egységet alkotnak. Akár platonai kategóriák, akár Isten attribútumai, mindig egy dolog három arcaént vannak jelen. Az emberi világban ezek, mint Hit vagy Erkölc, mint Tudomány, és mint Művészet vannak jelen. Ezek vezetnek el bennünket az igazi valósághoz. Ez a felfogás nem az általunk ismertre vonatkozik. Az Igazság és a Hamisság, a Valóság és a Látszat mást jelent.

A művészet út az Istenhez, vagy az igazság megismerésére szolgál.

b) A történeti kutatások mutatják be, de ez a szociológiában is ismert tény, hogy a színház az a művészeti ág, ami leginkább és legtovább megőrizte és felmutatta kapcsolatát a szertartással.

A fenti filozófiai állításokkal összevetve ebből az következik, hogy a színház: Tudás és Művészet, ami

erősíti a Hitet. A transzcendens világ megtestesülése jelenés, tehát minden vonatkozásában szimbólum. Intellektuális és emocionális élmény, ami elvezet a transzcendens valósághoz.

A színház olyan művészet, ami mind szereplőiben, mind szituációiban, mind cselekvéseiben szimbolikus, minden vonatkozásában a transzcendens világ és valóság jelképe megismételhetetlen megtestesülése, megnyilatkozása.

A konvenció kiüresedése

A színház ilyen meghatározása válasz lehet a színészparadoxonra, és bizonyíték lehet önálló konvenciókkal rendelkező művészet státuszára. De nem magyarázhatja meg a Hauser és Diderot által feltett kérdések jogosságát.

Ezek a kérdések csak olyan feltételek között válaszolhatók meg, melyeknek megtétele esetén már nem elsősorban a színház, hanem sokkal inkább az egész esztétika, az embernek a világhoz való viszonya áll a középpontban. Önálló esztétika csak ott van, ahol a szép nem feltétlenül jó, és/vagy igaz!

A kérdés filozófia- és társadalomtörténeti megismeréséhez az adott dolgozat kerete nem elégséges, így csak arra vállalkozhatok, hogy néhány alapvető ponton ismertessem azt a változást, ami jogossá teszi a színészparadoxont.

a) Ahol a hit a hagyomány alapvető része, ott a megtanulás és a szocializáció folyamatához elengedhetetlen a szertartások gyakorlása. Ez a hithez vezető út.

b) Ahol viszont a hit alapja a rögzítettség (dogma), ott, ha ez feleslegessé teszi a szertartást, ellentmondásba kerül az elv és a gyakorlat, az írás és a szertartás. Itt a hit nem a hagyomány, hanem a hatalom része.

c) Ha pedig az írás és az írásbeli rögzítettség egyaránt alapja az uralkodó hatalomnak és az elfogadott hitnek, akkor minden mással szemben privilegiumot élvez. Így válik a színházból a dráma előadása, és Thália papjaiból csepűrágó utcai mimus!

d) Ebben az esetben azonban még tartható minden állás, hiszen a hit ugyan rögzítve és közvetítve, de benn rejlik az előadásban. Tehát még mindig a transzcendens világ megtestesülése, a világról folyó emberi gondolkodás szertartásos formája a színház.

Így adódik a válasz – szemben a hauseri felfogással –, a színházművészet nem másodlagos szere-

pű és tartalmú sem a művészetek sorában, sem a befogadók oldaláról.

5) Mi a művészetszociológia?

Hauser Arnold „A művészettörténet filozófiája” című könyvének bevezetőjében írja, hogy a művészet tudományosan három oldalról vizsgálható, a művészet három vonatkozása szerint: pszichológiailag, stílustörténetileg és szociológiailag. Itt, most figyelmen kívül hagyjuk a pszichológiai és stílustörténeti szempontot, ezen megközelítések leírását és egymáshoz való viszonyát, vizsgálódásunk csak szociológiai művészettanulmányozás lehetőségeire, korlátaira, előnyeire és hátrányaira irányul.

Szociológiailag vizsgálva a művészetet abból az alapfeltevésekből kell kiindulnunk, hogy a művészet aktív kölcsönhatásban áll a társadalommal: egyrészt a társadalom hat a művészetre, de ugyanígy a művészet is (vissza)hat a társadalomra. (Az, hogy ez a hatás-visszahatás hogyan is jött létre, tehát mi is hat mire, külön – ontológiai – tanulmányozást érdemel.) Ezen kettős vizsgálatot még megduplázza a művészet kétfokozatú mivolta, nevezetesen az alkotói és a befogadói vonatkozása. Ezek alapján összeállíthatjuk a művészet-társadalom viszony négyzetrácsát: a társadalmi alakulatok hatnak az alkotói és a befogadói tevékenységre, illetve az alkotói és a befogadói magatartás is folyamatosan alakítja a társadalmi tényezőket (a struktúrát, változásokat, stb.).

Hauser fent említett rövid bevezetőjében a vizsgálati négyzetből mindössze az alkotói tevékenység társadalmi meghatározottságát tekinti fontosnak. Emellett a szociológiai rendszerezésekben általában legkényesebb kérdésekre, az esztétikai érték társadalmi vonatkozásainak meghatározására tesz kísérletet, megpróbálva átfedni a műalkotás, mint önálló, zárt világ és társadalmi közeg (amelyben maga a műalkotás létezik) közti szakadékot. Ebből is látszik, hogy rövid tanulmányának nem célja a művészet átfogó szociológiai elemzése, mindössze annak igazolására vállalkozik, hogy a művészet egyáltalán vizsgálható szociológiailag. Ennek érdekében mutat rá Hauser arra, hogy a szociológiai vizsgálat képes olyan adalékokkal szolgálni a művészet megértéséhez, amelyek fölött mind a leíró stíluselemzésen alapuló, mind a pszichológiai vizsgálat elsiklik.

Ezen a ponton Hauser szemben találja magát egy, a művészetet vizsgáló összes tudomány számára

alapvető dilemmával, nem veszíti-e el a művészet, a művészi alkotás önmagában zárt egységéből adódó lényegi értékét azért, hogy ezt az egységet megbontja, figyelmen kívül hagyja, és általános sémáig egyszerűsíti a tudomány, a vizsgálhatóság érdekében. A művészet az esztétikai élményért van, ezt azonban kíméletlenül félresöpri a szisztematikus racionalitásnak hódoló tudomány. „A művészet minden tudományos vizsgálata a közvetlen – és végső soron pótolhatatlan – művészetélmény elvesztésével fizet az általa nyert ismeretekért.”

Hauser nem nyúl ehhez az esztéticizáló művészetfelfogáshoz, inkább függetleníti magát tőle: a zsenielméletre alapozva teljesen elkülöníti a két megközelítést, úgy véli, hogy a szellemtudományos és a társadalomtudományos tanulmányozás között választani kell. Ez nem egy ideiglenes, pillanatnyi választást jelent, nem azt jelenti, hogy nézzük történetiségben, társadalmi meghatározottsága szerint, az alkotói életúton keresztül a művet, aztán vizsgáljuk pusztán esztétikai formakategóriák alapján az alkotást, azon keresztül pedig művészi életművet. Nem: ez állásfoglalás, végleges állásfoglalás: vagy „spiritualisták” vagyunk, vagy „realisták”, a művészt vagy született tehetségnek nézzük, vagy életkörülményei, társadalmi helye és lehetőségei által alakított szakembernek: a kettő kizárja egymást.

Hauser nem kérdőjelezi meg a műalkotás immanenciájának, az esztétikai illúzióknak a létét, de tagadja, hogy ez lenne a kizárólagos, sőt akár a legfontosabb célja a művésznek. Elismeri, hogy a művészetre (magára a műalkotásra) rombolólag hat minden külső beavatkozás, bármilyen tudományos magyarázatkeresés. A művészet teljességéhez azonban esztétikai értéke mellett hozzátartozik társadalmi meghatározottsága is, kialakulásának, formálódásának minden történeti, gazdasági, kulturális mozzanata. Annak érdekében, hogy a művészet esztétikai értékének a tudományos megközelítés következtében bekövetkező szükségszerű rombolást semlegesítse, a szociológiai vizsgálhatóságot az egyedi alkotáson kívülre helyezi, a művészetet, mint történetileg létező alakzatot szemlélve. Ezáltal kettős tulajdonságot és kettős feladatot feltételez a művészet számára: egyrészt (mint műalkotás) egyediségében egységes egész és esztétikai élményt nyújt, melyet a leíró stíluselemzés vizsgálhat, másrészt (mint történeti alakzat) egy folyamatba ágyazódik, mely vizsgálható a rá ható erők eredőjeképpen.

Amennyiben a tudomány (például a szociológia) a műalkotást vizsgálja, „legfeljebb a műalkotásban felfedezhető világnézeti elemeket vezetheti vissza létjellegű eredetükre, de ha azonban a művészi teljesítmény jelentőségéről van szó, kizárólag ezeknek az (formai) elemeknek a megformálása és kölcsönös viszonya a döntő”. Hauser szerint a két szempont összeegyeztethetetlen: „Vágyalom, a kalokagathia eszményének hiú utórezgése csupán, hogy társadalmi igazságosság és művészi érték valamiképpen találkozik, és hogy a műalkotások létrejötte nek társadalmi körülményeiből valamiféle következtetést vonhatunk le a művészi eredményt illetően.”

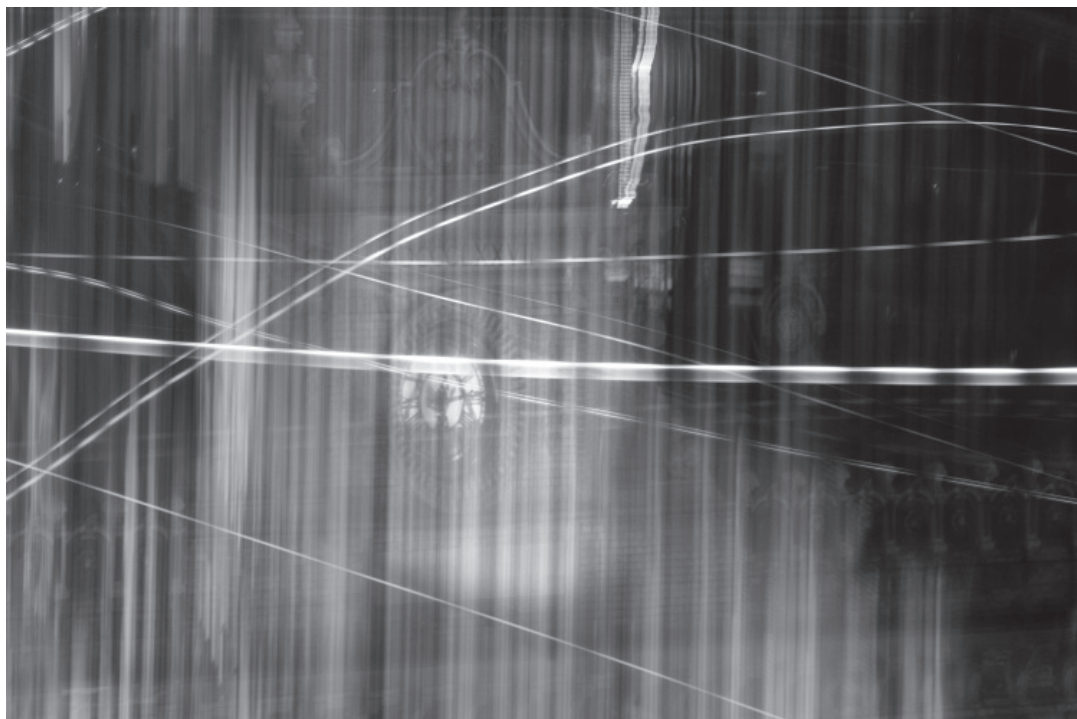
Hauser szerint tehát a mű társadalmi jelentősége teljesen különbözik esztétikai értékektől. Ennek alapján a művészetszociológiának is különböznie kell a szellemtudományoktól: míg ez utóbbi értékhangsúlyok alapján áll, a társadalomtudományos gondolkodás genetikus kutatási módszerekkel dolgozik.

A művészetszociológia azonban, szemben a legtöbb szociológiai diszciplínával, két oldalról is meg kell, küzdjön az érték-közpon-tú gondolkodás szorításával. A művészet azon felül, hogy állandóan születő és hagyományozódó értékek felől közelítjük meg (mint befogadók), ráadásul maga is értékek alapján, értékek közvetítésére jön létre. Minden művészetben a művészet bármely megnyilatkozásában kaotikusan keveredik az esztétikai és társadalmi érték, kölcsönösen meghatározza egymást. Ezek alapján tehát a művészet érték-közpon-tú esztétikai formaelemzése és szociológiai szempontú elemzése, nemcsak hogy nem zárja ki egymást, de csakis együtt, egymást kiegészítve közelíthetnek a művészet teljes megismeréséhez. A szociológiai vizsgálat számára az objektivitást nem az értékek kirekesztése, hanem az értékek által meghatározott, illetve a teljesen értékmentes mozzanatok különválasztott vizsgálatát követő teljes szintézis adja meg.

Bibliográfia

- Hauser, Arnold (1966): *Im Gespräch mit Georg Lukács*, München, Beck, 136 p.
- Hauser, Arnold (1918): *Az esztétikai rendszerezés problémája*. Athenaeum, Budapest, Franklin nyomda, 29 p.
- Hauser, Arnold (1970): *Adolf Sommer megidézése*. Bukarest, Kriterion, 120 p.

- Hauser, Arnold (1964): *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München, Beck, 425 p.
- Hauser, Arnold (1980): *A modern művészet és irodalom a reneszánsz válság óta*. Budapest, Gondolat, 519 p.
- Hauser, Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája*. Budapest, Gondolat, 335 p.
- Hauser, Arnold (1980): *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Budapest, Gondolat, v1 423 p. v2 437 p.
- Hauser, Arnold (1968-69): *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. Budapest, Gondolat, v1 403 p. v2 422 p.
- Hauser, Arnold (1982): *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat, 894 p.
- Hauser, Arnold (1958): *Philosophie der Kunstgeschichte*. München, Beck, 463 p.
- Hauser, Arnold (1987): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Dresden, Verlag der Kunst, v1 427 p. v2 437-918 p.
- Hauser, Arnold (1958): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, v1 536 p. v2 586 p.
- Hauser, Arnold (1978): *Soziologie der Kunst*, München, Beck, 824 p.
- Hauser, Arnold (1974): *Soziologie der Kunst*. München, Beck, 818 p.
- Hauser, Arnold (1978): *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Budapest, Akadémia Kiadó, 118 p.
- Hauser, Arnold (1957): *The social history of art*. New York, Vintage Books, v1 267 p. v2 225 p.
- Nyíri, Kristóf (1978/8): Látogatóban Hauser Arnoldnál. *Létünk*, máj-jún. 3. sz. 99-125 p.
- Wrauke, Martin (1978): Erfahrungen eines Jahrhunderts. Zum Tod dem Kunstsoziologen Arnold Hauser. *Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland*, febr. no. 26., 21 p.



Réthey-Prikkel Tamás fotóművész alkotása

A MAGYAR MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA 1900-1990*

A hetvenes-nyolcvanas évek magyar empirikus szociológiájának jellemző vonása volt, hogy csak kivételes esetben tudott a hétköznapi fogalmiság fölé emelkedni. Önmagában ezért még nem kárhoztatható, de – a legtöbb kutatás esetén – a modellalkotás elmaradása, vagy nem megfelelő absztrakciós szintje olykor igen kevéssé tudományossá tette a vizsgálatokat, a kutatási eredmények pedig nem nyújtottak mélyebb betekintést a társadalmi folyamatokba, mint egy nagyvállalat fél éves mérlegbe számolója. Ezt súlyosbította az a körülmény, hogy a kutatási tervek eleve nem tartalmaztak olyan átfogó elképzeléseket a vizsgált tárgyról, amelyek lehetővé tettek volna komoly elméleti – akár csak középszintű – vitákat.

A korábban jelen lévő marxista kritikai elmélet a hatvanas évekig a nyugati országokban ideiglenesen visszaszorult. A hetvenes évektől – a kritikai megközelítésnél erősebben – meghonosodott a kommunikációs szociológiában, így a közönségvizsgálatokban is a matematikai-statisztikai módszereket alkalmazó empirikus kutatás. A nyolcvanas évekre a kutatási irány megváltozott.

Az elmúlt két évtized tapasztalatai azt mutatják, hogy a magyar közönségszociológiai vizsgálatok – tudományos szempontból – kudarcot vallottak. Nemcsak azért, mert a nyolcvanas évek közönségkutatásai naiv empirista felfogást tükröztek, hanem, mert diffúz jelleget öltöttek, hiányzott mögülik az egységes szemlélet, az elméleti megalapozás. A kutatások komolyabban alapul vehették volna akár Jarvic, akár Bourdieu, vagy valaki más koncepcióját. Egyet azonban soha nem engedhet meg magának egy komoly empirikus kutatás: a társadalomra vonatkozó elméletektől való teljes elszigeteltséget. Implicit konstrukciók mindig találhatóak a közönség – ki olvas, ki néz filmeket, festményeket és miért? – szokásait, vagy a könyv-, kép- és filmterjesztés problémáit firtató kérdések mögött, de akár a következtetések, akár a hagyományként értelmezett tudományos szöveg esetlegessé és száználmassá válik egységes koncepció híján. Bármely jelenség tanulmányozása a társadalomtudományokban – ez ma már evidencia – módszertani komplexitást, vagy pluralizmust igényel. Kétségtelen, hogy sokféle

módszert használtak ezek a vizsgálódások is (kérdőív, tartalomelemzés, reflexvizsgálat, gazdasági adatok elemzése), de ez kevés kivételtől eltekintve ugyanannak az egy dolognak a bizonyítását jelentette, vagy a hierarchikusan felfogott, foglalkozásvivő társadalmi struktúra elemzését óhajtotta újabb adatokkal kiegészíteni.

A kutatások nagy részében keverednek a művelődésszociológiai és a művészetszociológiai szempontok.

A művelődésszociológia a társadalom életének legtágabb értelemben vett kulturális folyamatait vizsgálja szociológiai szemszögből. Vizsgálja egyrészt intézmények és embercsoportok norma- és elvárásrendszereit, valamint különféle tudásanyagok szerkezetét és tartalmát, illetve ezeknek az anyagoknak embercsoportok általi birtoklási módját. A művelődésszociológia szélesebb kategória, egyszerre használhatja több szociológiai ágazat, így a szervezet-, tudás-, kommunikáció-, közösség- vagy befogadás-szociológia módszereit és eljárásait is. Mint Józsa Péter rámutatott, annyiban tágabb az irodalom-, illetve művészetszociológiánál, hogy nemcsak egy terület, az irodalom vagy a művészet jegyeit vizsgálja, hanem a társadalom kultúráját alkotó összes terület az érdeklődési körébe tartozik. Másrészt szűkebb abban az értelemben, hogy sem a művészet, sem a tudomány vonatkozásában nem foglalkozik a létrehozás, az alkotás oldalával. Azt kutatja, hogy a szellemi javak hogyan realizálódnak, hogyan oszlanak el, hogyan válnak a társadalom birtokává.

Ennek megfelelően a művelődés- vagy kultúra-szociológia vizsgálati körébe tartoznak többek között a különféle kulturális intézmények, így például a könyvtárak működésével kapcsolatos társadalmi kérdések, az intézményeket működtetők és igénybe vevők embercsoportjainak viselkedése. A kommunikációs folyamat „címzettjeinek” vizsgálatánál a művelődésszociológia végső feladata Józsa Péter szerint a társadalom teljes kulturális „domborzati térképének” megrajzolása. Ez az olvasás területén nem más, mint a kik olvasnak, mennyit és mit, hogyan választják ki az olvasmányt, mi tetszik nekik, mi nem, és miért; hogyan értik meg és értelmezik

az olvasottakat, mit jelent számukra az olvasás megfogalmazásában és a valóságban; megállapítható-e összefüggés az olvasással szembeni attitűdrendszer és az értékrendszer egyes elemei között stb. kérdésekre vonatkozó válaszkérés.

Józsa Péter szerint a művészetszociológia a legbizonytalanabban definiált és a legkevésbé körülhatárolt szociológiai szakágak közé tartozik, melynek két okát látja:

1. Ellentétben a szociológia többi ágával (például a szervezetek, a család, a munka stb. szociológiai ágával) nyomasztó súllyal nehezedik rá egy ideológiailag heterogén fogantatású, a szabatos megközelítést sokszor akadályozó gondolatörmög, a művészet társadalmi meghatározottságát és szerepét kutató egész európai irodalom.

2. Ellentétben az említett ágakkal, még ma sincsenek szabatosan rögzítve a mai szociológia fogalmi és módszertani előfeltevései értelmében vett megfelelő kutatási kritériumok sem a tárgya, sem a vizsgálati célok, sem a vizsgálati lehetőségek és ezakt módszerek tekintetében.

Ahhoz pedig, hogy önálló tudomány legyen, két dolog feltétlenül szükséges: egyértelműen meghatározott önálló tárgy és elfogadott fogalmak, módszerek.

A következőkben tekintsük át röviden, hogy a) mi mindent tekintenek ma művészetszociológiának, b) mik a mai művészetszociológia kérdésfeltevései, avagy hogyan osztható fel a kutatások szemlélete szerint.

Ha az utóbbi évtizedek művészetszociológiai irodalmát áttekintjük öt fő kutatási területet különböztetünk meg. Ezek Józsa Péter elemzései alapján a következők:

1. A művészeti formák szociológiája
2. Az esztétikai alkotások szociológiai dokumentációként való felhasználása
3. A művész tevékenységét és az alkotásokat közvetítő intézmények és szervezetek működése körülményeinek és feltételeinek vizsgálata
4. A művész személyét kiválasztó és a mű születési körülményeit meghatározó társadalmi feltételek vizsgálata
5. A közönség vizsgálata, amelyben részben arra keresi a választ, hogy ki a közönség, részben pedig arra, hogy hogyan fogadják be a műalkotást.

A másik féle felosztást a kutatás szemlélete határozza meg.

1. Átfogó-funkcionalista művészetszociológia. A művészetek összességét vagy valamelyik ágát szerves totalitásnak tekinti, amely valamilyen társadalmi konstellációból nő ki.

2. Az intézményi szempontú művészetszociológia

- A művészet tényét vizsgálja, társadalmi intézmény mivoltában. (Nem az esztétikai formát, hanem magát a tényét, hogy létezik művészet.)
- A művészet létét, mint tevékenységi formát, szerepet, pozíciót, művészi csoportosulásokat vizsgál (Józsa szerint ez a művészetszociológia legfejlettebb ága).
- A művészet jelenlétét realizáló intézmények működésével foglalkozó vizsgálatok: könyvkiadás, hangverseny-szervezés stb.

3. Közönségszociológia. Kik és mire használják a művészeteket?

4. Befogadás-szociológia. A befogadás eseményét kommunikációs folyamatként közelíti meg, azt kutatja, hogy az emberek az esztétikai termékekkel érintkezésbe kerülve mennyiben fogadják el vagy utasítják el, s hogyan dolgozzák fel.

A Józsa Péter által ismertetett öt fő művészetszociológiai kutatási irány elfogadásával S. Nagy Katalin és Vitányi Iván újabb, illetve további meghatározásokat, perspektívákat fogalmaz meg a vizsgálódások számára a művészetszociológia témakörének csoportosítása – ahogy ez már az eddigiek alapján is láthatóvá vált – többféleképpen lehetséges. S. Nagy felosztása a művészből indul ki, s jut el a közönségig.

S. Nagy Katalin felosztása szerint:

1. A művész. Ki a művész, honnan jött, mely társadalmi réteg, csoport normáit, szokásait hozza magával és melyik társadalmi réteg, csoport értékrendszerével azonosul. A művész helye, szerepe (szerepei) a társadalomban; ki a művész abban az értelemben, hogy melyik társadalmi réteg, csoport kit tart annak és mi alapján ismeri el a művész státuszát. Ide tartozik még a művészek társadalmi kiválasztódása és tevékenységének feltételei, a művészi magatartás, illetve a művész ismerete a közönségről.

2. A műalkotás. A mű kapcsolata azzal a környezettel, amelyben létrejön. Az ember mindennapi élete és más emberekhez való viszonya hogyan van jelen a műben, a társadalmi problémák, mint művészeti anyag. Ide sorolható a technikai fejlődés

hatása a műalkotásokra, a mű utóélete, az elmúlt korok alkotásai a jelenkorban, a műalkotás jelentésváltozásai. Fontos kérdés, hogy mi a műalkotás, pontosabban, hogy melyik társadalmi rétegnek, csoportnak mi. Megváltozik-e, s ha igen, hogyan a műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában, illetve milyen viszony, kapcsolat képzelhető el a művészet és tömegkultúra között. Műalkotások elemzése kapcsán beszélhetünk a műben megjelenő életformák, életstílusok és a társadalmilag meghatározott világnézetnek a kifejezési formáiról is.

3. Művészeti közvetítők. A művészeti élet szervezeti formái, a művészeti intézmények, a művek közvetítésének társadalmi rendszere. A kritikus, mint közvetítő, a tömegkommunikációs eszközök, mint művészeti közvetítők (televízió, újság, képregény stb.). A művészeti piac, műkereskedelem, a mű, mint piacra termelt áru is a közvetítők tárgykörébe tartozik, mely kiegészül azzal a kérdéssel, hogy ki dönt arról, hogy egy meghatározott társadalomban a művészet milyen formái kerüljenek kínálatra?

4. A közönség. A közönség tagozódása, a különböző társadalmi rétegek, csoportok nézetei a művészetről. A közönség magatartása, a befogadás mechanizmusai, művész és közönség kapcsolata, egymásra hatása. Ide tartozik az ízlés problémaköre is (normák, szokások, értékek), ki rendelkezik vele, és hogyan lehet megszerezni, igény- kielégítés, az emberek véleménye (klisék, normák, normatívák, aspirációk, attitűdök)

Vitányi Iván három további perspektívát fogalmaz meg:

1. Ontológiai perspektíva. Olyan szemléletű kutatásokról van szó, amelyek feltárják a művészet, az esztétikum létezésének különböző formáit.

2. Fenomenológiai perspektíva. Itt elemezni kell magát a művet is, amelyet megalkotnak, illetve befogadnak. A kutatás azért fenomenológiai, mert a művet előfeltevések nélkül kell megvizsgálni és meg kell próbálni elkülöníteni a műben a társadalmi és az egyéni. (A társadalmi a mű világképében és formai rendszerében ragadható meg.)

3. Antropológiai perspektíva. Az életstílus kutatások segítségével megragadhatók a művészettel kapcsolatos magatartástípusok, s ezek összevethetőek az általános társadalmi magatartás típusaival. (Ez a kutatási irány kapcsolatot teremthet az általános szociológiai kutatásokkal, mely elvezethet a társadalmi összefüggések többdimenziós vizsgálatához, amely Vitányi szerint a társadalmi összefüggések

perspektívája, azaz a szorosabban vett szociológiai perspektíva.)

A szakszociológiák főbb jellemzői

Józsa Péter szerint az irodalomszociológia a legbizonytalanabban definiált és legkevésbé körülhatárolt szociológiai szakágak egyike. A művészetszociológia és ezen belül az irodalomszociológia nem válik el világosan sem az általános művészetfilozófiától, sem az irodalomesztétikától. Három vizsgálódási terület különböztethető meg: az esztétikumnak a létrehozó társadalomhoz való viszonya; az alkotásnak, mint társadalmilag meghatározott viselkedésmódnak, szerepnek a kutatása; valamint a művészi teremtő tevékenység eredményének a befogadó társadalomhoz való viszonya. Ez utóbbi az irodalomszociológia legátfogóbb és legtermékenyebb szférája, amelyben az irodalom, mint társadalmi tény, mint szociális esemény, mint emberi viselkedési, érintkezési és csereforma jelenik meg. (Ide sorolhatjuk a KMK műhelyében született befogadási vizsgálatok egy részét is.)

Az olvasásszociológia több szociológiai és más társadalomtudományi ágazat metszéspontján, illetve azok átfedésével jött létre. Közös témája, az olvasó-olvasás kérdésköre összeköti az olvasáspedagógiával, az olvasáspszichológiával; az írás-olvasás kérdése a kommunikációelmélettel, a szemiotikával; több ponton érintkezik az intézményszociológiával. Gereben Ferenc megfogalmazása szerint az olvasásszociológia elsősorban a művelődés-, illetve művészet-szociológiához kapcsolódik. „Úgy is mondhatnánk, hogy az olvasásszociológia elsősorban a művelődés- és a művészetszociológia (az utóbbin belül főként az irodalomszociológia) olvasással-olvasmányokkal kapcsolatos kérdésfeltevéseit, megállapításait szervezi sajátos egységbe.” Az ízlés- és befogadás-vizsgálatoknál az olvasásszociológia szoros kapcsolatba kerül az esztétikával is, de a szociológiai megközelítés a társadalmi problematikát állítja előtérbe, s a műalkotás esztétikai értékessége, illetve értéktelensége az olvasással kapcsolatos társadalmi jelenségek mélyebb megismeréséhez nyújt információt.

Az olvasás motivációs rendszerének vizsgálata, a befogadási folyamatok feltárása mind pszichológiai, mind szociológiai megközelítésben is lehetséges. Amíg a pszichológiai szempont, s így az olvasáspszichológiai vizsgálatok is a személyiségen belül

lejátszódo folyamatok törvényszerűségeit tárják fel, addig az olvasásszociológia e jelenségek társadalmi meghatározóit, társadalmilag tipikus formáit állítja előtérbe. Más kérdés, hogy ez-egy konkrét mű befogadásának vizsgálata során mindkét megközelítés szempontjait figyelembe lehet és – a teljesség igénye mellett – kell venni, ami lehetetlenné és egyben értelmetlenné teszi a vizsgálatnak egy tudományágba való kizárólagos besorolását...

A kutatási témák elmélyülése egyre inkább szükségessé tette más tudományágak módszereinek, eszköztárának alkalmazását és szakembereinek részvételét az egyes kutatásokban. A művészetszociológiához és azon belül az irodalomszociológiához sorolható befogadás-vizsgálatok interdiszciplináris megkülönböztetést igényelnek. Józsa úgy fogalmaz, hogy a művészetszociológia „belsőleg töredezett, heterogén, egymással közvetlenül össze nem egyeztethető dimenziókban működő =puntuális= tudomány” Silbermann-t idézi, aki megállapítja, hogy a művészetszociológiai vizsgálatok során „vegyesen alkalmazzák a pszichológiai, történeti, szociológiai, pszichoanalitikus, antropológiai, filozófiai, esztétikai, metafizikai és politikai-ideológiai ismereteket”.

...

... Míg a magyar művészet- és irodalomszociológia a századelőn együtt mozgott az európai filozófiai és szociológiai gondolkodással, később Mannheim, Hauser, Lukács nem dolgoztak itthon, hatásuk közvetve, késésekkel érvényesült. A Vasárnapi Kör szellemi hagyatékát Fülep Lajos vitte tovább. „Európai művészet és magyar művészet” címmel a Nyugatban 1918-ban megjelent tanulmányának mottóját Gauguin-tól vette, s láthatóan az identitás-probléma foglalkoztatta. „D’ou venons nous? Que sommes-nous? Ou allons-nous?” (Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hova megyünk?) A művészet és világnézet kapcsolata, a jelentés kategória értelmezése állnak érdeklődése középpontjában, a világnézet és forma korrelációja talán művészetelméletének legkifejtettebb része...

...Az irodalom- és olvasásszociológiai nézőpontból érdekes probléma az íráskultúra, az írás és nyomtatás, az élő és írott szó viszonya, az írásbeliség, s az íráson alapuló intellektuális réteg szerepköre, mely vagy kapcsolódik az uralkodó réteggel, vagy maga jut uralomra (Babits Mihály: Az írástudók árulása, 1945., Zolnai Béla: A látható nyelv, 1926.) ...

...A közönség szerepének olyan felfogását, mely szerint író és írott mű mellett az olvasó a „mindenmű irodalmiság” az ún. irodalmi alapviszony egyik végső feltétele, Horváth János vette fel az irodalomelméletben (Horváth, 1956.)...

...Miközben Hankiss Elemér kutatási folynak az MTA Irodalomtudományi Intézetében, Kamarás a munkásolvasókat, a komoly irodalom esélyét lektúrolvasóknál, Nagy Artila a gyerekek és az ifjúság olvasmányválasztását vizsgálja, Gereben a könyvtárképet, a felnőtt lakosság olvasmányait, a házikönyvtárakat, Bartos az érdeklődést, s a nő olvasókat veszi szemügyre, Katsányi a történelmi olvasmányok kedveltségét, az Egri csillagok olvasssóságát vizsgálja meg általános iskolások körében, Lőrincz Judit a munkások kulturális helyzetét, művelődését tekinti át.

Az irodalmi mű minden nyelvi eleme a szavaktól a kompozíciós elvíg értékvonatkozást tartalmaz, a mű értékszerkezetének összetevője. Az értékeket a kollektív tapasztalat közvetíti, azt az elvet hasznosítják az értékorientációs novellaelemzések. ...

Képzőművészet

Múzeumok

1968 és 1975 között vizsgáltuk a múzeumokat látogató közönség összetételét, a múzeumlátogatás indítékait, a múzeumlátogatási szokásokat és a képzőművészeti ízlést. Előbb egy munkacsoportban, majd 1973 óta a Népművelési Intézet keretein belül. ...

A múzeumlátogató természetesen nemcsak magáért a múzeumért megy a múzeumba (bár néha ez is előfordul), hanem azért, amit benne láthat: a múzeumlátogatás mögött többnyire valamilyen speciális igény, érdeklődés dolgozik. Vizsgálatunk során a mai magyar múzeumlátogatóknál főleg kétféle érdeklődést találtunk: történetit és képzőművészetit. ...

A festészeti ízlés

Van különbség a múzeumba járó tanulók, értelmiségiek, munkások, alkalmazottak festészeti ízlésében, de inkább csak tendenciákban, vagy ha

úgy tetszik: tolerancia-színtekben. A tendencia: elmozdulás a holtpontról, az akadémikus látásmódról. Az akadémikus látásmód ez esetben a következőt jelenti: a kép a megszokott beállításban, általánosan elfogadott szín- és formamegoldásban ábrázol az azonos kultúrában élők számára emocionális és intellektuális igénybevétel nélkül könnyedén felismerhető tárgyakat, eseményeket, személyeket. A nézők legtöbbször ennyit és csak ennyit lát meg egy képben, mert ennyit tud, hajlandó észrevenni (ez a szint egyébként megfelel a Panofsky által leírt, a képek jelentésrétegeire vonatkozó első képszintnek). A kimozdulás iránya kétségtelen: napjaink felé mutat. ...

... A közönség ízlése kettős szorításban érlelődik: a konzervatív, a konvencionális, de idealizált, problémamentes festmények húzó és az izmusok, az új s még újabb festmények taszító feszülésében.

Számszerű adatokkal tudjuk bizonyítani: a választásokban, elutasításokban és elfogadásokban meglehetősen módon a hasonlóság dominál, és csak igen finom jegyek alapján válik mérhetővé a különbség.

Az oka? Az okát nem tudják. Feltételezhető, hogy az ok általánosan alacsony szintű vizuális kultúránkban rejlik. Nálunk az iskola nem neveli képlátóvá, képértővé a gyermekeket. Múzeumba járóvá igen. De nem sajátítják el a képlátás képességét, nem alakulnak ki a képnyelés készségei.

Ez az állapot régóta tart, nemzedékek sora nőtt fel vizuális nyelvismeret nélkül. A magasabb iskolai végzettség, a szabad idő növekedése, a kulturális-művelődési formákban való részesedés, új rétegeket von be a hagyományos múzeumlátogató rétegek mellé (például érettségizett szakmunkásokat, elsőgenerációs értelmiségieket, stb.). Ezek az új rétegek azonban ugyanúgy nem tudnak képet nézni, mint a régiek: itt szó van a figyelem, a koncentráció hiányáról, az emlékezetbe vésés és felidézés problémáiról, de főként a vizuális nyelv ismeretének hiányáról.

Színház

Szociológiai vizsgálat keretében zártkérdéses kérdőívek és riportok segítségével próbáltunk képet formálni az estéről-estére összegyűlő közönség számos arcáról. Egy teljes évadon (1995-1996) ke-

resztül igyekeztünk felmérni a Miskolci Nemzeti Színház közönségét, színházba járási szokásait, művelődési igényét, színházzal kapcsolatos elvárásait, a színházi munkáról kialakított képét.

Építészet

Az építészet-szociológiai kutatások szerepelése egy, a művészetszociológiával foglalkozó kötet keretei között magától értetődő, hiszen a művészeti ágak között a művészettörténet oldaláról közelítve, e területnek mindig rendkívül jelentős, bár koronként változó szerepe volt.

A művészetszociológiai szakirodalmat áttekintve azonban meglepő módon, szinte alig található erre a területre vonatkozó vizsgálati anyagok, kutatási beszámolók, tanulmányok. Pedig nemcsak művészettörténeti, hanem szociológiai aspektusból is igen jelentős művészeti ágról van szó, melynek kapcsolatai a közönséggel minden hagyományos művészeti ágénál (már a 20. században megjelent új művészeti ágakat: TV, film, stb. megelőzően) szélesebbek voltak. Az építészeti alkotás váltotta ki a legnagyobb volumenű művészettel kapcsolatos társadalmi aktivitást – megrendelők, tervek elbírálása, a megvalósítás gazdasági, emberi feltételei, a kész mű körül zajló viták – stb.

Ezek a vonatkozások ma is jelen vannak, mérhetőek és elemezhetőek volnának, mégsem alakult ki az építészet-szociológia szakirodalma.

Az építész helye, szerepe a társadalmon belül már a század eleje óta gyökeres változásokat mutat a korábbi századokhoz képest. Ennek a jelenségnek a következménye talán, hogy az éppen ekkoriban születő új tudományág, a szociológia, illetve részterülete a művészetszociológia számára az építészet nem bír jelentőséggel, maga Hauser Arnold sem foglalkozik vele részletesen Művészetszociológiájában, bár A modern művészet és irodalom eredete című munkájában egy fejezetet szentel annak, hogy a manierizmus korában az építészet legalapvetőbb fogalma, a tér, milyen változásokon ment keresztül.

Az építészet-szociológiai kutatások hiányának másik oka, hogy a hetvenes években beinduló hazai művészetszociológiai kutatások nem területek szerint, s nem is egy akár ennek a kötetnek keretétől szolgáló összefoglaló koncepció alapján zajlottak,

hanem igen esetlegesen, az egyes kutatók egyéni érdeklődésének és a kutatást befogadó, finanszírozó intézmények jellegének függvényében. Sajnos az építészetszociológia iránt érdeklődő kutató és a kutatás háttérét biztosító intézmény egymásra találása mindez ideig nem történt meg. A helyzetet igen jól illusztrálja az a tény, hogy sem a Józsa Péter szerkesztette Művészetszociológia tanulmánygyűjteményben, sem az építészhallgatók számára 1990-ben készült Művészetszociológia című szöveggyűjteményben sincs egyetlen építészetszociológiai írás sem. ...

Egy máig ható kutatásra mégis utalnunk kell.

Az építészeti kultúra és a magyar társadalom című kutatás az építészeti kultúra hatásvizsgálatával foglalkozott, ezen belül elsősorban az építészeti tömegkultúra hatásait vizsgálta. Azon produktumokat, amelyeket sem az építésztársadalom, sem a közvélemény nem értékelt művészi produktumként, de részét képezik a mindennapi épített környezetnek és a vizuális kultúra formálásában legalább akkora vagy még nagyobb szerepet töltenek be a hazai magyar építészet csúcsteljesítményeként értékelt városközpontok és művelődési létesítmények.

A hatásvizsgálat tárgya néhány jellegzetes fővárosi és vidéki lakótelep, néhány falusi utcakép, lakóháztípus és társasház épületegyüttes. A munka legfontosabb hazai előzménye a mai magyar építészettel foglalkozó hatásvizsgálat, amely 1988-89-be készült a Közlekedési- és Hírközlési és Építészeti Minisztérium megbízására, témavezetője: S. Nagy Katalin. E vizsgálat elsősorban az építészeti „magaskultúra” hatását vizsgálta, középületekét és városközpontokét. Az építészeti tömegkultúra vizsgálata legalább ilyen fontos, egy ország építészeti összképét, környezeti kultúráját ugyanis nagymértékben meghatározza az építészeti főbb produktum színvonala...

A munka több tekintetben folytatása a mai magyar építészettel foglalkozó hatásvizsgálatnak, amely elsősorban az építészeti „magaskultúra”, tehát a közvélemény szerint reprezentatívnak tekintett középületek és városközpontok hatásának vizsgálatával foglalkozott. ...

Film

A szociológia a film születése idején, mint egyre fontosabbá váló társadalomtudomány a saját legitimitásának a megteremtése miatt is odafigyelt a filmre. A filmszociológia számára a modern társadalom modelljévé is vált a film, mint ipar, és mint kultúra. Foglalkozott a filmet gyártó, forgalmazó cégekkel, a film reklámjával, marketingjével is.

A magyar filmszociológia történetét még nem írták meg. Forrásai is nehezen lelhetők fel.

Az elemzésre/ismertetésre kiválasztott filmszociológiai munkák mutatják azt a folyamatot, ahogy ez a diszciplína kinőtt az amatőr, a nyugati kutatásokat követő korszakából, és profi, szakszerű, önálló területté vált. Ezzel a szakszerűsődéssel együtt járt, hogy bővült a kutatási horizontja, tematikája.

Az európai filmszociológiával együtt a magyar filmszociológia is, az indulásakor leginkább a mozi- és moziba járó közönség kutatásával foglalkozott. Azonnal érzékenyen reagált arra a tényre, hogy a film a társadalomra – és annak bizonyos rétegeire/csoportjaira – hihetetlen, mondhatni mágikus hatást gyakorolt.

A kezdeti közönségkutatásokban prioritást kapott a gyerekek, a fiatalok és a mozi/a film kapcsolatának vizsgálata. Német mintákra támaszkodva a hazai kutatók – akik elsősorban elemi iskolai és középiskolai tanárok voltak – a kérdőíveket is a német felmérésekből vették át. (Részletesebben ld. Szilágyi Erzsébet tanulmányát e témáról.)

Rádió-televízió

A tömegkultúra, mint komplex jelenség, kiemelkedő szerephez jutott a művészetszociológiában, a műalkotások elemzésében.

A standardizált tartalmak terjesztésének első típusa a nyomtatás, a fénykép- és filmmásolás, a második típussal pedig a rádió és a televízió esetében találkozhatunk annak folytán, hogy ezek a tömegkommunikációs eszközök standardizált sokszorosított másolatokat szolgáltatnak, széles körben terjesztik a kulturális tartalmakat, s egyben lehetővé teszik egyidejű vagy legalább egyszerre történő befogadásukat. Olyan tömegek is eljuthatnak ennek

révén a művészethez, amelyeknek korábban eleve lehetetlen volt. S ha nem is megy el közülük mindenki a hangversenyterembe, a színházba – sokan kényelmi, anyagi vagy egyéb okokból erre nem vállalkoznak – a szélesebb értelemben (másodlagos) közönség soraiba lépnek, amikor rádión vagy tv-adások keretei közt koncerteket hallgatnak, színdarabot néznek.

A rádió, a tv „kitágítja” a színházak, a koncerttermek falait, elviszi a művészetet a legtávolabb eső kis falvakba, tanyákra is, mellyel „személyes résztvevők” avathatja őket.

A mód, ahogyan a tartalmak más médiában közlésre kerülnek, megfosztja a közönséget a szelektálási lehetőségtől, mert ezek a tartalmak úgy jelennek meg a piacon, mint bármely más használati cikk.

Almási Miklós a közelmúlt eddigi elméleti megfontolásait elemezve hármas csoportosítást javasol, miszerint létezik:

1. olcsó tömegművészet
2. igényesebb, de még mindig tömegeket vonzó és egyben a magasabb értékek felé átmenetet kínáló alkotások köre, például Chaplin, az „István a király” című rockopera, vagy Bacsó Péter „A tanú”.
3. a magasművészetek sokféle variánsa.

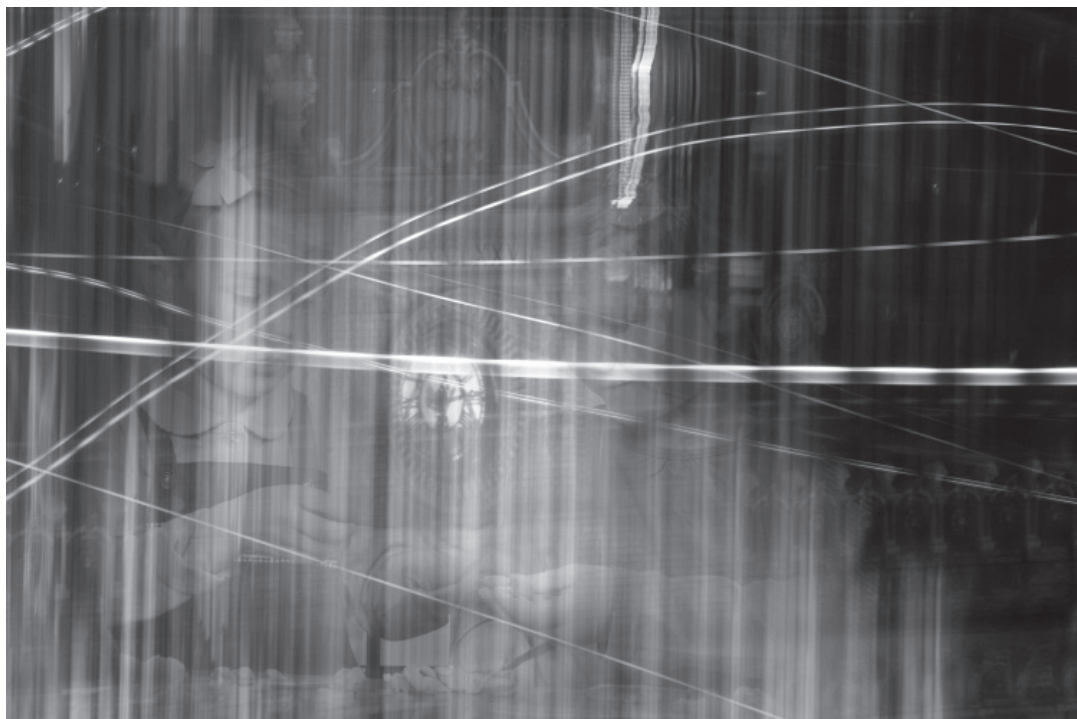
A tömegkommunikációs eszközök révén a technikai haladás még egy alapvető változást idézett elő a művészetben: ez a technikai reprodukálhatóság. Ezt megelőzően művészi alkotás főként az auditív művészetek esetében, a produkció pillanatához volt kötve, s elhangzásával együtt nyoma sem maradhatott. A technikai vívmányok felhasználásával viszont lehetővé vált az alkotások rögzítése. A lemez, a magnótekercs, a film, a képzőművészeti alkotásokról készült reprodukciók kitérítik a művek hozzáférhetőségének körét, s új közönséghez viszik a művészetet...

* A magyar művészetszociológia története 1900-1990 című OTKA kutatás 1996 és 2000 között dr. S. Nagy Katalin témavezető irányításával folyt a Magyar Szociológiai Társaság Művészetszociológiai Szakosztályának keretén belül. A résztvevők 3 területen vizsgáldtak: elemezték a szakszociológiák történetét a kezdetektől 1990-ig, néhány kiemelkedő művészetszociológus munkásságát (Hauser Arnold, Józsa Péter, Lukács György, Mannheim Károly), valamint foglalkoztak a hazai művészetszociológia

műhelyeivel (Könyvtártudományi és Módszertani Központ, Népművelési/Művelődéskutató Intézet, MTA Irodalomtudományi Intézet, Tömegkommunikációs Kutatóközpont).

A kutatásban résztvevők köre: A. Gergely András, Erdei Pálma, Horváth Judit, Jávorszky Béla, Kamarás István, Kardos Krisztina, Kopasz Enikő, Lőrincz Judit, Rajkó Andrea, S. Nagy Katalin, Szilágyi Erzsébet, Tészabó Júlia, Tibori Tímea, Veres András, Veres Ildikó, Wessely Anna.

(A fenti összeállítást a zárójelentés alapján Tibori Tímea készítette.)



Réthey-Prikkel Tamás fotóművész alkotása

Szilágyi Erzsébet

A MAGYAR FILMSZOCIOLÓGIA, FILM-MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA TÖRTÉNETE, 1900-1995 (*A filmszociológia a film-művészetszociológia alapkérdései a folyóiratokban és a könyvekben*)

A film és a szociológia születése

A film születésének 100. évfordulóját ünnepeltük 1995-ben, annak az eseménynek tulajdonítva ezzel jelentőséget, hogy az első, belépti díjas filmvetítést 1895. december 28-án tartották Párizsban. Ez a vetítés nagy feltűnést keltett, igazi társadalmi szenzációvá vált. A francia társadalom, és az egész világ, ahol a vászonnal az emberek találkozhattak, felfigyeltek arra az új műszaki-technikai találmányra, amelyről még nem tudták, hogy mire is használhatják azt, de elbűvölődtek tőle. A társadalmi kommunikáció folyamata szerveződött, és létrejött az a teljes intézményi hálózat, amely a filmet létrehozta, majd a közönséghez eljuttatta. A filmkommunikáció folyamata néhány évtized alatt szegmentálódott: a filmalkotások létrehozására sajátos iparág szerveződött; a film közönséghez való eljuttatására forgalmazói intézményi hálózat alakult. Létrejött egy szinte mindenkit beszippantó új, kulturális intézmény, a mozi. A társadalom a filmet elfogadta azzal, hogy a tagjai a szabadidejük jelentős részét a filmek nézésére fordították. A filmgyártás és a filmforgalmazás megszerveződése mellett igen gyorsan intézményesült a hatalmi kontroll, kialakult a cenzúra. Ezzel együtt a filmmel való foglalkozás is szélesedett, gazdagodott. A hagyományos tudományterületek a közönség mérhetetlen „étvágyára” felfigyelve elkezdtek fontosnak tartani a filmet, keresték/kutatták szabályrendszerét, kifejezési módszereit, a hagyományos formák és eme új forma kapcsolódási pontjait stb. Esztétika, filozófia, történelem, művészettörténet, pedagógia, pszichológia stb. választotta kutatási témájává a filmet.

A szociológia a film születése idején, mint egyre fontosabbá váló társadalomtudomány, a saját legitimitásának a megteremtése miatt is odafigyelt a filmre. A tömegeket vonzó film a társadalom értékrendjének, gondolkodásának, viselkedéskultúrájának, magatartáskultúrájának a legfontosabb alakítói közé került, ami magától értetődővé tette a szociológia filmre figyelését. A film intézményi hálózatainak megszerveződésével együtt járt, hogy a hagyományos ipari-kulturális intézményrendszerekbe betagozódtak a filmgyárak, a mozik. A filmszociológia számára a modern társadalom mo-

delljévé is vált a film, mint ipar, és mint kultúra. Foglalkozott a filmet gyártó, forgalmazó cégekkel, a film reklámjával, marketingjével is.

A magyar filmszociológia történetét még nem írták meg. Nehezen lelhetők fel a forrásai is. Éppen ezért csak kísérletnek tarthatjuk kezdeményezésünket, hogy bár vázlatosan, de a nagyobb tendenciákat mégis érzékeltető összefoglalást írjunk a kezdetektől napjainkig terjedő időszak magyar filmszociológiájáról.

Tanulmányunk a filmfolyóirat cikkek, és az ebben a tárgy körben publikált könyvek alapján készült. A magyar filmszociológia, különös tekintettel a magyar film-művészetszociológia történetéről igyekszik kronológiai áttekintést adni.

Az elemzésre/ismertetésre kiválasztott filmszociológiai munkák mutatják azt a folyamatot, ahogy ez a diszciplína kinőtt az amatőr, a nyugati kutatókat követő korszakából, és profi, szakszerű, önálló területté vált. Ezzel a szakszerűsoddéssel együtt járt, hogy bővült a kutatási horizontja, tematikája.

A magyar filmszociológia a századelőtől a második világháborúig

Az alcímekben jelzett korszakolás nem a tudományág fejlődéséhez köthető, hanem a magyar film ipari/gyártási, forgalmazási stb. intézményi hálózatában, normarendszerében bekövetkezett tulajdoni váltásokat figyelembe véve jelöl ki a határokat. Pillanatnyilag, az adatgyűjtésnek ebben a fázisában ez tűnt egyszerűbbnek és elfogadhatónak. A korszakolás finomítása csak egy későbbi szakaszban történhet meg.

Az európai filmszociológiával együtt a magyar filmszociológia is, az indulásakor leginkább a mozi-
val, és a moziba járó közönség kutatásával foglalkozott. Azonnal érzékenyen reagált arra a tényre, hogy a film a társadalomra, és annak bizonyos régeire/csoportjaira hihetetlen, mondhatni mágikus hatást gyakorolt.

A kezdeti közönségkutatásokban prioritást kapott a gyerekek, a fiatalok és a mozi/a film kapcsolatának a vizsgálata. Német mintákra támaszkodva a hazai kutatók – akik elsősorban elemi iskolai és középiskolai tanárok voltak – a kérdőíveket is a német felmérésekből vették át.

A filmszociológia felé forduló mozi szakma képviselői és a pedagógusok attitűdjeikben hasonlóság fedezhető fel akkor, amikor a modernizmus híveiként definiálják magukat, és a filmszociológiai módszereket is így hívják segítségül a tételeik igazolására. A mozi szakma képviselői önmagukat a modernizmus híveinek – piaci érdekeiket sokszor elhallgatva – a film, a mozi társadalmi hasznosságát, és fontosságát hangsúlyozták. A pedagógusok megosztottak voltak ebből a szempontból, durván három csoportba sorolhatók. A legnagyobb arányban azok fordultak elő, akik filmellenesek voltak. Hagyományörzésből, konzervativizmusból aggódtak a film, a mozi hatása miatt, nem akarták elfogadni ezt az új kifejezési formát. Kisebb részük elfogadta ezt a modern kifejezési formát, de szigorúan ellenőrizni akarták a gyerekekhez eljutó filmek mondanivalóját, korlátozni akarták a gyerekek/fiatalok esetében a moziba járás gyakoriságát. A harmadik csoportba sorolhatjuk azokat, akik felismerték a tömegkommunikációs eszközök (sajtó, film) társadalmi jelentőségét, és elfogadták a filmet, a káros hatásainak a csökkentésén gondolkodtak.

A mozi szakma a közönséghez a filmet eljuttatni akaró intézményi hálózat kiterjesztéséért, modernizálásért szállít síkra, és ehhez hívta segítségül a filmszociológiát. A színvonalas intézményhálózat megteremtésében látták a (film) minőség terjesztésének a lehetőségét. A pedagógusok a társadalom erkölcsiért, értékrendszeréért, gondolkodásáért felelős értelmiségiként kívánták a film és a társadalom kapcsolatát alakítani, és úgy ítélték meg, hogy ehhez a legbiztosabban a filmszociológia segítheti őket hozzá. A pedagógusok minden rétege, csoportja szelektálni akarta a filmválasztékot, és a filmnézést ellenőrizni.

Az eddig felsorolt jellegzetességek alapján akár arra is következtethetnénk, hogy a század elején nem létezett filmszociológia. A mozisok, a pedagógusok más szakmák képviselőiben foglalkoztak a filmmel, és az akkor induló szociológiát saját igazuk alátámasztására használták. Az általunk szociológiai-nak tartható kérdéseket nem a szociológusok fogal-

mazták meg. Az a tény, hogy a filmszociológiát nem szociológusok művelték – nem is művelhették, hiszen nem volt ennek a tárgynak az oktatása – nem zárja ki a filmszociológia létét. Egy tudományterülethez az amatőr, sokszor dilettáns megközelítések korszaka is hozzátartozik. Nagyon érdekes az a folyamat, ahogy a szakszerűség és a profizmus kialakul, az egyéni kezdeményezések szintjéről az intézményes kutatások szintjére emelkedik a tudományterület.

A gyermekek és a film

A filmnézők vizsgálata szerte a világban nagyon hamar megkezdődött. A filmipar a maga fontosságát az egész társadalomra jellemző „mozi-mámor” (1) kialakulásával egyértelműen bizonyítottnak látta. A pedagógusok éppen emiatt a „mozi-mámor” miatt aggódtak, és féltették a gyerekeket/a fiatalokat a filmtől, a mozitól. Igazuk bizonyítására a pszichológiát és a szociológiát hívták segítségül.

A leggyakrabban a következőket fogalmazták meg:

- a sötétben nézett film az érzelmi hatást fokozza,
- a filmek témáiknál fogva a gyermekeket a családi, az iskolai nevelésben még tiltott dolgokkal ismertetik meg,
- a filmek világának erkölcsi normái élesen eltérnek a hivatalos (a vallás) erkölcs normáitól, ami egyrészt
 - a gyerekek/fiatalok érdeklődését a tiltott dolgok iránt még jobban felkelti, másrészt
 - az azonos elveket követelő intézmények (család, iskola) ellen fordítja.

Európában (Ausztriában, Németországban) már 1908-tól készítették a gyerekek moziba járásáról felméréseket. (2) Castiglione Henrik Budapesten a német tapasztalatok alapján 600 gyermek moziba járását vizsgálta. A Budafoki és a Szalag utcai elemi iskola, és a Dohány utcai cipész tanonciskola hallgatói között osztotta ki a kérdőíveit. A három iskolában eltérő társadalmi státuszú szülők gyermekei jártak. Ettől függetlenül 1913-ban a megkérdezett 600 budapesti gyermeknek a 91%-a már látott filmet moziban. A moziba járók 27%-a hetenként egyszer, 17%-a hetenként többször is ment moziba. A kutatásáról cikket írt, mely a Kinotechnikában jelent meg 1913-ban.

A következő felmérést Kispéter Miklós (az 1930-as évek közepéig Krumpolt Miklós) készítette a Castiglione Henrik által német mintára összeállított kérdőívvel. Kispéter középiskolákban osztotta ki 500 tanulónak ezt a kérdőívet. Kutatásainak adatai azt mutatták, hogy a középiskolások 29%-a hetente többször, 35%-a hetenként egyszer, míg 36%-a havonta egyszer-kétszer jutott el a moziba. A mintában olyan középiskolai tanuló nem akadt, aki soha ne járt volna moziba. (3)

Az alap- és középszintű iskolákban készített felmérések a statisztika segítségével szerették volna felhívni a figyelmet a moziba járás veszélyeire. Ezekben a kutatásokban az adatok a felmérést készítő tanárok által károsnak tartott társadalmi hatás súlyosságának a bizonyítására szolgáltak. A kutatásokkal szinte azonos időben „mozgalom” is indult a pedagógusok között, hogy a káros hatások kivédésének módszereit is megjelöljék.

1913-ban az Új Élet, népnevelők lapja egyesületi értesítője különnyomatot adott ki arról a 13-17. számában megjelent ankétról, melynek címe: Ankét a pedagógiailag vezetett mozgófényképes előadások ügyében.

Ez a különnyomat is mutatja, hogyan vettek a század elején a német szociológiából módszert, megközelítést, kutatási eredményeket a filmről gondolkodó pedagógusok. Az egyesületi értesítő a Magyar Tanítók Otthona által szervezett ankét anyagát tartalmazta. Az eddigi kutatásainkban elért források szerint már 1911-től folyamatosan napirenden volt az oktatófilm-gyártás beindítása Magyarországon. Ezt volt hivatott erősíteni az ankétok között a film helyével foglalkozó pedagógustársadalom. A korabeli megítélés szerint a legjelentősebb ankét az 1913-as volt. Ezen az összefoglalása történt meg, ahol a pedagógusok elmondták az őszinte véleményüket a filmről – sokszor nagyon „ellenségesen” közeledve hozzá –, és harcoltak azért, hogy mind a filmek téma-választásában, mind a forgalmazásában figyelembe vegyék a pedagógiai elveket is. Az egymással vitakozó pedagógusok között akadtak olyanok, akik már ekkor felismerték a film, mint tömegkommunikációs eszköz jelentőségét. A mai szemmel is modernnek mondható vélemények közül az egyiket részletesebben ismertetjük.

Dr. Weszely Ödön „székesfővárosi főigazgató, a pedagógiai szeminárium igazgatója”, a következőket mondta: „Én azt hiszem, hogy a könyvnyomtatás feltalálása óta ilyen nagyjelentőségű találmány a kultúra terjesztésére nem volt.” (4)

Weszely a film jelentőségét a tömegekre, a gyerekekre, a fiatalokra tett hatásával bizonyította, és a vele azonos módon gondolkodókkal együtt az engedélyezett tankönyvekhez hasonlóan, az engedélyezett filmek kategóriájának elismerését kérte, vagyis szükségesnek tartotta az iskolai szempontú cenzúrát. Weszely tehát – miközben az oktatófilm gyártásáért harcolt – a filmet a maga egészében, mint rendszert vette, és annak társadalmi használatát tervezte meg.

A pedagógusok odafigyelése eredményezte azt, hogy a magyar oktatófilm gyártása megszerveződött. Nem elszigetelten foglalkoztak a filmmel, hanem az európai pedagógusokkal folyamatosan tartották a kapcsolatot. Részt vettek európai-, világkonferenciákon, ahol beszámoltak a magyar helyzetről. Az itt előadott anyagaik a szociológiai módszerekkel készített felméréseikre támaszkodtak. Ennek egyik legteljesebb anyaga az a beszámoló, mely 1937-ben magyar, angol, német és francia nyelven jelent meg. (5)

Az 1913-as pedagógus ankéton a résztvevők az érvrendszerükben felhasználták a naiv, szociológusi szemlélettel összegyűjtött statisztikákat, illetve az ilyen alapon készített felmérések eredményeit. Az 1937-es tanulmány már profi filmszociológiai munka, amely kérdőíves felméréssel, dokumentumelemzéssel ismertette a magyar iskolák és a film kapcsolatát. Az 1937-es anyag az 1913-ban, elsőként a világon létrejött Magyar Pedagógiai Filmgyár történetét is leírja, sajnálattal véve tudomásul, hogy a működését az első világháború miatt be kellett szüntetnie. Az oktatófilmgyártáson kívül gondolkodni kezdtek arról is – Európában az elsők között –, mi módon kerülhetne a film az iskola falai közé, hogy ezzel megóvják a gyerekeket/fiatalokat a mozitól, mint „bűnbarlangtól”.

Érdekes filmszociológiai aspektusból, hogy 1924-ban már rendelet született a Vallás és Közoktatási Minisztériumban, mely a 6-18 évesek részére kötelezővé tette a havonta egyszeri moziba járást. Bár a pedagógusok féltették a gyerekeket/fiatalokat a filmtől, mégsem az a szárny győzött, amelyik el

akarta tiltani a mozitól a gyerekeket/fiatalokat, hanem azok a mérsékeltebb, modernebb elveket valló pedagóguscsoportok, amelyek a mozi szakmával megegyező nézeteket vallottak. Vagyis engedélyezni, sőt kötelezővé akarták tenni a havonta egyszeri moziba járást. A minisztériumi rendelet arra kívánta szocializálni az iskolába járókat, hogy filmet nézzenek, de pedagógusi felügyelettel. A pedagógusok konzervatívabb része tiltakozott a rendelet ellen, mert szerintük a betartása nehézségekbe ütközött volna amiatt, hogy a mozik programján szinte alig szerepeltek gyermekeknek/ifjúságnak szóló filmek. Ennek a konzervatívabb rétegnek a realitásokat jobban figyelembevevő csoportja viszont azért harcolt, hogy a hordozható vetítógépek megjelenésével, az iskolákba kerüljön a „mozi”. Így látták elérhetőnek azt, hogy a tanulók filmnézése ellenőrzött legyen. Hóman Bálint kultuszminiszter 1934-ben kötelezővé tette az iskolákban az oktatófilmek használatát – a filmmel illusztrált órákat –, méghozzá a tanmenet részeként. Ekkortól a tandíj 3%-át fordították a filmoktatás technikai feltételeinek a megteremtésére. Így évente 183.000 pengő gyűlt össze a filmoktatás bevezetésére, mely az állami iskolákban kötelező, az egyházi iskolákban csak ajánlott volt. 1936/37-re az elemi iskolák egyharmadában már bevezették a filmoktatást. A középiskolákban is kötelező volt, de a felsőoktatási intézményekben csupán fakultatív volt a film. A tanulmány szerzője – aki a nevét nem írta alá – abban reménykedett, hogy a középiskolákban való kötelezővé tétel a felsőoktatásra is rákényszeríti a filmmel való foglalkozást. A tanulmány folyamatábrával, grafikonokkal, térképpel illusztrálva mutatta be, ahogy Budapesten kívül a nagyobb és a kisebb városokban, és a nagyközségekben is megjelentek a filmoktatás feltételei: a vetítógép, az elsőtétíthető terem, stb. A filmoktatás, mint modern oktatási módszer, mint modern szemléltetés került be az iskolai tanmenetbe. Az iskolák közül elég szép számmal fordultak elő olyanok (a tanulmány nem közli a százalékos arányokat), amelyek a vetítés körülményeinek a megteremtésével azokat a játékfilmeket is bemutatták az iskola falain belül – ha már volt vetítógép, vetítívászon az iskolában –, amelyeket a tanulók számára hasznosnak tartottak. A tanulmány, mint pozitív példákat említette az ilyen iskolákat. Ismertette a filmtárak állományában lévő filmeket, a hazai, és a nem hazai gyártású oktatófilmek számának folyamatos növekedését. Pontosán megtervezett, jól szervezett úton jutottak el az oktatófilmek a filmtárból az iskolába. 1936-ban 245 filmkópia volt kölcsönözhető, 1937-ben már 1728.

Az állami közép fokú iskola – mely az iskolák 37,8%-a – a tandíjaiból levont összeg a filmoktatás költségeihez 63%-kal járult hozzá. A felekezeti iskolák aránya 39,3% volt, a hozzájárulások – a tandíjak összege miatt – viszont csak 13%. Egy kördiagramon azt is láthatjuk, hogy az egyes iskolatípusok filmoktatáshoz való hozzájárulása hány százalék (gimnáziumok 60%, kereskedelmi iskolák 8%, polgári 5%, képzők 2%).

A mozi szociológiája

A mozival foglalkozó cikkek, tanulmányok is vállaltan a német filmszociológia hatását mutatták. A filmszociológia német orientációja mellett fontos tény, hogy Magyarországot Európa, a világ részeként kezelve, a legtöbb esetben összehasonlítást is tettek, hol a helyünk a filmes kultúra egészében.

Az első lépések

A mozgó-színház (mozi), mint a népműveltség eszköze című, 48 oldalas tanulmány szerzője Keleti Adolf székesfővárosi, polgári iskolai tanár volt. Tanulmányát 7 fejezetre osztotta. A mű kompiláció, a német szakirodalomra támaszkodott a szerző. Elsőként azt hangsúlyozta a filmmel, a mozival kapcsolatban, hogy demokratikus intézmény. Vallotta, hogy a mozi „Meggzúnteti az emberek, a viszonyok közötti távolságot és létrehozza az egyén halhatatlanságát. Most már nem kell színtelen képekkel és leírásokkal megelégednünk, ha valamit látni akarunk. A masina berreg, és messzi világok csudás tájékei, alkotásai vonulnak el előttünk a maguk igaz valóságában”. (6)

A mozit az egyszerű emberek „életszükségletként” írta le, hisz a „pálinkamérés” és a „korcsmák” helyett, a moziban olcsón szórakozhatnak. A szociológiai módszer tudatos használatára utal, hogy olyan adatokról és tényekről írt a szerző, mint a mozik száma Európában (köztük Magyarországon), és Amerikában. Folyamatában láttatja, ahogy a filmgyártás megszerveződik világszerte.

Keleti Adolf szerint a film nemcsak olcsó népszórakoztatás. Széleskörű ismeretre, egyéni gondolkodásmódra vall, hogy erre is figyelmet fordított. A német, az európai, majd ennek hatására a magyar filmmel foglalkozó szakirodalomban is kiemelendő

az a tény, hogy a minőség kérdése nemcsak esztétikai kategóriaként jelent meg, hanem mint filmszociológiai elemzési szempont is. Az 1910-es években, a filmmel kapcsolatban kiemelten kezelt internacionalizmust Keleti Adolf nem hangsúlyozta túl, de fontosnak tartotta a film nemzeti jellegét. Az egyes országok filmjeinek általános jellegzetességeit így fogalmazta meg: „A francia filmet az amerikai filmtől könnyen meg lehet különböztetni. A tájak, az embertípusok, a cselekmények (sic!) mind mások. A francia nagy szeretettel tárgyalja a szerelmi történeteket, az amerikai ezzel nem sokat törődik. Annál jobban szereti azonban az idegizgató jeleneteket. A különféle merényletek, rablások kedves tárgyai. Ha vadászatot mutat a mozi, amelyen mindenféle közlekedési eszközt használnak, s ahol az autó meggyullad, s végül felrobban, akkor az egész biztosan amerikai film”. (7)

A szerző szociológiai személettét tükrözi az a tény, hogy a reklámról, a mozik számáról, a közönség ízléséről, a közönség elvárásairól, a film gyermekekre tett hatásáról is elmélkedik művében. „A tömeg mindenhol és mindenütt egyenlő. Szereti az érzelmet, amelynél sírhat is. Egy-egy emléke elevenedik meg ilyenkor. Egyáltalában nagy szeretettel néz minden olyan dolgot, amely az életére emlékezteti.” (8)

Kitért arra is, hogy a magyar mozik nézőinek az ízlését nemcsak a magyar filmek határozzák meg, hisz alig néhány film készül a hazai filmstúdiókban. A mozik műsorának nagyobb hányadát a külföldön gyártott filmek tették ki. A külföldön gyártott filmekben megjelenő durvasággal hosszan foglalkozott, mivel ezen filmeket nem tartotta alkalmasnak a „tömeg ízlésének a fejlesztésére”. Féltette „a lányainkat a lánykereskedelemmel” foglalkozó filmekről, hisz – állapította meg – a „könnyelmű élet bemutatása nem mindig válik elriasztóvá”. A továbbiakban ezt írta: „Nem akarom azt állítani, hogy a könnyelműségeket valaki azért követte el, mert a mozgóban látott ilyesfélét. De azt már igenis állíthatom, hogy a mozgóban látott kép legalábbis elősegítette azt. Ez pedig magában véve is nagy veszély, mert a mozgót az emberek milliói nézik végig, s így hatásában és eredményében a ponyvairodalomnál is veszélyesebb lehet”. (9)

A film szerinte az olvasásra készít fel, ezért az irodalom-centrikus műveltség gyarapítását várta el tőle. Úgy érezte, hogy a cenzúra ugyan „gyűlöle-

tesen hangzó szó a magyar fülnek”, mégis szükség lenne rá: „Ami az egyikre nem veszélyes, az a másikra igenis az. A mozi a nagy tömegé, minden, amit bemutat, ebből a szempontból bírálendő el. Ezért keresik mindenfelé a módokat, hogyan lehetne távol tartani onnan mindent, ami az ízlést rontja”. (10)

A filmeket három csoportba sorolta az erkölcsi hatás szempontjából:

1. hasznos; 2. nem hasznos, de nem is káros; 3. káros.

Főleg ez utóbbi két csoport miatt külön mozikat javasolt a gyermekek számára, és sürgette az iskolák vetítőhelyekkel (vetítőgép-terem, sötétítő függöny, stb.) való felszerelését.

Az 1913-ban kiadott mű ugyan utalt a nemzetközi, főleg német szakirodalmi forrásokra, de a tanulmány végén nem közölt bibliográfiát. A tanulmányíró művében többször hangsúlyozta, hogy célja: hozzásegítse a magyar olvasókat egy modern eszköz, a film megismeréséhez. Ehhez használta fel a német filmszociológiai szakirodalom eredményeit.

Valószínűnek tartjuk, hogy Keleti Adolf annak a mozgalomnak a résztvevőjeként kezdett el a filmmel foglalkozni, amelynek a jegyzőkönyvi kivonatot az előző részben ismertettük. Azon pedagógusok közé tartozhatott, akik a filmet az oktatás, a népnevelés részévé akarták tenni.

Az első moziról szóló filmszociológia 1915-ben jelent meg A mozi címmel, írója Körmeny Ékes Lajos volt. A szerző Kassán 1907-ben Városszépítő Egyesületet alakított, 1908-ban pedig mozit nyitott. A 109 oldalas tanulmányában több éves tapasztalatait, és a – főleg német – filmszakirodalomból nyert ismereteit összegezte. A tanulmány először Kassán, a „Városi Szemlé”-ben jelent meg, majd 1915-ben Budapesten, mint különlenyomat. Körmeny Ékes Lajos nagyon modern szemléletű elméletíró volt, aki a társadalmi kommunikációként kezelte a filmet/a mozit. Minden megközelítést, kérdésfeltevést a szociológiai szemlélet itatta át. Tanulmányában írt a mozi-iparról, a filmgyártásról, a szennyfilmről, a hatósági beavatkozásról, a mozi közönségéről, a színház és a mozi kapcsolatáról. A mozi feladatai között kiemelten kezelte a művészfilmek vetítését. Foglalkozott a mozi népnevelő szerepével. Témaként kezelte – bizonyára a világháborúra tekintettel – a katonai filmoktatást. A film

közigazgatási feladatait is elemezte. A tudományos precizitás eredménye, hogy pontosan felsorolta az általa felhasznált forrásokat. A tanulmány végén olyan statisztikai táblázatok is szerepeltek, melyek a magyar mozik 20. század eleji állapotáról adtak pontos képet.

Mint mozival foglalkozó, mozit alapító, forgalmazási szakember egészen másként ítélte meg a filmet, mint a pedagógusok tették ugyanabban a korszakban. A film és a társadalom kapcsolatában elsősorban azt vizsgálta, hogy a mozinak, mint kulturális intézménynek hol a helye, és mi a szerepe a társadalom tudatának, a közvéleménynek a formálásában.

A filmszociológiai gondolkodás szempontjából jelentős, és ugyancsak a film-művészetszociológia csírájaként értékelhető, ahogy az egyes nemzetek, az egyes műfajok, és a közönség kapcsolatát elemezte, és már a század elején figyelmeztetett az amerikanizálódás veszélyére. „Az amerikai mozi-drámának – mint drámának – vannak jellegzetes fogyatékosai is. Ilyen az, hogy alakjai rendszerint a szélsőségeket képviselik. A határtalan nagylelkűség és önfeláldozás, a minden emberi érzésből kivetkőzött gonoszszággal és önzéssel áll szemben. Azon kívül szinte elmaradhatatlan mindegyikből legalább egy-egy 'Rajta-rajta' tempóban való lovaglás, indiánus vagy cowboy üldözés, végül a meseszövevényben bizonyos hasonlóság. (...) E szinte sablonos tárgy azonban mindig érdekesen szőtt mesében van feldolgozva, és gyors egymásutánban következő jelenetek tarkítják a cselekményt. A darabok értékét fokozza, és sikerüket biztosítja azoknak a mesterileg kiválasztott tájaknak a szépsége, ahol a cselekmény lefolyik.” (11)

Majdnem minden korabeli, élvonalban lévő filmgyártó országról írt rövid tanulmányában. Így a francia, az angol, az olasz, a dán, a német, az orosz, az osztrák filmipar és filmek jellegzetességeit körültekintően jellemezte. Munkájának külön érdeme, hogy nemcsak a játékfilmekkel, hanem a dokumentumfilmekkel, a tudományos filmekkel és a híradókkal is foglalkozott.

Felfedte azt, hogy a film-/mozi szakma és a gazdaságpolitikai, valamint a politikai hatalom között éles érdekellentét van. Szerinte a filmszakma érdeke az, hogy a film a műveltség/a kultúra részévé váljon, amivel véleménye szerint a gazdaság, és a politika

nem nagyon törődik. Ezeknek az érdekellentéteknek az elkülönítésével azt is megfogalmazta, hogy a film elindult a művészetté válás útján. „Sajátságos és egyúttal kétségkívül sajnálatos jelenség, hogy a hatalmas német tőke még akkor sem mutatott elég megértést a filmgyártás nagy jelentőségével szemben, amikor a mozik Németországban már elszaporodtak. Pedig az egész világon ismert nagy német fényképészeti és optikai gyárakra ezen a téren nagyszerű hivatás várt és ezeknek a termelésben való részvételük nemcsak gazdasági vonatkozásban lett volna az ottani nagy filmfogyasztás mellett óriási jelentőségű, de megelőzte volna a 'Schundfilms' gyűjtőnév alá foglalható azon képeknek beözönlését, amelyek leküzdése ellen később a hatóságok és a társadalom olyan hatalmas erővel összefogtak. Csak természetes, hogy egy versenyképes német filmipar a mi piacunkon is döntő tényezővé vált volna, s az egészséges német talajból sohasem nőhetett volna ki az a sok dudva, amelyet az erkölcsi felháborodás erejének kellett onnan kitépni.” (12)

A film gyártására, forgalmazására kialakuló intézményi hálózat működési mechanizmusainak formális és informális szintjeit, mint a szakma jeles képviselője ismerte. A filmek gazdasági, pénzügyi feltételeinek részletes elemzését adta. Leszögezte, hogy a közönség a filmet elsősorban, mint a szórakoztatás egy formáját kedveli. Meglátása szerint a közönség minden egyéb szórakoztató eszköz elé helyezi.

Ismertette Conrad, Walter: Kirche und Kinematograph című munkáját. Ebből a filmszociológiai műből kiemelte azokat az adatokat, amelyek a német közönség tudatát, értékrendszerét formáló filmalkotások tartalomelemzéséből származtak. 1908-1910 között a német mozikban vetített 250 film között (a szerző kifejezéseit vettük át) 97 gyilkosság, 45 öngyilkosság, 51 házasságtörés, 19 kerítés, 22 szöktetés, 25 kéjné, 176 tolvaj, 35 iszákos volt látható, vagyis minden ötödik filmben egy öngyilkosság és két gyilkosság fordult elő. Sajnos a magyar filmszociológiában ilyen típusú elemzést nem találtunk. Nem elemezték a korszak filmmel foglalkozó kutatói, hogy a magyar mozikban játszott filmek értékvilága milyen. De valószínűleg nem állunk messze a valóságtól, ha a magyar mozik műsorán szereplő filmekben is hasonló arányokat tételünk fel, ha a tematikájukat vesszük. Vagyis a magyar moziba járók is hasonló filmeket láttak, mint a német moziba járók.

A filmet, és a sajtót összekapcsolta Körmeny Ékes Lajos abból a szempontból, hogy mindkettőt felelőssé tette az ún. „szennyfilmek” („Schundfilm”), és a „szenny témák” miatt, melyek a közönséget félrevezették. Kora előtt járva vetette fel, hogy a tömegkommunikációs eszközöket – a filmet és a sajtót – egy rendszerként együtt kellene elemezni. Többek között ezt írta: „De része van a közönség ízlésének ilyen megmételtyezésében annak a napi sajtónak is, amely tisztán szenzációhajhászatból valóssággal hőssé avatja a nagyobb feltűnést keltő bűncselekmények elkövetőit”. (13)

Részletesen ismertette a német filmszociológiai szakirodalom azon példáit is, melyek azt bizonyították, hogy bizonyos típusú, stílusú filmek hogyan rontották a német közönség erkölcsseit.

Az egész könyvet áthatotta az empiria nagyfokú tisztelete. Körmeny Ékes Lajos minden megállapítását a vonatkozó szakirodalommal, illetve az empirikus példák sokaságával támasztotta alá. Sorra vette azokat a külföldi példákat, amelyekben a civil szerveződések, az egyesületek a társadalom – főleg a fiatalok/a gyerekek – lelki egyensúlyának a megvédésére jöttek létre. Hiányolta, hogy ilyenek Magyarországon nem találhatók. Elsőként írt arról, hogy a közönség nem homogén egész. Az ízlésbeli, a kulturális különbségeket a filmkínálatban, a mozik állapotában figyelembe kellene venni, a differenciált színvonalú és programú mozik üzemeltetését sürgette.

A tisztességes reklám mellett kiállt, de elítélte a közönség becsalogatására kitalált csalásokat: „A darabok címeit, alcímeit – gyakran a tartalomtól eltérően – bizonyos ’poetica licentia’-val úgy igyekeznek összeállítani, hogy a hatás mennél bizonyosabb legyen. Ennek kedvéért – jól számítva a közönségnek a tilos után való vágyakozására – megtörténik az is, hogy a plakátot átragasztják ’Rendőrileg betiltva, mégis előadjuk’ felírású, feltűnően kiabáló szalagplakáttal. Szerencse, hogy az ilyen fogásokat nem sokszor lehet megreszkírozni, mert aztán igazán jön a betiltás”. (14)

Elemezte a hét napjait abból a szempontból, hogy mikor erősebb (szombat, vasárnap), és mikor a gyengébb (péntek) a mozik látogatottsága. Ennek munkarendi, időjárás stb. okain kívül, olyan pszichológiai és szociológiai (a kor emberének zaklatott életritmusa, a történetek kvázi mindennapi-

sága, emiatt könnyű átélhetősége, a jegy olcsósága, stb.) okokat is felsorolt, amelyekben a német filmszociológiai eredmények mellé odatette a saját empirikus tapasztalatait. Német statisztikát is közölt arról, hogy a nagyobb városokban (Kölnben, Düsseldorfban) az egy lakosra jutó évi mozi-látogatás átlaga 6. A közönség legérzékenyebb részének a gyerekeket/a fiatalokat tartotta. Ezen mozilátogatói réteg mozi-látogatási jellegzetességeit külön, és igen részletesen ismertette. „Csak természetes az is, hogy minél inkább magára van hagyatva egy gyermek, minél kevesebbet foglalkoznak oktatásával és lelki életével, annál nagyobb mértékben érvényesül vele szemben a mozi nevelő hatása. Ezen a ponton válik tehát nagy fontosságú társadalmi kérdéssé az, hogy a mozi milyen irányt követ.” (15)

W. Warstat – F. Bergmann: Kino und Gemeinde, és E. Altloh: Zur Sociologie des Kino című német tanulmányok alapján sorra vette a legfontosabb társadalmi-demográfiai változók szerint bontott moziba járási adatokat. A német falusiak-városiak, fiatalok-öreg, férfiak-nők, foglalkozási csoportok (munkás, kispolgár, alkalmazott, diplomás) moziba járási gyakoriságáról, mozi attitűdjéről, filmízléséről készült felvételek eredményeit figyelemremélton tartotta. Kiemelte, hogy a moziba járás nem tudatos filmválasztás alapján történik. „Még a rendszeres mozilátogatóknál – akik a mozival szemben elfoglalt álláspontjukat egyébként szabatosan kifejtették – sem sikerült a kérdőíveken tájékoztatásra alkalmas feleletet kapni arra a kérdésre, hogy milyen tárgyú daraboknak adnak előnyt?” (16)

A színház és a mozi kapcsolatát sem esztétikai oldalról elemezte. A két kulturális intézmény kapcsolatának a történetéből különösen a két intézmény rivalizációs harca érdekelte. „A színház és mozi harca az újabbkori kultúr-jelenségek történetének egyik legérdekesebb fejezete lesz. A kinematográfia feltalálásával a technika a művészet birodalmában, a színházak között csinált forradalmat. Ez a zseniális találmány szinte máról-holnapra valóssággal hatalom lett, mert hiszen az embereknek óriási tömegeit képes volt megmozdítani és magához vonzani. A ’mozibacillus’ az első drámák megjelenése után 1908-ban kezdett ’pusztítani’. Sajnos, hogy még akkor sem láttak benne egyebet, mint egy szórakozási alkalmat és a színházak pénztárait veszélyeztető félelmes vetélytársat. Kultúrképességeit nem ismerték fel s engedték, hogy minden művészi készültséget tökéletesen nélkülöző dilettánsok kezébe kerüljön.” (17)

A film és a színház különbségeinek a felsorolásából nem hagyta ki a „testbeszédet” sem, mely, mint a film előnye, új dimenziók feltárását tette lehetővé. Az esztétikai különbségeket nem egyszerűsítette le a szép/csúnya, a jó/rossz ábrázolására és nem arra törekedett, hogy kimutassa a színház magasabbrendűségét. Differenciáltan fogalmazott. Egyben a film művészetté válásának lehetőségeit kereste. Ezért is volt képes arra, hogy film-művészetszociológiai aspektusokat is beépítsen filmszociológiájába.

Külön fejezet szólt a katonai filmoktatásról, és a közigazgatási feladatok filmmel való megismeretéről. Sorra vette azokat a kezdeményezéseket, ahol a katonai kiképzést filmmel könnyítették. A tűzoltóság, a cenzúra és a film/mozi kapcsolatáról is írt. Ezzel kitérte azt az intézményi hálózatot, és kapcsolati rendszert, amiről a filmszociológiák, filmmel foglalkozó munkák a korábbiakban sohasem írtak. A mozi és a hatalom kapcsolódási pontjainak elemzését hangsúlyozta. A cenzúrát a gyerekekre, a fiatalokra, a tömegekre való tekintettel sürgette. A tanulmányt a német nyelvű források, és a magyar mozikról készült táblázatok zárták. A táblázatokban valamennyi „törvényhatósági joggal felruházott város”, és „rendezett tanácsú” város mozija felsorolásra került. Mindegyik városról közölte a lakóinak a számát, a mozik számát. Kivetítette hány lakosra jutott egy-egy mozi, mekkora a mozik befogadóképessége, és hány lakosra jutott egy-egy hely. Táblázatot közölt arról, hol működnek a mozik a színi évadban, mikor alapították őket, limitálva van-e a mozik száma az adott városban, hány rendőrt tart a mozi, milyen a rendőrök díjazása. Elkülönítette egymástól a rendőrt, és a rendőrtisztet, és mindkettőnek a számát, illetve a díjazását és közölte. Ugyanazt a tűzoltó és a tűzoltótiszt esetében is megtette. A jegyzet rovatban szerepelt, hogy vasárnaponként detektív is, mozi-szkeccs vetítése esetén rendőr és rendőrtiszt is volt a moziban.

A filmstatisztika

Az 1910-es években több filmszociológiai könyv került kiadásra, mint az 1920-as, az 1930-as években. Ennek ellenére nem szegényes a film/a mozi filmszociológia, mert a szakmai folyóiratokban sok cikk, tanulmány jelent meg. Elsősorban a Filmkultúrát (1928-1938 között) kell kiemelni, melynek a hasábjain sok volt a mozival foglalkozó cikk, tanul-

mány (kiemelkedően magas a filmszociológiai tárgyú és módszerű tanulmányok száma).

A filmszociológia egyik első, folyamatosan publikáló kutatója Castiglione Henrik. Ő az első magyar filmszociológus, vagy, ahogy ő nevezi magát, az 1941-ben általa szerkesztett első magyar Filmlexikonban, „filmstatisztikus”, akinek önálló kutatásai voltak. A kötelező adatszolgáltatás információit, a népességvizsgálatban rendszeresen összegyűjtött, filmre, mozira vonatkozó adatokat értelmezte, elemzte. A magyar film-, mozi-statisztika hazai megalkotója volt.

1886-ban született Budapesten, és 1960-ban halt meg ugyancsak Budapesten. Középiskolai érettségi után került a magyar, királyi Központi Statisztikai Hivatalba, ahol 1921-ig dolgozott a KSH-ba kerülése után szinte azonnal a film felé fordult az érdeklődése. A KSH-tól a filmszakmába került. Filmfolyóiratokat alapított, szerkesztett. 1921-ben a Corso filmszínház vezetője lett. 1923-ban ECO néven alapított részvénytársaságot (a Corso és az Omnia mozik egyesítésével). 1939-től a filmiparban is tevékenykedett, mint a Sláger film kft. ügyvezetője. Mint művészeti vezető, filmek gyártásában is részt vett. Tagja volt az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnak, a szakmaközi döntőbírósnak. 1925-28 között a magyar kereskedelmi statisztikai értékmegállapító bizottságának is tagja. Hiteles törvényszéki szakértő. A szakmai szervezetek által szervezett szaktanfolyamokon rendszeresen tartott előadásokat. Nagyon aktívan részt vett a szakmai közéletben, szinte minden jelentősebb szakmai folyóiratban (Mozivilág, Filmkultúra, Magyar Film) rendszeresen publikált. 1948-ig volt az ECO vezetője. A filmgyár államosítása után teljesen háttérbe szorították a korábbi években betöltött pozíciói miatt. Amikor 1960-ban meghalt, egyetlen szakmai folyóirat sem közölt róla nekrológot. Szakmai jelentőségét nem méltatták semmire, pedig a cikkei, a könyvei alapján nem tűnik sem a hatalom, sem a fasiszta ideológia „szócsövének”. Szerteágazó filmszociológiai tevékenysége meghatározó a diszciplína hazai történetében. Helyét és jelentőségét talán azal tudjuk a legjobban érzékeltetni, ha azt a szakmai vitát elemezzük részletesebben, amelyet 1935-ban, a Filmkultúrában megjelent cikke indított el.

Statisztikai adatokkal bizonyította, hogy mind a népesség számát, mind a film iránti érdeklődést tekintve Magyarország több mozit is elbírna. Támo-

gatással a filmbehozatal 15%-os csökkentése után, szerinte elérhetővé válna a magyar filmek számának az emelése. Név szerint felsorolt 183 községet, amelynek a lélekszáma meghaladta a 3000-t, és nincs bennük mozi. Gyakorlatilag a vidéki mozihálózat kialakításának stratégiáját dolgozta ki, és a 398 működő mozi számát 900-ra akarta emelni. Véleménye szerint így lehetővé válna a színházkultúránkhoz hasonló filmkultúra kialakítása. Úgy vélte, hogy a több mozi azt is elősegíthette volna, hogy a magyar mozikban az idegen nyelvű filmek mellett több magyar film kerüljön bemutatásra. Érvelésében, megközelítésében nincs ideológiai aspektus. Inkább film-művészetszociológiai attitűd fedezhető fel abban a tényben, hogy a filmet, a mozit a kultúra részeként kezelte. Hangsúlyozottan nem csupán szórakoztató kifejezési lehetőségnek tartotta a filmet.

A következő Filmkultúra számtól kezdve közölték a Castiglione tanulmányhoz kapcsolódó hozzászólásokat. Morvay Pál, a Magyar Mozik Országos Egyesületének az ügyvezető alelnöke reagált elsőként Castiglione elegánsan, nagyon sok táblázattal, grafikonnal alátámasztott okfejtésére A statisztika és az élet címmel.

Morvay nem értett egyet Castiglione számításával, és sorra vette, hogy gazdaságilag mennyibe kerülne az új stúdiók, mozik felépítése, berendezése, üzemeltetése. Féltette a vidéki mozi-tulajdonosokat is, akik szerinte nem rendelkeztek „kellő üzleti rafinériával”, mert szerinte a Castiglione ötlet kivitelezéséhez erre lett volna a leginkább szükség. Cikkje végén felszólította a „kartársait, a filmkölcsönzőket”, hogy szóljanak hozzá a felvetett problémához.

A Filmkultúra szerkesztősége lehetőséget kínált különböző vélemények nyilvánossá tételére. A szakmai érdekek nyílt vitája zajlott több hónapon át. A 4. számban Castiglione Henrik válaszolt Morvay ellenvetéseire „A statisztika és az élet” címmel, vagyis csupán annyit változtatott a Morvay cikk címén, hogy idézőjelbe tette. Legfőbb érv, hogy a nagyszámok törvénye, és a statisztika igenis alkalmasak arra, hogy a valóság számára ötleteket adjanak. Elemezte a cseh, az osztrák, a francia és a jugoszláv viszonyokat, közölte az ottani mozi statisztikákat. Az összehasonlításból kiderült, hogy Ausztria, Csehország, Franciaország, Jugoszlávia mozi statisztikáit a magyar mozik számával összevetve, mi vagyunk a felsorolt országok között a rangsorban a mozik szá-

mát tekintve az utolsó helyen. A cikk egyértelműen bizonyította, hogy a magyar filmszociológia túllépett a naiv, amatőr korszakán. Castiglione, mint filmszociológus képes volt a tények elemzésével, a nemzetközi összehasonlítással a konzervatívabb álláspontok igazságát megkérdőjelezni. Érvelésében szerepeltek az említett országok, és hazánk 5000 és a 3000 fős településeinek a mozi ellátottsága. Tisztában volt azzal, hogy valamennyi helység mozival való ellátottsága nagyon sok pénzt igényelne. Ezért javaslatokat tett arra, hol lehetne filmvetítésre alkalmas termeket kialakítani (pl. kultúrházakban, iskolákban).

Castiglione igazát támasztotta alá Schneider Ede hevesi mozi-tulajdonos érvelése is. Mint vidéki mozis Morvaytól eltérő módon látta a helyzetet.

Morvay az 5. számban folytatta a vitát. Azt felismerte, hogy Castiglione képzetesebb nála a statisztikák értelmezésében, ezért nem a statisztikák, hanem a mozi-programok elemzésével próbálta alátámasztani igazát. Szerinte a közönség Ausztriában sem a hazai gyártású, vagy a németnyelvű filmekre kíváncsi, hanem az amerikaiakra, ami jobb, ha nem olyan mértékű a magyar mozikban. Nálunk is, a vidéki mozikban is inkább más nemzetiségű filmeket vetítenének, mint magyart, ha a mozik számát növelnék, akkor meg minek a több mozi. Furcsa az érvelése, hogy a szűkített választék megóv bizonyos negatív hatásoktól

A vitának talán csak tudománytörténetileg van jelentősége. Hisz a mozik számát nem a filmszociológus, filmstatisztikus érvei alapján növelték, vagy csökkentették. Viszont elismerték: a filmszociológus, és a filmstatisztikus olyan külön szakma, melyeknek sajátos logikája, érvrendszere, módszere van a társadalom működésének az elemzésére.

A 7-8. számban újabb két cikk jelent meg. Az egyiket Castiglione Henrik, a másikat Dr. Pogány Frigyes, a Magyar Statisztikai Társaság alelnöke írta. Castiglione ebben a cikkében pontról-pontra bebizonyította, hogy Morvay rosszul értelmezte a korábbi cikkeiben közölt adatait. A vitasorozatban Dr. Pogány Frigyes döntőbíróként szerepelt. Mind a hatalom, és mind a szakma rangokban bővelkedő szaktekintélye először mindkét vitatkozó felet, Castiglione-t és Morvayt is bírálta. Helytelenítette, hogy Morvay olyan kérdésekhez szólt hozzá, amihez nem értett. Castiglione-t bírálta, mert „túl ma-

gas lóról” bánt ellenfelével, lekezelte a tudományos szakmán kívülről jött érvelést. Az államtitkárként is tevékenykedő professzor elismerte Castiglione szakértelmét, az adatainak a pontosságát, a levont következtetéseinek az igazságát, de valószínűleg (kultur) politikai érdekek érvényesítése miatt mégsem mellé állt a vitában, hanem Morvay mellé. Nem fogadta el, hogy a magyar színházhoz hasonló filmgyártást, és mozi-parkot kellene létrehozni. A 398 moziról 900 mozira való növelést csak akkor tartotta volna elképzelhetőnek, ha meghatározzák azt az időintervallumot, ami alatt ezt a fejlesztést végre akarják hajtani. A gyors fejlesztést nem tartotta elfogadhatónak. Leszögezte, hogy a magyar lakosság foglalkozási megoszlása nem hasonlít a fejlettebb országokéhoz, ezért még távolinak tartotta a szabadidő olyan mértékű növekedését, mint ahogy az Ausztriában és Csehországban alakult. Ezen államokban a falusiak aránya, az iparosodás mértéke miatt sokkal alacsonyabb volt a lakosságon belül, mint hazánkban. Érzése szerint ez ismét arra érv, hogy nincs sokkal több vidéki mozira szükség. Castiglione szakmai tudását, a szakmának, mint szakértőnek való „ajánlközását” fontosnak tartotta, és a mozikok figyelmébe ajánlotta. Mint írja: „... felfogásom az, hogy Castiglione úr igen jó szolgálatot tett a szakmai érdekeknek és nagyon is kívánatosnak tartanám, hogy ismételten tett ajánlközása más, nagy horderejű kérdések megvilágítására és megvitatására megértéssel találkozzék és hogy ennek a lezajlott vitának záróakkordjai ne vegyék el a kedvét a különböző mozi és filmstatisztikai tudományos és gyakorlati kérdések taglalásától”. (18)

A magyar filmszociológia történetében ez a vitasorozat az első példa arra, hogy a szakma rendelkezik olyan képviselővel, aki képes hatalmi/kulturpolitikai döntést előkészítő felmérést készíteni, tanulmányt írni. Azonban a vitasorozat arra is példa, hogy a hatalom, a politika még nem érett ennek a fogadására.

A filmszociológia ekkor még intézményesen nem született meg, de a filmszociológiai felmérések, kutatások szükségessége már megfogalmazódott. Fontos tény, hogy az első, 1941-ben megjelent Filmlexikonban (szerkesztő: Castiglione Henrik) ugyan filmszociológia címszót nem találhatunk. Viszont Statisztikai adatok címszó alatt a világ szinte valamennyi országának teljes (köztük a magyar) filmgyártásáról, forgalmazásáról, mozi-parkjáról táblázatokkal, grafikonokkal illusztrált ismertetés

jelent meg, melynek készítője Castiglione Henrik volt.

A tömegkommunikációs eszközök rendszerében a film és a rádió szinte egyidőben vált elérhetővé a befogadók számára.

1925. december 1-én indult meg a magyar rádiózás. Ezzel a tömegkommunikációs eszközök száma gyarapodott. 1941-ben magyar szerző tollából jelent meg a rádióról olyan könyv, amely a tömegkommunikációs eszközrendszert együtt kezelte, és a „gépművészeteket” (film, rádió, hanglemez) együtt tárgyalta.

Kilián Zoltán: Gépművészetek című monográfiája kisebb részben esztétika, nagyobb részben szociológia. Ezt pontosan jelzik a fejezetek címei is (A gépművészet lényege és fajtái; Az esztétika tudománya és a gépművészetek; Gépművészet és kultúra; Az alkotó szépíró és alkotó zeneköltő háttérbe szorulása a gépművészetekben; Gépművészet és más művészeti ágak; Gépművészet és egyház; Gépművészet, politika, történelem; Az élet átalakulása a gépművészetek folytán; Gépművészeti kultúrpolitika). A könyv szerzője már címevel is jelezte, hogy a magasabb művészetek előkelőbb kasztjába szeretné emelni a filmet, a rádiót és a hanglemezt. A rádió hasonló utat járt be a társadalmi kommunikációban, mint a film. A nagyobb múlttal rendelkező kulturális intézményekhez, kifejezési formákhoz való igazodás után találta meg a rádió is a saját arculatát, jellegzetességeit. A könyv szerzőjének legnagyobb érdeme a rendszerben való gondolkodás. Ennek eredményeként az új kifejezési formákat, a filmet, a rádiót, és a hanglemezt együtt, egymásra hatásukban, összetartozásukban elemezte. A rádió és a hanglemez művészi lehetőségeit, szórakoztató jellegét egymással és a filmmel is összevetette. A társadalmi fontosságukat és hasznosságukat szociológiai, a filmszociológiai tényekkel, adatokkal támasztotta alá. Részletesen ismertette, ahogy a társadalmi élet, a közgondolkodás, a szabadidő átalakításában bekövetkezett változásokat a film megjelenése átalakította. A társadalmi kommunikáció legfontosabb eszközeként kezelte a filmet és a rádió számára is járható útnak tartotta a film születésétől a 40-es évekig megtett útját. Szemben a korábban elemzett tanulmányokkal ez a könyv nem nélkülözte a korszak fasiszta ideológiájának a hatását. „Az átlagos szórakoztató film sokszor nem előbbre vivő és nem felemelő” – írta – „szerencsére a léhásító hatás

már eltűnik a kialakulóban levő magyar filmközvetítési tiltakozása hatására. Ez a kifejlődő filmközvetítési eredmény lassanként irányt és átfogóbb, nemzetibb, íróibb tárgyválasztási tervet parancsol a 'filmszakma' embereinek." (19)

A közönségszociológia

A hatalom elvárásai agresszívebben fogalmazódtak meg 1938 után a filmszakma területén, ami azt eredményezte, hogy a hivatalos ideológia jobban átítatta a filmszociológiát.

A filmszociológia témakörei gazdagodtak a tudományra nehezedő ideológiai nyomás ellenére is, vagy éppen azért (!). A filmszociológián belül talán ennek a hatalmi nyomásnak az eredményeként erősebbé vált a film közönségszociológia. A közönség a filmszociológiában azért került kiemelt helyre, mert az ideológia az általa igényelt/követelt „új típusú” alkotásokat, vagy a cenzúra szükségességét a tömegközönség ízlésével, lelki igényeivel akarta bizonyítani.

Erre jó példa Ávédik Félix Dr.: A mozi és közönsége című munkája. Szerző a királyi büntető-törvényszék másodelnöke volt. Foglalkozásából következett, hogy a dokumentumfilmnek, mint műfajnak a fontosságát mindennél fontosabbnak tartotta. Sajátos belüleges szemlélettel azért tartotta fontosabbnak, mert a nyomozó hatóságok számára nyújthatnak segítséget. „Egyes pillanatnyi mozzanatok megrögzítésével (sic!) pl. balesetről, tömegmegmozdulásról, tüntetésről készült filmfelvétellel a film kitűnő segítő eszközzé válhatik a nyomozó hatóságoknak s a bíróságoknak. Ezek a film kis kockáiban az ingadozó és az emlékezet esetlegességeinek kitett tanúvallomásoknál hitelesebb, élethűbb s megdönthetlenebb bizonyítékához juthatnak.” (20)

Idézi ugyanazt a tanulmányt, amelyet már Körmeny Ékes Lajos is elemzett A mozi című dolgozatában (Walter Conrad: Kirche und Kinematograph), de más jelentést tulajdonít a kutatási eredményeknek. A film káros hatásait nem pszichológiai, hanem ideológiai aspektusból magyarázta. A német műben elemzett adatokat (a bűnesetek gyakoriságát, a filmek mondanivalóját, a filmszociológiai felmérések eredményeit) Ávédik annak bizonyítására használta, hogy a filmeket cenzúrázni kell. Szerinte a cenzúrákat már a forgatókönyvírás sz-

kaszában be kellene vezetni. A szerző elsődlegesen azt követelte, hogy a liberális szemléletet a magyar filmekből irtsák ki. Fasiszta szemlélete bizonyíték arra, mi mindenre használhatók, hányféleképpen értékelhetők az adatok. Ávédik dolgozata szakszerű, már nem a naiv, sokszor dilettáns szociológusi szemléletet tükrözi. Mégis a következtetései levonásakor a filmszociológia átideologizálása kompromittálja a tudományterületet. A szerző az általa „megbízhatatlannak” tartott filmszakmát akarta kontrollálni, ami a véleménye szerint csak az előzetes cenzúrával érhető el. A cenzúra érvényesülését is ellenőriztetni akarta, így azt javasolta, hogy a forgatókönyvtől való legkisebb eltérést is szigorúan szankcionálják. Kívánalma, hogy „a film tartalmában erkölcsös, nemzeti, hazafias, a tisztult társadalmi felfogással egyező legyen. A vallásos élet normáinak megfelelően, annak alakításait komoly hivatásában mutassa be, ne torzítson, ne profanizálja azokat”. (21)

A hatalom által támogatott, helyesnek tartott, a cenzúra által ellenőrzött filmek lehetnének véleménye szerint a művészileg tökéletes alkotások. Természetesen nemcsak az alkotókat, hanem a filmkészítőket, a filmforgalmazókat is ellenőrizni akarta. Nem zavarta, hogy a tömegek azokra a filmekre mennek be a mozikba, amit ő rossznak és károsnak minősített. „Öntudatosítani kell a mozilátogató közönséget, hogy amennyiben igényeivel szembe helyezkedő filmet mutatnának, annak megtekintésétől tartózkodjék. Ezt a követelést előmozdítaná a lapok tárgyilagos kritikai ismertetése.” (22)

A háború előtt a magyar filmszociológia Castiglione Henrik jóvoltából szakmává vált, nemzetközi mércével is mérhető színvonalat ért el. Castiglione érdeme, hogy folyamatosan foglalkozott a filmmel. A filmstatisztikai, a filmszociológiai munkái szakszerűséget, szakmai műveltséget tükröznek.

A filmmel foglalkozó egyéb magyar szakirodalom (a filmesztétikák, filmtörténetek – főleg a nemzetközi) felhasználta a filmszociológiai kutatások eredményeit, hisz a film társadalmi fontosságát leginkább ennek segítségével tudták bizonyítani. Csak utalni szeretnénk Balázs Béla: A látható ember című filmesztétikájára, mely tele van kommunikációelméleti, filmszociológiai adatokkal. Az évente megjelenő Filmévkönyvekben (Lajtha Andor szerkesztésében) közölték a hazai mozik közönségmagyságát. Kispéter Miklós: A győzelmes film című

filmsztétikájában-filmtörténetében a hazai, és a nemzetközi filmszociológiai felmérések eredményeiről is írt. 1945-ig a filmszociológia a naiv, amatőr korszakából kinőtt, és szakmává vált. Nemcsak utánozta a külföldi szakmunkákat, hanem önálló kutatásai is voltak. 1945 után a tudományos diszciplína történetében egy új korszak kezdődött.

A magyar filmszociológia 1945-1995 között

A magyar film helyzete 1945-ben megváltozott. A filmgyártást átszervezték, a pártokhoz rendelt stúdiókban forgatták a filmeket, majd 1948-ban államosították a filmgyártat. A teljes filmes szakma átalakult. Megváltozott az intézményrendszere, a finanszírozása stb., és ezzel együtt a filmmel foglalkozó tudományterületeken is teljes mértékű volt az átalakulás.

Az egyik lehetséges átszervezési modellt Szóts István: Röpirat a magyar filmművészet ügyében című, 1945 áprilisában publikált tanulmánya tartalmazta. Ebben sajnos Szóts nem szentel külön részt a filmtudománynak, a filmkutatásnak. A filmszociológia meg sem említődik a tanulmányában. Szóts István, mint filmalkotó a filmtudományt nem tartja a filmszakma részének – nem is az –, de az eredményeit figyelembe veszi. A közönség szegmენტáltságáról, neveléséről, a filmműveltségről írva a filmszociológia lehetséges témáit jelöli ki (amelyeknek hatása az 1960-as évek induló filmszociológiai kutatásokban tetten érhető). A Röpirat... fejezetei között az szakmai, a közönség filmes oktatásának megszervezése kiemelt szerepet kap. A cenzúrát csak a rossz filmekkel kapcsolatban tartja elképzelhetőnek. Szinte elsőként foglalkozik a művészfilmmel és annak minden szempontból való támogatásáról hosszan ír.

A másik modellt a Szovjetunióból hazatérő, – elsősorban külföldön – nagytekintélyű filmesztéta, filmtudós, Balázs Béla dolgozta ki. Az általa kialakított modellben sem kapta meg a filmszociológia a neki megillető helyet, de a filmtudomány egyéb területei igen. Maga Balázs Béla, mint a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára megszervezte a filmtörténeti, a filmesztétikai, filmtudományi kutatásokat végző csoportot, a főiskolán belül. Azonban igazi kutató bázis nem alakulhatott ki, mert a csoportot nagyon gyorsan megszüntették. Az

1950-es években a filmtudományt elsorvasztották, a filmszociológia – akárcsak a szociológia – nem részesült támogatásban, sőt üldözték művelőit. Ismét a filmstatisztika volt az a terület, amelyik a filmszociológiai megközelítésmódot, gondolkodásmódot magába olvasztotta.

A közönségszociológia, mint a közvélemény-kutatás része

A háború után 1945-1949 között a filmszociológiával a rövid életű Magyar Közvéleménykutató Intézetben (röviden MKI) foglalkoztak. Ez az intézmény 1945 nyarán jött létre az MTI keretében, a Magyar Központi Híradó Rt felügyelete alatt. Magát a részvénytársaságot a Magyar Rádió, az MTI, a Filmfőosztály, a Magyar Országos Tudósító és a Magyar Hirdető Iroda hozta létre. 1949 tavaszáig 111 jelentést készítettek az MKI-ben, melyekben többször is foglalkoztak a moziba járási szokásokkal és attitűdökkel. Ebben az intézetben a magyar filmszociológia történetében először folyt elméletileg és módszertanilag intézményesen szociológiai kutatás. Nem politikai/ideológiai, nem pedagógusi megközelítés és kérdésfeltevés jellemezte az itt készített kutatásokat. Szakmailag megbízhatóak, módszertanilag pontosak voltak a felméréseik. Kutatták a mozinak, mint kulturális intézménynek a jelentőségét. Keresték a választ arra, hogy a film a kultúra részévé vált-e, milyen mozgóképkultúra alakult ki, ezen belül milyen a filmízlés.

Modern módszerrel, jól összeállított mintákkal dolgoztak. A moziba járást a szabadidős szokások közé sorolták, és az olvasással, a színházzal, a zenehallgatással együtt kutatták. A moziba járás okaira, többek között a kulturális (ízlés), gazdasági (jegyárak) tényezőkre is rákérdeztek. Az a tény, hogy a kulturális ízlés részeként kutatták a filmízlést, ismét arra mutat, hogy a művészetszociológiai szemlélet- és gondolkodásmód a filmszociológia részévé vált. A film az intézet kutatásaiban úgy jelent meg, mint a klasszikus műveltség része. Az intézetben az empirikus tapasztalatok már az operacionalizálás fázisában megjelentek. Így elfogadták, hogy a szabadidős szokásokban a preferenciák élén álló moziba járás jelentősége a társadalom gondolkodásában, viselkedésében, magatartásában meghatározó. Hatásának kutatása a társadalomtudomány számára elsőrendű feladat. A társadalmi kommunikáció eme rítusa minden társadalmi csoport és réteg kultúrájába beépült.

Mint fentebb említettük, 1948 a nagy változások éve a magyar film történetében. Államosítják a magyar filmgyárt. Megkezdődött/vagy inkább folytatódott a filmek elő-cenzúrája. Amit Ávédik még a fasiszta ideológia szellemében szeretett volna elérni, az a szocialistának, népi demokratikusnak nevezett retorikában teljes egészében megvalósult. Ettől kezdve már írott, forgatókönyvi formájában cenzúrázták a magyar filmeket.

A filmtudomány, benne a filmszociológia is megszűnt. Castiglione Henrik nem dolgozhatott. A filmstatisztikai adatgyűjtés nem szűnt meg, ami aztán segítséget jelentett az 1956 után újrainduló filmszociológiának, hisz adatbázisként működött.

A filmszociológia differenciálódása

1956 hazánkban a filmszociológia történetében fontos választóvonal. A filmszociológiában az 1948-as politikai változás után lezárt utakat próbálták 1956 után újra megnyitni. Visszatérés és pótlás egyszerre zajlott. Ugyanis a filmszociológia az 1945-1956 között az Európában/a világban, a tudomány területén felhalmozott eredmények egy részét – ami az ideológia, a napi politika számára elfogadható volt – építették be a kutatásokba. Az újrainduló filmszociológia először a filmstatisztikában a mozikról, a filmekről összegyűjtött adatokat kezdte feldolgozni. A adatok filmszociológiai elemzése 1958-ban történt meg, majd 1959-ben került kiadásra a Filmtudományi Intézetben.

Kálmán Róbert és Pereg Gyula a mozi és a film magyarországi történetét írta meg. Filmszociológiájukban az 1927-, az 1928-, az 1929- és az 1930-ban készült hivatalos, statisztikai felméréseknek, Lajtha Andor Filmművészeti évkönyveinek, valamint az 1948 utáni hivatalos statisztikáknak az adataira támaszkodtak. A monográfiájuk táblázatokat, folyamatábrákat, grafikonokat, térképeket stb. tartalmazott. A film társadalmi kommunikációjának folyamatából a közönséghez való eljutás minden vonatkozását alaposan elemezték, történeti változásait precízen ismertették. Filmszociológiai munkájukat négy fejezetre osztották. Ez a négy fejezet a magyar film közönséghez való eljutásának egyéni és csoport jellemzőit, valamint az intézményi meghatározottságát egyaránt sorra vette. A fejezetek sorrendje a következő: a magyar mozi-hálózat fejlődése 1895 és 1957 között, a magyar mozi-hálózat kapacitásának

változása, a látogatottságának az alakulása 1927 és 1957 között, a filmelosztás és a filmgyártás 1933 és 1957 között, valamint a magyar film külföldi útja, fesztivál díjai 1948 és 1957 között.

Az 1960-as évtized a filmszociológia gazdagodását hozta. Ebben az időszakban hazánkban – akárcsak a nagyvilágban – nem csupán szórakozás a film, hanem művészet is (Szóts István álmai valóra váltak itthon is, a nagyvilágban is). Az értelmiség körében éppúgy, mint a társadalom műveltebb rétegeiben a művészfilmek látogatottsága megnő, kibontakozik a filmklub-mozgalom. A mozikban Jancsó Miklós: Szegénylegények című filmjét szinte ugyanannyian nézték, mint a sikeresnek mondható kommersz filmeket (egymillió nézője volt). A filmklubokban sok olyan filmet vetítettek, amelyek a széles mozi-hálózatban a kultúrpolitikai korlátozások miatt nem voltak láthatók (pl. A. Resnais: Szerelmem, Hiroshima /francia, 1959/, vagy A. Wajda: Hamu és gyémánt /lengyel, 1958/ című filmjei).

A korábbi évtizedekhez hasonlóan a filmszociológia két területe indult fejlődésnek, két tematika kapott nagyobb hangsúlyt a kutatásokban: a gyermekek/a fiatalok és a film kapcsolatának a kutatása, valamint a mozi-szociológia, a közönségszociológia. Mindkét témán belül a művészfilm a gyermek/az ifjúság, a felnőtt közönség kapcsolatának a vizsgálata jelentős helyet foglal el. Azt mondhatjuk, hogy innen a film-művészetszociológia hivatalosan is létezik, bár még arra Józsa Péter megjelenéséig várni kell, hogy deklaráltan jelen legyen a művészetszociológia a filmnél is.

A filmszociológiában a klasszikus értelemben vett iskolák, csoportok nem alakultak ki. Mégis tendenciák ismerhetők fel a különböző kutatóintézetekben folyó kutatócsoportok, osztályok filmszociológiai, művészetszociológiai tematikájában. Eltérőek a hangsúlyok, a kérdésfeltevések, a kutatási módszerek. Így folyt filmszociológiai kutatás a Magyar Filmtudományi Intézetben, a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban, a Népművelési Intézetben. Ezek az intézetek többszöri átszervezés után profilt váltottak, belsőleg átalakultak, de a filmszociológiai kutatást nem hagyták el – egészen az 1980-as évtized végéig.

A Filmtudományi Intézetben a korábbi évtizedekben megkezdett mozi- és közönségkutatás folyt.

Az intézetben az 1960-as évek végétől a művészfilmek közönségét, a filmízlés milyenségét kutatták.

A Tömegkommunikációs Kutatóközpontban a kutatók a filmet/mozit, mint a tömegkommunikációs eszközrendszer részét kezelték. A film/mozi és a televízió kapcsolatát vizsgálták. Egyrészt a mozi, mint a televízió konkurens szabadidős intézménye – vagy fordítva! – jelent meg témaként. Másrészt a filmet, mint a televízió szórakoztató/művészeti programját kutatták.

A Népművelési Intézetben elsősorban Józsa Péter (majd később tanítványai, többek között Tibori Tímea) jóvoltából folyt művészetszociológiai kutatás – ezen belül a film elsősorban úgy vált témává, mint a szabadidős tevékenységek egyike, a művészet, mint rendszer része. A közönségkutatásokban az 1945-1949 között létezett MKI hagyományait folytatva, a moziba járás, mint a szabadidős tevékenységek egyike jelent meg. A Népművelési Intézetben és annak jogutódjaiban a filmnézést és a filmízlést kutatták. A film beemelődött a művészeti kultúra, és az esztétikai élménykutatásokba is.

A film-művészetszociológia

A film-művészetszociológia azóta létezhet, amióta a filmet a kultúra, a művészet részeként is elfogadják. Magyarországon a filmet hosszú ideig a szórakoztató kultúra részeként kezelték, és mint a szabadidős tevékenységek rangsorának élén álló szórakozási formát vizsgálták. Már ekkor a filmszociológiai kutatásokban megjelent a filmet differenciáltan vizsgáló, a filmízlés problémáját is felvető kutatói szemlélet. Mégis film-művészetszociológiáról csak az 1960-as évektől beszélhetünk. Ezt tehetjük annak ellenére, hogy a kutatások szemléletét az jellemezte, amit A. Silbermann így fogalmazott meg: „... vegyesen alkalmazzák a pszichológiai, szociológiai, pszichoanalitikus, antropológiai, filozófiai, esztétikai, metafizikai és politikai-ideológiai ismereteket, és ezért csak a legkritkább esetben tekinthetők módszertanilag kifogástalan művészetszociológiának. Gyengeségük abból ered, hogy vagy művészeti normákat és értékeket próbálnak megfogalmazni, vagy maguknak a művészeti formáknak a természetét, lényegét kutatják”. (23)

Józsa Péter szerint a művészetszociológia egyik nehézsége, hogy a témáját nem maga határozza

za meg, hanem az esztétika. Hisz tárgyává azok a művek válhatnak, amelyeket az esztétika művészetként definiált. Ez a megközelítés mintha a műközpontú film-művészetszociológiát ismerné el, és a művészet-szórakozás dichotómia skála mentén elhelyezkedő tematikák kutatását tartaná csupán művészetszociológiának. Ma már bővült a kör, és a médiászociológia tágabban kutatja a minőséget, a differenciálódást/differenciáltságot. A médiászociológia a tömegkommunikációs eszközrendszert vizsgálja, és nem szippantotta be, nem szüntette meg a filmszociológiát, a film-művészetszociológiát. (24)

Sőt, a film-művészetszociológiában megjelentek olyan új tematikák, mint a vizualitás minőségéről, a vizualításban jelentkező értékekről stb. szóló kutatások. Ugyancsak ebbe a tudományos diszciplínába sorolható vizsgálatok, amelyek a filmízléssel, a közönség különböző rétegeinek a filmhez való viszonyával, az egyes művészfilmek befogadásával foglalkoztak. Ezeknek a száma az 1970-es évtizedben jelentős mértékben megszorodott.

A gyermekek/fiatalok és a film kapcsolata

Az 1960-as években, amikor a film a kultúrpolitika jóvoltából is, kultúra vezető ágazatává vált, ismét középponti probléma a filmszociológiai kutatásokban a gyermekek/fiatalok moziba járása, filmízlése. A téma előtérbe kerülését – akárcsak a század elején – segítette az a tény is, hogy az európai országokhoz hasonlóan a pedagógusok kísérleteztek azzal, hogy a magyar órák részeként oktassák a filmtörténetet/filmesztétikát, egyszerűbben a filmismerteket. Az 1960-as évtizedben a mozisok és a pedagógusok egyszerre kezdtek el érdeklődni az iránt: kire, hogyan hat a film?

A gyermek/ifjúság és a film kapcsolatának vizsgálata a Filmművészeti Szövetségen belül megalakult Ifjúsági Filmbizottság és a Magyar Filmtudományi Intézet összefogásával indult el. Magát a kutatást az Ifjúsági Filmbizottság indította a céllal, hogy „... fokozatosan elvégi azokat a pszichológiai és pedagógiai vizsgálatokat, amelyek szükségesek ahhoz, hogy magyar viszonylatban megbízhatóan megállapíthassuk, felmérhessük a film, a mozi szerepét ifjúságunk életében, élményvilágában, nevelésében”. (25)

A kutatás módszere, mintaválasztása szociológiai, mégis – valószínűleg nemcsak azért, mert a szerzők maguk mind pszichológusok – a pszichológia az a tudományterület, ahová a kutatásukat a szerzők sorolták. Ezt elismerve most mégis, mint határesetet a filmszociológia, sőt a film-művészetszociológia részeként kezeljük ezeket a kutatásokat. A felmérések mintaválasztása, a feltett kérdések ugyanis módot adnak erre. Ez a pszichológiai-szociológiai szemléleti kettősség az 1960-as évek óta a filmszociológián, film-művészetszociológián belül – véleményünk szerint – mindmáig megtalálható.

A Filmtudományi Intézetben a felmérésekről készült monográfiák a Filmművészeti Könyvtár sorozatban, Film és ifjúság alcímmel jelentek meg. A sorozat első két kötete tartalmazta az IF megbízásából készített felmérések adatainak elemzéseit. Az első kötet annak a kutatásnak az eredményeit tartalmazza, amelyikben 1961. december 5-24. között, 2025 iskolás tanulót kérdeztek meg. Az önkéntes kérdőív kérdéseire általános iskolákban, ipari tanuló iskolákban, valamint technikumokban és gimnáziumokban válaszoltak a tanulók. A kötetben különválasztották a fővárosban és a vidéken készített felmérés eredményeit. Ebben az ifjúságról/gyerekekről készített felmérésben a filmművészeti élmény szintjeit, a filmízlést, filmválasztás attitűdjét is vizsgálták. A felmérés kérdéscsoportjai, kutatási témái alapján a kötetet film-művészetszociológia tárgykörébe sorolhatjuk. Azt még egyszer hangsúlyozni kívánjuk, hogy a film-művészetszociológia és film-művészetpszichológia még szorosan kapcsolódott egymáshoz ebben a kutatássorozatban.

A film hatása fiatalságunkra című munka szerzőhármasa (Harsányi István, G. Donáth Blanka és Halász László) a filmélményt, a filmízlést igen széles kontextusba helyezte. Sorra vette azokat a meghatározottságokat, amelyek mentén haladva a gyermek/az ifjúság és a film kommunikációs folyamata a működési mechanizmusaival együtt érthetővé válik. Az általuk feltett legfontosabb kérdések, és az ezekre adott válaszaik a kérdéskör minden korábnál mélyebb megértését tették lehetővé. Olyan problémák elemzésére vállalkoztak, mint: mik a moziba járás indítékai; melyek a legjobban és melyek a legkevésbé tetsző filmek; hogyan alakul a filmek virágkora és elévülése. A filmfelfogás s elévülés szintjei milyen általános iskolás, és milyen középiskolás korban. A különböző filmtémáknak milyen a vonzereje. Hogyan zajlik a film esztétikai átélése. Az „ifjúsá-

gi” film létező fogalom, vagy nem. Mi jellemzi a jó ifjúsági filmet. A filmcselekmény helyének és idejének meghatározása hogyan zajlik az élményfeldolgozásban. A rendező jelentőségét felismerik-e a gyerekek/fiatalok. A korhatár, és a kötelező filmek kérdése hogyan vethető fel. A filmközönség nevelhető-e és hogyan.

Az akkori felmérés azt mutatta, hogy 1961-ben a budapesti fiatalok 68%-a azért ment a moziba, mert szórakozni szeretett volna. 62%-a a tanulást, a művelődést helyezte előtérbe a filmek kiválasztásakor. A monográfia írói a művészet befogadására való képesség szocializációban való kialakulását is meghatározták: „A kisiskoláskorú gyerek, de a 10-12 éves is, a filmet a valóság többi tárgyával egyenértékű látványként nézi. Az ábrázoltak számára teljesen azonosak a valósággal. Ugyanakkor a valósághoz való erkölcsi viszonya, erkölcsi értékítéletei az érés, de főként a nevelés, a tanítás következtében sokkal fejlettebbek, mint esztétikai értékítéletei”. (26)

A Film és ifjúság sorozat 2. kötetében 4 magyar hosszú, és 4 rövid ifjúsági film hatásvizsgálatáról, valamint a gyerekek/fiatalok és a mozi/televízió viszonyáról olvashatunk. Nagyon modern szemléletet tükröz az a tény, hogy abban az időben, amikor a magyarországi televíziós készülék ellátottság még nem érte el a telítettséget, az IB Tudományos Csoportja már vizsgálja a mozi szerepének a változását. Ez a kötet ismét a budapesti általános iskolások (IV., VI. és VIII. osztályosok) filmhez való viszonyát elemzte. A felmérés az I., a III., a VI., a VIII., a XI., a XIV., a XVI és a XX. kerületekben készült. A „Légy jó mindhalálig” mintája 362, a „Négyen az árban” 146, a „Csutak és a szürke ló” 352, a „Puskák és galambok” 377, a „Szánkó”, a „Telhetetlen méhecske”, a „Vetélytársak” és a „Piros léggömb” című rövidfilmeké 266 főből állt. A gyerekeket/az ifjúságot, mint a közönség egyik legfontosabb csoportját kezelték a felmérés készítői, és a közönségszociológia keretén belül a filmízlést, az empatikus azonosulást, a filmélmény feldolgozását is vizsgálták.

Nemcsak a Filmművész Szövetség, vagy a Filmtudományi Intézet fordított figyelmet a közönségkutatáson belül a gyerekek, az ifjúság filmízlésének, moziba járásának, mozi attitűdjeinek stb. a vizsgálatára. A moziüzemi vállalatok keretében is készítettek felméréseket, melyek közül kiemelkedik a Vas megyében végzett vizsgálatossorozat, mely több publikációban került feldolgozásra. A felmérést

Szombathelyen és Gencsapátiban készítették 1966 júniusában és júliusában, iskolások és felnőttek körében. Szombathelyen 3000 fős volt a középiskolásokból álló minta, míg Gencsapátiban a lakosság 32%-át kérdezték meg. Magyarországon ebben az évben a mozilátogatók 41%-a a 15-24 év közötti korosztályhoz tartozott.

A Vas megyében készült felmérések a kultúra egészébe helyezték el a filmet. Elemezték azt a folyamatot, ahogy a filmélmény és annak feldolgozása korcsoportonként változott. A 8-14 éves korosztály tagjai még kritikátlanul azonosultak a filmhősökkel, akiket még mozgásukban is utánoztak. Annyira valóságosnak vették a filmek szereplőit, hogy bekiabáltak a történetbe, és tanácsokat adtak a hősöknek. A saját élmény ennél a korosztálynál a filmnézés közbeni élménnyel egybeolvadt, egyenrangúvá vált. A film rájuk az értelmi (a fogalmi) szféra megkerülésével hatott. A 14-18 éves korosztály tagjai „filmhabzsolókká” váltak. (Bölcs István említett egy felmérést, mely 1958/59-ben készült, és az ipari tanulók között olyan moziba járókat is talált, nem kis arányban, akik havonta 20-25 alkalommal is betértek a mozikba, hogy filmet nézzenek.) A gyermekek/a fiatalok moziba járási gyakorisága nem jelenti azt Bölc István szerint, hogy a filmnézés magasabb szintre emelkedett volna. Ez a megállapítás is, mint a többi gyermekek/fiatalok filmhez/mozihoz való viszonyát elemző 60-as évekbeli filmszociológia, a film tudományos elemzésének gazdagodását, változását mutatta. Már nem (csak) az a cél, hogy a moziba járás gyakorisága a film fontosságát, és a tömegesség (a gyártott filmek és a nézők számát tekintve), mint extenzitási mutató a film huszadik századi vezető kifejezési formává válását bizonyítsa. A cél a filmi kommunikáció minden etapjában tetten érhető tagoltság/eltérés megértése, magyarázata. A minőség kritériumainak a filmszociológiai, film-művészetszociológiai vizsgálata, megfogalmazása. A 2000 fős szombathelyi gimnazista mintánál a legjobbnak a Fekete tulipán (480 fő), és a Fantomas (384 fő) című filmeket tartották. Míg legrosszabbnak Az orosz csoda (554 fő), és a Patyomkin páncélos (470 fő) című alkotásokat. A gimnazisták a kalandfilmeket (elsősorban a történelmi témájúakat), valamint az irodalmi művek (főleg a kötelező olvasmányokét?) film feldolgozásait kedvelték. Viszont a dokumentumfilmeket, a művészfilmeket egyáltalán nem kedvelték.

Bölcs István a kedvelt és a nem kedvelt filmekből összeálló listákat elemezve megállapította, hogy a filmértést a filmműveltség segíthetné, de sem a felnőtt közönség, sem a gimnazisták nem rendelkeznek megfelelő filmműveltséggel. Arra a következtetésre jutott, hogy az art kino mozik, valamint az iskolákban a filmes ismeretek oktatásának a bevezetése megteremthetné a filmműveltség megszerzésének az alapjait. „Az ellentmondások feloldására, az ízlésszintek nagymérvű heterogenitásának eltüntetésére éppen a legrendszeresebb, állami népművelő tevékenység otthona, az iskola vállalkozhat, mint olyan hely és lehetőség, amely a legátgondoltabb, legkövetkezetesebb ráhatási alkalmakat biztosítja intézményesen.” (27)

A film-művészetszociológia, illetve a film-kultúraszociológia kutatásokat, pontosabban azok eredményeit, akárcsak a századeleji a filmszociológiát, a pedagógusok és a népművelők igényelték. (28) Ismét előtérbe került a filmoktatás, a differenciált filmforgalmazás igénye, melyeket a film-művészetszociológiai kérdésfeltevésekkel kívántak alátámasztani. A filmforgalmazás minőségének a javítása, a homogén közönségcsoportok igényeinek a kielégítése azonban nemcsak a pedagógusok részéről merült fel, hanem a filmforgalmazási szakemberek bontakozó filmpiaci szemlélete is követelte. A film-szakma, ezen belül a mozi szakma, valamint pedagógusok támogatták (rendelték meg), igényelték a film-művészetszociológiai kutatásokat.

Míg az 1950-es évekig a 20. századi modern társadalmakra jellemző adatszolgáltatási kötelezettség, a hatalmi cenzurális attitűdök alapján igényelték a filmszociológia kutatásokat, addig az 1960-as évektől más attitűdök, igények is megjelentek – megrendelői oldalán. Ez eredményezte a film művészi oldalának, a film kultúra-alkító és –teremtő jellegének kutatási témaként való megjelenését.

Ebből az új szemléletű filmszociológiai megközelítésből kiemelkedik Tánzos Gábor vizsgálata. A filmet a műveltség részeként kezelve készítette el 1967 szeptemberében, 1968 májusában és júliusában azt a művelődésszociológiai kutatást (az Országos Pedagógiai Intézet és a Népművelési Intézet összefogásában), melyben a film, az irodalom, a zene, a színház és a képzőművészet mellett, mint a modern műveltség egyik részterülete jelent meg. A minta tagjai az esti gimnáziumokban tanuló és ott végzett hallgatókból, valamint általános iskolát

végzett, de tovább nem tanuló fiatalokból, állt. A 800 fős minta a fiatalok sajátos keresztmetszetét adta. Eddig soha nem vizsgált speciális ifjúsági csoportnak a filmhez való viszonyát elemezte. A szerző többek között a következő megállapításra jutott: „Kutatásunk a filmmel kapcsolatban csakúgy, mint az összes többi vizsgált kulturális szférában, azt alapította meg, hogy az általános iskolát nemrég végzett fiatalok körében a művelődés színvonalát társadalmi méretekben elsősorban még mindig a családirag örökölt kulturális lehetőségek határozzák meg”. (29) Az irodalmi és a filmízlést is összevetette Tánzos Gábor, összefüggést találva az irodalmi, a színházi, a képzőművészet és a filmízlés között. Az ízlést meghatározó igényességet részletesebben elemezte. „A hátrányos szociális-kulturális helyzetből induló fiatalok ügye nem szűken iskolai és továbbtanulási kérdés – sorsdöntő problémája ez a tömegek általános kulturális helyzetének, a tömegek és az új művészeti irányzatok jövőbeni viszonyának.” (30)

Tánzos Gábor és Józsa Péter együtt kezdték kutatni a Népművelési Intézetben – és ezt a hagyományt továbbvivő, a témát továbbkutató Tibori Tímea – a zene, az irodalom, a képzőművészet és a film műveltséganyagban való együttélését, hierarchiáját. (31)

A filmélmény strukturáltsága

Az egyetemisták filmhez való viszonyának a vizsgálata a Népművelési Intézetben és a Filmtudományi Intézetben szinte azonos időben jelent meg. A Népművelési Intézetben Józsa Péter, a Filmtudományi Intézetben Taródi-Nagy Béla vezette a kutatást. Józsa Péter budapesti egyetemistákból választotta a mintáját. Taródi-Nagy Béla a miskolci műszaki egyetemistákból. Sokban hasonló a két intézetben folyó kutatássorozat. Hisz mindkettőben a moziba járási szokásokat, attitűdöket is felmérték. De jelentős az eltérés a kutatási szemléletben, míg a Filmtudományi Intézetben a klasszikus filmszociológiai (közönség-, illetve mozisociológiai), addig a Népművelési Intézetben a modern film-művészet-szociológiai kérdésfeltevés jellemezte a kutatásokat.

Józsa Péter kutatásai közül kiemeljük azt, amelyik 19 önként vállalkozó egyetemi hallgatóval készült. Józsa az egyetemistákkal megnevezett öt művészfilmet, és mint naiv szociológusoktól a látott filmekről

kérdőívtervezetet, illetve reflexiókat íratott. (32) A kérdőívtervezetek alapján az élmény strukturálódás hat szektorát különítette el. A szektorok a következők voltak: 1. filmtörténeti, kulturális elhelyezés, 2. cselekmény részletei, követhetősége, érthetősége, 3. a megformálás módja, az eszközök, a jelképrendszer, 4. a film által ábrázolt világ belső struktúrája, a cselekmény értelme, a film mondanivalója, 5. attitűd, 6. élmény. A reflexiók alapján három reagálási típust különített el: 1. a cselekményre, 2. az érzelmi hatásra, valamint 3. a gondolati tartalomra, a mondanivalóra való érzékenység. A két egymástól elkülönülő véleményformálási módszer egyaránt jelzi azt, hogy a film egymástól jól elkülöníthető szintjei mennyibe válnak élménystrukturáló erővé. Ha a kérdések alapján elkülönített szektorokat, és a reflexiók alapján elkülöníthető reagálási típusokat vetjük össze, akkor a cselekmény és a megformálás látszik a legfontosabbnak.

Az egyes filmek befogadás-vizsgálatai is a Józsa Péter féle élménystrukturálódást erősítették meg. A cselekmény, a történet élmény-meghatározó, és –strukturáló jellege nemcsak a művészfilmek, hanem a szórakoztató filmek esetében is megtalálható. Film-művészet-szociológiai szempontból érdekes, hogy többek között olyan művészfilmekről, mint Fábri Zoltán: Ötödik pecsét (Halász László készítette a felmérést), vagy Jancsó Miklós: Fényes szelek (Féjja Sándor készítette a felmérést) című filmjei, készültek közönségvizsgálatok. A cselekményt, az érzelmi hatást és a mondanivalóra való érzékenységet mutatta ki mindét említett film befogadás-vizsgálata. A kutatások eredményei azt igazolták, hogy a művészfilmek esetében ugyanazok a reagálási típusok találhatók, mint a társadalmilag nagyon fontos kérdéseket felvető kommersz filmek esetében, mert a nézők a saját társadalmi helyzetükkel szembeállították a kommersz film ábrázolta eseményeket (jó példa erre Bacsó Péter Ereszd el a szakállamat! című alkotása – Féjja Sándor készítette a felmérést).

A film-művészet-szociológia egyik mintául szolgáló példája a Makk Károly: Szerelem című filmjéről készült kutatás (Gereben Ferenc – Helmich Dezső készítette) (33), mely a művészfilm befogadását, a két Déry novella megértésével vetették össze. Ez a kutatás már alapkérdésként kezelte, hogy a film a műveltség része. Az irodalmi és a film-műveltség közötti összefüggések feltárására helyezve a hangsúlyt.

A film-művészetszociológia egyes speciális rétegek, szubkulturális csoportok filmhez való viszonyát is vizsgálta/vizsgálja. Az 1960-as években jelentős újdonságnak számított az értelmiség filmhez való viszonyának a kutatása, vagy az 1980-as években a vallásos emberek filmértésének a vizsgálata. A minőségi filmértés, filmízlés kutatás emelődött a film-művészetszociológia témái közé, mintegy a tematikai gazdagításra mutató példákat. Kamarás István: *Zónák és átlépők* címmel írta meg befogadás-vizsgálatának eredményeit A. Tarkovszkij: *Stalker*-éről. A korábbi művészetszociológiai vizsgálatait összekapcsolja a vallásszociológiával, mert mint írja: „A vallás és a művészet egyaránt tekinthető világmodellnek, értelmezési keretnek. Mindkettő egy másik világ, amely lényegesen különbözik az ittenitől, mert nem szűkíthető le a ráció világára, nem illeszthető bele sem a mindennapi élet, sem a tudomány kereteibe. Természetesen különböznek is egymástól: genézisük is, funkciójuk is. Mintha mégis éppen a művészet kínálna lehetőséget ennek a különbségnek a részleges áthidalására olyan művekkel, amelyek az ismeretlen régiókba, a téridőn kívüli dimenziókba emelik az embert”. (34)

Kamarás István alapos, a vallásos és az ateista világnézetűek filmízlését, filmműveltségét, filmértését összehasonlító elemzését Józsa Péternek ajánlja. Ezzel jelezve azokat a szellemi gyökereket, melyek a film-művészetszociológiába elindították.

A magyar film társadalomképe

A filmszociológia, a film-művészetszociológia tematikai bővülését mutatta a filmek tartalom-elemzése. A módszerrel a filmek értékvilágát, szociologikumát tárták fel. A korábban idézett, Silbermann által felsorolt tudományágak mellé újabbak kerültek. Vagyis a művészetszociológia része lett a strukturalizmus és a szemiotika is. A magyar filmszociológia, film-művészetszociológia forrásvidéke is megváltozott. A század elején, a második világháború időszakáig a német szociológiai gondolkodásmód, kutatási stratégia határozta meg a magyar kutatási témákat és módszereket, vagy legalábbis inspiráló erővel hatottak a filmszociológiai kutatásainkra. Most a témák és módszerek bővülésekor a francia, az angol, az amerikai szociológia, művészetszociológia hatott. Ezek a hatások, illetve a francia, az angol, az amerikai eredmények ismeretése, kutatásokba való beépítése elsősorban Józsa

Péter és Szilágyi Gábor munkásságában található meg.

Szilágyi Gábor az 1957-1972 között készült magyar filmek viselkedésmintáit és konfliktusait elemezte. A filmszociológiai és a filmszemiotikai kérdésfeltevéseket együtt építette be tanulmányába. A filmeket dokumentumként, kordokumentumokként kezelte. „A filmgyártás a viselkedésminták kibocsátásával társadalmilag megbízott intézmény. A viselkedésminták adottak, ebből következik, hogy a közvetítő személye változhat, a kibocsátandó közlések jellege és meghatározói változatlanok maradnak.” (35)

Szilágyi Gábor a szerep, a státusz, a foglalkozás, a viselkedés, a magatartás pontos elkülönítésével azt az ideológiai, sokszor külső, vagy belső cenzori egyoldalúságot volt képes érzékelteni, ami az adott időszak magyar filmjeinek tematikáját jellemezte. Az újabb rendező generációk megjelenésével filmgyártásunkban a munkás státuszú hősöket értelmiségi hősök váltották fel. Szilágyi Gábor megállapította, hogy a hatalom liberalizálódása segítette a szerzői filmek alkotóit abban, hogy személyesebb problémákat vessék fel, illetve saját nemzedékük ideológiától mentes problémáit fogalmazzák meg. A leginkább szociológiai aspektusúvá akkor vált a szerző elemzése, amikor a filmekben megjelenő konfliktusokat vette sorra, és elkülönítette az interszubjektív/intraszubjektív és az interkulturális/intrakulturális konfliktust. A két dichotómia a csoportokon belüli, illetve a csoportok közötti konfliktusok létre utalt. Szilágyi Gábor Józsa Péter nyomdokain haladva kísérelte meg a filmszociológia/filmszemiotika segítségével az 1957 és 1972 között készült magyar filmek társadalomképét elemezni. A mintába választott 75 alkotásból 31 (41%) főszereplője munkás, 8 (11%) főszereplője paraszt, és 36 alkotás (48%) értelmiségi volt. A filmek kvantitatív elemzése párosult kvalitatív szempontokkal is, és így végigelemezte a három társadalmi státusz szerinti hősök életmódját, életértékeit, életminőségét és konfliktus típusait. Az alapos filmelemzés a szociológiai nemi szerepek, csoport jellegzetességek legapróbb elemeit is sorra vette és egyértelműen bebizonyította, hogy a vezetők és az értelmiségiek filmbeli megjelenése a legjellemzőbb. A vizsgált filmekben szinte mindig férfiközpontú problémák jelentek meg mind a szerelmi/szexuális viszonyban, mind a családokban. Szilágyi Gábor két női foglalkozást emelt ki, és elemzett külön. Részletesen foglalkozott a filmbeli

tanárnők és falusi asszonyok magatartásformájával, gondolkodásmódjával.

A filmszakma filmízlése

Az 1980-as években a filmszociológia vállaltan a filmforgalmazás feltételévé vált. Ezt látszik igazolni, hogy 1985-ben a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatósága által előírt jelentésírási kötelezettség részévé válik, hogy a megyei moziüzemi vállalatok az adott megyében az öt legsikeresebb és az öt legkevésbé sikeres film fogadtatásának körülményeit elemezzék.

Mintegy kötelezővé tették a moziüzemi vállalatok számára a filmszociológiai módszerek ismeretét, használatát. Ez a jelentésírási kötelezettség csak néhány évig tartott (36), de a szemléletmód hatékonyságát bizonyítja, hogy az 1980-as évek végén a Budapest Film létrehozta az Elméleti és Módszertani Osztályát. Ezzel létrejött a filmszociológiai kutatások új intézménye is. Kiadványaival, kutatásaival modern szemléletet hozott a filmszociológiában. Elsősorban a filmpiac hatékony működésének feltételeit szerették volna megkeresni. Néhány éves tevékenységüknek a hatása, hogy a Budapest Film a filmérték forgalmazók élvonalába került. Valószínűleg nem nagyon tévedünk, ha kijelentjük, ennek a fennmaradásnak a segítője is volt a filmszociológiai kutatások beindítása. Az ELMO tematikája jelezte, hogy egyrészt a filmszociológia köre bővült a marketingkutatásokkal is. A korábbi évtized befogadásvizsgálatainak helyébe a marketing filmvizsgálatok kerültek. Másrészt a film-művészetszociológia a minőség, a mozi kulturális színvonalának a vizsgálatával túllépett a hagyományos kutatási témákon. Harmadrészt a vállalati stratégia kidolgozásához keresett módszereket a Budapest Film, mint forgalmazó vállalat. Nagyon fontos kutatások indultak, melyekben a jegyár rugalmatlanságától kezdve, a fiatalok, az öregek ízlésének a vizsgálatán át, a mozik vizuális képéig, a mozik designjáig szinte mindent kutattak. A vizuális kép, a designkutatással pedig a film-művészetszociológia tematikája is bővült.

A kutatások közül kiemelnénk azt a szakmai önreflexiót, önmegismerést segíteni akaró ELMO kutatást, melyet a filmszemlén készítették 1987-ben, 1988-ban. A forgalmazókat kérték fel, hogy a mondanivaló érvényessége, a művészi megformálás színvonala és a film társadalmi érvényessége szem-

pontjából értékeljék a szemle programján bemutatott magyar filmeket. A kérdőív kitöltésére nem nagy lelkesedéssel vállalkoztak a filmforgalmazási szakma képviselői. A filmszakma közönségképe, filmesztétikai érzékenysége és értékrendszere vált ezzel ismertté. Kiderült, hogy a közönség és a forgalmazók ízlése között alig-alig van eltérés, vagyis a filmforgalmazók az igazi értékek alkalmazását nem nagy lelkesedéssel végezték. Nemcsak a közönség és a magyar film, hanem a mozi szakma és a magyar film között sem volt harmonikus a kapcsolat. (37)

A filmklubba járókat, mint a moziba járók sajátos csoportját, mint tudatos filmválogatókat vizsgálták a filmszociológiai kutatások. A tudatos filmválasztás nem minden esetben jelentett jobb filmízlést, csak gazdagabb filmműveltséget. (38) A közönségnek ez a sajátos része a forgalmazókhöz hasonlóan jobban ismerte a magyar filmet, az ízlését az 1960-as évek filmjei határozták meg. A művészfilmekre az új hullámos filmek szocializálták, a szelektálás értékrendjét ezek a filmek határozták meg. A mozikban ők is, akárcsak a széles moziba járó közönség, a modern szórakoztató filmeket tekintették meg. Pontosabban egyetértettek a közönség választásával.

A filmszociológia, a film-művészetszociológia inspirációi

A század eleji, inkább ismeretterjesztő jellegű filmszociológiai kutatások a német szociológia hatását, inspirációját mutatták. A filmszociológia az 1960-as évektől, főleg Józsa Péter és Szilágyi Gábor munkásságában a francia, az angol inspirációkat tükrözték. Józsa és Szilágyi nem egyszerűen forrásként használták, hanem a filmtudomány újabb irányzatainak az eredményeként ismertették meg a szakmával, az érdeklődőkkel az eredményeiket. A tudományterület a születésétől fogva a nagy egyéniségek érdeklődésétől függően produkált újat, nemzetközi összehasonlításban is színvonalast és eredetit (ld. Castiglione Henrik, Józsa Péter munkásságát). Az intézményi kutatásoknak nagyon ritkán vált a részévé a filmszociológia, a film-művészetszociológia. Csak akkor történt az intézmények részéről a tematikai beemelés, ha a hatalom kíváncsivá vált a film (a filmművészet) és a társadalom kapcsolatának a működési mechanizmusaira. Így a filmstatisztika (mozistatisztika) minden politikai érásban létezett. Vagy a közvéleménykutatások magyarországi megjelenésekor a film/a mozi, mint a kultúra, a szabad-

idős szokások része vált kutatási témává. Az 1970-es évektől a magyar filmszociológia, film-művészetszociológia önállóvá vált, kiteljesedett. A társadalomtudományi kutatóintézetek nagy átalakulása az 1980-as évek második felétől kezdődött el, amikor is a kultúra (köztük a filmszociológiai, film-művészetszociológiai) kutatások háttérbe szorultak. Úgy tűnik, hogy az intézményi háttér ismét eltűnt, és ismét egyéni ambíciók függvényében létezhet a filmszociológia, film-művészetszociológia (S. Nagy Katalin, Tibori Tímea, Banyár Magdolna, Szilágyi Erzsébet stb. kutatásaiban).

A kutatások száma nagyon csökkent, de az oktatás minden szintjén, főleg a felsőoktatásban mégis továbbél a tudományterület, hisz egyetemeken, főiskolákon folyik az oktatása. Sőt, felnőtt egy fiatal nemzedék, amely érdeklődik a tudományterület iránt, elméleti és empirikus megközelítésben egyaránt foglalkozik vele, ez teszi reményteljessé a jövőt. Ezen az etapon túljutva, a filmszociológia, a film-művészetszociológia a történelmi hagyományokat folytatva ismét beemelődik valamely intézmény prioritást élvező kutatási területei közé.

Jegyzet

1. Juhász Gyula (1920) Villám. In: Kenedi János (szerk., vál.): Írók a moziban. Magvető Könyvkiadó, 1971, Budapest, 39. p.
2. Kispéter Miklós (1938): A győzelmes film. Film, tudomány, művészet. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 161. p.
3. Kispéter Miklós (1938): i. m. 162. p.
4. Ankét a pedagógiailag vezetett mozgóképes előadások ügyében, Magyar Tanítók Otthona, „Új Élet, népművelők lapja egyesületi értesítője”, 1913. Budapest, Különlenyomat, 36. p.
5. „Mozimámor” uaz, mint 1.
6. Keleti Adolf (1913): A mozgó-színház (mozi), mint a népműveltség eszköze, Pallas Rt nyomdája, Budapest, 3. p.
7. Keleti Adolf (1913) i. m. 10. p.
8. Keleti Adolf (1913) i. m. 17. p.
9. Keleti Adolf (1913) i. m. 19. p.
10. Keleti Adolf (1913) i. m. 23. p.
11. Körmeny Ékes Lajos dr. (1915): A mozi. Singer és Wolfner bizománya, Budapest, különlenyomat a „Városi Szemléből” 9. p.
12. Körmeny Ékes Lajos (1915), i. m. 10. p.
13. Körmeny Ékes Lajos (1915), i. m. 27. p.
14. Körmeny Ékes Lajos (1915), i. m. 25. p.
15. Körmeny Ékes Lajos (1915), i. m. 45. p.
16. Körmeny Ékes Lajos (1915), i. m. 51. p.
17. Körmeny Ékes Lajos (1915), i. m. 56. p.
18. Filmkultúra, 1935. 7-8. sz. 26. p.
19. Kilián Zoltán (1941): Gépművészetek, Szent-István Társulat kiadása, Budapest, 24. p.
20. Ávédik Félix dr. (1942): A mozi és közönsége. A Kis Akadémia kiadása (a Kis Akadémia Könyvtára L. kötet), Bethlen nyomda, Budapest, 6. p.
21. Ávédik Félix (1942) i. m. 12. p.
22. Ávédik Félix (1942) i. m. 23. p.
23. A. Silbermann, idézi Józsa Péter (1978): Mi a művészetszociológia, és hol tart ma? In: Józsa Péter (vál., szerk.), Művészetszociológia, Válogatott tanulmányok, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, pp. 11-12.
24. Józsa Péter (1978) i. m.
25. Harsányi István – G. Donáth Blanka - Halász László (1962): A film hatása ifjúságunkra. Egy filmvizsgálat fejlődés-, nevelés és művésztélektani tanulságai. A Filmművész Szövetség Ifjúsági Filmbizottsága és a Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 6. p.
26. Harsányi, István – G. Donáth, Blanka – Halász L. (1962): i. m. 132. p.
27. Bölcs István (1967): A film hatása fiatalságunkra, a filmpedagógia problémái. KISZ Köszege Városi Bizottsága, Szombathely
28. Bölcs István (1967): i. m. 16. p.
29. Tánczos Gábor (1969): Filmhatás és műveltség. (Egy felmérés tapasztalataiból) Filmkultúra 2. sz. in: Bíró Yvette (vál.) (1991): Filmkultúra 65/73 Válogatás. Századvég, 253. p.
30. Tánczos Gábor (1969): i. m. 255. p.
31. Tibori Tímea (1987): Az esztétikai befogadás vizsgálata. Művelődéskutató Intézet, Budapest
32. Józsa Péter (1995): Mikrofelvétel a film hatásmechanizmusáról (zárójelentés), in: S. Nagy Katalin (vál., szerk.): Józsa Péter Emlékkönyv, MSZT – Művészetszociológiai Szakosztály, BME Szociológiai Tanszék, Budapest
33. Gereben Ferenc – Helmich Dezső (1976): Film, ízlés, befogadás. A szerelem című filmbefogadásának vizsgálata. TK Tanulmányok
34. Kamarás István (1989): Zónák és belépők. A Stalker és különböző világnézetű befogadói. VITA, Budapest, 5. p.
35. Szilágyi Gábor (1972): A mai magyar társadalom filmen, 1957-1972. Viselkedésminták és konfliktusok. MATIFU, Budapest, 44. p.

36. Baditz Balázs (1989): Filmsors: kudarcok és sikerek. BFFMV, Budapest, 80. p.
37. Zám Mária (1989): Forgalmazók minősítésnek. A XX. Magyar Játékfilmszemlén vetített filmekről, BFFMV, Budapest
38. Szilágyi Erzsébet (1995): Mozi, filmklub, televízió és videó (A filmklubtagok filmízlésének, filmműveltségének jellegzetességei), in: Tibori Tímea: „Társadalmi idő – szabadidő”. A szabadidő új problémái a mai társadalmakban. Magyar Szabadidő Társaság, Budapest



Péterffy András, Vörös Éva, Tatay Sándor Badacsonyban „A leghosszabb film..” anyaggyűjtésén

Wessely Anna

A MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA – „KINEK NEM KELL ÉS MIÉRT” ?

Arra a kérdésre, hogy létezett, illetve létezik-e a művészetszociológia mint diszciplína, igen könnyű válaszolni. Köztudottan több mint egy évszázada ismert és művelt kutatási terület, ahol egyaránt születtek és születnek máig olvasni érdemes elméleti és empirikus munkák. Ha van közös vonásuk, akkor az a transzdiszciplináris működésmód: nem egyszerűen kölcsönzés, hanem összefonódás egykor főleg a történet- és művészetfilozófiával, később inkább az esztétikával, a kultúrakutatással, a társadalomtörténettel. Ez a diszciplináris sokféleség inkább vonzó, mint ijesztő: a művészetszociológia művelőinek nyitottságát jelzi, megújulási készségüket vagy legalábbis a kísérletező kedvet, amibe még a múltó elméleti divatok kipróbálása is belefér. Hogy mennyire nem kérdéses a művészetszociológia létezése, annak alátámasztására elég egyfelől a XX. század második feléből olyan jelentős szociológusok idevágó munkáira utalni, mint Pierre Bourdieu (*Les règles d'art*), Bruno Latour (*Iconoclash*), Niklas Luhmann (*Die Kunst der Gesellschaft*), Harrison White (*Canvases and Careers* – társszerző: Cynthia White), Diana Crane (*The Transformation of the Avant-Garde*) vagy Howard S. Becker (*Art Worlds*), másfelől a szociológiai fogalmak, modellek, értelmezési szempontok mindinkább magától értetődő használatára az egyes művészettudományi ágakban, mégpedig éppen az adott szakma élvonalába tartozó szerzőknél.

Hogy kinek volt vagy van szüksége művészetszociológiára, azt már nehezebb megmondani, de annyi kétségtelen, hogy sokakat érdekel (engem mindenképp), s ez az érdeklődés az 1980-as évek óta világszerte nő.

Ha ma lenne pénzügyi lehetőség empirikus művészetszociológiai kutatásra, akkor azt a kutatást folytatnám, bővíteném ki, amelyet Sági Matilddal közösen terveztünk meg és az ELTE TÁTK szociológia szakos diákjai részvételével végeztünk el 2008-9-ben „A kortárs magyar művészet társadalomszerkezete” címmel, a TÁRKI szervezésében és az NKA szerény támogatásával. E kutatás megtervezésekor

a legfontosabb feladat az adatgyűjtés és feldolgozás szempontjait meghatározó elméleti keret kialakítása volt. Ennek során hazai kutatási tapasztalatokra vagy elméletileg megalapozott, átfogó modellekre nem támaszkodhattunk, hanem a nemzetközi szakirodalomban ismert, elismert és részben már kipróbált modellekből indultunk ki. Az alábbiakban e kutatás záró tanulmányából idézem az elméleti modellekre vonatkozó bevezetést.

A kutatási terv kidolgozásában számításba kellett vennünk, hogy az elvárt eredményhez képest – a magyar művészeti élet társadalmi tagolódásának feltárása, lehetőleg valamennyi művészeti ág figyelembe vételével – igen szűkös pénzügyi erőforrások s főleg rendkívül rövid idő áll rendelkezésünkre.

A kutatás két, mind lebonyolításában, mind elméleti megalapozásában egymástól jól elkülönülő részből állt. A kvalitatív vizsgálatot – a különböző művészeti területeken tevékeny alkotókkal, szervezőkkel, intézményvezetőkkel folytatott mélyinterjúkat – az ELTE TÁTK jelenlegi (vagy frissen végzett) szociológia szakos diákjai, többségükben a kari Társadalomtudományi Szakkollégium tagjai végezték 2008 nyarán. Az interjúk tanulságai sokban segítettek a kutatás második részének, a kvantitatív kérdőíves vizsgálatnak az előkészítését, a kérdőív tervezetének pontosítását és véglegesítését. A kérdőíves vizsgálat lebonyolítása a TÁRKI feladata volt. A 2008/09-es tanév őszi félévében a kutatás vezetői három egyetemi kurzuson is folytatták a munkát és a közös gondolkodást az adatgyűjtésben résztvevő diákokkal: „A művészeti világ” kutatászeminárium az interjúk elemzésének keretét nyújtó nemzetközi szakirodalom feldolgozásán túl közös vita tárgyává tette az egyes művészeti területeken – építészet, képzőművészet, irodalom, színház, komoly- és könnyűzene, fotó, film – szerzett tapasztalatokat és az interjúkat feldolgozó esettanulmányokat. A hasonló című kutatási gyakorlat és szakkollégiumi kurzus az interjúkészítés technikáival és a kérdőív-szerkesztés módszertani problémáival foglalkozott. A kutatásnak az egyetemi oktatásba való bekapcsolása nemcsak a diákok számára volt előnyös, de azt is biztosította, hogy kutatási részvételük nem korlátozódott a darabonként elszámolt interjúk készítésére, hanem folyamatosan az egész projekt ösz-

1 vö. Lukács György (1970): Kinek nem kell és miért Balázs Béla költészete? In: Uő: *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Magvető, Bp, 124–136.

szefüggésében igyekeztek értelmezni a saját tapasztalataikat, felismerve az egyes művészeti területek között megfigyelhető analógiákat és eltéréseket.

1. A művészeti mező

A kvantitatív vizsgálat elméleti megalapozását elsősorban Pierre Bourdieu kultúra- és művészetszociológiai koncepciójára, a művészeti mezőnek arra az elméletére támaszkodva dolgoztuk ki, amelyet Bourdieu az 1980-90-es években kiadott munkáiban fejtett ki, és *A kulturális termelés mezeje*² és *A művészet szabályai című könyveiben*³ összegzett. A mezőelméleti keret több szempontból is kézenfekvőnek tűnt:

(1) Relatív autonómia

Bourdieu a kulturális termelésnek és fogyasztásnak a modern társadalmakban kialakult rendszerét *viszonylag önszabályozó* társadalmi terepként határozza meg. Öntörvényű, önszabályozó terepekről van szó, mivel az egyes kulturális, művészeti tevékenységek kialakítják a maguk – gazdasági és kulturális – szelekciós és legitimációs elveit, intézményeit és gyakorlatát. Minél jobban elhatárolódik a mező a „társadalomtól”, azaz minél sikeresebben őrzi autonómiáját, annál erőteljesebbé válik belső viszonyrendszere. Ebből definíció szerint operacionálisan az következik, hogy minden, a kulturális termelés mezején kívülről érkező hatás, „gyarmatosító”, mozgósító vagy befolyásolási törekvés csak akkor képes változást kiváltani a kulturális termékek tartalmi és formai sajátosságaiban, csak akkor módosíthatja a kulturális javak termelésében és forgalmazásában érvényesülő érték- és presztízshierarchiát, ha kulturális célként fogalmazódik meg. Tehát bármilyen külső hatásnak a kultúra diskurzusának terminusaiba lefordítva, a mezőben már meglévő témákat, áramlatokat, szándékokat, illetve intézményeket és cselekvésmódokat megcélözva kell fellépnie, és nem is gazdasági, politikai, vallási korlátozásként vagy ösztönzéseként jut érvényre, hiszen csak megerősítheti vagy meggyengítheti egy-egy áramlat, iskola vagy intézmény relatív pozícióját a kulturális mező

egészén, avagy annak valamelyik almezején belül. A viszonylagos autonómia előfeltevése ésszerűen vonja meg a vizsgálati terep határait, nem kényszerít arra, hogy saját értékítéleteink és esztétikai preferenciáink alapján, vagy a mezőben tevékeny aktorok közül a konvencionálisan hozzáértőnek, szakértőnek minősülők csoportjában uralkodó konszenzushoz igazodva eleve eldöntsük, mi tartozik a művészetbe, s mi az, ami már kívül esik az esztétikum szféráján. A szelekciót elvégzi maga a mező – abban az értelemben is, hogy minden mezőnek megvan a maga jellegzetes problematikája, s a részvétel egyet jelent a kapcsolódással ehhez a problematikához. Lehet vitatni a mindaddig felmerült értelmezéseket, megoldási javaslatokat, csak egyet nem lehet tenni: nem ismerni vagy figyelmen kívül hagyni ezt a problematikát. Ezzel az egyén „kiiratkozna” a művészetből. A mezőben elfoglalt helye ugyanakkor meghatározott tulajdonságokat implikál, többek közt a mezőspecifikus problematikához való kapcsolódásának – akár tudattalan – módját is, azaz állásfoglalása az adott problémában a szó szoros értelmében is *állásfoglalás*, a mezőben elfoglalt vagy elérni kívánt pozíció jelzője. Ugyanakkor ezen állásfoglalás súlyát, várható következményeit avagy visszhangtalanságát – vagyis kollektíve alakított nyilvános jelentését – alapjában véve az a strukturális pozíció határozza meg, ahol megfogalmazódott.

(2) Társadalmi erőtér

Egy-egy mező olyan *erőtér*, amelyet a benne tevékeny cselekvők – egyének, csoportok, intézmények – közötti (erő)viszonyok alkotnak, azaz minden cselekvő pozíciója, mozgástere, lehetséges stratégiáinak készlete a többi aktorral alkotott viszonyaiban, ezen erőtérben elfoglalt helye függvényében határozódik meg, azaz önmagában nem, hanem csak a többihez mérten értelmezhető. Az említett viszonyokat a mezőben megszerezhető, kisajátítható és – önmagát bővítve újratermelni képes – tőkeként felhalmozható szűkös erőforrásokért, avagy speciális javakért folytatott verseny hozza létre. A kulturális mezőben ez a sajátos jószág vagy erőforrás a presztízs, az elismertség, amelynek növekedésével párhuzamosan nő az adott cselekvő mozgástere, szaporodnak érvényesülési lehetőségei és sikereségei. Ebből következik az, hogy az ebben az erőtérben kialakult pozíciók jellemzői alapvetően térbeli helyüktől függenek, s a pozíciók betöltőitől függetlenül is vizsgálhatók. Bourdieu

2 Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press – Polity, New York – London

3 Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art*. Edition du Seuil, Paris

megfogalmazásában: a mező *struktúrája* a sajátos tőke elosztásának, avagy a résztvevő cselekvők és intézmények harca mindenkori állásának eredője. A harc tétje pedig maga a struktúra, azaz a mezőben birtokolható legitim hatalom, avagy sajátos tekintély megszerzése. Azért beszélhetünk sajátos tőkéről, mert a korábbi harcokban halmozódott fel, csak az adott mezőben termel, és másféle tőkre csak meghatározott feltételek között konvertálható. Természetesen a mezőben felhalmozott tőke értékesülésének alapvető feltétele és a cselekvők versengésének végső tétje a közönség – a fizetőképes kereslet – megnyerése.

Ezeknek a megfontolásoknak a kérdőíves vizsgálat eredményeinek értelmezésében kell döntő szerephez jutnia.

Negatív megfogalmazásban: semmitmondó, sőt félrevezető az adatok minden olyan aggregálása, amelyik az *átlagos vagy tipikus* magyar hangszeres zenész, műkereskedő, irodalomkritikus stb. társadalmi helyzetét, pályáivét, túlélési és érvényesülési stratégiáit próbálná meghatározni, mert a minderről egy-egy személyre vagy intézményre vonatkozóan a felmérés során szerzett információk csak a – versenytársaikhoz, szövetségeseikhez és közönségükhöz fűződő – viszonyaik összefüggésében tesznek szert szociológiai jelentésre, csak abban értelmezhetők. A reprezentatív mintavétellel kiválasztott egyének iskolázottságára, bevételi forrásaira, munkaerőpiaci és jövedelmi helyzetére vonatkozó adatokból jól meghatározható a művészeti területen vállalkozóknak, (ön)foglalkoztatottaknak és alkalmazottaknak a magyar népesség egészéhez, illetve egymáshoz viszonyított gazdasági helyzete. Viszont egyrészt mivel a nagy presztízsű művészeti tevékenység néhány vagy egyetlen központban összpontosul a legtöbb modern társadalomban, az egyének lakóhelye, illetve az intézmények telephelye szempontjából reprezentatív minta ugyanúgy félrevezető, mint az, amelyikbe azonos eséllyel kerülnek be a presztízshierarchia csúcsán vagy alján elhelyezkedő egyének és intézmények. Harmadrészt – amire Bourdieu is figyelmeztet Howard S. Becker kutatási koncepcióját bírálva (amelyet saját mezőelméletéhez képest visszalépésnek minősít) – a „művészeti mező [...] nem redukálható le valamilyen *populációra*, azaz egyszerű *interakció* – pontosabban *kooperációs* – viszonyokban egymáshoz kapcsolódó individuális cselekvők összességére”, mert az ilyen „tisztán leíró és felsoroló” bemuta-

tásból kimaradnak „többek közt a mező struktúráját konstituáló *objektív viszonyok*, amelyekhez az e struktúra megőrzésére vagy átalakítására irányuló küzdelmek igazodnak”.

Pozitív megfogalmazásban: a különböző művészeti ágakban tevékenykedő egyénnel kitöltött egységes kérdőív jó lehetőséget kínál az egyes almezőkben létező analóg pozíciók (és ezzel a köztük kialakuló potenciális vagy tényleges szövetségek) azonosítására, a kérdezettek pozíciói és a presztízshierarchiára vonatkozó ítéletei közötti statisztikai összefüggésből pedig az adott almező szerkezetére, illetve az almezők egymástól való strukturális eltéréseire stb. lehet következtetni és közgazdasági vagy társadalomtörténeti típusú magyarázó hipotéziseket felállítani ezen eltérések kialakulásával kapcsolatban.

(3) *Működési mechanizmusok*

Bourdieu szerint minden társadalmi mezőben érvényesülnek bizonyos *általános törvények, egyetemes mechanizmusok*, amelyeket azután a mezőspecifikus másodlagos változók persze módosítanak. Minden mezőben van bizonyos „belépési adó” – a mezőspecifikus ismeretek és kompetenciák megszerzésének költsége –, amit az egyének többnyire (legalább felsőfokú) képzésük költségeinek formájában rónak le. A belépési adó lerovása után a mezőbe belépő újoncok a kívánatos pozíciókat monopolizáló öregekkel találják magukat szembe, s a velük való küzdelemben kell kialakítaniuk saját egyéni és csoportos stratégiáikat. A mezőben való talpon maradás megköveteli a részvételt egy olyan többszereplős játszmában, ahol a játékosoknak ismerniük kell és el kell fogadniuk bizonyos, a mező létét érintő alapértékeket, továbbá a játék immanens törvényeit: tisztában kell lenniük az adott „mező” történetével, s ki kell alakítaniuk magukban a játékban való részvételhez elengedhetetlen habitust – amibe beletartozik például a versengés tétjének értékébe vetett feltétlen hit. Ez a fajta sikeres, részben öntudatlan idomulás eredménye, hogy a látványos fordulatok, sőt radikálisnak tűnő szakítások is mindig csak részleges forradalmakat valósítanak meg, hiszen korábbi befektetései elvesztésének félelme minden játékost óvatosságra int, nehogy a harc hevében a játék egészét felrúgja, azaz felszámolja a mező relatív autonómiáját.

(4) Stratégiák

A mező szerkezetének megfelelően az egyéni és intézményi cselekvők vagy pozíciójukat védő – s az őket érő kihívásokra reagálva egyre inkább egyfajta ortodox diskurzusba menekülő – játékra kényszerülnek, vagy pedig újító, felforgató stratégiákkal próbálkoznak, amelyek sikere alapvetően azon múlik, mennyire képesek egyfelől kifejezni és mozgósítani a (a mezőben termelt javakat fogyasztó) közönség még nem is tudatosult igényeit még ki sem mondott ellenérzéseit, másfelől megtalálni és szövetségre bírni a más mezőkben hasonlóképp elnyomott vagy gyors érvényesülésre törekvő csoportokat. E stratégiák nem feltétlenül, sőt többnyire nem cinikus számításból fakadnak, inkább „a [mezőspecifikus] habitus és a mező tudattalan viszonya eredőjének” tekinthetők.

(5) A gazdasági logika megfordítása

Amikor a művészeti érték megítélésében kivívott autonómiáját gondosan őrző művésztszociológusok tagjai „úgy érvelnek, mint Flaubert, hogy 'a műalkotás [...] az értékcselekmény túl van, nincs kereskedelmi értéke, nem megfizethető', azaz *nincs ára*, mert idegen tőle a közönséges gazdaság közönséges logikája, akkor rájönnek, hogy tényleg nincs piaca.” A kulturális termelés autonómiájának erősödésével ugyanis egyre nő az időbeli távolság kulturális kínálat és kereslet között, azaz egyre több időbe telik, míg az újító művészeknek – a kritikusok közvetítésével – sikerül a közönséggel elfogadtatniuk és elsajátíttatniuk műveik befogadásának elveit, tehát a művészeti mezőben a hozzáértők körében a legnagyobb esztétikai elismerésben részesülő avantgárd stratégia egyben a legkockázatosabb és a leghosszabb időn belül megtérő befektetést jelent. Azaz az autonóm értékrend a feje tetejére állítja a piaci sikerrel mért hierarchiát: a közönség értetlensége, sőt tiltakozása a kiválasztottság bizonyítékává lép elő, miközben a közönségsiker gyanakvást ébreszt, s a „népszerű” hovatovább az esztétikai selejt szinonimájává válik. „Minél inkább autonóm a mező, annál kedvezőbb a szimbolikus hatalmi egyensúly a leginkább autonóm termelőknek, s annál élesebben különül el egymástól a korlátozott termelés mezeje – ahol a termelők egymásnak termelnek – és a 'tömegközönségnek' való termelés (a nagybani

termelés), amit szimbolikusan kizárnak és hitelétől megfosztanak.”⁴

A művészeti mezőben tehát egyszerre kétféle gazdasági logika (termelési és forgalmi mód) érvényesül, mivel maga a mező két termelési és forgalmi mód antagonisztikus együttélésének terméke, amelyek ellentétes logikának engedelmessé válnak; fő különbségük a befektetés megtérülésének idejében van: a tiszta művészet gazdaságellenes logikája az érdeknélküliségre és a haszonelvűség elutasítására támaszkodva termeléspárti, nem ismer el más keresletet, csak amit hosszú távon saját maga generált; a művészetiipar gazdasági logikája viszont forgalom-párti, azonnali sikerre törekszik, tehát a meglévő kereslethez igazodik. E kétféle szervező elv és gazdasági logika kialakulásának folyamatát s egymással minden érintkezést kerülő egymás mellettségét az 1970–80-as években több szociológiai tanulmány is bemutatta.⁵

Ha intuitíve meggyőző is a művészeti életnek Bourdieu által megkonstruált modellje, joggal felvethető, hogy sikerülhet-e az elmúlt két évtized változásait ebben a keretben észlelni és értelmezni, nem hajlamosít-e arra, hogy az új jelenségeket figyelmen kívül hagyva csak a hagyományos szerkezet fennmaradását regisztráljuk. Ezért egy történetileg kevésbé megalapozott, viszont a kérdőív vizsgálatban jobban alkalmazható kutatási irány tapasztalataival igyekeztük összekapcsolni. Bourdieu művészeti mező-konceptiójának kidolgozásával nagyjából egy időben 1974-től kezdődően alakult ki egy új művészetszociológiai kutatási irány az Egyesült Államokban, melyet elsősorban Richard Peterson és Paul DiMaggio képviselt. Ez az ún. „kulturatermelési perspektíva” (*Production of Culture Perspective*), mely a kortárs művészeti termelés strukturális, szervezeti, intézményi és gazdasági tényezőit helyezte a vizsgálódások középpontjába.⁶A szervezet-, foglalkozás- és hálózat-kutatási eszköz-

4 Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*, p. 320.

5 Ezek a kutatások elsősorban a képzőművészeti életet vizsgálták. Ld. Többek közt: Edward M. Levine (1972): Chicago's Art World: The Influence of Status Interests on Its Social and Distribution Systems. *Journal of Contemporary Ethnography*, 1. 293-322.; Liah Greenfield: Professional Ideologies and Patterns of „Gatekeeping” (1988/4.): Evaluation and Judgment within two art worlds. *Social Forces* 903-925.

6 E kutatási irány kialakulásáról és eredményeiről ld.: Marco Santoro (2008): Culture As (And After) Production. *Cultural Sociology*, 2., 7-31.

zöket felhasználva, ezek a kutatások azt igyekeztek szisztematikusan feltárni, hogy a művészet alkotása, forgalmazása, értékelése, oktatása és megőrzése milyen rendszerekben történik, s e rendszerek hogyan alakítják a szimbólumokat és a szimbólumhasználatot (magyarán: a műveket). Mint kiderült, mindig lokálisan, szituációhoz kötötten, s gyakran gyors változások kiváltásával. A kulturális termelésnek hat aspektusát különböztették meg, s azt vizsgálták, melyik hogyan befolyásolja a kulturális termékek megítélését, és milyen mércék alkalmazását igényli. E hat aspektus a következő:

1. **technológia** (pl. hangrögzítés, komputeres tervezés, sokszorosítás, internetalapú munka és terjesztés)

2. **törvényi és egyéb szabályozás** (pl. szerzői jog, közbeszerzési törvény, kamarai szervezet)

3. **az iparág szerkezete, a konkurencia formái** (kis magánvállalkozók, sok kis cég, tömegtermelő oligarchikus cégek vagy sok piaci szegmenst megcélzó oligarchikus cégek, innovatív specialisták)

4. **szervezeti struktúra** (pl. bürokratikus-hierarchikus munkamegosztásos szervezet, kevésbé szabályozott vállalkozói szervezeti forma, a bürokratikus struktúrát sok rövid határidejű szerződéssel flexibilizáló-kombináló szervezet)

5. **foglalkozási pályáivék** (munkakapcsolatok hálózatai a kreatív, szakipari, ügyintézői és vállalkozói szerepek jellegzetes munkamegosztásos kombinációjával)

6. **piac**

A kvantitatív kutatás kérdőívének kidolgozása szempontjából ez az irányzat jól alkalmazhatónak tűnt, mert lehetővé teszi mérhető adatok egységes feltárását és elemzését akkor, amikor a cél egy átfogó kép megalkotása lehetőleg a kortárs magyar művészeti termelés egészéről. A kvalitatív kutatási szakasz megtervezésekor viszont olyan elméleti kiindulópontokat és módszereket kerestünk, melyek a megszokottól eltérő, új típusú egyéni és intézményi stratégiák megismerését segíthetik. Ezt a törekvést különösen indokolta az, hogy Magyarországon a rendszerváltással párhuzamosan sok területen megszűnt a kulturális termelés állami irányítása és szabályozása, részben megváltozott a kulturális intézmények profilja és a kultúrafinanszírozás egész rendszere, átalakultak a művészek és művészetközvetítők képzésének intézményei, illetve új intézmények jöttek létre. Abból a megfontolásból kiindulva, hogy nagyjából ismert a művészeti termelésnek és forgalmazásnak az államszocializmusban kialakít-

tott intézményrendszere és gyakorlata, illetve a művészeknek és a művészeti jellegű intézményeknek ehhez alkalmazkodó stratégiái, a kvalitatív vizsgálatban kizárólag olyan egyénnel készült interjú, akik vagy a pályájukat a rendszerváltáskor vagy az után kezdő művészek, vagy pedig az ugyanebben az időszakban létrehozott intézmények vezetői. A cél nem volt, s nem is lehetett minden művészeti ág s a hozzájuk kapcsolódó összes szerep feltérképezése, hanem csakis az új tendenciák, változási irányok ki-tapogatása.

Ehhez a kutatási célhoz Howard Beckernek a művészeti világokról kidolgozott elméletét⁷ és Bruno Latournak a cselekvő-hálózatok vizsgálatával kapcsolatos módszertani ajánlásait gyúrtuk össze interjútervvé.

Becker definíciója szerint a művészeti világot mindazok az egyének és szervezetek alkotják, akiknek/amelyeknek a tevékenysége szükséges azon események és tárgyak létrehozásához, melyeket ebben a világban művészetinek minősítenek. Ebből a szin-te tautologikus definícióból a következő állításokat vezeti le:

(1) Ha a műalkotások összehangolt tevékenységek termékei, akkor a művészet szociológiai vizsgálata ki kell, terjedjen mindazok munkájára, akiknek tevékenysége hozzájárul az eredményhez. Ide sorolhatók a mű kigondolóján kívül az előadói/kivitelezői, az előadáshoz/kivitelezéshez szükséges anyagok, berendezések, eszközök előállítói és forgalmazói, a mű befogadói (kritikusai és közönsége). Szociológiai szempontból tehát nemcsak a művész az alkotó, hanem a mű mindezen emberek és szervezetek közös alkotása.

(2) A tevékenységek összehangolását a résztvevők által ismert vagy közösen módosított konvenciók biztosítják.

(3) Annyi művészeti világ van – mind teoretikus, mind empirikus értelemben –, ahány világban a résztvevők a közösen létrehozott produktumot művészeti alkotásnak nevezik. E művészeti világok közötti viszony a tudomásul sem vevéstől az együttműködésen és a versengésen át a szimbiotikus összefonódásig igen különböző lehet; maguk e világok hol viszonylag tartósak, hol csak egyetlen

⁷ Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press

alkotás létrehozására szerveződnek. Az egyének pedig hol csak egyetlen világ működtetésében vesznek részt, hol pedig – egyidejűleg vagy egymás után – többében is.

(4) A létrehozott alkotásnak társadalmi értéket annak a művészeti világnak a résztvevői tulajdonítanak, amelyben létrejött. A résztvevők a közösen alkalmazott konvenciók tiszteletéből és az egymásnak nyújtott kölcsönös támogatás megbecsüléséből merítik azt a meggyőződésüket, hogy munkájuknak értelme van és igazi műalkotások megalkotásához vezet.

Ennek megfelelően a művészet társadalmi világának szociológiai kutatása nem választhatja kiindulópontul a művészet valamilyen definícióját, hogy annak alapján azután művészként azonosítsa a definíció szerint a művészethez tartozó dolgok megalkotóit. Ez az eljárás elkerülhetetlenül önkényes, ráadásul többnyire végeláthatatlan definíciós vitákba torkollik, hiszen a művészet definíciója, mint arra Bourdieu is figyelmeztet, a művészeti mezőben zajló küzdelmek egyik legfontosabb tétje. A vizály tárgya, hogy ki, kik avagy milyen társadalmi intézmények képesek a maguk művészetdefinícióját a művészet nyilvános közös definíciójaként elfogadtatni. „Ehelyett azokat a csoportokat keressük, amelyeknek tagjai együttesen olyasmit hoznak létre, amit ők legalábbis művészetnek neveznek; ha rájuk találtunk, akkor továbblépve megkeressük még mindazokat, akik a dolog létrehozásához szintén szükségesek voltak, ily módon fokozatosan építve fel a lehető legteljesebb képét annak az együttműködési hálózatnak, amelynek a kérdéses mű a csomópontja.”⁸

Becker a művészek négy típusát különbözteti meg, ezek: az integrált professzionális alkotó, a különc, a naiv művész és a népművész. A kutatásunk csak az első típusba tartozókra terjedt ki.

Bruno Latour egyik újabb könyvében a hagyományos szociológiai kutatási módszereket bírálva az élő és élettelen cselekvők összekapcsolódásaival megteremtett hálózatok kialakulásának, felbomlásának és *tevékenységének* a nyomon követését írja elő a társadalomkutatóknak. A kooperáció beckeri modelljét elfogadva, azt annyiban bővíti ki, hogy a

társadalmi cselekvés alanyának tekintett hálózatokba bevonja mindazokat az eszközöket, tárgyakat, csatornákat, szövegeket stb. is, amelyek megteremtik vagy közvetítik az egyének, csoportok, szervezetek, intézmények összekapcsolódását valamilyen tevékenység kiváltásában: „Meg kell tanulnunk nyomon követni a heterogén létezők zökkenőmentes folytonosságát és a végső soron mindig összemérhetetlen résztvevők közti teljes diszkontinuitást [...] Ha megszakítjuk a terepkutatást ott, ahonnan kezdve már tárgyak közvetítik a társadalmi kapcsolatokat, mert csak a már összegyűjtött kapcsolatokra figyelünk, akkor a társadalmi világ átláthatóságának vége. [...]. A nem emberi cselekvőket csak annyiban kell figyelembe venni, amennyiben összemérhetők a társadalmi kötésekkel, s azt is el kell fogadnunk, hogy akár egy pillanattal később ismét alapvetően összemérhetetlenné válnak.”⁹

A hálózatok felépülésének és lebomlásának nyomon követése egy-egy művészeti produkció létrehozásában vált az interjúterv központi elemévé. A latour-i hálózatfogalom extenziója nagyobb, mint a társadalmi hálózatok kutatásában használté: „A hálózat egy fogalom, nem pedig egy külső dolog, ami nagyjából olyan formájú, mint az összekötött pontok, pl. a telefonhálózat vagy a csatornahálózat. Nem a leírás tárgya, hanem eszköze. Következésképp cselekvő-hálózat leírás adható olyan tárgyakról is, melyeknek egyáltalán nincs hálózat-alakja – egy szimfóniáról, egy törvényről, egy holdközetről, egy metszetről – s megfordítva. A hálózatot nem tartós anyagok, hanem valamely cselekvő által hagyott nyomok alkotják. A hálózat voltaképp nem több, mint [...annak] mutatója: mennyire képes valamely cselekvő a többit valamilyen cselekvésre készíteni.”

Tekintettel arra, hogy a kutatásban általunk megkérdezettek kivétel nélkül olyan munkát végeznek, amelynek nélkülözhetetlen, s egyben kikapcsolhatatlan eleme a saját munka folyamatos reflexiója, különösen fontosnak tűnt Latour következő módszertani javaslata: „nem érhetjük be azzal, hogy a cselekvőket az adatközlő szerepére korlátozzuk, akik valamilyen jól ismert típusba tartozó esetet képviselnek. El kell ismerni, hogy képesek maguk is kialakítani a saját elméletüket arról, miből jön létre a társadalmiság/társulás. Nem az a dolgunk, hogy valamilyen rendet teremtünk, hogy korlátozzuk az

8 Becker, Howard S. (1976): Art Worlds and Social Types. *American Behavioral Scientist*, 6. 703-718., idézet: 704.

9 Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social*. Oxford University Press

elfogadható létezők változatosságát, hogy kioktasuk a cselekvőket, mik is ők valójában vagy hogy reflexivitással egészítsük ki vak gyakorlatukat.”¹⁰

Az interjúkészítés gyakorlatára nézve ez a megfontolás azzal a következménnyel járt, hogy noha pontosan tudtuk, milyen típusú információkat keresünk, nem készült strukturált interjúterv – éppen azért, hogy ne kényszerítsük rá a megkérdezettekre a saját kutatási kérdéseink logikáját, hanem lehetőleg hagyjuk, hogy olyan sorrendben és átkötésekkel meséljenek egy-egy alkotás elkészítésének folyamatáról, ahogyan azt átérték, illetve ahogyan arra – szakmájuk és önképük várakozásaihoz is igazodva – emlékeznek. Ettől az eljárástól azt vártuk, hogy a kutatás menetében jobban elkülönül egymástól az adatfelvétel, azaz a leírás folyamata az események értelmezésétől. Mint Latour is megjegyzi, ahhoz, hogy ne helyettesítsük be már az adatfelvétel idején a tényleges ható okokat az általunk ismerni vélt, a történések „mögött rejlő” társadalmi összefüggéssel, „[m]eg kell tanulnunk elkerülni azt a hibát, hogy szórakozottan hallgassuk ezeket a csavaros történeteket, hogy figyelmen kívül hagyjuk a cselekvők legbizarrabb kifejezéseit, s csak azokkal törődünk, amelyek bevettnek számítanak”.¹¹

A szokatlan interjú-technika nemcsak az interjú készítőit állította új típusú feladat elé, de a válaszoló művészeket, kultúraközvetítőket is. Minél rutinosabb nyilatkozók voltak, annál inkább tudni vélték, mire van szüksége egy szociológusnak (nyilván ugyanarra, mint egy újságírónak vagy közvéleménykutatónak, csak számokkal) ügyeltek arra, hogy ízlésüknek, szakmai ideológiájuknak és az önmagukról nyújtani kívánt képnek lehetőleg megfelelő, kiegyensúlyozott beszámolóval szolgáljanak; ne bocsátkozzanak a szerintük esetleges részletekbe, hanem a legfontosabbnak vélt vagy tipikusnak minősített összefüggéseket kiemelve az összképet vázolják fel a kérdező előtt. Velük készültek az olykor többórás, mégis kevésbé informatív interjúk, amelyekben az alkotás folyamatáról, az együttműködési formákról, a szakma rétegződéséről, a sikerfeltételekről stb. tájékozódni remélő s ezért konkrét művekre vagy produkciókra vonatkozó kérdésekre rögtön általánosító ítéletek érkeztek – ráadásul nem a saját tevékenységről, hanem mások fogyatékoságairól vagy tétűjtairól. Ezekben az esetekben a mégoly óvatos kérdezői terelgetés éppoly

kevésbé segített, mint a válaszolónak nekiszégezett, tömören megfogalmazott kérdés. A legjobb, legtöbb információt és szempontot felvető interjúk azok lettek, ahol mindkét fél vállalkozott arra, hogy lépésről lépésre együtt rekonstruálják egy művészeti feladat megoldását – egy rangos épület megalkotását, egy köztéri művészeti (public art) projekt megtervezését és megvalósítását, egy hanglezemefelvételt, egy színházi produkciót vagy egy film útját a forgatókönyv ötletétől a kritikai visszhangig. A rutinos nyilatkozók elsősorban a kritikusok és az irodalmárok közül kerültek ki, s bár az eredeti terv egy szokatlan kiindulópontból – az író- és költőnők szempontjából – próbált az irodalmi világhoz közelíteni, hogy feltárja működésének kevésbé nyilvánvaló összefüggéseit, a válaszolók többnyire sikerrel háritották a támadást.

A művészet öröklött fogalma rendkívül heterogén tevékenységeket gyűjt egybe. A kora újkori eszmetörténeti kutatások rekonstruálták azt a többlépcsős és csak végeredményében egyazon állomáshoz elérkező folyamatot, amelyben a ma a képzőművészethez sorolt mesterségeket összevonták egy kategória alá, megkeresték analógiáikat az irodalmi és a tudományos alkotással, később a zenével és tánccal is – hogy azután előbb az ízlés fogalmának, majd (a mai kreativitáskultuszban továbbélő) romantikus zseniesztétikának a segítségével kiterjesszék s egyben bizonytalanná tegyék a művészet határait.¹² A kis gömböcként dagadó fogalom bekebelezte és iparművészetként újradefiniálta a kézművesség jó részét a XIX. század második felében, majd a XX. században a fotót, a filmet, a jazzt; a dandyk az életvitelt, a szituacionisták a politikát is a művészeti alakítás és intervenció terepévé tették. A művészethez tartozás rangot jelent, az alkotásnak koncentrált, odaadó figyelmet, alkotójának pedig különleges bánásmódot követel (onnan kezdve, hogy a művész munkájáért nem bér vagy fizetés, hanem honorárium jár), átalakítja a produkció megrendelőivel, közvetítőivel, közönségével való viszonyt. S természetesen e folyamatosan változó terjedelmű fogalomhoz próbál igazodni a kulturális politika és intézményrendszer is. Éppen ezért valamennyi művészeti ágat felölelő kutatást tervezni reménytelen, hacsak nem kívánunk versenyre kelni Borges Kínai enciklopédiájával. A ma különösen fontos iparművészet–formatervezés

12 Kristeller, Paul Oskar (1951): *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I* *Journal of the History of Ideas* 12. 4., 496-527.

10 Uo.

11 Uo.

tevékenységi területeit, eszközeit, szervezeti és működési formáit tekintve önmagában is oly sokrétű, hogy külön vizsgálatot érdemel; a jelen kutatásból jobbnak tűnt kihagyni, semmint félrevezető, részleges bemutatásával próbálkozni. Szerencsésebb kiindulópontot kínál Becker, amikor művészeti világok elemzését ajánlja, ahol legalább tudni lehet, mi az a tevékenység, amelyet az adott világban művészetnek tartanak. Ráadásul nemcsak tágul a művészet kategóriája, de belső határai is ide-oda tolódnak, sőt a mai képzőművészet esetében például eltűnően vannak, mivel színre lépett a generikus művész, akinek munkája egyetlen ismert művészeti ághoz sem – vagy akár többhöz is – sorolható.

A kortárs művészet heterogenitása az interjúkban és az egy-egy művészeti ágról írott rész tanulmányokban is megmutatkozott. Az információk értelmezésében mindegyik elméleti modell mozgósítható volt, de nem egyformán. (I) A kortárs magyar irodalom jobban értelmezhető a bourdieui művészeti mező kínálta keretekben, tehát elsősor-

ban az egyéni pályakezdés és az első sikerek vagy kudarcok egymásutánjának, a kialakuló kapcsolat-háló működésének rendjében. (II) A többmilliós beruházást igénylő építészet és filmművészet megközelítésében alkalmasabbnak bizonyult Peterson hat szempontja. (III) A vizsgálatba bevont előadó-művészetek – kortárs zene és alternatív popzene, színház, mozgásszínház – működésmódját Latour módszerével, egy-egy produkció felépülésének rekonstrukciójával jól meg lehetett ragadni. (IV) A fotóművészetnek nem sikerült olyan fokon az intézményesülés, hogy kialakíthatta volna a maga viszonylag autonóm világát: továbbra is rosszul definiált a képzés, ingatagok, olykor esetlegesek a mércék, nem bizonyulnak tartósnak a csoportszerveződések, sőt a korábban létrehozott szövetségek is elöregednek és felbomlanak. (V) A képzőművészet viszont egyedi változatok sokaságát mutatja, ahol sokkal hosszadalmasabb és mélyebb merítésű kutatások kellenének ahhoz, hogy ebben a hagyományos kereteiből kilépő művészeti ághoz legalább a domináns típusokat azonosítani lehessen.

Rétfalvi Györgyi:

KIBERPUNK ÉRTELMEZÉSEK

Az irodalmi és filmes kiberpunk elméleti kontextusa: science fiction, populáris kultúra és posztmodern¹

Három évvel ezelőtt, mikor a Filmszemlén az Adás (Vranik Roland, 2009) és az 1 (Pater Sparrow, 2009) című filmek bemutatkoztak a HVG² és a Filmvilág³ is a magyar kiberpunk⁴ film nyomába eredt. A Monori Mész András rendezte, már klasszikusnak számító, 1989-es *Meteo* című film után ezek az újabb jelentkezések újból felvetik a kiberpunk létjogosultságának a kérdését. A motívumok felbukkanása időről-időre jelzi, hogy van még muníció a sokat temetett műfajban a globális és a magyar kultúrában is.

A kiberpunk behatárolását három horizontból kísérem meg, melyek: a kiberpunk és a science fiction viszonyának tisztázása, a kiberpunk elhelyezése a kultúra regiszterei közt, és a kiberpunk viszonya a posztmodern kultúrájához.

A kiberpunk korpusz olyan nemzetközi klasszikusokat tartalmaz, mint Philip K. Dick művei és az egyik novellájából forgatott *Szárnyas fejedelm* című Ridley Scott film (1982), William Gibson *Kibertér* trilógiája (1984-88), Neal Stephenson *Snow Crash* című regénye (1993), a Johnny Mnemonic című film (1995), a *Mátrix* trilógia (1999-2003), a *Ghost in the Shell* animék (1995-2006) és a sor tetszés szerint bővíthető például Gáspár András regényeivel vagy a magyar kiberpunk nagyopusával,

1 Ez a tanulmány 2004-ben megvédett, *A Gibson szövegek kanonizálhatóságának kérdései* című doktori disszertáció alapján készült. A disszertáció elérhető: <http://phd.lib.uni-miskolc.hu/?docId=5722>

2 Schreiber, András (2009): *A magyar kiberpunk nyomában a Filmszemlén*, HVG, elérhető: http://hvg.hu/kultura/20090202_filmszemle_vranik_sparrow_adas_1

3 Németh, Artilla (2009): *A magyar SF-irodalom és a film Mondjam vagy mutassam?*, Filmvilág, 10, 12-14.

4 A kiberpunk műfaj áruklódó jelei a következők: magas szintű technológia, és alacsony életszínvonal jelenik meg a történetekben, a marginalizált társadalmi rétegek kibebünözés útján keresik az igazukat a transznacionális cégek hatalmával szemben, hacker etika és punk érzékenység, mátrix, ember és gép összeolvadása: kiborgizáció, közeli jövő, katasztrófa utáni állapot, olyan katasztrófáról van szó, amin simán túlélték már a túlélők. V. ö. Rétfalvi, Györgyi (2011): *Gareth Branwyn Kiberpunk manifestumának lenyomatai a digitális kultúrában*, in. *Annales Tomus III.* szerk. Róka Jolán, Századvég, Budapest, 427-439.

Jake Smiles *1 Link* című 2001-es művével, melynek megfilmesítésével régóta adós a magyar filmipar.

A tanulmány tehát a kiberpunk létrejöttének, virágzásának és posztmodernben való eloszlásának az elméleti kereteit összegzi.

Kiberpunk és science fiction

„Cyberia művészete szakított a *Star Trek* és a 2001 *Ürodisszeia* egyenes vonalaival, sima felületeivel.”⁵

A kiberpunk recepció szempontjából (regények és filmek) érdekes megvizsgálni, milyen a viszony a kiberpunk és a science fiction között. A kérdés körülbelül így tehető fel: illeszkedik-e a kiberpunk a science-fiction hagyományba, s ha igen, hogyan, szerves vagy szervesen illeszkedéssel? A magyar recepcióban igen hangsúlyos helyet kap ez a probléma a kiberpunk posztmodernitálásának, valamint a magas- és az alacsony kultúra közé éléledésének kérdésével együtt. Azért, mert csak akkor kerülhet be a kulturális diskurzusbba egy mű, ha valamilyen módon elvégeztetik a kanonizációs aktus, illetve ha a diskurzus kanonizációs aktusként legitimálódik. A kérdés az, hogy a kiberpunkot a science fiction egy alműfajaként kezeljük, vagy önálló műfajként, ami elhatárolódik a science fictiontól.

Samuel Delany, posztmodern író és kiberpunk teoretikus, számára nem tét, hogy a kiberpunkot kiemelje a science-fiction gettójából. Szerinte a kiberpunk csak és kizárólag a sci-fi szöveghagyomány sajátos fejlődéstörténetében értelmezhető.⁶ Delany elmélete szerint minden igazi sci-fi író két párhuzamos teret generál a regényeiben: egy a valóságos világhoz hasonló, amely a realista szöveghagyomány logikáján működik és egy parateret,⁷ melyet úgy különít

5 Kömlödi idézi: Rushkoff, Douglas, *Cyberia. Life in the Trenches of Hyperspace*, Harper Collins, London, 1994, 17. ford. Kömlödi Ferenc.

6 *Forum*, Mississippi Review 1988/47-48, 28-35.

7 Bukatman, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

el a valóságos tértől, hogy az arról szóló szövegrészek nyelve nem a modernista sci-fi-re egyébként jellemző realista stílusban, hanem egy átlirizált stílusban íródik. Delany értelmezésében a sci-fi leglényegének, a paratér sajtószertű fejlődésének következménye a kibetér, és a kiberpunk éppen ezért szervesen illeszkedik a tudományos-fantasztikus irodalom szövegkorpuszába. William Gibson, aki ennek a mozgalomnak elindítója volt 1984-es *Neuromancer* című regényével egy interjúban így definiálja a műfajt: „...a sci-fi egyik mutáns fajtája - a szürrealizmust és a popkultúrát ezoterikus történelmi és tudományos információkkal ötvöző kiberpunk...”⁸ A meghatározásból nyilvánvaló, hogy a szerves illeszkedés híve.

Bruce Sterling a kiberpunk mozgalom egyik alapító teoretikusa is feltétlen híve annak a felfogásnak, hogy az szervesen illeszkedik a science-fiction hagyományba, szerinte a műfaj a kifáradt sci-fi megújítására jött létre.⁹ A science fiction szakma Gibson regényét, a *Neuromancer*t, mely a kiberpunk mozgalom elindítójaként van számon tartva, a két lehető legnagyobb díjjal az Hugo-val és a Nebulával jutalmazta. A kiberpunk vezető antológiájának (*Mirrorshades*) a bevezetőjében Sterling egyértelműen a science fiction-höz sorolja a kiberpunkot, íróit pedig sci-fi írók új nemzedékének kategorizálja. „The kiberpunks are perhaps the first SF generation to grow up not only within the literary tradition of science fiction, but in a truly science-fictional world. For them, the techniques of classical „hard SF” – extrapolation, technological literacy – are not just literary tools, but on aid to daily life.”¹⁰ – írja. Ez az idézet arról tanúskodik egyfelől, hogy a kiberpunkok a sci-fi szerzők legújabb, s nem egy különálló műfaj szerzőinek első generációja, másfelől pedig arról, hogy nem a Gutenberg galaxis, hanem a McLuhan galaxis szülöttei ők, akik napi rutinként használják azokat a technológiai fejlesztéseket, melyekről az Internet megjelenése előtti SF írók csak vizionáltak. Sterling a *Kiberpunk in the Nineties* című írásában¹¹ is arra céloz, hogy a kiberpunk írások bármennyire is csipkedték, támadták a sci-fi „műfajgurukat”, a céljuk az SF megújítása

nem pedig egy új műfaj létrehozása volt. Sterlingnek az imént idézett kijelentéseit támasztja alá Gibson:

„Sok írásom tudatos kritikája annak, amivé a sci-fi – különösen az amerikai sci-fi – a hetvenes évek vége, írói pályafutásom eleje felé lett. Tulajdonképpen annyira távol éreztem magam a fősdortól, hogy arról álmodoztam, kisebbfajta kultusz-szerző, afféle másodrangú Ballard is lehet belőlem. Az volt a benyomásom, hogy olyasmit csinállok, ami senkinek sem fog tetszeni, kivéve egy pár elborult „művészleket” – és talán néhány franciát és angolt, akikben mindig bízom, tudva, hogy egészen más az ízlésük, és hogy a franciák szeretik Dicket. Amikor nekivágtam, egyszerűen megpróbáltam akkori olvasmányaimmal szemben elindulni, melyek esztétikai viszolygással töltöttek el.”¹²

A kiberpunk atyja, a kibetér trilógia (*Neuromancer*, 1984, *Count Zero*, 1986, *Mona Lisa Overdrive*, 1988) megírásakor, nemhogy napi gyakorlatként, de állítása szerint gyakorlatban egyáltalán nem ismeri a számítógépet. Ugyanakkor, ha nem is használja a gépet, érzi a megjelenése által generált társadalmi és kulturális változást, és beépíti regényei szövetébe. A kibetér kifejezés is tőle származik, a trilógia regényeiben az események párhuzamosan zajlanak a közeli jövő katasztrófa utáni állapotának valós terében és a számítógépes kibetérben, ahová avatárként feltöltve önmagukat jutnak a szereplők. Michael Goldbergnek adott interjújában így beszél Gibson: „nem az én feladatomban az elképzelhető jövő felfedezése, sci-fi íróként vagyok elkönyvelve, de valójában megnéztem a kortárs valóságot és kiválasztom azokat az elemeket, amelyek szerintem kognitív disszonanciához vezetnek.”¹³ Tehát a kortárs valóság kognitív disszonanciához ve-

12 McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 2001/1-2.

13 „I’m really not in the business of inventing imaginary futures. Well I am ostensibly because I’m marketed as a science fiction writer, but what I really do is look at what passes for contemporary reality and select the bits that are most useful to me in terms of inducing cognitive dissonance. I have this fantasy that someday in the future, I will be written about as a naturalistic author. Somebody who was actually trying to take the pulse of the late 20th century and going at it in a kind of unconventional way. But I sometimes think going at it in the only way it can be gotten at this far into the game.” Goldberg, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, [www/adsys/getAd](http://www.adsys/getAd).

8 McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 2001/1-2.

9 „Ez az, amiért a sci-fit kitalálták.” - írta Sterling a *Neuromancer* megjelenése kapcsán.

10 *Mirrorshades* (1986): *The Kiberpunk Anthology*, szerk.: Sterling, Bruce, Arbor House, New York, xii.

11 <http://riceinfo.rice.edu/projects/RDA/programs/VirtualCity/Sterling>

zető elemeiből generálja Gibson a közeljövő fiktív valóságát, olyannyira, hogy az már akár holnap is bekövetkezhet. Akkor pedig nem science-fictiont, hanem, ahogy Gibson reméli az előbb idézett interjúban, realista prózát ír. Aldiss és Wingrove a science-fiction történetével foglalkozó írók „rideg realizmust” lokalizálnak a Neurománóban.¹⁴

„A tudományos fantasztikus jövőképek azonban gyakorta pusztán a kortárs kulturális mitológiák vastag futurisztikus mázzal bevont reprezentációi.”¹⁵ – leplezi le ezt a nagyvonalú gesztust Veronica Hollinger, amerikai kritikus. A science-fiction definitív sajátossága ugyanis az, hogy a történetek a szöveg keletkezési idejétől távoli időben, vagy azonos időben, de egy alternatív térben mennek végbe. Gibson regényei pedig csak olyanok, mintha ma olvasnánk a holnapi újságot. „Realista sci-fi-szerző vagyok annyiban, amennyiben arról írok, amit magam körül látok. Ezért van az, hogy szövegeimben csekély a tudományos fantasztikus irodalmi hagyomány szerepe. Prózám azt nagyítja fel, azt torzítja el, ami a világból bennem lerakódott, bármily különös is ez a világ.”¹⁶ A realista szövegszervezés nem ellenkezik a science-fiction hagyományos világával. Valójában inkább Csicsery-Rónai István irodalomkutató definícióját érzem adekvátnak, aki a kiberpunkot paradox-realista szövegszerveződésnek tartja.¹⁷ A kiberpunk talán átmeneti műfaj a science-fiction és a tematikájában is realista próza közt? Egyfelől bizonyosan. Másfelől még számos egyéb műfajközi átmenet lokalizálható a kiberpunk prózában, amit a recepció műfaji hibriditásként határoz meg.

A sterlingi besorolás, amely a kiberpunkot a science fiction részének tartja, tehát még több ponton kikezdehető. A sci-fi műfaj maga sem egységes, határai nem tisztázhatók egyértelműen – ahogyan egyébként a posztmodern korban más műfajok

határai sem. Ugyanakkor tény, hogy a kiberpunk a science-fiction-tól az irodalomban és a filmben is radikálisan elkülönülő szerzői attitűddel, szeparált rajongói körrel, deklaráltan kiberpunk fanzinokkal, saját irodalmi és filmes nyelvvél, stílussal és jellemző motívumkörrel rendelkezik.

Constructing Postmodernism¹⁸ című könyvében, Brian McHale megkísérli a kiberpunk körülhatárolását és egyértelműen a sci-fi szerves továbbfejlődésének tekinti. A kiberpunk írók helyét a diszkurzusban a sterlingi kategóriák szerint jelöli ki: „...a sci-fi szerzők legifjabb generációja – az úgynevezett kiberpunk-nemzedék...”¹⁹

Sterling-hez és McHale-hez hasonlóan Eric S. Rabkin is a szerves illeszkedés mellett foglal állást, mikor Eldönthetlenség és oxymoronizmus című tanulmányában a kiberpunkot a science-fiction kurrens irányzatának definiálja. Így tesz Veronica Hollinger is, amikor a kiberpunk műfaji hovatarozásáról beszél, „A kiberpunk a tömegtermeléssel készült „kemény” sci-fi leszármazottja, amely általában a közeli jövőt illetőleg bocsátkozott többé-kevésbé hagyományos elbeszélő-technikájú jóslatokba...”²⁰ ugyanakkor egyértelműen a posztmodern mainstream-hez sorolja a műfajt. Scott Bukatman pedig, szintén a két műfaj szoros kapcsolatát alátámasztandó, a kiberpunk regények virtuális terét, a kiberteret egyértelműen a science-fiction regények paraterével azonosítja, a parater Delany-féle értelmezésével összhangban, ahol a parater az elbeszélés normál terével párhuzamosan létezik.

Darko Suvin is a science fiction műfajhoz szervesen illeszkedő, abból kiinduló irányzatnak tartja a kiberpunkot: „Gibson’s first two books have refreshed the language and sensibility of SF.”²¹ Gibson tehát felfrissíti a science-fiction-t mind annak stílusában mind pedig szenzibilitásában, de művei feltétlenül az SF-hez viszonyítva vizsgálándók.

14 Aldiss, Brian W., Wingrove, David (1994-1995): *Trillió éves dáridó. A science fiction története*. I-II. ford.: Nemes Ernő, Cédrus – Szukits, Budapest-Szeged, 492

15 Hollinger, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

16 McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 2001/1-2.

17 Vö.: Csicsery-Rónay, István, Jr. (1991): *Kiberpunk and Neuromanticism*, Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 182-193

18 McHale, Brian (1992): *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York

19 McHale, Brian: POSTcyberMODERNpunk ISM, Prae, 1999/1-2.

20 Hollinger, Veronica: Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus, Prae, 1999/1-2, 80.

21 Suvin, Darko (1991): *On Gibson and Cyberpunk SF*, Duke University Press, London, 350

Szintén nyelvi stílus horizontról vizsgálja a sci-fi és a kiberpunk viszonyát Ruth Curl: „A mozgalom legtöbb, önmaga által kinevezett tagja mélyen hisz a stílusban, úgy, mint az önmagában való végső megoldásban. A legjobb írók, mint William Gibson vagy Lucius Shephard mikro szinten elképesztő mutatókat adnak elő, a metaforát tisztult, kikristályosított formában használva...”. A „metaforikusság a kiberpunk lényege és ez a metaforikusság a science-fictionnak mindig sajátja volt.” – állítja, ugyanakkor: „A sci-fi a mágiát távol tartja magától. Úgy érzi, hogy ami a mai eszünkkel megvalósíthatatlan, az egy majd elkövetkező technológiával megvalósítható lesz. Éppen ezért a sci-fi a jelennek szól és a jövőben sokszor idejétmúltta, egyszerű mesévé válik.”²² Ruth Curl érvelése azonban hibás, mert ugyan metaforikusságában valóban hasonlít a sci-fi-re, de ami a kiberpunkban lélegzetelállító, az az, hogy miközben úgy tűnik a közeljövő áttechnologizált világáról olvasol, az a jövő tele van vudu mágiával, istenekkel és félistenekkel, csak néha másként nevezik őket, mondjuk agykártyának vagy mesterséges intelligenciának. A kiberpunk közel engedi magához a mágiát, tehát ebben feltétlenül különbözik a sci-fi-től.

A magyar recepcióban Kömlődi Ferenc deklarálja először, hogy tematikusan nem tartja a kiberpunkot a science-fiction irodalom részének. Így ír a kiberpunk szerzőkről, tematikájukban különítve el őket a klasszikus SF szerzőktől: „Ám, amennyiben a létező, vagy nem a homályos távoljövőbe vetített valóságról írnak – márpedig regényeik leggyakrabban a közeli XXI. századba kalauzolnak –, akkor egyáltalán nem nevezhetjük őket sci-fi íróknak. Történeteik nem messzi bolygókon, idegen naprendszerekben játszódnak, hanem a Földön és a kibertérben”²³ Azért ne feledjük az eredeti „cyberspace” kifejezés nem csak kibertert, hanem kiberűrt is jelenthet, s akkor csupán a science-fictionból ismert hyperűr alternatívája. Ráadásul Gibson regényeiben is van utalás az Alfa Centauri rendszerben létező mátrixra.

A magyar recepcióban Kömlődivel ellentétben Sz. Molnár Szilvia, láthatólag a külföldi recepció nagy részével egyetemben, a kiberpunk science-fiction szövegagyományba való szerves illeszkedésének híve. Sz. Molnár így ír kiberpunk filmekről

22 Curl, Ruth: *A kiberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science fiction*, Prae, 2001/1-2.

23 Kömlődi, Ferenc (1999): *Fénykatedrális*, Kávé, Bp, 96.

szóló tanulmányában: „A CP filmek tekinthetők tehát az SF-ek posztmodern változatának, hiszen már saját esztétikai látásmóddal rendelkeznek: úgy mutatkoznak meg, ahogyan az álom és hallucináció tudati állapota megtapasztalható: eldönthetetlen, hogy éppen melyik világban vagyunk jelen (a valóságban vagy a virtuálisban), mert a kettő nem csak átjárható egymásba, hanem éppen hogy egyszerre vagyunk képesek mindkettőben jelen lenni.” Ugyanakkor a „posztmodern” jelző és a „saját esztétikai látásmód” elhatárolni látszik a kiberpunkot a marginális, és ahogy majd a következő fejezetben szó lesz erről, populáris science-fictiontól. Veronica Hollinger így vélekedik: „Azáltal, hogy tárgyát különféle módokon dekonstruálja, lerombolva egyúttal a klasszikus természet/kultúra oppozíciót is, a kiberpunk a sci-fi-irodalom „posztmodern állapotának” egyik tüneteként is olvasható.”²⁴

Nem egyértelmű, és nem is kizárólagos azonban a következményviszony: nem lehet a kiberpunkot egyértelműen posztmodern science-fictionként sem definiálni, mert ez alá a címke alá nem kiberpunk regények is beférnek. Bényei Tamás szerint például posztmodern science fiction Kurt Vonnegut *A bajnokok reggelije*, (1973), és Vladimir Nabokov: *Ada* című 1969-es opusza is, márpedig e művekre semmiképpen nem húzható rá a kiberpunk címke. Ugyanakkor az is igaz, hogy a kiberpunk tematikájú regények némelyike sem tekinthető posztmodern science-fictionnek, vagy azért mert nem posztmodern – mint például a nagysikerű kiberpunk fantasy sorozat – vagy azért, mert posztmodern ugyan, de nem science-fiction – mint például a magyar Jake Smiles *1 link* című hiperszövege. A kiberpunkot és a posztmodern science-fictiont Larry McCaffery is igyekszik elkülöníteni egymástól a *Storming the Reality Studio* című szöveggyűjteményében.

A sci-fi és a kiberpunk szervesen illeszkedésének híve a magyar recepcióban H. Nagy Péter, aki „nem osztja McCaffery lelkesedését”. „A sci-fi egyik mutánsként aposztrofált, pillanatnyilag talán legelőkéesebb fajtája, a popkultúrát ezoterikus történelmi és kurrens tudományos információkkal ötvöző kiberpunk – amelyben összeér „a kibernetizálódó SF és a késői kapitalizmus simulacrum-kultúrájának poszthumanizmusa” jelentékenyen járult hozzá a jövőorientált irodalmi beszédmódok/műfajok át-

24 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

strukturálásához.”²⁵ „A Neuromancer a sci-fi alapvető 'intergalaktikus és univerzalisztikus' (a 'műfajból' adódó) érdeklődését áthelyezi a virtuális hipertér számítógépek által meghatározott/vezérelt világába és a hallucinációk tartományába. Azaz a Hálózat felől defigurálja a science fiction tematológiai esélyeit. Éppen ezért találó is lehet Bruce Sterling állítása: „Ez az, amiért az SF-et kitalálták?”²⁶ – írja *Imaginárium II.* című írásában, ahol bármily körülményesen is fogalmaz, valójában csupán tematikai változást regisztrál az új műfajban.

Ugyanakkor H. Nagy veti fel Brian McHale gondolatmenetével párhuzamosan, a science-fiction műfaji heterogenitásából adódó, magától értetődő problémát is: „milyen kérdésekkel szembesül az értelmező, ha a science fiction heterogén imagináriumát (mint nem identikus formációt) összeolvassa más lehetséges kánonok elvárásrendjeivel.”²⁷ „A kiberpunk ugyanis nyilvánvalóan nem vákuumban lebeg, hanem műfajok egész rendszere veszi körül, amelyben szórakoztató és magasművészetekhez tartozó műfajok egyaránt találhatók, és amely része a rendszerek rendszerének, vagyis annak a többretegű rendszernek, amit kultúrának nevezünk.”²⁸ Az egyes művek és alkotók science-fictionbe való kategorizálása megbicsaklik a műfaji határok elmosódásának következtében: „Philip K. Dick egyes művei és főként William Gibson nevezetes „kezdeményei” már nemigen illethetők problémátlanul a „sci-fi” jelölővel, hiszen legalább annyira távol vannak ama hagyománytól, mint amennyire annak diskurzusa is módosulásokon/töréseken át válik érzékelhetővé a „posztmodernség” nyelvi sokféleségében. Mivel Gibson szövegei innen nézve nem nélkülözik a radikalitás és a de/rekanonizáció stratégiáinak reflexív potencialitását – hiszen ama Cybertech és Kiberpunk nevű „műfajnak” paradigmatiszta előzményei –, érdemes a továbbiakban arra is utalnunk, hogy milyen jelképzési eljárásokon keresztül teszik hozzáférhetővé önnön szituálhatóságukat.” „Ugyanis a sci-fi mint felhasználható „univerzum” nyilvánvalóan módosul a konkrét szövegek megalakotottságában, és narratív „logikái” maguk is „fel-

használó”/„élősködő” kontextusként íródna hozzá a „küszöbhelyzet utániság” tapasztalatához.”²⁹

Ugyanerre a problémára utal Sz. Molnár a kiberpunk filmekben is műfaji hibriditást, és ezzel párhuzamosan hagyománnyal való tudatos párbeszédet lokalizálva: „... a közelmúlt SF filmjeiben újabban mutatkozó effektusok, a hangsúlyos megrendezettség jelei: az önironikus imagináció, mely saját műfajának hagyományát, illetve annak befogadói hatását reflektálja; a technikai trükkök látványa, amik gyakran a cselekmény fölé kerekedve alakítják a film jeleneteit; a műfaji hibridek keletkezése (fantasy-akció-thriller-sf), amely megengedi a több olvasat/nézet együttes jelenlétét és a nézői szempontváltást/-választást (példaként Az ötödik elem, a Men in Black, a Starship Troopers, A függetlenség napja, az Armageddon, az Alien II. és IV., illetve a Lost in Space című filmek említhetőek.)”³⁰

Kollár József úgyszintén felhívja a figyelmet a Mátrix című film elemzése kapcsán a műfaji hibriditásra: „Az opusz a jövő orwelli víziója, több műfaj: a sci-fi, a kung-fu, a love-story, a balett-film, az intellektuális mozi keresztezésének ütőképessé hibridje.”³¹ Kollár nem teszi meg azt a kézenfekvő gesztust, hogy ezzel a megállapítással visszacsatolja a Mátrixot a posztmodern szövegkorpuszba, de meglebegteti a kiberpunk műfaj populárisnál magasabbrendű műfajba tartozásának lehetőségét. Erre az intellektuális mozi, a hibrid műfaj egyik összetevőjeként való említése enged következtetnünk. A műfaji hibriditás kérdése a kiberpunk populáris kultúra és a kiberpunk posztmodern viszonylatában is fontos lesz.

Strausz László a kiberpunk filmek kapcsán a következőképpen vélekedik: „A hozzáértő ítések élesen megkülönböztetik egymástól a sci-fi és a cyber-film zsánerét. Egy sci-fi láttán nem szabad csodálkoznunk a mesészerű elemeken, hiszen megmagyarázhatatlan, számunkra irreális erők terepén mozgunk; a galaktikus regék szakítanak világunk tapasztalati rendszerével, hogy fiktív univerzumukban tetszés szerint alakíthassák a történetet, karakterei-

25 H. Nagy, Péter: *Imaginárium III*, Prae, 2001/1-2.

26 H. Nagy, Péter: *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

27 H. Nagy, Péter: *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

28 McHale, Brian: *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

29 H. Nagy, Péter: *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

30 Sz. Molnár, Szilvia: *Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a Kiberpunk filmek vizualitása*, Prae, 2001/1-2.

31 Kollár, József (2000): *Hattyú a komputer vizén*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 29.

ket. Ezzel ellentétben a cyber-film nem attól az, ami, hogy negyvenkettedik századi technikával villog. Nem szalad sokkal túl azon a kényes határvonalon, amit korunk technológiai fejlettségi szintje jelent. Sokkal inkább lehetséges fejlődési irányokról vizionál, és arra a kérdésre ad sajátos választ: mire leszünk alkalmasak például az agyi implantátumok vagy az időutazás korában. A nyomvonalat ezeknél a filmeknél a már napjainkban látható fejlesztési tendenciák jelölik ki, és a cyber-film ezekhez igazodva teremti meg saját világát.³² Strausz, mint Kömlődi is, tematikusan különbözteti meg a kiberpunkot a sci-fi-től, és véleménye egybehangzik Gibson nyilatkozatával a kiberpunk nem a távoli jövőbe néz, hanem a „xx. század pulzusán tartja az ujját.”³³ Schreiber András praktikusán közelít a problémához, mikor azt mondja, a science-fiction filmek nagyon tökéletesek, de kiberpunkot kisebb költségvetéssel is lehet forgatni: „Millió díszletek, úrhajók és digitális trükkök híján valószínűleg soha nem készül igazi keményvonalas magyar science fiction, de úgy látszik, lehetséges a magyar cyberpunk.”³⁴

McHale Delany állításaival vitába szállva kísérletet tesz arra, hogy elismertesse a kiberpunkot a sci-fi szöveghagyomány szerves továbbfejlődéseként, ugyanakkor igazolja azt, hogy a posztmodernre jellemző műfaji határok felnyílásával lehetséges lett a kiberpunk más horizontú korpuszba csatolása is. „Delany meggyőzően érvel, de én azt szeretném bebizonyítani, hogy nem a tudományos-fantasztikus irodalmi hagyomány az egyetlen kontextus, amelyben a kiberpunk érdemben vizsgálható, valamint azt, hogy a kiberpunk jelentősége – Delany állításával ellentétben – részben annak a változó viszonyoknak köszönhető, amely e műfaj és a „centrális” irodalom között az utóbbi évtizedben kimutatható.”³⁵ McHale gondolatai átvezetnek a bevezetőben felvetett másik horizonthoz, a kiberpunk és populáris kultúra viszonyának feltérképezéséhez.

Kiberpunk és populáris kultúra

A tömegkultúra elmélete a művészetelmélet periférikus kérdéséből a tömegkommunikáció térhódításával a kommunikációelmélet és a kultúraszociológia egyik fő kérdésirányává vált. Umberto Eco³⁶ olasz teoretikus szerint elméletileg hibás a tömegkultúrát alapvetően rossznak tartani csak azért, mert ipari-jellegű és gazdasági törvényszerűségek irányítják, hiszen napjainkban éppenséggel már nem lehetséges elképzelni egy olyan kultúrát, mely képes kivonni magát az ipar kondicionáló hatása alól. Érdemes összevetni Eco horizontját Baudrillardéval: „Említsük meg még egyszer: haszontalan és abszurd dolog lenne értékben összehasonlítani és szembeállítani a tudós kultúrát a tömegkommunikációs kultúrával. Az egyiknek komplex szintaxisa van, a másik pedig elemek kombinációja, amely mindig felbomolhat stimulus/reakció, kérdés/válasz fogalmakra. Ez utóbbi ily módon a rádiós játékban talál rá legjobb illusztrálására. Ám jóval túlmutatva e rituális rádióműsoron, ez a séma uralja a fogyasztó viselkedését minden cselekedetében, általános magatartásában, amely különböző stimulusokra adott válaszok soraként rendeződik el. Ízlés, preferenciák, szükségletek, döntés: a fogyasztót mind a tárgyak, mind az összefüggések terén állandó sürgetések hajtják, folytonosan „kikérdezik”, és mindig válaszolnia kell.”³⁷ Eco szerint a posztmodern egyfajta megoldást kínál erre a kérdésre is, mert a posztmodern műalkotások unikális sajátossága az, hogy egyszerre több szinten is olvashatóak. Jákfalvi Magdolna és Kappanyos András³⁸ Eco gondolatmenetét azzal egészítik ki, hogy a többszintűség helyett a többirányúság fogalmának bevezetését ajánlják. A többszintűség fogalma ugyanis még mindig hierarchikus viszonyt tételez a kultúra szintjei között, míg a többirányúság fogalmának bevezetése lehetővé teszi a hierarchia felszámolását.

Eco szerint a három szint a kultúrában, a magas kultúra, a közepes kultúra és az alacsony kultúra köl-

32 Strausz, László (1999): *Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai*, Filmkultúra,

33 Goldberg, Michael: *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www/adsys/getAd

34 Schreiber, András (2009): A magyar kiberpunk nyomában a Filmszemlén, HVG. elérhető: http://hvg.hu/kultura/20090202_filmszemle_vranik_sparrow_adas_1

35 McHale, Brian: *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

36 Eco, Umberto (1996): *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei”*. In: *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény 14*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 71-99.

37 Baudrillard, Jean (1993): *A kulturális továbbképzés, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és struktúrái” c. könyvből)*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 176.

38 Jákfalvi, Magdolna, Kappanyos, András (1994): *A nagy detektív és a posztmodern*, Literatúra, 4, 359.

csönösen kiegészíti egymást, csupán azt kell elérni, hogy mindegyik egyaránt élvezhető legyen minden közönség számára, ebben nyilvánul meg a tömegkommunikációs eszközök szerepe és felelőssége.

Almási Miklós³⁹ végleg leszámol a kultúra szintjeinek térbeli, hierarchikus modelljével, a mai művészet hármasságáról írva, megkerülhetetlen tényként számol a modern – posztmodern oppozíciók radikálisan eltérő kultúrafelfogásával. „Nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, hogy ennyire egymás mellett (sőt egymást részlegesen átfedve) éljenek különböző paradigmák által vezérelt művészeti szférák, mint a modern kor esztétikai környezetében. Csak a modern időkben tolult egymásra a teljes klasszikus örökség és a jelenbeli művészetek világa mexikói szobrocscák és Malamud, kínai porcelánok és modern design, manierista képek és karate-filmek, Jasper Johns és Schongauer együtt és egyszerre van jelen a látvány és élménykínálatban.”⁴⁰ Almási hármasságában a klasszikus, az avantgarde és a populáris kultúra egymástól teljesen különböző kódokra működnek, de még sincs közöttük áthághatatlan és folyton mélyülő szakadék, mindegyik kénytelen folyamatosan észlelni a másik kettő jelenlétét, egyszerűen azért, mert nem kerülhetik ki egymást. A befogadónak, a ma emberének többé-kevésbé mindegyikük familiáris, legfeljebb nem él, vagy ritkán él valamelyikkel. Almási, bár posztmodern horizontról szemlélődik a művészetfilozófiák labirintusában, úgy véli nem mosódnak össze ezek a kultúra szegmentumok, hanem egymás mellett bokrosodnak, virágzanak, s a gyökérzetük láthatatlanul bogozódik egymásba - titkos földalatti gyökerekkel táplálják és éltetik egymást. Kömlödi Ferenc pedig sajátos kiberpunk manifesztum stílusában radikálisan végez a magaskultúra - populáris kultúra dichotómiával. „A „magaskultúra” és a populáris kultúra szembeállítás, a kettő összehasonlítása divatjamúlt és felesleges: a határok teljesen összemosódtak.”⁴¹

A kiberpunk-recepció fordulópontja lehet a kiberpunk és a populáris kultúra viszonyának felértékelése. A művelet többféleképpen végezhető

el. A recepció által alkalmazott kanonizációs műveletek egyik típusa a science-fiction műfaj teljes egészének kánonba emelése, a másik művelet elhatárolja a kiberpunk műfajt a science-fiction egészétől és az így megcsiszolt korpuszt helyezi bele a kánonba. A harmadik művelettípus radikálisan eltörlő a magaskultúra és a populáris kultúra szembeállítását. (Valójában pontosabb lenne a hierarchikus struktúra alján elhelyezkedő alacsony kulturális szintről, (lowcult) beszélni a populáris kultúra helyett, mert a populáris kultúra vs. magaskultúra, korántsem olyan egyértelmű oppozíció, mint a lowcult vs. highculture oppozíció. A populáris kultúra és a magaskultúra ugyanis nem egy strukturális felosztás két végpontja, hanem két oppozíció egymásba csúsztatása: a populáris és nem populáris, és az alacsony és magas kultúra oppozícióké, és úgy tűnik, ettől a csúsztatástól válik lehetővé az oppozíció eltörlése.) Ezt a műveletet a megidézett teoretikusok szerint el is végezte a posztmodern. Ugyanakkor a negyedik verzió szükségszerűen eltörlő, vagy legalábbis pluralizálja a művészeti kánont magát is, érdektelenné téve azt a kérdést, hogy a kiberpunk alkotásai a kultúra mely szegmentumában értelmezhetők. A kánon helyett állítja a többirányú, több interpretációs horizonton való értelmezhetőség eco-i illúzióját.

Első áthatolási kísérlet: Brian McHale a *POSTcyberMODERNpunkISM* című tanulmányában figyelmeztet arra, hogy a sci-fi és a magaskultúra közötti határ soha nem volt olyan egyértelműen és véglegesen zárt, mint ahogyan azt maguk az SF írók szeretik felróni a kultúra kritikának. „Mindig is voltak azonban kritikusok, akik amellet kardoskodtak, hogy a sci-fi kiállja a magasirodalommal való összevetés próbáját, és mindig akadt legalább néhány olyan sci-fiszerző, aki a legfinnyásabb irodalmi ízlésnek is megfelelt; bár ne feledjük enyhén szólva vitathatónak tűnik az az elképzelés, hogy létezik egy abszolút minőségi küszöb, melyet a legitimációért folyamodóknak el kell érniük.”⁴²

Az amerikai irodalomtörténet-írás egyik tekintélyes, kanonikus fórumában, a Columbia Literary History-ben, McCaffery a science-fictiont a magasirodalom részeként tárgyalja, ezt a gesztust azonban többen, köztük McHale is bizonyos szempontokból megkérdőjelezhetőnek tartják.

39 Almási, Miklós (1992): *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archivum, 14.

40 Almási, Miklós (1992): *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archivum

41 Kömlödi, Ferenc (1999): *Fénykatedrális, Kávé*, Bp.

42 McHale, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

A science-fiction műfajának a szépirodalmi kánonba lopására Magyarországon többek között Takács Ferenc⁴³ és Király Jenő⁴⁴ tettek tétova kísérletet még a posztmodern paradigma általános elterjedése előtt. Király Jenő a tudományos – fantasztikus bináris oppozíció felől vizsgálódik, és két nagyobb alműfajra az SF nagyformára és a science-fantasyra osztja a tudományos-fantasztikus irodalmat (eközben nem vesz tudomást a kiberpunkról, mint külön műfajról, jóllehet 1992-93 táján, Király tanulmányának első és második megjelenése idején, a kiberpunk már éppen a sci-fi érett trónkövetelőjeként lép fel Magyarországon is.) „Az SF nagyforma sikere olyan motívumok találásán múlik, melyek a szcientista érzék és a mítosz számára egyszerre tesz lehetővé a kibontakozást, megvalósítják a mesék szellemi hajlékonyságát, őrizve egyúttal valamit a prófécia komolyságából. A modern populáris mitológiák sci-fi változatai az eredeti értelemben vett mítoszhoz közelednek, mely úgy tekintette magát, mint beszámolót arról, ami megtörtént. Az SF-nagyforma úgy tekint magát, mint beszámolót olyan dolgokról, melyekről nem állítható, hogy nem fognak megtörténni.”⁴⁵ A másik alműfaj, a science fantasy pedig „mely a játékos, mágikus, romantikus fantasztikum formákat a technikai és futurológiai motiváció védjegyével látja el, mind találékonyabban kapcsolja össze a valószínűség növekvő extremitását a tudományos technikai gondolkodás képzeteivel. A technika díszletei és a tudományok összefüggéseiből kiszakított fogalmi pusztá jelmezként is motivációs értékkel bírnak, megkönnyítik az új generáció számára az azonosulást.”⁴⁶ Király rendszerében nem könnyű elhelyezni a kiberpunkot mert az mind az SF-nagyforma, mind a science-fantasy formajegyeit magán viseli, de egyikét sem teljesen. A királyi kritériumrendszerből azonban élesen látható, hogy az SF egésze a populáris mitológiák alá sorolódik, amelyek „az államigazgatási, hatalmi, politikai ambíciójú nagyművészettel ellentétben – mind az otthon és boldog-

ságkeresésről szólnak”⁴⁷. Király azt sugallja, ebben a kontextusban talán nem is vonzó a nagyművészetbe sorolódnia az SF-nek, hiszen a populáris kultúra, a populárismitológia a tiszta, gyermeki fantázia világa, amely az utolsó kapocs az ősi mítoszok és a ma embere között.

Takács Ferenc tanulmánya a science-fiction gettó kultikus folyóiratában, a Galaktikában jelent meg, nem pedig a hivatalos irodalomtudomány valamely kanonikus orgánumban. Az a gesztus, hogy Takács Ferenc a kanonikus irodalom felől jött, és tanulmányában egyértelműen a science-fiction téma magaskultúrában való megjelenését regisztrálja, nem elégséges a sci-fi felértékeléséhez, mert ezzel csupán azt a tényt emeli ki, hogy a magaskultúra művelői egy új „virtuális játszótér”⁴⁸ kezdenek felfedezni. A sci-fi írókként számon tartott írói közösség szövegeit ez a gesztus nem emeli be a kanonikus szövegüniverzumba. A tanulmány a sci-fi fórumaként determinált Galaktikában jelent meg, melynek szubkulturális, szűk befogadói közössége miatt, a gesztus tulajdonképpen csupán a gettó újrazárását és a sci-fi meddő önigazolását szolgálta. „Az utóbbi évtizedekben érdekes újdonság figyelhető meg az angol és amerikai regény irodalomban: a komoly, kísérleti, szűkebb olvasóközönség érdeklődésére számot tartó regényírás felfedezte magának a sokáig gyanúsán tömegirodalmi jelenségként kezelt és lenézett science-fictiont. Számos, a mai angol és amerikai irodalom élvonalában álló, munkásságában a kísérletezés és újítás szellemét képviselő szerző mutat komoly érdeklődést a science-fiction elbeszélés formái, eszköztára, általános értelemben vett „világa” iránt, s ebben a világban érvényes ábrázolási lehetőséget, s egyben a regény megújításának fontos útját fedezi fel.”⁴⁹ A science-fiction pedig legyen hálás a kulturális kizsákmányolásért. A Brian McHale által levont konklúzió végső soron nagyon hasonlít Takácséhoz, az SF és a posztmodern regény, a két ontológiai testvérműfaj egymás mellett fejlődik, de az SF ettől nem lesz kanonikus. Viszont van a posztmodernnek egy olyan vonulata, amely,

43 Takács, Ferenc (1987): *Sci-fi és magasirodalom*, Galaktika

44 Többek között: Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 161-169.

45 Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 164.

46 Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 165.

47 Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 166.

48 A virtuális játszótér kifejezés Czeizer Zoltántól származik. Czeizer, Zoltán (1999): *Szerepjáték a kiberterében*, Internetmítosz, szerk.: Czeizer Zoltán, Csanádi Márton, KJF, Székesfehérvár

49 Takács, Ferenc (1987): *Sci-fi és magasirodalom*, sorozat, Galaktika

bár az írók néha sértődötten tiltakoznak, kölcsönöz az SF eszköztárából. A Világok összeütközése című tanulmányában McHale ezeket a kölcsönzött elemeket is sorra veszi, majd leszögezi: „Bőséges bizonyíték van tehát arra, hogy a posztmodern adósa a tudományos fantasztikus műfajnak. De ez a lekötelezettség fordítva is igaz. Ahogy a posztmodern ontológiai motívumokat kölcsönzött a sci-fitől, az utóbbi években a sci-fi is elkezdett kölcsönözni a posztmodernről.”⁵⁰

H. Nagy Péter Brian McHale nyomán, már a posztmodern paradigmán belül vizsgálva a sci-fit, kanonikus irodalomtudományi folyóiratokban közölt publikációiban (Helikon, Szép literatúrai ajándék, Prae), arra a következtetésre jut, hogy attól, hogy egy szöveg a science-fiction műfaji jegyeit hordozza, még nem nyer bebocsátást a kánonba: ahhoz hogy a bebocsátás megtörténhessen, még valami mást is fel kell mutatnia. A science-fiction műfaji követelményei tehát nem elégték ki a szépirodalmi műfajok közé kerülés műfaji követelményeit. „A világszerte (?) tért hódított science-fiction klasszikus korszaka utáni időszakban (nagyjából a legkülönfélébb posztmodern teóriák disszenzusával egybehangzóan) igen sok eszmefuttatás keretében megfogalmazódott a regiszterek közötti kölcsönhatások funkcióinak kérdése. Eme horizontban nyilvánvaló közhellyé vált a magas- és mélykultúra (nem térszerkezetű metaforákkal élve: az elit- és tömegkultúra) „szimbiózisának” tapasztalata. Ugyanakkor igen csekély elemzés bizonyította ennek az „összeolvadásnak” a hatáseffektusait, hiszen nem a műértelmezés „közöttiségében”, hanem inkább az elvi kijelentések szintjén fogalmazódtak meg „erős” állítások. Kétségtelen azonban, hogy a diszkurzív tér átrajzolásának egyik lehetőségét talán éppen eme kettősség lokalizálhatóságának uralkodó szövegei mentén érdemes keresnünk. Azon szövegek ugyanis, melyek pusztán/csak a sci-fi műfajiságából részesedve hozzák létre a maguk jelképezését – az értelmezések szerint – nemigen tekinthetők magasirodalomnak.”⁵¹ H. Nagy Gibson Gernsback⁵² Continuum című írását elemezve, a recepció általa ostromozott hiányosságait pótolva, egy konkrét mű (a recepcióban kitüntetett

szerephez jutó, Gibson szövegei közül Magyarországon először megjelent novella) értelmezése közben tesz kísérletet az említett összeolvadás hatáseffektusainak vizsgálatára.

Bényei Tamás irodalmár szerint a science-fiction és a magaskultúra kapcsolatát a Kurt Vonnegut Bajnokok reggelije című regényéből származó önelőrlő parabola modellezheti a legplasztikusabban. Kilgore Trout-nak, a Vonnegut több regényében szereplő sci-fi író karakternek a szerepváltásai dinamizálják a sci-fi műfaji pozícióit. „A paradoxon tehát teljes: a tiszta művészet képviselője a művészet kategóriáján kívül lévőnek gondolt SF kategóriájában ponyvaíró, a művészetét eszközzé silányító író viszont, mert a „nem-művészet” SF képviselője, bebocsátást nyer a magas kultúrán keresztül a művészetbe is. Úgy tűnik, a SF-t, hogy művészet lehessen, a nemes gondolatoknak kell megváltani: előbb a műfaj depoetizálására van szükség ahhoz, hogy utána – az SF-től mintegy megtisztított – poétikai érdekű beszéd tárgya lehessen. A SF parabolikus érthetőségére rákérdező, és az ilyen értésmód következményeit paradoxonként felmutató, önelőrlő Vonnegut-parabola jól érzékelteti a SF-nel kapcsolatos kérdések eldönthetetlenségét, és e kérdések kontextusában Vonnegut kettős pozícióját is.”⁵³

„Ha a SF és a „komoly” irodalom problematikus viszonyáról van szó, Kurt Vonnegut neve törvényszerűen előkerül; Vonnegut azonban nem válasz az esetleg felmerülő kérdésekre, hanem sokkal inkább a kérdések (a probléma kapcsán felmerülő bizonytalanságok, eldönthetetlenségek) része. A nagyon nagy százalékában érdektelennek tűnő, ugyanazokat a kérdéseket újramondó (szatirikus-e? optimista-e?) Vonnegut-recepció zavarba ejtően szétartó volta kiválóan illusztrálja a SF és magas irodalom kapcsolatának viszontagságait.”⁵⁴

Bényei szerint a sci-fi műfaján belül húzódik egy Möbius szalagként tekeredő, önmagába forduló háttér, „Kilgore Trout egy oldalon kétféle SF-író modelljét testesíti meg, s a kettő mintha a két SF-felfogás (elit- és ponyva-SF) különbségére – és megkülönböztethetőségére – utalna.”⁵⁵ Ugyanakkor

50 McHale, Brian, *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

51 H. Nagy, Péter, *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

52 A sci-fi szakma legrangosabb díjának, az Hugo díjnak névadója Hugo Gernsback, aki a legendás Amazing Stories SF magazin elindítója volt.

53 Bényei, Tamás: *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*, Prae, 1999/1-2.

54 Bényei, Tamás: *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*, Prae, 1999/1-2.

55 Bényei, Tamás: *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*, Prae, 1999/1-2.

ez a gondolat gyanúsán összefügghet a modernitás SF-felfogásával, mely – a recepció szerint leginkább a sci-fi írók saját (sértődött) elhatározásából – gettóba zárta az SF-et, s az elit és a ponyva közötti megkülönböztetést csak magán az SF műfaján belül tette értelmezhetővé. A műfaj nem kereste az általában vett magaskultúra kegyeit. Bényei a továbbiakban a science fiction posztmodern-kori szövegkorpuszából három réteg kihasítására tesz javaslatot, az egyik a posztmodern science-fiction, melyet olyan szerzők és művek fémjeleznének, mint Vonnegut SF-jei és Nabokov Ada című regénye, másik a kiberpunk olyan szerzőkkel, mint Gibson és Sterling, végül a harmadik réteg, a maradék, amellyel a szövegértelmezés mit sem tud kezdeni, a ponyva.

Mindebből az következhet, hogy az egész SF irodalom, az SF műfajába tartozó egész szövegkorpusz továbbra sem emelhető be maradéktalanul a kánonba – „végül is a sci-fi populáris műfaj”... s az SF író „teljesíti a népszerű írók feladatát is – vagyis azt, hogy „jó kis történetet” mondjon el.”⁵⁶

Második áthatolási kísérlet: Az előző fejezetben már elkülönítettük a kiberpunkot a science-fiction szövegahagyománytól, ezért itt csak a kiberpunk és populáris-kultúra viszonyában releváns gondolatokat idézem a recepcióból. „Mindez jól mutatja, hogy a kiberpunk olyan szervesen, a popkultúrával (vagy annak netán kánonközi szövegahagyományával, ezek jelentékenységét körvonalazó horizontokkal) érintkező formációként gondolható el, amely a tradíció autoritásával szemben inkább a kontextusok újrahasznosítását végzi el.”⁵⁷ – írja H.Nagy Péter Gibson elemzésében.

A recepcióban Brian McHale a Világok összeütközése című tanulmányban még nem beszél a kiberpunkról, a POSTcyberMODERNpunkISMben már igen, és arra a következtetésre jut, hogy a kiberpunk esetében is fennáll ugyan a hierarchikus viszony a magas és a populáris irodalom között, de a kölcsönhatás még szorosabbá válik, és felgyorsul az információcsere a két testvérműfaj között. Azonban ez még mindig nem a köztük lévő hierarchikus rend teljes felbomlását jelenti, hanem annak további gyengülését és problematizálódását. Brian McHale a kiberpunk posztmodernként való újra-

hasznosulásáról, és a posztmodern kiberpunk-ként való újrahasznosulásáról beszél, mindkét esetben a recycling szót használva, melynek konnotációjában ha tetszik, ha nem a szemét-újrafeldolgozás is ott kísért. Valószínűleg McHale ihlette a H.Nagy féle, az újrahasznosulás fogalmát körüljáró gondolat-sort is, melyhez kapcsolódóan Lev Manovich a remixelhetőség kategóriáját, mint a posztmodern digitális kultúra termékeinek természetét határozza meg.⁵⁸

Larry McCaffery szerint a kiberpunk műfaj egyértelműen a magaskultúra része, és ő maga, miként már említettem, erőteljesen részt vesz a műfaj kanonizációjában. Az 1988-ban megjelent amerikai Columbia Literary History kortárs prózával foglalkozó részében nem kevesebb, mint hét fejezetet szentel a 22-ből a tudományos-fantasztikus irodalomnak, és ezen belül is kitérően sokat foglalkozik a kiberpunk prózairodalmat reprezentáló Gibsonnal. A Columbia Literary History idevonatkozó fejezetei szerint a tudományos-fantasztikus irodalom „vitathatatlanul a leglényesebb jelensége a kortárs prózának” és „feltűnése a legfontosabb irodalmi műfajé” „napjaink amerikai prózájának legjelentősebb új irányzata”. A McCaffery által szerkesztett Storming the Reality Studio kiberpunk kézikönyv igazi több-műfajú szövegekből szerkesztett, posztmodern reader, melynek domináns szerepe volt a műfaj amerikai és angolszász kanonizációjában. Nem véletlen, hogy a magyar Prae folyóirat szerkesztői lényegében ennek a readernek a tanulmányait szelektálva és lefordítva állították össze saját szövegkorpuszukat, mely a műfaj magyar irodalomtudományi legitimációjának és recepciójának legfontosabb dokumentumává vált. A Storming the Reality Studio-ban a McCaffery-féle összefoglaló előszót egy ismertető/útmutató kiberpunk-geneológia követi, a felsorolt szövegek féloldalas ismertetésével, ez után kiberpunk írók regényeiből, novelláiból, költeményeiből olvashatók részletek, ezeket pedig tanulmány-részletek szelektív gyűjteménye követi. Már az alcím felkelti a gyanút: „A kiberpunk és a posztmodern science-fiction kézikönyve” (A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction) McCaffery tehát úgy véli, a posztmodern korban a science fiction iránya kettévált és mindkét irány a kanonizáció felé indult.

56 McHale, Brian: *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

57 H.Nagy, Péter: *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

58 Manovich, Lev (2007): *Remixelhetőség*, in: *Hatalom a mobiltömegek kezében Új média re:mix I.* (szerk. Halácsy Péter, Vályi Gábor, Berry Wellman) Typotex, Budapest, 79-90.

A Mátrix filmek elemzése kapcsán Deborah Knight és George McKnight a műfaji hibriditást hangsúlyozva írja, hogy a filmek a rendező szándéka szerint lettek műfajilag nem besorolhatóak az ismert közönségműfajok egyikébe sem, a filmek műfaji összetettsége abból adódik, hogy „az ismert közönségműfajok hagyományossá vált jegyeit, szerkezeti megoldásait és a bennük található motívumokat használja fel.”⁵⁹ Azt sugallja, hogy a tömegfilmek elemeinek újrahasznosításával valami más minőség jön létre a Mátrixban. A magyar recepcióban, mint már említettem Bényei tartja fontosnak hangsúlyozni a posztmodern science fiction létezését és elhatárolódását a kiberpunktól.

A legsikeresebb kanonizációs kísérlet a harmadik mely a magaskultúra és a populáris kultúra bináris oppozíciójának radikális felbontására és a mezők összeolvasztására a posztmodern elméletet használja. Ez a művelet a következő fejezetben tárgyalt viszonyrendszer, a kiberpunk és posztmodern kapcsolatának fontos eleme.

Kiberpunk és posztmodern⁶⁰

„Gibson cybertere egyszerre allegorizálja a technológiát és az olvasást, valamint alapozza meg a posztmodern narratíva folyamatosan elmozduló területeit a sci-fi technológiai lehetőségeiben.”⁶¹
/Scott Bukatman/

Mind az amerikai, mind pedig a magyar kiberpunk recepció magától értetődően központi helyen foglalkozik a műfaj posztmodernhez való viszonyával. Egyértelmű a kritika sugallta párhuzam a modern és a science-fiction, másfelől a posztmodern és a kiberpunk között. Ezt az egyszerű képletet árnyalja a modern és a populáris kultúra, illetve a posztmodern és a populáris kultúra viszony rávetülése a párhuzamra.

Larry McCaffery a Columbia Literary History-ben egyértelműen a populáris kultúra és

magaskultúra közötti áttörés, mint a posztmodern kultúrdomináns egyik karakterisztikus sajátossága horizontjáról vizsgálja a kiberpunk helyét a kultúrában. Ez a sajátosság megegyezik az előző fejezetekben tárgyalt áthatolási műveletek közül az utolsóval, melynek beindításakor a magaskultúra és populáris kultúra oppozíciójának felszámolására törekedve válik kanonizálhatóvá a kiberpunk irodalom és film.

Fredric Jameson munkássága óta megkerülhetetlen tétele a posztmodernnek a popokult felé közeledése. Jameson a posztmodern-t nem stílusként, hanem kulturális dominánsként fogja fel. A stílus és a kulturális domináns között a nyitottságban rejlik a különbség a felfogás tekintetében: a stílust összefüggőbb, egymáshoz rendeltőbb, szorosabban kötődő elemek jellemzik, a kulturális domináns pedig: „széleskörű, nagyon különböző, de egymásnak alárendelt sajátosságok jelenlétét és egyidejű fennállását teszi lehetővé.”⁶² Abádi Nagy Zoltán, bár nem használja a kultúrdomináns terminust, érzékelteti, hogy a posztmodernt nem egységes stílusként, hanem valami más entitásként fogja fel. Ekképp fogalmaz a posztmodern vitákban egymásnak feszülő ellentmondásokra utalva: „Ezek közt az ellentétpárok közt egynek sincs olyan pólus, amelyik egyedül érvényes a posztmodern regény egészére. Együttesen az összkép elemeinek tekintve őket viszont valamennyi igaz. Ha más-más csoportnál, szerzőnél, műben is, sőt más értelemben egyazon művön belül is, ezek a tendenciák mind érvényesülnek. A határokat megkérdőjelező kettős tendenciájúság tipikus posztmodern sajátosság.”⁶³ Kulcsár Szabó Ernő pedig Jameson és Abádi Nagy gondolataival párhuzamba állíthatóan azt mondja, hogy a posztmodern azért közelíthető meg nehezen, mert egyrészt szellemi kiterjedése a korstílusokhoz mérhető, ugyanakkor „mindezt anélkül, hogy akár csak a művészeti posztmodernnel kapcsolatban is közös stílusjegyekről beszélhetnénk.”⁶⁴

Az építészeti posztmodernből kiindulva Jameson így vélekedik: „E populista retorikát akár becsülhet-

59 Knight, Deborah, McKnight, George (2003): Igazi akciófilm virtuális filozófiával, Mátrix filozófia, szerk. William Irwin, Bestline Cinema, Budapest, 234.

60 V.ö. Rétfalvi, Györgyi (2005/1): *Cyberpunk and the Postmodern*, Freeside Europe, <http://www.kodolanyi.hu/freeside/issues/issue1>.

61 Bukatman, Scott: *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

62 Jameson, Fredric (1996): *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in.: *Testes Könyv I.*, szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 416.

63 Abádi Nagy, Zoltán: *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 14.

64 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A máság, mint jelenlét Posztmodern kortudat és irodalmiság*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 233-266.

nének is, legalábbis meg van az az erénye, hogy felhívja figyelmünket a fentebb említett összes posztmodernizmus alapvető jellemvonására: nevezetesen a magas kultúra és az ún. tömeg- vagy kommersz kultúra közti korábbi (alapvetően érett modern) határ eltörlésére, valamint újfajta szövegek keletkezésére, amelyeket pontosan annak a kultúriparnak a formái, kategóriái és tartalmi töltenei meg, amit a modernizmus összes ideológusa – Leavistól és az Amerikai Új Kritikától kezdve egészen Adornóig és a Frankfurti Iskoláig – oly szenvedélyesen elítélt. A posztmodernizmusokat éppen a bővli és a giccs, a TV-sorozat és a Readers' Digest kultúra, a reklám, a motelek, az éjszakai show-k és a B kategóriás hollywood-i filmek, a rémregény, a románc, a populáris életrajz, a bűnügyi történet, a science fiction vagy a fantasy regény repülőterei ponyva kategóriáival dolgozó ún. para-irodalom „lebecsült” tájképe nyűgözi le: nyersanyag, amit már nem egyszerűen csak „idéznek”, ahogy valószínűleg Joyce vagy Mahler tette volna, hanem saját lényegükké olvasztják.”⁶⁵ Ugyanakkor Jameson elítélőleg nyilatkozik a posztmodern irodalmi szöveghagyományt homogenizáló felfogásáról, mely minden hagyomány, minden szöveg egymásmellé helyezésével a szimulákrum hatásmechanizmusában kioltja azok különmemű elemeit. Kulcsár Szabó Ernő irodalmár pedig nyomatékosítja, hogy a (kiberpunk kultúra számára nélkülözhetetlenül fontos) visszacsatolás és újrahasonosítás posztmodern elem.⁶⁶

Jameson észreveszi, de nem értékeli a posztmodernnek „a hagyomány egészével szemben tanúsított ironikus toleranciá”⁶⁷-ját, annál inkább szívesen beszél erről az egybeolvadásról William „L.M. A popkultúra és a magas kultúra, a különböző műfajok, műformák közötti választóvonal áttörése úgy tűnik, felszabadító hatással volt az ön generációjához tartozó írókra. WG A tudat, hogy ez az egész áttörés-dolog a mi malmunkra hajtja a vizet, igencsak felszabadító. A posztmodern, úgy tűnik, nem más, mint a kulturális keverékfajták létrejötté-

65 Jameson, Fredric (1996): *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in.: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 415.

66 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A máság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédműd és horizont, Argumentum, 233-266.

67 Béneyi, Tamás (2000): *Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek, Akadémiai, 47.

nek folyamata. Eredménye egy vad, eklektikus ízlésű generáció (és művészgeneráció), melynek tagjai punk- és Mozart-rajongók, és hol azokat a rémséges sci-fiket és horrorfilmeket bámulják, hol pedig iszapbirkózásra vagy felolvasóestekre hívnak. Ha valaki író, jól nyitva kell tartania a szemét és a fülét, mindent magába kell szippantania, de éreznie kell azt is, hogy mi szívároghat át az írásaiba; azt, hogy egy meghatározott kontextusban minek mi a helyi értéke. Tudom, nincs érzékem a parcellázó írásmódhoz, és az irodalmat sem tekintem másképp, mint a többi művészetet. Az irodalom, a tévé, a zene, a mozi képei, fordulatai, kódjai beszívárognak a szövegeimbe. Akár tudok róla, akár nem.”⁶⁸

Abádi Nagy Zoltán, Scott Bukatman, Sz. Molnár Szilvia és még sokan mások többször is nyomatékosítják – a kiberpunk irodalomban markánsan megjelenő – filmelvűség szerepét a jellegzetesen posztmodern prózában. „A mozira való utalás is a posztmodern irodalom sajátossága. Ez, amint azt McHale is jelzi, nem a filmes reprezentációs formák felhasználását jelenti, ahogy azt Joyce, Proust vagy a futuristák esetében láttuk. Sokkal inkább annak az óriási fenomenológiai erőnek és az ebből eredő ontológiai súlynak a bevonódását jelenti ez, amellyel a filmes eszközök a fikciót képesek felruházni.”⁶⁹ A kiberpunkban generálódó szövegek ezért is nagyon jó alapanyagai a filmes adaptációnak.⁷⁰

Jameson szerint a posztmodernben már egészen másképp viszonyul a kultúra alrendszer a gazdaság alrendszeréhez. Nem függetleníteni próbálja tőle magát, ahogy a modernitásban igyekezett, hanem önszántából aláveti saját szerűségét a gazdasági alrendszer szükségszerűségeinek, mind eszközhasználatában, mind tartalmában és tematikájában, de ez a reláció megfordítva is elmondható: a gazdasági alrendszer figyelme fókuszába állítja a kulturális alrendszert. „Az történt, hogy az esztétikai alkotás mára általánosan az áruterelés részévé vált: az az örült gazdasági kényszer, hogy minél eredetibbnek látszó termékek (a ruházattól a repülőgépekig) újabb és újabb áradatát hozzák létre a mindinkább növekvő mértékű áruforgalomban, egyre fontosabb strukturális funkciót és pozíciót tulajdonít az esz-

68 McCaffery, Larry: *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

69 Bukatman, Scott: *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

70 V.ö. Rétfalvi, Györgyi (2005): *A kiberpunk megjelenési formái, szöveg, film, zene – hypermediális művészet*, Bástya, Székesfehérvár, 207-215.

tétikai újításnak és kísérletezésnek.⁷¹ Baudrillard elméleti rendszerében így jelenik meg ez a gondolat: „A kultúra ma már nem azért születik, hogy tartósan fennmaradjon. Természetesen azért fenn tartja magát, mint egyetemes követelményt, mint eszményi referenciát, méghozzá annál erősebben, minél inkább elveszti jelentése lényegét, ... valójában azonban termelési módját tekintve ugyanannak az „aktuális”-küldetésnek van alávetve, mint az anyagi javak.”⁷² Baudrillard azonban Jamesonnal ellentétben úgy látja, hogy ez nem a kultúra ipari módszerekkel való terjesztésének a következménye, hanem a kommunikációs rendszer kényszerítő erejéé, ami a naprakészség kényszerében, a kommunikációs folyamatban való benne állás kényszerében érhető tetten, amelynek logikus következménye a tömegkultúra és a magaskultúra (Baudrillard-nál avantgarde-nak nevezett) közötti különbségtétel érdektelenné válása. Kulcsár Szabó Ernő ekképp foglalja össze a problémát: „A posztmodernség egyik korszakos jelentőségű művészetontológiai felismerése ugyanis ama feltételek tudatosítására vezethető vissza, hogy a high-tech társadalmakban a mindennapiság mind teljesebb átesztétizálása gyakorlatilag az ideologizmus eltűnésével párhuzamos folyamat, pontosabban, hogy e társadalmakban a mindennapi élet esztétizáltsága (az áruesztétikától a környezetesztétikáig) maga testesíti meg a késő polgári világ ideológiáját.”⁷³

Ebből a tendenciából burjánzik a posztmodern eklektika mindent bekebelező, újrahasznosító és önmagát mindenkinek megmutatni, tetszeni vágyó esztétikuma. A posztmodern művészet újra a magaskultúra által (főleg a klasszikus, tudós modernség és az avantgarde fensőbbességessége miatt) mindezidáig magára hagyott nagyközönség felé fordul.

A magyar recepció is, bár nem minden berzenkedés nélkül, átveszi a popkultúra és magaskultúra közti határ lebomlásának, az amerikai posztmodern recepcióban működő tételét: Abádi Nagy Zoltán

71 Jameson, Frederic (1996): *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in.: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 417.

72 Baudrillard, Jean (1993): *A kulturális továbbképzés*, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és struktúrái” c. könyvből), Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 172-173.

73 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A másság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 248.

összefoglaló munkájában a posztmodern világnézet alapélményeként határozza meg a tömegtársadalmat és a tömegmédiумok generálta tömegkultúrában való elveszettség érzését. „Irwing Howe kétségkívül a lényegre tapintott, amikor a „tömegtársadalom” kialakulásában jelölte meg a II. világháború utáni irodalom számára előállt új helyzet okát. Abban, hogy a társadalom komfortba, passzivitásba, közönybe süllyed és atomizálódik; a hagyományos kötődések fellazulnak vagy széttolódnak; a közösségi összetartó erők felmondják a szolgálatot; az egyén fogyasztóvá válik, s tudatilag eközben maga is a fogyasztott tömegkultúra tömegtermékévé konformizálódik.”⁷⁴ Majd a posztmodern alkotásokat és recepciót jellemző ellentétek ismertetése után megjegyzi: „Nem egy izgalmas könyv és tanulmány tárgya, például – ld. John Vernon, Malcolm Bradbury, Guido Carboni ezirányú töprengéseit –, hogy a posztmodern művészet egyszerre olvasztja magába a magas- és a popkultúrát, egyszerre tud avantgárd és pop lenni.”⁷⁵

„A kultúrkritikai olvasás bizonyos tekintetben „kedvez” a tömegkultúra műfajainak, hiszen az esztétikum ideológiájának lebontása megkérdőjelezi az érték kategóriájának ártatlanságát és érvényességét. Fellazulnak a hagyományos kánonokba tartozó szövegek közötti olyan típusú és élességű esztétikai különbségek, amilyenek például a modernizmus elitizmusát jellemezték. A posztmodern újraírás/újraolvasás nagyjából ugyanazokkal a kérdésekkel fordul egy kanonizált klasszikushoz és egy tömegkultúrába tartozó szöveghez (sokak szerint a posztmodern alapsajátossága „az elitkultúra és az úgynevezett tömeg- vagy kommersz kultúra közötti régebbi – főként modernista – határvonal eróziója.”)⁷⁶ – írja Bényei Tamás. Bényei stílusához hasonlóan, finoman, jelzésszerűen érintve csak a tömegkultúra és a posztmodern közti viszony barátságos voltát – miközben éppen e-viszonyrendszer manifestálódásában tapintva a posztmodern elkülönülését, mind a klasszikus modernségtől, mind pedig az avantgarde-től – fogalmaz Kulcsár Szabó: „Míg a két nagy irányzat (vagy a hermetizmus vagy a közvetlen beavatkozás jegyében) elutasított min-

74 Abádi Nagy, Zoltán: *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 11.

75 Abádi Nagy, Zoltán: *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 14.

76 Bényei idézi Jameson, Fredric, *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991. könyvből.

denfajta hagyományt, s így áthághatatlan határokat állított magas- és tömegkultúra közé, addig a posztmodernség a hagyományozott művészi jelrendszerek korlátlan birtokolhatóságát vallja. S annak következtében, hogy a művészet elitisztikus különállása illúzióknak bizonyult a szemében, léte alapjait nem is úgy érzi – vagyis nem a tömegkultúrától érzi – fenyegetettnek, mint ahogy azt még a századforduló modernsége képzelte. Visszavonhatatlannak inkább az a tapasztalata látszik, hogy a művészet jelrendszereit, mint a magaskultúra „nyelvét” egyre kevésbé lehet szembeállítani a tömegkultúra nyelvével.⁷⁷ Bényei Tamás úgy vélekedik, hogy a tömegkultúra tematikája, eszköztára felrzza a magaskultúrát: „S ha ez lehetséges, akkor elfojtott formaként a tömegkultúrához tartozó műfaj potenciálisan képes arra – talán épp a kulturális elfojtás aktusa hozza létre ezt a látens képességet –, hogy a kanonikus szövegek és szövegtípusok által kimondhatatlan (bennük illetve a kanonizálódás révén általuk elfojtott) tartalmak, kérdések, kollektív vágyak és szorongások fogalmazódjanak meg benne.”⁷⁸

Kömlödi Ferenc egész eddigi, a kiberpunkkal kapcsolatba hozható munkásságában szenvedélyesen, és a kiberpunk mozgalom determinálta ellentmondást nem tűrő hangon érvel a kultúrszintek összeolvadásának dekrétuma mellett. Szerinte „A XIX. századi műveltségkép utóvédharcosai különítik csak el”, a magas és a tömegkultúrát, és ez az elkülönítés, írja rosszallóan Kömlödi, „tudós esztéták hermeneutikus belemagyarázása” csupán, hiszen „a műalkotások fogyasztói befogadását teljesen más kritériumok szabályozzák”⁷⁹.

A fogyasztói befogadás kritériumainak változása egyrészt a Jameson által hangsúlyozott árutertermelés-fogyasztás reláció magaskultúra involváló hatásával magyarázható, másrészt az ezzel egyidejűleg végbemenő, az új tömegmédiák gerjesztette befogadás-struktúra változási folyamattal relációban mutathatók ki. „Az a bizonyos auravesztés, amelyet Benjamin a mechanikus sokszorosításban ért tetten, s amelyet a korai tömegkultúra legnagyobb

veszélyeként és megkerülhetetlen sajátosságaként rajzolt elénk, ma minden bizonnyal megváltozóban van. A digitális sokszorosítás nem mechanikus másolatok készítése csupán. A participatív új média egészen egyszerűen új térképet, új szereposztást, új felfogásokat jelent. A néma és változatlan műalkotás, illetve a mindig változó olvasat eddig érvényes egyensúlya helyén az illékonyan változtatható szövegek és az aktív befogadás új egyensúlya áll. A megértés immáron nem rejtőzik el az olvasásban, az interpretáció immáron nem korlátozódik az olvasatra. Az átlagolvasó eltűnt, de helyette feltűnik a kalandor kedvű, együttműködést javasoló, a szöveget nem csupán kihívó, de bármikor gátolás nélkül átíró és újraalkotó társszerző, ha tetszik, médiafogyasztó alakja.”⁸⁰

McCafferyt interpretálva Brian McHale némi tudós iróniával Jameson tételére is irányuló óvatosságra int: „Mint más írásaiban is, McCaffery egy általános posztmodern jelenség fényében vizsgálja a kortárs kiberpunk sci-fit, tudniillik a műfaji határok állítólagos megszűntének fényében, ami egyúttal a „könnyű” irodalom (mint például a sci-fi) és a „komoly” irodalom közötti fal leomlását is jelentené. A többek között Fredric Jameson és Andreas Huyssen nevéhez fűződő alaptétel másként fogalmazva a következő: a posztmodernizmust a magas és az alacsony kultúra, tehát a „hivatalos” magaskultúra és a populáris- vagy tömegkultúra hierarchiájának felbomlása jellemzi. Oly vonzó és nagyhatású ez a tétel, hogy jobb, ha óvatosan bánunk vele.”⁸¹

McHale egyrészt arra figyelmeztet, hogy a magaskultúra termelő, elosztó és fogyasztó intézményei, noha a kultúrszintek keverednek a műveken belül, továbbra is elkülönülnek egymástól. Másrészt arra is figyelmeztet McHale, hogy a kultúrszintek egybeolvadásának egyértelművé válása éppen a kiberpunk egyik fontos műfaji sajátosságában rejlt erőtt csökkentené, a szervesen illeszkedés elvét, melyet pontosan a kulturális elemek hierarchikus struktúrájának megléte éltet, és ezért hat. Ha az elemek egyneműek lennének, a kiberpunk nem tűnhetne az egymáshoz nem illő elemek összeillesztésében rejlt esztétikai többlettel.

Harmadrészt McHale azzal gyengíti a Jamesontól származó tétel erejét, hogy figyelmeztet arra,

77 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A máság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 252.

78 Bényei, Tamás (2000): *Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek, Akadémiai, 42.

79 Kömlödi, Ferenc (1996): *Virtuális világnyelv*, Filmvilág, 7, 52-55.

80 György Péter, (é.n.) *Képek hatalma*, jegyzet.

81 McHale, Brian, *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

hogy a modernizmusnak, (noha köztudottan számos értelmezése van,) csak egy meghatározott értelmezésével releváns szembe állítani a posztmodern felszabadító hatását. A modernista szerzők is használtak ugyanis populáris mintákat és műfajokat, és nem csak a Jameson által említett ironizáló, vagy parodisztikus célzattal. Ugyanakkor éppen McHale adja meg e kétely feloldásának lehetőségét is, mert akár tetszik, akár nem, bármennyire használjon is a modern pop elemeket, egészen más attitűddel teszi ezt, mint a posztmodern. „Mindez nem jelenti azt, hogy a szóban forgó kérdésben ne lenne említésre méltó különbség a modernizmus és a posztmodernizmus között, mert természetesen van, csakhogy ez legnagyobb részt önértelmezéseik különbözősége: mert míg a modernisták elutasították és álcáználni próbálták, addig a posztmodernisták nyíltan vállalják a populáris kultúra mintáitól való függőségüket.”⁸²

Konklúzióként levonható, hogy bár igazat kell adnunk McHale-nek abban, hogy a magaskultúra populárisval való egybeolvadásának ténye nem elegendő a pomo és a modern megkülönböztetéséhez, ez a folyamat kultúráközi rejtékutakon ugyanis már korábban, mindkét irányban megindult, de nem csak, mint hangsúlyozza, a folyamat „technológiai felgyorsított mozgása”-ban, hanem a popkultúrához való hozzáállás attitűdváltozásában is megfogható, a két kultúrdomináns közötti különbség. Röviden: a posztmodern korban konvergencia áll fenn a tömegkultúra és a magaskultúra között, nem pedig szégyenlős, illegális, szelektív, rejtett egymásra hatással van dolgunk.

A tömegkultúra Bényei Tamás szerint is bizonyos szempontból megtermékenyíti a magaskultúrát. Bényei a posztmodern, metafizikus anti-detektívtörténet elterjedésében és abban, hogy felváltja a klasszikus krimi projektív, rendre, megoldásra, végeredményre, befejezésre törekvő, tehát modern szemléletét: a modernség projektumának lebomlásának szimbólumát látja. A kiberpunk és posztmodern anti-detektív történet egyik legjobb filmes példája a Szárnyas fejvadász című Ridley Scott film, mely Philip K. Dick Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal? című novellájából készült 1982-ben. A teljesen tönkretett, katasztrófa utáni állapotban vegetáló Földön játszódik, ahol rebellis androidok (replikánsok) után nyomoz egy magádetektív, hogy kiiktassa őket. A

82 McHale, Brian, *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

filmet a kiberpunk előfutárának, pre-kiberpunknak is kategorizálják.

A filmben a modernség projektumának lebomlása analógia kézenfekvő: az emberiség a legmagasabb szintű technológiája ellenére is tönkre tette és nem megvédte a bolygót, és az emberek meggyógyítása helyett a másolataik, a replikánsok tökéletesítésére fordította a tudomány és a technológia eszközeit.

A science fiction rendelvűségének és a kiberpunk entrópisztikus szerveződésének ellentmondásossága szintén átvihető arra a posztmodernben zajló folyamatra, mely a modernség projektumainak, a nagy elbeszéléseknek szimbolikus lebontására irányul. A posztmodern alapvető tapasztalata, hogy a technika magas szintre fejlődése sem teljesítette be a modernitás projektumait. A modernitás embere számára úgy tűnt, az emberiség eljutott egy univerzális társadalomszervezési modellhez, megismerési technikához, melynek segítségével beválthatná a felvilágosodás nagy ígérését. Nevezetesen azt, hogy az ember kiteljesítheti saját lehetőségeit, egyre racionálisabb lényé válik, a tudomány pedig halad előre és a technotudomány révén ez a világ lesz minden világok legjobbika! Hatalmas, bizalmat keltő mítoszok születtek a tudomány és az ember mindenhatóságáról, arról, hogy a világ valahonnan valahová tart, és a dolgoknak van logikus rendjük. A posztmodern embere nem csak azt látja, hogy nem teljesültek még be a projektumok, hanem azt is, hogy nem is fognak. „Mi jön a poszt után? A modern aligha. A rendteremtés illúziója elillant, akár a széthullás mámor. A techno-kultúra nem reménykedik már magán vagy kollektív érdemekben: káosztársadalmat diagnosztizál. A jelek fokozatosan antirendszerré állnak össze.”⁸³ – írja Kömlődy. Ennek a szemléletnek a szükségszerű önkifejezése a tömegkultúrát a magaskultúrával vegyítő posztmodern kiberpunk.

Veronica Hollinger szintén a science-fiction/modern kiberpunk/posztmodern relációkat emeli ki: „A hagyományos sci-fi olyan ismeretelméleti elveket vall, melyek értelmében az ok-okozati narratív fejlődéslogikát részesíti előnyben, és általában optimista módon hisz az emberiség tudás által való előrehaladtában. Jellemző, hogy az 1940-es és 50-es években – az amerikai tudományos fantaszti-

83 Kömlődy, Ferenc (1995): *Techno, Trance, Ambient... A káoszlakó*, Filmvilág, 11, 6.

kus irodalom virágkorában – az űrhajó számított a műfaj legjellegzetesebb ikonjának. Nem kevésbé jellemző az sem, hogy a hagyományos sci-fi – a narráció szempontjából – a realista regényt tudhatja legközelebbi rokonának; mindkettő a tizenkilencedik század pozitívista tudományhitében fogant, mindkettő adója továbbá annak a hagyománynak, amely a nyelvet átlátszó „ablakként” gondolja el, ami kilátást enged egy nem túlságosan bonyolult emberi valóságra. Amikor azonban a posztmodern regényirodalom bekebelezi a sci-fit, egyúttal egy olyan esztétikába és látásmódba is beleolvasztja, amelynek központi előfeltevése a bizonytalanság és az eleve-el-nem-rendeltség, minek következtében mind „a világegyetem kauzális interpretációjának” lehetősége, mind a „híhetőség retorikájának” megbízható volta kérdésessé válik, mindaz tehát, ami addig e műfaj legfőbb, „lényegi” meghatározójának számított.”⁸⁴

Scott Bukatman szintén azt hangsúlyozza, hogy a modernista fikció kultúrdominánsa ismeretelméleti, míg a posztmodern fikció alapvetően az ontológiai kényszertől meghatározott. „Bukatman például azt állítja, hogy a kiberpunk „neuromanticizmusa” megfelel a sci-fi posztmodern állapotának: az ember *reintegrációja* az új, technológiai valóságba megkezdődött.”⁸⁵ „Általában azonban e művekben is befejezetlen marad a humanizmus kritikája, és ez részben a tömegpiacra való sorozattermelésnek köszönhető, részben pedig a műfaj konvencióinak, amelyek – ha többé-kevésbé hűen követik őket – úgy tetszik, elkerülhetetlenül visszavezetnek a sci-fire oly jellemző hatalmi fantáziákhoz.”⁸⁶

Brian McHale ezzel párhuzamosan nem csak Jameson tétele kapcsán int elővigyázatosságra, hanem azt is sugallja, hogy egyrészt megmarad a posztmodern korban is a határvonal a magas és a populáris kultúra között, és a kiberpunk (ugyanis noha McHale a kiberpunkról ír, többnyire a science-fiction műfaji megjelölést használja) ennek a határvonalnak a popkultúra felőli oldalán helyezkedik el. Másrészt azt bizonyítja, hogy a kiberpunkban és a posztmodern regényben tagadhatatlanul létező hasonlóságoknak a „független, de párhuzamos fej-

lődés”⁸⁷ a magyarázata. Később még egyszer hangsúlyozza: „Mindez újabb bizonyíték arra, hogy a két ontológiai testvérműfaj, a sci-fi és a posztmodern egymással analóg, de egymástól független utakon fejlődik.”⁸⁸ Számomra bizonyos szempontokból nem meggyőző McHale érvelése. Azzal ugyanis, hogy például a Gravity Rainbow tapintható jelenlétét elemzi a kiberpunk szövegekben, vagy éppen a Gibson szöveg intertextualizálódását Ackernél, éppen magának ellentmondva azt bizonyítja, hogy ez a fejlődés nem független utakon megy végbe, hanem tudatos közel/edés/ítés eredményeképpen. McHale tamáskodása a nyilvánvaló elmismásolása a hivatalos irodalomtudomány vélt pozícióvesztésének megelőzése érdekében. Ugyanakkor éppen azzal a gesztussal, hogy a diskurzus középpontjába helyezi ezt a problémát, mégpedig nem csak tanulmányaiban, de összefoglaló igényű munkájában, a Constructing Postmodernism-ben is több fejezetet szentelve a témának, szükségszerűen maga is részt vesz a műfaj legitimációs folyamatában.

Egészen más oldalról támadja a kiberpunk posztmodernitását Caren Cadora a feminista kiberpunk teoretikusa: „Kezdetben úgy forgalmazták a kiberpunkot, mint termékeny eljegyzést a posztmodern állapottal, amely folyamatában látatja, amint az emberi tudat belakja az elektronikus tereket, elmosva a határt ember és gép között. Az emberi test kiberpunk dekonstrukciója forradalmat jelzett a politikai művészetben.”⁸⁹ – írja, de a kiberpunk nem teljesítette be a hozzáfűzött elvárásokat. Cadora a kiberpunk kudarcát abban lát-

84 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80.

85 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80.

86 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 88.

87 McHale, Brian: *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

88 McHale, Brian: *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

89 Cadora, Caren: *Feminista kiberpunk*, Prae, 2001/1-2.

ja, hogy a feminista science-fiction hagyományt⁹⁰ megkerülve, nem ad választ a posztmodern kor ontológiai kérdéseire. A visszacsatolást a feminista kiberpunk teszi meg, új horizontokat nyitva ezzel a haldokló kiberpunk előtt, és megtermékenyítve a posztmodern és kiberpunk eddig terméketlen viszonyát. „Ebből a célból kezdték az írók használni a kiberpunkot, hogy ellenálljanak a maskulin elődök konzervatív politikájának, megbirkózzanak a technológia realitásaival és a feminista szubjektum új formáit kutassák.”⁹¹ Samuel Delany és Veronica Hollinger is úgy látják, hogy a kiberpunk méltatlanul feledkezik meg manifesztumaiban elődjeként, ihletőjeként megjelölni a feminista science fictiont.

A populáris kultúra kihívásaira adandó lehetséges válasz Umberto Eco szerint a mű többszinten, vagy Jákfalvi/Kappanyos adekvátabb terminusával élve annak a többirányú olvashatósága. Az eco-i terminus kiigazítása azért szükséges, mert a többszintűség fogalma még mindig hierarchikus viszonyt tételez a kultúra szintjei között, míg a többirányúság fogalmának bevezetése lehetővé teszi a hierarchikus

90 „Mindazonáltal, ahogy fentebb már említettem, nem a kiberpunk az egyetlen terület, amelyen a science-fiction antihumanista érzületről tett tanúbizonyságot. Jelentős antihumanista szövegkorpuszt produkált a feminista sci-fi-irodalom is, bár e szövegkorpusz lényegesen eltér a kiberpunkétól, melynek legnagyobb részét néhány középosztálybeli fehér férfi írta, legtöbbszörük – megmagyarázhatatlan módon – texasi. Ide tartozik például Joanna Russ *The Female Man*-je (1975), Jody Scott *I, Vampire*-je (1984), valamint Margaret Atwood *The Handmaid's Tale*-je (1985); regények, amelyek úgyszintén hozzájárultak a hagyományos science fiction posztmodernista revíziójához. Az írók politikai célkitűzéseiből kifolyólag azonban e szövegek egészen másképp konstruálják/dekonstruálják tárgyukat, mint ahogy az a kiberpunk technológia-áthatotta poszthumanizmusában kézenfekvő. Jane Flax például a következőket állítja: „a feministák – más posztmodernistákkal egyetemben – kezdi úgy látni, hogy ez a transzcendens képzetvilág [az ti., mely a ráció, a tudás és az én eszméinek univerzális érvényét vallja] csupán egy szűk csoport tapasztalatait tükrözi és vetíti rá a valóságra – mely csoport javarészt fehér, nyugati férfiakkól áll. E transzhistorikus állításrendszer részben azért tűnik számunkra is elfogadhatónak, mert azok tapasztalatait tükrözi, akik társadalmunkon uralkodnak.” Flax meglátásai jogosak, bár a feminizmus egészének összemosása a posztmodernizmussal leegyszerűsíti e kettő bonyolult, többszörösen összetett viszonyát.” Hollinger, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

91 Cadora, Caren, *Feminista kiberpunk*, Prae, 2001/1-2.

szerveződés felszámolását. Eco szerint a kultúra szintjei kölcsönösen kiegészítik egymást, csupán azt kell elérni, hogy mindegyik egyaránt élvezhető legyen az adott közönség számára.

Gibson és McCaffery a következőképpen reagálnak az interjúban erre a posztmodern tételre: „WG: Pontosan – és csak egy bizonyos fajta vírusgazda lesz képes eltartani a megfelelő számú mutációt. Tapasztalhatta, hogy az olyan könyv szerkezete, mint a *Neurománc*, egy ponton túlságosan bonyolulttá válik. Nem olyan „csodálatraméltóan komplex” módon, mint Pynchon regényei, hanem egyszerűen úgy, hogy a mindenféle limlomok egyszerre csak zavarni kezdik egymást.

LM: Zavarja, hogy az olvasók nagy része észre sem veszi a legtöbb utalást? Ahhoz, hogy kövessék a gondolatmenetét, persze nem kell tudniuk, hogy a „Big Science” egy Laurie Anderson-dal; mégis, többet értenek a szövegből, ha ismerik a dalt.

WG: Tetszik az elképzelés, hogy a szöveg egyes szintjei el vannak zárva a legtöbb olvasó elől. A populáris formákkal dolgozó íróknak tudniuk kell, hogy olvasóik nem mindig veszik észre a finomságokat – persze olyan is van, hogy kiderül, tökéletesen félreértettek; ironiát sejtnek ott, ahol komolyan beszélnek, vagy komolyan vesznek, amikor kifigurázok valamit.”⁹²

Összegzés: a kiberpunk szétoszlik és újrahazsnosul a posztmodernben

A kiberpunk a 80-as években indult, a 90-es években érte el csúcspontját és napjainkban globális mainstreammá válna oszlik el a kultúrában, a populáris regények és filmek áradatában. A posztmodern újrahazsnosítja az elemeit a művészfilmekben és a populáris filmekben is.

A kiberpunk viszonya science-fictionnel ambivalens, míg a 80-as években felfrissíti, újratematizálja a science-fictiont, a 90-es években leválik róla. Mivel a kiberpunk alapeleme a kibertér, vagyis a mátrix, vagyis a tudományos-fantasztikus regények paratere, amely a történet normál, vagy valós terével párhuzamosan létezik, ez a leválás is csak virtuális marad.

92 McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

A populáris kultúrával a kiberpunk viszonya szintén ambivalens, bár szubkultúráként indult és igyekezett elhatárolódni a tömegkultúrától, regényei a közeljövőre megjósolt technológiai forradalom ígéretével egyre népszerűbbek lettek, a szórakoztatóipar és a közönség egyre nagyobb fantáziát látott bennük. Az 1995-ös Johnny Mnemonic című film Keanu Reeves főszereplésével még megbukott, de a Mátrix szintén az ő főszereplésével 1999 és 2003 között három egészestés filmre talált közönséget, és kiadtak még egy anime sorozatot is az előzményeket bemutatva. Mamoru Oshii kultikus animéja, a Ghost in the Shell sem maradt marginális, több új rész és egy televíziós sorozat is készült belőle. Maga a mozgalom is megfáradt a nagy sikertől és megújulásra vár.

A posztmodern viszont harmonikus kapcsolatot ápol a kiberpunkkal. Ahogy a kiberpunk újrahasznosította a science-fiction formát, úgy használja most újra a posztmodern a kiberpunkot. A kiberpunk szétoszlik a kultúra számtalan regiszterében, újra és újra felbukkannak motívumai, műfaji sajátosságai a művészfilmekben, a gyerekcsatornákon futó sorozatokban, a szórakoztató regényekben és az egészestés hollywoodi filmekben is. Legutóbb például az Éhezők viadala című film (Gary Ross, 2012) Arénáját formálták mátrixosra, ahol a kibertérbe valósidőben formázhatták a körülmények változását. Időjárás, napszakok és ragadozók alakulnak, ahogy az operátorok a térbeli érintőképernyőn keresztül a versenyzők számára valóságként érzékelhető elemeként létrehozják őket, hogy egy televíziós reality showt még izgalmasabbra alakítsanak.

Bibliográfia

- Abádi Nagy, Zoltán (1987): A posztmodern regény Amerikában, *Helikon*, 1-3, 14.
- Aldiss, Brian W., Wingrove, David (1994-1995): *Trillió éves dáridó. A science fiction története*. I-II., ford.: Nemes Ernő, Cédrus – Szukits, Budapest-Szeged,
- Almási, Miklós (1992): *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 14.
- Baudrillard, Jean (1993): *A kulturális továbbképzés*, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és struktúrái” c. könyvből), Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 176.
- Bényei, Tamás (1999): Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction, *Prae*, 1-2.
- Bényei, Tamás (2000): Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern, *Modern filológiai füzetek*, Akadémiai, 47.
- Bukatman, Scott (2001): Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér, *Prae*, 1-2.
- Cadora, Caren (2001): Feminista kiberpunk, *Prae*, 1-2.
- Curl, Ruth (2001): A kiberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science fiction, *Prae*, 1-2.
- Czeizer Zoltán (1999): *Szerepjáték a kibertérben*, Internetmítosz, szerk.: Czeizer Zoltán, Csanádi Márton, KJF, Székesfehérvár,
- Csicsery-Rónay, István, Jr. (1991): *Kiberpunk and Neuromanticism*, Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 182-193.
- Eco, Umberto (1996): *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei”*. In. Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény 4. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 71-99.
- Forum*, Mississippi Rewiew 1988/47-48, 28-35.
- Goldberg, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www.adsys/getAd.
- György, Péter, (é.n.) *Képek hatalma*, jegyzet, kézirat.
- H.Nagy, Péter (2001): Imaginárium III, *Prae*, 1-2.
- H.Nagy, Péter (2001): Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei, *Prae*, 1-2.
- Hollinger, Veronica (1999/1-2): Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus, *Prae*, 80-90.
- Jameson, Fredric (1996): *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyan Rita, in.: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalom-elmélet Csoport, 416.
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London,
- Jákfalvi, Magdolna, Kappanyos, András (1990): A nagy detektív és a posztmodern, *Literatúra*, 4, 359.
- Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlata*. Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 161-169.

- Kollár, József (2000): *Hattyú a komputer vizén*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 29.
- Kömlödi, Ferenc (1999): Fénykatedrális, *Kávé*, Bp, 96.
- Kömlödi, Ferenc (1995/11): Techno, Trance, Ambient... A káoszslakó, *Filmvilág*, 6.
- Kömlödi, Ferenc (1996/7): Virtuális világnyelv, *Filmvilág*, 52-55.
- Knight, Deborah, McKnight, George (2003): *Igazi akciófilm virtuális filozófiával*, Mátrix filozófia, szerk. William Irwin, Bestline Cinema, Budapest, 234.
- Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A másság, mint jelenlét* Posztmodern kortudat és irodalmiság, Beszéd-mód és horizont, Argumentum, 233-266.
- Manovich, Lev (2007): *Remixelhetőség*, in: Hatalom a mobiltömegek kezében Új média re:mix I. (szerk. Halácsy Péter, Vályi Gábor, Berry Wellman) Typotex, Budapest, 79-90.
- McCaffery, Larry (2001/1-2.): Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal, *Prae*, Mirrorshades, *The Kiberpunk Anthology* (1986): szerk.: Sterling, Bruce, Arbor House, New York,
- McHale, Brian (1992): *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York
- McHale, Brian (1999/1-2.): POSTcyberMODERNpunkISM, *Prae*,
- McHale, Brian (1999/1-2.): Világok összeütközése, *Prae*
- Rétfalvi, Györgyi (2005): *Cyberpunk and the Postmodern*, *Freeside Europe*, 1. <http://www.kodolanyi.hu/freeside/issues/issue1>.
- Rétfalvi, Györgyi, (2011): *Gareth Branwyn Kiberpunk manifesztumának lenyomatai a digitális kultúrában*, in: Annales Tomus III. szerk. Róka Jolán, Századvég, Budapest, 427-439.
- Rétfalvi, Györgyi: *A Gibson szövegek kanonizálhatóságának kérdései* kézirat. A disszertáció elérhető: <http://phd.lib.uni-miskolc.hu/?docId=5722>
- Rétfalvi, Györgyi (2005): *A kiberpunk megjelenési formái, szöveg, film, zene – hypermediális művészet*, Bástya, Székesfehérvár, 207-215.
- Rushkoff, Douglas (1994): *Cyberia. Life in the Trenches of Hyperspace*, Harper Collins, London, 17. ford. Kömlödi Ferenc.
- Suvin, Darko, (1991): *On Gibson and Cyberpunk SF*, Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 349-365.
- Strausz, László (1999): Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai *Filmkultúra*
- Schreiber András (2009): *A magyar kiberpunk nyomában a Filmszemlén*, HVG. elérhető: http://hvg.hu/kultura/20090202_filmszemle_vranik_sparrow_adas_1
- Sz. Molnár, Szilvia (2001/1-2.): Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a Kiberpunk filmek vizualitása, *Prae*,
- Takács, Ferenc (1987): Sci-fi és magasirodalom, *Galaktika*



Szóts István az „Ének a búzamezőkről” (1948) című filmje plakátja előtt

Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor

A KILENCVENES ÉVEK MŰVÉSZETÉNEK NÉHÁNY JELLEGZETESSÉGE

– A KULTÚRANTROPOLÓGUS SZEMÉVEL

1. Az ízlésvilágok pluralizálódása és szegmentálódása

A művészetekben is érvényes, hogy miként az árúk piaca is mind differenciáltabban elégíti ki a különböző szükségleteket, a különböző fogyasztókhoz igazodva a művészetek piacán is egymástól jelentősen különböző kínálat-fajták léteznek egymás mellett.

□ A korábbiaknál is inkább szétváltnak a különböző ízlésvilágok; a művészet egyes „szintjei” (miként befogadók is) eltávolodnak egymástól, az egyes ízléstípusoknak megfelelő művészeti ágak között kevesebb lesz az átjárás (lásd például a művészfilmeknek a korábbinál jóval homogénebb közönségét), bár maradnak „mindenevők” is. Az elkülönülés nem csak a művészet különböző rétegei (például: klasszikus komolyzene, modern komolyzene, intellektuális könnyűzene, „kemény” és „lágý” könnyűzene, stb.) között, hanem az egyes stílusirányzatok hívei között is végbemegy (illetve a korábbinál hangsúlyosabb).

□ Ugyanakkor a sokféle irányzat *együttes* létezése erősen sugallja az **értékpluralizmust**; s egyáltalán, a világok, a kultúrák pluralizmusát.

□ Mindezek következtében a **kor jellemző stílusa maga a pluralitás**, egy olyan eklektika, amelyben nem fontos az egyes elemek összedolgozása sem.

□ Ebben az eklektikában (a „posztmodern” szellemében) a **kultúrtörténet különböző korszakainak különböző stílusai, divatjai egymással nem ütközve élnek egymás mellett**; minden, korábban összeegyztethetetlennek tűnő mozzanat: ezotéria és vulgaritás, modern és archaikus, keleti és nyugati *együtt, mintegy szinkretikus egységet alkotva* jelenhet meg – zenében, táncban, színházban.

2. Művészet és üzlet

Főleg Európa keleti felén a kilencvenes évek hozadéka – de Nyugaton is fokozódik – az *üzlet, az*

1 Az itt olvasható írás a szerzők „Látható és láthatatlan világok az ezredfordulón – és utána” című, megjelenés alatt álló könyvének fejezete... Az alapjául szolgáló kutatás az MTA TK Szociológiai Intézetében készült

üzleti szempontok eluralkodása is a művészetek világában. Ez érvényesül:

□ a **könyvkiadásban** és -forgalmazásban;
 □ a **filmgyártásban**, (ahol a művészfilmek korábbi magasabb presztízsével szemben a szórakoztató filmek tekintélyét igyekeznek – a bevételi mutatókra hivatkozva -- feltornászni, és a piacon az ilyen filmekhez keresletet támasztani. Magyarországon e tendencia néhány példája: Sose halunk meg, Sztracsatella, A miniszter félrelép, Csinibaba, Ámbár tanár úr, 6:3, Hyppolit, stb. A Hyppolit nyomában több más sikeres háború előtti vígjáték remake-je is elkészült a 2000-es években (Meseautó, Egy szoknya, egy nadrág), majd a könnyű szórakoztató filmek családja tovább-bővült az Üvegtrigris-trilógiával, a Csudafilmmel, az Idegölővel, a Kútfejekkel, stb.

□ üzleti szempontú **szuperprodukciónak** jelennek meg olyan műfajokban is, amelyeknek ez korábban nem tartozott (ennyire) a jellemzőik közé (lásd például a „Három Tenor” koncertjeit) – ez utóbbi persze világtendencia (de Magyarországon is érvényesül);²

□ a művészetek állami mecenatúrájával szemben (Európa keleti felén is) előtérbe került a gazdasági vállalkozók általi **szponzorálás** és a klientúra-jellegű (a művészt kliensként egy-egy „pénzes” intézményhez rendelő, vagy legalábbis egyfajta kérelmező, önárúsító kliens-magatartásra készítő) alapítványi támogatás;

□ egyre több az olyan művészi produkció, amelyben a művészet összefonódik a reprezentativitással; (úgy is, hogy a művészi előadás valamely **reprezentatív** alkalomhoz kötődik, de úgy is, hogy olyan művészi alkotások születnek, amelyek hangsúlyozottan reprezentatív – drága és látványos – formai eszközökkel élnek)³ – ennek alapja is (a maga erejét formai külsőségekben is szívesen vizontlátó) pénz hatalom;

□ a **művészet megjelenési terei** is változnak: olykor – például a tizenkilencedik századi polgári

2 A sztárok gázsija maga is közönségcsalogató, „értékmérő” eszközként lesz közismert.

3 Az egyszerű díztelenség művészi divatja után visszatér a látványos képek, díszes keretek korszaka a képzőművészetben; a látványos előadásoké a színházban, és így tovább.

„művészetfogyasztás” szemléletének megfelelően – újra összekapcsolódnak a kulináris élvezetekkel: a Merlin színházba például sokan egyazon elhatározással mennek el színdarabot nézni és vacsorázni;

□ áruklodó az is, hogy ebben az időszakban váltak igazán jellemző kifejezésekké a „filmipar” vagy a „szórakoztató ipar”, és az ezekhez hasonló, vagyis a kultúra-létrehozás, mint a gazdaság kategóriáival leírható *termelési* ágazat, illetve mint *üzleti* vállalkozás.

Nagy tétek helyett: az élet apró dolgai

A művészetek, – a korszak egyik kedves előkép-korszakának, a rokokónak is megfelelően – ebben a korban a nagy osztársadalmi kérdések és az élet végső morális kérdései helyett inkább az *élet apró dolgai* felé fordulnak, de – szemben a nyolcvanas évekkel – azokban sem a naturális hűségre törekedve; inkább – s ez megint csak a rokokóval rokon vonás – *mesterségesen konstruált* szituációkban vizsgálva az ember belső határait.

A nyolcvanas évek művészetében az embereket még elsősorban szociális meghatározottságuk jellemzi, a kilencvenesekben inkább egy-egy furcsa szerep. A művek sokkal inkább életérzések kifejezői, mint társadalomábrázolások; a filmek operatőri, a színi előadások rendezői stílusában is az *életérzések*, a *hangulatok* dominálnak, az előadásmódban a pilanatok szerepe kerül előtérbe.

Kétezer után újra felerősödik a szociális kérdések iránti érdeklődés.

A (szép) látvány szerepe

Az osztársadalmi kérdésektől az egyén, a kisvilág, az életérzések-hangulatok felé fordulás már a nyolcvanas években megkezdődött. E közös vonás mellett azonban a kilencvenes évek több tekintetben az előző korszak ellentétének is bizonyul. A nyolcvanas években a kisserűség tragikumuma, a már a kétségbeeséséből is kiábrándult kétségbeesés uralta a művészetet; világa rút volt és rothadó, vagy elemeire széteső. A kilencvenes évek bizonyos mértékig *rehabilitálta a szépséget*. Persze ez a kilencvenes évekbeli szépség nem felhőtlen, nem lehet azonosítani a Jóval, az Igazzal, a Boldogsággal, mint harmonikus korok világában. Ott van mellette a

Hazugság, a Rossz, a Boldogtalanság. S a Harmónia sokszor csak ironikus idézőjelek között feszeng. De a Szépség – megint csak, mint a rokokóban – azért fontos része e korszak világának. És ennek jegyében nagyon fontossá lesz a kilencvenes évek művészetében a (szép) *látvány*. E tendenciának is sok jele van:

□ a színházban újfajta színpadképek jelennek meg, amelyekben nagy hangsúlyt kap a látvány, a látványosság és a szép színek összjátéka⁴. (Míg a ‘80-as évek budapesti színházi életében a világot – szinte a játszott darabtól függetlenül csaknem mindig egy málló csatorna-birodalom díszleteiben láttató – Katona József Színház volt a kor legmeghatározóbb. mintaadó színháza, addig a kilencvenes évek szellemét leginkább megszólaltató társulat a *Vígszínház* fiatalabb nemzedéke lett, amely viszont az említett látvány-centrikus stílus legmarkánsabb képviselőjének tekinthető. Lásd: Macbeth, Heilbronni Katica, A dzsungel könyve, vagy Alföldi Róbert rendezései: a Trisztán és Izolda, Phaedra-variációk, A velencei kalmár, A vihar, stb.)⁵

□ az említett tendenciák a *filmművészetben* is jelentkeznek, s nemcsak Magyarországon: az általa kialakított lenyűgöző látványok révén vált az utóbbi idők egyik legmeghatározóbb alkotójává Peter Greenaway; a korábban többféle stílust is kipróbáló nagy mester, Kuroszava utolsó filmjeit is a színek és látványok szépsége uralja; ebbe az irányba ment el Terry Gilliam, s ez jellemző az e tekintetben élenjáróvá vált angol film más alkotóira, Derek Jarmanre, Sally Potterre és másokra is. Magyarországon is nagyon szembetűnő, ahogy a kilencvenes éveknek éppen a legerőteljesebb tehetségű alkotói első filmjük fekete-fehérje után a színek (és általában a látványok) szépségének kiaknázása felé lépnek tovább (lásd Szász János, Enyedi Ildikó, bizonyos mértékig Szabó Ildikó munkáit. A tendencia korjellemzőváltat bizonyítja az is, hogy még a Budapesti Iskola korábban a dokumentarizmus jegyében képi puritanizmusra törő mesterei, a Dárday-Szalay alkotópáros legújabb filmjeiben is hangsúlyozott szerepet kapnak a látványok);

□ a látvány felé fordulás jele a színházban az is, hogy esetenként a szereplők is elsődlegesen mint

4 Nem tekinthető véletlennek, hogy a korábbi díszlettervezők, jelmeztervezők helyén a kilencvenes évek színlapjain „látványtervezők” szerepelnek!

5 Ezek egyikét-másikat más színházakban játszották, mint ahogy maga a stílus sem korlátozódott a Vígszínházra.

látványok kerülnek előtérbe: **az emberi test is, mint látvány kap hangsúlyt.** A látvány mindig fontos hatóeszköze volt a színháznak, de a beszéd, a közvetlen gondolatközlés mellett többé-kevésbé mindig csak másodlagos szerepben. A felöltötöttest, a deklamáló orátor helyett a kilencvenes évek színházában egyre jellemzőbb a csupasz, a szó szoros értelmében lemeztelenített emberi lény látványa (idetartozik a szex nyíltszíni megjelenése is); s a szövegnél, a nyelvi jelnél, a „második jelzőrendszerrel” fontosabb kifejezőeszközzé válik a vizuális jel: a mozdulatok, az indulatok, az ösztönök és reflexek görcsei által formált testek „első jelzőrendszere”.

□ s idesorolható a **mozgás általában is megnövekedett szerepe** a színházban – a statikus játékmódot a hetvenes-nyolcvanas évek színháza elsősorban indulatkifejező mozgásokkal tagadta (de akkor az újra felfedezett mozgás még elsődlegesen az érzelem-, jellem-, személyiség-ábrázolás eszköze volt); most a mozgás is elsősorban, mint látvány vesz részt a megkomponált összhatásban;

□ a látvány uralmának, és a nagyrészt a televízió által alakított kultuszának jele a **képernyő megjelenése a színpadon**⁶ (és a rajta futó képek belépése a színpadi látvány elemei közé), lásd a Jeles András rendezte A nevető ember-t a Katona József Színházban; vagy Xantus János – Jean Daniel Magnin: Plan Séquence Danse című Petőfi Csarnoki produkcióját, amelynek szerves része volt az élő videokamera által vett képeknek az előadás közbeni közvetítése, vagy Alföldi Róbert említett „A velencei kalmár”-ját, amelyben több funkcióban is szerepelt – egyszerre három – monitor is; stb.

□ a látvány felé fordulás az amúgy is az elsődlegesen látványokra orientált művészeti ágban, a **képzőművészetben**, a puritán absztrakció, a látnivalók (a hetvenes-nyolcvanas évekre jellemző) minimalizálása után **az érzékletes ábrázolás és a szép szín újrafelfedezésében** nyilvánul meg (persze itt sem a régi, elandalító módon);

□ az **irodalomban** a látvány-centrikusság a leírások élvezkedő érzékletességében, érzékiségében érhető tetten;

6 Az első megjelenés már jóval korábban megtörtént – például Szakonyi Adáshibájának bemutatásakor –, de a televízió akkor és azóta szereplő volt, vagy díszlet-elem, most azonban látvány-építő eszköz, a látványépítés éppolyan csatornája a háttérvetítésekkel együtt, mint a hagyományos szcenika eszközei (a díszlet, a jelmez és a színpadi világítás). A hatás lényege éppen az, hogy a látványt több, *egymással alteráló* (s néha egymásba fonódó, a másik képeit átvevő) *csatorna* építi egyszerre.

□ még a **zenei** előadásban is fontossá válik a látvány: (talán éppen itt, a látványtól hosszú évtizedeken át elszakított komolyzenei előadás területén mutatkozik meg a legerősebben a kor látvány-centrikusságának ellenállhatatlansága): a zenészek jelmezeket öltenek, egyes koncertekre színielőadászerűen megkomponált formában kerül sor.

A látvány-szépség élvezete jellemző marad a kétezres években is (a filmek egyre nagyobb hányadának fontos hatóeszközei a gyönyörű képek), és a tendencia popularizálódása is ekkor zajlik le: a digitális fényképezésnek köszönhetően az ezredforduló után már emberek milliói gyártják – milliárdszám – (az olykor igen hatásosan szép) képeket. Ekkor terjed el az a szokás is, hogy az internet-használók kör-e-maileken küldenek egymásnak olyan összeállításokat, amelyeknek egyik fő célja, hogy megosszák egymással a szép látványokat.

5. A mozgás szerepe a művészetekben; színház, film, tánc

Ha már a mozgást említettük, megállapíthatjuk azt is, hogy a kilencvenes években az egyik uralkodó művészeti ággá a **mozgásművészet** vált.⁷

□ Markó Iván nyolcvanas évekbeli táncszínháza által előkészítve (Markó Győri Balettje egyébként az előzőekben említett színes-szép stílusnak is előkészítője volt), a kilencvenes években **táncgyűjtések, táncszínházak, mozgásművészeti csoportok** sokasága alakult;

□ ezek közül **meghatározó személyiségek** emelkedtek ki, a mozgás kiemelkedő szerepének bizonyítékául meghódítva a hagyományos színházakat is, mind a szűkebb értelemben vett (modern) balett műfajában (Bozsik Yvette, Ladányi Andrea és mások), mind az egzotikus tánckultúrák adaptálásában (például Somi Panni, stb.);

□ a hagyományos értelemben vett színházban megjelentek és kiemelkedtek **egyes, a mozgáskultúrát szuggesztív pantomimikus eszközzé fejlesztő művészek** (Méhes László, Stohl András, stb.);

7 Feltűnő jele ennek például az is, hogy míg a korábbi Ki mit tud-okon a szavalók, parodisták, majd a zenekarok, zenei előadók domináltak, az utóbbi években a felmelegített „Ki mit tud”-on, illetve a hasonló karakterű tehetségkutatókon is egyértelmű a különböző *mozgásműfajokkal* próbálkozó amatőrök túlsúlya. De a hivatásos művészetben is több jele van a mozgás felértékelődésének.

□ a korábbi tendenciát folytatva egyre több színház épít be repertoárjába látványos tánc-jelene-tekkel teli **musicalt**; a Vígszínház egyik korszakos sikere a bravúros táncjeljesítményekre is épülő, és az egyes történelmi korszakokat a tánc nyelvéen (is) megjelenítő Össztánc;

□ a világban is mind több **klasszikus művet fordítanak át ének-tánc nyelvre** (A nyomorultak, Twist Olivér, nálunk: A dzsungel könyve),

□ a tánc a **popzenét** is átíratja, nemcsak aláfestésként, mint korábban, hanem a legújabb műfajokban *a produkció egyenrangú elemeként*;

□ a **néptánc** a táncházakban a folklór legeleveníbb elemének bizonyul; míg például az ötvenes-hatvanas években a népdal életben tartásában fejlődött ki legerőteljesebben az anyakultúrához való viszony, a kilencvenes években – a hetvenes évek óta tartó trendet folytatva – elsősorban a *néptánc* tölti be ezt a szerepet;

□ végül ide sorolhatjuk azt a fejleményt is, hogy a filmekben (a bennük megjelenő, -- sokszor szintén erősen koreografált – mozgásokon kívül) jellemző a **kamera „tánca”** is; a mozgó kamera, amely most már nem csak kering, mint Jancsó hatvanas-hetvenes évekbéli filmjeiben, hanem valóban táncveket ír le. (Ennek ellenhatásaként aztán az évtized második felében a kamera lerögzítése válik divatossá⁸ –, ami viszont szükségképpen megnöveli *a szereplők mozgásainak* s ezek megkoreografálásának jelentőségét).

6. Mese, csoda

Ha a kilencvenes évek egyik rehabilitáltja a Szép Látvány, akkor – ettől el sem választhatóan – a másik, amit a kilencvenes évek művészete a korábbi évtizedek szégyenlős elfordulásával szakítva újra elővesz, rehabilitál, a **Mese, a Csoda** realitása. A hatvanas-hetvenes évek cinikus csalódottsága nem tudta komolyan venni a mesét; s legfeljebb csak tréfából, csak idézőjelbe téve nyúlt a mese, a csoda motívumához. Garcia Marquez és követőinek „mágikus realizmusa” ugyan új teret nyitott a mesének, és a csodának, de még mindig csak a szimbólumok megemelt, mitikus világában (és többnyire a társadalmi „múlthoz”, a társadalmak archaikus előéletéhez, a jelen által pusztított gyökereihez kötődően). A mese, a csoda a „szürke” *bétköznapokkal*

összekapcsolhatatlan volt (csak az abszurd művészet próbálkozott még ezzel, de az is csupán azért, hogy megmutassa, milyen képtelenségek származnak ebből a társításból). A '90-es években a racionalitás kontrollja nélkül, szabadon mesélt mese, és a (legalábbis félig) komolyan vehető csoda az újdonság; nyilván nem függetlenül attól, hogy e kor már nagyon vágyik a racionalizmus fensőbbességével végleg leszámoló harmonikus világrépre, és a racionalizmus válsága ezt a vágyat nem is láttatja lehetetlennek. A mese, a csoda jelrendszere a kilencvenes években a felnőttekhez komolyan szóló beszédmód. Ennek megint csak számos megnyilvánulását figyelhetjük meg:

□ amire a „neoromantika” és a csoda-ábrázolás példájaként korábban utaltunk, a korszak egyik legjelentősebb magyar **filmje**, Enyedi Ildikó *A bűvös vadász*-a talán az első, cselekményében és látványaiiban egységesen ennek az új szemléletnek a jegyében született, felnőtteknek szóló mese; de – szinte jelképes bizonyítékként annak, hogy itt valóban kortendenciáról van szó – a *'80-as évek pesszimista életérzését* talán a legjobban kifejező filmes, Gothár Péter a *kilencvenes évek* közepén szintén felnőttmese-filmet rendez, (*Hagyjállógva Vászka*); s a színházban mesének – ha sötét mesének is – rendezi meg *A nevető embert* a nyolcvanas évek másik meghatározó filmrendezője, Jeles András, (aki azután a klasszikus mese, a *Piroska és a farkas* interpretációja felé fordul);

□ ugyancsak a romantikáról, mint a kor egyik előképéről szólván utaltunk azokra a **színházi rendezésekre**, (Alföldi, Eszenyi, stb.);

□ **irodalmi művekre** (Darvasi László, Háy János, stb.) amelyekben újra polgárjogot nyer a mese, a csoda;

□ de például az **építőművészet** több (posztmodern) irányzatának is van kapcsolata a meséhez, akár a *folklórhoz* (szerves építészet: a házba épített ágas-gyökeres fa csodájával és meseillusztrációba illő látványaival); akár az *abszurd fantasztikumhoz* (például a Hundertwasser-iskola groteszk – és mesebelien színes – épületei).

□ Az összes műfaj közül talán a **filmművészetnek** van a legtöbb lehetősége a csoda megjelenítésére, a mesevilág-teremtésre, és bár kétségtelen, hogy a komputeres technika fejlődése is a kilencvenes évekre jutott el oda, hogy a csodát természetesként ábrázolhassa, talán nem véletlen, (s talán nem csak a technikai fejlődés adta lehetőségek kihasználása tereli az ezredvégi filmet ebbe az irányba), hogy a

8 Gondoljunk például a *Presszó* című filmre (Sas Tamás), amelyet e tendencia végleteként egyetlen kamera rögzített szemszögéből vettek föl.

kilencvenes években születnek meg azok a felnőtteknek szóló mesék, amelyek halálosan komolyan szólnak a legkülönfélébb csodákról, ember és állat, felnőtt és gyermek, földlakó és űrszörny közti átváltozásokról, fantáziautazásokról a történelem különböző díszletei között; és azokról a témákról is, amelyeket az előző, racionális évtizedekben nem volt illó komolyan venni (szellemek, lélekvándorlás, angyalok, ördögök – mint erre már fentebb is utaltunk. A korszak elején még a korábban mikrorealista Wim Wendersnél is *angyalok* jelennek meg a Berlin fölött az ég-ben⁹; Az eastwicki *boszorkányok* valódi rontásokra képesek, és ott van velük a valóságos ördög, mint ahogy ott van Szűz Máriával átellenben az Enyedi-féle A bűvös vadászban is).

□ A magasművészetek mellett a **kommersz** műfajok is követik (olykor meg is előzik) a „korszellem” változásait, és a csoda, a racionalitás határainak (amennyire lehet hiteles) átlépése, (a romantikus átváltozások – a vérfarkassá válás, a Sátán vagy más gonosz szellem általi megszálltatás, a lélek-vándorlás vagy a halhatatlanságra ítélt élet motívumai) a kilencvenes évek horrorját is jellemzik, (sőt, a korábbiaknál jóval nagyobb mértékben válnak uralkodóvá a filmipar kedvelt kliséi között)¹⁰. Az irracionális persze a kor kommersz műfajaiban sem csak a „sátáni” elem által képviseltetik: a transzcendencia „fény”-oldala is megjelenik bennük: azokat a tanításokat is közvetítik, amelyek az embert segítő transzcendens erők jelenlétére (és a Jó erejére) vonatkoznak.

7. Neo-romantika

Mindez elválaszthatatlan attól is, hogy a korszak stílusa nemcsak neo-neobarokként, neorokokóként, de – *neoromantikaként* is jellemezhető. A „romantika”, ami a hatvanas-hetvenes években csak meg-

9 A mese-szemlélet divatjával is összefügg, hogy a kilencvenes évek filmjeiben elszaporodnak a madártávlatból készült felvételek, az örök emberi álom, a szárnyas, szabad repülés minél tökéletesebb érzékeltetésére.

10 Az irracionális divatja távolodást eredményez a megjelenítésmódban a *realizmus* eszményétől is. A játékstílusban a Sztanyiszlavszkij-realizmus sok évtizedes egyeduralma után olyan meghökkentő-túlzó elemek jelennek meg, amelyek az expresszionizmus óta nem voltak jellemzőek. Magának az expresszionista játékstílusnak is van némi reneszánsza, de egészen új, az expresszivitást a paródiával ötvöző játékmód is megjelenik (lásd például Jim Carrey – egyre többek által utánzott -- stílusát).

mosolygani való szentimentalizmust és naivitást jelentett, a kilencvenes években visszatér, a korábban felsorakoztatott okokon kívül azért is, mert hasonló problémák kezdik foglalkoztatni az emberiséget, mint az eredeti romantika korszakában. A Jó lehetőségei a Gonosszal szemben, a Szép, a Jó és az Igaz viszonya, a Gonosz az emberben, a Remény és a Reménytelenség; a Látszat és a Valóság, a tiszta érzések és a világ kegyetlensége.

A (szép) látványok, (szenvedélyes) mozgások, a (hétköznapokba applikált) mesék és csodák (neo)romantikájáról a korábbiakban azt állítottuk, hogy mindezek az elemek (ezek előtérbe kerülése például a művészetekben) azt bizonyítják, hogy a kor egyik szellemi előképe a (19. századi) romantika. Most az összefüggés másik oldalát is kiemelhetjük: az, hogy a neoromantika a kor művészetének meghatározó áramlatává válik, azt is jelenti, hogy **mind a művészet, mind a „romantika” fogalma átalakul**. A művészetben a romantika újrafelfedezése visszakanyarodást ígér a „*magas művészet*” és a *kommersz szétválása előtti* állapotba (hiszen ezek radikális elkülönülése éppen a romantikának a tizenkilencedik század közepén bekövetkezett hanyatlása, a romantika „elavulása”, leértékelődése nyomán vált egyértelművé).¹¹ De attól, hogy a romantika egyes jellegzetes elemei az ezredvégen újra elevenné válnak, a romantikához fűződő képzetek maguk is átalakulnak: a „*romantikus ember*” *modellje avitt panoptikumfigurából korszerű, fiatalok által is követhető modellé lesz*, miközben a fogalom az álmodozó, patetikus szerelmes szirupos egyoldalúságával *szemben magába fogadja a létpesszimizmussal áthatott spleen illetve a keménység, vadság, az élet durva oldalaiival való kapcsolat asszociációkört is* (ami egyébként az eredeti, még ki-nem-lúgozott romantikának is fontos összetevője volt); és a huszadik század végének olyan jeleivel dúsul fel (a száguldás legmodernebb eszközeitől az eluralkodó nagyvárosi erőszak stílusáig, az élet abszurdításának élményétől minden gátlás és határ átlépéséig, a nyers, felfokozott és öncélú szexualitás és a mély érzelem egymásba való átcsapásának megélésétől a szeretet és a gyilkolás egymásba való átcsapásának megéléséig), amelyek újraértelmezik és az ezredfordulón ismét

11 A „magas művészet” és a kommersz közeledését ma viszont az is elősegíti, hogy a „magas” művészetben belül (is) a primerebb, érzéki, *inkább az ösztönvilághoz, mint az intellektushoz kapcsolódó műfajok kerülnek előtérbe* (mozgásművészetek, látványáradat, stb.).

korszervé teszik a világhoz való romantikus viszonyulásmódot.

Persze a romantika divatja – akárcsak a tizenkilencedik században – összefügg a művészet fokozott *elűzletiesedésével* is: a romantika egyik alapélménye (már a múlt században is) éppen a „lélek megvétele”, a „minden romantika nélküli” üzleti szellem menthetetlen eluralkodása, s a romantikus művészet az erre az élményre érzékeny korokban egyszerre tölti be a tiltakozó lelkiismeret, a *pénz egyeduralma ellen lázadó alternativitás és a pénz hiányzó lelkét pótló* (s ezzel a pénz uralmát végső soron legitimáló) kiegészítő tényező szerepét.

A kilencvenes évek művészetét azonban éppúgy nem lehet egyetlen stílusirányzat keretei között értelmezni, ahogy legkülönfélébb divatjai is, mint említettük, alapvetően a *pluralitás* értékét sugallják (az építészeti stílusok sokaságának egymás mellett élésétől, a kertstílus-variációkon át az öltözködés, a konyhaművészet vagy a játékok pluralizmusáig – ahogy erre számos példát idéztünk a korábbi fejezetekben). A (neo) romantika is csak egy szín, (bár úgy tűnik, eléggé meghatározó szín) a kor eklektikus kavargásában.

8. Multikulturalitás a művészetekben

Több dologgal kapcsolatban volt már szó a '90-es évek multikulturalitásáról: meghatározó élmény ez a művészetek számára is. A stíloseklektika és a kultúrák sokféleségének átélését, közvetlen tapasztalását lehetővé tevő ezredvégi viszonyok egymással kölcsönhatásban vannak: egyfelől az egymás mellett élő, és a modern metropoliszokban (illetve a nemzetközi médiában, a hálózatokon) együtt, egymás mellett megjelenő kultúrák sokfélesége és egyenrangúsága az általuk képviselt stílusok eklektikus összekapcsolását segíti elő; másfelől az eklektika, mint korszemlélet kedvez annak, hogy a figyelem mindig újabb és újabb kultúrák felé forduljon. A művészetek multikulturalizálódásának számos jelét láthatjuk:

□ (a már régen nemzetköziesedett filmipar után) a *színházi műfajokban* is elterjedtté válik, hogy különböző kultúrákból származó szereplők játszanak egy produkción belül, mindenki a maga kultúráját illesztvén be a nagy multikulturális összhatásba. A korszak egyik leghíresebb ilyen

vállalkozása Peter Brook Mahábhárata rendezése;¹²

□ ugyanilyen előadást hozott létre a Muzsikás együttes zenéjére egy londoni *táncársulat* is;

□ egyébként a **zenében** is az egyik meghatározó divattá vált az „egzotikus” kultúrák beemelése és elegyítése (lásd például a Deep Forest sikereit¹³). Ez többféle formában is történhet:

□ van példa arra, hogy egy meghatározott kultúrához kötődő társulat **időlegesen egy másik kultúra világába** próbál behelyezkedni (ilyennek tekinthető például a Muzsikás együttes zsidó folklórt feldolgozó lemeze, az Ando Drom-nak a cigány folklór előadása közé bekevert, más kultúrák zenéjét idéző számai stb.);

□ más esetekben a **teljes mimikri** elérése a cél (egy másik kultúra minél tökéletesebb megjelenítése), az eredmény azonban (s ez persze olykor tudatosan is vállalt megoldás) a saját kulturális reflexek és az átvett kultúra elemeinek *szintetizálódása* (lásd az „indiai” zenét, táncot előadó magyar együtteseket, a japán vagy óceániai hangszerek európai megszólaltatását, stb.);

□ van, amikor eleve az **egymás mellett élő különböző kultúrák bemutatása a művészi program**: a modern és egzotikus kultúrák vegyítésével így lett a kilencvenes évek egyik meghatározó zenei műhelyvé például az Amadinda Ütőegyüttes;

□ s persze, ha a közönség nagyra értékeli is egy más kultúra minél tökéletesebb átélését, mivel a leghitelesebben a **saját kultúra közvetíthető, így a multikulturalitás értékét felfedező kilencvenes években számos olyan együttes lett divatos, népszerű, amely saját kultúrájaként vitte be az összképbe valamilyen kisebbségi, illetve egzotikus kultúra színeit.** (Latin-amerikai indián együtte-

12 Nemzetközi szereplőgárdával – különösen operaelőadásokon – korábban is találkozhattunk (sőt, prózai színpadon is előfordult, hogy egy-egy vendégszereplő érdekességként anyanyelvén kapcsolódott be egy más nyelvű előadásba.) A korábbi példák esetében azonban mindig fontos volt, hogy a rendezés összecsiszolja, amennyire lehet, egy stílusba hozza a szereplőket, akik végül is egyazon kultúra szolgálatában tevékenykedtek a színpadon. Az új fejlemény most az, hogy a produkciót nem valamiféle „magasabb rendű” kultúra rendezi össze: *az üzenet éppen a különböző kultúrák egyenrangú egymásmellettsége.*

13 Sebastyén Márta hangja ezen a színpadon került be a világkultúra korra jellemző elemei közé, (s a Deep Forest számon kívül például Az angol beteg főcímébe is).

sek, klezmer-zene, görög, délszláv tánczások, stb. Magyarországon is). Itt kell szólni arról is, hogy míg az egzotikus kultúrák beemelése korábban elsősorban feldolgozást, beépítést jelentett, most a multikulturalitás felértékeli az *autentikusságot* (ezért is aratnak nagy sikert például a magyar közönség körében a kilencvenes években olyan roma együttesek, mint az Ando Drom, a Kalyi Jag, a Romano Glaszo, stb.)

□ a kilencvenes években igen gyakorivá vált a nemzetközi zenei életben (is) a **különböző kultúrákhoz tartozó, különböző kultúrákból származó előadók egy együttesben** való szereplése.¹⁴

□ mivel a mindennapi életben éppúgy korélmény a kultúrák egymás mellett élése, egymás mellé kerülése, mint a művészet multikulturálissá válása, mindez abban is megmutatkozik, hogy ezek a korélmények a műalkotások **témaválasztásában** is kimutathatók. A művészetek multikulturalizálódásának élménye jelenik meg például az e korszakban készült magyar filmek közül Szabó István: Találkozás Vénusszal (1991) című művében vagy mellékmotívumként Böszörményi Zsuzsa: Vörös Kolibri-jában (1995); a kultúrák egymás mellé kerülésével pedig a kor filmművészetének számos alkotása foglalkozik (különösen azokkal az esetekkel, amelyek a Szovjetunió és Jugoszlávia felbomlásával jöttek létre¹⁵: gondoljunk a Vörös Kolibrin kívül Fekete Ibolya Bolse Vitá-jára (1996), Makavejev: A gorilla délben fürdik (1993) című filmjére vagy Kusturica: Underground-(1995)-jének utolsó részére, (s persze ugyancsak tőle a Cigányok idejére); Kieslowski Trikolór-trilógiájából az 1994-ben készült Fehér-re, Mamin-Tagaj (szintén 1994-es) Ablak Párizs-ára, stb. Mindezekben a művekben a különböző kultúrák találkozása – a kilencvenes évekre jellemzően – a multikulturálissá vált európai nagyvárosokban történik.)¹⁶

□ a Kelet és Nyugat között ledőlt falak következtében általánossá vált, hogy a Kelet-Európában híressé vált – orosz, cseh, lengyel, délszláv, grúz, magyar – művészek (s ezek között nem csak a korábbi korszak „disszidensei”) amerikai, fran-

cia, stb. produkciókkal folytatják életművüket, s a **kelet-európai alkotók majdhogynem tömeges felbukkanása a nemzetközi filmipar centrumaiban** szintén a multikulturalizálódás érzetét erősíti (ugyanúgy, ahogy a multikulturalizálódás élménye sugárzik egy-egy nagyvárosi kulturális csomópont életének mindennapjaiból. Aki a londoni Covent Garden vagy a párizsi Pompidou Központ előtti kavargásban néhány lépéssel átjuthat a kínai harangjátékos zenei hatóköréből az amerikai country-muzsikuszéba, s egyszerre hallhatja az ausztrál őslakó didzseridu-játékát a japán sakuhacsi-séval, az néhány perc alatt is átélheti, hogy mit is jelent a multikulturalitás az ezredvégi művészetben¹⁷);

□ a filmművészetnél maradvá: a zenei „mimikri”-irányzathoz hasonlóan divattá vált az is, hogy egy **meghatározott kultúrához kötődő alkotó egy másik kultúrából vett témában, s annak a kultúrájának a stílusához is igazodva készít filmet** (lásd például: Peter Greenaway: Párnakönyv, Jirí Menzel: Ivan Csonkin közlegény kalandjai, Gothár Péter: Hagyjállógva Vászka, stb.);

□ a színházban is divattá válik az **ilyen kirándulás egy másik kultúra területére** (ahogyan például

16 Szemben azzal, hogy korábban a kultúra-találkozás élményét bemutató alkotások színhelye vagy egy eleve multikulturális társadalom (például az USA), volt, vagy az ősi viszonyok közé behatoló civilizáció találkozott az „érintetlen” kulturális „mássággal” (a Tarzantól Az istenek a fejükre estek-ig vagy a Krokodil Dundee-ig); és inkább az volt a jellemző, hogy a „kulturális másság” képviselője egyedül (vagy kis csoportban) került egy többségi kultúra közegébe. Az ezredvégen a találkozó kultúrák általános személytelensége folytán (legalábbis kulturális) egyenrangúságot biztosító közegben kerülnek egymás mellé, s ennek következtében nem az kap igazán hangsúlyt, (mint korábban), hogy mennyire különböznek egymástól, (s még csak nem is a bennük lévő közös elem, a minden embert összekötő „általános emberi” azonoság), hanem az, hogy *milyen sokféle szín van* a kultúrák palettáján.

17 S a művészet persze ebben is csak tükröz az életnek, amelyben ezt a multikulturalitást a tőke nemzetköziesedése nyomán a munkaerő népvándorlása hozza létre: mielőtt alapvető korélménnyé vált volna a kultúrák egymás mellett élése a művészetben, már vendégmunkások milliói képviselték ezt a munkaadók mellett, az utcákon és az üzletekben; a legkülönfélébb országokból érkezett sportolók a nagy profi egyesületekben, és így tovább. Kelet-Európában ezek a folyamatok is a kilencvenes években indultak be látványosan.

14 Magyar példa erre mondjuk a Sonia és a Sápadtarcuák blues-együttes...

15 A „harmadik és az első világ” képviselőinek kulturális találkozása már a nyolcvanas években központi téma lett (például Stephen Frears filmjeiben), s ezt számos film folytatta a kilencvenes években is

a Merlin színházban *magyar színészek angol nyelvű előadásokat tartanak*).¹⁸

□ az efféle kultúra-átvétel, a multikulturalizálódás jegyében végrehajtott mimikri mérsékeltőbb változata az, amikor egy más kultúra **stílusához** hasonul az előadó, (lásd a Monty Python jellegű angol humor adaptálására „szakosodott” Holló Színház tevékenységét).

A multikulturalizálódás korélményét megtámogatja a gondolkodás fejlődésének az az ezredvégi jellegzetessége is, hogy az abszolút igazságok „ki-mennek a divatból”: ahol egyetlen gondolatrendszernek sincsen prioritása, ott az élet egészét össze rendező kultúra sem egymagú (amelyhez minden kulturális kisebbségnek asszimilálnia kell): az ilyen korokban a társadalmakon *belül* is tudatosul, hogy a társadalomban különböző, egymással össze nem mérhető, egymástól független, alternatív (csoport)kultúrák élnek egymás mellett, kifelé pedig nyitottá-fogékonnyá válnak más kultúrák léte, értékei, „mássága” iránt. (Ezeket ilyenkor mindinkább egyenrangúnak látják a saját kultúrával, és alternatívát, frissítő, megtermékenyítő erőt éreznek bennük. Az egyetlen kultúrába mélyen beágyazott ember eszményével szemben a művészet alkotói és befogadói között is terjed az a cél, hogy minél több kultúra nyelvét értsék és beszéljék.)

9. Ősi műfajok revitalizálása

Az autentikus kulturális másság keresése nemritkán az ősi, az *archaikus* felé fordul. Ez új életet lehel az egész sámánkultúrába, (s így a hozzá kapcsolódó művészi mozzanatok is divatossá teszi), és egyéb vonatkozásokban is feleleveníti az ősi művészet hatóeszközeit:

□ az említett Amadinda együttes (többek között) archaikus kultúrák hangszereit szólaltatja meg, de kínai *varázüstön*, **gyógyító hangszereken** játszik

18 A nemzetiségi színházak (például magyarországi német színház) megjelenése némiképpen más eset, (elsősorban a kisebbségi jogok rehabilitációjának része), de talán nem tévedünk, ha úgy gondoljuk, hogy a multikulturalizálódás légköre legalábbis kedvezett annak, hogy ilyen kezdeményezések sikeresek lehessenek a kilencvenes években (s hogy például vezető magyar színészek is felvállalják azt, hogy pályájukat a kisebbségi kultúrát képviselő és terjesztő együttesben folytassák).

például az indiai zene egyik, e korszakban ismertté vált magyar előadója, Jeszenszky István is;

□ említettük, hogy többen próbálkoznak **sámán-tánc**cal; **sámándobolással**, ősi, **torokhangú**, vagy **kéthangú** énekléssel;

□ a képzőművészetben megjelenik a „**mágikus erejű**” **rajzokkal** való kísérletezés;

□ az irodalomban – a középkor kultuszával is összhangban – divatos **téma** a mágia, a misztikum, és szintén kísérleteznek „**mágikus szövegekkel**”;

□ de az archaikus művészet felelevenítésének kísérlete a **testközelben zajló színjátszás** eszközeinek alkalmazása is, amelyre több színházunk padlás-, vagy pince-előadásai adhatnak példát;

□ általában jellemző a **modern avantgard és az ősi vegyítése** vagy éppen azonosítása:

□ például az Amadinda előadásain, ahol az említett ősi zenék a legavantgárdabb szerzők műveivel együtt kerülnek bemutatásra;

□ de itt is említhetjük például a Muzsikás együttes és mások próbálkozásait az autentikus népzene és a modern életérzés (össze)ötvöztetésére¹⁹; (a kétezres években pedig olyan koncertprogramot és lemezt állítanak össze, amelyen a magyar népzene – a reáépítő – Bartók zenével együtt szerepel), stb.

□ az autentikusságra törekvő említett roma együttesek, néptánc-csoportok zenéjében-táncában is gyakran váltogatja egymást az eredeti és a frissen szerzett, a felkutatott és a koreografált;

□ a kétféle attitűd különböző vegyületei jönnek létre olyan előadók és csoportok produkcióiban, mint a TranzDanz, a Vágtázó Halottkémek, Somogyi István és köre, Laár András és a Javasok, „Ágens”, stb.

10. „Magaskultúra” és „tömegkultúra” összeérése

Ahogy a racionalitás és irracionalitás közti merrev határok feloldódásával a tudomány és a babonás laikusság közti határok is fellazultak, ugyanúgy a művészetben is összetart s néha össze is keveredik nemcsak az ősi és a legmodernebb, hanem – mint a

19 Ez az ő zenéjünkben főként a népzene autentikus és ugyanakkor a beatnemzedék városi életérzésével is áthatott *előadasmódjában* nyilvánul meg, de megjelennek olyan együttesek is, amelyek népzenei és azzal összhangba hozható popzenei *számok váltogatásával* állítják össze műsorukat (mint például a Csík együttes).

neoromantika egyik fejleményeként már említettük – közeledik egymáshoz a „magas”- és a „tömegkultúra” is; (még akkor is, ha iparszerű fogyasztásukban a korábban hangsúlyozott elkülönülés érvényesül). A magas és a tömegkultúra keveredése (prof-, és amatőr-; „komoly”-, és „kommersz”-; „elit”-, és „tömegművészet”) több területen is megfigyelhető. Néhány példa:

□ a **könyvborítók** arculati elemeinek keveredése – „magas művészeti” alkotások jelennek meg korábban csak ponyvákat jellemző csiricsaré borítóval, és fordítva: ponyvák, lektűrök viszont klasszikus kötésben látnak napvilágot;

□ a **filmművészetben** jellegzetes **amatőr-stílus** arat sikert (lásd a Közgáz Vizuális Brigád-teremtette iskolát²⁰);

□ valódi **amatőr filmekből** készíti filmszemle-díjas *saját* műve(ke)t Forgács Péter;

□ az **amatőrfotókból** összeállított gyűjtemény fotóművészeti siker, és **fotóművészek** utánozzák az „amatőr” stílust;

□ **színházi előadásban amatőrökkel**²¹ – *nota bene*: hajléktalanokkal – kísérletezik Jeles András,

□ a színházi kínálatban elmosódnak a határok profik és amatőrök között: a budapesti színházi műsorfüzetek felsorolásaiban például a **nagy hagyományú „profik” színházak az amatőrtársulatokkal egyenrangúként kezdenek szerepelni**;

□ a képzőművészetben **tömegtermékekből létrehozott installációk**²² hódítanak;

□ múzeumi, művészettörténeti rangra emelkednek olyan műfajok, mint a **graffiti**; (Basquiáról még életrajzi film is készül);

□ a **zene** visszatér a fülnek **kellemes, populárisabb hangzások** alkalmazásához;

□ egyenértékűként sorol be a művészetek közé – sőt, anyagilag esetenként még jobb helyzetet is biztosít művelőinek – a korábban az alkotók által kissé lenézett **díszítőművészet**; (ezen belül is érdemes megemlíteni a *tetoválás* módosult jelentéskörét: a korábban egyértelműen a bűnözés, a legalacsonyabb státuszú társadalmi csoportok világához tartozó műfaj polgárjogot nyert az értelmiség kö-

rében is: éppoly elfogadott testdíszítési móddá vált, mint a fülbevaló);²³

□ az irodalom, a filmművészet alkotóiban is tudatosul a határelmosódás: ezt fejezi ki már címében is a kor egyik többször említett kultuszfilmje, a *Ponyvaregény* (1994)...

11. Más műfajokba való átlépések

Másfajta határátlépés az, amikor egy művész valamilyen, eddig tőle nem-megszokott műfajjal próbálkozik: – ez is tipikus lett a kilencvenes években.²⁴ Ez a jelenség a holisztikus szemléleten és a művészet mindenhatóságába vetett hiten alapszik, (amely utóbbi egyébként jól harmonizál a romantika gondolatvilágával is). Például:

□ **színészek, prózai előadók zenészként** lépnek föl: (a Vígszínház színészeinek zenekara, Mikó István együttese; a tévészemélyiség Vágó István „Favágók”-csoportja, stb.);

□ **zenészek színészként** lépnek fel: (lásd az Amadinda együttes produkcióját az Új Színházban, a Muzsikás együttes és Sebestyén Márta addigi életútjuk személyes emlékeit felelevenítő játékos estjét az évtized első felében, stb.)

□ **színészek lépnek fel rendezőként** (erre sok példa van minden korban, de a kilencvenes években ugrásszerűen megnőtt ezek száma);

□ a korábban csak hobbi-festőknek tartott **színészekről, rendezőkről** ebben az évtizedben elismerik, hogy a **képző-, vagy fotóművészetben** is avatottak;

□ **balett-táncosok, képzőművészek tűnnek fel prózai szerepekben**, stb. (erre is voltak példák a korábbi évtizedekben, de az aránynövekedés itt is megfigyelhető);

23 A test díszítése – a kilencvenes években a test szinte minden helyére eljutó fülbevaló (piercing), a különböző festésmódok – megint a késő-barokkot és a rokokót is idézik, s még inkább a maszk divatja, hiszen a maszkviselés ma reneszánszát élő előképe, a velencei karnavál is a későbarokk és a rokokó századában, a tizennyolcadikban élte első fénykorát. A *maszk* hosszú szünet után megint megjelent a színházban is, s még inkább felelevenedett az a gondolat, amit szimbolizál, az ember jelképes értelemben vett maszkviselése, rejtőzködése.

24 Korábban ez csak különleges alkalmakkor, például a Szilveszter „fordított világában”, volt szokásban. Most azonban teljesen *komolyan* veszik ezt. Ekkor válik közismertté Bill Clinton és Woody Allen jazz-fúvós szünetedélye is.

20 Szőke András, Pálos György stb.

21 Szó volt már arról, hogy a budapesti iskola ezt már a hatvanas-hetvenes években elkezdte a *filmművészetben*, s maga Jeles is készített ilyen filmet, de újabb ugrásnak tekinthető, hogy ezt most a színházban teszik, (ahol nincs lehetőség korrekcióra, újraforgatásra).

22 Bár ez nem új, lásd a hatvanas évek pop-art-ját.

□ **neves művészek** gyakran nem is más művészeti ágban, hanem **az élet más területein jelennek meg váratlanul sikeres emberként** (s a kilencvenes években ez is szinte „divattá” válik: a neves grafikus, mint ásványgyűjtő rendez kiállítást; az egyik színészből konzul lesz, a másikkól nagyvállalkozó, lótenyésztő, bortermelő; sokakból képviselő; íróból, színházrendezőből pártvezér, zenészből asztrológus).

12. Pseudo-, (ál)művek és műfajok:

A határátlépés, a határokkal való játék esete, amikor tudatos (és később maguk által a „hamisítók” által leplezett) *hamisítás* történik: a mű megtevésztően másnak látszik, mint ami, aztán – megint a manierizmus és a rokokó attitűdje – felhívja a műélvező figyelmét, hogy becsapták, hogy becsapható, hogy a látszatok világában él. Ennek példája az, amikor

□ Esterházy Péter *nőként* ír regényt (Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk);

□ az 1998-as könyvhétre több ilyen „*bujkáló*” szerzőjű mű is megjelenik („Lodovico il Póro”, közli, hogy majd karácsonykor, könyve második kötetében derül ki, kit fed a neve; „Anonymus Önéletrajza” először „valódi, a 18. században talált kéziratnak” álcázza magát, aztán megígéri, hogy majd a Könyvhéten leplezi le, hogy ki is a valódi szerző, stb.²⁵)

□ a fenti eset annak is példája, hogy a történelmi dokumentáció és a fikció ellentétét ebben a korban a *fiktív történelem* oldja fel: a történelem elemeinek olyan felhasználása, átcsoportosítása, amely miközben látszólag felépít egy alternatív történelmet, másfelől lebontja a valóságos történelem épületét; (a látszat a valóságra vetül, és azt látszatnak láttatja);

□ de nem csak a történelemmel kapcsolatban van ez így: az irodalom számos alkotása épít arra, hogy minél teljesebb hitelességgel keltse valamely más mű, más szerző, más stílus, más létrehozó kultúra *látszatát*;

□ filmesek *fiktív dokumentumfilmeket* készítenek (Az olajfaló, Az igazi Mao, stb.)

□ Kieslowski zeneszerzője, Preisner egy nemlétező (és sohasem létezett) holland komponista

bőrbe bújva szerez a modernet az imitált barokkal – megint a barokk! – ötvöző (film)zenét;

□ a *képzőművészet* sokféle illúzióval kísérletezik a kilencvenes években, (s bár például Pauer Gyula évtizedekkel korábban kezdi munkásságát a „pszeudo” jegyében, ő is a kilencvenes években lesz „ünnepezt mesterré”, viszonyítási ponttá);

□ a minél *tökéletesebb látszat* értékmérővé lesz a számítógépes grafikában is;

□ a „pszeudo”-divathoz is kapcsolódik a *határelmosódások* számos példája: a szemlélőt *megtevesztő* transzvesztiták felbukkanása a „kilencvenes évek” filmjeiben, vagy azok az ötletek, amelyek (varázslatos testcsere, felgyorsult sejtöregedés, stb.) következtében egy gyerek teljes mértékben felnőttné *látszik* (mint a Robin Williams főszereplésével 1996-ban készült Jack-ben, vagy Tom Hanks egyik sikerszerepében, az 1988-as „Segítség, felnőttem” című filmben);

□ szintén a korszak nagy hatású – és sok követőre találó alapötletre épített – kalandfilmje az *Ál/Arc* (1997), amelyben a két főszereplő egymás külsejét operáltatja magára, s így a hatás alapja egyrészt az az ismétlődő bizonytalanság, hogy kit is látunk éppen; másrészt az, ahogy a két színész a másik mozgását és belső tulajdonságait megjeleníti, amikor „a másik van az ő bőrében” egyúttal az ember felcserélhetőségét, lényeginek hitt sajátosságai illanó voltát – tehát megint csak „a valóság” megfoghatatlanságát – is sugallja;

□ az is a látszatok jelentőségének megnyilvánulása, hogy a *szerep* ebben a korban sokkal meghatározóbb, mint az Egyén vagy a Társadalom, (amelyek megértésének, ábrázolásának igénye a korábbi évtizedek művészetének mozgója volt);

13. Művészet és valóság határhelyzetei

A fenti határfeszítésnek egyik alfaja, amikor a művészet és az élet között tényleg elmosódnak a határok, s ez is az üzenet lényege. Ez történik például

25 Különböző műfajok területén a korábbinál gyakoribb lesz az álnév, művésznév, műnév használata (Settenkedő, Kentaur, Zeus, Sziámi, Ágens, stb.)

- a képzőművészek egyes performance-ain;
- a Jeles András által a hajléktalanokkal rendezett, említett Revizor-előadáson;²⁶
- Tímár Péter Hajlékbemutató (1996) című filmjében,
- a természet hangjaiból összeállított zenei produkciókban;
- a „Csepürágó fesztivál” színészek kínálta, de valóságosan megvehető tárgyai és szolgáltatásai esetében;
- akkor, amikor egyes művészek születésnapja, egyéb magán-évfordulói alkalmából számos pályatárs szereplésével műsoros esteket rendeznek (Cseh Tamás, Pauer Gyula, Tímár Böske, stb.)

E tendencia végső határára ér el a haldokló Halász Péter a kétezres években, amikor (utolsó pillanatáig hű maradván saját, a hatvanas években kialakított polgárpukkasztó avantgárd imázsához) megrendezi és eljuttatja saját felravatalozását és búcsúztatását.

A művészet és az élet közti határelmosódás abban is megnyilvánul, hogy a művészet (a pénzüralom felértékelődése következtében is) egyfelől vesztít korábbi kvázi-szakrális jellegéből, s ilyen értelemben „mindennapibbá” válik; másfelől viszont ezáltal a korábbiaknál nagyobb súllyal van jelen az „életben”.²⁷

26 Szintén a kilencvenes évek jellemzőjeként említhetjük, hogy mind több produkció készül fogyasztókkal. Ebben a jelenségben megint több minden fejeződik ki. Először is az „omnia vincit ars” romantikus gondolata. Másrészt a világ multikulturális jellegűvé válásával együtt járó kulturális egalitarianizmus következtében a legkülönfélébb szubkultúrák értékelődnek fel, s fogadtatik el önkifejezésük a többi művészi önkifejezéssel egyenrangúnak – így a fogyasztóké is. Harmadrészt kifejeződése ez a tendencia a kora jellemző határelmosódásoknak is a zseni és a fogyasztó, a „normális” és az „abnormális” között. Végül pedig kifejeződése annak a korélménynek is, hogy „a lét dadog” és nincsenek „törvények”: a fogyasztó önkifejezése a fogyasztó világ legadekvátabb tükrözése.

27 Ennek egyik jele, hogy például a tudomány és a művészet közötti határvonalak is halványodnak: a társadalomtudományban például a korábbi évtizedek adatkultuszával és „scientizmusával” szemben a kilencvenes években az esszé, a szubjektív ábrázolás művészetéhez közelebb megközelítésmódja dominál: olyan szerzők is efelé a műfaj felé fordulnak, akik egy évtizeddel korábban elsősorban a számszerűsíthető tényekre, a matematikai statisztika érveire támaszkodva próbáltak minél „tudományosabbak” lenni.

14. Számítógépes kultúra és művészet

A huszadik század utolsó évtizedeiben a művészeteket sem kerülték el a számítógépes kultúra kialakulásával járó hatások. Mint erre másutt mi is utaltunk, a számítógép egyrészt **eszközül** kínált közölt szinte mindegyik művészeti ágban: kialakult a *számítógépes grafika*, a számítógéppel művelt festészet; a zenében a számítógépes komponálás; az *épitőművészetben* a számítógépes tervezés; a szövegszerkesztővel *írt irodalmi* műveknek is nemcsak rögzítésében, tördelésében, kinyomtatásában hoz minőségi ugrást, de az alkotások megírás módját, szerkezetét, stílusát is befolyásolja az új technika; a *filmművészetben* pedig egyre nő a számítógéppel készített (és ennek köszönhetően korábban elképzelhetetlen látványokat is megjelenítő) részek aránya, (s nem egy mű esetében ez az arány már a kilencven százalékot is eléri).

A számítógépes hálózatok kialakulása a művek **terjesztésében** is teljesen új formák megjelenéséhez vezetett, és a művészeti élet, a kapcsolatok, csoport-szerveződések előtt is új lehetőségeket nyitott (akárcsak az élet más területein).

S a számítógépes kultúra nem utolsósorban egy igencsak szétágazó **téma-területtel** is gazdagította a művészeteket. Egyrészt nagy számban váltak például filmek, regények **hőseivé** számítógépes szakemberek illetve e gépek virtuóz kezelői-használói; s a jellegzetes számítógépes szimbólumok, kommunikációs formák, problémák és fantáziák is bekerülnek a műalkotások világába. Másrészt a számítógépes világ olyan sajátosságai, mint egyes jelenségek, tevékenységek *programozás* útján történő létrehozása; az elágazásos programok alternatívítása, a játékokban az *ismételhető „életek”*, stb. – **szemléletformálók** lesznek, s az egyes műalkotások felhasználják ezeket a számítógépes világból vett megoldásmódokat: egyre több filmben, regényben „programoznak” valakik valaki másokat; több irodalmi és képzőművészeti alkotás is választási lehetőségeket, elágazásokat kínál a befogadóknak; s mind több irodalmi s főleg filmhős válik a számítógépes figurák módján

elpusztíthatatlanná, illetve „több életűvé”.²⁸ S végül²⁹ harmadrészt a korra jellemző élménnyé válik a számítógépes világ és a valóságos világ közötti *határelmosódás* is: több mű alapszik azon az alapötleten, hogy e két világ között átjárás van, (be lehet lépni a számítógépek virtuális világába, illetve ki lehet lépni onnan), hogy e világok egyenértékűek és felcserélhetőek, s hogy – „az élet: álom” barokk toposzának legújabb kori változataként – az ember nem tudhatja, hogy melyik az igazi valóság; a **manipulációk uralta világban az emberi élet sem különbözik a számítógépes játékok programok-irányította figuráitól.**³⁰ (Az évtized utolsó éveinek két kultuszfilmje, a Nirvana és a Mátrix csak a két legsikeresebb – változat e téma számos feldolgozása közül).

15. Az ellentétekhez, ellentmondásokhoz való újféle viszony

Amikor határelmosódásokról beszélünk, a kilencvenes évek műalkotásaiban megfigyelhető azon érdekes sajátosságot sem hagyhatjuk említés nélkül, hogy az ellentétek új módon jelennek meg ebben a korszakban. Míg korábban vagy az ellentmondás tényének, az ellentét-pólusok közötti feszültségnek a bemutatása, ábrázolása volt a lényeg, vagy a feloldásukra, összeegyeztetésükre, szintetizálásukra tettek kísérletet, a kilencvenes években számos ellentét úgy jelenik meg, hogy sem feloldásuk, sem ütköztetésük nem jellemző: **az ellentétek együtt léteznek, anélkül, hogy bárki is megkísérelné ösz-**

szebékíteni őket.³¹ S ez nem csak a művészetben, hanem a korszak életvilágában is érvényes. Most azonban lássunk néhány példát arra, ahogy ez az ellentmondás-típus a kilencvenes évek művészetében megjelenik:

□ Említettük már a *popularizáció* és az *arisztokratizálódás* kettősségét: itt sem csak arról van szó, hogy mint korábban, a művészi alkotások *egy része* ezoterikusabb, arisztokratikusabb lesz, miközben más részük a kommersz irányába tolódik el, popularizálódik, (s ily módon nő a szakadék a népszerű és az elitnek szánt művek között);³² hanem arról is, hogy a két tendencia *együtt*, akár ugyanazon művekben is jelentkeznek: a popularizáció, a kommercializálódás olyan formákban történik, amelyek egyfajta arisztokratizmust sugallnak, az elitizmust hangsúlyozó, erősítő jegyek pedig (ebben a korban) egyúttal furcsamód a populárisabbá válás eszközei is.

A korszak sajátosságai között e jelenség magyarázatát talán abban lelhetjük meg, hogy a kor a tőkés társadalom versenytárs nélkül maradásának erősen pénz-centrikus időszak, amelyben a gazdagság elitizmusa (arisztokratizmusa) eluralkodik a társadalomban, értékei a legkülönfélébb rétegek szemléletében válnak meghatározóvá, s így a széles kört megcélzó, széles körben ható, széles körben eladható művek szemléletében is ennek az *elitizmusnak és arisztokratizmusnak* egyes jegyei lesznek a meghatározóak. Ez végül is azt jelenti, hogy a „szociális piacgazdaság” évtizedei után már nem az ellentétek csökkenésének hite, a lassú gazdagodás, emelkedés ígérete, a szociális kiegyenlítődéssel illúziója hatja át a tömegtudatot (nem ezt akarják elfogadtatni a tömegekkel); hanem éppen ellenkezőleg: azt sugározzák, hogy az elitek különválása a „normális” (ha ellentmond is a demokrácia ural-

28 Az is jellegzetesen számítógépes megoldás, amikor az egyik játék-pályáról a másikra a pálya teljesítése után megnyíló „kapun”, a kaput jelképező képernyőpontra „ráklikkelve”, (s ezáltal mintegy egy másik dimenzióba átlépve) lehet átugorni. Az ilyen „ugrás” is bekerül a filmművészet kliséi közé, (lásd például a külön mitológiai teremtő Mátrix című filmet, amelynek világában a telefonok jelentenek ilyen „dimenzió-kapukat”)

29 Persze a számítógép hatásai a művészetekre még hosszan sorolhatóak...

30 Hasonló alapélmény rokon feldolgozása az ugyancsak az évtized vége felé készült, Truman Show (1998), amelyben az derül ki, hogy a főhős élete – amit ő az életének gondol – egy grandiózus filmforgatás része csupán, vagy Šverák Akkumulátor című filmje (1994), amelyben a *televízió* szippantja be az embereket a maga világába.

31 Az ellentmondás ezekben az esetekben olyan jellegű, hogy az ellentétpár tagjai tulajdonképpen *különböző dimenziókból* származnak, ezért különmeműek, együtt szerepeltetésük nem jelent összeegyeztetést, de (új) kapcsolatot hoz létre ezek között a különböző dimenziók között.

32 S nem is csak arról van szó – tehetjük hozzá –, amivel ismét más korok próbálkoznak, hogy feloldják az ellentmondást, és ennek jegyében egyfelől olyan „magas művészeti” alkotásokat hoznak létre, amelyek a tömegműfajok eszközeit /is/ használják, másfelől a tömegműfajokban „népszerűsítik” a „magas művészet” egyes vívmányait: ezek összeegyeztetési kísérletek, és a kilencvenes években éppen az a jellemző, hogy nem feloldani akarják az ellentmondást, hanem – különböző dimenziók egymáshoz-forgatásával – az ellentmondásosság *természetességét* sugallják.

codó értékeinek), az arisztokratizmus az eszmény (ha a többség számára ez *per definitionem* követhetetlen is): vagyis egy olyan világméretű sugallatnak a kor embe-
reinek, amely azt közli velük, hogy a **többségnek az ő számukra lényegében értelmezhetetlen és követhetetlen értékeket kell egyedül követhető és értelmes értékeként elfogadnia.** Míg a korábbi korszakok a társadalmi egyensúly és a társadalmi igazságosság kérdését egyazon dimenzióban próbálták megragadni, s így legalább elvben számoltak összeegyeztethetőségük lehetőségével; **a kilencvenes években úgy látszik, hogy a társadalmi egyensúly és a társadalmi igazságosság két különböző dimenzióban vannak, egymással nem ellentétben, hanem egymástól külön, és ezért összeegyeztethetetlenek.** Viszont azzal, hogy ezen dimenziók egymással összeegyeztethetetlen igazságai egyszerre kerülnek a látókörbe, egészen új nézőpontok válnak lehetségessé, (amelyeket persze csak új fogalmakkal, kategóriákkal lehet majd kifejezni).

□ Egy másik, a korra jellemző multidimenzióval ellentmondás, hogy egyfelől a művészetekben (is) előtérbe kerülnek a *különböző kultúrák és szubkultúrák sajátosságai, megkülönböztető jegyei*, ugyanakkor a korábbi időszakokkal ellentétben a kor művészete azt is sugallja, hogy az egyén lényege *nem* szocio-kulturális meghatározottsága, (hanem *általános-emberi* vonásai és *extrém, szélsőségesen egyedi* vagy legalábbis különös tulajdonságai)³³.

□ Az *általános emberi* és az *extrém* sem úgy kerül bemutatásra, mint két pólus (az általános és az egyedi két véglete), hanem mint *ugyanannak a dolognak a – különböző dimenziókban szemlélt – megnyilvánulása.* Az „általános emberi” egyik legfőbb sajátossága (az ember nembeli lényegének egyik legmeghatározóbb

33 E mögött az ellentmondás mögött talán azt a kettősséget sejtethetjük, hogy a világtársadalom integrációja (például az Egyesült Európa kialakulása), amely az egyénektől azt kívánja meg, hogy korábbi identitásaikkal szemben elsősorban ezekhez a mega-egységekhez viszonyuljanak, olyan körülmények között megy végbe, amelyeket áthatnak az egyes kultúrák (és az ezekhez hozzárendelhető társadalmak és társadalmi rétegek) közti igen éles ellentmondások és lehetőség-különbségek. (Itt az „ellentmondás” klasszikus fogalma megint nem igazán fedile a jelenséget: az a mód, ahogy például a dialektika kezeli az „ellentmondás” fogalmát, lényegében *egyetlen dimenzió két pólusának viszonyát rögzíti: az ezredvég élménye azonban éppen az, hogy különböző dimenziók között kell ugrálnunk ahhoz, hogy a valóságot értelmezhesük. Nem véletlen, hogy a kor tudományát éppúgy a dimenziók közti átlépés foglalkoztatja, mint ahogy a művészetben is ebben a korszakban válik meghatározó eszménnyé M. C. Escher munkássága, vagy ahogy a kommersz film műfajában is szinte klisévé válik a „dimenzióugrás”).*

mozzanata) ebben a szemléletben az egyes emberek *egyedi, sőt, extrém* természete;³⁴ s ha másfelől az egyedek viselkedésében, az egyének jellemzői között keressük az *általánosítható* vonásokat, ezeket a kilencvenes évek felfogása szerint éppen a legextrémebb cselekvési és megjelenési formákban fogjuk megtalálni.³⁵

34 Ez nagyon sokféle formában kifejezésre jut. Vannak művek, amelyek hőseit egészen szélsőséges (az „emberi” határait feszegető) viselkedések jellemzik (A bárányok hallgatnak /1991/, Elemi ösztön /1992/, Rosszcsont Bubby /1993/, Titkos gyilkos mama /1994/, Amerikai Psycho /1991 és 2000/, stb.), Egészen más-képpen mennek el az extrém felé a kor egyes vígjátékai, amelyek – hangsúlyozottan irréális – főhőseiket eltúlzott, karikatúrisztikus vonásokkal ábrázolják (mint Jim Carrey vagy Mike Myers ebben az évtizedben készült filmjeiben). Más esetekben – ez különösen jellemző a korszak kabaréjának alakulására, s ezt is feltehetőleg az extrémítások felé forduló figyelem indokolja – olyan emberi fogyatékoságokat gúnyolnak ki, amelyeket korábban – éppen fogyatékoság-voltuk miatt – nem illett pellengetre állítani. De a legjellemzőbb ezt a kortendenciát talán az jelzi, amilyenek a kor *mikrorealista* művei. Míg korábban a realizmus igénye vagy tipikus sorsokat, vagy a tipikus sorsok lényegét felerősítő tragédiák bemutatását hívta életre, a kilencvenes évek egyik irányzatában divattá vált a különös, marginális és szerencsétlenkedő figurák, a jellegzetes „vesztesek” ábrázolása, amelyben nem a mozgósító-felháborodó attitűd, hanem a (szbereteltjes) megmosolygás dominál. Ezen – a hajdani cseh új hullám szemléletére is rímelő – irányzat egyik legkarakteresebb filmes képviselője Jim Jarmusch, akinek egész sor korabeli filmje sorolható ebbe a kategóriába: Törvénytől sújtva (1986), Mystery Train (1989), Éjszaka a Földön (1991), Halott ember (1995), Szellemkutya (1999), de másokat is említhetünk, például Wong Füst és Egy füst alatt – Beindulva című filmjeit (mindkettő: 1995), vagy Mike Leigh, (pl. Az élet oly édes /1990/, Meztelenül /1993/, Titkok és hazugságok, /1996/) Ken Loach vagy Stephen Frears figuráit. Ha már a cseh új hullám hatására utaltunk, nem véletlen, hogy Hrabal irodalmi teljesítménye is ebben az évtizedben nyeri el igazi rangját az irodalmi közvéleményben.

35 Ez a – megint csak dimenzió-váltással létrejött – szemléleti vonás egy olyan korra utal, amely az individualitás eszményét a végletekig viszi, de ugyanakkor, miközben a kor társadalma az individuumok milliárdjait hozza létre, a kor gondolkodóinak rá kell döbenniük arra is, hogy a végleteig vitt eszmény (ebben az esetben is) az ellentétébe fordul. (Nem véletlen, hogy ebben a korban, a kilencvenes években fogalmazódik meg az a felismerés is, hogy az individualitást tagadó és megsemmisítő fasizmus bizonyos szempontból nem volt egyéb, mint az individualizmus konzekvens végig vitele – egy tömegtársadalomban.)

□ Újabb ellentmondás, hogy az egyén legfőbb célja a maga ismételtelen *egyediségének* (extrémitásának) felmutatása, s e célt a kor művészetében *utalások és idézetek* tömegével igyekszik elérni, (tehát éppen hogy nem a másoktól megkülönböztető sajátosságok kiemelésével, hanem a *másokkal való azonosságra utaló mozzanatok hangsúlyozásával*). Mondhatnánk persze, hogy az egyediség ebben az attitűdben a gyűjtő – mindig is az individualizmus szelleméhez kapcsolható – attitűdje: az egyéniség abban van, ahogy az innen és onnan összehordott elemek az egyéne (a „gyűjtőre”) jellemző módon valamilyen egységbe állnak össze. Ez igaz is, de a kilencvenes évek művészetének az is fontos vonása, hogy ezeket az utalásokat és idézeteket az egyén (szándékosan) *nem integrálja, nem teszi semmiféle saját világrend elemeivé*³⁶. A kilencvenes évek világrendjének fontos eleme annak deklarálása, hogy **nincsen (sem szubjektív sem „objektív”) „világrend” (és hogy éppen ez a világrend-nélküliség a világrend**³⁷).

□ A kilencvenes évek művésze a fentieknek megfelelően mindenképpen *egyéni* akar lenni, világa – ha nem áll is össze „világrenddél”, hangsúlyozottan egyéni, de – s ez az újabb ellentmondás – ezt

36 S másfelől a saját világgépet sem láttatja valamely más világrend részének. (Az idézésnek, utalásnak ugyanis a mindeddig használt másik funkciója az, hogy általuk jelzi az egyén, hogy milyen korábban már megjelent elvekhez, irányzatokhoz, személyekhez, szemléletekhez hajlandó *csatlakozni*). A kilencvenes évek embe- re azonban sem bekebelezni, sem csatlakozni nem akar, mert a társadalmat és az egyént sem egyazon rendszeren belül látja: számára ez is két különböző dimenzió.

37 Vagyis hogy a kor világrend-nélkülisége nem hiányállapot, (ahogy például egyes kétségbeesett korok „Minden Egész eltörött” élményében megfogalmazódik); ha nem is a világ mindenkori állapota (ahogy a minden törvényt tagadó szkepszis láttatja); hanem sajátosan erre a korra, az ezredvégre jellemző „normálállapot”, egyfajta egyensúly, (a különböző dimenziók – egymás nézőpontjából káoszra látszó – egyensúlya). Ez az életérzés feltehetőleg a „szocializmus” összeomlásával létrejött „egypólusú” világ tükröződése is: egy egypólusú világot nem lehet „világrendnek” tekinteni, hiszen nincsen olyan rend, amelyet ne erők és ellenerők egyensúlya hozna létre, ugyanakkor a jelenben *valóban* nincs alternatív pólus, tehát a jelenben a világegyensúly valóban a világrend-nélküliségen alapszik, ha ez valószínűleg átmeneti is. (Az „átmenetiség” érzés viszont azért nem uralkodik, mert azt olyan korok élék át, amelyekben már érzeteti hatását az az erő, amely felé az átmenet majd bekövetkezik. Amíg ilyen ellenerők nem körvonalazódnak, addig a világrend-nélküliség nem átmeneti, hanem normál állapotként van jelen az emberek szemléletében).

a hangsúlyozott egyéni (magánmitológiákra építő, sokszor „privát”) világot csak úgy tudja mások által fogyasztható műként elfogadtatni, hogy egyre több olyan elemet sző bele (tehát többet, mint az előző korok alkotói), *amelyek a közös tudatra (és a kollektív tudattalanra) építenek, közismert és közhasználatú mitológiákból táplálkoznak*³⁸.

□ Ez utóbbi sajátossággal függ össze az is, hogy a kilencvenes években újjászületik a „mese”, a *történet*. A kilencvenes években a művészi alkotás meghatározó attitűdje a „szövegépítés” – ebben közös a nyolcvanas évekkel, amely a szemiotika és a nyelvfilozófia hatása alatt a társadalom-, és emberábrázolás korábbi eszményeivel szemben magát a „szöveget” helyezte figyelmé és értékrendje középpontjába. A kilencvenes években viszont a „szöveg” már nem új csillag, amelyet – amelynek szépségét, jelentőségét, törvényeit – fel kell fedezni, észre kell venni a társadalmi és pszichológiai megfontolások évtizedek-évszázadok óta kavargó felhői között, hanem az új értékrend sarkköve, s némileg paradox módon a kilencvenes évek alkotói éppen azért, mert a minél tökéletesebb szövegformálás eszménye vezeti őket, ezen eszményt követve újra eljutnak a mesékhez és történetekhez, amelyeket más korok más eszményeket (a társadalomábrázolás, az emberábrázolás vagy az eszme-megjelenítés eszményeit) követve hoztak létre.

□ S végül – persze a teljesség igénye nélkül – a multidimenziós ellentmondások sorában említhetjük a *szörnyűség* és az *ironia* újfajta ábrázolásmódját is. Korábban ezek az elemek vagy különváltak (a klasszika törvényei szerint), vagy ha elegyedtek, akkor az egyik mintegy magába integrálta a másikat (vagy az ironia vált az alapjában szörnyűnek látott világ elemévé, mint mondjuk Shakespeare tragédiáiban; vagy a szörnyűségek kerültek az ironia idézőjelébe, mint megannyi paródiában; vagy a két nézőpont egymásra vetítése, lebegtetése volt a jellemző, mint a romantika évszázadában). A kilencvenes évek szemléletében ezek is különböző dimenziókat tükröznek, s ily módon összerendezetlenek, (egyik sem uralja a másikat, de nem is vetülnek teljesen egymásra). Bár az összhatás – mint fentebb hangsúlyoztuk – leginkább a romantikáéra emlékeztet, amely a szörnyűséget gyakran ironikusan kezeli, az

38 Ez a vonás már azt jelzi, hogy a következő korszakban az individualitás-eszmény egyeduralma meg fog szűnni, és – persze „individualitás” és „kollektivitás” fogalmainak, asszociáció-körének teljes átalakulásával – új kollektív eszmények megjelenése, kivirágása valószínűsíthető.

ironikus attitűd mögött viszont érzékelteti a tragédiát; e hasonlóság ellenére a kilencvenes évek művészetét mégsem jellemezhetjük a két nézőpont egymásra vetítésével: a kor jellemző művei inkább azt sugallják, hogy a valóság – ebből a szempontból is – csak multidimenzionálisan értelmezhető: az ironikus alapállás és a metafizikai horror érzése *egyszerre, de egymástól függetlenül* hatja át a kor emberét³⁹. (Ez Tarantinóra éppúgy jellemző, mint az egészen más módszerekkel élő Greenaway-re, Kusturicára éppúgy, mint legutolsó műveiben még Kuroszavára is; Umberto Ecóra éppúgy, mint Lawrence Norfolkra, és így tovább)⁴⁰.

Összegzés: milyen főbb tendenciák jellemzik tehát a '90-es évek művészetét?

Mindenképpen hangsúlyoznunk kell, hogy noha ebben a fejezetben a kilencvenes évek egyes művészeti tendenciáit próbáltuk összegyűjteni, e néhány oldalas összefoglalás semmiképpen sem pótolhatja a korszak (teljesen transzparensse több kötetnyi elemzéssel sem tehető) esztétikai leírását, s ez – lévén, hogy kulturális antropológiai elemzésre vállalkoztunk, s a szakesztétikai megközelítés nem tartozik kompetenciánk hatókörébe – célunk sem

39 Mindez sajátos módon két olyan tematika felvirágzásához vezet, amelyek a társadalom pokolbugyrai lévén korábban vagy elborzasztó, vagy a komikum által leminősítő ábrázolást kaptak, most azonban a hősökkel való azonosulás szintjén belülről, az irónia által pedig egyszersmind kívülről is viszonyulhat hozzájuk, megint csak anélkül, hogy ez a kettősség bármelyik irányban eldőlné. Az egyik ilyen újmódon ábrázolt terület a drogok világa *Trainspotting* (1996), *Félelem és reszketés Las Vegasban* (1998), a másik a kemény alvilág terepén zajló szerencsejáték (*A Ravasz, az Agy és két füstölő puskacső /1998/*, *Pókerarcok /1998/*) – ez utóbbi téma még a klasszikus westernben is felerősíti a szerencsejáték-motívumot (*Maverick /1994/*), és más módon: a Gyorsabb a halálnál /1995/). A drog és az alvilág játszmái – csakúgy, mint az a lúzerekre fókuszáló irányzat, amelyről a 618. lábjegyzetben tettünk említést – egyaránt meghatározó elemek a kor olyan kultuszfilmjeiben is, mint Tarantino munkái: a *Kutyaszorítóban* (1992) vagy a *Ponyvaregény* (1994). Az alvilágnak tartozó, az életéért futó „lúzer” motívuma (lásd még például: *Nevem Joe /1998/*, *A lé meg a Lola /1998/*, stb.) szükségképpen felerősödik, amikor az emberek többsége mind kiszolgáltatottabbnak érzi magát egy olyan világban, amely már egyáltalán nem egy átlátható társadalom, inkább elszabadult irracionális erők minden etikai mozzanattól megfosztott harci terepének képét nyújtja.

lehetett. Annyiban foglalkoztunk művészeti jelenségekkel, amennyiben ezek a kor más életterületeken is megfigyelhető tendenciáit hordozzák, (illetve néhány esetben, – a művészet felfedező-feltáró és teremtő-termékenyítő szerepének következtében – korra jellemző tendenciákat *indukálnak, mintákat hoznak létre* más életterületek számára). Ezért van az is, hogy a kor művészeti jelenségeit „a kilencvenes évek világképének” jellemzőjeként soroltuk be, e kategóriával értelmeztük, jóllehet ezen jelenségek többségét az esztétikai-eszmetörténeti megközelítés a „*posztmodern*” fogalmával fedi le, annak megnyilvánulásai között tartja számon. (Eszmetörténeti szempontból a kilencvenes évek éppúgy, mint a nyolcvanasok nyilván a „*posztmodern*” korszak részeként tárgyalhatók, ha viszont tárgyunknak „a kilencvenes évek” világképét tekintjük, annak része

40 Ha magyarázatokat keresünk, itt is kínálkoznak történelmi analógiák: az irónia olyan korokban uralkodik, (olyankor nyeli magába a szörnyűségek ábrázolását), amikor a társadalomban kiéleződnek az ellentmondások, de az ellentétes erők még nem tudják politizálni azokat; ilyenkor az egyén kritikai alapállása, egyéni-etikai szembeszégülése a jellemző (mint például Swift esetében); amikor viszont az ütközések pusztító, explicit formákat öltenek, amelynek az egyének tömegei esnek áldozatul, akkor a horror uralkodik el az irónia felett. A klasszikus romantika idején ez a két tendencia egyszerre, egymásba állandóan átfordulva van jelen, mint ahogy (dinamikus) egyensúly van (a társadalom ellen lázadó) individuum és (az egyéneket maga alá söprő gépezetté embertelenedett) társadalom között. (A romantika korszaka egyszerre volt egyfelől az individualitás piedesztálra emelésének, antropológiai győzelmének kora, másfelől születési ideje a pénz és a modern állam elszemélytelenítő mega-hatalmának is.) A huszadik század végén a két tendencia nincs egyensúlyban, hanem egymástól függetlenné vált erőként hat: egyfelől az egész huszadik század az elszemélytelenített megahatalmak iszonyatáról szól, s minthogy ezek uralma nem csökken, s még illúziók sem nagyon maradtak arra, hogy ezek felszámolhatók, így a társadalmi lét egész dimenziója az Embertelenség horrorját sugározza, logikus végkifejletként, jövőképként a totális pusztulás pesszimizmusával; másfelől viszont az individualitás kiteljesedése a huszadik század végére az egyénben rejlő energiák olyan tartalékaira derített fényt, amelyek a személyes lét dimenziójában fenntartják a felülkerekedés reális lehetőségének öntudatát. Viszont e két dimenzió között -- amely a huszadik századvég emberének élményei szerint két, egymástól független dimenzió -- nincs átjárás. (És éppen ez jelenti a döntő különbséget a 19. századi romantika szemléletével szemben, amely az egyén erőtartalmaitól a társadalom megváltását, a társadalomtól az egyének boldogságát várta, feltételezve, hogy Egyén és Társadalom egyetlen dimenzió, egyetlen rendszer pólusai).

– és persze nem kizárólagos része – a „posztmodern” életérzés, művészet, esztétika is).

A besorolás körül lehetséges vitát a továbbiakban megkerülve, a kilencvenes évek művészeti jellemzői között mindenképpen meghatározó

□ a *multikulturalitás*, az egymás mellett élő, és egymással egyenrangúnak tekintett különböző kultúrák felvonulása;

□ a „*tömegkultúra*” és a „*magas művészet*” viszonyának (s ezáltal maguknak e kultúra-típusoknak) az átértelmezése;

□ a művészet egyidejű *popularizációja* és *arisztokratizálódása*, reprezentativitásának növekedése;

□ az *általános* és az *extrém* közötti ellentmondás eltűnése;

□ a különböző (*elemezhető*) *meghatározottságok helyett a meghatározatlan és szubjektivitással áthatott létezés* előtérbe kerülése ⁴¹ az ábrázolásban;

□ az *egyén*, az *egyediség* egyeduralma és válsága;

□ a *modern* és az *ösi* összecsúsítása;

□ egy újfajta *romantika* térhódítása;

□ a rokokó jellegű *mesterségesség* és *dekorativitás* divatja;

□ az *életérzés* és a *test*, a *mozgás* központi szerepe;

□ az *ironia* ⁴²;

□ a *látványok* felértékelődése és a számítógép virtuális világának ihlető hatása;

□ a *szépség* és az *etikai alapkérdések* viszonya; egyáltalán: a Szépség eszményének visszatérése, még ha csak ironikus csomagolásban is;

□ a *művészet* mindenek fölöttiségének, s ugyanakkor a nem-művészi valóságtól való elválaszthatatlanságának élménye;

A kor jellemzőjének mondtuk, (s művészetének sajátosságaiban is lényeges elem), hogy középpontjában *feloldatlan ellentmondások* állnak, amelyek lényege, hogy a világ *több dimenziójú* szemléletén

alapszanak, a különböző dimenziók összeegyeztethetlenségét, különműségét sugározzák, de ezek egymás mellé helyezésével egyúttal előkészítik a gondolkodást olyan új fogalmak kidolgozására, amelyek által ezek a jelenségek (egy szellemileg kevésbé diszharmonikus jövőben már majd) nem ellentmondásokként, hanem egy új értelmezési síkon (egy „metadimenzióban”) a valóság ellentmondásmentes összetevőiként lesznek átélhetőek.

A kor művészetének szimbolikus, reprezentatív, (legjellemzőbb) figurái *több területen is kiemelkedő képességekről tanúbizonyítást tevő* és/vagy *határokat* (olykor az egzaltáció határait) *feszető*, a *magas művészet* és a *popularitás* közötti *korlátokat* ledönteni kész és/vagy az egzotikum iránt érzékeny művészek, akiknek művészetére a felsorolt tendenciák közül egyszerre több is jellemző.

⁴¹ Szilágyi Ákos aforisztikus megfogalmazásával a Tények helyett a Lények...

⁴² Ennek az eddig említettten kívül is számos példáját láthatjuk Vonnegut utolsó nagy korszakától, Esterházy prózájától a konceptuális (képző) művészet megannyi ironikus művén és performance-án át Kaurismäki (A gyufagyári lány /1989/, Leningrad Cowboys go America /1989/, Vigyázz a kendődre, Tatjana /1994/, Gomolygó felhők /1996/, A múlt nélküli ember /2002/), Kusturica (Cigányok ideje, /1988/, Underground /1995/, Macskajaj /1998/) és mások filmjeiig.

Schadt Mária

IDEOLÓGIA ÉS VALÓSÁG, AZ 1950-ES ÉVEK NŐIDEÁLJAI A MAGYAR FILMEKBEN¹

Az 1950-es évek a törvénysértések, az erőszakos politikai és gazdasági fordulatot elősegítő intézkedések időszaka, ami együtt járt a magánszféra, az emberek életkörülményeinek, érték és normarendszerének radikális átalakítására irányuló törekvésekkel. A totalitárius hatalom a kultúrát eszközként használta a tudatformálásban, ezek közül az egyik leglátványosabb célkitűzés a családi² kapcsolatok és annak alapját, stabilitását jelentő tradicionális nőideál átalakítása volt.

Tanulmányunk a korszakban-, és a korszakról készített filmeknek egy tágabb ideológia és történeti keretbe helyezett elemzésén keresztül mutatja be az MDP vezetőségének azt a propagandatevékenységét, ami arra irányult, hogy a nőket olyan foglalkozásokba kényszerítsék, amik sem a biológiai adottságaik, sem a tradicionális női szerepek mély beágyazottsága miatt a társadalom többsége számára nem voltak elfogadhatóak. Annak ellenére, hogy a korszakban számtalan film készült, a pártvezetés által kívánatosnak tartott családi és a női szerepek átalakulásáról, ezekről kevés elemző munkát olvashatunk (Varga – Kresalek 1995, Schadt 2000, 2003, Gyarmati 2004). Ez a hiányosság egyrészt a csak propagandacélokat szolgáló, a filmművészet szempontjából értéktelen filmek eltűnésével és azzal is magyarázható, hogy soha nem volt akkora távolság a filmekben bemutatott nőideálok és a társadalmi valóság között.

A konfliktusok abból is adódtak, hogy a Rákosi vezette MDP ambivalens módon viszonyult a többségében rendies értékek mentén működő családokhoz, és a családok stabilitását megteremtő

nőkhöz, mivel a hagyományos szerepelvárások a társadalom szovjet mintára történő átszervezésében gátat jelentettek. Ezért célul tűzték ki a magánélet „társadalmiasítását”, az új család- és új nőideál megteremtését, amit a legfelső pártvezetőség családra, nőkre vonatkozó jogszabályai, a párthatározatok és a tömegkommunikációban megjelent propaganda is hatékonyan segített.

Ugyanakkor a rendszer legitimációs szükséglete megkövetelte, hogy ezek ne tűnjenek családellenesnek, mivel – mint azt Rákosi is megjegyezte – „a reakció azzal rémisztgette a hiszékenyeket, hogy a szocializmus a házasság és a család intézményének felbomlásával jár.” (Rákosi 1951: 121) E mellett szükség volt a családok gazdasági tevékenységére is, illetve egy sor, az állam által nem intézményesíthető feladat családban történő ellátására.

További ellentmondást jelentett, hogy az extenzív gazdaságpolitika munkaerő-szükséglete miatt a nők keresőtevékenysége³ iránt megnövekedett kereslet alig változtatta meg a családok belső struktúráját, a feladatok megosztásának tradicionális rendjét. Az otthon ellátásában továbbra is a hagyományos szerepelvárások domináltak, ezért a propaganda által hirdetett, a nők „kettős elnyomás” alóli felszabadítás a mindennapokban kettős teherviseléssé alakult át.

Nemcsak a társadalmi valóságot, hanem az 1949-es alkotmányt, és az új családjogi törvényt is ez az ambivalencia jellemezte: Annak ellenére, hogy az alkotmány a társadalom alapintézményeként deklarálta a családot (51. § „A Magyar Népköztársaság védi a házasság és család intézményét.”⁴), a történeti kontinuitást kifejező jogi forma mögött, a nők törvény előtti egyenlőségénél elsősorban társadalmi szerepeiket hangsúlyozták. „(2) A nők egyenjogúságát szolgálják: munkafeltételeiknek a férfiakéval azonos módon való biztosítása, a terhesség esetére a nőknek járó fizetett szabadság, az anyaság és gyermek fokozott

1 „Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben” címmel tartott kurzus keretében vetített filmek elemzésével a film, mint a hatalom és a propaganda eszközeinek bemutatása volt a célunk, illetve a film, mint forrás felhasználása. Az előadásokat és filmvetítéseket követő szemináriumokon a hallgatók történelmi és szociológiai ismereteit egészítettük ki a korszakban és a korszakról készült filmek bemutatásával és elemzésével. A tanulmányban a vetített filmek közül elemeztünk néhányat.

2 A család jelentősége abban áll, hogy a társadalmi koordináció egyik fő típusa (Kornai 1993: 123), túléli a politikai-gazdasági rendszer drámai változásait, alapvető szerepet játszik az emberek életének és tevékenységének összehangolásában. A nők társadalmi és családi szerepeinek változása közvetlenül befolyást gyakorol a családszerkezetre átalakulására.

3 A nők foglalkoztatásának szükségességét Rákosi az MDP KV előtt 1949. május 31 – én elmondott beszédében a következőkkel indokolta: „Ha arra gondolunk, hogy az ötéves terv végrehajtásához félmillió új munkásra van szükség, előre kell látnunk, hogy nemcsak az iparban, hanem a termelőcsoportokban is hamarosan hiány lesz munkásokban. Ezt a hiányt elsősorban a nők bevonásával fogjuk pótolni.” (Rákosi 1955: 373)

4 A Magyar Népköztársaság Alkotmánya 1949. VIII. 20. A következő idézet is itt található.

törvényes védelme, továbbá az anya- és gyermekvédelmi intézmények rendszere.”

Az 1952-es új családjogi törvény ugyanakkor már az alapelvekben hangsúlyozta a nők otthonon kívüli munkavégzésének fontosságát: „Természetes, hogy a feleség, aki ugyanúgy dolgozik, mint a férje és ugyanannyit vagy esetleg többet is keres, anyagilag nem függ a férjétől.”⁵

A valóságban a nők jóval kevesebbet kerestek, mint a férfiak, valamint a házimunka továbbra is az ő feladatuk maradt, ezért a változás abból állt, hogy míg a megelőző korszakokban elsődleges feladatuk a család ellátása volt, ezután az otthoni teendőiket munkaidő után kellett elvégezniük. Ugyanakkor a diktatúra jellegéből következően a kettős teherviselésből származó nehézségek legtöbbször reflektálatlanok maradtak. Lengyel László a női foglalkoztatottságot elemző tanulmányában a következőket állapította meg: „...a nők ilyen nagyarányú bevonása az aktív keresők közé bizonyos mértékig túlzott volt nem egy vonatkozásban – elsősorban az ifjúság családi nevelését illetően – kedvezőtlen következményekkel járt. A nők munkába állásának folyamata túlságosan gyors volt, s így már eleve sem lehetett minden oldalról, sem gazdasági, sem társadalmi vonatkozásban kellően megalapozott.” (Lengyel 1958: 765)

A hatalom totalitárius jellege miatt az ellentmondások a korabeli sajtóban, filmekben alig jelentek meg, vagy ha mégis, akkor főleg negatív tartalommal, pozitív értékként kiemelve azokat a változásokat, hogy a nők többsége nem a családi, hanem a szocialista közösségért él és dolgozik. A filmeknek a propagandatevékenységben játszott jelentős szerepét az adta, hogy a sajtótermékek mellett majdnem az egyetlen szórakozási lehetőség volt.⁶ Az 1949. szeptember 29-én létrehozott Népművelési Minisztérium, Révai József vezetésével a filmet még az irodalomnál is fontosabbnak tartotta. A cél az volt, hogy „állami eszközökkel” gyorsítsa a fejlődést és felzárkózást a népi demokrácia egyéb eredményeihez. (Szilágyi, 1992: 79-80)⁷

5 Csjt. 1952: IV., 1953. január 1.-én lépett életbe

6 Az általunk elemzett filmek közül a Dalolva szép az életet több mint 2 millió 334ezer, a Kis Katalin házasságát 1 millió 713 ezer, a Becsület és dicsőséget 455 ezer, a Civil a pályán-t 4 millió 766 ezer, az Állami Áruházat 4 millió 325 ezer ember nézte meg 1957. december 31-ig (Szilágyi, 1994: 570)

7 A legfontosabb a tématervezés volt, amelyben tudatosítani kellett az ország előtt álló feladatokat, a párt ideológiájának, politikai céljainak és a politikai harcnak a fontosságát. (Szilágyi, 1992: 87-89)

Nőalakok a filmekben

„A lenini elv – „számunkra legfontosabb művészet a film” – azon a felismerésen alapult, hogy a film a leghatásosabb eszköz a politikai eszmék elterjesztésében, s ezeket az eszméket a téma, a mondanivaló, az írott alapanyag hordozza.” (Szilágyi, (1992): 91) A filmek az eszmék terjesztésében azért is játszhattak jelentős szerepet mivel a mozielőadások széles néptömegeket vonzottak.⁸ Az ideálokat, a kívánatosnak tartott magatartásmintákat a politikai vezetés határozta meg, amelynek közvetítésében a film csupán az egyik, igaz, talán a leghatékonyabb eszköz volt. A filmek, ugyanúgy, mint a folyóiratok híven közvetítették a pártvezetés által láttatni kívánt új társadalom új eszméit, a szocialista társadalomért tevékenykedő új ideálokat. A szereplők között, a férfiakhoz viszonyítva a nők jóval alacsonyabb számban jelentek meg a filmvászonon, akárcsak a megelőző, vagy a későbbi időszakokban, a nagyon erőteljes propaganda ellenére sem ők a cselekmények fő mozgatói.⁹

Az ötvenes évek elejének magyar filmjei a szocialista realizmus és az operettek giccses hangulatának különös keverékét alkották. Az okok arra vezethetők vissza, hogy a filmgyártás sem nélkülözhetette a szovjet befolyás áldásos tevékenységét, amely főleg a mondanivalóra és a tartalomra terjedt ki, ezzel szemben a cselekmény kidolgozásánál, a formai elemeknél általában az operettek világának hangulatát igyekeztek utánozni.

A filmek által közvetített nőideálok elemzését hat, az 1950-es években készített és egy, a korszakot kritikusan ábrázoló, nagy nézettségű film tartalomelemzésén keresztül mutatjuk be. A filmek

8 A Rákosi időszakban a moziba járás tömegszórakozássá vált. „Az egy lakosra jutó átlagos évi mozi látogatás az 1935-ös 2,1-ről 1949-re 4,6-ra, 1956-ra 12-re emelkedett.” Az államosítások (1948. szeptember) előtti 862-ről 1956-ig majdnem 4000-re emelkedett a mozik száma, különösen a falvakban, ahol 100 település közül 84-ben van mozi, míg az intézményhiányos falvakban és tanyákban a vándor mozik havi 1-2 alkalommal tartottak előadásokat. (Romsics, 1999: 370).

9 Johnston A nő mítosza a filmvászonon c. tanulmányában arról ír, hogy „az ideológia a férfit a történelemben helyezi, míg a nőt a történelemtől függetlenül tartja”, amely szerinte azzal járt együtt, hogy míg a férfi szerepek differenciálódtak, a nők a kezdetekben kialakult sztereotípiákba rögzültek. Ez lehet az egyik oka annak, hogy még a hetvenes években is alulreprezentáltak a nők a filmvászonon, amely jelenség az 50-es évek filmjeire még fokozottabban érvényes volt. (Johnston, Claire, 1985: 75)

tartalomelemzése mellett felhasználtuk Szilágyi Gábornak az 1945-53 között készült filmekről írt tanulmányát (Szilágyi, 1992: 293-297), és a filmes kurzusra készített egyetemi jegyzetet is (Gyarmati – Schadt – Vonyó, 2004).

Az 1950-es években készült filmek közül a következőket elemeztük:

Dalolva szép az élet (1950), a film célja egyrészt a kultúra területén tevékenykedő osztályellenség bemutatása, leleplezése, másrészt a szocialista nagyipari termelés és az ennek nyomán kialakuló életmód dicsőítése, tehát, hogy „*milyen vidám, napsugaras lett az üzem*” a felszabadulást követően. Továbbá a *Kis Katalin házassága* (1950), *Becsület és dicsőség* (1951)¹⁰, *Civil a pályán* (1951), ez utóbbiban a tömegsport, az MHK¹¹ mozgalom népszerűsítése a fő célkitűzés, ám mint minden ebben a korszakban készült filmben, természetesen itt sem maradhat el az ellenség leleplezése. Az *Állami áruház* (1953) az 1951-52-es színházi évad legsikeresebb operettjének filmadaptációja.¹² A film témája valóban megtörtént eseményen alapszik, azon a rémhíren, hogy leértékelik a száz forint címletű bankjegyeket, ezt a hírt az Amerika Hangja rádió tényleg bejelentette. A felvásárlási láz szélsőségesen negatív bemutatása arra szolgált, hogy leleplezze az elmúlt rendszerből itt maradt, még mindig aktívan tevékenykedő ellenséget, szembeállítsa velük a volt raktári dolgozóból kiemelt – öt hónapos tanfolyam után – igazgatóvá vált munkáskáder rátermettségét, emberségét.

A felsorolt filmek a szocialista realizmus „remekai”, a cselekmények középpontjában nem a nők állnak, az események menetét a pártpropagandát közvetítő párttitkárok (férfiak) cselekedetei határozzák meg, a nők csak kiegészítik ezt a világot. Nemcsak a női főszereplők és a nők hiánya feltűnő,

10 Örkény István Palackba zárt cirkáló filmnovellája alapján Gertler Viktor rendezte. Főszereplők: Görbe János (Lugosi Sándor), Sulyok Mária (Eszter), helyszín a Mozdony- és Fémárugár, ahol Sztálin 70. születésnapjára felajánlott mozdonyok elleni szabotázsakció megakadályozása készülő a cél.

11 1949. április 4.-én létrehozták a Munkára, Harcra Kész (MHK) tömegmozgalmat. Színtér. A mozgalom népszerűsítésére szánt film forgatókönyvét Szepesi György és Gulyás Gyula riporterek írták. (Szilágyi, 1992: 298) Rendező Keleti Márton, főszereplők: Soós Imre (Rác Pista) Görbe János (Dunai százados), Ferrari Violetta (Teleki Marika), Szusza Ferenc (Teleki Jóska), Latabár Kálmán (Karikás)

12 Rendező Gertler Viktor, főszereplők: Gábor Miklós (Kocsis) Petress Zsuzsa (Ilonka) Latabár Kálmán (Dániel) Turay Ida (Boriska)

a cselekmények menetében, igazán mozgásterük sem nagyon volt, mivel a konfliktusok a munka világán belül bontakoztak ki, ahol a régi és új káderek majdnem mindig férfiak. Kivételet képezhetne a *Becsület és dicsőség* (1951) Lugosi Sándornéja, ám ahogy a részletesebb elemzésénél bemutatjuk, ő is azt az ambivalenciát testesíti meg, amellyel a pártvezetés a nőkhöz viszonyult.

Az 1950-es évek elején készült filmekhez képest más kategóriába tartozik a *Körhinta* (1956)¹³, és a több mint 20 évvel későbbi, de a korszakot kritikusán ábrázoló *Angi Vera* (1978)¹⁴. Annak ellenére, hogy mindkettő a „klasszikus” 1950-es éveket mutatja be, ám míg az előző ötnél a direkt propaganda a legfontosabb, addig itt már keletkezésük körülményei, a megváltozott politikai helyzet miatt, az alkotók a filmművészet sajátosságai alapján készíthették el a filmeket.

Átalakuló család

A szovjet mintára szervezett tervgazdálkodás, a folyamatosan növekvő munkaerő-szükséglet, a tévesztés a tradicionális családok szétrombolását és az „új típusú szocialista család”¹⁵, benne a feleség szerepének átalakulását előfeltételezte. A filmek hűen tükrözték a nőekkel kapcsolatos pártpolitikát „...a szocializmus teljes győzelméhez elengedhetetlen az emberek szocialista tudatának átalakítása.” (A kultúra...1960: 758). A feleségek többé már nem a férj önzetlen támaszai, a családi fészkek melegének őrzői,

13 A felszabadulás 40. évfordulója alkalmából „Sorsforduló” címmel országos filmrendezvényt szervezett a MOKÉP. 1984. szeptember 23. és 1985. május 9-e között az elmúlt négy évtized eredményeit, változásait bemutató, filmtörténeti értékű alkotások szerepelnek a mozik műsorán. A Magyar Film- és Tévéművészek Szövetsége Kritikus Szakosztályának és a MUOSZ Film- és tévékritikus tagozatának tagjai szavaztak az elmúlt negyven esztendő negyven legjobb magyar filmjére lehetett szavazni. A *Körhinta* a 7. az *Angi Vera* a 15. lett.

14 Rendező Gábor Pál, operatőr Koltai Lajos. Főszereplők: Papp Vera (Angi Vera) Pásztor Erzi (Traján Anna), Szabó Éva (Muskát Mária), Dunai Tamás (André István). 1979-ben a Cannes-i Filmfesztivállal párhuzamosan megrendezésre került „Rendezők Két Heté”-n megkapta a nemzetközi filmkritikusok díját, San Sebastianban 2. Díjat kapott, Sao Paoloban elnyerte a kritikusok és a közönség díjat is. A film vetítésének jogát 37 ország vásárolta meg.

15 A filmgyártást meghatározta, hogy a politika nem vonatkozathatott el a politikát csináló emberek legszubjektívebb érzéseitől, a szerelmuiktól sem (Szilágyi, 1992: 219)

hanem öntudatos, férjüket minél jobb munkahelyi teljesítményre, közösségért végzett munkára ösztönző lények. A főszereplő Eszter (Sulyok Mária) és férje (Görbe János) között a kapcsolatuk akkor fordul újra harmonikussá, amikor az a szabotálókat gyanútlanul segítőtől „a sztálini műszakban nyolc óra alatt a gyorsvágás módszerével” a hibákat egymaga kijavító élmunkássá válik. Fiúk, Luckó (Szatmári István), aki orvosnak tanul kollégiumban lakik, barátnőjének (Szemes Mari), esze ágában sincs férjhez menni, esztergályos akar lenni (*Becsület és dicsőség*). A feleségek szerelmükkel, gondoskodásukkal csak az arra érdemeseket tüntetik ki, így maguk is részesevé válnak a sikeres termelésnek.¹⁶ A „csak” otthon dolgozó nők leértékelődnek, sőt a munkaidőben elvégzett munka sem elég, ezért további felajánlásokra (sztahanovista mozgalom), tanulásra ösztönzik őket (*Kis Katalin házassága*).

Amennyiben a családi kapcsolatok is szerepet játszanak az események formálásában, ezek nem a társadalomtól elkülönülő, hanem abban formálódó közösségek. A mártírhalált halt Kádár Ferenc bajtársai közül hatan, mint egy nagy család, felváltva nevelik Zsókát, mindenről közösen döntenek vele kapcsolatban, ám a férfiak közösségét a munkásmozgalmi múlt és a dalárda forrasztotta egybe. Tudjuk, hogy van feleségük, de nem látjuk őket, Zsókát a férfiak nevelik (*Dalolva szép az élet*). A *Civil a pályán* férfi főszereplője Feri (Soós Imre) is a férfiakból álló nagy családra gondol, miközben Zsókával randevúzik a vízparton: „milyen jó, hogy itt vannak a régi szakik. Olyanok vagyunk, mint egy nagy család.”

Mennyire más a polgárok családi kapcsolatrendszere, mint például az Állami Áruház volt igazgatója és felesége, illetve azok kispolgári rokonsága, akiket nem az érzelmek, hanem a „felvásárlás érdekközössége” kapcsol össze, és ennek sikertelensége véget is vet a „szeretetteljes” kapcsolatnak (Állami Áruház). Ugyanígy negatív figura Gotvai, a leváltott főmérnök és felesége. Ez utóbbi képviseli a háztartásbeli úriasszonyok letűnt polgári értékrendjét (*Kis Katalin házassága*).

16 Az 1951. december 16.-án megtartott „Háziasszonyok és üzemi dolgozó nők” Országos Tanácskozásán feltárták azokat a problémákat, amelyek gátolták a munkaképes korú nők teljes körű bevonását a termelésbe. Számos háztartásbeli nő elmondta, hogy székelykezve vett részt a tanácskozáson, ahol a termelőtevékenységet végző asszonyok beszámoltak nagyszerű eredményeikről. Meggyőződtek arról, hogy „... a Párt és a kormány segítségével le tudják küzdeni azokat a nehézségeket, amelyek őket a termelőmunkában való részvételben hátráltatják” P. 276. f. 88/654. ö. e.

A család a testvérkapcsolaton keresztül is megjelenik, ám még ennél is sokkal fontosabb a nagyobb közösséghez, a szocializmushoz való hűség, így a testvéri szeretet feláldozhatóvá válik, de nem a szerelem, hanem az ellenség mesterkedésének leleplezése érdekében. Teleki Marika (Ferrari Violetta) a következő sorrendet állította fel testvére (Szusza Ferenc) hibáiról: primadonnáskodik, lazult a munkához való viszonya, karrierizmus, helytelen viszony az üzemben dolgozókkal, ami meghatározza szerelméhez, Rác Pistához (Soós Imre) való helytelen viszonyát is. (Civil a pályán).

A pártpropaganda által közvetített, és a filmekben ábrázolt új családmodell ugyanakkor nem tükrözte a mindennapok valóságát. Az ötvenes években Magyarországon még magas a házasságkötések gyakorisága (10 ezrelék), és csak elkezdődött a tradicionális család intézményrendszerének gyengülése, átalakulása. Ez utóbbit gyorsította az új családjogi törvény által deklarált felbonthatóság, és a nőknek a keresőtevékenység következtében létrejött gazdasági függetlensége, ami egyben átalakította a társadalmi szerepeiket is, meggyengítve a feleségek/anyák stabilitást biztosító, a családért élő önfeláldozó szerepüket.¹⁷ Az iparosításhoz kapcsolódó területi mobilitás, a „klerikális reakció elleni” permanens kampányok tovább csökkentették a „házasság szentségét”. Ugyanakkor a változások inkább a családon belüli konfliktusokat növelték, kevésbé kérdőjeleződtek meg a férfi-férji autoritás alapjai, és a tradicionális családi szerepekhez kapcsolódó elvárások. A filmekben a családok tradicionális élettere, az otthon világa alig jelenik meg, ha igen, akkor is inkább negatív értelemben (Kis Katalin házassága, *Becsület és dicsőség*).

17 A változásokat a házasságkötések és válások számának 1949-1960 közötti alakulása is jelzi: a házasságkötések száma 107.820-ról 88.566-ra csökkent, míg a válások száma 12.556-ról 16.590-re növekedett (Forrás: KSH NKK 91. 2011/1 száma).

Nők a munka világában¹⁸

A pártpropagandával ellentétben a filmek többségében a női szereplők főleg tradicionális foglalkozásokban dolgoztak: óvónő¹⁹, titkárnő, bolti eladó (Dalolva szép az élet), ruhaszabász, eladó, (Állami Áruház) selyemgyári munkásnő (Civil a pályán). A munka világában mozogva is megőrzik tradicionális szerepeiket, mint például Zsóka (Dalolva szép az élet), a főszereplő szakmunkás szerelme, akinek a filmben hat papája van, ám ő mindegyiket a gondoskodó nő szemével figyeli. Nyakkendőt igazít, gombot varr „*még jó, hogy állandóan tüvel járok.*” Ahhoz, hogy segítsen leleplezni az ellenséget a párttitkár segítségére volt szüksége, aki arra biztatta, keresse azt, akinek érdekében állt a régi és új szakmunkások közötti ellentét szítása. Ilonka (Állami Áruház) tipikus kispolgári nő, duzzog, könnyen befolyásolható, végül mindig megbánja tettét. A korabeli kritikák ezt a filmet éppen a női főszereplő érzelgős jellemábrázolása miatt kritizálták, marasztalták el. (Szabad Nép 1953. február 5)

Az egyik film (Dalolva szép az élet) géptermi jelenetében két marósnő is jelen van. Ők is ott dolgoznak, ám ők a cselekmény szempontjából láthatatlanok, nem vesznek részt a filmben ábrázolt konfliktusokban, a szakmunkások vitáiban, amiből

18 A nők száma 1950 végére a gyárparban 175 ezerre nőtt, az 1938 évi 26,7%-ról 27,3%-ra emelkedett. A pártvezetés a változásokat lassúnak ítélte meg, különösen egyes iparágakban, foglalkozásokban, például az építőiparban, ahol mindössze 13,8%, a közlekedésben 12%, míg a MÁV-nál még ennél is jóval kevesebb, 6,6% volt a női dolgozók aránya. Még kevesebben dolgoztak a mezőgazdaság állami szektorában, ahol csak 16% volt nő, a női traktor és kombajnvezetők aránya, pedig 4,9%-os volt. A szakképzett munkaerőn belül még kedvezőtlenebb volt a helyzet, ezen a beiskolázási arányszámok sem javítottak, mivel az ipari tanulók 22%-a volt lány. Kevés volt a nő a közép és felsőkaderek között is: az agrónomusok 3%-a, a gyárakban és építőiparban a mérnökök 4%-a, a technikusok 2,1%-a, a művezetők 2,4%-a volt nő.

19 „Ferrari Violetta Zsóka szerepében hasonlóan jól, művészi eszközökkel érzékelteti a becsületos munkások között felnőtt fiatal egyenességét, tisztaságát. Igaz, hogy alakja még átéltebb is lehetne”. Szabad nép, 1950. szeptember 17. 10. oldal Kürti László Sós Imre Torma Feri szerepében „igen jól állítja elének a fejlődő öntudatos fiatal munkást, aki már tudja, hogy a kultúra is hasznos fegyver”. Szántó József MÁVAG-ban dolgozó villanyszerelő, ahol a filmet forgatták (Művelt nép, 1950. szeptember, 19. oldal)

egyértelműen következik, hogy a műhely a férfiak világa. A többi nő is passzív alanya a filmnek, ha be is kerülnek az új kórusban a férfiak „*elhozta az asszonyt is!*” felkiáltással mutatják be őket (Dalolva szép az élet). A nők csak kiszolgálói a férfiak világának, annak ellenére, hogy amint már említettük, a családi otthonok, gyermekek, konyha nem jelenik meg a filmekben, mégis tudható, hogy ez az ő igazi életterük.

Kevés a nőies megjelenésű és öltözködő szereplő, ám ha mégis, akkor ők általában negatív figuraként (úrinő, háziasszony, titkárnő) vannak jelen. Egyedül a Civil a pályán film Marikájáról mondható el, hogy autonóm személyiség, öntudatosan, aktívan alakítja az életét és az eseményeket. Szilágyi Gábornak az erről az időszakról írt filmtörténeti munkája szerint, ő az aki teljesen megfelel az elvárásoknak: „*mint hal a vízben, oly könnyen mozog munkában, sportban egyaránt. S még szép is, kedves és vonzó, apjának jó gyermeke, fivérének kritikus, de szerető testvére.*” (Szilágyi, 1992: 301)

A filmek női szereplői közül az új nőideált a Becsület és dicsőség Lugosinéja jeleníti meg. Egyrészt ő a főszereplő, másrészt nemcsak történnek vele a dolgok, hanem maga is aktívan részt vesz azok alakításában. Elsődleges célja a közösség szolgálata, 38 éves, amikor iskolába küldik, ezáltal úgy érzi, hogy „*engem új életre szült a kommunista párt*”. Míg férje politikailag képzetlen „*csak a maga életét élő*”, addig őt a pártiskola után a minisztériumba akarják küldeni, de ő mégis a Mozdony- és Fémárugár Ellenőrzési Osztályának vezetését választja. Fia barátnője szintén az új nőideál megtestesítője, aki a gyárban végzett munkát részesíti előnybe: „*férjhez akarsz menni? Jut is eszembe!*” – utasítja vissza barátnőjét²⁰, feleség helyett esztergályos szeretne lenni, majd álmait valóra váltva 240%-ot teljesít a sztálini műszakban

Mivel a film főhőse, Eszter több pénzt visz haza, mint a férje, illetve őt küldik pártiskolára konfliktus alakul ki a házaspár között, de ő nem hátrál meg, hanem öntudatosan vállalja elképzelései megvalósítását. Amikor sértődött férje fenyegeti „*Ide figyelj Eszter, vidd a holmidat, és eridj, de ide többé vissza ne gyere! Be ne tedd a lábad ebbe a házba*” az elköltözést választja, és azzal vág vissza „*úgy élsz, mint a felszabadulás előtt*”.

20 „*Nem riadtunk vissza, hogy olyan helyekre, ahol soha azelőtt nők nem dolgoztak, munkás vagy paraszta-asszonyt tegyünk. Azelőtt nőket nem engedtek traktorhoz, és most vannak pompás traktorvezető lányaink.*” (Rákosi, 1951: 10)

A filmekben a konfliktusok ugyanakkor csak látszólag szerveződnek a férfiak és nők közötti ellentétek köré, valójában abból adódnak, hogy az osztályharc betör a magánéletbe is. A feszültségek a kétféle világ, a haladást jelentő szocialista és a tradicionális régi, vagy az ellenséges nyugati, az élet, a jövő szépségét megmutató, munkára serkentő közösség és az avított nyugatmajmolás, vagy a sport és munka között keletkeztek. Amennyiben a férfiak és a nők között konfliktus van, az is az osztályharc szerves része. Zsóka nem táncol a jampeccel, amíg az nem vesz fel tisztességes ruhát. Szerelme méltó párja, ahogy a filmet méltató egyik munkás megírta: „Újszerű volt a két szerelmes fiatal ábrázolása. Nem vonaglottak a halálos szerelemben, epekedő, émelegyős tangót énekelve [...] a Szigeten egymás mellett mentek és felváltva énekeltek: „Tavaszi szél vizet áraszt”. Az új, magasabb embertípus mutatkozott meg szerelmi kapcsolatukban is.”²¹ (Dalolva szép az élet). A Kis Katalin házasságában az öntudatos munkás és tradicionális értékek mentén gondolkodó felesége között bontakozik ki az ellentét. Annak ellenére, hogy a feleség is dolgozott, életének központja a saját lakás és a magánélet: „Ez itt Varga szövőmester saját lakása és én vagyok a felesége.” [...] „Ugye mi mindig boldogok leszünk?” Miközben ragaszkodik az otthon látott szerepekhez, férje – akit kineveznek a Tervhivatal vezetőjének – nem érti, hogy miért probléma, ha „ezentúl már jönni is menni is külön” fognak, valamint azt sem, hogy a felesége ahelyett, hogy a szemináriumokon jegyzeteket készítene, úgy jár a gépek között mintha sétatéren lenne, miközben a teljesítménye csak 80%. Ez utóbbi és a munkatársak véleménye – „Mindenből kivonja magát, miért őt választotta Jóska?” – megerősíti a feleséget abban, hogy ő semmit sem ér. A Civil a pályán szerelmespárja közötti ellentétet az összeegyeztethetőség a kiváló teljesítmény a tömegsporttal kérdés okozza. Az Állami Áruház szerelmespárja pedig egyrészt a dolgozók vélt megkárosítása, másrészt a munkának a szerelmes együttlét elé helyezése miatt került konfliktusba.

Ezek a magánéletet is átszövő, de a politikai propagandát kiszolgáló konfliktusok a végleteleg leegyszerűsítették voltak, megoldásuk a jó, jelen és a munka, valamint a rossz és a múlt világához kötődtek. Csak az a férfi nyeri el szíve választottját, aki kiváló munkateljesítménye mellett még valami másban is jeleskedik. Sportteljesítményével is

győzelemre viszi a munkahelyi kollektívát (Civil a pályán), megfékezi a rémhírtérjesztést (Állami Áruház), újjító, és megnyeri a kultúrharcot (Dalolva szép az élet). Kis Katalin házassága is a kiérdemelt tagjelöltséggel a 150%-os tervteljesítéssel és azzal válik boldoggá, hogy Barna párttitkártól megtanulta, nemcsak a férjét kell szeretni, hanem a munkásokat is.

A filmek a propaganda eszközei, míg az érzelmek és a szerelem csak másodlagos kérdések, a sexualitás pedig egyáltalán nem témája a filmeknek.

A filmek színterei is a mondanivaló alátámasztását szolgálják, a cselekmények főleg a munkahelyen, üzemben, áruházban, vagy a sportlétesítmények területén zajlanak. Amikor a szereplők szabadságon vannak, vagy hétvégén kikapcsolódnak – Duna part, balatoni üdülés, túrázás – akkor is munkatársi körben találkozhatunk velük. A családi, otthoni környezet, mint a magánéleti intimitás színterei, alig jelennek meg a filmekben, ám ha mégis, akkor itt is a munkahelyeken fellépő gondok, problémák megbeszélése folytatódik.

Nem csak a filmeket, hanem a film készítését is felhasználták propaganda célokra. A Béke és Szabadság 1952. november 9.-i számában cikket közöltek a forgatásról, *Állami Áruház Nappal-éjjel* címmel. A nappal készült riportok a hó eleji szombati bevásárlást mutatták be. A giccses, érzélgősségtől sem mentes leírásból megtudható, hogy az üzemből érkező munkásnők, tisztviselőnők a második emeleten a „*Damasztok, vásznak, paplanok, százféle len törülköző, (rózsaszín, fehér világoskék) közül választanak.*” Ide érkezett a csákvári erdőgazdaságból Inota Józsefné is a lányával függőnyt vásárolni. A képeken boldogan mosolygó nők láthatók. „*A szebbnél szebb zöld, szürke lódenek próbálásának izgalma*” mindenkire átragadt. A cél bemutatni: „*Áruhiány fennakadás nincs. Az ötödik emeleten, négyszáz munkásával megállás nélkül dolgozik a Budapesti Nagyáruház saját konfekció üzeme.*” Ez az üzem a filmben is látható, itt tervezi Ilonka (a főhős szerelme) – az anyagtakarékosság miatt – nőiesnek egyáltalán nem mondható ruháit.

Az 1950-es évek filmjei közül kiemeltük a *Becsület és dicsőséget*, mint az új „feltörekvő dolgozó nő” alakját bemutató filmet. Ám Eszter férjével kapcsolatos magatartásából és a befejező részből, a Galyatetői jutalomüdülés záró képsoraiból egyértelműen kiderül, hogy ez a nőkép nagyon ambivalens. Férje nem örül annak, hogy Eszter elnyeri a hét legjobb munkásának járó vándorzászlót, hiába üzen neki a felesége nem vesz részt az ünnepségen. Ne-

21 Szántó József MÁVAG-ban dolgozó villany-szerelő, itt forgatták a filmet (Művelt nép, 1950. szeptember, 19. oldal)

hezményezi azt is, hogy a szeminárium miatt későn jön haza „Tegnap értekezlet, ma szeminárium! Azt sem bánom, ha este tíz órakor jön haza! Tőlem csináljon, amit akar! ... Vagy ő többet ér, mint én? Anyjának kell figyelmeztetni, nehogy rászóljon Eszterre. A házastársak kapcsolatában majdnem megoldhatatlan konfliktusokat okoznak a feleség sikerei. A közösségért végzett munkának a háziasszony szerep elé helyezése dühöt vált ki férjéből: „Te csak ne oktass engem! Neked kezd fejedbe szállni a dicsőség!” Eszter nem nagyon érti ezt a reakciót, mivel ő azt szeretné, és segítené is, hogy férjének a sajátjához hasonló sikerekben legyen része: „Nem értem, hogy miért veszekszel meg morogsz mostanában, hiszen mi mindig olyan jól megvoltunk egymással.”

Lugosiék fia is csak látszólag híve a nemek közötti társadalmi egyenlőségnek. Panaszkodik, hogy egyetemi tanulmányai és az anyagi gondok miatt csak később tud nőszülni. Ugyanakkor nem fogadja el barátnője javaslatát: „egy éven belül elvehetsz [...] bízd csak rám! Szakmunkás leszek, vasas. Keresek én majd eleget!” Nem megoldani, hanem elkerülni akarja a tradicionális értékekből adódó szerepkonfliktusokat. „Hagyjuk a Te keresetedet! Nem akarok úgy járni, mint az apám! Már beszélni sem lehet vele az utóbbi időben.” Apjával való szolidaritását az is mutatja, hogy mikor az anyja cselhez folyamodva őt kéri, a problémák megoldására „Az apádon úgy kell segíteni, hogy ne vegye észre.” beleegyeznek, és elviszi neki Bikovnak a sztahanovista gyorsvágó életrajzáról szóló önéletrajzát.

A konvencionális nemi szerepek feléledése akkor következik be, amikor Lugosi a szocialista társadalom, a sztálini munkaverseny hasznos tagjává válik. Annak ellenére, hogy ebben a munkában Eszter is ott dolgozik mellette, egyedül ő kap dicséretet: „Igazán szépen csináltad Sándor.” A férj anyjának tett ígéretének teljesítését is a feleség vállalja magára (Zephyr kályha), és nem rajta múlik, hogy ez nem sikerül. A tradicionális szereposztáshoz való visszatérés akkor válik teljessé, amikor Eszter névtelen beutaltként belép a társalgóba, ahol férje előadását áhítatosan hallgatják a Bikov módszerről. A közönségből figyelmeztetik, nehogy megzavarja az előadást – „Lugosinak hívják, érti ám a dolgot!” – ő büszkén néz férjére, miközben könny csordul le az arcán

A propaganda szolgálóleányából filmművészet

Míg az 1950-es évek elején készült filmek legfontosabb feladata a tématervek²² alapján a párt ideológiájának terjesztése volt, 1953-tól oldódott a görcs „a film elsősorban képekre épülő kifejezőmód”-ra épülhetett (Szilágyi 1992: 121). A Körhinta (1956) párhuzamosan ábrázolja a parasztság egy részének – az 1953 utáni politikai változások miatti – új lehetőségeit, és az 1954 utáni visszarendeződést. Ez utóbbi az egyéni gazdák negatív ábrázolásán, és a tradicionális paraszti társadalom értékeinek bírálatán²³ keresztül jelenik meg, jelezve, hogy megkezdődött a visszarendeződés.

A női főszereplő Pataki Mari (Töröcsik Mari), akinek személyiségfejlődését mutatja be a film. Életének sorsfordulóit a magyarországi tartósan magas agrárnépesség XX. század közepéig élő rendies magatartásmintái, az 1948 utáni erőszakos téjesztés, majd a Nagy Imre nevéhez köthető új szakasz együttesen határozzák meg. A kilépés a téeszéből, visszaút a tradicionális családi gazdaságba, ahol sokkal inkább a termelés, mint az érzelmek határozzák meg a házastársak életét. Mari apja és a vele együtt a téeszéből kilépő Farkas Sándor (Szirtes Ádám) nemcsak azt döntik el, hogy ezután közösen gazdálkodnak, hanem azt is, hogy a fiatalok össze is házasodnak. Mikor a szobában történő megbeszélés után a kukoricát morzsoló nőkhöz kijöve a férfiak ezt közlik a lánnyal az anyja a következőképpen vigasztalja: az asszonyok sorsa a belenyugvás, nem azzal köti össze az életét, akivel szeretné, hanem akinek a szülei szánták. Sándor sem az érzelmekre utal, amikor Marival az eljövendő házasságukról beszél: „Most már rajtunk áll, hogy élünk meg ezután. Én teveled akarok, tudod jól! Ládd csak egy úton haladunk.” A Mátéről (Soós Imre), a téeszben megismert és megszeretett férfiről álmodozó lány fátumszerűen veszi tudomásul a férfiak döntését. Még Mátéval való találkozása és annak szemrehányása sem rángatja ki a letargiából. „Az történik az emberrel, ami a sorsa”, még beszélni sem mer érzéseiről. A lakodalom döbbsenti

22 Nem a valós életre, hanem vágyálmokra épültek, nem az emberek, hanem a termelés oldaláról közelítették meg a problémákat (Szilágyi, 1992: 90)

23 A változást az 1953. július 4. megalakult Nagy Imre kormányának „új szakasz” politikája tette lehetővé, amelyben nagyobb szerepet szántak a parasztok magántulajdonon alapuló termelésének, vállalkozásainak. Új egyszerűbb begyűjtési rendszert dolgoztak ki, megszüntették a kuláklisztákat, a kulákok zaklatását.

rá, hogy a jövője kilátástalan, ugyanakkor lázadása majdnem tragédiához vezet. A bálban Sándor késsel akar elégtételt szerezni az őt ért sérelmen, a falusi közösséget megdöbbentő két szerelmes táncán. Hazatérve Mari apja a tervei, a közös gazdálkodás – vetést vállalva csináltuk, mennyivel tartozunk egymásnak – ellehetetlenülése, kudarcra miatt aggódik, és a „Föld a földhöz házasodik” örök törvényt zárja le kettőjük vitáját. Lánya makacssága miatti dühében a baltát hajítja a távozó után.

Ugyanakkor Mari lázadása nem tudatos, elfogadja a tradicionális szerepeket, ezt mutatja az is, hogy találkozásait Mátéval folyamatosan átszővi a félelem, aggodás, mit szólnak hozzá a többiek. Azáltal, hogy a hintán és tánc közben egyrészt szemét becsukva álomvilágba menekül (kizárja a valóságot), majd az apját és a kimerevített nézőközönséget érzékelve szülei elvárásának engedelmessé válik. Dacos, lázadó pillantása ellenére apja egy fejmozdulatára otthagya Mátét. Anyjára sem számíthat, akinek ide-oda cikkázó szeme nem lánya boldogságáért, hanem azért rimánkodik, hogy Mari ne szegüljön ellen apjának. A konfliktus megoldását saját elpusztításában látja (vonatsíneken szembe a vonattal).

A szülői/atyai kényszertől megszabadult, de kilátástalan nő életét szerelme, Máté – a szocialista mezőgazdaság hőse – menti meg, és veszi át apja és a volt vőlegény helyett az irányítást. Visszatérve a szülői házhoz „fejtél már ma” felszólítással visszatereli Marit a napi teendőkhöz. A befejezésben Mari már az ő védettségét élvezzi.

Miközben a film az igaz szerelem, boldogság beteljesülésének diadala, ugyanúgy, ha nem erőteljesebben, az új típusú, a közösségért élő paraszti életé is, a csak saját családja megélhetéséért aggódó, sárdagasztó paraszti sors felett. Ugyanakkor nem állítható, hogy ebből a paraszti társadalomból a nő alávetettsége eltűnt volna.

Film az 1950-es évekről

Angi Vera (1978) abban az időszakban készült, amikor a Rákosi korszak eseményeiről már nyíltabban lehetett beszélni. A film kordokumentációs jelentőségét pedig az adja, hogy Gábor Pál rendező eseménynaptárt készített az 1948-as év filmhíradóiból. Témánk szempontjából azért fontos, mivel a személyi kultusz kialakulását nem a történeti események alapján, hanem egy fiatal munkáslány egyéni tragédiáján keresztül mutatja be. Vera személyiségének alakulására közvetlenül ketten hatnak

(Traján Anna, és Muskát Mária), lehetőséget adva a választásra a „partnerség és a bizalom”, vagy a „magasabb érdekek primátusa” között (Pörös, 1982: 72).

A bevezető képsorokon megjelenő 1948-as évszám, a két párt egyesülését és a belőle fakadó személyi kultusz kezdetét jelenti. Itt kezdődik Angi Vera (1978) egy szegény munkáslány pártkarriere, ugyanakkor emberi tragédiája, függetlenségének feladása is. Mivel az új pártkáderek kinevelése áll a film középpontjában, ezért a történet majdnem egész idő alatt a Pártiskola területén játszódik, ahol a már kiemelt káderek megfigyelése, megfélemlítése és az egyes eseményekre adott válaszaik²⁴ alapján történő szelekciót végzi a pártvezetés.

Angi Vera, a főhős a párt által elvárt karriert testesíti meg, ami erős igazságérzetének (kórház) önfeladására épül. A *kritika-önkritika napjái* folyamatosan kontrolálja önmagát, még akkor is meg akar felelni a nyíltan ki nem mondott elvárásoknak, amikor nem látják. A megfelelni akarás kényszere íratja alá vele az állítólagos szociáldemokrata (Traján Anna által írt) feljelentését, vagy készíti arra, hogy szakítson szerelmével.

André Istvánhoz fűződő érzéseit a testi kapcsolatból származó életöröm, boldogságvágy és a felettes iránti tisztelet együttesen határozzák meg.

Mivel családja nincs, feltétlen hűsége a Párt szeretetévé transzformálódik át, amit kiemelésének körülményei is befolyásolnak. „Majd tanít Téged elvtársnő a Párt. [...] itt mindenki jót akar Neked [...] majd mi megértjük, segítjük egymást.” A közösséget szolgáló magatartás, a társadalmi célok megvalósításának előtérbe helyezése a pártiskola idején tovább erősödik benne. Egyik csoporttársa (Neubauer) csodálatát is ezzel a magatartásával vívta ki, „ha nekem ilyen feleségem lenne, az vinne magával, amellel lehetne fejlődni”

A film főhőse Angi Vera, ám személyiségének alakulását két másik karakteren keresztül értjük meg igazán. Az öntudatos és sokat szenvedett, de az élet örömeit élvezni tudó Muskát Mária „1945-ben több száz kilométert nyomtam a pedált földosztókkal, agitátorokkal! Férfi módra éltem, ruhástól aludtam [...] De az életem legszebb korszaka volt.” és a pártfeladatokat lelkesen, de minden emberi érzés nélkül

24 Jól mutatja ezt a „kritika – önkritika” napja, ahol kiderül, hogy ki hallgatja el, ki mondja meg az igazságot: „ha nem mondd el, mi akkor is tudjuk ezt rólad elvtárs, szóról, szóra.”

teljesítő Traján Anna²⁵ között választhat. Ez utóbbi cselekedeteit egyéni élettragédiája is befolyásolja, ám Vera mégis az ő általa kijelölt utat, és az ezzel az úttal együtt járó karriert választja. Személyiségének változását jól jelzi, hogy a kezdetekkor őt támogató Muskát Mária szexről-szerelemről szóló beszámolóját már elítéli, ezzel szemben Traján Annának az illegális mozgalomban kivégzett szeretőjéről szóló története után ő az egyetlen, aki együtt érez a többiek által meg nem értett és megsértett nővel.

Míg az 1950-es években készült filmekben nincs szó testi szerelemről, szexualitásról, addig ebben a 20 évvel későbbi filmben igen. A zuhanyozást ábrázoló jelenet az ötvenes évek időszakában nem kerülhetett volna a filmvászonra. Ám a főhős testére tett dicsérő megjegyzésnek, ami rosszállást váltott ki Traján Annából, mögöttes jelentése is van. Jól jelzi azt a konfliktust, ami a régi mozgalmi²⁶ és az életidegen új pártkáderek között feszültek.

A képmutatás a rendszer lényege volt, csak az boldogult, aki ezt a magatartást elsajátította, megszabadult „mindenféle kispolgári önsajnálattól”, őszintén feltárja hibáit. Vera szerelmét, egyéni boldogságát is feláldozta ezeknek az elvárásoknak, pedig André Istvánnal való kapcsolatában ő volt a kezdeményező. „Még ne siessünk úgy! Már annyiszor szerettem volna veled beszélni. [...] Amikor ott álltam a bizottság előtt, és egyszerre csak te is ott álltál mellett, én azóta pontosan tudom, azóta nekem a legfontosabb... Én szeretem magát” vallja meg szerelmét nős tanárának, ő ajánlja fel azt is, hogy éjjel bemegy a férjhez, mivel annak családja elutazott.

Ugyanakkor karrierje érdekében, a központi küldött szigorú önkritikára való biztatására, és attól való félelmében, hogy ő is azok közé a gyengék, ingadozók köré kerülhet, akik lába alól kicsúszik a talaj, bevallja kapcsolatát Andréval. „Nagyon szégyellem magam. Nem fenyegetett. Nem kért. Nem is tudom miért. Nem vagyok romlott. [...] Én egyáltalán nem szeretem őt. Csak a tekintélye miatt. Ő volt a szemináriumvezetőm. Megszédültem.” Jutalma a tanfolyam záróünnepségén nem marad el, mivel megtanult választani a fontos és nem fontos között, és legyőzte „a legveszélyesebb csapdát, saját érzelmi világát”. Így alkalmassá vált arra a poszt-

25 „Mennyi lemondás, szigorú önfegyelem. Szakítani olykor még a családdal is. Magánélet? Hol volt magánélet?”

26 A szép női test nem egy „kapitalista csökevény [...] van test is a világon, és hogy nem fogadtunk szüzséséget. Vagyis abban különbözünk az apácáktól, hogy nem vagyunk képmutatók.”

ra ahova nem küldenek akárkit, csak megbízható embert.

Harca az elismerésért²⁷ a film elején megismert személyiségének feladásához vezetett. Miközben csodálattal hallgatta Traján mozgalmi életének történetét, megfogadta figyelmeztetését is, mit vegyen fel, ne fesse ki magát, vigyázzon arra, nehogy csalódot okozzon azoknak, akik bíznak benne, és elhitte, hogy „mindenkori hozzáállásától fog függni, hogy mikor, mennyit segít a párt”.

Feltétel nélküli alkalmazkodásával, szolgálékúságával és ehhez kapcsolódó szituációérzéssel (Pörös, 1982: 72) kiérdemelte, hogy a „sajtvonalra kerüljön”, oda, ahol a legnagyobb szükség volt rá²⁸, ahova nem küldtek akárkit, mivel ez a szakma tele volt reakciókkal. Miközben a kezdetektől a „frontvonalban” harcoló kommunista (Muskát Mária) éppen erkölcsi hite miatt válik vesztesévé, addig, mint azt a befejező képsorok jól mutatják, Vera a győztesek közé került. Traján Annával együtt autó viszi őket Budapestre, fontos megbízatásba, fokozatosan leahagyva az agitációban is használt kerékpárján falujába visszatérő Muskátot. Azzal, hogy szinte láthatatlanok egymás számára a film szemléletesen ábrázolja a megalkuvás és az kérlelhetetlen erkölcsi tisztaság következtében elnyerhető életutak közötti különbséget.

Következtetések

A tömegkommunikáció az értékek és normák, magatartások formálásában mindig kiemelkedő szerepet játszik, különösen így volt ez az 1950-es években. A filmek ekkor nemcsak ezt a sajátságos orientáló feladatot látták el, hanem az egyetlen lehetséges, a totális ideológia által kijelölt egyetlen utat közvetítették a társadalom felé. Mivel a filmek a párt „figyelő irányítása” alatt készültek (Rákosi maga is számtalanszor végignézte), a kitűzött politikai szándékok szócsöveivé váltak, direkt módon naprakész megvalósítandó feladatként továbbították a pártvezetés által preferált célokat.

27 Szilágyi (1985) által az 1970-es és az 1980-as évtized filmjei alapján jellemzett női alakok az 1950-es és az erről a korról készült filmekben is megtalálhatók, azzal a különbséggel – ami a rendszer jellegéből következett – hogy olyan szereplőket nem találunk, akik mindkét életterében otthonosan mozognának.

28 A politikai agitáció legerősebb eszköze a jól megtervezett sajtópropaganda volt, ami az állam totalitárius rendszerének megfelelően kiterjedt az élet minden területére, a családot és a magánszférát is beleértve.

A tömegkommunikációban (filmekben, újságokban, képzőművészeti alkotásokban) megjelenő nőideálok és a társadalmi valóságban a sokrétű feladataikat összeegyeztetni próbáló nők között hatalmas távolság feszült. A pártpropaganda által fontosnak tartott, „nem tradicionálisan női” foglalkozásokban emelkedett ugyan a nők aránya (1949 és 1960 között az esztergályos között 0,4%-ról 6,5%-ra, hegesztőknél 4,9-12,2%-ra, a műszerész szakmában 1,2-13,0%-ra). Ugyanakkor a tipikusan feminizálódott szakmákban, a fonó- és szövönők körében a növekedés még nagyobb arányú (77,8-91,8%-ra)²⁹. A statisztikai adatok szerint az ötvenes évek elejét kivéve a munkaképes korú nők megnőtt gazdasági aktivitása elsősorban a hagyományos női szerepekhez kapcsolódó foglalkozásokban jellemző.

Amiről a filmek nem szóltak: a nők egyre nagyobb arányú bekapcsolódása a kereső tevékenységbe nem csökkentette a háztartással és gyermekneveléssel kapcsolatos terheiket, ami több tekintetben kárára vált mind a munkahelyi, mind a családban elvégzendő feladatoknak. A statisztikai adatok elemzéséből megállapítható, hogy továbbra is a családokra hárult a gyermekek nevelésének, szocializálásának feladata. A bölcsődei férőhelyek száma csak a 0-3 éves korosztály 3,2%-ának befogadására volt elegendő, miközben a gyermekes nők 38%-a dolgozott.³⁰ Még lassabban növekedett az óvodai férőhelyek száma, holott ennek az intézménynek történeti hagyományai voltak Magyarországon, ám az ide felvehető gyermekszám alig érte el az adott korosztály egynegyedét.³¹

A fentiekből egyértelműen az a következtetés vonható le, hogy a pártvezetés számára a nők fontosabbak voltak munkavállalóként, mint anyaként. A munkavégző nő magasabb társadalmi presztízsének hangsúlyozása a családi szerepek leértékelődése az egész Rákosi diktatúra idején nyomon követhető.

Végül, ha feltesszük a kérdést, hogy vajon az MDP nőpolitikája megteremtette-e a lehetőségét a nők férfiakéval azonos esélyegyenlőségének, amit azt az 1950-es években készült filmek sugalmazták, a válasz egyértelműen nem. Az okok között a két legfontosabb, egyrészt a sztálini nőpolitikát másolva a nők sohasem alanyai csak tárgyai az őket érintő változásoknak, foglalkoztatásuk pozitívumai új ne-

hézségekkel társultak, mint például a kettős teherviselésből adódó problémák. Másrészt az állampárt férfiakból álló vezetősége a férfiak által fontosnak tartott ideológiák mentén gondolkodott – filmekben férfi párttitkárok ennek tökéletes megtestesítői – ezért nem artikulálódhattak a nők valóságos problémái, a témák/filmek és benne a női szereplők a politikai agitáció illusztratív eszközeivé váltak.

Az ötvenes években készült filmeket a túlzások, leegyszerűsített ítéletek, valószínűtlen jelenetek jellemzték, ugyanakkor a propagandaközlemények felszíne alá tekintve egyértelműen kijelenthető, hogy a nők csak kiegészítik a férfiak világát, nincs lehetőségük az önmegvalósításra, társadalmi rangot ugyanúgy, mint a férfiak a munka világából nyerhetnének, ám csak akkor, ha leküzdik a hagyományos család, a házasság visszatartó erejéből adódó problémáikat. Ezt a hazug világot csak az Angi Vera film mutatja be, míg az 1950-es évek elején a korról készült filmekben nincs konfliktus, az eszme, a közösség győz a magánélet felett. Nincs hierarchia az életterek között, mert mintha a munkahely mellett a magánélet nem is létezne.

Bibliográfia

- A kultúra világa.* (1960): Pók Lajos (szerk.): Budapest, Minerva
- A Magyar Népköztársaság Alkotmánya* - 1949. augusztus 20. napjától 1950. december 9. napjáig hatályos szövege
- A nők helyzete régen és most.* (1960): KSH Budapest, 3. szám
- Adatgyűjtemény a kereső nőkről.* (1977): KSH Budapest, november 14. 10. 11., 14.,
- Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben.* (2004): Gyarmati Gyöngyi –Schadt Mária –Vonyó József (szerk.), Pécs, ASOKA Bt.
- Gyarmati, György (1998): *Március hatalma a hatalom márciusa.* Budapest, Paginarum
- Gyarmati, Gyöngyi (2004): *Nők, játékfilmek, hatalom.* In Gyarmati Gyöngyi –Schadt Mária –Vonyó, József (szerk.): *Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben.* Pécs, ASOKA Bt. 26-40.
- Jonston, Claire (1985): A nő mítosza a filmvásznon. *Filmkultúra*, augusztus, 75-76.
- Kornai, János (1993): *A szocialista rendszer.* Budapest, Heti Világgazdaság Kiadó RT

29 Forrás: Adatgyűjtemény a kereső nőkről 1977: 14.

30 Statisztikai Szemle KSH 1958/II. 765.

31 A kevés férőhely a háborús károknak is köszönhető, az óvodák száma 1140-ről 1945-re 992-re csökkent. (A nők helyzete régen és most. 1960/3. 53)

- Magyarország a XX. Században.* (1985): Balogh – Gergely – Izsák – Jakab – Pritz – Romsics (szerk.): Budapest, Kossuth
- Mannheim, Károly (1996): *Ideológia és utópia.* Budapest, Atlantisz Könyvkiadó
- Marx-Engels-Lenin (1967): *A nőkérdésről és a családról.* Budapest, Kossuth
- Orbán, Sándor (1981): A magyar társadalom szerkezetének átalakulása a felszabadulás után. In *Társadalmi struktúránk fejlődése I.* Budapest, MSZMP KB Társadalomtudományi Intézete 57-116.
- Pörös, Géza (1982): A létezés próbatételei *Gábor Pál* filmjeiről. In *Filmkultúra*, 3-4. szám, 61-73.
- Rákosi, Mátyás (1951): *A békéért és a szocializmus építéséért.* Budapest, Szikra
- Rákosi, Mátyás (1955): *Válogatott beszédek és cikkek.* Budapest, Szikra
- Romsics, Ignác (1999): *Magyarország története a XX. században.* Budapest, Osiris
- Schadt, Mária (2000): A diktatúrák nőideáljai. In *DÉL - EURÓPA VONZÁSÁBAN Tanulmányok Harsányi Iván 70. születésnapjára.* University Press, Pécs, 281-290.
- Schadt, Mária (2003): „Feltörekvő dolgozó nő” Nők az ötvenes években. Pécs, Pannónia Könyvek
- Szilágyi, Erzsébet (1985): Nők az 1970-es és az 1980-as évtized magyar filmjeiben. In *Filmkultúra*, augusztus, 24-37.
- Szilágyi, Gábor (1992): *Tűzkeresztység.* A magyar játékfilm története, 1945-1953. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Szilágyi, Gábor (1994): *Életjel.* A magyar filmművészet megszületése, 1954-1956. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Varga, Éva – Kresalek, Gábor: Nők az ötvenes évek filmjeiben. In Á. Varga László (szerk.): *Vera (nem csak) a városban. Tanulmányok a 65 éves Bácskai Vera tiszteletére.* Hajnal István Kör, 1995. Supplementum.

SCHADT MÁRIA

„FELTÖREKVŐ
DOLGOZÓ NŐ”



NŐK AZ ÖTVENES ÉVEKBEN

Gábrriel Dóra

TELEREGÉNYES RENDSZERVÁLTÁS

Tartalomlemezés a Szomszédok c. sorozat 1989-es részei alapján

Az 1987 februárjától futó *Szomszédok* című tévésorozat egyszerre törekedett széles tömegek megszólítására a hétköznapi szereplők és élethelyzetek ábrázolásával, valamint tudatosan reflektált aktuálpolitikai eseményekre és társadalmi problémákra. A sorozat készítői a *Szomszédok* a televíziós publicisztika és a mese sajátos keverékének szánták, amit a társadalmi érzékenység, az aktualitások megjelenítése és a főhősök meszeszerűen példamutató viselkedése jellemez. Éppen ezért tűnt relevánsnak, hogy a sorozatot szociológia és társadalomtörténeti szemmel vizsgáljam, hiszen az sajátos kordokumentumnak tekinthető. A következőkben a sorozat 1989-es epizódjait vizsgálom, különös tekintettel az epizódokban felsorakoztatott szereplőtípusok társadalmi helyzetére, és az ideológiai háttérre.

A sorozat ötlete 1985-ben fogant meg Czető Bernát László televíziós dramaturg fejében,¹ aki egy angliai tanulmányútja során ismerkedett meg az *EastEnders*, egy angol lakótelep négy családjának életét bemutató sorozat alkotóival. Ez adta az ötletet a három magyar lakótelepi család történetéhez. A megvalósítás azonban nagyrészt a rendezésre felkért Horváth Ádámnak köszönhető.

A *Szomszédok* műfaji önmeghatározása szerint teleregény. Ezt Horváth Ádám egy vele készült interjúban elkülönítette a „két fajsúllyal könnyebb” műfajnak tartott szappanoperától.² Tehát a *Szomszédok* nem a dél-amerikai típusú szappanoperákat, sem pedig álombeli amerikai (Dallas) vagy német (Klinika) sorozatok stílusát követte, hanem a szociográfiai érzékenységű brit vonulathoz sorolható.

E kérdés meglehetősen szűkös magyar szakirodalma³ egyébként megkülönbözteti az érzelgős és a realiztikus szappanoperát, s elkülöníti ezeket a sorozatoktól⁴. Ezen elkülönítés alapja, hogy a szappanoperákban minden lényeges eseményről értesülünk, tehát két epizód között a szereplőkkel nem történik semmi. Ezzel szemben a sorozatok – így a teleregény – szereplői a valósággal párhuzamosan léteznek, s az egyes epizódokban csak belekukucskálunk életük aktuális történéseibe.

A *Szomszédok* gyorsan népszerűvé vált. Ezt segítette a közszolgálati egyes csatorna ekkori monopolhelyzete és a főműsoridőben való vetítés. A közölt adatok szerint már az induláskor túllépte az 50%-os nézettséget, ami 1989-re 70-72%-ra nőtt. A tetszési index pedig a kezdeti 65 pontról 82-83-ra emelkedett.

Röviden említést kell tennünk a sorozat társadalmi fogadtatásáról, melyre jellemző volt az ún. Izaura-jelenség, ami abban nyilvánult meg, hogy a szereplőket a való életben is azonosították a szereplővel. Ennek sajátos megjelenése volt például az idős agglégényt alakító, de a valóságban házas Böhm bácsi (Máriássy József) esete, aki házassági ajánlatot kapott levélben egy – egyébként Böhm Gáborné nevű – özvegytől.

A következőkben kitérek a teleregény néhány alapvető jellemzőjére, melyek hosszú távon a nézők mentalitására jelentős hatással voltak. Szó esik tehát a sorozat egyik fő sajátosságáról, a panaszkulturáról, majd a szereplők moralitásáról, az általuk megjelenített különböző társadalmi csoportokról, ideológiákról, végül civil szerepvállalásuk mértékéről. A dolgozatot annak bemutatásával zárom, hogy a sorozat milyen propagandisztikus vonásai voltak.

1 Vadas Mihály (1989): *Szomszédok*. 20 beszélgetés az alkotókkal. Bp.,

2 *Hogy volt!?* – A rendező: Horváth Ádám. = m1, 2010. dec. 5. Az idézet a beszélgetés 83. percében hangzik el. Lásd: http://videotar.mtv.hu/Videok/2010/12/05/16/Hogy_volt_A_rendezo_Horvath_Adam.aspx (utolsó megtekintés: 2012. 04. 04.)

3 Antalóczy Tímea (2006): *Szomszédok közt*. Szappanoperák az ezredforduló Magyarországon. Bp., Ez a szerző korábbi munkáinak alapvető megállapításait is tartalmazza, azok javított és bővített változata. V.ö. Uő: Sorozatok – szappanoperák – értékek. Debrecen, 2000. Valamint Uő: A szappanoperák genezise és analízise. Bp., 2001.

4 Az angol nyelvű szakirodalom a szappanoperát „serial”-nek, a több részes filmsorozatot „series”-nek nevezi.

Panaszkultúra

A legfeltűnőbb, hogy a vizsgált epizódokban egyetlen olyan szereplő sem akadt, aki elégedett lett volna a dolgok állásával, vagy épp aktív és optimista alakítója lett volna életének. Az elégedetlenkedés az élet minden területére kiterjedt: a személyes gazdasági helyzetétől kezdve a szociális ellátórendszeren át egészen a politikáig. A szereplők folyamatosan bírálták az újabb és újabb áremelkedéseket, az alacsony és egyre kevesebbet érő fizetéseket és nyugdíjakat, a bürokráciát, az infrastruktúra hiányait, valamint általában a közállapotokat.

Meglátásunk szerint azonban ezen esetekben többről volt szó, mint pusztán publicisztikai indítatású mérgelődésről. A Kádár-korszakra jellemző kultúrpolitikai technika működését láthatjuk a sorozatban, mely a társadalom szempontjából nevezhető funkcionálisnak. A nyilvános panaszkodás a társadalmi elégedetlenség egyfajta levezető szelepeként működött, melynek funkciója az össztársadalmi frusztráció csökkentése, és egyúttal – az új politikai törekvésekkel szemben keltett bizalmatlanság-érzet következtében – a rendszer stabilizálása volt. Hasonló szerepet töltött be a korban Hofi Géza humora is, mely szintén számos áthallással, politikai utalással és kritikával rendelkezett.

Meseszzerűség

Ez a fajta örök elégedetlenség és morgolódás – mely a sorozat tudatosan vállalt koncepciójából fakadt – nem állta volna meg a helyét, ha nem párosult volna a sorozat főszereplőinek morális feddhetetlenségével. A sorozat főszereplői ugyanis, mint ahogy erre már utaltunk a bevezetőben, meseszzerűen erkölcsösek voltak. Szemben a mellékszereplőkkel, akikről tudható, hogy rendelkeztek rossz tulajdonságokkal, s könnyebben elcsábultak a rossz felé.

Ennek fényében nem meglepő, ha a sorozatban megjelenő csalás és korrupció mindig a mellék-, vagy alkalmi szereplőkhöz kötődött. Az évadban három főszereplő is megvesztegetési ügybe keveredett, de mindvégig következetesen elutasították a könnyű pénzszerzési lehetőséget. Sokatmondó az is, hogy a főszereplő mentőorvos, Mágenheim Ádám ugyanilyen határozottsággal mondott mindig nemet a nem is ritkán felajánlott hálapénzre. Az alkotók néhol olyan gyakorlatokhoz is a csalás

képzetét társították, melyek a társadalomban bevett és legitim tevékenységek voltak. „Mehetnék fusizni, de nem szoktam csalni.”⁵ – mondta Taki bácsi, a nyugdíjas taxisofőr, miközben azon vívódott, hogy ledolgozza-e autójának szerelési költségeit a szerelőnél. Tehát a munkahelyi infrastruktúra magáncélú használatát elutasította. Tudjuk, hogy a valóságban a kor embere nemigen követte példáját. Ugyanakkor egy másik kontextusban Taki bácsi megállapította azt is, hogy aki nem csal, hanem tisztességes, az csak nyomorog.

Más volt a helyzet a hazugság, titkolózás, őszintétlenség esetében, ilyet ugyanis gyakran tettek a főszereplők is. Ezek az esetek azonban többnyire a sorozat mellékszálait színesítették, s nem kaptak hangsúlyt. A hazugság, csalás kifejezések leggyakrabban mégiscsak a másik emberre (főként mellékszereplőkre), intézményekre, a politikára, vagy az egész társadalomra vonatkoztak.

A vizsgált epizódok alapján kimondhatjuk, hogy a normákat egyértelműen a főhősök szájába adták az alkotók, kijelölve ezzel a helyes utat. A normasértéseket pedig rendre a mellékszereplőkön és epizodistákon illusztrálták. A sorozat tanító-nevelő céljai tehát a moralitás kérdésében érvényesültek, s a példaértékű jellemelek felsorakoztatása azok követésére biztatta a nézőket.

Megjelenített társadalmi csoportok

S hogy miként festette le a korabeli társadalmat a sorozat? Az alkotók bevallott szándéka volt a magyar társadalom egészének leképezése. Az alábbiakban ezen társadalmi rétegeket, világnézetükben jól elkülönülő, sztereotipikus csoportokat mutatom be, belehelyezve azokat a korabeli kontextusba.

A főszereplők nagy része – fiatalok és nyugdíjasok egyaránt – kispolgári életvitelt folytatott. Az e körbe tartozó főszereplők mind pozitív és makulátlan személyiségek voltak, mintegy a szocialista embertípus eszményi megtestesülései.⁶ A csoportba tartozó mellékszereplők azonban – mint már említettük – negatív vonásokkal is bírtak. Ismeretes, hogy sokszor megélhetési gondokkal és lakásproblémákkal küszködtek, olykor mégis sikerült meg-

5 47. rész, (1989. febr. 9.) 13. jelenet

6 V.ö. Trencsényi László (1995): Tovább él a „szocialista ember”. In: *Magyar Nemzet*, okt. 30. 4.

szervezni belföldi nyaralásukat, vagy gyermekük táborozását. Erre ugyanis láthatóan mindig adtak. A rendezők a kispolgári életstílust olykor élesen szembeállították a reform-életvitelt képviselő szereplőkével, ami viszont kimondottan a modernség kifigurázásaként hatott. Jóllehet a politikai és gazdasági berendezkedés átalakulóban volt, a nyugatról érkező divat – mint a jóga, reform-ételek, minimalista szobaberendezés – betüremkedését mégsem tartották legitimnek az alkotók, s a hasonló jelenetekben újra és újra megkérdőjelezték azt. Egy fiatal, alsó-középosztályi házaspár csendes, hétköznapi vacsorája jól illusztrálta a vágyott egyszerűséget és meghitt biztonságot, melyet a teleregény hangulata maga is árasztott. Szemben az olyan képernyőre vitt otthonnal, ahol már nem érezhettük ezt a nyugalmat és örök állandóságot. A képernyőn tehát az eszménykép és ideális közeg a kispolgári életvitelhez kapcsolódott.

A szocialista érától el nem választható némenklatúra is feltűnt, méghozzá a Bakonyi család révén. Esetükben jól látható, hogy élvezték a „4K”-t: a külön telefon, kocsis-használat, a feltételezhető külföldi utazások, a Kútvolgyi Kórházban való ellátásra jogosultság, de a jobb lakás (kégli) és előreláthatólag a Kerepesi temető is a privilégiumaik közé tartozott⁷. Bakonyiék vállalati kocsijához természetesen sofőr is járt⁸. A sorozatban Bakonyi elvtárs balesetet szenvedett anyját Mágénheim vitte be az ügyeletre, azonban nem az elit számára fenntartott Kútvolgyi Kórházba, hanem az aznap épp ügyeletet intézménybe. A pártember először kapcsolataira hivatkozva, majd az orvos elleni feljelentéssel fenyegetőzve akarta kiharcolni a nekik járó különleges bánásmódot⁹.

Az alsóbb szinten álló pártfunkcionáriusok közül az alkalmatlan karrieristákat figurázta ki a sorozat. Ezt a típust a pártpolitikai hátszéllel érkezett, de szakmai kérdésekben inkompetens erdész, Illés Karcsi testesítette meg. Többször megfigyelhettük, hogy a „karrierista” szónak negatív kicsengése volt a sorozatban, s azokra utalt, akik párttagságuk révén jutottak jobb álláshoz. Rájuk használták az „ejtőernyős” kifejezést is, ami arra utalt, hogy a Pártközpontból zuhant az adott helyre az illető. Az ejtőernyősök szerepeltetésével a sorozat azon jelenséget

állíthatta pellengérré, melynek során a pártállam végnapjaiban is megvolt a törekvés a megbízható káderek jó pozíciókba való helyezésére és bebetonozására.

A némenklatúra és a pártfunkcionárius a szocialista rendhez kötődött. A sorozat elavult, a változásokra érzéketlen társadalmi csoportként mutatta be azokat.

A teleregényben megjelent még egy sajátos réteg: a „szocialista burzsoá”. Ezt a csoportot a Szöllősy szülők képviselték. Tudható volt, hogy a Rózsadombon élő család jómódú életberendezéshez szokott: az akkoriban jelentős összegnek számító 6 millió Ft-ot érő házukat antik bútorok, a könyvespolcokon rengeteg könyv, lemezek, porcelánok gazdagították. Az anya megszólalásaiból sokszor a sznobizmus és felsőbbbségtudat áradt¹⁰. Az előző kettőtől ezen osztályt a pártpolitikától való teljes függetlenségük különböztette meg.

A társadalmilag kevésbé megbecsült szereplők körében látunk példát az ekkoriban születő vállalkozói réteg képviselőire. Ide tartozott Gábor Gábor, Deziré és Veres úr. Gábor, a kapitalista szemléletmód ideáltipikus megtestesítője volt, aki mindenben az üzletet látta. A feltétlenül piacpárti, jómódú vállalkozó – politikai dimenzióban is értelmezhető – jelszavai: „Haladni kell a korrall”¹¹, valamint „Nyílt küzdelem, győzzön a jobb!”¹². A verseny gondolata – szorosan kötődve a pluralizmus igenléséhez – éppen ekkoriban kezdett népszerűvé válni¹³. Gábor nehézségei más dimenzióban mutatkoztak, mint a többieké: számára a nyugati áruk beszerzése, vagy szponzor keresése jelentette a problémát, s tipikus „kizsákmányolóként” egyértelmű volt neki, hogy ha van munka, akkor nincs nyaralás az alkalmazottainak¹⁴. Éppen ezért volt komikus, amikor gátlástalan profitszerzését megideologizálta, azt állítva, hogy számára nem a pénz, hanem a gyerekek mosolya, vagy a nők megszépítése a legfőbb cél. Életvitelét a sielés és hotelben való megszállás jellemezte. Érdekességként említjük, hogy a kortárs társadalomkutatókra is tett utalást egyik önmeghatározásában: „Én üzletember vagyok, nem szociológus”.

10 49. rész, (1989. márc. 9.) 6. jelenet és 52. rész, (1989. ápr. 20.) 6. jelenet

11 45. rész (1989. jan. 12.) 6. jelenet

12 51. rész, (1989. ápr. 6.) 1. jelenet

13 Versenyezzenek a jó elképzelések. In: *Vasárnapi Hírek*, 1989. jún. 11. 3.

14 58. rész, (1989. júl. 13.) 8. jelenet

7 Majtényi György (2009): *K-vonal*. Uralmi elit és luxus a szocializmusban. Bp., Nyitott Könyvműhely

8 45. rész, (1989. jan. 12.) 2. jelenet

9 45. rész, (1989. jan. 12.) 18. jelenet

gus!”¹⁵ A mondat értelme egyébként a „nem kötelező éhen halni” kifejezéssel volt egyenértékű.

A mellékszereplők közül Deziré, valamint Veres úr, a vállalkozó autószerelő szintén ezen értékeket jelenítette meg. Mágénheim viszont bírálta a tiszteletlen kapitalizmust, mikor kiderült, hogy Gábor egy újság címlapjára tette kiskorú lánya fotóját¹⁶. A „minden eladó” elv egyaránt felháborodást okozott nemcsak a Mágénheim családban, hanem Takácséknál is, akik e véleményüknek a házban engedély nélkül forgató tévések kapcsán adtak hangot.

A vállalkozói réteg tehát általában negatív, kétélyeket ébresztő kontextusban jelent meg a sorozatban, vagyis éppen olyan kritikusan viszonyultak a készítőkhöz a kapitalizmushoz, ahogy az egy szocialista érásban született filmtől várható. Nézettsége miatt joggal tehetjük fel a kérdést, hogy a sorozat mennyiben járult hozzá ahhoz, hogy a magyar társadalom kételkedve és félve fogadta a beköszöntő piacgazdaságot, s mind a mai napig fenntartásokkal néz a vállalkozókra, akikhez az adócsalás, a könnyű pénzszerzés képzetét társítja. A vizsgált év alapján úgy gondoljuk: a tizenhárom évadot megélt sorozatnak jelentős szerepe lehetett e reprezentáció kialakulásában.

A sorozatban az értelmiséget két orvos és közös ismerősük (Mágénheim Ádám, Virág doktor és Szikszay Etus) jelenítették meg, érdekes módon a tanárok jóval kevésbé. Különösen feltűnő, hogy az epizódok során alig valaki olvasott szépirodalmat, vagy járt kulturális rendezvényen, de megjegyzendő, hogy a politikai érdeklődésüket sem elégítették ki, holott lett volna rá lehetőségük.

Vidéki szereplők csak egy vékony szállal kötődtek a gazdagréti történethez. Feri anyja, a Békés megyéből érkező, pár hetet Budapesten töltő asszony számos problémával szembesült az idegen környezetben. (Például amikor tüzet rakott a villanytűzhelyben.) A néha komikus tudatlanságot tanúsító Margitka nyelvezete is teljesen elütött a nagyvárositól. Ezen momentumban tetten érhetjük a sorozat talán leggyengébb pontját, miszerint a sorozat készítői kevésbé voltak érzékenyek és kompetensek a vidéki élet megjelenítésében.

15 54. rész, (1989. máj. 18.) 16. jelenet
16 62. rész, (1989. szept. 7.) 3. jelenet

Ideológiák

A politikai nézetek közül keményvonalas kommunista, reformer, régi szociáldemokrata egyaránt megjelent a sorozatban, még pedig egyazon munkahely dolgozói között: a nyomdában. Ez a rendezői koncepció kiváló lehetőséget adott arra, hogy merőben eltérő nézetek manifesztálódjanak és ütközzenek. Ismeretes az is, hogy Vágási Ferit liberálisnak tartották munkahelyén, ami miatt megjegyzéseket tettek rá. Ő azonban nem tartotta magát kivételesen nézeteit illetően, mivel úgy látta, hogy mostanában mindenki reformer. Ezt viszont kritikus élelmondta, s szarkasztikusan azt is megjegyezte, hogy sokan közülük úgy viselkednek „mintha egész életükben ezt csinálták volna”.

Ugyanakkor a korabeli ellenzék is reprezentálta magát a teleregényben. Ebbe a kategóriába tartozott a sorozat fiatal történelemtanára, aki nem titkolta, hogy eljár a Fidesz szabadegyetemére, 1956-ot forradalomnak tanította, és elkísérte a diákjait a március 15-i rendezvényekre. Mágénheim pedig szabadidejében egy igen szimbolikus kötetet: a korábban betiltott, 1987-től azonban újra engedélyezett és kiadott Orwell művet, az 1984-et olvasta¹⁷. A technokrata, rendszerváltó szakértői értelmiséget is megidézte egy szereplő, méghozzá Szelényi János, az erdész. Őt a hamarosan nyugdíjba vonuló főerdész értelmes, fiatal és jól képzett munkaerőnek jellemezte. Az ő szájából hangzottak el legtöbbször a rendszerváltást sürgető, természeti képekbe burkolt áthallásos mondatok is. Jó alkalmat adott erre Bős-Nagymaros, mely nemcsak a sorozatban, de a valóságban is politikai véleménynyilvánításra készítette a civileket.

Az újjáalakuló történelmi pártokra is történt utalás – igaz név nélkül. Az egyik orvos amiatt aggodott, hogy a régi rendszerből „elémásznak” az öregek, és ott folytatják, ahol 1945-ben abbahagyták. Sümeghy azonban épp a ’45 előtti időket sirta vissza: „Lassan csak az a jó, ami régi.”¹⁸ Mindehhez azonban nem árt emlékeztetünkbe idézni, hogy Sümeghy Oszkár a sorozat főszereplői közül az egyetlen, akit ellenszenves figurának alkottak meg a rendezők és – saját bevallásuk szerint – tudatosan adtak neki olyan nevet, ami jól láthatóan magyarosított¹⁹.

17 53. rész, (1989. máj. 4.) 2. jelenet
18 59. rész, (1989. júl. 27.) 16. jelenet
19 Vadas Mihály (1989): Szomszédok. 20 beszélgetés az alkotókkal. Bp.

Üdítő kivétel volt a főszereplők között Bóhm bácsi, aki nemcsak érdeklődött a politika iránt, hanem kiállt keresztény értékrendje mellett is. Rendszeresen imádkozott, templomba járt, olvasta az Új Embert, latin szentenciákat mondott, láttuk húsvéti oltár díszítése közben, szobája falán pedig kereszt volt vallásos szereplő. A vallási hivatkozások a tavaszi időszakban különösen felerősödtek, ezeknek a részeknek Sándor Julianna volt az írója.

Civil szerepvállalás

A fentiekből látszik, hogy a főszereplők mind morális, mind közpolitikai értelemben javulást reméltek, ezért voltak kritikusak. De hogy is érhatték volna el, ha közben nem járultak hozzá tevőlegesen a változásokhoz? Észrevehető, hogy a szereplők egyrészt nem érdeklődtek, másrészt nem bíztak az új szervezetekben. Egyikük sem volt tagja civil, vagy más önkéntes szervezetnek, s nem tervezték, hogy belépnek ilyenbe.

Jóllehet utólag hajlamosak vagyunk úgy tekinteni az egykori eseményekre, mintha azok egyértelműen és kockázatmentesen egy irányba haladtak volna, de mind a visszaemlékezők, mind a korabeli hírek jól mutatják, hogy a valóságban ez korántsem volt így²⁰. A bizonytalanság és félelem az egyes szereplők megnyilvánulásaiából is jól érzékelhető volt. „Mi lesz ősszel?” – kérdezte egy szereplő. Megfigyelhető, hogy a főszereplők valamivel támogatóbb magatartást tanúsítottak a változásokkal szemben, míg a mellékszereplők láthatóan maradibbak, kételkedőbbek voltak. Az egyes epizódokban előfordult a rendszerváltásra egyértelműen utaló „kibontakozás”²¹, és a „visszarendeződés”²² kifejezés, de egy lehetséges eljövendő diktatúra és polgárháború víziói is²³. A bizonytalanság valóban jellemezte az 1989-es évet, mégis feltűnő, hogy az évad folyamán ezt az alkotók túlhangsúlyozták.

A civil aktivitás tehát éppen a bizonytalanság-érzet felerősítése révén „hiánycikk” volt a sorozatban.

20 A bizonytalanságot hangsúlyozza Kónya Imre és Pető Iván visszaemlékezésében: EKA évforduló... In: *Nap-kele*. Magyar Televízió 1, 2006-03-25 07:47:23 - 2006-03-25 07:55:22.

21 54. rész, (1989. máj. 18.) zárójelenet

22 55. rész, (1989. jún. 1.) 5. jelenet

23 59. rész, (1989. júl. 27.) 18. jelenet

Míg a politikai- és gazdasági rendszerrel kapcsolatos nemtetszésüknek, kritikáiknak gyakran adtak hangot a szereplők – többnyire csak egymás közt –, politikai aktivitást egyikük sem vállalt, sőt kategorikusan elhatárolódtak attól. A csalódottság és reménytelenség képei tehát nem csupán rejtve, de kifejezetten nyílt formában is megjelentek a sorozatban. Ezzel pedig apolitikus mintát közvetítettek a nézők felé, mely azt sugallta, hogy a helyes attitűd a szervezkedéseken való kívülmaradás, a politikai szerepvállalás mellőzése. Ez aligha magyarázható mással, mint hogy a készítőök ki nem mondott célja a nézők politikai apátiában tartása volt a Kádár-korszak közismert „társadalmi alkujának” jegyében.

Propaganda

A sorozat összességében jogos kritikát mondott a valóban sokak által bírált viszonyokról, így például a nómenklatúra kiváltságairól vagy a karrierista pártfunkcionáriusokról. Semmiképp sem róhatjuk fel a készítőöknek, hogy nem mutattak be több lehetséges álláspontot. A filmes rendezés azonban nem kevés bizonytalanságot kelthetett a nézőkben az új politikai irányzatokkal és a plurális demokráciával szemben. Ennek eltúlzásával pedig véleményünk szerint az volt a célja, hogy fékezze a rendszerváltók tömegbázisának kialakulását. Horváth Ádám idealizált vilásképe egészen pontosan kirajzolódott: egyszerre kritizálta a bevett állampárti gyakorlat visszasságait, félt a '45 előtti világ újraéledésétől, s bizalmatlanságot ébresztett a kapitalizmus iránt. Utóbbinak pedig talán máig ható nyoma van.

Meglátásunk szerint az említett bizonytalanság-érzet három dologban érhető tetten a vizsgált epizódokban. Egyrészt abban, hogy a megalkotott szereplők nem köteleződtek el semmilyen politikai vagy civil mozgalom mellett. A szereplők úgy tettek, mintha az újonnan megalakuló pártokról és azok programjairól nem is tudtak volna. Bár tetek erőfeszítéseket, kísérleteik hamar megakadtak. Az éppen kialakuló demokratikus berendezkedés kérdőjeleződött meg, mikor a hatalmon lévő és ellenzéki politikusokhoz, összességében magához a politikához időről időre negatív képek társultak.

Másrészt az újonnan alakuló szakszervezeteket, egyéb civil kezdeményezéseket iránti bizalmatlanság is ide sorolandó. Az igencsak mozgalmassá nevezhető 1989-es évben csupán egy alkalommal értesül-

tünk arról, hogy néhány szereplő kiment az utcára – mégpedig március 15-én. Azonban nem léptek fel olyan emblematikus ügyben sem, mint Bős-Nagymaros, s arról sem tudunk, hogy elmentek volna szavazni a négy-igenes népszavazásra – csak hogy a legismertebb eseményeket említsem.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy a sorozat aláaknázza a szabad piac és a civil érdekérvényesítés eszméit is. A vállalkozók erkölcsi tartását gyakorta megkérdőjelező jelenetek, a „kizsákmányoló” szerepben feltüntetett üzletemberek felsorakoztatása és a „szocialista embertípus” idealizálása propagandisztikusan egy irányba torzította a valóságot.

Mіндеzen rendezői és forgatókönyvírói megoldások, tehát az állandó panaszkodás és elégedetlenség megjelentetése, a civil- és politikai tartalmú ügyektől való tartózkodás, valamint az olykor fáradtságos, de kiszámítható kispolgári élet tudatos felértékelése meglátásunk szerint lassította a célközönség mentalitás-formálódását az éppen folyamatban lévő változások irányába. A mentalitásváltás, vagyis hogy az emberek gondolkodása átálljon a gondoskodó szocialista államról a piacgazdaságra és a demokráciára így gátolva lett. Ezen feltevés ellenőrzéséhez azonban a későbbi évadok attitűd-vizsgálata adna csak bizonyítóerejű választ.

Bibliográfia

- Antalóczy, Tímea (2006): *Szomszédok közt*. Szappanoperák az ezredforduló Magyarországn. Bp., PrintX Budavár Média kutató Alapítvány.
- Antalóczy, Tímea (2000): *Sorozatok – szappanoperák – értékek*. Debrecen, Debreceni Egyetem.
- Antalóczy, Tímea (2001): *A szappanoperák genezise és analízise*. Bp., MTA Szociológiai Kutatóintézet.
- Baló, György, Lipovecz, Iván (szerk.) (1989): *Tények könyve*. Magyar és nemzetközi almanach '90. Debrecen, Ráció Kiadó KFT.
- Baló, György, Lipovecz, Iván (szerk.) (1991): *Tények könyve*. Magyar és nemzetközi almanach '91. Debrecen, Ráció Kiadó KFT.
- EKA évforduló... In: *Nap-kelte*. Magyar Televízió 1, 2006-03-25 07:47:23 - 2006-03-25 07:55:22. Anyaggyűjtés forrása: <http://videotar.mtv.hu/?k=szomsz%C3%A9dok+45.+r%C3%A9sz>
- Hogy volt!?* – A rendező: Horváth Ádám. = m1, 2010. dec. 5.
- Körösényi, András (1998): *A magyar politikai rendszer*. Bp., Osiris.
- Majtényi, György (2009): *K-vonal*. Uralmi elit és luxus a szocializmusban. Bp., Nyitott Könyvműhely.
- Romsics, Ignác (2003): *Volt egyszer egy rendszerváltás*. Bp., Rubicon könyvek.
- Trencsényi, László (1995): Tovább él a „szocialista ember”. In: *Magyar Nemzet*, okt. 30. 4.
- Vadas, Mihály (1989): *Szomszédok*. 20 beszélgetés az alkotókkal. Bp.
- Vadas, Mihály (1991): *Szomszédok*. 15 beszélgetés a sorozatról. Bp.
- Versenyezzenek a jó elképzelések. In: *Vasárnapi Hírek*, 1989. jún. 11. 3.

Rudolf Dániel

A „SIMÓ OSZTÁLY” ÉS NEMZEDÉKÜK 20. ÉS 21. SZÁZADA

Az ezredforduló környékén Schubert Gusztáv még „Eltékozolt fiúk” címmel írt lesújtó tanulmányt a hazai szerzői film állapotáról, arról, a rendszerváltás környékén feltűnt rendezőgenerációról, akik lehetőségek híján nem voltak képesek meghatározó korszakát kialakítani a magyar filmművészetnek.¹ Nem is sejtették akkor, hogy néhány éven belül egy fellendülés veszi kezdetét, mely egy új nemzedék pályára lépésével jelentkezik a magyar filmművészetben.

Az új nemzedék képviselőinek többsége Simó Sándor osztályfőnöki keze közül került ki a Színház- és Filmművészeti Egyetemről. Simó két osztályt tanított ekkor: az elsőt, melybe többek közt Török Ferenc, Pálfi György és Mundruczó Kornél tartoznak, a diplomáig kísérte, második osztályát azonban halála miatt Grunwalsky Ferenc vette át „félúton” (ide tartozik Kocsis Ágnes, Faur Anna, Miklauzic Bence).

Török Ferenc, Pálfi György, Mundruczó Kornél, Kocsis Ágnes és társaik (köztük a főiskolát nem végzett, autodidakta Fliegaufer Bence²) nem csupán új szint hoztak a hazai filmművészetbe (mely ekkorra igencsak áhítozott a több mint szükséges vérfriessítésre), de egy nemzedéki szemléletmóddal rendelkező, önmagukat, mint közös alkotói generációt, közösséget, „bázist” meghatározó csoportként jelentek meg a szakmában.

Ebből következnek a hasonló nemzedéki élmények, attitűdök, szerzői és világnézetbeli hasonlóságok, melyeknek köszönhető, hogy a rendszerváltás után első ízben jelentek meg a Kádár-rendszer utolsó évtizedében gyerek- és kamaszkorukat élő, majd a '90-es és kora 2000-es évek Magyarországon felnőtként boldogulni próbáló generáció élményvilágára, sorsára és az őket foglalkoztató kérdésekre reflektáló alkotások.

Közös pont tehát a két „Simó-osztály(ok)” és kortársaik filmjeiben ez a tematikai azonosság, mely nem csupán hasonló témákban és nemzedéki történetekben, hanem formanyelvi és világnézeti eszközök hasonlóságában is gyakorta tetten érhető. Jelen tanulmányom ennek a közös nevezőnek jár utána, elsősorban egy szociológiai irányvonal mentén, ehhez kötve a vizsgált alkotások esztétikai, formai meg-

oldásait, világ- és társadalomképét, szereplőinek jellegzetességeit.

Jelen tanulmányunkban ezt a közös attitűdöt, nemzedéki tudatosságot vizsgáljuk meg, vagyis pontosan azt: miként látják az ezredforduló magyar valóságát, az azt megélő, talajt- és célokat vesztett nemzedék helyzetét és sorsát ezek az alkotások. Miként nyilvánul meg formai és narratív szervezőelvként ez az élményvilág és létállapot, és hogyan alkot egy közös egységet a kortárs magyar szerzői filmben.

Az unalom, mint nemzedéki érzés – Mundruczó Kornél

Mundruczó Kornél már főiskolás éve alatt elkészítette első nagyjátékfilmjét (*Nincsen nekem vágyam semmi*, 2000), illetve egy rövidfilmben (*Afta*, 2000) is megelőlegezte az általunk vizsgált vonalat.

Az *Afta* tökéletes példája a cél nélkül bolyongó, minden valódi történet nélkülöző életet élő fiatalok témájára. Hősei tizenévesek, akiket amatőr szereplők játszanak, Gödöllő lepusztult lakótelepén, sivár aszfaltdzsungelében (maga a rendező is itt nőtt fel). A legjellemzőbb erre a stílusra a történetnélküliség: nem hogy csupán a nagy ívű történetek hiányoznak, ahogyan eme posztmodern világkép követői vallják, immár egyáltalán a „történet valami” filozófiája halt meg. Nincs többé miért élni. Csak vagyunk, léte-zünk, de nem élünk.

Laza szituációk összességét látjuk: család, haverok, biciklilopás, olyan cselekvéseket, melyek mindennap megtörténnek, és meg is fognak valószínűleg még ezerszer. Nincs, ami kizökkentse hőseit a megszokásnak ebből a mocsarából. De ami még fájóbban hiányzik, a kitörés vágya. Nincs cél, mivel nincsen semmi, mely motiválná ezeket a fiatalokat, hogy egyáltalán célokat keressenek, állítsanak fel maguk elé.

Itt húzhatunk meg egy határt ezen filmek két típusa között: az egyik, melyben már teljesen kihalt a szereplőkben mindenféle törekvés arra, hogy sivár életüket megmátsítsák, a másik pedig, ahol még ez a szándék igencsak élénk (Kocsis Ágnes: *Friss levegő*), ám a történetek végére hőseik rájönnek: mindez a szándék hiábavaló, és belesüppednek ők is ebbe a mocsárba.

1 Schubert, Gusztáv (2000/2): *Eltékozolt fiúk. Filmvilág*, 4.

2 A rendező korábban Fliegaufer Benedek néven alkotott, nemrég változtatta meg a nevét Bencére.

Az *Afta*, mint említettük az előbbire példa: lemond mindenről, többek közt az ok-okozati, motiváltságra épülő történetről, hogy helyette az állandóságot, a változatlan sívárságát mutassa meg, melyből nincs kiút. Mundruczó egy másik rövidjében, az egy évvel korábbi *Haribó-Haribál*-ban még ennél is jobban lecsupaszítja a cselekményt: hőse egy autóban ül és gumicukrot eszik. Ennyiben nagyjából ki is merül az elmondható történet.

Ami viszont azon kívül van, nem más, mint a megfogható, jól körülhatárolható semmi: a nagyváros irodaházainak dzsungelében, egy elegáns sportautóban ül nemzedékének tipikus képviselője, az öltönyös üzletember, aki semmi más nem csinál, mint gumicukrot eszik, ezzel a teljesen értelmetlen, céltalan cselekvéssel kifejezve azt a semmit, mely léteinek alapeleme és egyben teljessége.

Ez az az út, melyet Antonioni kezdett el valamikor az '50-es és '60-as évek fordulóján, majd mások olykor néhány extrém példával bizonyították, hogy a célját veszített, a fejlődésben megbicsaklott, abban való hitét elvesztett európai civilizáció, illetve a megcsömörlött polgári demokrácia állapotának ábrázolására igencsak alkalmas (Marco Ferreri: *Dillinger halott*, Chantal Akerman: *Jeanne Dielman...*).

Az új évezred küszöbén újra előjött ez a lecsupaszítás (vagy talán nem is tűnt el soha?). A '80-as évek no wave filmesei, Jim Jarmusch minimalista formai és cselekményvilága, Richard Linklater korai filmjeinek céltalan „tengése-lengése” olyan erővel hatottak és hatnak mind a mai napig, mely a legkülönbözőbb nemzetközi alkotásokban köszön vissza, többek közt a magyar Mundruczó vagy Fliegauf filmjeiben (utóbbiról később lesz szó).

Egyébként a magyar irodalomban és filmben is megtalálhatjuk az előképeit mindezen tendenciáknak. A '70-es évek elejének „jeans-prózája”, majd az annak nyomán készülő ún. „nemzedéki közérzet filmek” már akkoriban a fiatalok tengődő, a rendszerben helyüket nem találó, kallódó, az amerikai „road movie”-k hőseihez hasonlóan vándorló életmódját jelentette meg. Hozzá kell tenni, hogy az irányzat legismertebb filmje, Gábor Pál 1972-es *Utazás Jakabbal*-ja nem véletlenül egyfajta „vörös farokkal” zárul: a főhősnek elege lesz ebből az életformából és „megjavulva” eldönti, egyetemre megy.

A '80-as évek új érzékenysége pedig teljesen más eszközökkel, sokkal radikálisabban egy sokkal elviselhetetlenebb létállapotról beszélt, melyet gyakran egyetemes, helyenként metafizikai szintre helyezett a konkrét, késő-kádári pokol kivesézése mellett (Bódy Gábor: *Kutya éji dala*).

Az új nemzedék, az X, majd az Y-generáció világa még ennél is kietlenebb, céltalanabb. Itt a 21. században már nem is mondhatjuk, hogy a hősök élnek, inkább csak „léteznek”. Életüket leginkább az őket körülvevő média, bulvár tömegkultúra és televízió (Vranik Roland: *Adás*) határozzák meg, emellett pedig a minden misztifikációtól megfosztott, profán szintre süllyesztett testiség, mely tökéletesen jelzi azt a fajta értéknélküliséget, melyben már kizárólag ezen a szinten nyilvánulhat meg bármiféle cselekvés, vagy inkább annak a látszata.

Közvetlen előzményként mindenképp megemlíthető a magyar film egy sajnos ritka tendenciája, melyet a '90-es években elsősorban az íróként ismert Hazai Attila indított el, olyan filmekkel, mint az 1993-as *Rám csaj még nem volt ilyen hatással* (melyben Hazai forgatókönyvíróként vett részt) és a *Cukorkétség*, melyet Pohárnok Gergely operatőrrel közösen jegyez. Ezek voltak azok az alkotások, melyek elsőként tematizálták a '90-es évek semmibe tartó, életunt fiataljainak mindennapjait, és melyek azután nyilvánvaló hatást gyakoroltak a Simó-osztály következő évtized elején végzett hallgatóinak munkásságára.

Mundruczó első két játékfilmjének inspirációja egyébként egyértelműen az ezen vonulatba tartozó amerikai függetlenfilmes Larry Clarke (*Kölykök*, *Ken Park*) és köre (például Harmony Korine – *Tétova lelkék*, *Julien-donkey-boy*).

Mundruczó első nagyjátékfilmje egy szerelmi négyesőget mutat be: főhőse, a biszexuális Brúnó egy fiatal artistanővel, Marival él együtt egy kis faluban, miközben annak meleg öccsével, Ringóval, illetve egy gazdag pesti ügyvéddel egyaránt kapcsolatot tart fenn. Mindemellett „főállásként” férfi-prostituáltként dolgozik a fővárosban, Ringó társaságában. (Jellemző egyébként a tárgyalt filmek szinte mindegyikére, hogy karaktereiket leginkább vagy kizárólag becenevekkel látja el, vagy egyáltalán nem is ad nekik nevet.)

A *Nincsen nekem vágyam semmi* minden rétegében igyekszik a benne ábrázolt nemzedék és szubkultúra világát megjeleníteni: a filmben folyamatosan techno zene szól, Ringó egy hatalmas „*Trainspotting*” feliratú pólóban mászkál, hőseink egy pláza videojáték árkádjában ütik el az időt, miközben a Dunaparton csak úgy lazán arról elmélkednek, végtagok nélkül hogyan lehet orális szexet végrehajtani.

Látszatvalóság: a rendező témáját sikeresen használja fel arra, hogy korának ellentmondásait feldolgozza a vásznon. Mindenki titkol valamit a másik elől, próbál egy látszatot fenntartani a külvilág sze-

mében. Az ügyvéd a felszínen jómódú, becsületes házassággal, igazi „self-made man”, míg valójában férfi-prostituáltakkal mútatja idejét. Brúnó foglalkozását és szexuális beállítottságát egyaránt eltitkolja Mari elől, aki viszont szintén nem őszinte vele: gyereket vár tőle, melyet elvetet, és csak azután vallja be tettét, miután a férfi erőszakkal kényszeríti rá.

Ez az ezredvégi, hazugságokra és látszatra épülő világ fejeződik ki a történetben, a figurákban és a végkifejletben egyaránt. A „maszkok”, melyeket mindannyian viselünk a nyilvánosság előtt és a közösségen belül, gyakran még azokkal szemben is, akik legközelebb állnak hozzánk, egyaránt részei mindennapi életünknek, és személyiségünknek.

Az egyéniség már nem számít: ami a 21. század elején létezik, kizárólag az „álarc”, a társadalmilag felvett perszóna, melyet olyannyira magunkévá tesszünk, hogy sokszor már nem is tudjuk magunkat függetleníteni tőle. Ez Brúnó tragédiája, és a film összes szereplőjéé, ahogyan nemzedékük többi tagjái is, Mundruczó szerint.

Egyébiránt a szereplők itt is a semmi-létben, a cél nélküliségben lézengenek, tengődnek. Mari láthatóan artistamutatványra készül, melyben Brúnó segít neki, aki egy sárkányrepülővel zúg el felette. A mutatvány azonban semmis marad, nem derül ki, mi a célja, miért gyakorolják, egyáltalán, mi célja van ennek az egésznek.

A film ezúttal is epizodikus felépítésű, itt azonban az epizodikusság egy folyamatos ide-oda mozgás, azonos szituációk „örök visszatérését” jelenti. Brúnó földrajzi, fizikai és lelki, illetve társadalmi értelemben egyaránt folyamatosan mozog: hol Marival tart fenn heteroszexuális (és a többségi társadalom által kultivált), érzelmeken alapuló kapcsolatot, hol pedig Ringóval, illetve az ügyvéddel folytat homoszexuális viszonyt (előbbit inkább csak kedvtelésből, passzióból, a másikat pedig anyagi érdekből), hol pedig prostituáltként dolgozik.

Ez az állandó vándorlás, önkeresés a film minden rétegét átjárja, és ebbe kapcsolódik bele a szexuális identitás, a homoszexuális szubkultúra megjelenítése is. Brúnó és Ringó egyaránt vágynak az igazi, szerelmen alapuló kapcsolatra: mikor egy véletlennek köszönhetően napokig szem elől vesztek egymást, Ringó keservesen, könnyeivel küszködve firkálja egy alagút falára, mennyire vágyik Brúnóra.

De ugyanígy Ringó transzvesztitaként való felbukkanása, midőn ő és stricije, illetve annak homoszexuális barátai betörnek az ügyvéd házába. Mundruczó filmjében ez a semmi-lét végül tragikumba torkollik: Ringó és Brúnó halála egyaránt

brutális. Ez a talán kissé erőltetettnek tűnő végkifejlet azt kívánja üzenni, miszerint ebből a létből csak a halálon keresztül vezet kiút, mégpedig az értelmetlen halálon át. Mindkettejük halála véletlen következménye: a strici elvágja Ringó torkát, az ügyvéd pedig lelövi Brúnót, aki mérgében Mari életét fenyegeti.

A jelenetek különös brutalitása is ezt a célt szolgálja: a már-már hatásvadászatba fúló véres gyilkosságjelenetek a néző arcába vágják: itt nincs megoldás, itt káosz van, céltalan, a világra rászabadult erőszak létezik csak, mely különböző formákat öltve, de mindig jelen van és az egyetlen alternatívája a semmi-létnek.

A rendező kihagyja a konfliktusépítkezés elfogadott, ismert dramaturgiai fokozatait: Brúnó és Mari kapcsolata nem igazán fejlődik sehová, és végképp nincsen, ami a végzetessé váló tetőpontig eljuttassa azt. Apró jelek, gyanúsítgatások (mit csinál Brúnó Pesten, miért megy Mari orvoshoz) juttatják el ide őket: a lassan felhalmozódó konfliktusok, sebek pattannak szét egyszer csak robbanásszerűen. Az élet ilyen, véletlenekre épül, nem pedig jól megszerkesztett dramaturgiai fokozatokkal operál – állítja Mundruczó filmjében.

Mundruczó második nagyjátékfilmje, a 2002-es *Szép napok* még inkább az *Afia* tematikáját és világát folytatja (nem véletlen, hogy a főszereplőt, a korábban nevelőintézetet megjárt amatőr színészt, Polgár Tamást is „átemelte” korábbi alkotásából). A cselekmény talán még kevésbé koherens, még inkább lecsupaszított, mint a *Nincsen nekem vágyam semmi* esetében. A javító-nevelőből nővérehez hazatérő Péter viszonyt folytat nővére barátnőjével, Majával, akinek titokban megszült gyermekét nővére, mint sajátját neveli fel. De Maja ugyanígy viszony folytat egy családos üzletemberrel (az ügyvédfigura újabb változata) és Péter egyik barátjával is.

Péter egyedüli valamennyire megfogalmazott célja, hogy eltűnjön innen „valahová”, talán külföldre, a tengerhez. Ez azonban olyan távoli, csupán vágyálmokban létező cél, hogy még pontosan körvonalazva sincsen. Péter szeretne mindent itt hagyni, nővért, gyereket, munkát, és elfelejteni. De ez nem lehetséges. Ami létezik, az a lepusztult paneldzsungel (ezúttal Kaposvár szolgálok helyszínül) és annak árnyas világa, melyben értelmes célok már nincsenek. Ami maradt, ezúttal is a testiség, a vulgaritásba menekült, lealacsonyított szerelmi kalandozások és azok nem kívánt következményei.

Ahogy Brúnó, Maja is három szeretője között őrlődik. Mire a film végén elkezdene határozottabbá válni (elhatározza, hogy jogi úton magához veszi

megtagadott gyermekét és ehhez Péter segítségét kéri), nem ér el semmit. Próbálkozása, hogy Pétert a saját oldalára állítsa abban kultiválódik, hogy a fiú brutálisan megerősökölja őt.

Ez a nemi erőszak legalább annyira durva, mint a *Nincsen nekem vágyam semmi* gyilkosságai, és legalább annyira céltalan, váratlan, véletlenszerű is. A történet végén Maja ott hever a betonon, ahol Péter maga alá teperte őt, a fiú pedig autóval megy, ellenfényben vezet bele a semmibe.

A cselekmény itt megszakad, mintha elvágták volna. Nincsen kielégítő végkifejlet, ahogy egyáltalán befejezés sincs. Ami van az a semmi, az üresség, a nem-lét, melyből ezúttal sincs kitérésí lehetőség, de még vágy sem rá, csak nagyon halványan és nem körvonalazva. Az erőszak általános és véletlenszerű. A hősöknek nem végeztetik be a sorsa, mivel nincs is nekik. Egyszerűen megy minden tovább a maga semmisségében, a filmnek pedig ezt nem kell bemutatnia: egyszerűen elvágja a cselekmény vonalát. Nincs jövő, nincs megoldás, immár cselekmény sincsen.

A *Szép napok* egyébként még fokozza a dokumentarista jellegű stilizációt, mely nem csupán az amatőr főszereplőben kultivál, de ugyanúgy jelen van a lepusztult tájban, a folyamatos kézi kamerázásban, és a gyakran naturalista megformált-ságban is.

A rendező későbbi alkotásaiban is felbukkan ez a lemondó, akár nihilistának is nevezhető nemzedéki filozófia. A 2008-as *Delta* egy férfi és húga szerelmi kapcsolatának története, mely a végén szintén tragédiába torkollik: a lány értelmetlen gyilkosság áldozata lesz.

Ez a film Mundruczó életműben a leginkább lecsupaszított, formailag legszókárabb alkotás (leginkább a később tárgyalt Fliegauf rendezte *Dealer*-el tudnám rokonítani). Hosszú csendek (nem véletlenül osztotta Mundruczó a főszerepet a szókarságáról ismert Lajkó Félixre³), kimerítően lassú tempó és hosszú, legtöbbször oldalazós kameramozgások mesélik el ezt a szókarságában páratlan történetet.

A nemi erőszak, melyet nagybátyja elkövet Fau-nán, mielőtt még amaz szerelembe bonyolódna testvérevel, ugyanaz az értelmetlen, hirtelen indulatból elkövetett, de valós cél nélküli cselekvés, mint Brúnó, Ringó vagy akár az ő saját halála.

3 A főszerepet eredetileg Bertók Lajosra osztotta a rendező, azonban ő a forgatás közben elhunyt, és jeleneteit újra kellett venni Lajkó Félix-el. Lásd: <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/mundruczo-kornel-delta-interju-werk.html> (utolsó letöltés: 2012. március 23.)

A rendező üzenete egyértelmű: a közösség elfogadja a családtagok közti erotikus kapcsolatot, ha az rejtve marad, a felszín alatt, még akkor is, ha brutális nemi erőszokról van szó, míg ha mindez nyíltan, a felszínen történik, még ha tényleges szerelemre épül, elfogadhatatlan, és az egyik ártatlan fél halállal lakol érte.

Mundruczó legutóbbi filmje, a 2010-es *Szelíd természet – A Frankenstein-terv*, mely saját, Bíró Yvette-el közösen írt színdarabján alapul, annyiban érinti ezt a tematikát, hogy főhőse Rudi, egy szókálisan és mentálisan sérült kamaszfú, akit mind filmrendező édesapja (maga Mundruczó alakítja a szerepet), mind édesanyja kitagadott, és aki ezáltal vált gyilkos indulatokkal rendelkező pszichopátává.

A filmrendező alakjában a „kortárs karriertörténet” újabb formája jelentkezik: a karakter nem tördődött semmivel, csak a saját karrierjével. Nőkön gázolt keresztül, melyeknek olykor nagyobb következményei is lettek, legfőképp saját, nem vállalt gyermeke.

Mundruczó itt sokadszorra közli a nézővel: nincs más kiút, mint a halál. A Rudi által elkövetett gyilkosságok mellett a film végkifejlete is (hasonlóképp, mint a fentebb tárgyalt alkotásoké) a főhősök teljes és értelmetlen, véletlenszerű pusztulásával végződik. Rudi és apja, a rendező autóbalesetben halnak erőszakos halált, a román hegyekben.

A *Frankenstein-terv* szisztematikusan végez minden egyes szereplőjével. Az erőszakos és egyben értelmetlen halál itt már kötelező érvényű: Mundruczó eljutott odáig, hogy a világ semmi más alternatívát nem kínál, mint a pusztulást, és azt sem valami nemes célért (mint a rendező állandó témája, Szent Johanna mártírsága), vagy bármiféle okkal (már ha a halálnak lehet oka, célja), hanem mindig értelmetlenül, nyomorultul.

Elvesztett (elveszett?) nemzedék – Török Ferenc

Török Ferenc lehet az a rendező, aki legegységelműbben nemzedéki problémaként éli meg a filmjeiben ábrázolt traumákat, kudarcokat, illetve azt az egész élményvilágot, melyet hősei képviselnek. Első három nagyjátékfilmje, a *Moszkva tér* (2000), a *Szezon* (2004) és az *Overnight* (2007) szerzőjük szándéka szerint laza trilógiát alkot, mely a rendszerváltáskor felnövvő nemzedék, elsőnek az érettségi előtt álló fiatalok, majd az ebből a nemzedékből vesztésként kikerülő, lézengő huszonéve-

sek, végül pedig a "nyertesek", a pénzes bankárok, „yuppie-k” történeteit meséli el.

Nem véletlen, hogy a *Moszkva tér* kultuszfilm lett: kevés alkotás volt képes ilyen jól, ennyire hűen ábrázolni ennek a nemzedéknek az „ébredését”, a rendszerváltás évében érettségizők élményvilágát, azokat a kultikus helyeket és „rituálékát”, melyek számukra az élet fontos részei voltak, és melyekben egy egész nemzedék ismerhetett magára a mozivásznon.

A *Moszkva tér* epizodikus szerkezetű alkotás, mely mintegy körképet kíván adni ennek a nemzedéknek a legfontosabb vízváltó évéről, mely egyben Magyarország történelmében is egy fordulópontot jelentő időszakkal esett egybe. Fontosak a véletlenszerű cselekvések, a hirtelen jött ötletek, az uszodába való „betörés”, vagy a bölcsészek lakásába való betévelyedés. A történelem itt csak a háttérben fontos: a politikusok fontos rendszerváltó beszédei a háttérben hallatszanak, miközben a főhősök számukra sokkal fontosabb dolgokkal vannak elfoglalva. Egy egész nemzedéki attitűdöt jeleznek ezek a motívumok, mégpedig kitűnően.

Török filmjének különös báját, és részben közönségsikerét, az ironikus humor, a jól megírt szövegek és szituációk adják, melyek akár az egygyel fiatalabb nemzedéknek is teljesen otthonosan, átélhetően hangzanak, látszódnak. A *Moszkva tér* természetesen nem szatíra, mégis érezni benne egy olyan felszabadultságot, vígjátéki örömet, mely akár a fiatal magyar film egyik fontos mérföldkövének is nevezhető.

Miként két évtizeddel korábban Gothár Péter *Megáll az idője*, a *Moszkva tér* is kulcsfilmme vált egy nemzedék számára.

A *Szezon* talán még ennél is jobban érzékelteti ennek a nemzedéknek, a 2000-es évek elején húszas éveik végét járó fiataloknak a sorsát. A *Szezon* hősei szintén sehová sem tartó, unalmas nem-létben tengődő fiatalok, akiknek a helyi diszkó és strand látogatásán kívül nem nagyon van más szórakozásuk. A kitörés lehetősége itt azonban még megvan, és ez lesz a cselekmény szervezőeleme is: Guli és barátai, Virág, illetve Nyéki (ismét csak becenevek és mögöttük az arcok), elindulnak, hogy „szerencsét próbáljanak”. Először Balatonaligára vetődnek, ahol egy szállodába felszolgálnak. A nagyobb pénz, a nagyobb karrier reményében később Budapesten is próbálkoznak.

Guli a film végén ugyanabba a lepukkadt, kisvárosi szórakozóhelyre érkezik vissza, ahonnan a történet elején kirúgták. A film ügyesen foglalja keretbe

elindulásának és megérkezésének eme azonosságát. Barátai habár eljutnak a fővárosba, és a cselekmény végéig ott is maradnak, nekik sem sikerül kitörniük, megvalósítaniuk a változást.

Jellegzetes, hogy Virág a kitörés lehetőségét nem másban látja, mint a pornósínészi karrierben: végül azonban ez is befuccsol, miután elmegy egy rosszul végződő „szereplővágatásra” (melyben egyébként Mundruczó humoros cameójával is találkozhatunk).

Változás, kitörés tehát sok esetben a legvulgárisabb megoldásokkal lehetséges, legalábbis így gondolják egyesek. A *Szezon* egyik emlékezetes jelenetében Guli munkahelyén, a Hotel Aligában tartott esküvőjéről a menyasszony a női mosdóba menekül, és nem sokkal később Gulival szexel. Majd mintha mi sem történt volna, visszatér a vacsoraasztalhoz vőlegénye mellé, akit valószínűleg sohasem szeretett, és aki minden bizonnyal ezentúl is egy látszatkapcsolat, vagy lényegretörőbbben egy pénzügyi segéd-eszköz.

Mint Varga Balázs is megjegyzi kritikájában, a *Szezon* jóval lazább szerkezetű mű, mint a *Moszkva tér*: elsődleges szerepet kapnak a passzázok, az epizodikus építkezés. Habár van egy főhős, és leginkább ő van az előtérben, mégis gyakoriak az üresjáratok, a „hangulattal” és „atmoszférával” feltöltött dramaturgiai „csellengések”.⁴

Egyértelmű, hogy itt is azokról a figurákról van szó, mint Mundruczó esetében. A mintegy Moebiuszalagként önmagába visszatérő cselekmény a legjobb hangsúlyozója ennek. Azonban mégis van különbség: Mundruczó a teljes lemondásról mesél, Török azonban nem hisz ebben a totális feladásban. Az ő hősei nem poshadtak bele végérvényesen ebbe a semmi-létbe (legalábbis így hiszik), hanem folyamatosan keresik a kitörés lehetőségét. Ők még nem szoktak hozzá ehhez a világhoz, számukra még (talán) létezhet valami más, valami értelmes, fontos, hisznek még a változás, a valódi cselekvés megtörténtében.

Kevésbé pesszimista tehát Török, miként Gelencsér Gábor is említi, „Mundruczó Kornél a kallódás lélektanilag és társadalmilag mélyebb, szélsőségesebb rétegeit tárja fel, míg Törököt inkább a mindennapok átlagos rossz közérzete érdekli”.⁵ Mundruczó megoldása a halál, a pusztulás, vagy pedig a totális céltalanságba való beletörődés, míg

4 Varga, Balázs (2004/9): Egyről a kettőre – *Szezon*. *Filmvilág*, 36-37.

5 Gelencsér, Gábor (2004/4): Árnyékvilág – Játképek. *Filmvilág*, 4-8.

Török végkifejletei ennél mindig jóval pozitívabbak: hősei tévutakon járnak, folyamatosan megghiúsulnak kitorési kísérleteik, de nem adják fel, és tragédiába sem torkollik sorsuk. Mint Gelencsér említi, „a Szezonban nem az unalom, hanem az egyszerű megoldásoktól való félelem kísért”.⁶

Török egyébként, habár kevésbé hangsúlyozottan, mint Mundruczó, szintén gyakorta ágyazza bele a popkultúrát, korának divatos zenei- és egyéb mediális jelenségeit a cselekménybe. Mint Varga megjegyzi, ezúttal nem a rendszerváltás kulisszái, hanem a 2000-es évek bulvárvalósága, a tévéshow-k keretei közé helyezi Török filmjének a cselekményét.⁷

Török harmadik nagyjátékfilmje, egyben a trilogia befejező darabja a 2007-es *Overnight*, ami elődeihez képest egy sokkal hagyományosabb, feszes dramaturgiára és klasszikus történetvezetésre épülő alkotás. Mégis számos ponton kötődik, mondhatni tovább viszi az előző két film világát és mondanivalóját.

Ezúttal gazdag bankárokról, a közkeletű kifejezéssel „yuppie-knak” nevezett fiatal, gazdag urbánus rétegről szól a történet, akik – leginkább szerencséjüknek köszönhetően – képesek voltak egy sokak által irigyelt egzisztenciát teremteni. Azonban Török szerint éppen ez az egzisztencia jár olyan negatívumokkal, melyek képtelenné teszik ezen réteg tagjait azon társadalmi és magánéleti pozitívumok élvezésére, illetve szerepek kitöltésére, melyek az átlagember számára természetesebbek.

A főhős, Péter magánélete kellőképp kaotikus. A cselekmény legelején egy ismeretlen nő mellett ébred, legújabb egyéjszakás kalandja után, másnaposan. A liftben lefelé menet megkérdi a nőtől, nem adja-e meg neki a telefonszámát. A nő azzal válaszol, hogy férje van, a kérdésre pedig, hogy akkor most ő hol tartózkodik, a válasz: Dániában. A jelenet még tovább árnyalódik, mikor a portárs értesíti Pétert, hogy egy fiatal hölgy kereste, és nem az, amellyikkel éppen az autóhoz sétál ebben a pillanatban.

De Péter ugyanígy viszonyt folytat a főnök titkár-nőjével. Péter életének ezen kaotikus, de természetes szeletében a meglepetés, hogy egyik volt szeretőjétől egy pozitív kimenetelű terhességi tesztet kap postán. Egyébként ez a nő lesz a film végére az a pont, ami sikeresen kizökkenti őt addigi életéből, és a kitorés (talán sikeres) lehetőségét kínálja számára.

Péter tehát látszólag szakmai csúcson van, jól menő üzletember, akinek minden megadatott, azon-

ban élete legalább annyira üres, mint a társadalom hontalan, állástalan, kallódó figuráé. A film tele van ironikus felhangokkal, melyekkel a rendező ennek a világnak, a brókerlétnak az abszurd oldalaira világít rá. A főnök, mint valami létfontosságú ügyet közli Péterrel, hogy beválogatta őt a nemzetközi bankárok között megvívandó kő-papír-olló bajnokságra, a bankárok pedig munkaidő alatt számítógépes játékokkal mulatják az időt, sőt olyan játékkal, mely mintegy „magától játszik”, az embernek még hozzá sem kell érnie a computerhez.

Ezen réteg életét talán mindennél jobban meghatározza a tanulmányunkban akár kulcsmotívumnak is nevezhető véletlen. Ők azok, akiknek teljes egzisztenciája, anyagi helyzete és magánélete veszélybe kerülhet egy rosszul elsült tranzakció vagy üzlet, egy véletlen tőzsdei krach, cégek eladása vagy csődbe menetele által. Török ezért is választja ezt a kétnapos krízis-szituációt, hogy érzékeltesse: a véletlenek szerencsétlen összecsapása mekkora károkat képes tenni egy erre épülő egzisztenciában, de általános-ságban is, egy erre épülő világ lakóiban.

Az *Overnight* nem akar kritikát mondani erről a bankárvilágról (miként teszi azt pl. a tengerentúlon Oliver Stone a *Tőzsdecápákban*), csupán azt fogalmazza meg, mennyire sérülékeny, törékeny egy efféle ház, bármilyen szilárdnak is tűnjék, mikor az ember éppen a csúcson jár.

Kitorési kísérletek, pótcselekvések Török filmjében is adódnak: talán a leghatásosabb az a jelenet (melynek a cselekmény előre menetele szempontjából nincsen igazi jelentősége), melyben Péter – akit kollégái „dagainak” csúfolnak – egy edzőteremben próbál boksszal leadni néhány kilót sikertelenül.

Az *Overnight* voltaképp az egyetlen kvázi-siker-történet a vizsgált alkotások közül. A történet végén a főhős voltaképp eljut odáig, ahová a *Rengetegben* a két nő által említett üzletember, aki feladta milliós karrierjét és elmenekült a természetbe (Fliegauf Bence filmjéről lentebb lesz részletesen szó). Péter, miután sikerült az indiai üzletet lebonyolítania és helyrehoznia anyagi helyzetét, egy hirtelen döntéssel otthagyja munkahelyét, minden ügyfelét kollégájára hagyományozza, és elindul barátnőjéhez.

Azért a „happy end” természetesen nincs expliciten jelen a filmben. Török ügyesen operál azzal, hogy elvágja a cselekményt, mely úgy fejeződik be, hogy Péter barátnőjéhez rohan taxival, azonban elkésett, és a nő már az abortuszklubban készül aláírni a papírokat. Nem tudjuk meg, odaér-e idejében, ahogyan azt sem, hogy sikerül-e lebeszélni őt a szándékáról. És természetesen azt sem tudjuk, egyáltalán szándé-

6 Gelencsér id. m.

7 Varga id. m.

kában áll-e ilyesmi. A rendező egy merész fordulattal éppen az ilyen kérdéseket hagyja megválaszolatlanul, miként egy erős konfliktusjelenet kellős közepén zárja le hirtelen a történetet.

A legfőbb kérdés, amit nyitva hagy a film pedig nem más, mint a „kitörés” sikere. Nem tudjuk, vajon Péter tényleg képes lesz-e feladni addigi életét és karrierjét, és ha vajon igen, tényleg boldogság vár-e rá nélküle. Tehát végezetül, habár úgy tűnik, elszánja magát arra a kitörésre, amire a legtöbb vizsgált film főhősei nem képesek (ha egyáltalán létezik efféle kitörési lehetőség), de nem tudjuk meg, vajon megy-e vele valamire is.

Vizuálisan az *Overnight* talán a legszebben kidolgozott film, melyet tanulmányunkban vizsgálunk (ez elsősorban az operatőr, Garas Dániel érdeme), és ez tökéletesen illik az általa ábrázolt világhoz. A panelrengeteg és a megtépázott, „proletár közegek” helyett ezúttal a csillogó üzleti negyedek, üvegfalú irodaházak és a modern építészet, illetve csúcstechnológia egyéb vívmányai jelentik a hősoket körülvevő, kifejező erejű környezetet, a modern technológia által lélektelenné tett árnyvilág panorámáit.

Török legutóbbi játékfilmjében, a 2012 elején bemutatott *Isztambulban* immár egy másik nemzedék, a késő középkorúak, az ötvenesek problémáit feszegeti a rendező. A film voltaképpen egy különös „road movie”, mely egyben egy belső útkeresés története is. Egy nő útja, akit egy fiatal tanítványa kedvéért hagyott ott a férje, és aki önmagát csak a mindennapiságból, a budapesti valóságból kilépve, Törökországban találhatja meg.

Posztmodern eklektika – Hajdu Szabolcs

Hajdu Szabolcs szintén kakukktojásnak számít. Ő is Simó osztályának hallgatója volt, tanulmányait azonban nem fejezte be. Mégis nemzedékének egyik legnagyobb tehetségévé vált, akiről Jancsó Miklós, mint a fiatal magyar film új generációjának „egyetlen „zsenijéről” beszélt.

Hajdu első játékfilmje, a 2001-es *Macerás ügyek* talán a formailag leginkább radikális mű, melynek posztmodern eklekticizmusát és folyamatos ön-reflexióra épülő elbeszélésmódját láthatóan inspirálta Jancsó '80-as és '90-es évekbeli munkássága, ahogyan számos szerzői filmes rendező (elsősorban Godard) életműve.

Ez az alkotás szintén visszanyúl Hajdu rövidfilmek, kezdeti pályaszakaszára. Az 1998-as *Necropolis* mind témájában, mind stílárisközök tekinté-

tében közvetlen előképe a *Macerás ügyeknek*, mely mintegy kiszélesíti a kisfilm világát és történetét.⁸

Folyamatos reflexiókkal és stílárisközökkel él a film. A szereplők előszeretettel kiszólnak a nézőhöz, gyakran Brecht indíttatású dalok formájában, melyek saját cselekményükre utalnak több ponton is („Egyik '65-ös filmjében olyan furcsán vág Godard, ismétli a képeket, mint itt is láthatják...”). Emellett a szerkesztésmód és a képi világ egyaránt töredezett, a kései Jancsó filmeket idéző, bohókásan „kaotikus”.

Az abszurd helyzetet még az is fokozza, hogy nem tudjuk, a szereplők pontosan milyen korosztályba tartoznak. Középkorúak járnak, konfliktusaik is gyakran a tizenévesek világát idézik (Brigi szerelmes lesz Tibibe, aki Imi legjobb barátja, Imi pedig ezért féltékeny lesz rá, végül ő szeret bele a lányba), azonban nyilvánvalóan a késő-húszas, koraharmincas korosztályba tartozó színészek alakítják őket, akiknek gondolkodása, beszéde, megjelenése egyaránt ezt a korosztályt képviseli, ahogyan cselekvéseik is: autót vezetnek, saját lakással, albérlettel rendelkeznek, stb.

Talán a rendező korosztályának „örök gyermekkoráról” próbál illetékesen beszélni, de ugyanúgy jelen van a nosztalgia, a múlt és jelen, az iskoláskor és a felnőtté válás összemosása is (melyet kihangsúlyoz a Hajdu gyerekkorának ismerős helyszíneire való visszatérés, a debreceni panelrengeteg, illetve általános iskola jellegzetes helyszíneinek használata).

Hajdu második játékfilmje, a korábban színpadi műként előadott *Tamara* (2004), habár valamivel „szelídebb” formában, de továbbviszi ezt a posztmodern formabontó eklektikusságot és játékoságot. A cselekmény ezúttal egy kis tanyán játszódik valahol a pusztán: Demeter, a fényképész és felesége, Bori élnek itt Demeter öccsével, aki a tanyára hozza újdonsült barátnőjét, Tamarát.

Demeter jellegzetes művészportré a 2000-es évekből: már hónapok óta nem alkotott semmit, mert megcsömörlött a valósággal, és egyben önmagával, éppen azzal küzd, hogyan tudná felvenni magára a pulóverét. Hajdu a végletekig abszurdizálja a szituációt, gúnyos fölényrel elmélkedik

Hajdu harmadik játékfilmje, a 2006-os *Fehér tenyér* szakít ezzel a formanyelvi radikalizmussal. Ezúttal realista formanyelvű képeket látunk, tema-

8 Lásd Butyka Eszter Anna: *Posztmodern eklektikából a brutális realizmusba – Hajdu Szabolcs filmjeinek különleges képi világa*. In: Filmkultúra online (2007). <http://www.filmkultura.hu/regi/2008/articles/profiles/hajdu.hu.html> (utolsó letöltés: 2012. március 23.)

tikáját tekintve pedig jóval konkrétabb helyzetet és történetet mesél el a rendező. Inspirációját saját gyermekkorából veszi. Azonban míg Hajdu nem lett hívatásos tornász, a főhős, Dongó már híres tornászként, Kanadából emlékezik a debreceni panelrengtegen eltöltött gyerekkorára.

A rendező legutóbbi játékfilmje a 2010-es *Bibliothèque Pascal* egy újabb alternatívát kínál a kitörés lehetőségére, illetve lehetetlenségére. A főhős, Mona, miután egy rendőrség elől menekülő, majd lelőtt bűnöző teherbe ejtette, kislányát nagynénjénél, Erdélyben hagyva elindul apjával Európába, de szerencsétlen véletlenek (ismételten!) következtében egy londoni bordélyban kell szex-rabszolgaként dolgoznia.

Hazatérése után Mona köteles elszámolni a gyámhivatalnak arról, mi is történt vele külföldön, míg lánya itthon tartózkodott. A film ennek a „mesének” a keretébe illeszti bele cselekményét.

Ez a film tehát egy újabb lehetséges alternatívát kínál a kitörésre: a fantázián, az álmokon keresztül (nem véletlen, hogy Mona varázslatos képessége, hogy álmai megelevenednek), melyek képesek lehetnek a látszatvilágból való (természetesen csak látszólagos) szabadulásra. A film utolsó jelenetében Mona és kislánya az áruház bútorosztályán eljátszszak, mintha vacsoráznának, a semmit kanalazva tárgyjaikból (vesd össze ezt Antonioni *Nagyítás*ának zárójelenetével!).

Hirsch Tibor szerint Hajdu filmje a közép-európaiságra, illetve az egyetemes, ezredfordulós európai tapasztalatra való metaforikus reflexió. Szerinte Hajdu akar és képes is mondani valamit arról, ami minket körülvesz, arról a balkáni létállapotról, mely a Balkánról egészen Közép-Európáig felhúzódott.

Hajdu *Off Hollywood* című, 2007-es alkotása önreflexív, és rendezőjének önéletrajzi elemeiből nyíltan merítő film. Hősnője, Adél, filmrendező, aki legújabb filmjének premierjével, és az akörüli bonyodalmakkal van elfoglalva. A történet végére Adél odáig jut, hogy idegösszeomlással kell kórházba szállítani őt.

Adél sorsa már nem csupán áttételesen, hanem explicit módon azonos Hajduéval, vagyis pontosabban nemzedékének rendezőivel. Problémái, kudarcai és küzdelmei azok, melyeket ez a generáció ebben a közegben, a rendszerváltás utáni magyar (és '90-es évek utáni európai) művészfilmgyártásban (filmiparban?) megélték azok, akik abban filmet „merészeltek” készíteni.

A filmbe beleszólni akaró, vagy mostanra inkább már csak odadörgölöző politikától kezdve a

magánélet, emberi kapcsolatok problémáig (a kifizetetlen színésztől kezdve az elégedetlen színész-férj figuráig, mely egyértelmű utalás Hajdu és állandó színésznőjének, Török-Illyés Orsolyának házastársi kapcsolatára).

Az *Off Hollywood* egy őszinte alkotás, mely nyíltan beszél arról a helyzetről, melyben a kelet-európai, és elsősorban magyar filmesek dolgoznak az új évezredben. Ennél továbbmenve pedig szintén beszél nemzedékének élményvilágáról, olyan figurák segítségével, mint a film elején látható rádiós műsorvezető, aki nyílt ellenszenvvel viselkedik Adél iránt, mivel őt nem vették fel annak idején a filmrendező szakra.

Fekete-fehér nem-igen – Vranik Roland

Talán a leginkább Jarmusch-i ihletettséggű film a Színművészeti Főiskolát nem végzett, „kívülről érkezett” (korábban Hollandiában élő) Vranik Roland Szemle-földíjas debütálása, a(z) amerikai elődhöz híven fekete-fehérben forgatott, 2004-es *Fekete kefe*. Habár Vranik nem járt a Simó-osztályba nemzedéki attitűdjé és filmjeinek tematikája, illetve formanyelve alapján mindenképp idesorolható.

A *Fekete kefe* hősei Mundruczó fiataljaihoz hasonló korban járnak: húszas éveik vége felé, harmincas éveik elején. És hozzájuk hasonlóan sodródnak, nem találják helyüket az életben. Nincsenek megállapodva, se szakmájuk, se rendes emberi kapcsolataik nincsenek. Alkalmi munkákból élnek, egymáshoz lazán kötődnek.

A főhős, Zoli, civilben teológushallgató, azt a megbízást kapja, hogy kéményeket tisztítson ki, három barátjával együtt. A történet „posztmodernes” csavarjainak köszönhetően, egy kecskének és egy nyertes, de a kecske által elfogyasztott lottószelvénynek köszönhetően a legkülönösebb kalandok sorát élik át a film hősei.

A nemzedéki ellentét és a televíziótól függővé lett „panel proletariátus” képe is megjelenik egy rövid szekvencia idejére. Az apa és a fia mintha külön kultúrába élne, melyek között semmi átjárás nincs. Az apa, aki annyira tévéfüggő, hogy azt sem tudja elviselni, hogy ne lássa az adást záró himnuszt. A főszereplők tetőn való tevékenysége miatt elmegy a parabolaantenna képe, majd véletlenül kihúzza fia számítógépéből a kábelt, így letörölvén az éppen techno zenét keverő fiú aktuális munkáját. A fiú óriási dörgedelemmel hordja le a földig apját, aki végül fülét-farkát behúzza esdeklük bocsánatért.

A véletlenek szerepe itt (miként a modern, majd a posztmodern filmben különösképp) szintén nagyon fontos. Papi kakasviadalokra fogad: először milliomos lesz, majd egy rosszul megtett tét következtében minden pénzét elveszíti.

A kitörés lehetősége itt is adott, kétszeresen is: a nyertes lottószelvény olyan anyagi hasznot jelenthetne, mely nyilván (értelmesen felhasználva) mindenképp pozitív és nagy változást hozhatna, azonban egy szerencsétlen véletlennek (ez pedig nem véletlen: a posztmodern előszeretettel épít a kiszámíthatatlan, véletlen eseményekre) köszönhetően elveszik a sorsjegy, vele együtt a lehetőség. Hőseink megpróbálják szó szerint kihalászni a kecske gyomrából a szelvényt, de nem járnak sikerrel.

A másik kitörési lehetőség a kakasviadalon szerzett egymillió forint, mely – ismét csak egy szerencsétlen véletlennek köszönhetően – a következő menetben teljesen elveszik. Ismét csak rendkívül jellemző a véletlennek és a szerencsének (vagy „sorsnak”?) eme játéka: Papi megpróbál tippeket szerezni, melyik kakasra érdemes rakni, azaz befolyásolni a szerencsét. Azonban a világ kiismerhetetlen és katasztrofális véletleneket rejt, amiket nem lehet irányítani. A pénz, vagyis a kitörés lehetősége, ahogy jött, úgy veszik el: a semmibe, a levegőbe.

Vranik egész filmjének cselekményét a véletlenek alakítják, mint fentebb már szoltunk róla. Hősei egyik percről a másikra élnek, egyik szituációból a másikba keverednek (az epizodikus szerkesztési elv itt is nagyon jellemző) attól függően, hogy a véletlenek miként sodorják őket szerencsés vagy szerencsétlen (legtöbb esetben az utóbbi) irányok felé.

Az egyik főhős, Döfi festő. Őt bemutatva a film kemény kritikát mond a művészetről. Hisz mint társadalmi kifejező eszköz, mint a valóság megragadására irányuló alkotás megszűnt létezni. Az egyik kulcsjelenetben Döfi egy fiatal nővel beszélget annak lakásában. A nő szintén festőként dolgozik: portrékat fest különböző fontos emberekről, politikai figurákról (az olasz külügyminiszter, az EU egyik pártjának egy funkcionáriusa, stb.).

Döfi megmutatja neki saját képeit: apró, fényképeknél nem nagyobb művek, melyek mindegyike elmosódott, foltokból álló „massza”. Helyszíneit tekintve változatos (vasútállomás, paksi atomerőmű, stb.) A nőt nem érdekli túlzottan ez a fajta festészet, szerinte nem képes ebbe belelátni senki semmit, kizárólag az alkotójuk számára lehetnek fontosak.

A művész már véglegesen elszakadt a valóságtól, csupán a saját maga által alkotott, felfogott személyes benyomások, konstruált világ létezik, melyet

vagy megért valaki, és beszáll a játékba, vagy nem képes erre (mint a jelenetben szereplő nő) és így nem tudja befogadni a művet. Egyfajta öncélúság is jelen van ebben: Döfit nem érdekli, hogy senki más nem lát bele semmit a képeibe: csak az számít, hogy őneki jelentenek valamit és fontosak saját maga számára.

A Fekete kefe vége nem a halál, Vranik nem kötelezi el magát egy effajta, végleges ítélet mellett. A történet voltaképp nem ér véget, egyszeriben elvágják a cselekmény fonalát. Zoli és barátai benne maradnak abban a helyzetben, melyben az egész film során topogtak, láthatólag kiút nélkül. A néző számára azt jelzi a film: ugyanígy folytatódik a véletlenek leginkább negatív folyamata, tehát felesleges is tovább néznünk a filmet, hiszen ugyanaz folytatódik a végtelenségig.

Az utolsó kép sokatmondó: Zoli és barátai a rakparton ülnek, azokon a lépcsőkön, melyeken négy évtizeddel korábban Szabó István, egy másik nemzedék nagy éllovasának vidám városlakói ültek a Koncert című rövidfilmben, és borúsán mészárolták magukban. Nem tudják, mitévők legyenek, megrekedtek.

Nincsen megoldás, csupán annak a folytonos körbejárásnak (mely voltaképpen egyhelyben topogás) a várakozás és a hiábavaló cselekvési kísérletek. Ez a lemondás tüdőződik az arckifejezésükben: egy nemzedék lemondása a tartalmas, értelmes cselekvésről és a bárminemű hasznos tevékenységről, a kitörésről (mialatt a város megannyi autója, kamionja, biciklistája robot el fejük felett).

Határsíkok – Fliegauf Bence

A másik „kívülről érkezett” filmes az SZFE-re kétszer jelentkező, de mindkétszer (egyszer alkalmatlanként, másodszer „túl alkalmasként”) elutasított Fliegauf Bence, aki szintén rövidfilmekkel kezdte pályáját, de már nagyon fiatalon, huszonevesként elkészíthette első játékfilmjét az Inforg stúdióknak köszönhetően.⁹

Fliegauf első játékfilmje, a *Rengeteg* jellegzetes példája a cselekménytelenített és formanyelvileg is kiüresített alkotásoknak. Különálló, tíz-tizenöt perces jelenetek fűzére, melyeknek szereplői között csupán annyi kapcsolat áll fent, hogy a film nyitójelenetében (mely a vége főcíme előtt bravúros módon megismétlődik) egyszerre voltak jelen a „rengetegben”, egy bevásárlóközpont bejáratának emberforgatagában.

⁹ Stóhl Róbert: Elveszve a sűrűben (Beszélgetés Fliegauf Benedekkel), Filmvilág 2003/2. pp 14-15.

A DV-re forgatott, szándékosan dokumentumfilm formavilágú, fakó színekkel és kézi kamerával, az arcokat kiemelő rövid mélységélességgel és közellikkel operáló *Rengeteg* nagy részében semmi mást nem látunk, mint embereket, amint egymással párbeszédet folytatnak. Egyetlen helyszínen, legtöbbször ülve, sivár, dísztelen szobákban vagy éppen külsőkben, miközben a kamera alig jár valamerre, legtöbbször mintegy dokumentumfilm sziituációként hosszú közellikben faggatja a karaktereket.

A valódi történekek ezen jeleneteken kívül, a múltban, vagy a képen kívül, távol az adott helyszíntől játszódnak. Miként Fliegauf első rövidfilmje, a *Beszélő fejek* esetében, ahol egy személyt kizárólag az óra nyilatkozó más emberek szavain, homályos visszaemlékezésein keresztül „ismerünk meg”, itt is minden esetben egy-egy elbeszélte külső cselekményt kell kizárólag a szavak, az emlékek szűrőjén keresztül magunkévá tennünk. Ugyanez a tematika a rendező egy másik rövidfilmjében, a *Hypnosban* is felbukkan: itt egy nő hipnózis-terápián keresztül döbben rá egy elfojtott emlékére.

A rendező számos, saját maga által írt novellából gyúrta össze a *Rengeteg* cselekményét. Ezek a novellák kizárólag párbeszédkekből álltak: mint egy interjúban elmondta, egyszer leült és leírta, ami az eszében volt, különböző sziituációkat felépítve kizárólag a beszéddel. Ennek alapján születtek, részben a szereplők improvizációját is felhasználva a *Rengeteg* jelenetei.¹⁰

Az egyik esetben a rendező éppen az emlékezés kétértelműségére világít rá: két férfi egy történetet mesél el egy fiatal nőnek, melynek mindketten ugyanúgy szemtanúi voltak. Mégis, időközben az idősebb férfi folyamatosan kioktatja társát, figyelmezteti őt, hogy úgy mesélje az eseményeket, ahogy azok „valóban megtörténtek”. Egy másik esetben pedig Fliegauf azzal játszik el, hogy kizárólag képen kívül mutatja azt a „valamit”, amiről a jelenet két szereplője egymással beszélget, úgy, hogy végül nem tudjuk meg, mi is az a rejtélyes „lény”, melyről szó van.

Ez a lecsupaszítás azt eredményezi, hogy a filmnek, mint médiumnak a mibenlétére is rákérdez az alkotás: a mozi, mint amit elsősorban vizuális művészetként emlegetnek, ezúttal szinte kizárólag a verbalításra van csupaszítva, megfosztva minden „attraktivitásától”, ezzel egy újfajta minőséget, másféle „filmese lényeg” hozva létre.

A karakterek egytől egyik jellegzetes 21. század eleji magyar figurák, mindannyian a tárgyalt nem-

zedék, az akkor húsz- és harmincévesek korosztályába tartoznak. Ami ezen karakterekben közös, az egymás iránti megértés totális hiánya, a kommunikációs inkompetencia mindent átfogó volta. Gyakorik a különféle devianciákkal küzdő figurák: a pedofil hajlamú, lányát túlféltő apa, vagy a nagymama zsarnoki nevelése miatt skizofrénné vált lány.

A legjellemzőbb figura az öngyilkosságra készülő férfi: önmagát benzineskannával lelocsolva, majd meggyújtva kíván véget vetni életének. Az okokról, hogy miért teszi ezt, nem tudunk meg semmit. Egyedüli aggodalma hön szeretett kutyája, akit (akárcsak fél évszázaddal korábban Vittorio De Sica öngyilkosságra készülő öregembere *A sorompók lezárulnak*-ban) nem vihet magával a halálba, ezért próbál megfelelő befogadóhelyet találni számára.

A film címe azt a „rengeteg” is jelentheti, melyben mindannyian élünk, melyből nincs kiút, azonban melyben mindannyian egymásra vagyunk utalva, és csak egymás segítségével tudunk tovább létezni. Nem véletlen, hogy szinte az összes jelenetben megjelenik az egymásra utaltság motívuma. Az öngyilkos férfi kéri a lányt, hogy fogadja be a kutyáját. Az erdőben bóklászó nő társát kéri, ne adja fel, hanem segítsen neki, még ha hiábavalónak is tűnik a kutatás.

Ahogy a *Nincsen nekem vágyam semmi*, a *Rengeteg* is tematizálja a társadalmi maszkviselés, a közélet-magánélet szerepkonfliktusainak problémáját. Itt a háttérben meghúzódó indulatok, elfojtott vágyak és szorongások törnek gyakorta a felszínre a megjelenített párbeszéd-sziituációk során.

Valószínűleg a saját lánya iránt erős szexuális vágyakat érző, rendkívül frusztrált apafiguráról sem gondolná senki, hogy más, mint az a „tisztességes átlagpolgár”-kép, amit önmagáról kifelé mutat. Ugyanígy a zsarnoki anya imágója által skizofrénné tett lány valódi énjével és annak problémás mivoltával még saját élettársa sincsen tisztában. Ezek a párbeszédkegy gyakran olyanok, mint egy gyónás, vagy egy pszichiáter díványán való önfeltárulkozás (lásd a *Hypnos*-t, ahol ez expliciten tematizálódik!).

A figurák társaiknak, vagy még inkább a közönségnek öntik ki személyes, belső konfliktusait, problémáikat. Egyfajta pszicho-terápia ez, melyben a szereplők, nekünk a nézőknek mondják el részben vagy egészen életüket.

Gyakran, miként később pl. Kocsis Ágnes filmjében láthatjuk, ezek a figurák is a kiutat keresik, különféle alternatívákkal próbálkoznán, azonban ezek egyike sem vezet sikerre. Különösen kifejező az utolsó epizód, melyben két fiatal nő egyik volt ismerősü-

¹⁰ Stóhr, id. m.

ket keresi (sikertelenül) egy erdő „vadonjában”. Az egykori milliomos üzletember évekkel korábban egy hirtelen mozdulattal az iratmegsemmisítőbe dobta minden pénzét, és kivonult a természetbe, hogy afféle 21. századi hippiként éljen az erdő közepén.

Gyakorta kiutakat keresünk céltalannak tűnő életünkben, mely kiút gyakran valamiféle magasabb, transzcendens cél formájában fogalmazódik meg (nem véletlen, hogy Kocsis Friss levegőjében is egy ízben egy megváltást ígérő keresztény csoportnál keresi a kiutat Viola, a főhősnő, továbbá *Fliegauf Dealerében* is megjelenik egy különös vallási közösség, vagy a *Fekete kefé* - ben a krisna-hívők).

A lány türelmetlenül rikácsol barátjával: órák óta itt köröznek az erdőben, ahelyett, hogy hazamennének és folytatnák megszokott életüket. Hiszen munkájuk van: a nő fodrász, akit várnak a vendégei. Azonban ő nem adja fel, meg akarja találni az eltűnt, „a természethez megtért” férfit, nyilvánvalóan azzal a reménnyel, hogy övele is megtörténik a hasonló „csoda”, képes lesz ő is áttérni arra a menekülőútra, melyre amaz rátalált.

Az epizodikusság végpontját a *Rengeteg* valósítja meg: mint említettük, *Fliegauf* filmje kizárólagosan egymáshoz nem, illetve csak véletlenszerűen kapcsolódó önálló jelenetek füzére. Ez a jelenet-füzér, mint alapelv jól, és szélsőségekig elmenve valósítja meg a Simó osztály és nemzedéki társainak már fentebb elemzett jellegzetességeit. Ezen figurák immár nem hogy nem képesek fejlődésre, változásra, még saját történettel, önálló cselekménnyel sem rendelkeznek. Be vannak zárva saját tíz-tizenöt perces kis világukba, egy-egy jelenet szűk keretei közé.

Fliegauf második játékfilmjében ennél is továbbmegy, talán a legradikálisabb formanyelvi és kiüresítési technikákkal élve ezen alkotók közül. A 2004-es *Dealer* a vesztesek veszteseiről szól, a leglecsúsztabb, „csúszó-mászó” lényekről, akiknek nemhogy céljaik, de igazából életük sincsen már: a tetszhalál állapotában, élő zombikként léteznek, a következő adag kábítószer várva, egyetlen cselekvésként, egyetlen vigaszként.

Léteznek és nem élnek. A *Dealer* szereplői pusztán „vannak”, ahelyett, hogy az „élet” jeleit mutatnák, tevékenykednének, fejlődnének. Ez a növényivé sülyedt létállapot talán a legvégletesebb, mely bemutatható, és mely egyáltalán elképzelhető. Számos karakter beszél előző életéről: a fiú, aki egykoron tehetséges kosárlabda játékos volt, mielőtt végletesen leépiült volna, otthagya volna az életet. Egykoron még volt jövő, volt kiút, azonban a kábítószer mindent semmibe taszította, tönkretette.

A rendező ügyesen távolítja el a drog problémakörét a konkrét társadalmi és (szocio)pszichológiai diskurzustól, hogy egy sokkal általánosabb, már-már metafizikainak nevezhető szinten beszéljen, eszközként használva fel a végletes kiüresítést tárgyi szinten megragadhatóvá tevő kábítószer-függőséget, hogy az általánosságban vett kiüresedettség végső szintjéről beszéljen.

A *Dealer* más formanyelvi megoldásokkal, de ugyanazt kívánja elérni, mint a *Rengeteg*. Ebben a filmjében a rendező kizárólag hosszú beállításokat használ, azon belül is egyetlen kameramozgást, a körbefahrtot alkalmazza szinte mindegyik jelenetben. A lassú, oldalazó kameramozgás kihangsúlyozza a szereplők magányát, létük értelmetlenségét.

Ugyanúgy kiüresítés ez, mint a *Rengeteg* esztétikai, formanyelvi lecsupaszítása. Sőt, ugyanúgy lecsupaszítás. Radikális kifejezője a „semmi nem történik” elvnek, illetve inkább a „semminek sincs többé értelme” hitvallásnak. Menekülés? Egyedül a halál, miként *Mundruczó* esetében.

A „megoldás” itt is ugyanaz: az egyetlen kiút a halál, a végső megmenekülés ebből a földi pokolból. A főhős, aki korábban mintegy eutanáziát végzett szerencsétlenül járt egykori barátján, a film végén, miként a *Rengeteg* benzinkannás alakja, öngyilkos lesz. Stílszerűen befekszik egy szolárium-csőbe és halálra égeti magát.

A halál ugyanúgy értelmetlen, mint *Mundruczó* esetében, viszont itt nem véletlenek következménye. Az egyetlen megoldás, a kiút kizárólag ez, mondja *Fliegauf*, ahogyan *Mundruczó* is. A szereplők előtt két út áll: vagy realizálják ezt, és öngyilkosok lesznek (mint a megégett barát figurája a film elején, vagy a díler főhős a végkifejletben), vagy pedig tovább léteznek zombikként, mely lét maga is egyfajta „élő halál” állapotát jelenti.

Ez akár egyfajta profán mártíromságnak is lehetne tekinthető: a benzinnel magát felgyújtó „megvilágosodott” férfi, illetve a drogdíler, aki a halált választja menekülésként, hogy bizonyítsa a világnak, ez az egyetlen kiút. Kérdés, hogy mennyire mond le a rendező a miszticizmus mindenféle fokáról, mennyire kiüresedett ez a világ, elbírja-e még egy transzcendens, „felsőbb értelmezés” lehetőségét? A film maga (amiként a *Rengeteg* is) kínál efféle megoldásokat, még akkor is, ha a felszínen úgy tűnik, végletekig lemondott már mindenféle „magasabb értelemről”.

Gelencsér Gábor szerint a *Dealer* egész cselekménye, alakjai, a leszokott, de másokat „átsegítő” főhős figurája, két világ között feszül, a határhelyzet benyo-

mását kelti, élő és holt, mesterséges és természetes megszgyéjén, „szürkületi zónájában” egyensúlyozva. Fliegaufl ezáltal kevésbé misztifikál, mint a *Rengeteg* esetében, a szituációk is konkrétabbak, mégis erősen érezhető ez a fajta titokzatosság.¹¹ Az epizodikusság itt is fontos szervező elv, a különböző figurák, akár csak a *Rengeteg* esetében, önálló novellák szereplői is lehetnének. Ami összeköti őket, a főhős drogdíler figurája, aki útjai során találkozik velük.

A popkultúrának és a devalválódott, olcsó testiiségre épülő imázképnak a tökéletes megjelenítője a szoláriumban összeégett, testépítő barát figurája, majd a film végén a díler öngyilkossága, aki maga is ezt a módszert választja. A film utolsó képsorában, midőn befekszik a groteszk „halálos ágyra” is tekinthető szolárium-csőbe, a falról a főhősre mosolyognak a szteroidokat reklámozó kigyúrt papírmásé-emberek, jelezvén, hogy itt az imágó a fontos.

Végezetül megemlíthetjük Fliegaufl újabb alkotásait, melyekben ez a nemzedéki attitűd, tematika nem annyira meghatározó, azonban számos szállal kapcsolódnak az írásunkban tárgyalt művekhez.

A 2007-es *Téjút szó* szerint a végletekig viszi a kiüresítésnek és mozgóképi cselekmény szinte teljes felszámolásának azt az útját, amit a rendező a *Dealerrel* elkezdett. Itt már olyannyira minden cselekménytől „meg van tisztítva” a film, hogy voltaképpen semmi mást nem látunk, mint hosszan elnyújtott, mondhatni értelmetlen, teljesen különálló szituációkat, melyek nem lépnek túl a mindennapi-ság általános szintjein.

A 2011-es *Womb* nemzetközi koprodukcióban készült tudományos-fantasztikus film, míg a berlini Ezüst Medvével kitüntetett 2012-es *Csak a szél* visszatér a magyar „rögvalóság” és a nemrégiben nagy vihart kavart romagyilkosságokról mesél, amatőr szereplőkkel, szikár formanyelvel. Úgy tűnik, Fliegaufl tíz év alatt tett meg egy nagy kört az ezredvég plázavalóságától a gyilkosságig, az elképzelhetetlen, legsötétebb bűnig, és annak következményéig, az ártatlan emberek pusztulásáig, azaz a tragédiáig.

Improvizációs körkép – Pálfi György

A Simó-osztály „különcének” számíthat Pálfi György, akinek érdeklődése radikálisan másféle irányokba, egy végtelen kreativitást mutató, változatos formanyelvű és posztmodern stíluslektikus alkotói önkifejezőmód felé fordul, újra és újra megújodva, alkotásról alkotásra „újra feltalálva” önmagát.

Mégis, még ő is készített egy tematikailag ide sorolható, Fliegauflhoz hasonlóan amatőr szereplőkkel és olcsó, digitális technikával, valós helyszíneken dolgozott, és mintegy egy általános társadalmi körképet akar adni, a *Rengeteg* után majdnem egy évtizeddel.

Pálfi az életből választott arccokat filmjéhez, a történet irányítását is szereplőire bízta. Nem megírt dialógusok nélkül forgatott játékfilmet, a 2010-es *Nem vagyok a barátod*.

Pálfi, akinek előző játékfilmje, a *Taxidermia* (2006) nagy költségvetésű, számítógép-animált látványelemekkel dúsított nemzetközi koprodukció volt (és mely inkább általánosított, történelmi távlatokba helyezett allegorizálással elmélkedett az egymást felfaló „elátkozott nemzedékekről”), ezúttal szándékosan választotta az olcsó, kézi kamerás, HD-re rögzített „áldokumentarista” stílust.

A *Nem vagyok a barátod* főhősei, miként Fliegaufl esetében is a többség, mindannyian amatőr színészek. Volt előre megírt forgatókönyv, de az események aszerint alakultak, hogyan határoztak a szereplők, mit gondoltak filmbeli saját történetük „legjobb” kimenetelének.

Különös, de – talán éppen emiatt – Török alkotásai mellett Pálfi filmje rendelkezik a leginkább koherens cselekménnyel. Az epizodikusság itt más formában jelenik meg. A film a Robert Altman munkássága nyomán elterjedt több, lazán egymáshoz kapcsolódó történetszállal dolgozó cselekményépítkezést használja.

A különféle, egymás útját keresztező szereplők közti viszonyok bonyolultak, láthatóan gyakran a már sokszor idézett véletlenen alapulnak (a gazdag ügyvéd szeretőt tart, akinek a férje éppen az a biztonsági őr, akivel felesége összefut a plázában, stb.). „Macerás ügyek” ezek, idézve egy már elemzett Hajdu-film címét. Az élet kiszámíthatatlan, bonyolult, sohasem úgy alakul, ahogyan elterveztük, lehetne ismét az üzenet.

A *Rengeteg*hez hasonlóan, és a szintén Altman-i ihletésű 1998-as Todd Solotz-film, *A boldogságtól ordítani* mintájára, Pálfi alakjai is gyakorta perverzek, vagy különféle szerepkonfliktusokkal küzdenek. A legjellegzetesebb az ügyvéd figurája, aki gazdag üzletember, látszólag rendezett családi háttérrel. Valójában azonban a biztonsági őr feleségével beszélve maszturbál telefonon keresztül. Majd, mikor egy látogatás alkalmával a cukorbeteg nő elájul, a film hőse nagy élvezettel csinál meztelen testéről fényképeket mobiltelefonjával.

A menekülés motívuma itt is elsődleges szerephez jut, hiszen a drogdíler, kokainügyei és tartozásai

11 Gelencsér id. m.

miatt kénytelen külföldre, Hollandiába szökni. Végül azonban a repülőtéren a rendőrök letartóztatják őt, a menekülési kísérlet és a bűnös életből való szabadulás minden reményét elvéve tőle.

A roncsolt képi világ, mint egy roncsolt tárgy világ kifejezője, nem előzmények nélküli a magyar filmben. Már a '80-as évek „új érzékenysége” előszerezettel használta ezt a fajta stilizációt a késő-Kádári „minden egész eltörött” világának ábrázolására (Bódy Gábor: *Kutya éji dala* (1983), Jeles András: *Álombrigád* (1983)), a rendszerváltás környékén pedig Szomjas György és Grunwalsky Ferenc „lumpenfilmjei” (*Kicsi, de nagyon erős* (1989), *Roncsfilm* (1992)) alkalmazták a szélsőségesen szétromcsolt filmképet, mint (anti)esztétikai formanyelvet.

Fliegauf és Pálfi nyíltan szembemegy a 2000-es évek általánossá váló „profizmusának”, „megcsináltságának” elvével, és szándékosan „ál-amatőr”, az olcsó digitális technikát felhasználó, és annak képi jellegzetességeit felvállaló, tudatosan használó alkotásokat tesz le az asztalra. A fakó színek, illetve a kézi kamera használata szándékolt „dilettantizmust” közvetít, mely nyíltan szembemegy az „akadémista” elvekkkel.

Sok esetben természetesen a szűkös pénzügyi keretből fakadó technikai korlátok eredményezik az „amatőr” képi világot, mint pl. a *Rengeteg* esetében, mely másfél milliós forintos költségvetésből, Muhi András producer magánvagyonából készült.¹² De ez csupán a filmek születésének technikai követelményeit jelentik: az, hogy egy alkotó miként él ezekkel, hogyan használja, vagy nem használja ezeket saját művészi céljai érdekében, már teljesen más lapra tartozik.

Belső utazások – Kocsis Ágnes

Kocsis Ágnes, a második Simó-osztály tagja, szintén idevágó tematikával dolgozik. Az ő hősei nők (ugyanaz az érzékenység figyelhető meg nála, mint sok más női rendezőnél, pl. Mészáros Mártánál), akik ugyanazokkal a problémákkal küzdenek, mint kortársai férfhősei: az egyedüllét, a kilátástalanság, az állandósult unalom és az abból való kitörés lehetősége foglalkoztatja őket. Kocsis esetében továbbá egy, Mundruczónál például teljességgel hiányzó, humanista hozzáállást, társadalmi érzékenységet is felfedezhetünk, mely karakterei iránti rokonszenvben és sorsuk iránti nézői, alkotói aggodalomban nyilvánul meg.

Kocsis szintén már rövidfilmjeiben, vizsgafilmjeiben megelőlegezte a későbbi nagyjátékfilmek témáját és stílárjegyzeit. *12 kép egy konzervgyári lány életéből* című munkája (melynek címéről nem véletlenül jut eszünkbe Godard „12 képben elmesélt” *Éli az életét*-je), nem szól másról, mint amit címében foglal: egy gyárban dolgozó fiatal nő és barátjának unalmas hétköznapijait, a bevásárlást, a munkát, a szobabiciklizéssel töltött szabadidőt. Ebben a semmittevésben még a „rendkívülinek” nevezhető esemény, a sorsjegyben nyert szoláriumcső megérkezése és felszerelése is jelentéktelennek, semmitmondónak tűnik.

Jellegzetes szituációk ezek, egy jellegzetes figura életéből, aki akármelyikünk lehetne, akárki a számtalan panellakó, gyárban dolgozó fiatal nő közül, akiből ezerszámmra találni bármelyik hazai városban. Szereplők, akik nem fejlődnek, mivel nincs hová fejlődniük. Alakok, nők, akik bele lettek helyezve egy – nem túl vágyott – szituációba, egy munkába, egy környezetbe, akik nem is akarnak és nem is tudnak ebből kitörni, olyannyira rájuk nőtt, beléjük ivódott ez az „anti-lét”. Fliegauf karaktereihez hasonlóan ők is csak léteznek, ahelyett, hogy élnének.

No de mi történik, amikor – akár csak egyetlen apró szellő hatására – ezen figurák úgy döntenek, élni akarnak, legalább egy kicsit? Kocsis két játékfilmje, a 2006-os *Friss levegő* és a 2010-es *Pál Adrienn* hősei adják meg erre a választ.

A két film rokon tematikával dolgozik: női hősök egy, a társadalom számára riasztónak tűnő munkát végez (Viola „vécsés néni”, Piroska egy kórház elfekvőjén éjszakás nővér immár két évtizede), mely számukra azonban olyannyira megszokott, hogy nem látják annak visszásságait.

Egyedül a korosztályban és a családi állapotban van különbség: Viola negyvenes éveinek végén jár, vele él 17 éves lánya, az ipari tanuló Angéla. Piroska ellenben harmincas éveinek második felében jár, vagyis Kocsis (és Török, Mundruczó, stb.) nemzedékének tagja, aki tőle régen elhidegült élettársával lakik együtt. Valójában évek óta nem szereti egyikőjük sem a másikat.

A *Friss levegő*-ben Angéla szégyelli az édesanyját, akinek foglalkozása már több tekintetben is károsan befolyásolta elméjét: kényszeresen fújogat akár fegyverként, a külvilág elleni fegyverként felfogható spray-jével, a levegő megtisztítása végett, még akkor is, ha nem az általa felügyelt mellékhelyiségben tartózkodik. Emellett Viola is szégyelli magánéletét lánya előtt: „randi-klubokba” jár, női újságok társkereső rovataiban próbál férfit találni magának, egyszer

12 Stóhr, id. m.

pedig még egy olcsó megtérést hirdető keresztény közösség toborzójára is elmegy.

A *Pál Adrienn*-ben Piroska keresését egy véletlen esemény indítja be: egy, az osztályára szállított idős asszony neve megegyezik egyetlen gyermekkori barátjának a nevével. Ekkor elindul, hogy megtalálja Pál Adrienn, azt a személyt, akivel egykoron, kislányként képes volt magát megértetni, akit valaha barátjának tudhatott.

A különbség egyedül abban adódik, hogy míg Viola önkeresése egy állandó, a film kezdetén már folyamatban lévő történés, mely végül sehová sem tart, és kiúttalanságba torkollik, addig Piroska már olyannyira belenyugodott jelen életébe, hogy csak ez a számára rendkívüli véletlen esemény indít el benne olyan reakciókat, melyek az önkeresésre indítják őt.

A kommunikáció képtelenségét, válságát ketjük között ügyesen ábrázolja a film: anya és lánya gyakran egyáltalán nem beszélnek egymással, csupán papírfecnikre felírt üzenetekkel kommunikálnak. Ugyanez a kommunikációképtelenség Piroska és élettársának kapcsolatában is erősen jelen van: valószínűleg évek óta nem volt köztük testi kapcsolat, a férfit pedig jobban érdekli a mániásan épített terepasút, mint Piroska.

A *Frisz levegő* végén Angéla véletlenül betéved a nyilvános vécébe, ahol édesanyja dolgozott. Habár küszködik a szörnyűséges büzzel, leül anyja megüresedett helyére, és nemsokára, a betévedő férfiak és nők megérkezésével, azon kapja magát, hogy átvette annak helyét, ugyanazt csinálja, mint ő. Végül, anyja piros köpenyét felvéve, és megismerkedve a fétistárgyként és a külvilág elleni fegyverként kezelt illatosító spray-vel, a záróképben mintha teljesen azonosulna édesanyja szerepével, munkájával, személyiségével.

Pesszimista vég ez: az új nemzedék, a '89 környékén születettek számára sincs kiút, ugyanaz vár rájuk is, mint szüleik nemzedékére. Átveszik az ő helyüket, úgy, hogy ők már beleszülettek abba a sívárságba, abba a jövő nélküli „életlen létezésbe”, ami szüleiket meghatározza.

Angéla beletörődik abba, hogy nincs lehetőség a menekülésre. Korábbi kísérlete, hogy elszökjön Olaszországba, új életet kezdve kitörjön ebből a panellétből, groteszk kurdarccal végződött (a film egyik legfrappánsabb jelenete, mikor a római házaspár leteszi a felüljárónál Angélat, aki lassan ráeszmél, hogy ugyanoda tért vissza, ahonnét elindult). (Török Ferenc legutóbbi filmjében, az *Isztambulban* ugyanez a kísérlet egy középkorú családanya részéről sikerrel jár.)

A *Pál Adrienn* egy keresés története. Egy keresés, mely nem annyira helyváltoztatással (a filmben egyetlen, vidéki utazás kivételével egyszer sem történik komolyabb helyváltoztatás), hanem inkább belső, lelki utazással kapcsolódik össze. Piroska élete a történet végén látszólag ott folytatódik, ahol elindult, ám a belső változások, habár talán nem nyilvánvalóak, mégis elindítanak benne egy folyamatot, melynek végeredménye talán sikert is jelenthet.

Piroska ugyanoda érkezik vissza, ahonnét indult, sőt, mivel élettársa otthagyta őt, még kevesebbel, mint amilyenel elkezdte a keresést. Vagy mégis nyert valamit? A *Pál Adrienn* kereséstörténetében nem a cél, a megtalálás, hanem az út maga a fontos. Ezért marad nyitva a film vége, és habár voltaképp megtudjuk, mi történt a rég elveszett osztálytárrsal, a reveláció, melyre akár számíthatnánk, mégis elmarad.

Kocsis filmjei az apró rezdülések drámái, a mindennapi életéi. Nála nincsenek nagy, véletlenszerű tragédiák, mint Mundruczónál. Nála a tragédia maga a mindennapiság, a cselekedetek mögött megbúvó apró drámák, a szavak mögötti elfojtott csendek (hasonlóképp, mint Török Isztambuljában).

Szétesés és céltalanság – Fazekas Csaba, Faur Anna

Még érdemes szólnunk a Simó-osztályok két másik végzettjéről, akik egyelőre csupán egy nagyjátékfilmet készítettek, azok tematikája viszont teljességgel témánkba vág.

Fazekas Csaba, az első Simó-osztály diákja 2003-ban rendezte debütáló munkáját, a *Boldog születésnapot!* című alkotást. Tematikáját és szerkezetét tekintve egyaránt jellegzetes művel van dolgunk. A kitörés- és önkeresés-narratíva újabb változataként a főhős, az anyjával élő zenetanár András, harmincadik születésnapján elhatározza: változtat eddigi életén, végre kitör a mindennapok befásult rutinjából és nem-létéből, célt talál önmagának és „lesz valaki”.

A cselekmény nagy része tehát András önkeresésével telik. Miként Viola a *Frisz levegő*-ben, ő is sorban próbálgatja a különféle dolgokat, melyekben a kitörés lehetőségét látja. Eklektikusan sorjáznak az ezredforduló Magyarországra rendkívül jellemző, divatosnak is nevezhető dolgok: egy reklámkampány image-kutatásától kezdve egy luxusnyaralóba való betörésig és a jakuzziban való pezsgőzésig újonnan talált hölgyismerőseivel.

Ebből a leírásból is látható, hogy ezúttal is egy epizodikus, egymás alternatíváit kínáló, permutációs narratívával van dolgunk, mely arra épül, hogy András sorban próbálja ki az általa kitörési lehetőségnek hitt alternatívákat, dolgokat. Újra és újra futja a köröket, gyakran véletlenszerűen összekapcsolva a lazán fűződő történet epizód-eseményeit.

De természetesen a végén a várt eredmény elmarad. Az összes lehetőség, az összes lefutott kör zsákutcába vezet, András pedig egy napnyi „élet” után visszatér anyja lakásába és másnap reggel folytatja megszokott, unalmas nem-létét. A film végén egy – kissé erőltetettnek ható – monológgal is elmondja a „tanulságot”, miszerint az idő nem ragadozó, mely lecsap ránk, hanem útítárs, mely végigkísér életünkön.

Faur Anna, a második Simó-osztály hallgatójának debütáló munkája, a 2007-es *Lányok*. Kolozi László kritikája szerint „Budapest még egyetlen filmben sem volt ennyire és ennyire egyértelműen pokol; sohasem tűnt még ennyire lakhatatlannak, ennyire kietlennek és menthetetlennek, ennyire alattomosnak”.¹³

A megállapítások helyénvalóak: ez az a film, ami talán a legkegyetlenebb képét tárja elénk korunk magyar valóságáról (még Mundruczó filmjeinél is kegyetlenebbet). A főszereplő két lány karaktere szinte egyáltalán nem kínál azonosulási lehetőséget, de ugyanígy a taxisofőrök bemutatott világa is rendkívül riasztónak tűnik.

A valós eseményen (két fiatal lány meggyilkolt egy taxisofőrt a '90-es évek második felében) alapuló történet szintén a kiüresedettséget, a csellengést, a lézengést mutatja be. Főhősei, a plázákban lófráló kamaszlányok a minden értéket és minden valódi célt nélkülöző létezés megtestesítői, mintha csak azért léptek volna a vászonra ormóttan „patácipőjükben” és ízléstelen kabátjukban, hogy ezt a tézist, ezt a világképet szemléltessék számunkra.

A két főszereplő lány élete a fentebb tárgyalt céltalanság és nihil talán legvégső pontja. Sem jövő, sem múlt, kizárólag a jelen, az egyik percről a másikra való létezés, az alkalmi prostitúcióból és lopásból való élet, melynek semmi más célja nincs, mint a lófrálás, a buli, a drog, alkohol, illetve az állati szinten gyakorolt szexualitás.

De ugyanígy elítélendő figurák a taxisofőrök: legtöbbjüknek családjuk van, mégis előszeretettel élvezik a tizenéves lányok által kínált olcsó szexuális szolgáltatásokat, miközben feleségeik semmi mással

nem törődnek, mint a látszattal, arcpakolást raknak magukra, hogy negyvenévesen fiatalabbnak látszanak, férjeiknek imponálva (talán).

A film vége újfent a pusztulásra ítéltetésre, és a véletlen tragédiára egy újabb variáció. A két lány egy hirtelen ötlettől fogva el akarja rabolni a taxis autóját. Maga a gyilkosság csupán egy szerencsétlen véletlen eredménye, melyben a taxisofőr talán ugyanígyra bűnös, mint gyilkosai. Mintha csak a *Szép napok* zárójelenetét látnánk (a meggyilkolt taxisofőrt nem más alakítja, mint Mundruczó Kornél!), azonban itt a megerőszakolt lány rátámad az erőszaktevőre és a dulakodás közben véletlenül kioltja életét.

Fatális véletlen, mely véget vet a nem-lét folyamatosságának. Az utolsó jelenetben a (képen kívüli, a néző által nem látott) rendőrök letartóztatják a véletlen folytán gyilkossá vált két lányt, akiknek sorsát itt elvágja a film, nem tudjuk, mi történik velük ezután.

A két lány, habár csak igen szubtilis módon, de szintén a kitörés lehetőségét keresték, és ez vezette el őket a tragédiához. „Elmenni innen, valahová. Mindegy, hogy hová.” – Ez a sejtelmes, konkrétan egyáltalán nem nevezhető motiváció az, ami abba hajszolta őket, hogy – szintén teljesen irracionális, meggondolatlan ötletként – taxit lopjanak, és ami végül a gyilkosságba torkollott.

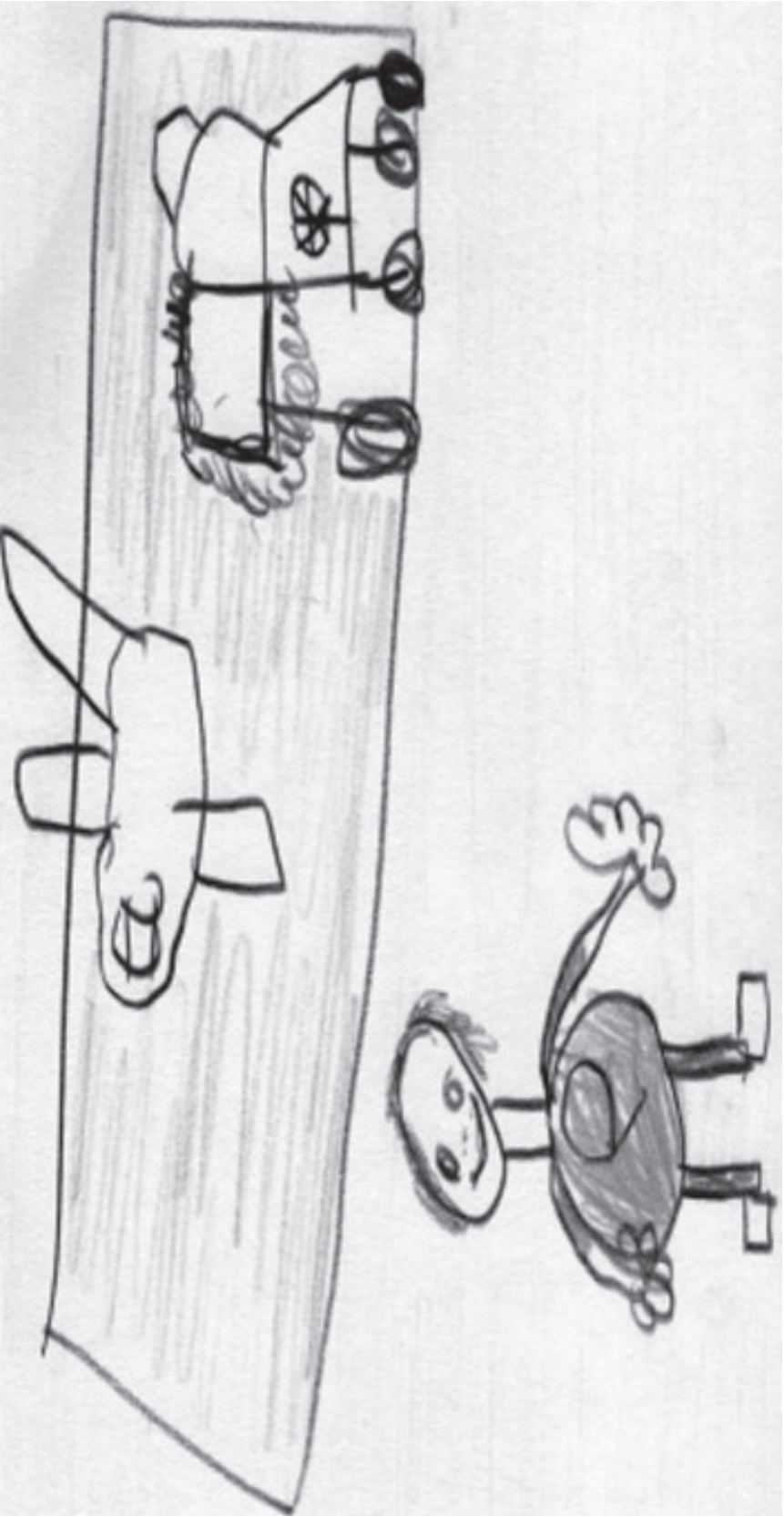
A *Lányok* akár a Mundruczó-féle világ folytatásának is tekinthető.

Ezután megjelent a következő nemzedék, a '90-es, 2000-es évek gyermekei/kamaszai is a magyar vásznon, akik ismét egy más élményvilágot képviselnek: az ő életüket már nem keresztezte a Kádár-rendszer, helyette a rendszerváltás első két évtizedének világában nőttek fel, és innét származnak

Ezen alkotások közé sorolható Szabó Simon (színészként a *Moszkva tér* egyik ikonikus szereplője) Robert Altman-i szerkesztéselvet követő *Papírrepülőke* (2009), Nagy Viktor Oszkár bemutatkozó filmje, az *Apaföld* (2009), mely egy kamaszfiú és börtönviselt édesapjának tragédiába hajló kapcsolatát meséli el, illetve az SZFE-n idén diplomát szerző Szimler Bálint Szemledíjas rövidfilmje, az *Itt vagyok* (2010).

Utóbbi folytatja azt az utat, melyet pár évvel idősebb kollégái megkezdtek. Az állandósággá vált unalom, a nem-lét örökös körforgásának bemutatását, melyből szabadulni nem lehet, amint azt a fentebb vázolt alkotások bőségesen bemutatják.

13 Kolozi, László (2007/12): Dis városában – Lányok. *Filmvilág*, 52-53.



Antalóczy Tímea – Pörzsi Zsuzsanna - Vaskuti Gergely

ÓVODÁSOK TÁVIRÁNYÍTÓVAL

Média-és filmfogyasztás a legifjabb nemzedékek körében

A gyerekek és a filmek kapcsolatával foglalkozó tudományos munkák illetve az ezzel kapcsolatos közbeszéd tradicionálisan a televízió és egyéb médiumok negatív hatásaival, a veszélyekkel foglalkoztak (Gunning, M., 1997). Az erre az időszakra vonatkozó utóbbi tudományos munkák, azt a kritikai szempontot vetik fel, hogy gyakran a korábbi munkák elemzése nem foglalkoztak magukkal a gyerekekkel, nem próbáltak válaszolni arra a kérdésre, hogy a gyerek eleve miért ül le például egy film elé, milyen öröme származik ebből (Buckingham, D. 1993). Az elmúlt évtizedben több olyan nemzetközi kutatás zajlott, amelyek fókuszában a kisgyermek is megjelennek, mint a legkisebb médiafogyasztók.

Jellemző az ilyen típusú kutatásokra, hogy egyrészt magát a gyermeket kérdezik, másrészt átfogó képet igyekeznek adni a gyermek médiafogyasztásáról, amelyben a potenciális veszélyek mellett teret kapnak a kreatív, edukatív és egyéb pozitív aspektusok is, a különböző szakterületek együttes jelenlétével (pszichológia, nyelvészet, pszichoanalízis, szociológia, stb.). Jelen tanulmány is egy ilyen jellegű kísérletről számol be, amely elméleti keretet adhat – a pilot study-k eredményeire is támaszkodva – egy későbbi, átfogó, az óvodáskorúak médiafogyasztási szokásait feltáró kutatáshoz.

Elméleti előzmények

Napjainkban szinte minden család életének szerve része a média, amely méltán tekinthető meghatározó szocializációs ágensnek (Winn, 1990, Kósa – Vajda, 1999, Buckingham, 2002, Ranschburg, 2009). Mi sem mutatja jobban ezt a tendenciát annál a ténynél, hogy egyre fiatalabb korosztály válik „médiafogyasztóvá”, a különböző médiumok egyre fiatalabb generációkat „céloznak meg”, a tömegkommunikáció célcsoportja egyre szélesebb, átlagéletkora pedig csökken (Kósa É. – Vajda Zs., 1999). E folyamat szélsőséges példája a csecsemőknek szóló televízió-csatornák megjelenése, de említhetnénk számos olyan honlapot is, ahol színes jelek és áb-

rák segítségével lehet tájékozódni. Számos korábbi, hasonló témájú kutatás célcsoportja jellemzően a kisiskolás, iskolás korcsoport, óvodások körében azonban viszonylag alacsony számú vizsgálatot végeztek.² A média pedig egyre fiatalabb korosztályok esetében képes erőteljesen hatni és – elsősorban - az alábbi területeken van komoly szerepe:

- Bemutat pozitív és negatív életmódot, szerepet, személyiséget, mítoszt, ideológiát.
- Mintát ad a népszerűségről, boldog életről, sikerről, szépségről.
- 2010-es vizsgálati adatok szerint³ a példakép választásában a vizsgált fiatalok (13-17 évesek) 21%-nál a média volt a meghatározó.

A médiászocializáció legfőbb területei a fiatal korosztály esetében: a nemi szerepek és identitás, a táplálkozás, drog és testkultúra, a divat és öltözködés, az előítéletek, a foglalkoztatási szerepek, a beszélt és írott nyelv, a viselkedési minták (Roberts – Macoby, 1985 in Vajda Zs. – Kulcsár, 2005).

Fentiek ismeretében szükségesnek tartottuk, hogy a kisebb gyerekek (3-7 éves) körében is feltérképezzük a média szocializációs szerepeit, az ún. média szocializációs alapokat. Ez utóbbi kifejezésünk két dologra is utal. Egyrészt a médiatartalmak alapvető szocializációs hatásaira és terepeire, azaz a médiára, mint szocializációs ágensre. Másrészt arra, hogy az óvodáskorúakat, azaz a legkisebb, már aktív médiafogyasztókat milyen mértékben és hogyan éri el a média.

A gyermekeket és a médiát kapcsolatba hozó korábbi kutatások kedvelt témája a különböző médiumok kognitív funkciókra gyakorolt hatása - például a számítógépes játékok és a reakcióidő, a feldolgozási sebesség csökkenése, vagy a komplex figyelmi kapacitás növekedésének összefüggései (Ranschburg, J., 2009). A vizsgálatok másik iránya a média kifejezőeszközeinek káros voltára hívja fel a figyelmet, különös tekintettel a látott, hallott ag-

2 Éppen a Kultúra és Közösség hasábjain, több mint egy évtizede jelent meg egy írás, amely ezt korosztályt vizsgálja, Az óvodások filmnézési szokásai címmel (Baloghné Bánáti Judit, 1998) .

3 A média hatása a gyermekekre, 2011, Kósa Éva – László Miklós, In: *A média hatása a gyermekekre*. VI. Szerk.: Gabos Erika. Bp.: Nemzetközi Gyermekmentő Szólgalat.

1 Az írás az Országos Gyermekmentő Szólgalat, A média hatása a gyermekekre című konferenciáján 2011. szeptember 26-án elhangzott a Médiászocializáció alapjai című előadás bővített, átdolgozott változata.



resszív tartalmak személyiségre gyakorolt hatására, ami összefonódik a médiát – az idősebb generációk részéről – övező ún. „morális pánik”-kal (Winn, 1990, Ranschburg, J., 2009). Az óvodáskorú gyermekek médiafogyasztási szokásaira irányuló kutatásunk egyik célja többek között éppen az volt, hogy feltérképezzük: a megkérdezett gyermekek meg tudják-e fogalmazni élményeiket, esetleg félelmeiket, örömeiket, amelyek egyértelműen a médiához, a média műfajaihoz köthetőek.

A téma vizsgálatának néhány nehézsége

A médiafogyasztást vizsgálni, különösen az óvodás korosztály vonatkozásában nem egyszerű, több ok miatt sem. Az egyik nehézséget épp az jelenti, amitől egy ilyen kutatás rendkívül izgalmas is lehet, ha a gyermekeket magukat kérdezzük. Hogyan kérdezzük, ki kérdezzen, milyen következtetést vonhatunk le a gyermeki beszéd tartalmára vonatkozóan stb.

Ugyanakkor, ha a gyermekkel legszorosabb kapcsolatban álló felnőttektől, a szülőktől kérjük az információt, ugyancsak nehézségekbe ütközhetünk a téma érzékeny volta miatt. A családok, a gyermekek életében a média mára – mint azt fentiekben már jeleztük - olyan jelentős szerepet tölt be az esetek jelentős többségében, hogy normatív aspektusok is megjelennek akkor, ha ezen a területen igyekszünk tájékozódni. A médiával eltöltött idő meghatározásában, a gyermek filmnézési szokásainak leírásakor sok esetben érezzük a szülő személyes érintettségét. Mi a jó válasz? Mikor vagyok elég jó szülő? Mennyire tárhatom fel a tényleges helyzetet? Talán részben ezért is van az, hogy a számítógépezést „értelmesebb” tevékenységnek tartja sok szülő (l. később), az ezzel töltött idő könnyebben igazolható. A kísérleti kutatásaink felvetették annak szükségességét, hogy vizsgáljuk meg azt is például, hogy a szülők maguk mennyire ismerik azokat a filmeket, amelyeket gyermekeik néznek, ismerik-e a történetet, van-e véleményük a filmek tartalmára, minőségére vonatkozóan. A mese a szülő nélkül nem jut el a gyermekhez, a filmet azonban a gyermek az esetek többségében a szülő teljes kívül-maradásával fogyasztja. Figyelembe kell vennünk azt is, hogy az egyre nagyobb mértékű eszközellátottság a közösségi élmény elmaradását erősíti a gyermekek életében. Egy háztartás minél eszközzagdagabb (media rich), annál nagyobb valószínűséggel televíziózik, számítógépezik, néz filmeket a gyermek egyedül, saját

szobájában, vagy a gyermekek számára fenntartott gépek valamelyikén, elkülönülve a család más tagjaitól.

Az óvodáskorúak életében még egy további szereplő van, aki napi szinten jelentős időt tölt el a gyermekekkel, gondoljunk csak bele, az óvodáskorú gyermek ébren töltött 12 órájából átlagosan 8 órát tölt el az óvoda falai között – az óvónő. Az ő esetében a személyes érintettség sem jelenik meg a korábbiakban leírt módon, és bár a média fogyasztásának az óvoda csak igen korlátozott mértékben terepe ma (még), a gyermekekkel töltött jelentős idő alatt számos alkalom nyílik annak megfigyelésére, hogy hol és milyen formában integrálódik a média a gyermek életébe.

A fentiek miatt tűnt jó ötletnek a pilotok kialakítása során a fenti szereplők bevonása. Számolnunk kell azzal is, hogy a virtualitással egészen kicsi korban találkozó gyerekek sokszor otthonosabban mozognak a virtuális terekben, mint a felnőttek, sőt, bizonyos esetekben a virtualitás érthetőbb számukra, mint a valós élet. A valóság és a virtualitás határainak elmosódását érdekes módon már egy kifejezetten a legkisebbeknek készült 2008-as Disney produkció a Volt c. rajzfilm is feszegeti, ezzel túllépve a sokszor sajnos meglehetősen sematikus, öncélú tartalmakon, amelyek a gyermekek számára készült termékeket gyakorta jellemzik.

Kísérleti kutatás 2 fázisban

Az empirikus adatfelvételt (pilot study) 2 fázisban bonyolítottuk le. Az első fázis 2011 nyarán 3 budapesti és 2 vidéki óvodában zajlott. A mintát (pilot study) összesen 92 fő 3 és 7 év közötti gyermek képezte. A kutatás második, kiegészítő fázisában az egyik – az első fázisban is vizsgált – budapesti óvoda óvodásainak filmnézési szokásait teszteltük, óvónői, szülői és óvoda vélemények alapján. Az egyik – korábban már a kutatásba bevont óvoda egyik csoportjának szüleit strukturált kérdéssor alapján kérdeztük gyermekeik filmnézési szokásairól. Ugyanebben a fázisban az egyik tapasztalt óvónővel készítettünk interjút. Ő kérdezte meg a csoport 17 tagját arról, hogy mi a kedvenc mesefilmjük és milyen televíziós csatornákat néznek.

A pilot study első fázisa: az óvodások médiahasználati szokásai

Kísérleti kutatásunk első fázisában az alábbi kérdésekre fókuszáltunk. Mikor, mennyit és milyen módon találkoznak a médiumokkal? Kivel fogyasztják ezeket? Mennyiben önálló tevékenységként jelenik meg az életükben? Hogyan definiálják az általuk használt eszközöket? Meg tudnak-e fogalmazni fellelmeket a látott, hallott tartalmakkal kapcsolatban? Milyen játékokat, televíziós csatornákat, honlapokat részesítenek előnyben? Ők maguk miként élik és értik meg a képernyők sugározta információkat, jelenségeket? Szüleik mennyire követik nyomon és esetleg kontrollálják a tömegkommunikáció világában eltöltött időt? Szüleik hogyan és milyen mértékben járulnak hozzá a gyerekek „médiaműveltségéhez”? A különböző képernyők előtt töltött idő mennyire hatja át a családok mindennapjait, mennyire meghatározó a közös élmény szempontjából a gyerekek szerint? Egyáltalán, mennyire értik meg, hogy mik is ezek a „kütyük”, amik körülveszik őket? Mi az az internet? Mire lehet szerintük használni? Szüleik vajon mire használják őket? Szerintük milyen előnyök és hátrányok, pozitív és negatív hatások, tapasztalások érhetik őket a számítógép vagy a televízió előtt ülve?

Mint azt korábban már említettük kutatásunk első fázisában tehát egy kisvárosi, egy vidéki nagyvárosi és három fővárosi óvodát kerestünk meg, ahol vegyes csoportok körében félig strukturált kérdéssor alapján irányított beszélgetést folytattunk. A hét egyéni interjú és a beszélgetések mellett arra kértük a fiatalokat, hogy készítsenek egy rajzot, amelynek témáját a saját szabadidejük, kedvelt szabadidős tevékenységeik adják, az ő nyelvükre lefordítva: rajzolják le azt, amelyet a világon a legjobban szeretnek csinálni. A mintát (pilot study) összesen 92 gyermek képezte (52 fiú és 40 lány), korukat tekintve 3 és 7 év közöttiek. A fókuszcsoportok és egyéni interjúk hanganyagait rögzítettük, elemzésünk alapját ezek, valamint az elkészült rajzok (49) adták.

Eredményeink megerősítik a korábbi felmérések megállapításait (Kósa Éva – László Miklós, 2011) melyek szerint az eszközellátottság közel száz százalékosnak mondható – 3 olyan fiattal találkoztunk, akinek a családja nem rendelkezik semmilyen tömegkommunikációs eszközzel. Ezzel szemben megközelítőleg minden negyedik óvodás korú gyermek rendelkezik valamilyen saját eszközzel, jellemzően televízióval. Szintén igazolást nyertek azok a koráb-

bi felmérések, melyek tanulsága szerint e tekintetben nincs jelentős eltérés az egyes településtípusok között (Lukesch 1994, in Kósa – Vajda 1999).

A különböző településeken, településtípusokon élő családok egyeznek abból a szempontból is, hogy mennyire igyekeznek kontroll alatt tartani azt, hogy gyermekük mennyi időt tölt a képernyő előtt és, hogy milyen tartalmakkal találkozik, találkozhat. Azt mondhatjuk, hogy a tömegkommunikáció szerves részét képezi a családok mindennapjainak, beleértve már az óvodás korúakat is. A vizsgálat során nem találkoztunk olyan fiattal, aki ne nézett volna televíziót, körülbelül 80 százalékuk pedig minden nap bekapcsolja. A legtöbben egyedül szoktak televíziózni vagy testvéreikkel, ritkábban szüleikkel. Nagyon fontos változás a médiafogyasztás tekintetében az, hogy elvesztette a klasszikus értelemben vett (közösségi) élményszerűségét, inkább egyfajta természetesen adott dolognak, sarkosan fogalmazva: „háttérzajnak” tekinthető. Jó példa erre a vacsora közben bekapcsolt televízió, amire valójában nem figyel senki, esetleg fél szemmel, fél füllel érzékeli a „nézők”. Tapasztalatunk szerint⁴ – ami természetesen összefügg a média térhódításával, általánossá válásával, illetve a műsorkínálat komplexitásával – a gyerekek médiafogyasztásának jellegzetessége: hogy jellemzően magányosan vagy testvéreikkel televízióznak. Ez egyrészt beszűkíti a családot behálózó kommunikációs csatornákat, másrészt a szülői kontroll is egyre inkább háttérbe szorul és ennek tudatosítása gyakran elmarad. Nyilvánvaló, hogyha nincs ott a szülő televíziózás közben, nem tudhatja, hogy gyermeke mit is „fogyaszt” valójában. Márpedig ez a „tudatlanság” nagyban hozzájárul a korábban említett, médiát övező morális pánikhoz. Megnyugtató azonban kutatásunk azon tanulsága, hogy a legtöbb szülő megmondja gyermekének mi az, amit nézhet és mi az, amit nem. Bár a szülők és gyermekeik jellemzően egyre ritkábban néznek közösen televíziót (Greenberg – Brandt – Kósa 1993 in Kósa – Vajda 2005), e szóbeli közlések elegendő kontrollnak bizonyulnak, egy óvodás korú fiatalnak nem célja az ily módon lefektetett szabályok, korlátok áthágása. Nagyon fontos megjegyezni továbbá, hogy azok a gyerekek, akiknek (elmondásuk szerint) szüleik bármit megengednek, egyáltalában nem szólnak bele „médiafogyasztásukba” ugyanazokkal a műsor és csatornapreferenciákkal rendelkeznek, mint

⁴ Összhangban több elméletalkotó és kutató megfigyeléseivel (pl. Winn 1990, Steinberg et al 1997, Ranschburg 2006)

társaik, egyszerűen azért, mert azok kötik le őket, abban lelik örömeiket.

A megkérdezett óvodások első helyen a különböző mesecsatornákat említik (Minimax, Cartoon Network, Nickelodeon), ezt követik a különböző sportcsatornák, sportműsorok és természetfilmek (ez utóbbival kapcsolatban fontos észrevételük a gyerekeknek, hogy jótehető hatásúak, hiszen sok dolgot lehet belőlük tanulni). A mai rajzfilm kínálatával kapcsolatban azonban már gyakori – szülői – aggály, hogy azok brutálisak, agresszívok, erőszakosak (Kósa – Vajda, 2005, Ranschburg, 2009). Fontos látnunk, hogy bár a mesék minden korban és kultúrában rendelkeztek erőszakos, negatív aspektussal (a Grimm meséktől a magyar népmesékig) az ezekben megjelenő erőszakos tartalmak összemossa és ezzel a probléma banalizálása nem indokolt. Mind az elméletalkotók, mind pedig a gyakorló szülők, a szülői felügyelet és kontroll fontosságát szokták hangsúlyozni (Roberts – Macoby 1985, in Kósa – Vajda, 2005).

Óvodások szerint a hírműsorok

Az elmúlt év nyarán lebonyolított kutatásunk érdekes adatokat szolgáltatott abban a vonatkozásban, hogy a gyerekek gyakran éppen a közös (felügyelt) televíziózás közben válnak traumatikus élmény befogadóivá, amikor a valóság agresszív képeivel találkoznak. Több gyerek is említette a különböző televízióállomások híradóit vagy más hírműsorait, állításuk szerint azokat mindig szülei jelenlétében nézik, ennek ellenére a képektől és az elhangzott tartalmaktól való félelmet a kutatásunk során verbalizálták és úgy tűnt, hogy maradandóbb nyomott hagyott bennük, erősebb szorongást tapasztaltunk. Fontos kérdés, hogy mennyiben tudatosul a szülőknél az a tény, hogy fizikai jelenlétük, a gyermek, ezen médiatartalmakkal való találkozásánál nem jelent védelmet a gyermek számára. Az agresszív tartalmak jelenléte a hírműsorokban egyre jelentősebb, az elemzések szerint ezek a műsorok, hírközlések szélsőségesen és aránytalanul félelemkeltőek. A negatív hatáshoz hozzátartozik az is, hogy ebben az esetben nem csak az ábrázolás valóságos, hanem ténylegesen a való életre vonatkozó tartalmakkal találkozik a néző, ebből fakadóan a gyermekek nem hívhatják segítségül a mesék kínálatát természetes védekezést, miszerint az nem is valóság, az csak kitaláció (Kósa – Vajda, 2005). Természetesen egy óvodás korú gyerek már pontosan

tudja, hogy a rajzfilmek nem a valóságról szólnak, valamint ugyanígy vélekednek azokról a filmekről is, amelyeknek ábrázolása valóságos ugyan, mégis hihetetlen elemekben bővelkednek (például beszélő állatok), így ezek a műsorok elsősorban képzeletüket, fantáziájukat és érzéseiket mozgatják meg (lásd pl. Nagy 1993), szemben például a hírműsorokkal, amelyek valóban félelemkeltőek. Ez utóbbi esetben arról van szó ugyanis, hogy a gyermekek (és felnőttek) természetes védekező mechanizmusa van veszélyben, amelyet a pszichológiában „biztonságos világba vetett hitnek” neveznek. Íme, néhány példa, amit a gyerekek a híradókban láttak, amit a különböző hírműsorokhoz asszociáltak:

- „félelmetes, amikor tűz van, vagy jön a vörös iszap”
- „olyan is van, hogy jön a víz és elviszi a házakat”
- „vagy jön a nagy szél, a hurrikán és mindent felkap”
- „én azt láttam, hogy egy gyerek felállt a székere és kiesett az ablakon - az nekem szörnyű volt”

Az ily módon „kontrollált” televíziózással kapcsolatban azt is meg kell jegyeznünk, hogy nagyon ritkán beszélgetnek a látott, hallott dolgokról szülők és gyermekek, ebből fakadóan pedig ténylegesen értelmét veszíti a felügyelet. Egyszerűen az, hogy nagykorú felügyelete mellett, velük közösen tapasztalja meg egy gyermek a különböző katasztrófákat, még nem fogja oldani feszültségeit, nem fog „könnyíteni a lelkén”. Sarkosan fogalmazva tehát azt mondhatjuk, hogy éppen a felügyelt médiafogyasztás hordozza magában azokat a veszélyeket, amiket a felügyelet volna hivatott kiküszöbölni. Természetesen azokat a gyakori eseteket is meg kell említenünk, amikor a gyerek a tv közelében játszik, azaz nem a tv-zés a fő tevékenysége, ugyanakkor valamilyen módon, mértékben érzékeli a tv – műsorokat és azok nem neki szánt tartalmait, képi világát (Anderson – Lorch, 1981 in Kósa – Vajda, 1999).

Az óvodások szerint a számítógép és az internet

A számítógép látszólag veszélytelenebbnek tűnik a vizsgált korosztály esetében, mert nem jellemző, hogy ezen korban levő gyerekek rendelkezzenek saját számítógéppel, a „családi készülékeket” pedig szinte sohasem használják engedély (vagy felügye-

let) nélkül, egyszerűen azért, mert szülei félnek, hogy valamit „félrenyomnak”, elrontanak rajta. A képet természetesen árnyalja, ha a családban több számítógép is rendelkezésre áll például a gyermekek és a felnőttek használatában (media rich homes). Az általunk megkérdezett gyerekeknek körülbelül a harmada szokott rendszeresen számítógépezni, gyakori felhasználási területek a különböző „kedves” játékok (például olyan játék, amiben babákat kell felöltöztetni, vagy valamilyen szabályszerűség mentén süteményt készíteni), logikai játékok. (Magyarországon a legnépszerűbb olyan site, ahol ilyen tartalmak találhatóak, az egyszervolt.hu.)

A „számítógépezés”-sel kapcsolatban potenciális veszélyforrásként az erőszakos játékok használata mellett az internetet szokás említeni, ahol könnyen találkozhatnak a gyerekek nem nekik szánt tartalmakkal. Ennek veszélyét a vizsgált gyerekeknél nem tapasztaltuk. Ennek talán az oka, hogy a szülők nagyobb mértékben képesek kontrollálni a gyerekek számítógép-használatát, elsősorban azért, mert egy óvodás korú nem tudja azt felhasználói szinten kezelni. Nem tud például megszerezni, installálni (és használni) egy erőszakos akciójátékot (szülei pedig ebben természetesen nem fogják őt segíteni), illetve nem tudja használni az internetet. A megkérdezett 92 óvodás korú gyermekből egy fiú említette, hogy szokott erőszakos játékkal játszani, ebben az esetben is meg kell jegyeznünk, hogy szülei tudtával, beleegyezésével (az említett gyereket éppen édesapja avatta be a játék „rejtelmibe” és használatába).

Ugyanez a megállapítás igaz az internetre vonatkozóan is. A megkérdezett gyerekek közül – kevés kivételtől eltekintve – senki sem szokott internetezni. Ennek egyik oka, a korábban említett szülői kontroll, a másik pedig egyszerűen az, hogy a vizsgált korosztály jellemzően nem tud írni, olvasni. Azok a gyerekek, akik szoktak internetezni, tipikusan egy-egy (agresszív tartalomtól mentes) játékot használnak, annak a veszélye pedig, hogy nem nekik szánt tartalommal találkoznának szintén nem áll fenn, hiszen az ő esetükben arról van szó, hogy ismerik a kedvelt játék elérési útját (mert egy barátjuk esetleg testvérük megmutatta nekik), amitől nem térnek el. Vagyis tudják például, hogy mit kell beírni a kezdőlapként megjelenő Google keresősávjába, majd „gépiesen” kiválasztják az első találatot, az így megtalált honlapon pedig könnyen megtalálják a preferált játékot. Ettől a menettől pedig nem térnek el, mert engedelmességek a szülői tiltásnak és ők maguk is félnek, hogy valamit félrenyomnak, elrontanak.

Azonban az, hogy kevés internetet használó gyerekekkel találkozunk, illetve, hogy az ő felhasználói profiljuk is egy-egy konkrét játékra korlátozódik, nem jelenti azt, hogy a vizsgált korosztály ne lenne tisztában az internet adta lehetőségek sokszínűségével. Természetesen nem várható el egy óvodás korú gyermektől, hogy sokrétű és komplex definíciót adjon az internetre vonatkozóan, válaszaikból azonban kitűnik, hogy tisztában vannak a felhasználási területek és az elérhető információk végtelen voltával. Íme, néhány példa:

- „az internet az a dolog, ahol mindenféle oldalt lehet nézegetni”
- „az interneten rengeteg dolog van, például, hogy hány ember él a földön”
- „az internet az, hogy megjelenik a Google, amibe beírhatjuk azt, amire kíváncsiak vagyunk”
- „az interneten lehet keresgélni, beszélgetni, játszani, leveleket küldeni”
- „apu az interneten szokott postázni, dolgozni és mindenféle unalmas dolgot nézni”
- „lehet filmeket és meséket is nézni rajta”

Rajzold le azt, amit a világon a legjobban szeretsz csinálni!

A legkedvesebb szabadidős tevékenységre vonatkozó rajzok elemzése fontos konklúzióval szolgált. Az elkészült 42 rajzból mindössze 4 esetben jelent meg a televízió, számítógép vagy valamilyen videó játék, mint leginkább kedvelt vagy leggyakoribb szabadidős tevékenység. A jellemző tartalmak ezzel szemben a tipikusnak, megszokottnak mondható gyermeki játékok: strandolás, labdázás, lovaglás, autózás vagy társasjátékozás a barátokkal, testvérekkel, szülőkkel. Fontos megjegyezni, hogy a televízióról vagy számítógépről szóló rajzok egyikén sem jelenik meg erőszak, agresszió. A rajzok elemzése tehát megerősíti a káros, szülői aggályokkal övezett lehetséges tartalmakra vonatkozó korábbi megállapításainkat. A rajzok áttekintésének másik fontos konklúziója, hogy bár – mint ahogyan a fókuszcsoporthoz és interjú vizsgálatokból is kitűnik – valóban hozzátartozik a média az óvodás korú gyermekek mindennapjaihoz, szabadidős elfoglaltságaihoz, különös tekintettel a televízióra, mégsem ez jelenti számukra a tipikus elfoglaltságot, idejük jelentős részét nem a képernyők előtt töltik vagy legalábbis – ami a legfontosabb –: nem ez jelenti számukra a meghatározó élményt. Az otthon

vagy máshol eltöltött szabadidőről az óvodás korú gyermekek nem a Minimax-ra, Cartoon Network-re, számítógépes játékokra, a különböző virtuális világokban való barangolásra asszociálnak, hanem a barátokra, családra, közös játékokra, egyszerűen: a klasszikus értelemben vett – gyermeki - elfoglaltságokra.

A pilot study második fázisa: Óvodások filmfogyasztási szokásai

Mint azt már fentiekben említettük, hogy korábbi vizsgálatunk kiegészült egy újabb pilot studyval 2012-ben, amelyet kizárólag a tesztelés igényével, óvónői és szülői vélemények alapján végeztünk a korábbi kutatásunkba is bevont óvodák egyikében. Arra voltunk kíváncsiak, hogy a szülő és a pedagógus, hogyan látják a gyermek médiafogyasztási szokásait és ez mennyiben van összhangban a gyerekek beszámolójával. A 17 fő 4-5 és fél éves óvodásokra vonatkoztatva az alábbi kérdésekre kerestük a választ.

Kérdéseink többek között arra vonatkoztak a szülők esetében, hogy mi a TOP 10 film ma az óvodások körében? Melyek az örökzöldek? Mi a 3 legkedvesebb filmje a gyermekének? Milyen módon találkozott ezekkel? Miből látszik, miben nyilvánul az meg, hogy az a 3 a kedvenc? A moziban, a tv csatornákon, dvd-n vagy számítógépen néz leginkább a gyermek filmeket? Egyedül, szüleivel, nagyszülőkkel vagy kortársaival inkább? Megbeszéli-e a felnőttekkel a látott filmet? Ha igen, mire helyeződik a fő hangsúly? A cselekményre? A látványra? A karakterekre? A jó és rossz elemzésére? Az erkölcsi tanulságra? Stb. Ki választja ki a megnézett filmet? Egyedül dönthet arról, mit néz meg? Gyűjti-e már a filmeket? Milyen adatokat „tárol” a filmekről? Milyen műfajúak ezek a filmek? Kivel megy moziba leginkább? A számítógépet maga kezeli, ha filmet néz? Mely televíziós csatornákat nézi, ha nézi? Miért ezeket? A gyerekcsatornák kínálata között van-e alapvető különbség? Mi a szerepe a filmnek az életükben? Mennyiben válhatnak generációs élménnyé egyes filmek, hiszen ma már rendkívül széleskörű az ajánlat. Vannak-e gyerek kultfilmek? Mennyiben volt más a filmfogyasztás 10, 20 vagy akár 30 évvel ezelőtt? Máshogy kötődnek a gyerekek a magyar gyártású filmekhez?

A szülők szerint az óvodások és a film

Több szülő is megfogalmazta a félig strukturált kérdéssorra válaszolva, hogy „főleg a rövid epizódokból álló rajzfilm-sorozatok” kedveltek inkább az ovisok körében. Amennyiben ez általános tendencia, akkor ennek több oka is lehet. Az egyik összefügg a médiafogyasztás megváltozásával, az ún. „háttérzaj effektus” elterjedésével. A rövid, epizódos (ráadásul jellemzően nem összefüggő részekből álló) rajzfilmek elterjedtek az utóbbi években. Ez összefügg az azzal, hogy a tv egyfajta háttérzaj, közben játszanak, tesznek-vesznek a gyerekek, családok. Az ilyen rövid, össze nem függő mesékre sokkal kevésbé kell figyelni, nem olyan nagy gond, ha kiesik néhány perc, esetleg egy egész rész, hiszen jön a következő. Anderson és Lorch, (Anderson és Lorch, 1981) szerint a televíziózás aktív tevékenység és nem független a helyzet egyéb meghatározóitól. Az óvodás gyerek nem tétlenül nézi a tévét, hanem gyakran játszik, beszél, kommentálja az eseményeket. Megfigyelések szerint óránként 150-szer fordítják el a fejüket a képernyőtől, átlagban 15-15 mp-re. A televízió nézés közben játszó gyerek játéka a nézés ellenére folyamatos marad. A gyerekek nem ülnek „megbabonázva” a tv előtt, hanem ki-be járkálnak, felállnak stb. A kutatók megállapításai szerint a gyerekek meglevő ismereteik, gondolkodási és értelmi sémáik segítségével igyekeztek megérteni a látottakat, ha erre nem volt remény, figyelmük elterelődött – pl. hosszú állókép vagy monológ esetében. A gyerek akkor „ragad le” a képernyő előtt, ha úgy érzi, a további figyelés válaszol egy kialakult kérdésre. (Ranschburg, 2006).

Az, hogy valami kedvenc, a szülői válaszok alapján leginkább abban nyilvánul meg, hogy eljuttatják az egyes jeleneteket, konkrétan az egyik szülői választ idézve a gyerek „azonosult a szereplőkkel, napokig/hetekig újrajátszotta a látottakat, a szöveget ismételtette, ill. a Varázsfuvola esetében énekelni próbálta a hallottakat.” Továbbá jellemző, hogy képes sokszor is megnézni, például „(...) ha beteg és itthon fekszik, előfordul, hogy négyszer egymás után.” A szülők egyébként előszeretettel ismertetik meg gyermekeiket a hagyományos, klasszikus mesékkal, mert ettől is remélik a közös élmény kialakulását a családon belül. A közös élmény egyik része a gyerek-gyerek közötti, a másik oldala viszont a szülő-gyerek közös élménye. Ennek megteremtését segíthetik elő az ún. örökzöld mesék. A szülők szerint ilyenek többek között a Frakk, a Süsü, a Kisvakond, Oroszlánkirály, a Szépség és

a szörnnyeteg, a Hófehérke, a Dumbó, a Bambi, a Csipkerózsika, a Tom és Jerry, a Kockásfülű nyúl, a Mazsola és Tádé, a Mézgacsalád, a Doktor Bubó, a Kemény Kalap és Krumpliort, a Szeleburdi család, a Varázscseruza, Rémusz bácsi meséi, a magyar népmesék, a Vitéz László, a Kukori és Kotkoda és persze a Micimackó, amely valóban generációkat képes összekötni, szinte azóta mióta 1926-ban megjelent Nagy-Britanniában. Ez a mese az, amelyet egyékként a legtöbben könyvként, hangos könyvként és mozi-filmként is ismernek.

A filmeket elsősorban egyedül nézik, hiszen a film a szülők megfogalmazása szerint a gyerek szóalkotását szolgálja, illetve gyerekcsöszként szolgál, ha a szülőnek más elfoglaltsága van. Többek szerint pótcselekvés, amikor nincs értelmesebb tevékenységük. Nem általános még ebben a korban a mozi-ba járás, de érdekes szülői megoldás a házi mozi. „Otthon is rendezünk családi mozit és azt is nagyon élvezik (pattogatott kukorica, üdítő, sötét)”.

A filmek megbeszélése nagyon ritka, inkább az olvasott meséről beszélgetnek. A filmeket a szülők választják általában. A filmeket DVD-n vagy számítógépen nézik, a gyerekek többsége a gépeket maguk kezelik. Ez is mutatja, hogy a filmnézési szokások nagyon megváltoztak. Természetesen ezt még tovább erősítette a technikai fejlődés is. Korábban a televízió volt szinte az egyedüli mesefilm közvetítő médium. Hasonló élményeken nőttek fel így a gyerekek. Közösségi élményt jelentett a tv több értelemben is, de mint azt korábban több helyen is leírtuk a televíziózás mára már elvesztette a közösségi élményszerűségét. Érdekes kérdés lehet, hogy ez a jelenség mennyire mutat túl a konkrét televíziózási aktuson. Azaz, azon túl, hogy a gyerekek ritkábban néznek együtt egymással vagy szüleikkel tv-t, ezáltal elveszíthetik a korábban jellemző „közös valóságot”. A 80-as években például, amikor sokkal kevesebb volt a rajzfilm, a kínálat, egyértelmű volt, hogy ha nem is együtt nézték a gyerekek a műsort, az biztos volt, hogy mindenki látta, így másnap közös téma volt/lehetett. Ilyen volt például abban az időben a vasárnapi Walt Disney.

Az óvónő szerint a gyerekek és filmélmény⁵ – az interjúban szereplő konkrét példák alapján

Ez esetben olyan óvónővel készítettünk interjút, akinek 1985 óta több évtizedes tapasztalata van az

5 A fejezet Konyor Sylvia óvónővel készült interjú szövegén alapul

óvoda pedagógia területén és generációk sorának fejlődését követhette nyomon. Megfogalmazása szerint ma már annyi képi inger éri a gyermekeket, ami már nagyon fárasztó is lehet számukra. Egyre több szülő villanypásztorként használja a filmet, csupán ennyit gondol róla, bár sokszor kiderül, hogy nagyobb élményt tud adni a fikció, mint maga a valóság. Jó példa erre a Jeremiás, a hóember, amelyet minden egyes csoportja megnéz az oviban minden egyes olyan alkalommal, amikor esik a hó. A Jeremiásban át kell élni, hogy meg fog halni a Hóember, de ez nagyobb drámai hatással bír a gyerekekre, mint mikor kint az udvaron, a közösen épített hóember elolvad. Ekkor a gyerekek nem érznek olyan szomorúságot, mint a mozgóképek hatására. (Egyébként is nagyon benne vannak a virtuális térben, az udvaron egyre nehezebben kezdenek el például játszani.) Az említett angol néma rajzfilmnek rengeteg változata van, de valamennyinek egyszerű a sztorija. A szóban forgó változatban David Bowie felmutat egy sálat, amelyen hóemberek vannak, és akkor elkezdődik a mese. A főszereplő kisfiú épít egy hóembert, aki megelevenedik, és együtt elutaznak, bejárják a világot. Ennek a filmnek a megnézése, sőt többszöri megnézése azért nagyon fontos, mert közös élményt teremt a csoporton belül. A Balto című régi amerikai rajzfilm szintén ilyen csoportképző elem a vizsgált óvodai csoportban. A bajtársiasságról szól, amely elég nehezen feldolgozható a gyerekek számára, így 2 részletben, türelmesen, animálva dolgozták fel. Bármikor, ha elhangzik a Baltó szó, akkor a mögött van egy nagy, közös izgalmas együttnézés élménye, amiben mindenki együtt izgult, hogy mi fog történni. Úgy lehet használni, mint egy másfajta mesét, ami az életünk része, az is nagyon jó, hogy sokszor meg lehet nézni a filmet. A filmek esetében ugyanis kevésbé tudják elmondani a sztorit, kivéve, ha sokszor megnézik. Természetesen önmagában már az a fontos, hogy bármikor megnézhető egy elérhető film és ez a biztosat, a biztonságot jelenti számukra. Néha egészen meglepő tapasztalatokról számol be az óvónő, arra vonatkozóan, hogy egy adott gyermek életében milyen szerepe lehet egy filmnézési szokásnak, élménynek. (Van például egy kisfiú, aki nagyon szótlan, de órákon át képes a Tom és Jerryről beszélni, amelyben percnként halnak meg és támadnak újra életre a szereplők. Itt tehát valamilyen ok miatt a gyermeki kommunikáció terepét biztosítja, a verbális megnyilatkozást segíti elő.)

Az óvodában sok minden beépül, de természetesen sok függ a családi háttértől, indíttatástól,

attól, hogy otthon mire szocializálják. Egy óvodai, közös színházlátogatás során például az egyik 5 éves ovis kislány megkérdezte az óvó nénitől – amikor elesett valaki a színpadon – hogy tényleg fáj-e neki, vagy csak eljárt-e? Ebből nyilvánvalóan következik, hogy a színházi élmény nem része az adott család mindennapjainak, és az ott zajló valóság nem különül el a gyermek valós életétől, szemben a virtuális élményektől. A virtuális térben otthonosabban mozognak, és a kulturális élményfogyasztásuk is inkább ilyen típusú mintázatot mutat. A pécsi báb-színház egyik előadását követően a gyerekek nem akarták elhagyni a nézőteret, mert azt gondolták, hogy az előadás megismételhető, újranezézhető, ha ők újra meg szeretnék nézni.

Megszokták a szülők, hogy egyre több tematikus tv csatorna van, ki is használják ezt a lehetőséget. A gyerekek már 2 évesen önállóan használják a távkapcsolókat. Gyakran nézetnek a gyerekekkel szülők által ún. „tudományos dolgokat”, természet-filmeket, azaz például a National Geographic-ot vagy az Animal Planet-tet.

A tv nézés mellett a mozi látogatásnak már-már ünnepi – esemény jellege van a családban ezért is csodálkoznak a szülők, ha a gyerek fél és nem akar a multiplexbe menni. Sokan bele sem gondolnak, hogy egy ilyen „nagyképernyős” és folyton mozgó valami, az olyan gyerek számára, akinek nagyon élénk a fantáziája, félelmetes, nehezen feldolgozható élmény lehet.

Természetesen az oviban a legfontosabb médium még mindig a könyv, amelyet sok esetben maguk a szülők hoznak be, így válik sok könyv divatossá és nem feltétlenül a mainstream van jelen az óvoda falai között. Az óvoda falai között nem feltétlenül a Bogyó és Babóca a sztár. A családok egy része nagyon szereti, amelynek több oka is lehet. Boldizsár Ildikó⁶ szerint azzal, hogy a családokról beszél, egy hiányt pótol, mégpedig a családi legendárium hiányát, amelyet minden családnak magának kellene megteremtienie. A szerző egy családról beszél, a saját családjáról, hogy ekkor és ekkor mi történt a családban a családtagokkal. Amikor ekkora voltál, akkor ezt és ezt is csináltad. Ezeket fontos lenne elmesélni a gyerekeknek.

Ahol nem kell, hogy villanypásztor legyen a film, ott erősen válogatják is a szülők a filmeket. Érdekes új jelenség, hogy a számítógépes játékok sok esetben háttérbe szorítják a filmeket, mert azt a szülő értelmesebb dolognak tartja, ha számítógépezik a gyereke. Vágyként jelenik meg a számítógép,

a mobiltelefon, stb. birtoklása már az óvodáskorúaknál is. „Ha gazdagok leszünk, nekem is vesz egy iPad-et a papám!” ilyen és ehhez hasonló mondatok fogalmazódnak meg a gyerekekben. A szülő pedig büszkén meséli, hogy „milyen ügyesen tud számítógépes játékot játszani a kisfiam!”

A Táncoló talpak, a Srek, a Jégkorszak, az Aranyhaj az utóbbi időkben, moziban látott filmek az ovisok körében. A történetekről nem, csak a szereplőkről tudnak beszélni, nehezen jön elő a sztori, hiszen nincs szünet a film közben, és mint azt már több helyen említettük, ők rövid ideig tudnak figyelni. A Disney-k egyébként is a fogyasztásra vannak kitalálva, vedd meg a figurákat, a filmben látott ruhát vedd fel, stb. Például a hosszú, a felnőtt filmekhez hasonló Disney filmek már annak a fogyasztói világnak a termékei, amely további üzletágakat épít a filmre. „A gyerekek figyelmét nem könnyű viszonylag hosszú ideig – a kicsikét négy-öt percig, a nagyokét tíz-tizenöt percig – folyamatosan a képernyőn tartani.” (Ranschburg, 2006, 27. o. „Visszaemlékezni a Tom és Jerry vagy Pokemon típusú gyermekműsorokra – ráadásul tanulni belőlük – nem érdemes, de nem is lehet!” (Ranschburg, 2006, 51 old.).

Az óvónő meglátása szerint a fiúk számára az ártalmatlan, nagyon lassú Thomas, a mozdony és a Sam, a tűzoltó rendkívül népszerű. A fiuknál a mozdony és tűzoltó klasszikusan népszerű, a lányoknál pedig az ún. tündéres project hat, ez utóbbi Berg Judit mesekönyveivel tehető még átélhetőbb vizuális élménnyé. Vannak olyan kortárs gyerekkönyvek, filmek, amelyek sajnos nem hagynak helyet a vizualitásnak. Mesélés közben a gyermekek nézegetik a könyvet, és ha az színben, történetben zsúfolt, akkor korlátot szab képzeletüknek. Marék Veronika Boribonja 1-1 történetet elmesélve, hagyja szárnyalni a képzeletet a rengeteg, farsztó vizuális élmény közepette, de ilyenek Szegedi Katalin munkái is.

Az örök idola, a Micimackó tartja magát. A Pinocchio szintén, a gyerekek ismerik, megkerülhetetlen. Valami határozott emlékmorzsa van róla bennük, jellegzetes, nincs még egy ilyen mese, különleges. A Hamupipóké és a Csipkerózsikát folyamatosan keverik. A Jancsi és Juliska a legklasszikusabb, azok közül amit általában ismernek, sok esetben nem olvasták nekik, de a Disney változatát szinte mindenki megnézi. A Hófehérke kihagyhatatlan. Örök sláger. A figurát tovább éltetik a játékok, de nem biztos, hogy ismeri a sztorit magát. Amikor filmélményeiről beszélnek, nem történetekről van szó, hanem csak arról, hogy meg volt az élmény. Azaz valamit birtokolnak. Arra a kérdésre például, hogy

6 Konyor Sylvia óvónő idézi a meseterápiás kurzusról

látott-e egy bizonyos filmet, a válasz általában az, hogy meg van vagy nincs meg.

A kutatás keretében a jelenlegi csoportját, a 4-5 és fél éves ovisokat (17 fő) is megkérdezte arról, hogy mi a kedvenc mesefilmjük és szoktak-e tv csatornát nézni, és ha igen, akkor melyiket. A válaszok alapján kiderült, hogy a gyerekek a csatornákat nem igen tudják megnevezni. A kedvenc filmeket hamar felsorolták, de a tv csatorna nehezen ment és ebből kiderült, hogy nem nézik őket vagy irreleváns maga a csatorna számukra. Egy ovis említette a Tv2-t és egy másikuk a Disney csatornát (Hamupipőke), ketten pedig a Minimax-ot (Tom és Jerry, Frakk). A további kedvencek egyszeri említéssel a Bambi, a Keménykalap és krumpliorr, a Csipkerózsika, a Balto (uő megemlítette mindemellett a Híradót), az Aranyhaj, Sam, a tűzoltó, Kisvakond és az autó, a Verdák, a 101 kiskutya, Kutyák és macskák, Hamupipőke, Sziget hercegnő. Az új mozifilmek közül a Mr. Popper pingvinjei-t említette valaki. Ez is nagyon meglepő, hiszen ez nem feltétlenül ennek a korosztálynak szóló játékfilm. Valaki együtt említette az esti Tv Macit és az egyik örökzöldet, a Vuk-ot, ill. a Nils Holgersson-t, a Selma Lagerlöf híres könyvéből készült svéd mesefilmet és Findus, a hóbortos macska kalandjait.

A filmek egyébként a gyermek egész napját átszövik, sok családban filmmel indul a nap és azzal is zárul, az óvodákban töltött órák a médiajelenlét vonatkozásában tulajdonképpen szigetnek tekinthetők. Reggelente azonban sok gyerek nézhet mesét valamelyik csatornán egy kakaóval a kezében. Nem a családi reggeliző asztalnál beszélgetnek, hanem jó esetben, az autóban, de van, aki ott is angol nyelvű mesét hallgattat a gyerekekkel, hogy még az utazás közben is képezze. Azt lehet látni, hogy sok szülő nem igazán tud mit kezdeni a gyerekével, azaz sokszor a közös program kimerül abban, hogy elmennek a játszótérre.

A médiajelenlét szinte teljes hiánya miatt az óvodai élet sokkal több vonatkozásban mutat azonosítást a korábbi időszakokkal, miközben a családi szocializáció az elmúlt radikális változáson ment át, részben a gyerekek médiafogyasztási szokásainak megváltozásának köszönhetően. Passzívvá teszi a szülő – gyermek kapcsolatot a hagyományos, közös tevékenységek rovására és ez – ahogy az óvónő beszámolójából kiderül – nem tudható be csupán annak, hogy nincs idő, hiszen olyan a családoknál is így van, ahol például valamelyik szülő nem dolgozik.

Összegzés

A televíziózás elvesztette közösségi élményszerűségét, amelynek egyik oka a műsorok és televíziós csatornák túlkínáltsága. Egyre inkább jellemző a gyermekekre a magányos médiafogyasztás, aminek következtében nem valósulhat meg a szülői felügyelet, kontroll, azaz a szülői mediáció. Ez önmagában még nem jelenti azt, hogy a gyerekek gyakran találkoznának nem nekik szánt tartalommal, de ez főként a szülei szóbeli iránymutatásai és a gyermekek érdeklődéséből fakad. Az óvodások műsor és csatorna preferenciáik (a mesecsatornák – Minimax, Cartoon Network, Nickelodeon –, a sportműsorok, a természetfilmek) önmagukban még szintén nem igazolják a káros tartalmakkal kapcsolatos félelmeket. A kutatásból kiderült, hogy az erőszakos (káros) tartalmakkal jellemzően szülői felügyelet mellett találkoznak a gyerekek (elsősorban híradók, hírműsorok nézése révén); e negatív élményekről azonban kevés esetben beszélnek szüleikkel, mert a szülők úgy érzékelik a legtöbb esetben, hogy mivel, például a híradó nem a gyermekeknek szóló műsor, a gyerek nem is tudja értelmezni, így nincs is hatással rá. Ezért is hagyja sok szülő, hogy gyermeke közvetlenül a televízió mellett játsszon. A gyermek látszólag a játékkal van elfoglalva, miközben érzékeli a televízió képeit is. Ilyen szituációkban az esti órákban találkozhat például a valóság show nem éppen óvodáskorúaknak szánt képsoraival is. Ezzel szemben a számítógép-használat során nem jellemző, hogy káros, veszélyeztető tartalmakkal találkoznának a gyermekek, aminek oka a hatékonyabb szülői kontroll és a felhasználói ismeretek hiányos volta. A tipikus felhasználási területek az ún. „kedves játékok”, a logikai játékok, a rajzprogramok és az internet esetén egy-egy erőszakos tartalomtól mentes játék, aminek elérési útját ismerik és attól nem térnek el. A rendszeres internethasználat egyébként nem gyakori a vizsgált korosztály esetében, aminek oka szintén a szülői tiltás és a felhasználói ismeretek hiányossága. Annak ellenére, hogy a gyerekek ritkán interneteznek, tisztában vannak az abban rejlő lehetőségek sokszínűségével. Az óvodás korú gyermekek főbb szabadidős elfoglaltságát továbbra sem a televízió vagy a számítógép jelenti, hanem a labdázás, sportolás, közös játszás barátaival, rokonaival. A média hozzátartozik a gyermekek mindennapjaihoz, de a beszélgetésekből az derült ki, hogy nem ez jelenti számukra az elsődlegesen meghatározó élményt, mégis erőteljes hatással van a szocializációra, az élet szinte minden területén ott hagyja lábnyomait. Alapvető értékeket jelöl meg, jelöl ki, kordokumentumként van jelen jellegzetes műfajai

révén a rajta/általa felnővekvők számára. Válsághelyzetben – amelyben élünk – még megfoghatatlanabb, kiszámíthatatlanabb a világ, és a valódi közösségek (család, barátok, stb.) hiányában a média manipulációs hatásai még inkább felerősödhetnek. Azé a médiáé, ahol az együttműködéssel szemben a verseny, ahol az én, nem pedig a közösség a fontos. Emellett a haszonelvűség és népszerűség dominál (pl.: a műsorstruktúra és a tartalmak kialakításában), a hatékonyságelvűségből pedig erőteljes individualizáció fakad. Az intim és közsféra közötti átmenetek elmosása kiszolgáltatottá teheti a médiafogyasztót és a médiaszereplőt egyaránt. A média által közvetített sokszor torz, erőszakos felnőtt világ látványa a felnőtté válni akarást késleltetheti. Meginoghat a felnőttek által nyújtotta biztonságba vetett gyermeki hit, amennyiben – tényleges felnőtt kontroll hiányában – számára értelmezhetetlen és félelmetes világokkal találkozik.

Mindezen negatív hatások számba vétele mellett a gyermekekkel folytatott beszélgetések, a szülői kérdőívek és a szülői interjúk arra hívták fel a figyelmünket, hogy döntő jelentősége a gyermekek médiafogyasztásának kérdésében, a gyakorlat mikéntjének van – mint sok más egyéb vizsgált területen is – és ez jelentősen eltérő képet mutathat az egyes családok esetében. A médiafogyasztás különböző módzatai más és más módon érintik a gyermek világát, személyiségfejlődését, kapacitásait. Tudomásul kell vennünk, hogy az ő esetükben a médiafogyasztás elkerülhetetlen tényezője életünknek, azonban ennek hatása nagymértékben a szülői és kisebb mértékben a pedagógusi felelősség. (Jelen cikknek nem feladata, hogy a felelősség további szintjeit elemezze, azonban meg kell említenünk, hogy a fiatal nemzedékért mindig a következő nemzedék a felelős és például ennek a felelősségnek érvényesülnie kellene a közszolgálati médiumok műsorválasztási stratégiájában is.) A kiegyensúlyozott elemzésnek látnia és láttatnia kell tudni, hogy a filmek, a televízió nézése, a számítógép használata kreatív hatással is lehet a gyermekekre, sőt a gyermeki fantázia megfelelő terepe is lehet. Ez azonban csak megfelelő kontroll és interakció mellett igaz. A televíziós filmes élmények szelektálása és az erre szánt, engedélyezett idő mértéke elengedhetetlen ahhoz, hogy a sokat tárgyalt negatív hatások, veszélyek, ne legyenek meghatározóak a kérdésben. A média, a film lehet öröm és élmény, de butíthat és zombivá is tehet. Ez nagymértékben a felnőtt nemzedékeken múlik.

Köszönet a kutatásban közreműködő óvodáknak, az intézmények vezetőinek, az óvónőknek, a szülőknek és az óvodásoknak!

A kutatásban résztvevő intézmények: Budapesten: Árpád fejedelem úti - Vackor - Weber Judit, Lauder - Konyor Sylvia, Budakeszi úti - Kovács Ildikó, Debrecenben: Táncsics utcai - Csató Éva, Nagyvázsonyban: Mesevár - Heizerné Dankó Csilla.

Külön köszönet Konyor Sylviának és Vajda Zsuzsannának a szakmai közreműködésért.

Bibliográfia

- Bazin, A. (1977): *Tanulmányok a filmművészetről*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest
- Blair Hilty, E. (1997): *From Sesame Street to Barney and Friends: Television as Teacher In: Kinderkulture – The Corporate Construction of Childhood*, szerk.: Steinberg, S., Kincheloe, J.L. Westview Press, Colorado
- Buckingham, D. (2002): *A gyermekkor halála után*. Helikon, Budapest
- Children and Television Pleasure (1997): *Media Audiences in Ireland*. Power and Cultural Identity. (ed. Mary J. Kelly, Barbara O'Connor) University College Dublin Press, Dublin. p. 249-269
- Gabos, E. (szerk) (2010): *A média hatása a gyermekekre és a fiatalokra*. V.
- Gabos, E. (szerk) (2011): *A média hatása a gyermekekre*. VI.
- Komáromi, G. (1999): *A gyermekirodalom*. Helikon, Budapest
- Kósa, Éva-Vajda Zsuzsa (1999): *Szemben a képernyővel*. Eötvös, Budapest
- Kósa, Éva-Vajda, Zsuzsa (2005): *Neveléslélektan*. Osiris, Budapest
- Müller, M. , (1998): *Az árvilág kicsi királyai*. Geomédia szakkönyvek, Budapest
- Nemzetközi Gyermekmentő Szolgálat, Budapest
- Ranschburg, Jenő (2006): *Áldás vagy átok*. Sziget, Budapest
- Steinberg, S., Kincheloe, J.L. 1997: No more Secrets – Kinderkulture, Information Saturation and the Postmodern Childhood 1-31. In: Kinderkulture – The Corporate Construction of Childhood, szerk.: Steinberg, S., Kincheloe, J.L. Westview Press, Colorado
- Terestyényi Tamás (2003/1.): A magyarországi televíziós műsorkínálat 2002-ben. *Jel-kép*, 23-55
- Winn, M. (1990): *Gyerekek gyermekkor nélkül*. Gondolat, Budapest



A film DVD változatának borítója.

Kiss Benedek Áron

NÉZŐPONTOK, KÖZELÍTÉSEK ÉS TÁVOLÍTÁSOK

Fiatalok vélekedései a Taxidermiáról

A fókuszcsoportos beszélgetésen 9 fő vett részt 2011. január 4-én 17-19 óra között. A nemek megoszlása: 5 nő, 4 férfi. Életkoruk a 20-28 év közötti sávba esik. Mindenki fővárosi születésű és jelenleg is itt lakik, tanul vagy dolgozik, ill. 1 fő diplomás munkanélküli, 1 fő érettségivel állást keres. A csoport tagjai közül 5 fő ma is aktívan zenél amatőr rock zenekarban, és mindenki többféle művészeti ág iránt érdeklődik, különösen a vizuális kultúra különböző területei (film, fotó) iránt. A Taxidermiát 7 fő többször is látta, csak ketten voltak, akik a beszélgetés előtt nézték meg az alkotást. Egy négyfokú skálán mértem, hogy a megkérdezetteknek mennyire tetszett a film. Kíváncsi voltam arra is, hogy mennyire fogadták e filmet: mennyire értettek vagy nem értettek egyet a mondanivalójával, a képi megoldásokkal. Öten fogadták el a filmet a döbbenetes képek, képsorok miatt, két fiatal erősen ambivalens volt Pálfi művével kapcsolatban, és egy fő teljesen elutasította, mert nagyon sokkolták a látottak.

A beszélgetés során 10 kérdést tettem föl, melyek a film műfajára, a test szerepére, a provokációra, a szereplők magatartására, a befogadás reakcióira vonatkoztak.

Az adataimat elemezve a hipotéziseimet összevetettem az eredményekkel, a válaszokat tartalmilag csoportosítottam.

Dolgozatomban először a beszélgetés szövegét elemzem a leggyakrabban használt kifejezések (szófajok) alapján és értékelem, találkoznak-e az eredmények hipotéziseimmel. Ezután a válaszok tartalmát csoportosítom a műfaji besorolás, az ösztön és a test, a naturalizmus, a provokáció, a színészi teljesítmény és a célközönség témák szempontjából. Végül bemutatok néhány szakértői és nem szakértői véleményt, blogbejegyzést azzal a szándékkal, hogy hipotéziseimet ezekkel is igazoljam vagy cáfoljam.

1. tábla: A fókuszcsoport tagjainak szociodemográfiai háttere és véleménye a filmről

	Fantázia név	Életkor	Foglalkozás	Település	Befejezett iskolai végzettség	Taxidermia tetszése, elfogadása			
						Teljesen egyetért	Egyetért	Ambivalens	Elutasító
1	Bence	20	Egyetemi hallgató	Budapest	Érettségi	X			
2	Nati	28	Turisztikai tanácsadó	Budapest	Főiskola	X			
3	Jucó	22	Ötvös	Budapest	Felsőfokú OKJ grafikus				X
4	Zsófi	23	Egyetemi hallgató és koncertszervező	Budapest	Főiskolai alapképzés			X	
5	Beni	22	Főiskolai hallgató	Budapest	Érettségi	X			
6	Bíbor	22	Munkanélküli	Budapest	Főiskolai alapképzés		X		
7	Markó	23	Alkalmazott grafikus	Budapest	Felsőfokú OKJ grafikus	X			
8	Ádám	23	Munkanélküli	Budapest	Érettségi		X		
9	Gabi	24	Segédoperatőr	Budapest	Felsőfokú alapképzés			X	

Hipotézisek a fókuszcsoporthoz beszélgetéshez

a) Az erős, naturalisztikus ábrázolás miatt a Taxidermia nézői kevésbé a cselekményre, mint a képekre, a látványra koncentrálnak.

b) Az éles vágások, a trükkök, a közeli képek sokkolják a nézőt, de ez a provokáció nem ösztönzi agresszióra a befogadót, sokkal inkább leblokkolja, megbénítja.

c) A jelenetek egymásutánja olyan magas hőfokon, olyan intenzitással zúdulnak a nézőre, hogy az amúgy nem túl bonyolult cselekményre alig tudnak figyelni. Többnyire első látás után nem értik meg sem a mondanivalót, sem a képek jelentését.

d) Valamennyi filmes eszköz azt szolgálja, hogy a nézőt felrázza, provokálja: ne legyen elégedett a

vizuális nyelve mennyire érthető a megkérdezett fiatal értelmiségiek számára. A túlzottan naturalista képei, a trükkök, a vágástechnika miként segítették a film fiatal befogadóit a tartalom megértésében, illetve, hogy a végletes formanyelvi elemeket hogyan értelmezik.

A fókuszcsoporthoz beszélgetés szövegét kétféleképpen elemeztem. Először összegyűjtöttem kérdésenként a lényegi mondanivalót, amely azzal a tanulsággal járt, hogy igazolódott néhány hipotézisem a befogadói magatartással kapcsolatban. A kiemelt szövegeket ezután a tartalomelemzés módszerével ismét feldolgoztam és az igéket, főnévi, melléknévi igeneveket, a jelzős szerkezeteket kigyűjtöttem, majd a hipotéziseknek megfelelően csoportosítottam. A következőkre jutottam:

2. tábla: A provokáció megítélése a filmben

Melléknévi igenév	Főnévi igenév	Ige
Állatias	Gusztustalanság (5 említés)	Megtömi
Borzasztóan durva képek	Zabálhatnék (3 említés)	Zabál (4 említés)
Hájas emberek (2 említés)	Falánkság (3 említés)	Káromkodik (3 említés)
Ösztönös (test és ösztön)	Szex(mánia) (3 említés)	Élvezkedik (2 említés)
	Káromkodás (3 említés)	Böfög
	Élvezkedés	Bujálkodik
	Pornó (2 említés)	Belefullad
	Fizikális	Felpuffad
	Polgárpukkasztás	Röfög
	Kurva-hajtás	
	Lélektelenség	

„mű” világ kínálta lehetőségekkel, ne keresse a kényelmes megoldásokat, hanem próbáljon a dolgok mögé nézni.

e) Tudatos a rendező törekvése: el akarja borzasztani az öncélúságtól, a középszertől, a semmitmondástól az embereket. De eszközeiben teljesen más és új, nem hasonlítható sem a brechti elidegenítéshez, sem a „babaházat” (Ibsen), az illúziókat nem veri szét, hanem a provokáció többszintű alkalmazásával (forgatókönyv, színészek, dublőrök, operatőri, vágói, zenei munka) döbbenetet kelt. Végül, a rémesen naturális képsorok letisztult(hat)nak és a világot már realisabban, pontosabban lehet látni, érzékelni.

A kortársak megkérdezésekor abból indultam ki, Pálfi György alkotása átlépi a konvencionális határokat mind a képi, mind a szövegbeli eszközeivel, ezért feltehetően közelebb kerül a huszonevesek világához. Kérdéseimmel több szempont szerint arra kerestem a választ, hogy a Taxidermia szürreális

Az a) hipotézisemet az olyan szóhasználatok igazolják, ahol pl. a csoportosítás után fölsejlik a föld-menny-pokol hármasszerkezete, de nem tiszta formában. Valóban, a nézők a látványra koncentráltak. Főnévi, melléknévi igenevekkel, igékkel kifejezve:

A jelzett gyakoriságot is figyelembe véve akár az igehasználattal, akár az igeneves szerkezetekkel vizsgálva érzékelhető, hogy a megkérdezett fiatalokat is erősen felkavarták a filmben alkalmazott nagyhatású képek. Mégsem használtak túlzó vagy felsőfokú jelzős szerkezeteket, hanem a látottakat döntően egy szóval (igenév) jellemezték. A sokféle képi megoldással szemben a befogadók verbálisan elég szűkkörűen írták le a látványt, amit a hivatásos kritikusok többnyire naturalisztikusnak, elborzasztónak, sokkszerűnek tartottak. Van abban némi ellentmondás, hogy kortársaim, akik a mindennapi életben gyakran használnak erős vagy trágár kifejezéseket, a Taxidermia láttán sokkal

visszafogottabban nyilatkoztak, mint gondoltam. Feltételeztem, hogy indulatosabban, több ige, vagy jelzős szerkezet használatával fognak beszélni, hasonlóan a filmhez. A véleményük összesűrítethető egyikük szavaival: „borzasztóan durva képek” zúdultak ránk.

nagyobb jelentőséget tulajdonít a befogadó, mint akár egy – a történet szempontjából – fontos momentumnak. Ez a képi világ csapdája, mely képes elterelni a figyelmet.

Az emberi testet érő hatások a vásznon mindig erősebb és koncentráltabb érzelmeket, gondolato-

3. tábla: A látvány megnevezése

Melléknévi igenév	Főnévi igenév	Ige
Sokkoló (4 említés)	Provokatív vágások, szövegek (5 említés)	Nem lehet azonosulni, épp ellenkezőleg, elborzaszt
Nem erőltetett, nem öncélú	Káromkodás	
Trükkös	Maszturbálás (öncélú)	
Közbevágásos technika		
Öncélú hatásvadászat		
Szélsőségekig idegvesztítő		
Művészi		
Brutális		
Szándékos túlzások, felnagyítások		
Kirívóan durva		
Beteges (ellentétek)		
Fizikális dolgok		
A legelvetemültebb film (amit eddig láttam)		
Meglepő		
Groteszk		
Képszerű		

Az évek során kialakult elvárások a filmekkel szemben és a kritikus néző szerepe nagyon felerősödött. A szépet még szebbnek akarjuk látni, a mély tartalmat pedig még mélyebbnek. Ennek a végeredménye az a maximalizmus, melynek szinte lehetetlen megfelelni. Ha nem „szép” a film kivitelezése, viszont a mondanivalója és a csavarok megragadják a nézők figyelmét, akkor annyit mondanak, hogy „nagyon jó a történet, de bénán van kivitelezve. Ha megcsinálták volna szebbre, akkor ez lenne a legjobb film”. Az ilyen és ehhez hasonló nézetek az igazán elvont filmekre nem alkalmazhatók, sokszor összezavarják a sémák a nézőket, nem tudnak egyszerre sok mindenre figyelni. Jelen esetben a nézőknek a nagy többsége a képi megjelenítésen elborzadt, fennakadt, illetve leragadt a látványnál. Az első jelenetek után a legtöbben úgy nyilatkoznak, hogy „na, ez egy ilyen gusztustalan film lesz, aminek nincs mondanivalója”, és innen kezdve kizárják a cselekmény(ek)e)t. Ez természetesen magyarázható azzal is, hogy egy jelenetet sokkal könnyebb felidézni, mint egy egész szegmenst, minden fontos történéssel. Arról nem is beszélve, hogy sokszor egy pusztán vágóképnek

kat váltanak ki, hiszen a befogadó önkéntelenül is behelyettesíti magát a történetbe.

A lista élén a provokáció, a sokkolás olvasható, és a 2. hipotézisemre azok a válaszok felelnek pontosan, amikor a fiatalok szerint a filmben „szándékos túlzások, felnagyítások”, „öncélú hatásvadászat” folyik, ezért nevezik „a legelvetemültebb film”-nek, „kirívóan durva”-nak, „nem lehet vele azonosulni, épp ellenkezőleg, elborzaszt”.

A folyamatos bizonytalanság, mely a vágásokkal és szegmensekkel van fenntartva, a nézőt szinte megbénítja. Nehezen tud következtetni a cselekményre, nem tudja, hogy mire figyeljen, hogy mire számíton, és több esetben rettegés és félelem fogja el, hiszen a tudatalattija végig leszúri a számára fontos dolgokat, melyek első benyomásra nem biztos, hogy összeillenek. A beszélgetésekből az derült ki, hogy a film bizonyos jelenetei egyesekből a filmnézésének azonnali beszüntetést váltotta ki, az azonnali kirohanás vágyát. Érdektelen lett számukra a Taxodermia. Úgy érezték nem képesek, és nem is akarják befogadni az egész művet. Másoknál viszont késleltetett a hatás, mert ugyan megértik, feldolgozzák – bár részlegesen –, de nem azonnal,

mivel az egész filmnek folyamatosan a végét, az értelmét keresik. A hatás nem sarkallja a nézőt az agresszió egyenes asszociációjára, hiszen nem egy meghatározott úton halad végig az alkotás. Fő mozgató ereje nem az agresszió és nem is az egyetlen megoldás, hanem az ösztönök, illetve a tudatalatti cselekvések értelmezései. A bevillanó képek sokszor konkrétan megmutatják a nézőnek, hogy mire kell asszociálnia. Előfordul, hogy ez az útmutatás a film szerves része, és nem csak egy művészi trükk, hanem egy kézzel fogható (ám nem megmagyarázott, és akár nem is indokolt) tény. Ez a kettősség eltörlí azt a határt, amit a képzelet és a valóság állított fel. Sokszor a valóság a képzelet, és fordítva.

A film cselekményéről részben úgy nyilatkoznak, hogy az „túlbonyolított családrégény”, az „élet árnyoldala”, „skiccelt cucc”, „lecsupaszított testek” ábrázolása. Elvértve mondják, hogy a történetben „átéled a szereplők kínját”, ami „felfokozott ingerélmény”, és ezért „súlyos az atmoszférája”, „pörgős”, végső soron „művészi megjelenítés”.

Az első két pontból következik a harmadik felvetés, amely a mondanivalót elemzi. Nem lehet mindenkitől elvárni, hogy elfogadja a látottakat, vagy azt pozitívan értékeli. A Taxidermia nem egyszerű alkotás. Állandó hatások érik a nézőt, és nem tudja olyan gyorsan szelektálni azokat, mint ahogy szeretné, ezért teljesen elveszti a tér-idő érzékelését. Mire rájön, felismeri, hogy az alkotó három fő részre tagolta alkotását, addigra már vége is, de ő még mindig abban az állapotban van, hogy keresi a megoldásokat, az összefüggéseket a meg nem választott kérdésekre, melyekből rengeteg van. Akiket igazán megfognak – magával ragadnak a látottak, azok utána járnak, megnézik még egyszer, elolvassák a novella- vagy forgatókönyv-változatot és próbálják minél többször átrágni magukat a problémákon, a film sűrű szövetén.

Alapvetően ez az alkotás úgy épül fel, hogy a publikum többször megnézhesse, sőt, szinte kifejezetten készíti a nézőt az újbóli megnézésre, értelmezésre. Aki erre képtelen, alkalmatlan, annak nem

4. tábla: A látvány mondanivalója

Melléknévi igenév	Főnévi igenév	Ige
Ronda emberek	Az élet árnyoldala	Átéled a szereplők kínját
Felfokozott ingerélmény	Művészi megjelenítés	
Közönséges	Maszturbálás (öncélú)	
Párhuzamos dimenziók		
Túlbonyolított családrégény		
Hatásvadász		
Kiborító		
Feldolgozhatatlan		
Súlyos atmoszféra		
Véres		
Játékos		
Eseménydús		
Ingerlő		
Skiccelt cucc		
Lecsupaszított testek		
Pörgős		

5. tábla: A film mögöttes tartalma

Melléknévi igenév	Főnévi igenév	Ige
Töredezett	Info halmaz	Megfullad (az egyén a társadalom levegőtleniségében)
Hatásvadász	Önvád	Utal a mögöttes dolgokra
Bujaság	Érzelmek elleni harc	Elfog a vágy rohadtul, a gondolkodás (mi is ez a film)
Elvetemült életfelfogás	Álom és valóság	
	El vagyok képedve	
	Az élet árnyoldala	
	A versenyzés veszélyei	
	Átfordult pláza	

lehet érveket hozni mellette. Ez a provokáció egyik nagy hátránya, hogy ha valakihez nem olyan szinten és nem olyan formában jut el, hogy felkeltse annak érdeklődését, akkor az illető leragad a meghökkenés és távolságtartás szintjén, ezért nem fogja engedni a teljes, vagy legalább az értelmező befogadás folyamatát.

Ez a gátoltság, bénultság inkább az elutasítást, a prudériát növeli.

Feltételeztem, a Taxidermia elnyomja a kommersz hatásokat, és megrázza érzelmileg, értelmileg a nézőit. Igazolódott az elképzelésem, mert a film kapcsán a ránk zúduló végtelen „info halmaz” éppúgy felszínre került, mint az a kritika, hogy a film „utal a mögöttes dolgokra”, ugyanakkor ez az „érzelmek elleni harc” is. Mások úgy jellemzik, a látottak egy „átfordult pláza” hangulatát keltik, amitől látjuk „az élet árnyoldalát”, végső soron egy „elvetemült élet-felfogás”-t. A lényeg az értelmezés bizonytalansága: „rohadtul elfog a vágy, a gondolkodás” fogalmazott az egyik mintatag, azaz miről is szól ez a film igazán.

A film zsenialitása abban rejlik véleményem szerint, hogy maga a történet szekvenciákra épül, tulajdonképpen semmi bonyolult nincs benne. Pálfi – és ebben a Parti Nagy Lajos novellái éppúgy, mint a harmadik rész cselekménye – nem hőskról, jellemes, alkotó emberekről beszél, hanem az ún. „átlag”-ról, a kisemberekről, akiknek nincsenek különleges, eredeti gondolatai, céljai, nem is lennének képesek kiemelkedő teljesítményekre, de a társadalmi közegük nem is engedné, hogy ellépjének a mindennapok szintjéről. Amikor a néző ráébred arra, akár vele is megtörténhet az, hogy nem tud kitörni a családi, társadalmi helyzetéből, csak részlegesen tudja megvalósítani az álmait, lassan szertefoszlanak az illúziói önmagával és a környezetével kapcsolatban, akkor meghátrál, megrémül. Első reakciója a düh, az elkeseredés, majd a tagadás, az elutasítás, amely nem egyszer önfelmentést szül.

A fenti megközelítések önmagukért beszélnek. A lista minden eleme számomra fontos gondolatokat közvetít, különösen, ha komolyan veszem az

6. tábla: A film érzelmi hatása

Melléknévi igenév	Főnévi igenév	Ige
Feldolgozhatatlan	Útmutató: gáz, amit csináltam, elrontottam, másként kell csinálni	Elborzaszt, nem lehet azonosulni, épp ellenkezőleg
Durva átalakulási folyamatok	Tömegmanipuláció (a szereplőket, ill. a film a nézőket)	Átlépni a saját korlátainkat, ez a cél
Személyiségformáló	Válasz az emberi butaságra	Nem jelent semmit (az átlagembernek)
(Nem) víg nosztalgia	Átfordult plaza	
A manipulált egyén hatása a környezetére		

A fizikai síkok elkülönítését egy magasabb szintnek, erénynek, tulajdonságnak titulálják a nézők. A filmes világban többször is volt már precedens arra, hogy nem feltétlenül az a lényeges, amit látunk, hanem a folyamat, ami kialakul és formálódik az alkotás elejétől a végkifejletig. Jelen esetben a képi megjelenítés fontos része a műnek, ám a mögöttes tartalom sokkal intenzívebb, ha megértjük és észrevesszük az utalásokat, illetve az összekapcsolt gondolatokat, helyzeteket. Az ironia, a hasonlatok, a képzelgések, szimbólumok mind olyan dolgok, melyek rejtett eseményekként előbukkannak, de inkább a háttérből irányítják a benyomásainkat (pl. mellékszerelők tulajdonságai). Miután túllépünk a pusztá látvány kritizálásán eljuthatunk az események igazi értékeléséhez. A három generáció élettörténetének felismerése és az emberi halandóság és alázat megértése, csak a többszöri megtekintés és elfogadás után lehetséges.

olyan megnyilvánulásokat, mint „cél: átlépni a saját korlátainkat”, „útmutató ... [ez a film] ... gáz, amit csináltam, elrontottam, másként kell csinálni”. Lehet úgy is értelmezni a Taxidermiát, hogy az „személyiségformáló”, „tömegmanipuláció”, sőt „a manipulált egyén hatása a környezetére”. Szerintem mindez együtt jelenti azt a hatást, amit Pálfi György el akart érni: vizsgáljuk meg a cselekedeteinket, merjünk továbblépni. Ehhez választotta a durva témát, a szereplőket és az operatőri megoldásokat. Provokált a szó minden értelmében.

Egy rendezőnek valahol mindig is a feladata a tájékoztatás, a szemléletformálás. Minden alkotás tudatos a maga nemében, de igazán akkor válik azzá, amikor a véletlen és ösztönös ötletek, megjelenítések igazán ki vannak emelve, hangsúlyosak, ezzel a hatásfokuk jelentősen megnő. Válaszként a

nézők szimpátiáját, vagy antipátiáját, de legalább is őszinte véleményét várja a rendező. A Taxidermia jelentése sok ember számára a borzongás, megbotránkozás, szörnyülködés és az emberi mivoltnak a teljes megalázása, ám mások számára az eszmék, a kitartás és a küzdelem megjelenítése. A rendezőnek oda kell figyelni a szubjektivitás hatalmas skálájára, és meg kell szabnia azokat a saját határokat az alkotáson belül, ahol mozoghat. Természetesen ezeket a határvonalakat ki lehet tolni, de a nézők iránti felelősséggel kezelni kell tudni.

A fókuszcsoporthoz tagjainak megnyilvánulásai – akár az egyes kérdések alapján, akár a hipotéziseimhez képest – nem csupán a direkt kérdésekre adtak választ, hanem arra is, mit tekintenek felrázó, inspiráló mozzanatnak a Taxidermiában látottak alapján. Dolgozatomban – részben a téma miatt, részben terjedelmi okokból – nem tudom részletesen vizsgálni és elemezni a résztvevők szocio-demográfiai, szocio-kulturális hátterét – mégis néhány összefüggés körvonalazódott.

Erősen kötődnek művészetekhez, és/vagy résztvevői a mindennapi kultúra közvetítésének. Közös vonásuk, hogy érdeklődésük középpontjában a film, a képi világ megismerése, létrehozása áll. Ez motivált, amikor meghívtam őket egy beszélgetésre Pálfi György filmjéről, a Taxidermiáról. Nem avattam be a csoport tagjait abba, hogy a film kapcsán arra keresem a választ a segítségükkel, miért érzem úgy, ez az alkotás minden eszközeivel provokálja a nézőjét. Az általam feltételezett provokáció-fogalomról nem beszéltem, el akartam kerülni azt, hogy befolyásoljam a fiatalok véleményét. A kérdések között szerepel a „provokáció”, mint kifejezés, de nem exponált helyen, így a válaszok közelebb állnak ahhoz a valósághoz, amit a kérdezettek keretként elfogadnak.

Mire motivál, mit jelent a nézőnek a Taxidermia? Olyan impulzust, olyan látványt, színészi munkát, operatóri, vágói bravúrt, amire – mint provokációra – így reflektál:

- messze az első a magyar filmek között
- durva átalakulási folyamatok zajlanak le (a vásznon és a nézőben)
- útmutató: gáz, amit csináltam, elrontottam, másként kell csinálni
- provokatív vágások, szövegek
- utal a mögöttes dolgokra
- túl kell lépni a teljesítményeinket
- válasz az emberi butaságra
- a manipulált egyén hatása a környezetére.

Pálfnak köszönhetően nemcsak a lét a maga pöröségében áll elénk, amiről többször maga is nyilatkozik, hanem megmutatja, milyen az emberi test, annak működése, ha a svenkek nincsenek elvágva, ha a kép és a szöveg együttesen hat a nézőre. Túl a felfokozott méretű, szexuálisan és fizikálisan kielégületlen figurákon, akiket látunk a filmben, a cselekmény hétköznapisága, az emberi élet, a vágyak korlátozottsága nyilvánvaló, ugyanakkor lehangoló. Vagy mégsem? Ilyenek vagyunk, csak nem akarjuk tudomásul venni? Örök kérdések, amelyekre csak részleges válaszaink vannak.

Pálfi ezen kívül a taxidermia fogalmát is bevzeti és elfogadtatja a nézővel. Nem magyarázkodik, hanem ebbe a kifejezésbe sűríti a művészetről és az életről alkotott felfogását. Merész vállalkozás, de tagadhatatlanul új korszakot nyitott a magyar film-művészetben.

Fókuszcsoporthozos beszélgetés válaszainak csoportosítása, értelmezése

Műfaji besorolás, művészi jelleg

A Taxidermia műfajának meghatározása bonyolult kérdés, ezért többen használták a happening, a szubkultúra kifejezést, de abban egyetértettek, a rendező célja a megdöbbenés, az eltávolítás lehetett. Három jól elkülöníthető csoportja alakult ki a válaszokból:

a) Akik családrégényként fogták föl, úgy jellemezték, hogy „Paródia-féle – szerintem. Mert abszolút olyan alapdolgok vannak benne, ...amit már megszoktunk más filmekből, viszont teljesen más eszközökkel mutatta ezt be. Teljesen groteszk volt.” (Markó)

b) Akik 3 generáció történeteként érzékelték, azt mondták: „Nem 9 sávot vett, hanem csak 3 sávot. Az első a paráznság, a második a falánkság, a zabálhatnék, a harmadik a mennyország, az apja, mint isten, a maga kis birodalmában...” (Ádám)

c) A legtöbben szerzői filmként definiálták a látottakat:

„Szerintem nem lehet száz százalékosan besorolni egyik kategóriába se, ...szerzői

film, amit mondtál előbb, az inkább arról szól, ...abszolút tud úgy szólni egy bizonyos közösséghez, hogy emellett egy családrégényt beszél el képekben.” (Bence)

„Harmadik részben mindenképpen önkifejezés, művészet. Szerzői film.” (Gabi)

A Taxidermiát a megkérdezettek többsége szerzői filmnek tekintette, ezért kíváncsi voltam, mit gondolnak általában a szerzői film szerepéről, és mit azután, hogy megnézték Pálfi alkotását. A válaszokból a szerzői filmről nem tudunk meg semmi lényegest, semmi olyat, ami túllépne a közhelyes megfogalmazáson csupán arról beszéltek, milyeneknek látták a Taxidermiát.

„Azt hittem, mikor néztük..., ez akkor volt, vártam azt az érzelmi hatást, úristen, ez a film ez nagyon durva... és ez máig megmaradt... ilyen az alkotója...” (Jucó)

„...társadalomkritika, családi körkép... egy kicsikét játékosabb, és sokkalóbb... nekünk szól, a mi generációnknak...” (Ádám)

„Ma már a híradóban is lefejezett embereket mutogatnak. Valahol fölé kell helyezkedni, különben észre se vesznek.” (Markó)

„Lehet, hogy nem véletlenül vannak benne ezek a nagyon durván naturalisztikus, sokkoló képek, mert tényleg, a mi korosztályunkat nehéz lenyűgözni.” (Ádám)

Az idézetekből érzékelhető, hogy a nézők – túl a borzongáson – elismerik Pálfi zseniális megoldásait, jelentős filmként tartják számon a Taxidermiát.

Az ösztön és a test megjelenítése a filmben

A megkérdezettek sokszor visszatérnek a test szerepére, látványára. Néhány példa a beszélgetésből:

„... lecsupaszított testek, csak a fizikális dolgok..., a lélekhez semmi köze. Akár a filmben lévő szexuális vonatkozások... a maszturbálástól kezdve. Állatias, ilyen ösztön, test és ösztön, meg a zabálás, nem élvezet, hanem sokkal inkább ösztönszerű cselekvés.” (Ádám)

Az emberi test és az állati hús gyakori említésén túl a kortársaim véleménye megoszlott arról, van-e a húsnak szimbolikus jelentése. Aki csak az alapértelmezésre gondolt, azt mondta:

„Van az a kép, hogy a disznóhússal teremt aktust, ... gyakorlatilag helyettesíthető az emberi test egy nagy adag hússal, nyers hússal. Tehát nem több.” (Ádám)

Van, aki szimbolikus értelemben beszél a testről. Például:

„... minthogyha az első rész azokat az impulzusokat szimbolizálná, amit belülről kapunk, azt a stresszt, azt az információhalmagt, iszonyatosan sokat, és iszonyú gyorsan kapunk,.. mikor ott edzetek a tanyában, ... kezdte mesélni, hogy milyen volt kiskorában, és akkor, ... hogyan jött rá erre az egészre. Hogy több a testében az úrtartalom, mint amennyi a teste. Számomra ez teljesen úgy jött át, hogy sokkal több hatás ér minket, mint amennyit feltétlenül el kellene, hogy tűrjünk.” (Bence)

„Alapjában az is nagyon érdekes dolog, ... az epizódok hogy viszonyulnak a testhez. Az utolsóban, ... művészi szempontból nézve és ilyen áldozat... a végén saját magát is felboncolja, másodikban csak használja, mintha csak arra volna, hogy ő sokat zabáljon, hogy előrébbjusson. Ő legyen a sztár, a csillogás...” (Gabi)

A hosszabb idézetből egyértelmű, felismerték azt a rendezői szándékot, hogy a saját testünk működését fontos felfedeznünk ahhoz, hogy tudatosan kezdjünk is vele valamit. Úgy mutatja be Pálfi az ösztönöket, hogy a néző ráébred arra, ennél többet és mást is lehet csinálni, mint öncélúan a testtel foglalkozni. A végletekig túlfeszített, naturalis képsorok mellett azért másra is felfigyeltek a fiatalok:

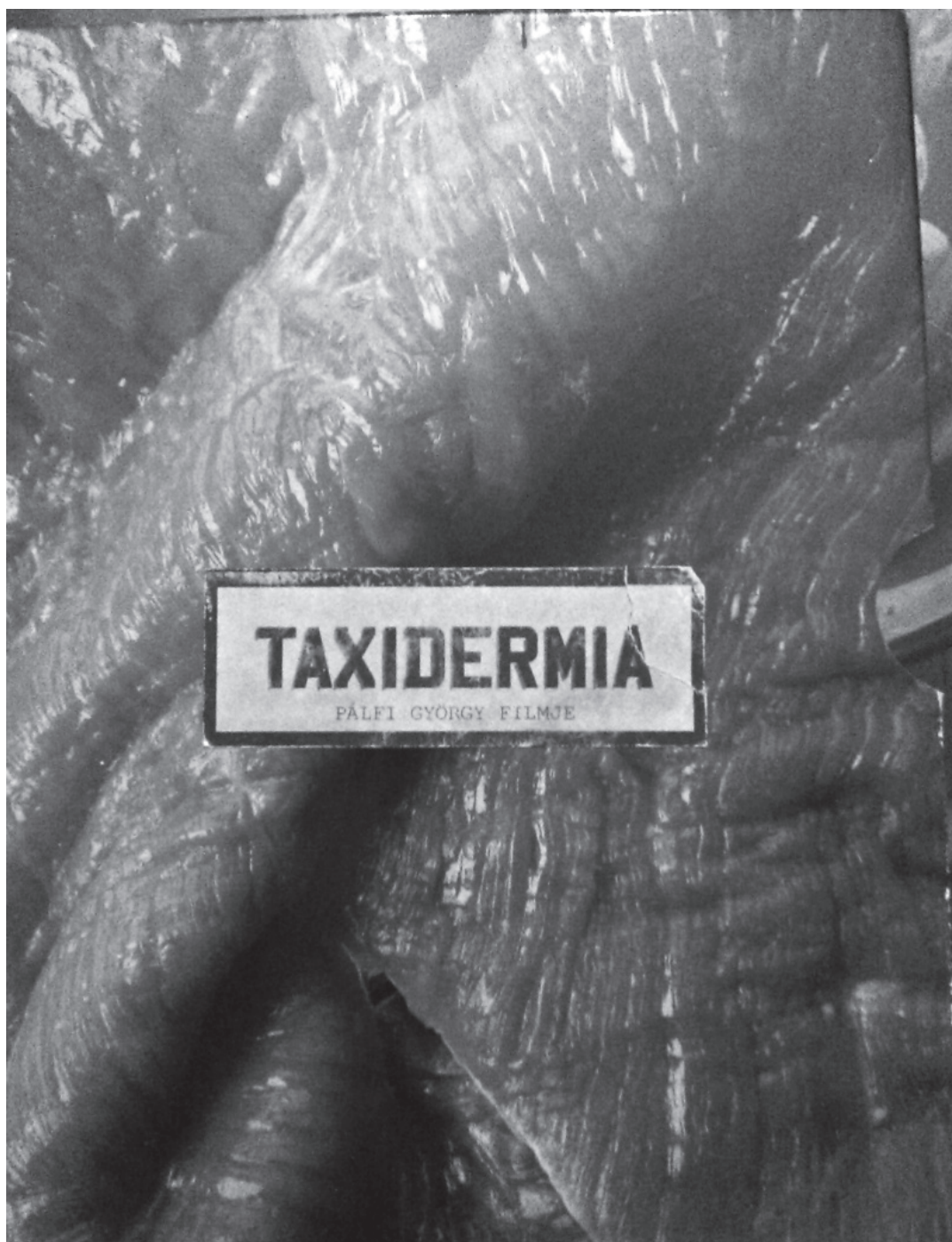
„A testhez tartozik az arcmimika az első részében például, és mosolyognak, de az őszinte mosoly. A középsőben, a második részben ott mindenki mosolyog, nagy tömegmanipuláció burkába burkolva...” Markó

Horror, naturalizmus, durvaság

A filmben alkalmazott képi- és szövegbeli durvaságra külön rákérdeztem. A fiatalok ezen problémáztak legkevésbé, mivel számukra a káromkodás, a test – akár esztétikus, akár nem – naturalis ábrázolása, a horrorisztikus jelenetek önmagukban nem okoztak nehézséget, inkább ezek mennyisége és minősége volt az, amire reflektáltak.

„Én a Corvin moziban néztem, azért gondolom, ... ez nem egy szűk réteget érintett, ... Én nem is nagyon emlékszem rá, hogy annyira kirívóan durva lett volna a nyelvezete.” (Bíbor)

„Szerintem a nyelvben azt meg lehet különböztetni, hogy valami káromkodási szövegkörnyezetben jó ízléssel lett megírva, tehát gazdagon, vagy



A film DVD változatának borítója.

pedig semmi másból nem állt, csak ilyen kötőszavakból, amikor így a mondat végén már az egésznek nincsen jelentése.” (Bence)

Többször megerősítik egymás véleményét:

„A színpadi trágárság azért van, hogy tükröt tartson a társadalom elé, ezt kerestem az egész műben. De itt úgy állítja be a tükröt, szándékosan torzítva, hogy az emberek észrevegyék...” (Bibor)

„Gyűlölöm az ilyet, amikor totál plánban naturalisztikus szexuális jelenetek vannak, az első rész csak ez. Nekem ez ilyen, tényleg rémálomban jönnek elő néha az ilyen snittek.” (Jucó)

„Viszont, hogyha eltúlozza, vagy lesarkítva mutatja be ezeket a dolgokat, amiket te is mondtál, ... csak akkor veszi észre magát, amikor már a legszélsőségesebb értékig ki van feszítve az idege.” (Markó)

Az utolsó idézet egyben összegzését is adja a fiatalok véleményének:

„Szerintem már eljutott arra a szintre, nemcsak a filmművészet, hanem a művészetek, hogy a káromkodás, vagy akár a trágárság... elfogadott, csak túllépnek már ezen a berögződésen, hogy attól nem irodalmi, mondjuk, egy vers, hogy benne van egy b.... meg.” (Nati)

Provokáció-típusok

A fókuszcsoporthoz beszélgetés alkalmával két külön kérdést tettem föl annak kiderítésére, hogy volt-e olyan eleme a filmnek, amit a nézők tudatos provokációnak tekintenek, és egyáltalán, volt-e ilyesmi a filmben? Feltételeztem, hogy megoszlanak majd a vélemények, és ez a hipotézisem az alábbiak szerint igazolódott:

„Nem ilyen öncélú polgárpukkasztás volt... annak ellenére, hogy nekem sok(k) volt ez a film, de nem tartom hatásvadásznak...” (Gabi)

„Igen, a jeleneteknek a stílusa az abszolút nem azt a célt szolgálta, mint amit először gondolnánk, hogy hú, akkor most egymásnak esnek, hanem irratlanul gusztustalan, az egész groteszk, és így más értelmet kap...” (Zsófi)

A provokációt, mint kommunikációs eszközt jogosnak és művészi megoldásnak tekintik, sőt, fontos motivációnak, amellyel ösztönözni lehet

az embereket arra, ne csupán a felszínre, hanem a dolgok mélyebb összefüggésére is figyeljenek. Ezt jelentik számomra azok az észrevételek, amelyekből néhányat idézek:

„Szerintem nagyon provokatív vágásokat mutatnak, mikor bevágják csak a széket, meg a vizeletcsobogás...” (Gabi)

„Én úgy tartom, hogy ez provokatív, de nem erőltetve. Nem öncélúan.” (Ádám)

„Annyiban egyébként ... lehetne provokatívnak nevezni, hogyha ez egy ilyen szerzői film, hogy adott réteget provokál, és azért, hogy tényleg felismerjék az egésznek a tartalmát.” (Nati)

„Ebből a szempontból a provokáció mindenképpen egy olyan inspiráló dolog, ami eléri azt, hogy az emberek igenis, beszéljenek róla.” (Nati)

Három csoportba sorolhatóak a vélekedések a provokációról: az elsőbe azok tartoznak, melyek a szakralizmust önmagában provokációnak tartják, a másodikba azok, amelyek kommunikációs eszközként értelmezik, a harmadikba, akik inspirálóknak tartják.

Színészi teljesítmény értékelése

A fókuszcsoporthoz tagjai nem igazán tudták elképzelni, milyen hatással lehetett a színészekre az erős szöveg és kép. Erről Molnár Piroska nyilatkozott: „Amikor egy szerepet játszom, az nem én vagyok. Ha valamit megkíván a szerep, és az nem pornográf, nem öncélú, hanem szükséges a mondanivaló közvetítéséhez, akkor egy igazi színész számára nem kérdés, hogy el kell játszani”.¹

A beszélgető partnereim nem is azonosultak egyik szereplővel sem, inkább újra felidéztek, mit gondolnak az egész filmről. Néhány megjegyzést azonban mégis kiemelek, mert témám szempontjából fontosnak tartom:

„Nem a figurával, vagy a szereplővel azonosultam, inkább elképzeltem, mennyire rossz nekem ott. Borzasztó volt.” (Nati)

„Személyiségformáló hatású lehet, aki tényleg, ennyire bele tudja magát élni egy szerepbe. Nem tudom, hogy lehet elvonatkoztatni az ilyen stúdióállapotoktól.” (Markó)

„Már akkor is elérte a célját, ha az ember nem feltétlenül érti meg elsőre. Én pár órával ezelőtt néz-

1 (<http://www.velvet.hu/celeb/-piroska/1113>)

tem meg, és még feldolgozhatatlan sok minden, de annyit mindenképpen elért, hogy teljesen a hatása alatt vagyok, és kattogok a jeleneteken.” (Markó)

„Ezt nagyon kevés film tudja manapság elérni, pláne magyar film, aminek olyan atmoszférája van, miután kijön az ember a teremből.” (Bence)

Célközönség

A megkérdezetteket nagyon megosztotta az a kérdés, kinek szól a Taxidermia? Kisebbségben voltak azok, akik szerint nem való ez a film egy átlagos nézőnek. Néhányan említették, hogy inkább speciális közönségnek, szubkultúrát képviselőknél lehet érdekes Pálfi alkotása:

„Úgy gondolom, hogy egy tipikus szubkultúrát érint..., de nem nagyon szeretném még sokszor megnézni.” (Nati)

A többségi vélemény úgy összegezhető, hogy a huszoneveseknek, az ő nyelvükön, az ő képi világról, érdeklődésükről szól a film, de nem öncélúan, hanem inspirálóan.

„Képi világ szempontjából mindenképpen... nagyon igényes munkának tartom. Hogyha most csak a magyar filmekre gondolok, amik bekerülnek a moziba, ... akkor ez messze az első... igencsak ráférne így a magyar filmekre más, hasonló újítás.” (Jucó)

„Nekem két olyan magyar film van, ami abszolút megragadott, az egyik az a Taxidermia, a másik pedig egy nagyon régi, a Barbárok, ami Móricz novellájának a filmváltozata.” (Bíbor)

Itt jutottunk vissza az alapkérdéshez: mennyire és hogyan provokálja a nézőt a Taxidermia?

Kutatási eredményeim összefoglalása

A Taxidermia többszöri megtekintése, az ezzel kapcsolatos kritikák tanulmányozása, a fókuszcsoporthoz beszélgetés, illetve a rendezővel készített interjú alapján megerősödött az a feltételezésem, hogy a Taxidermia korszakváltó a magyar filmművészetben. Legitimálta a provokációt, mint kommunikációs eszközt, elvetette a tabukat, rólunk és nekünk szól.

Pálfi Györgyöt a szakdolgozatomban elején felvettem a hipotézisekről faggattam. Hosszan beszélt arról, hogy mit ért szerzői filmen. „Van Király Jenőnek az az el-

mélete, hogy nem közönségfilmről és művészfilmről beszélünk, hanem műfaji filmről... és ha nem tudod meghatározni a műfaját, akkor valószínűleg szerzői filmről... Egyértelműen a Taxidermia szándékában az első percétől kezdve szerzői filmnek indult, ahol keverednek a stílusok.” A rendezői felfogás és a kortárs csoport véleménye egybehangzóan bizonyította azt az állítást, hogy a Taxidermia szerzői film.

A második hipotézisemre, amely a test hangsúlyozására, az ösztönök kielésére vonatkozott, mind Pálfi György, mind a fiatalok hangsúlyozták, ez a film központi témája. A különbség abban van, hogy néhányan a megkérdezettek közül a testábrázolást túlzottnak tartották, míg a rendező erről így nyilatkozott: „A szándékaim tiszták voltak, és nyíltak... vannak az életnek olyan fontos kérdései, vagy olyan dolgok, amik engem is foglalkoztattak, és mégis a közvéleményben ez tabunak bizonyul... pedig ez az egész dolog... nagyon fontos és mindennap része az életünknek... van egy-két olyan filmrendező, aki ezt tudja, és akik a kedvenceim közé is tartoznak épp ezért. Ilyen Marco Ferreri A nagy zabálással... és ilyen Buñuel... és De Sade márki alapművei, azok a Taxidermiánál sokkal bátrabbak...”

A harmadik hipotézisben szintén egyetértettünk a rendezővel és a fiatalokkal is. A Taxidermia megosztja a nézőket, de a fiatalokat sokkal kevésbé. Pálfi szerint „a filmnek meg kell tudnia úgy fogalmazni a dolgokat..., hogy elérjen egy bizonyos csoportot..., de a Taxidermia nem enged be mindenkit..., de... úgy sikerült, elég sok emberrel meg tudja értetni, hogy miről akar kommunikálni... Rendezőként semmi mást nem követelhetek a filmtől, csak azt, hogy működjön. Hatást gyakoroljon, és azt a gondolatiságot, ami ezt tükrözi, meg azt a formaiságot, amit ez a film szándékozik elmondani... és van, aki szereti, és van, aki nem szereti.”

A negyedik hipotézisben azt fogalmaztam meg, hogy a Taxidermia beszédmódja egy olyan kommunikációs forma, amely a provokációt, mint eszközt használja, de nem célja az alkotásnak. Ebben a fiatalok csak részben értettek egyet velem, de Pálfi György többször megerősítette a beszélgetés során, hogy csak annyiban akarta provokálni a nézőt, amennyiben a film erős képi hatásokra épül, és gondolkodásra késztet. Ezt az interjúban részletesen megindokolja. Cáfolja, hogy nem lehet feloldani a tabukat, legyen az a test, az evés, a születés vagy a halál, csak az a különbség, hogy van, amelyiket társadalmilag a nyilvánosságban is megbeszéljük, és van, amiről álszent módon nem szólunk, vagy csak rejtetten.

Dolgozatom motívumait az előzőekben kifejtettem, és arra törekedtem, hogy a Taxidermiáról 4 szempont szerint kérdezzem meg kortársaimat. Azért tartottam ezt fontosnak, mert Pálfi György szerzői filmje nemcsak megosztja nézői véleményét, hanem azok számára, akik többször is megtekintették, hitelesen tudta igazolni azt a szándékot, amellyel én is azonosultam: a mindennapi dolgokról, eseményekről, az emberi viselkedésről, ezen túl az emberi testről úgy kell a művészetben és a köznapokban is beszélni, hogy azokban ne erősítsük meg az évszázadokon át kialakult előítéleteket, hanem őszintén szóljunk mindenről. Pálfi György is, a kritikusok is többször utaltak a Taxidermia kapcsán De Sade márkival való hasonlóságra. Egy gondolatát idézem, melyet 1795-ben írt: „Ameddig a mostani törvények nem változnak meg, fátylak mögé kell rejtőznünk, a közgondolkodás kényszerít erre bennünket, de titokban kárpótoljuk magunkat a nyilvánosság előtt kötelező szüzeskedésért.” (De Sade márki 1989)² A márkít elmarasztalta nemcsak kora társadalma, hanem azóta is különös hangulat, álszemérem lengi körül szókimondó műveit, Pálfi György mégis mesterének tekinti. A Taxidermia – 300 évvel De Sade márki filozófiai írásainak megjelenését követően – sokkal szelídebben és egyszerűbben mondja el történetét. Az más kérdés, hogy arra szeretné ráirányítani a figyelmet, hogy akár a testről, az ösztönökről, akár a versengésről, mint lehetséges célról, akár ideológiákról beszélünk, a közlés legyen nyílt és gondolatébresztő. Pálfi filmje esetében ehhez a szereplők, a látványtervezők, az operatőr, a

vágó, a zeneszerző is hozzájárultak, mint olyan alkotóársak, akik teljes mértékben azonosultak a rendező szándékával.

A Taxidermia őszinte film, és ez a beszédmód megrázó, felkavaró. Épp ezért tartom megkerülhetetlennek és olyan filmnek, amelynek megtekintését szinte kötelezőnek tartanám. Elemzése számomra azzal a tanulsággal járt, hogy nagyon erősen élnek bennünk azok a társadalmi konvenciók, amelyek megakadályozzák, hogy a mélyebb összefüggésekre figyeljünk. Ahogyan fontos megismernünk saját testünk működését, ugyanúgy tanulnunk kell egymástól. A három generáció, a különböző társadalmi rendszerek bemutatása is azt a célt szolgálja, hogy figyeljünk egymásra, okuljunk a tévedéseinkből, és használjuk föl jól a tanulságokat. A Taxidermia bátor és szókimondó film, egyszerű történetre épül, de olyan eszközökkel mondja el a szerző véleményét, hogy az felrázza a befogadót.

Dolgozatomban több oldalról igazoltam, hogy a provokáció kommunikációs nyelv, és nem azt a célt szolgálja, hogy eltávolítsa a nézőt, épp ellenkezőleg, hogy bevonja a cselekmény menetébe, és arra ösztönözze, hogy eldöntse, mi az, amit a maga számára el tud fogadni, és mi az, amit nem. A látvány, a hosszú snittek és a vágástechnika hozzájárul ahhoz az erőteljes hatáshoz, amelyet a Taxidermia kivált. Nemcsak a mozilátogatók táborát osztotta meg, hanem a filmkritikusokat, filmesztétákat is, ezért a hazai porondon éppúgy, mint a nemzetközi versenyeken különös érdeklődés övezte a vetítést, majd a hazai és a nemzetközi díjak mellett még Oscar-díjra is felterjesztették, azonban épp ez a szélsőséges befogadás lehet annak az oka, hogy mégsem nyerte el az egyébként megérdemelt elismerést.

2 De Sade márki (1989): *Filozófia a budoárban*. (A szabadság iskolája) Ford. Marsall Ilona. Bp. Pallas Kiadó. 47.p.



Kiss Benedek Áron és Pálfi György filmrendező

TÓTH KLÁRA

A láthatatlan ország

*A magyar dokumentumfilm
és a média 1992–2010*



MAGYAR SZEMLE KÖNYVEK

B. Bernáth István

AZ IMPRESSZIONISTA MORALIZÁLÁS KEDVES VIRÁGAI

Tóth Kára: *A láthatatlan ország, 2011. Budapest. Magyar Szemle Könyvek. 255 p. A magyar dokumentumfilm és a média 1992 – 2010*

A Médiatanács által is támogatott kötet a szerző dokumentumfilmekkel (is) foglalkozó publicisztikai írásait fogja csokorba, kiegészítve két interjúval és két tanulmányrészlettel. Azért neveztem impresszionistának ezeket az írásokat, mert elsősorban a filmekhez kapcsolódó benyomások uralják – nem filmelemzések, inkább figyelemfelkeltő tartalmi ismertetések –, és az e benyomásokból kibontakozó reflexiók teszik érdekessé. A kötetből inkább a szerző érzékenységét ragadhatjuk meg, semmint a filmek lehetséges olvasatait. A személyesség teszi hitelessé az írásokat és olvasmányossá a szövegeket. Talán ezért is nevezhetők ezek az írások moralizálóknak, hiszen a személyesség keretében a morális kérdések felerősödnek. A moralizálás ugyanakkor jól illeszkedik az immár évszázados múltra visszatekintő kultúrkritikai eszmekör keretébe, hagyományába. A kultúrkritikai attitűd és a személyes benyomások reflexiói megfelelő módon kapcsolódnak a publicisztika műfaja által megkövetelt aktualitásokra történő reagálásokhoz, de ugyanakkor ki is jelölik azokat a határokat, amelyeket a műfaj művelője ritkán tud átlépni.

A könyv egyik mottójaként szerepel Eco által írott két mondat, miszerint *„Az értelmiség szerepe abban áll, hogy felkutassuk a kétséget és megmutassuk. Az értelmiség legfontosabb kötelessége, hogy kritizálja saját útítársait”*. Miután a könyvben visszatérő motívumok vannak, amelyek – miként egy zenei darabban – ismétlődnek, ezért először ezekkel kapcsolatos kétségeimet próbálom az alábbiakban megfogalmazni.

Kezdjük a dokumentumfilm azon feladatával, mely a szerző szerint elengedhetetlen, azaz a valóság feltárásával, hogy a társadalom lelkiismerete lehessen (41., 43.) Az a gondom ezzel a valósággal kapcsolatban, hogy ez koronként és társadalmakként mindig más és más, mivel minden kor társadalmának emberei hoznak létre egy-egy olyan konszenzust, amelyet valóságnak tekintenek. Ezért van az, hogy nem a valóság van, hanem valóságok. Az egyén számára a saját élettapasztalatai, a társas kapcsolatai révén megszerzett ismeretei és a médi-

umok által közvetített audiovizuális élményei adják a valóságról kialakuló képet. (Ezek nem szükségképpen koherensek.) Ez konfrontálódik részben az életvitel problémáival és a kommunikációs hálóban való részvételből következő nézetkülönbségekkel. A különböző valóságok eltérései és egyezései vezethetnek oda, hogy kialakuljon egy, a társadalom fennmaradásához elengedhetetlenül szükséges minimális konszenzus, amely a közösen használt valóságfogalom alapját adják. Tóth Klára azt hiszi, hogy a tény az vagy van, vagy nincs. Igaza van, ugyanis az adott esemény, stb. vagy talál magához egy szellemi közeget, amelyben ténnyé válhat, vagy nem talál, és akkor nem lesz tény. Viszont ténnyé csak azáltal válhat, hogy van egy olyan kulturális minta, amelynek révén tény lehet. A tényfeltáró, vagy valóságfeltáró dokumentumfilm megfogalmazás ezért félrevezető. A dokumentumfilm készítője és a szituáció és/vagy a szereplő összjátékából születik meg a tény és konstruálódik meg az a filmvászonon megjelenő mű, amely egy lehetséges valóságként jelenik meg a nézőnek. Ezt a konstruált valóságot a néző szembesíti saját addigi valóságról kialakított képével (vagy elképzelésével), és vagy beépíti abba, vagy felejtethetőnek ítéli és elveti. A dokumentumfilm konstruált valósága szembesül más valóságokkal és az adott kor kommunikációs hálójában (amely töredezett is lehet) nyer valamilyen jelentést, nyerheti el érvényességét. Ezért inkább hajlok annak elfogadására, hogy a dokumentumfilm nem feltárja a valóságot, hanem konstruálja, amitől a realitás bizonyos elemei tényekké, valóságokká válnak. De ugyanígy vagyunk a történelemmel. Minden kor megírja a saját történelmét. A történelemnek nincsenek fehér foltjai, hanem az éppen készülő új történelemnek vannak hiányosságai. Az új történelem megkonstruálása soha nem mentes az éppen regnáló hatalomtól, s ezért is lehet hivatalos történetírás (és ahhoz kötődő szimbolikus terek, ünnepek) és a hivatalos kereteken kívüli történetírás. A történelmi dokumentumfilmek ebben az összefüggésben hol egyik, hol a másik oldalon bukkannak fel. Részesei annak a folyamatnak, amelynek révén az alternatív történelmek megfogalmazódnak, és amelyek lehetővé teszik az állampolgár számára, hogy válasszon,

melyiket is tekinti elfogadhatónak. Ebben a választásban igyekszik beleszólni a mindenkori hatalom, és az általa előnyben részesített felfogást, mint hivatalosat, kísérli meg elfogadtatni.

Talán azért is kerül ellentmondásba a szerző önmagával az igazság kérdésénél, mivel a fenti megfontolásokat figyelmen kívül hagyja. Egyfelől arról tesz említést, hogy „ahol egy igazság van, ott nincs igazság” (87.), másfelől számon kéri az igazság feltárását, elvárja, hogy mindkettőnk kedvelt költőjének verséből vett idézet, „az igazat mondd, ne csak a valódit”, teljesüljön. Tudom, hogy nagyképűség részemről, de meg kell említenem, hogy a filozófia évszázadokra visszanyúló vitája az igazság kérdésében végül oda vezetett, hogy megfogalmazták: „a mi az igazság?” kérdése rosszul van feltéve, mert nem válaszolható meg kielégítő módon. Arról beszélhetünk, hogy a különböző korok igazságai miként alakultak ki, s hogy azok háttérben milyen módszertani, gazdasági és kulturális megfontolások álltak és állnak. Az igazságot illetően kialakuló konszenzus a tudomány világában is a tudósok vitáiból, az egyes iskolák erőviszonyiból formálódik ki. Ez nem azt jelenti, hogy nincs igazság, hanem azt, hogy igazságok vannak, amelyek küzdenek az érvényesülésért, és némelyek dominánssá válnak, míg mások átmenetileg, vagy végleg a perifériára szorulnak. Bár félénken, de bevallom, hogy ezért kevésnek tartom a „makacs gondolat” és a „következetes magatartás” (198.) követelményét, amit a szerző Máraitól idéz. Jó példa erre a *Bűn és büntetlenség* című dokumentumfilm. Ennek a filmnek ugyanis lehetséges egy olyan olvasata is, hogy Biszku Béla makacsul tartja magát ahhoz a gondolathoz, hogy 1956 ellenforradalom volt, és következetesen tartja magát ahhoz ma is. „Döbbenetes látni egy embert, akivel megállt az idő”, írja a könyv szerzője. Vagyis nem mindegy milyen gondolat is az, amely makacs, és nem mindegy, hogy milyen az a magatartás, amely következetes. Végül így eljutunk ahhoz a kérdéshez, hogy a személyesen vallott igazság mögött milyen hitek rejtőznek. Mert ezek a hitek, az így vallott morális értékek adják a személyes mondandó hitelét. Ezekért minden korban meg kellett küzdeni, maguktól nem váltak érvényessé. Ezért tiszteltem Tóth Klára hitét és az általa képviselt értékeket, még akkor is, ha tudom, hogy minden hit egyoldalúvá tesz – természetesen a sajátomat is beleértve. „Kellott az illúzió s főleg a hit” (173.), írja a szerző, s mélyen egyetérttek a hitet illetően, de él bennem a remény, hogy egyik sem lesz kötelező, sem az övé, sem az

enyém. De ettől még szót érthetünk egymással, és tiszteletben tartjuk a másik döntési szabadságát. Meg kell értenünk egymást, még akkor is, ha nem kell szükségképpen egyetértenünk.

A könyv publicisztikai írásai tematikus csoportba rendeződnek. Az első témakör az ügynök probléma. A személyes döbbeneten túl, melyet a szerző érzett, mikor kiderült, hogy őt is megfigyelték, köztük a legjobb barátjének tartott személy, azon dokumentumfilmekkel kapcsolatos élményeit osztja meg Tóth Klára olvasójával, melyek az ügynökkérdésről szólnak. *A szemből halál* és *Az utolsó maszek*, melyek az öngyilkos költő, Szilágyi Domokos besúgói tevékenységének következményeit járta körül, azt a gondolatot váltotta ki a szerzőből, hogy az elárult barátok azért bocsátanak meg a költőnek, mert „pillanatra sem tudta, sem tagadni, sem feledni bűnét, amely végül felőrölte” (22.). *A botrány, művészek, célszemélyek, Az ügynök élete, az Anti bácsi jelentései és az Idézés I-II.* filmek ürügyén – amelyet kiegészít Esterházy Péter Javított kiadásának leszólása és Szabó István körüli megértő nyilatkozatok elvetése – pedig azt teszi szóvá, hogy nincs „közös erkölcsi nevező” a besúgás megítélésében, a közvélemény tanácstalan. (Kérdés, mikor nem volt az?) A szerző szerint itt tisztáznunk kell a viszonyunkat az áruláshoz. Pontosabban már 1990-ben tisztázni kellett volna szerintem (miként a németek tették), a rendszerváltás részeként nyilvánosságra hozni mindazt, ami az iratokból kideríthető. Ma, 22 évvel a rendszerváltás után, már a közvélekedés sem bízik abban, hogy teljes képet fog kapni, miként abban sem, hogy a közlést korrekten fogják megtenni. A politikai elit elvesztette a korai időszakban még élvezett bizalmat. Az a nap mienk volt és Az a nap mienk című filmek a szerző szerint 1956 emberi arcát hivatottak megmutatni, de egyben felvetik a felejtés logikájának kérdését is (ajánlott irodalom Baddeley, Alan et al.: Emlékezet, 2010, Akadémia Kiadó). A szerző szerint a forradalom „valódi arcát” bemutató magyar dokumentumfilmekkel szembeállítva a *Szabadság vihára* című, Tarantino nevével is fémjelzett film, az utóbbi hiteltelennek minősül. A már említett *Bűn és büntetlenség* élménye pedig arra ösztönzi a szerzőt, hogy kimondja, hogy ahol zsarnokság van, „ott szolgálékú emberek is vannak” (39.). Bár az eddigiekhez is lenne mit hozzáfűznünk, most egy pillanatra meg kell állnunk ennél a mondatnál és a szövegben szereplő Bibó idézetnél (A szabadságszerető ember tízparancsolata). A szolgálékú ember létezése nemcsak a zsarnokságban van jelen, hanem

mindenhol, ahol szolgálkák kényszerítik az emberek egy részét, vagy a hatalom zsarnokságával, vagy az anyagi függőség, a megélhetés kényszerével. Amíg egy rendszernek szolgálkákra van szüksége, ott mindig kikényszerítik, hogy legyenek szolgálkák emberek is. S eltűnődtem, vajon a bibói tízparancsolatot a szerző önmagával szemben is érvényesítette-e, amikor a kollégái közül esetleg igazságtalanul kirúgtak valakit? Nem tudom. Majd megkérdezem, ha alkalom adódik rá. Mert Ő is felteszi a kérdést: „vajon hány ember felel meg a bibói követelményeknek ma, a demokráciában?” (39.) Mert hát a demokrácia lehetősége önmagában kevés, ahhoz demokraták is kellenek. Azok pedig csak a gyakorlás révén lehetünk. A 2009-es filmszemle szerzőnk általi kritikája jogos elvárásokat fogalmaz meg, s támogatandóan követeli meg, hogy valós vitákban formálódjanak ki a dokumentumfilmek megítélései. Mert szerinte „erkölcsi, lelkiismereti elkötelezettség” (43.) nélkül nem hidalhatók át a jobb és baloldali politikai kötédek okozta különbségek. Bár az nem derül ki, hogy milyen erkölcsi és lelkiismereti elkötelezettségre gondolt a szerző, de reményeim szerint is valóban lehetne egy erkölcsi minimumról konszenzust létrehozni. Ehhez nem csupán vita, hanem kölcsönös megértés is szükségeltetne.

A második témakör a Feltároló történelem címet viseli. Fő motívuma ezeknek az írásoknak a hiányérzet megfogalmazása, annak a számbavétele, hogy a kilencvenes évek második felétől elapadtak a közelmúlt történetéről szóló dokumentumfilmek. Varga Ágota *Porrajmosa* és Sára Sándor *Nehézsorsúakja*, bár a második világháborúhoz kapcsolódó eseményekről szólnak, kiemelkednek a korszak filmterméséből, az előbbi a „késői igazságszolgáltatás” erényével, míg az utóbbi az „emberség és hit” hiteles megjelenítésével. Az Ember Judittal folytatott beszélgetés Nagy Imre értékelése körüli zavarokra és az oknyomozó riporteri munka elsorvadására hívja fel a figyelmet. Gulyás János a *Beszélő* című szamizdat közkatonaíróról szóló művéről (*Szamizdatos évek*) és Tóth Péter Pál *Számvetés* című filmjéről pedig megtudhatjuk, hogy a politikai érzékenykedés és a „gazdasági cenzúra” okán nem kerülhetett a közönség elé. „Dübörög az országrombolás”, írja a szerző 2007-ben, s több pénzt követel a „mindent elárasztó médiaszemét alól” Magyarországot kiásni akaró filmeseknek. Költői szavak, áthallással a romániai falurombolásra és a médiában csak szemetelő kártevőt látó sommás ítélet kultúrkritikai szempontjára. Költőiek, csak az a baj, hogy éppen azt fedik el, amit elemezni kelle-

ne. Ennek hiányában azonban csak a szerző érzéseit élhetjük meg, ami a saját szempontjából biztosan jogos, csak éppen a pontos diagnózist teszi lehetlenné. Pedig aki szavakat ír, annak nem árt, ha pontosan teszi; „csak pontosan és szépen”, ahol a szép és a pontos egyenrangú, a szép önmagában nem elég.

A vesztesek arca a harmadik témakör. A szerző itt számba veszi azokat a filmeket, amelyek a rendszerváltást követően a vesztesek oldalára kerültek szólnak, s bár a lista bővíthető lett volna, az olyan fontos filmek, mint Almási Tamás *Meddője*, Kocsis Tibor *Új Eldorádója*, Zsigmond Dezső *Élik az életüket* című filmje és Szekeres Csaba *Örvényben* című alkotása hatott a szerző érzékenységére. Hiányolja ugyanakkor, hogy alig készült olyan dokumentumfilm, amely arról szólna, miként is vonult át a „diktatúra politikai elitje a gazdaság hatalmi pozícióiba” (81.). A Sára Sándorral készült interjú méltó zárása ennek a résznek, aki szerint a jó dokumentumfilm készítéséhez műhelymunka (műhelyek léte), több pénz, több idő és a feldolgozandó témában való kelendő elmélyültség szükséges, amivel gondolom mindenki, aki szereti a filmet, mélyen egyetérthet.

A negyedik körben az élet intim érzésvilágának filmjeit mutatja be a szerző, Almási Tamás *Sejtjeink* című művétől Gyarmathy Livia *A mi gólyánk* díjnyertes alkotásáig. Két filmszemle (1993, 2005) méltatlanul kiszűrte, illetve nem méltatott filmjéről is szó esik, ami az adott időszakban a még kevesek által ismert filmeknek is jó értelemben vett reklámja volt. Nem hiába, mert némelyiket a televízió később levetítette.

Az ötödik témakör a Gyökerek és szárnyak címet viseli. Jelenczki István József Attiláról készült két filmje (*Hagyaték, Eszmélet után I-IV*) vezeti fel a témát, a szerző szerint katartikus élményt nyújtó módon mutatva be a „rendkívüli és az átlagos harcát a társadalomban, amely kortól és időtől szinte független” (160.) Bár arról is elmélkedhetnénk, hogy a költő életműve nem kerül-e olyan helyzetbe, mint Adyé a két háború közötti Magyarországon. Majd a gyökerek, azaz a népi kultúra felelevenítőit veszi számba a szerző (*Hazatérő képek, Muzsikás történet*), kiegészítve a Cseh Tamásról és Csernus Tiborról készült portréfilm bemutatásával. A szabadságottórában a BBS hőskorára tekint vissza, s a jelen (1992) kétséges perspektívájával szemben a BBS fennmaradásáért emel szót, amely „most valóban a szabadság szigete lehetne, ahol a fiatal alkotók meg-

szabadulhatnak a piaci cenzúra nyomásától, s az öncenzúrának sem behódolva képességeik maximumát nyújtják”(188.). Bár itt is eltűnődhetnénk, hogy ez a szabadság csupa remekművet eredményezett-e a múltban? Gondolom, a szabadság mellé mesterségbeli tudás és tehetség is szükségeltetik. A 37. filmszemléről írott kritika pedig már átvezet a következő témakörhöz, a Valóság trónfosztásához.

Az utolsó rész egy fontos témát variál: az értelmiségi lét és a művészértelmiségi szolidaritás hiányának kérdését. Talán érdemes azzal a szerző által kárhözhatott állítással kezdenem, hogy az értelmiség, ahogyan azt a felvilágosodás képviselői megfogalmazták – autonóm, szabad és művelt – ma vagy nincs, vagy a társadalom perifériáján kap helyet. Manapság a globális és nemzeti elit részese a magasan kvalifikált szakember, a tömegméretekben előállított szakértő (jobb esetben). Természetesen lehetnek illúzióink és nevezhetjük magunkat értelmiséginek, de ettől a tendencia nem változik. Szakemberre pedig egyre nagyobb szükség lesz, mivel a társadalmilag szükséges tudást egyre szélesebb körű munkamegosztásban állítjuk elő. Ez azzal jár, hogy egyre szűkebb területre korlátozódik egy ember tudása, de ez mélyebb ismereteket eredményez. A szaktudásra egyre nagyobb szükség van, s ez a szaktudás beágyazódik a piaci és hatalmi mezők erővonalába. Aki kívül marad, annak társadalmi súlya és tekintélye kérdésessé válik. Könnyű volt a bürokratikus nyerskommunizmus idején (nálunk Kádár korszaknak nevezik) értelmiségi szolidaritást kialakítani. Egyfelől, a rendszer kikényszerítette az értelmiségi megkülönböztetést, másfelől az ellenzéki értelmiség egyet tudott: mit nem akar. Nem akarta a fennálló rendszert. A rendszerváltást követően azonban már arról is szót kellett váltani, hogy mit akar. Akkor derült ki, hogy a tagadás mögött eltérő elképzelések voltak, amelyek a demokrácia keretei között egymással is ellentétbe kerülhettek – s ami elvezetett odáig, hogy azok, akik együtt vallották a tagadást, most már szóba sem állnak egymással. Most egymást tagadják. S e tagadásnak a súlyát a mindenkor hatalmi és gazdasági érdekviszonyok erővonalában történő elhelyezkedésük adja meg. A nyilvánosság erejének gyengülése nem csupán az ő szolidaritásuk hiányában keresendő, hanem a társadalmi szerkezet átalakulásával együtt járó viszonyok megváltozásában (lásd Habermas, Jürgen: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása, 1971, Gondolat Kiadó.), melyek más igényeket támasztanak, másfajta gondolkodásmódot igényelnek, és

más eszközöket kívánnak. A nyilvánosság mezőjét a politikai propaganda (imázs – harcok) és a reklámok (gazdasági propaganda) uralják, s szűkítik az érdemi viták lehetőségeit. Ehhez járulnak a növekvő mértékű titkok – üzleti, bank, kutatási, katonai és nemzetbiztonsági, stb. – amelyek ellehetetlenítik a társadalmi működés átláthatóságát, s gyengítik a nyilvánosság hitelességét.

A sommás ítéletet, melyet a szerző az új generáció ízlésbeli hiányosságáról és nevelésének hiányáról megfogalmaz, szabad legyen megkérdőjeleznem. Gyakorló oktató lévén ismerem valamelyest a hallgatóimat. Az új generáció többsége már „digitális bennszülött”, akik már másképpen gondolkodnak, mint mi, akik csak „digitális bevándorlók” vagyunk. A számítógép és mobiltelefon az ő számukra az, ami a mi számunkra a film és a televízió volt. Ők már ezen nőnek fel. (Ezért tartom kérdésesnek a tévényaggyatását, hogy a dokumentumfilmeket vetítések fő műsoridőben, mivel ez a generáció nem néz tévét, tehát mindegy mikor vetítenek s mit.) Más technika, más ízlés, más gondolkodásmód, más kultúra. A kultúra ugyanis nem csupán folyamatoságában létezik, ahogy szerző véli, hanem törésvonalaiiban is megmutatkozik. Itt most megélhető a törés, a paradigmaváltás. Ebből az új generációból verbuválódó hallgatóim között, ha önálló munkával elvégezhető és nem rutinfeladatot megoldó tevékenységre vesszük rá őket, számosan tudnak jó teljesítményt produkálni. Ez a generáció többségében egy vagy több évet külföldön tanul, ami azt is mutatja, hogy nyelveket tudnak. Nem idealizálom őket, mert vannak számosan, akik kevesebbre képesek, s aki már oktatott, az tudja, hogy amit tanít, azt a hallgatók vagy felhasználják a későbbiekben, vagy nem. Mindenesetre a „digitális bennszülöttek” gyorsabban képesek szituációkat felismerni, gyorsabban reagálnak, ami ugyan nem minden esetben szerencsés, mert nélkülözheti a megfontolás idejét. Kétségtelen, hogy a fogalmi gondolkodásra való képességük nehezebben alakítható ki, de audiovizuális élményekre fogékonyak. Nem biztos, hogy mindent megértenek, de ebben segíthetünk nekik.

A könyv olvasója szeretné megérteni, hogy honnan van a szerző viszolygása a popkultúra és a szórakoztatás esetében. Mert a sommás ítélet ez ügyben is megfogalmazódik, de elemzés sehol. Csak egy példát hozok fel, amely az elemzés szükségessége mellett szól. Kimutatták már, hogy Madonna dalai a lányok szocializációját olyan irányban vitte előre, mely a macsó magatartással szembeni feminista ér-

tékeket segítették megerősíteni. Tehát mielőtt ítéletet mondanánk, érdemes konkrétan megvizsgálni a kultúra elemeit, megvizsgálni, hogy ez a népi kultúra milyen, miként hat. Ami pedig a szórakoztatást illeti, hasonló a helyzet. Már Arisztotelész megfogalmazta: az embereknek szükségük van a szórakozásra – természetesen hozzátéve, hogy mindezt mértékkel kell kielégíteni. S hogy ugorjunk egyet, amikor a BBC közszolgálati televízió felmérést végzett fogyasztói közönségének körében, egyértelműen kiderült, hogy a megkérdezettek döntő többsége elsősorban szórakoztató műsorokat kívánt. A kérdés tehát, amit meg kellene tudnunk válaszolni, az éppen az, hogy miért is van ez így. Miért is szólnak a dokumentumfilmek kurzusom hallgatói a kurzus vége felé, hogy miért nem vetíték nekik valami drűsebbet. (Szerencsére Gyarmathy Livia Táncrendje kiegészít ebben a helyzetben – bár szerzőnk erről a menzeli ihletésű filmről szót sem ejt.) Aztán ítéletet mondhatunk, bár kérdéses, hogy milyen alapon. Mi jogosít fel bárkit arra, hogy rákényszerítse a másik emberre a saját ízlését, hogy kikényszerítse, mondjuk azt, hogy az általam is nagyra becsült Almási Tamás *Meddőjét* nézze, s ne valami olyasmit, amin szórakozni tud. Nem vagyunk – bármennyire értelmiséginek hisszük magunkat – az egyetlen igaz ízlés birtokában, és, szerencsére abban a helyzetben sem, hogy kényszeríthessünk bárkit: azt tekintse az egyetlen elfogadható nézőpontnak, amivel mi esetleg rendelkezünk. Bár úgy tűnik, hogy a kényszerítés elemét a szerzőnk járható útnak tartja, amikor filmet javasol kötelező tananyagként. Én, lehet, hogy botor módon, de bízom az emberekben. Lehet, hogy szolgálékúságra kényszerítik őket, de tudnak dönteni, mind a tanárok, hogy mit tanítanak, mind az egyének, hogy mit kívánnak nézni. Ma már nem egyetlen tévéműsor van, a számtalan csatorna lehetővé teszi, hogy ki-ki eldöntse, mit is szeretne látni. Az Internetről már nem is beszélve.

Ha kiutat keresünk a dokumentumfilmek nézettségét illetően, akkor éppen ez utóbbi révén lehet perspektívát teremteni. Az Internet ugyanis alkalmasnak tűnik arra, hogy a virtuális térben megszerveződjenek azok a potenciális nézők, akik kedvelik – s netán amatőr szinten művelik is – ezt a műfajt. A virtuális közösség kialakítása természetesen nem megy könnyen, hiszen nagy a verseny és nagy a kínálat. De miként Jelenczki István filmjei is letölthetőek, fórum szervezhető művei köré, ugyanúgy kellene a jelentősebb dokumentumfilmek esetében is eljárni. S akkor kiderülhet az is, hogy a „digitá-

lis bennszülöttek” mire vevők, miként reagálnak az egyes művekre. Úgy vélem, hogy ez a jövő útja, a dokumentumfilm fennmaradásának egyik lehetséges esélye. Tudomásul kell vennünk, hogy kultúránk számos szubkultúra együtt játékából alakul és formálódik, s ebben a folyamatban fontos szerepet kap az internetes fórumok világa.

S végül még valami. Azt gondolom, hogy bár Márai jó újságíró is volt, mégis a harmincas évekből - éppen azon évben, melyből a könyv szerzője is szemelgetett – egy másik újságíró sorait idézném. Európai útján a következőket írta: „Nem hinni abban, amiben hinni illik, nem lelkesedni azért, amiért lelkesedni kötelező, nem utálni azt, amit a hatalmak utálatosnak mondanak – itt kezdődik a veszedelmes élet. Önállóan gondolkodni, és önállóan érezni: nincs ma ennél veszedelmesebb. Belül, legbelül elszakítani a kötelekeket, hátat fordítani a kényelmes, és megalázó támaszoknak Ellenállni a belénk nevelt szolgaságvágy démoni csábításának, elutasítani az olcsó eszmei kábítószereket, melyeket szuggesztív, parancsoló mozdulattal nyújtanak az ember felé. Megvesztegetéssel és fenyegetéssel dacolva, hűnek maradni ahhoz, amit ma gúnyos mosollyal intéznek el, és banalitásnak bélyegeznek: a szabadsághoz.” Nem írom le a nevét, legyen ez értelmiségi rejtvény. Csak annyit segítek, hogy 1941-ben már nem írhatott újságba, mikor Márai a Nyári estében Európát gyászolta.

Sok minden kifejtetlenül marad egy ilyen könyvismertetőben, de talán felkeltheti az olvasók kedvét, hogy gondolkodva sétáljanak az impresszionista moralizálás kedves virágai között. Nem lesz haszontalan.



Kopjafák Erdélyben

Gyimesi Zsuzsanna

FILMTÖRTÉNET ÁLTAL – HOMÁLYOSAN?

Forgács Iván: Filmtörténetek olvadása. Az 1950-es évek második felének szovjet–orosz filmművészete (Ruszisztikai Könyvek XXIX., Russica Pannonicana, 2011. 224 o.)

Már a köszönetnyilvánításban megragad valami egyszerű, de mély őszinteség, ami konjunktúra-mentes, sőt, „szemben az árral” típusú, de mégsem melldöngető. Tömören, mégis gazdagon summázza Forgács Iván, miért szereti a szovjet filmet:

„...a szovjet film világszemlélete alapvetően humanus. Igaz, sokszor ad védőszárnyat vele kegyetlenségüket rejtegető politikai kurzusoknak, gyakran hamisan értelmezett népnevelés taszítja propagandába, didaxisba, de mikor tiszta fényében ragyog fel, az élet értelmének keresésére, egy igazságosabb társadalmi rend vágyára, a bennünk élő természetes jószág felszabadítására ösztönöz.” (7. o.)

Forgács Iván kötete a szovjet történelem különös szakaszában, a Nyikita Hruscsov nevéhez kötődő Olvadás korszakában keletkezett szovjet filmekre fókuszál, illetve nem közvetlenül a filmekre, hanem azokra a képekre, amelyek az 1961 után keletkezett filmtörténeti munkákban a korszak filmművészetéről kirajzolódnak. A kötet első, leg-hosszabb fejezetében (*Szovjet filmtörténetek*, 9–150. o.) a szovjet szakirodalomból három nagy lélegzetvételű, szerzői közösségben megvalósuló munka, valamint három egyszerűs mű kap elemző ismertetést, a nyugati szakirodalomból pedig nyolc mű kerül szóba. Mindez kilenc alfejezetre van bontva. Kiemelt figyelem irányul a magyarországi filmtörténetírás eredményére, Nemes Károly *A mai szovjet filmművészetéről* című monográfiájára – nem csak azért, mert 'ez a miénk', hanem azért is, mert sajátos látószögből engedni láttatni a szovjet filmet.

A filmtörténeti írások kritikai áttekintése nagyon erős része a kötetnek, jóval többet ad, mint a hagyományos értelemben vett szakirodalmi ismertetések. Noha érzésem szerint maga a szerző a kötet végén vázolt új módszer, az adatbázisokra épülő filmtörténetírás lehetőségeit tekinti a legizgalmasabb továbblépési útnak, számomra a szakirodalom értő, elemző és értelmező megvilágítása, átfogó kontextusba helyezése jelentette a legnagyobb intellektuális élményt az olvasás során. Nem csak precíz képet kapunk a filmtörténetekben olvasható koncepciókról, hanem ezek társadalomtörténeti kontextusba kerülnek és önmagukon túlmutató jelentésrétegeket is látni engednek. Forgács Iván

szakirodalmi ismertetéséből fokozatosan és tapintatosan bontakozik ki, hogy függetlenül attól, hogy a szóban forgó munka a világ mely tájékán és melyik évtizedben született, gyakorlatilag egyik sem lépett túl az ismeretterjesztő jellegen, ideértve a XXI. század elején keletkezett írásokat is.

Forgács Iván összegzi, hogy az angol nyelvű szakirodalom krónika jellegű – ami nem meglepő, hiszen csupa olyan szerzőről van szó, akiknek személyes kötődése volt a Szovjetunióhoz, vagy emigránsként, vagy hosszabb ott töltött időszak okán –, de rengeteg ellenőrizhető adatra épül, különböző típusú forrásokat használ és szépirodalmi vagy publicisztikai hangnemet üt meg. Ismeretterjesztő szándékának alapját az adja, hogy fel akarja tárni a szovjet politikai–társadalmi közeget, vagyis a filmtörténeti vizsgálódásokat a politikai háttér iránti érdeklődésnek veti alá.

A szovjet–orosz szakirodalom viszont éppen azért nem lép túl az ismeretterjesztésen, mert teljességgel hiányzik belőle a fenti megközelítés. Pedig a filmtudomány a Szovjetunióban nagyon korán (az 1920-as évek végétől) intézményes kereteket kapott – mind a kutatás, mind az oktatás szintjén. Ugyan sok jelentős munka született, de valamennyi műközpontú és tartózkodik az ideológiai-politikai összefüggések vizsgálatától. Ezek alapján fogalmazza meg Forgács Iván azt a tételét, miszerint tudományos szovjet filmtörténeti mű mind a mai napig nem született (97. o.). Ez részben az évtizedek óta egyeduralkodónak számító megközelítésmódból fakad: a szovjet filmkritika jellemzően a tartalomra, a sztorira fókuszált, a tartalmi ismertetésen keresztül igyekezve „ideológiailag bebiztosítani” magát. Ebből a megközelítésből következik az ismertetett munkák azon közös jellemzője is, hogy a művészeti folyamatokat csak tematikus-műfaji bontásban tárgyalják, ráadásul keverik a tematikus és a műfaji megközelítéseket és nélkülözik az elméleti megalapozottságot, így jobban hasonlítanak egy recenzióhalmazra, semmint egy fejlődési/alakulási folyamatokat felvázoló átfogó koncepcióra. (46. o.)

Sajátos nézőpont érvényesül azokban a munkákban, amelyek a szovjet filmtörténetet a kelet-európai régió egésze felől közelítik meg. Ennek emigr-

rás változatát olvashatjuk a cseh származású Nira és Antoním Liehm 1977-es, Californiában megjelent, *The Most Important Art. Eastern European Film after 1945* című munkájában. Jól tükrözi a szóban forgó kötet, hogy Nyugat-Európát és Amerikát lényegében csak az érdekelte az egész kelet-európai régióból, hogy 1945 után mennyiben és miként érvényesült itt vagy ott a szovjet modell. Éppen ezért az a kép rajzolódik ki a Liehm-páros írásaiból, hogy a kelet-európai országok filmművészete gyakorlatilag a szovjet filmművészet „kihelyezett tagozatainak” tekinthető. (122–123. o.)

Forgács Iván azért tartja külön kiemelendőnek Nemes Károly már említett munkáját, mert Nemes valamelyest túllép a tiszta ismeretterjesztésen és a szovjet filmet a világ filmművészete szempontjából, esztétikai értékek mentén vizsgálja. (134. o.) Természetesen ehhez elengedhetetlen volt az a (minimális) rálátási távolság, amit Magyarország ’biztosított’. Forgács Iván rámutat arra, hogy Nemesnek sikerült az elemzések során összehangolni „a külső kényszerek és a filmes ábrázolás belső logikáját” (136. o.), ezzel komoly lépést téve afelé, hogy áttekinthetőbbé tegye „a sematizmus leküzdésének filmművészeti folyamatát” (138. o.), ami az 1950-es évek egyik jelentős fejleménye volt.

Összegzésképpen megállapítható, hogy Forgács Iván a historiográfiai áttekintés segítségével egyrészt azt akarta több oldalról megvizsgálni, hogy az 1950-es évek második felében milyen fejlődés indult el/ment végbe a szovjet filmművészetben. Másrészt viszont magának a filmtörténetírásnak mint műfajnak a jellemzőit kutatja, kérdéseit feszegeti, eredményességét vizsgálja. Erről szól a kötet második nagy fejezete (*A filmtörténeti folyamat tanulmányozásának lehetőségei*, 151–191. o.). Mielőtt rátérnék arra, hogy milyen új irányt javasol a szerző, röviden visszakanyarodok néhány, a szovjet filmtörténeti írások kapcsán megfogalmazott fontos észrevételéhez.

Forgács Iván megállapítja, hogy a szovjet filmek ’szembeállása’, és ezzel együtt fejlődése először a filmes eszköztárban jelenik meg, ami a tartalmi megfelelés leple alatt, mintegy titokban, de – nyilván – láthatóan jelenik meg. A sorok között olvasás gyakorlata az 1950-es években természetesen elsősorban az irodalomban csiszolódik ki. A kortárs moziközönségnek még nem volt elegendő vizuális tapasztalata ahhoz, hogy azonnal értelmezni is tudja a látványban megjelenő újszerűséget, ’másképp gondolkodást’. De a filmtörténész számára ez jelenti az igazi kihívást, ráadásul egyszerre két szinten

is, hiszen a művészi gyakorlat változásával párhuzamosan a filmtörténeti írásokban is megjelenik valami újszerű a sorok közé rejtve. Nem arról van szó, hogy a sorok között tudatosan, egy kidolgozott kódrendszert alkalmazva üzenetek lennének elrejtve, hanem arról, hogy a politikai–ideológiai elnyomáshoz alkalmazkodva, azt létfeltételként elfogadva („elfogadja az esztétikai értékeremtés lehetséges terének”, 77. o.) is ki tudott alakulni bizonyos szakmaiság, illetve művészi produktum. A mából visszatekintve már csak azért is érdemes ezeket a folyamatokat kitapogatni és tanulságként szem előtt tartani, hogy ne essünk abba a napjainkat jellemző hibába, hogy mindent ab ovo elutasítunk, ami nem volt nyíltan és egyértelműen rendszerellenes az elmúlt mintegy 60 évben. A peresztrojka után íródott (nem csak) filmtörténeti és -kritikai írások általános jellemzője, hogy éppen ebbe a politikai csapdába esnek bele, amikor mereven szembeállítják a nevezett korszakban a hatalom és a művészet képviselőit, és nem teszik érdemi művészi elemzés tárgyává azokat a műveket, amelyeknek alkotói nem voltak nyíltan ellenzékiek.

Mondok egy példát. *A szovjet film rövid története* (Moszkva, 1969.) ismertetésében Forgács Iván kitér a korszakban elvárt vonalas tudományosság jellegzetességeinek kimutatására, a „dialektikus kényszer” (41. o.) hatásaira, de rámutat, hogy a hangsúlyozott dialektikusság mögött egyrészt mély és érdemi felismerések is meghúzódnak, másrészt viszont éppen szakmai tanácstalanságot takarhatnak, nem pedig pusztán kötelező politikai köröket jelentenek. („... dialektikába bújtatja a válasz hiányát.” 42. o.) Forgács Iván kiemeli, hogy ebben a műben a legérdekesebb filmtörténeti felismerések és filmesztétikai összegzések éppen a forradalmi tematikájú filmek kapcsán fogalmazódnak meg. Szigorúan szem előtt tartva az ideológiai elvárásokat a filmek értékelésénél, az olvasó számos érdemi megállapítással is találkozhat, ami jelzi, hogy a művészetek belső fejlődési törvényszerűségeitől idegen, külső kényszerítő tényezők mellett is kirajzolódik egy fejlődési irány. Kiderül, hogy az alkotói szabadság teljes hiánya végső soron megvalósíthatatlan folyamat, de nem csak azért, mert felvirágozik a nem hivatalos művészet a Szovjetunióban, hanem azért is, mert az igazi tehetség a hivatalos keretek között is képes felbukkanási lehetőségeket találni magának. Talán a filmművészet esetében a legfontosabb ezeknek az útvonalaknak a jelentősége, hiszen amíg szépirodalmi, zenei vagy képzőművészeti alkotások készülhettek a fióknak, terjedhettek informálisan, addig filmek

levele titkos életre nem nagyon készültek a technikai kötöttségek miatt. (Hol voltak akkor még a digitális kamerák?)

Forgács Iván az ismertetett szakirodalom közül a legjelentősebbnek A szovjet film története Moszkvában 1978-ban megjelent 4. kötetét tartja, ugyanis a játékfilmekről szóló fejezetben kijelölésre kerülnek a korszak legmeghatározóbb szovjet filmjei és ez a kijelölés a később születő filmtörténeti munkák számára is irányadóvá válik, sőt, azóta is érvényben van.

Forgács Iván monográfiájának előnyére válik, hogy a szerző a részletes és értelmező bibliográfiai ismertetés után tér csak ki a fogalomhasználat jelentőségére, így elkerüli az elvárható, ám sematikus felépítés unalmasságát, de arányos hangsúlyt helyez arra, amire szükséges.

Most pedig térjünk rá az adatbázisokra épülő filmtörténetírás lehetőségének kérdésére. Forgács Iván a szakirodalmi áttekintés segítségével azt a kérdést is feszegeti, hogy miért nem tud megszületni 'az igazi tudományos filmtörténet'. Mi akadályozza a filmtörténetírást abban, hogy a szó klasszikus értelmében vett tudományosság jellegét öltse magára? Miért van az, hogy „a filmtudomány ma nagyjából annyit tud a filmművészetről, mint bármelyik filmbarát”? (186. o.) Az egyik lehetséges okot a módszerben látja a szerző és felveti, hogy olyan módszert kellene alkalmazni, ami az egzakt természettudományok háttérkutatásainak mintájára működik. „Ha egy film adatolható jellemzők mentén a mindenkori maximális alaposággal leírható, az elméletileg olyan szerkezeti modellek, történeti összefüggések feltárására ad lehetőséget, amelyre a filmtudomány hagyományos eszközökkel nem volt képes.” (187. o.) Forgács Iván a számítástechnikai lehetőségeket kiaknázó filmes adatbázisok kreatív használatát tarja egy lehetséges kiútnak. Nem beszél a levegőbe a szerző, hiszen 1999-ben maga is részt vett egy ilyen jellegű kísérleti kutatásban. (189. o.)

A természettudományos módszerek rávetítése a művészetekre és a bölcsélet szférájára egyébként nem új keletű igény. Oroszországban a XIX–XX. század fordulóján számos jeles szószólója és művelője volt ennek a szemléletnek. Nemcsak a tudomány és technika vívmányait akarták alkalmazni a korszak művészei és gondolkodói, hanem magukat a módszereket is át akarták venni, hogy a humán területeken közvetlenül hozhassanak létre korszakalkotó műveket, hogy a műalkotásokat közvetlenül világmegismerő és világepítő eszközzé tehesék. Az 1910-es években Moszkvában és Szentpétervárott

kémiai és fizikai laboratóriumok mintájára rendeztek be művészeti alkotóműhelyeket, úgy kísérleteztek a színekkel, formákkal, hangokkal, fényekkel, mint a vegyészek és a fizikusok stb. Rendkívül termékeny és izgalmas korszak volt ez a képző- és iparművészet, a szépirodalom, a színház történetében.

A XX. század derekán a közgazdaságtudományban terjedt el Forgács Iván adatbázis alapú filmtörténeti kutatási elképzeléséhez hasonló módszer, ami azt célozza, hogy összekapcsolja az elemzés explicit elméletét a formális statisztika eredményeivel és módszereivel, alapos adatkezelési elvek mentén. Ez a kliometria. Célja a közgazdasági folyamatok abszolút és objektív leírhatóságának megvalósítása. A kliometria két híve és alkalmazója, Richard W. Fogel és Douglas North 1993-ban megosztott közgazdasági Nobel-díjat kapott. Tehát bátran állíthatjuk, hogy a szemlélet perspektivikus. És mégis motoszkál bennem egy kérdés. Természettudományos értelemben kell-e tudományossá tenni a gazdaságtörténetet és a történetírást? Még inkább élesen merül fel bennem a kérdés a művészetek, vagy éppen a filmtörténet esetében. Érdemes-e kizárni a szubjektív elemet a filmtörténeti kutatásokból? Mi van akkor, amikor már „Nem jut szerep a megérzéseknek, az impresszionista intuíciónak” (186. o.)? Azt gyanítom, hogy a művészettörténetben, azon belül a filmtörténetben is a statisztikai adatokká alakító módszerrel nem jutunk el új dimenziókba, bár kétségtelen, hogy bizonyos jelenségek, tendenciák adatolhatóvá válnak, így sokkal könnyebben lehet majd referenciaként támaszkodni rájuk. Ez valószínűleg segítséget fog nyújtani a Forgács Iván által hiányolt valódi szintetizáló filmtörténet megírásához. De remélem, a szubjektív elem nem fog kiküszöbölődni a végső folyamatból, hiszen, míg a természet jelenségeinek az ember passzív megfigyelője, addig a filmművészeti alkotásoknak – aktív befogadója. És, mint tudjuk, a befogadás legalábbis kétszereplős. Éppen ezért bátran megengedem magamnak a zárszóban, hogy szubjektív legyek: nekem nagyon tetszett Forgács Iván könyve. Jó szívvel ajánlom mind a szakembereknek, mind pedig a laikus érdeklődőknek.

FORGÁCS IVÁN



Filmtörténetek olvadása

AZ 1950-ES ÉVEK MÁSODIK FELÉNEK
SZOVJET-OROSZ FILMMŰVÉSZETE

RUSZISZTIKAI KÖNYVEK XXIX.

RUSSICA PANNONICANA



Huszonhárom éve elkészült és vár az ünnepi bemutatóra „A leghosszabb film” c. munkám, mely Szóts Istvánról készült. 2012. június 30-án, születésének centenáriumán, filmklub és filmbarát találkozót szervezünk Budapesten

Péterffy András

TÉPETT NOTESZLAPOK ***** AVAGY ***** „A NÉZŐ MINDENT ELHISZ

Szóts István két híres nagyjátékfilmjét a hatvanas években ismertem meg; a Filmmúzeumban láttam egy bérleti előadáson az „**Emberek a havason**”-t, és – egészen váratlanul – a Földművelésügyi Minisztérium vetítőjében 1966-ban, egy zártkörű, régi magyar filmeket bemutató programban a hivatalosan soha nem vetített (lényegében 1948 óta csendesen betiltott) „**Ének a búzamezőkről**” c. remekművet.

Aztán már vadásztam a Szóts művekre és nagy meglepetésemre az Egyetemi Könyvtárban rátaláltam a „**Röpirat a magyar filmművészet ügyében**” c. kis könyvre. Napokon át bújtam és elsőéves bölcsészként, szorgos filozófusként „kicéduláztam” vagyis szépen feldolgoztam magamnak. Élveztem a stílusát, a tipográfiáját, a könyv szagát és tapintását – megérintett a húsz évvel korábbi időszak atmoszférája, a háború után ébredező progresszív művész-értelmiség problémavilága, újrakezdési vágya, nyitottsága, bátorsága. A könyvben a legjobban az ragadott meg, hogy a szerző a maga példáját is elénk vetítette: bizonyította, tanulható és tanítható a filmkészítés, bár kétségkívül kell hozzá egy sor adottság és amit nem mondott ki, de a sorok közt ez volt – kell hozzá erkölcsi tartás.

Bennem akkoriban már mozogtak filmes, alkotói ambíciók, lelkes amatőr filmes voltam, az Egyetemi Színház filmes rendezvényeinek nemcsak résztvevője, de egyre gyakrabban segédszerkesztője, filmes estek, vetítések szervezője.

Szóts diákként nagyon aktív volt, reálgimnáziumi diákként az irodalmi önképzőkör sikeres „szerzője” volt, ludovikás korában Aba Novák Vilmoshoz járt krokizni és nyaranta szülőfaluja, Szentgyörgyválja határában a tájat – a falubeliek nagy tiszteletétől övezve – olajfestményen örökítet-

te meg. Szóts Istvánt szó és kép, irodalom és festészet, zene és néprajz iránti érdeklődés vitte a film felé (és tántorította el a katonai pályától).

A hatvanas években, halkan mondták ki a nevét, hisz 57-ben „disszidált” és ez akkor nagy bűn volt, a korábbi esetleges érdemeit is elhomályosította. Sok ismerősöm, barátom és rokonom volt disszidens, de Szóts „disszidens volta” rázott meg a leginkább: ő, aki számomra a magyar kultúra egyik pillére, a magyar film sarkköve volt, aki látens példaképként lebegett a magyar filmkészítők előtt, és a magyar új hullám etalonja lett – ő hagyott volna cserben minket(?) Vagy a hazája hagyta elmenni, vagy ami még fájóbb – elüldözte?

A részleteket csak jóval később, majd húsz év múlva tudtam meg, amikor személyesen is összetalálkoztunk és – nagy megtiszteltetés számomra – filmet készíthettem róla.

A nyolcvanas években már gyakorta járt haza Bécsből, sőt addigra már megengedőbb lett a politika és „kitántorgott” nagyjait útlevéllal nemcsak beengedte az országba, de többeket is alkotásra, itthoni művészi munkára biztatott. Ő is hamar aktivizálta magát, előbb József nádorról kezdett filmbe, mely egy idő után félbe maradt, aztán lázasan írt forgatókönyvet az aradi tizenhárom vértanúról és végül ebből nőtt ki „Batthyányi Lajos, a mártír miniszterelnök” drámája - ezt írta meg érzékeny forgatókönyvben. E forgatókönyv meg is jelent, de filmmé –sok oknál fogva – már nem vált.

Ezekben az években mi gyakorta találkoztunk és unszolásomra nagy nehezen beleegyezett, hogy portréfilmet készítsék róla. Filmtörténészek, újságírók is ostromolták, több életút interjút adott és „modellt ült” egy szobrász-vágó barát, Morell Mi-

hály műtermében is és akkortájt elkészült róla egy szép portré-szobor.

A szoborról Morell Mihály gyakran felemlégeti, hogy nagyon megküzdött Szótscsel, aki maximalista volt, önkritikus és kritikus alkat, – na és persze egy kicsit hiú is –, aki a füle mögötti apró hajtincs kunkorodását is számon kérte a szobrászon. Tanúként állítom: a hajtincs ugyanolyan kedvesen, kecsesen kunkorodik, mint a valóságban, sőt talán még szebben, mert egy szobrász-költő kunkorította.

Miközben a filmes portré első felvételei zajlottak felidéződött bennem egy jó tíz évvel korábbi találkozás Tatay Sándor íróval.

Békés táj, szőlők, báránnyelvhők.

Valamikor a távoli hetvenes évek derekán operatőrként forgattam Szigligeten.

Tatay Sándor sokat mesélt arról, hogy 1944 nyarán egy jámbor kis csapat tagjaként – forgatókönyvíróként – itt dolgozott egy filmen, melynek Szóts István volt a rendezője, Dulovits Jenő az operatőre.

A Gárdonyi novella alapján „Hegyen égő tűz” címmel sok száz méter leforgattak, a filmet a háború miatt nem tudta Szóts befejezni (nem is igazán akarta) sőt volt olyan pillanata is, amikor azt mesélte, hogy az egész forgatás alibi volt, csak meg akarták úszni a katonai behívót.

Na ezt a történetet, Tatay Sándor olyan ékesszólóan mesélte el, hogy kedvet kaptam, hogy utána nézzek, hátha a befejezetlen film anyagából megmaradtak felvételek. Kicsit kellett csak kutakodnunk, a Filmtudományi Intézet raktárában több doboz negatív és pozitív is volt és ezeket még 1977-ben megnézhetjük.

Tatay megírta ezt a 1944-es színes történetet egy novellában, meg is jelentette a „Lyuk a tetőn” c. kötetében.



Akkoriban én magam egy éles fordulattal a Balázs Béla Stúdió munkájába merültem bele, forgattam, fényképeztem, a vezetőség tagjaként aktív filmes közéletet éltem.

Ekkor született meg a „Térmetzsés” c. Fábry Péter film, majd a Hunniában a „Nyom nélkül” Cseh Tamás főszereplésével, e kettőnek az operatőri munkája jelentett igazi kihívást és jó időre elfeledkeztem a „Hegyen égő tűz”-ről. Sok szép dokumentumfilm feladatom volt, azután a Budapest Stúdióban Nemeskürty Istvánnal az „Eszterlác”, az első nagyjátékfilm rendezésem. Amikor ezt a filmemet befejeztem, a bemutató után újra elővettem Tatay Sándor történetét. Nemeskürty is pártfogolta, hogy szülessék egy irodalmi forgatókönyv a novellából és néhány motívum kiemelésével Vörös Évával megírtuk „A leghosszabb film” c. forgatókönyvet.

A történet főhőse nem Szóts, hanem egy filmrendező, de óhatatlan, hogy az ő figurájára gondolt mindenki, és mi magunk sem tudtunk (nem is akartunk) elszakadni tőle. „Homage a Szóts” – tisztelgésnek szántuk.

Ez a játékfilm terv anyagi és egyéb okok miatt nem valósulhatott meg, de a Szóts Istvánról szóló művészportré forgatása folytatódott.

Éveken át forgattunk, szép komótosan. Felvettünk jeleneteket, életrajzi anekdotákat, aztán elvettük, ami már megvolt, újra meg újra nekiszaladtunk egy-egy történetnek.

Soha nem volt elégedett önmagával. „Nem baj, majd újra vesszük...” – mondta.

Amikor a filmet 1988-ban vágni kezdtem többször is megnézett egy-egy részletet, de nem volt türelme az egészhez.

„Ez így jó, de majd még kiegészítjük...”

Végül két verziót készítettem. A hosszabb, a mozi számára szánt változat volt számára és számomra is a kedvesebb, de végül a Televízió a rövidebbet, a „Torzó” című portréfilmet állította műsorba.

Ennek központjában 56 állt, a forradalom és az akkortájt forgatott „Melyiket a kilenc közül?” c. kisjátékfilmje. A sors torz fintora, hogy Karácsonykor a meghirdetett műsor megváltozott; a romániai „forradalom” elsöpörte a vetítést.

A hosszabb változatról úgy döntöttünk, hogy majd egyszer, valamikor, egy jeles évben, egy jeles napon méltó közönség elé vesszük.

Kerek száz éve született Szóts István, van-e enél jelesebb év az emlékező vetítésre.

Mert „A leghosszabb film” – egy ember élete.

1989-ben sokak örömeire megjelent a „**Röpirat a magyar filmművészet ügyében**” reprint kiadása. Ez nagyjából akkor volt, amikor a portréfilmet befejeztük. A dedikáció, ahogy tőle megszoktam – pontos, tömör és szikár:

„Péterffy Andrásnak a leghosszabb közös filmünk emlékére. Barátsággal: Szóts István Bp.1989. okt.”

Hetvenhét éves volt ekkor és mindenki úgy látta, hogy nagyon jól tartja magát és csodálkoztunk, amikor a Batthyányi film forgatását már nem merete elvállalni, hisz a forgatókönyvével elkészült és a filmszakmából nagyon sokan készen álltunk, hogy a forgatás terhes részét a válláról levegyük.

„A két kaszás nagyon fenyegeti az embert – mondta játékos, önjónikus fordulattal az életkorának két hetes számjegyére utalva – felelőtlenység lenne belevágni...”

A reprint „Röpirat...” gondolatai – bár volt egy-két szakmai fórum, ahol újra felfedezve, újraértelmezve beszélgettünk, vitatkoztunk a magyar filmművészet jövőjéről – lényegében ugyanúgy nem kerültek a kultúrpolitikai döntéshozók asztalára, mint közvetlenül a háború után is elkerülték a politikusok figyelmét.

Pedig Szóts naiv reményét már az előszóban is –igaz halkán és kételyekkel – világosan megfogalmazta 1945 április havában:

„Az is lehet, hogy falrahányt borsó, tengerbe dobott palack lesz a sorsa ennek a tervezetnek; mégis úgy érzem, útjára kell bocsássam. Talán a vezetők közt messzebbnézők, a politikusok közt államférfiak is lesznek, akik jobban megértik és megsegítik kultúránk hamúpipókéjének – a magyar filmművészetnek ügyét – a tegnapok hatalmasainál.

Őket keresi ez a válságos időkben elhangzó ségélykérő írás.”

A reprint „Röpirat...” elé Szóts visszaemlékező, extra előszót is írt és negyvenvalahány év távlatából akkori szorongásait igazoltnak látja:

„A szakma vezetőinek legnagyobb része fanyalognva fogadta Röpiratomat. Nekik régi pozícióik visszavétele

és biztosítása volt akkor legfőbb céljuk. Nem volt érdekük a filmgyártás addigi módszereinek megváltoztatása, sem a magyar filmművészet újjászületése, sem a fiatalok beengedése a szakma védett és általuk birtokolt vadászterületeire. S az még külön olajat öntött a tüzre, hogy ezek a nehezen cáfolható reformgondolatok épp tőlem indultak ki...

A szakma hivatali íróasztalai mögött ülő személyek pedig az elnémitás legcélravezetőbb módszerét alkalmazták, egyszerűen nem vettek róla tudomást.

Elhallgatták!

A könyv megmaradt pár száz példányát egy antikvárius kilószámra felvásárolta. Ezekből később néhány könyvritkaságként került forgalomba, amikor aktualitását nagyrészt már elvesztette.”

Amikor a rendszerváltás szellői fújdogáltak már 1989-ben is az volt a kérdés, hogyan újulhat meg a filmgyártás, mert az állami irányítás és pénzosztás meglehetősen ellentmondásosan működött.

Nem illik sommásan elítélni a „filmes rendszerváltás” folyamatát, de most megteszem:

- korszerűnek látszó alapítványi formába vették át a filmgyártás működtetését, (értsd finanszírozását), önállóságot kaptak a gyártó részlegek és üzleti alapon hagyták az infrastruktúrát „önállóan” leromlani, a stúdiókat a szakmai műhelyeket szétesni, a technikát és a gépeket és ingatlanokat kiárusítani, a filmjogokat széthordani.
- erőltették a film minden területén a privatizációt, ez az egész filmterjesztési rendszert is megroppantotta,
- az új pénzosztási mechanizmusok pedig a protekcionizmust erősítették nem a demokráciát
- szép lassan kimúlt a hatvanas évek óta legértékesebb műhely, a Balázs Béla Stúdió, vagyis a kísérleti műhely (Szóts egyetlen olyan vágya, mely megvalósult és jól működött)

Ma sem vesztette el aktualitását a „Röpirat...”-ban felvetett egyetlen kérdés sem.

A filmszakma oktatásának mikéntje ma is fontos módszertani kérdés; kiket és mire kell megtanítani (szakmát és/vagy látásmódot?) Azt ma is valljuk,

hogy az elemzés az alapja a filmes gondolkodás-módnak a profi képzésben is.

„Filmet legjobban a filmből lehet tanulni. Nincs az a rossz film, amiből jót ne tanulhatnánk. A filmvetítéssel kapcsolatos vitaelőadások, az újravetítés részletes kritikái szétboncolják a művet és annak belső szerkezete épügy láthatóvá válik, mint a röntgenernyő, vagy a professzor bonckése nyomán az emberi test csontrendszere, finom idegszájai...”

Ma a Filmművészeti Egyetem komplex képzést ad, de se szeri se száma a különböző kurzusoknak, mely után gyorstalpalt operatőrök és szerkesztők veszik át a hatalmat, hisz „kell a médiamunkás, annynyi a közölnivaló!” Itt nem tehetem, hogy egy oldalvágást ne tegyek; a televíziók bolondgombamód szaporodnak, a csatornák közt szörfözve annyi szemtetet látunk, hogy beleborzadunk. Ez lenne a képi kultúra? Sokszor nehéz eldönteni, hogy dilettantizmus vagy nemtörődömség, felelőtlenség az oka annak, hogy a képernyőn mutatott/láttatott világ egyszerűen hazug.

A másik legfájóbb dolog, hogy az elmúlt húsz évben a kommercializálódás minden téren elhatalmasodott és kialakult az igényes és értő mozt néző közönség helyett egy plázázó-filmfogyasztó, akiknek az ízlését már a multiplexek üzleti érdekei alakítják.

A legnagyobb veszteség tehát a közönség, a fitatóság és a filmkultúra (majdnem az egész vizuális kultúrával egyetemben) a szórakoztatóipar része lett, abba – a felismerhetetlenségig átalakulva – beleolvadt.

Pedig Szóts István pontosan és egyszerűen megfogalmazta, hogy milyen filmklubokat, szemináriumokat, előadásokat kell szervezni;

„...mindent el kell követni a közönség ízlésének, látásának nevelésére. Mert hiába készülnek a legjobb filmek -, ha nincs közönség, mely megérti, lelkesedik s követeli őket. Svájci és orosz mintára; szakemberek, kritikusok, művészek és jó ízlésű emberekből meg kell szervezni a Film Barátainak Egyesületét. Tagjai minden filmet megnéznének bemutatás előtt (akár egy színházi főpróbát) Ajánlják, vagy lebeszélnek róla a közönséget a nálunk is divatos Actio Catholica kommunikációjához hasonlóan. Csak persze több tárgyilagossággal, általános emberi és művészi célok szempontjából.

Vita, bemutatók rendezése, a film alkotói, cenzorai és kritikusai közreműködésével ... igen termékeny

és hasznos eszköze volna a film művészi fejlődésének, az ízlés és a filmszerű látás nevelésének. Alapos felkészültséget követelne meg nemcsak a filmalkotótól, hanem a cenzortól és a kritikustól is.

A nagyközönség részére is mentől több felvilágosító matiné, kalauz előadást lehetne rendezni, ahol kimagasló művészi filmeket vetítés és egyes részletek újravetítésével analizálni, magyarázni lehetne. Hasonlatosan egy múzeumi tárlatvezetéshez, vagy koncert kalauzhoz. Pár kultúrfilm is készülhetne a filmgyártás műhelytitkairól, stílusáról, művészi törvényeiről, önálló útjairól sőt kirtívó hibáiról és tévedéseiről is. Ugyancsak gondoskodni kell népszerű szakkönyvek, esztétikai könyvek olcsó kiadásáról.

Mi, akik a hatvanas években ifjúként átéltük, spontán vagy tudatos módon csináltuk a magyar filmklub mozgalom legszebb éveit jól tudtuk, hogy nem egyszerűen az volt a varázsa a filmkluboknak, hogy ott igényes filmeket láttunk, hogy szakértők tartottak bevezetőket, hanem az, hogy utána vita volt. (A vita jelensége már önmagában is pikáns dolog volt egy magát népi demokráciának hívó autokratikus korban, ahol a tekintélyelvűség uralta nemcsak a politikát, de az ízlést, az értelmezést is érezhető korlátok közé zárta)

Felrémlik, hogy volt olyan beszélgetés az ELTE valamelyik előadótermében, ahol egy Antonioni film vetítése után nem a kötelező köröket futották a napközben tudszoc és dialmat órák hallgatására kényszerített hallgatók, (misperint a kapitalista társadalom embertelen, elidegenítő és antihumánus) hanem arról szólt egy Mertz Nándor nevű kivételesen okos fiatalember, hogy miként valósul meg a személyiség autonómia törekvése és hogy a szabadság és determináltság miként viszonyulnak egymáshoz.

(Csak a fiatalabbak kedvéért az előbbi két – nem kevés lenézést tartalmazó – rövidítés, a kötelező ideológiai tárgyakat jelöli név szerint a tudományos szocializmust és a dialektikus materializmust, melyek marxista disciplinák voltak, akkortájt ilyen néven elméleti, „filozófiai” tantárgyakat oktattak nekünk. A másik feloldandó rejtély, ki volt Mertz Nándor. Az ELTE hallgatója, népművelés szakos, filmszerető és értő filozófus, aki az ELTE AFK –amatőr film klub – tagjaként több filmet is készített, ezek egyike a „Hídavatás” volt, melynek apropója az ak-

kor újra épített Erzsébet híd felavatása volt. Televíziós szerkesztőként sikeres filmes pálya előtt állt és nagyon korán tragikus balesetben halt meg)

Szóval a filmvita a szabadság megélése volt, ki óvatosan, ki bátrabban szólalt meg, de mindenki átélte, hogy a véleményének visszhangja is lehet.

A filmvita szinte minden alkalommal széles hullámokat vetett. Ritka volt az olyan klubest, hogy csak a film sajátos formanyelvét, az esztétikumot, a színészi, scenikai jelenségeket vizsgáltuk volna – szinte mindig világszemléleti, erkölcsi kérdéseket jutottunk el. Ez aztán azzal is gazdagodott, hogy sokan a véleményük mellé személyes élményeket is hoztak példának és egy-egy vitaest rengeteg emberi kapcsolatot is megalapozott. A vitáról hazafelé menet, kisebb csoportokban, villamoson vagy egy kocsmában folyt tovább a gondolat, s nem egyszer születtek barátságok (szerelmek!) egy-egy filmvita után.

Nem nagy bátorság kijelenteni, hogy a közöösségtérítés, az egyéni ambíciók kiélésének lehetősége, a személyiség fejlődésének terepe volt a filmklub. Ennél intenzívebben élő közöösség kevés volt, csak az öntevékeny művészeti együttesek tevékenysége volt ebben az korszakban, de ez a kettő sokszor még össze is kapcsolódott. Saját példatáramból is sok nevet tudnék felhozni; például az ELTE öntevékeny együttesének sok aktív tagja volt, az amatőrklub, az Univesitas, a Filmtudományi diákkör, az irodalmi színpad, a néptánc együttes, az énekkar keresztül-kasul átszótték egymást, közös életterünk az Egyetemi Színpad volt és egyik közös nevezőnk az volt, hogy az Eisenstein vagy a Jean Vigo klubba jártunk, hogy a Filmkultúra estek résztvevői később szerkesztői voltunk, a Premier előtti filmvetítések és vitákon aktív szereplők lehettünk. Az akkor legaktívabb emberek ma is a (film)kultúra területén dolgoznak.

Vagyis olyan élethelyzetben találkoztunk a filmmel, mely segített a szellemi önfejlesztésben, a kritikus-analitikus gondolkozás kialakításában, az ízlésünk formálódásában és sokunk számára ez életpálya is lett.

A szétzilált vagyoni helyzet, a privatizáció, a jogok körüli huzavona az elmúlt huszonöt évben megnehezítette nemcsak a filmgyártás helyzetét,

de indirekten a filmklubok életét. Egy ideig még élt annak az illúziója, hogy az egyre üzletibb alapra kerülő filmforgalmazás mellett lehet nonprofit tevékenységként működtetni ún. art mozikat.

Szóts is írt 1945-ben egy ilyen képződményről, ez volt az ő szóhasználatában az „ínyencek mozija”

„Egy avantgarde filmszínház csak Budapest kultúrájának lenne bizonyítéka. Egy mozi, ahol egyformán vetítenek keskeny és normálfilmeket-, a film barátai, ínycencei részére. Műsorán helyet kaphatnak az akadémia és a kísérleti stúdió filmjein túl a tehetséges amatőrök munkái is. Külföldiek, magyarok egyaránt. Itt cserélődnének a film művészetének új mondanivalói, merész forma és stílus keresései-, tapogatózó, nagyszerű villandásai.

A film műfajait, formai kibontakozását segítené elő egy ilyen mozi. A mostani üzleti elv, másfél-két órában szabja meg egy film hosszát. Kétezer-háromezer méter állandó sablonjába parancsol egy háromkötetes regényt, éppúgy, mint egy ötoldalas novellát

Hogy versek, novellák, gondolatok -, miniatűrök és freskók -, dalok vagy szimfóniákhoz hasonlóan -, a film műfaji formái is kialakuljanak -, első lépés egy avantgarde mozi, ahol otthont és közönséget talál, ösztönzést adhat és kaphat a filmművészet.”...

Nos, a hatvanas években ez megvalósult, évtizedeken át működött, de mára ez a közművelődési forma is az ellehetetlenülés felé halad.

Pedig még tíz éve is úgy tetszett, hogy a világ filmtermésének egy kis százaléka, az igényes művészfilm kis állami, szponzori, pályázati támogatással megáll a lábán és vannak olyan vetítési formák (bérletes előadások, sorozatok) melyek, ha tömegeket nem is, de a diákság, az értelmiség egy részét elérik.

Ez a remény azért is élt bennem, mert sok-sok év előkészítés után a magyar felsőoktatás kitermelte a média- és kommunikáció szakképzést és ennek valamilyen formája szinte minden egyetemen van.

(Előképe is van persze a tudományegyetemi kommunikáció képzésnek, magam – és ne tűnjön ez szerénytelenségnek – kezdeményezője és húsz éven át vezető tanára voltam annak az ELTE TTK-n tartott szakosító, másoddiplomát adó képzésnek, melynek végzett hallgatói közül sokan a magyar filmszakma elismert alakjai (Mohi Sándor, Váradi Gábor, Dömötör Péter, Domokos János, Pesty László, Nagy Ernő, Szalay Péter és még sokan), akik rendezőként, operatőrként, szerkesztőként vagy épp médiatanárként dolgoznak.)

Ma nagyipar lett a médiaképzés, sokszor már magam is megriadok attól a hatalmas diáklétszámtól, amit ezekre a szakokra felvesznek.

Magánjellegű szorongásomnak konkrét oka van; húsz éve a PPKE Bölcsészkarán indítottuk az első ötéves, nappali „Kommunikáció” szakot, melyről minden tanárnak kicsit más - érthetően sajátosan önző - jövőképe volt. Én magam - gyakorló filmesként - a gyakorlati képzést tartottam volna a legfontosabbnak, persze komoly elméleti megalapozással párhuzamosan. Mások esztétákat akartak faragni a mit sem sejtő és választani nem tudó bölcsészlányokból, akiknek legalább olyan ködös elképzeléseik voltak a jövőről, mint tanáraiknak. Ismét mások azt hitték, hogy a kommunikáció képzés kimenete a pszichológiailag képzett HR-es, esetleg szóvivő, bemondó, mindenhez értő újságíró, jobb esetben médiatanár.

Van néhány olyan egyetem, ahol a kommunikáció szakosok egy része művelt és hozzáértő, lelkes filmbarát és jó klubokat működtetnek, de ez a kisebbik hányad. A többség számára a film súlytalan szórakozás, felhőtlen kikapcsolódás, fogyasztás, röhhögés és izgalom. No, ezt a kínálat is megteremti, mert a moziműsorokat figyelve csak nehezen találunk igazi értéket.

Az elmúlt húsz év az az időszak, amikor a médiismeret, mint tantárgy bekerült az alap és középfokú oktatás tanrendjébe is. Mivel nem ismerem csak néhány kiemelkedő tanár munkáját, nehéz az ország fiatalságának filmizlését megítélni, persze azt joggal hihetnénk, hogy a médiatudatosság, a médiismeret jótékony hatással van az igényes mozizásra.

Szóts is - örök jóhiszeműségével - ő is a nevelés erejében bízott.

„Irodalmat, rajzot, zenét középiskolákban, sőt elemiben is tanítanak nagyon helyesen. Ugyanakkor nem hanyagolhatjuk el a filmet, a jövő hatalmas, új művészetét, mely sokkalta inkább mindennapos szellemi tápláléka az emberiségnek a többi művészetnél. A Filmakadémia, Filmklub és Avant Garde Mozi keretében rövid ideig tartó esti szemináriumokat kell rendezni az általános filmműveltség megszerzésére.”

Nos, sajnos nem ez az igazság.

A középfokú intézményekben a médiismeret tantárgy általában ideális médiafogyasztókat akar képezni, vagyis felvértezi a diákokat némi önvédelmi ismerettel pl. hogyan akarnak manipulálni minket, mit kell gyanakvással szemlélni a médiá-

ban, hihetünk-e a saját szemünknek, mi a hazugság természetrajza stb. stb...

Vagyis nem az érték megtalálásának örülnek, nem az igényes formát veszik észre, hanem a csúsztatást, a tendenciózus interpretációt, a kommerszfilmek hatásmechanizmusát fedezik fel. Mintha minden a tömegkommunikációban zajlana, pedig tudjuk, hogy onnan már kiszorult vagy háttérbe szorult a kifinomultabb tartalom.

És hát - legyünk realisták - a fiatalok nem néznek televíziós műsort, és ezt akár az egészséges önvédelmi reflex megnyilvánulásának is tekinthetjük.

A mai fiatalok a hálóról letöltöttek, cserélnek, átküldenek mindenféle dolgokat, mindent, ami rövid, frappáns vagy durva. Néha DVD-n kering egy-két érdekes film, de ma már mindenki kalóz módjára elorozza a szerzőtől a megtiszteltetést, mármint azt, hogy jegyet vesz, elzarándokol a moziba és ott - még ha alkalmi közösségben is - de egy kollektív élmény befogadásában, egyfajta rítusban vesz részt.

Nem, ma a médiafogyasztó (filmnéző) magányos. Fülhallgatóval a fülén, hogy senki ne zavarjon, árván ül otthon a fotelben és nézi a mozit. Sokszor a legjobb mozit, amin jókat lehetne sóhajtozni, nevetni, félni, de ez nem adatik meg, mert - mint egy pszichológiai kísérlet alanya a süketszobában - még félni sem mer, és hát egyedül még nevetni sem érdemes.

Jól tudjuk, hogy a tömegkommunikáció legtöbb formája sem közösségi élmény bár néha azt látom, hogy a foci VB-döntő a kocsmai óriás plazmatévé, mintha olyasmi lenne. De ez inkább kivétel.

Atomizáló és individualizáló volt a televíziózás mindig is, és amióta vagy ötven esztendeje a kép szolgáltatásként bejön a nappaliba és a hálószobába, a mozgókép kényelmi dolog lett. Nem ünnep, nem szakrális esemény, hanem profán információs igény kielégítés. Vagyis a képernyőnk ma már alig-alig képes bennünket meglepni. Az otthoni helyzetek, a hétköznapi jelenségek közepette alig tudunk annyi lelki erőt, szellemi koncentrációt magunkból kicsi-holni, hogy egy mozit teljes odaadással - mert csak úgy illik - megnézzünk.

Mert hiába vagyunk egyedül, megszólal a mobil, jön a postás, eszünkbe jut, hogy a mosógép programja lejárt és öblítő szert kellene beletenni és ha már kimentünk a fürdőbe, akkor a konyhába is kifutunk, mert nassolni is kéne valamit.

Hol van az a csendes, sötét hely ahol mindez nem jön elő. A moziban.

Ezért a mozi ma is a film szentélye.

Valamit észrevettem a fiatalokon. Szeretnek a laptopjukon vagy otthoni PC-jükön éjjelente különleges dolgokat nézegetni.

Avantgarde performance-okat, igazi klasszikusokat, friss bolondságokat, klipeket és kalóz ingyencégeket.

S ha már ott ülnek a gép előtt, nyomnak valami kommentet valahová, írnak egy pár sort a barátjuknak, meg egy linket, hogy mit érdemes megnézni.

Feloldják magányukat egy pár gyors mondattal, ha válasz is érkezik még jobb.

Innen már csak egy lépés a webfilmklub.

A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen az Információs Technológiai Karán van egy előadásom, ahol vizuális kultúrát tanítok és az itt legjobban teljesítő hallgatók egyéni tanulás formájában több féléven át elméleti és gyakorlati filmes munkát végezhetnek a Vizuális Műhelyünk stúdiójában.

A gyakorlatvezető Ákos Péter kiváló szerkesztő-vágó és lelkes filmklubos vetette fel, hogy legalább ebben a körben, próbáljunk ki magunkon egy vitaformát. Ha már nem együtt nézzük a filmeket, tegyük a róla szóló gondolkodást a magunk számára nyilvánossá és nyitottá.

Módszertani gondolatait így összegezte:

Filmesek ön-kalibráló, -fejlesztő és -kritikai közösségének terve

A terv lényege első körben egy olyan internet alapú rendszer létrehozása, mely a művészeti érték-ítélő képességet fejleszti.

Képzelnünk el egy (film) kritikai honlapot.

Lényeges, hogy a készítők és művek befogadói számára is tartalmaz információkat, építkezési alapokat nyújtson mind az alkotás mind a befogadás folyamatához. Az egységes rendszerbe bekapcsolódók – a rendszer ismerői – a rendszerben véleményezett, elemzett alkotásokról, közvetlenül is hasznosítható, szinte objektívnak nevezhető információt kapnak.

Ennek mind a gyakorló alkotók, mind az "alkotást tanulók", mind a műveket "csak" befogadni szándékozók, tartalmas időtöltésre vágyók számára nagyon hasznos lehet:

A gyakorlati megvalósítás alapötletei:

Kezdetben a Vizuális Műhely tagjai működtetnék a zárt honlapot aztán meghívás alapján új tagok csatlakozására is lehetőség lenne. A meghívásra jogosultak köre fokozatosan bővíthetne a közösség fejlődésével, önmegtartó, -szabályozó erejének növekedésével.

A honlapra valamilyen válogatás alapján filmeket veszünk föl és a tagok a honlapra bejelentkezve közösségi tevékenységet folytathatnak:

- műkritikát írhatnak
- kritikát értékelhetnek
- egyéb művészeti-, világnézeti írásokat közzétehetnek, olvashatnak
- hozzászólhatnak a keretrendszer szabályainak finomhangolásához
- a közösséghez szólhatnak egyéb ügyekben
- saját alkotások megosztása, véleményeztetése (műhelymunka)
- hirdetések, tájékoztatók feladására lenne mód
- online /off-line eseményekben (pl. film fesztivál!) lehetne részt venni
- off-line filmklub
- off-line filmes tanfolyam:
- egymásra épülő gyakorlati feladatok sorozata, a megvalósítás folyamatában lépésenkénti konzultáció

A rendszer szervező, kapcsolattartó közegként szolgálna filmes(videós) műhelyek országos együttműködésének kialakításában, fejlesztésében. A rendszer interaktivitása folytán komoly gyakorlati segítséget nyújthatna a filmkészítést tanulók képzésében.

A puding próbája: a web-film-vita.

Bár még egyáltalán nem döntöttük el, hogy lesz-e valamilyen irányultsága, specialitása a filmklubunknak, annyit közfelkiáltással elfogadtunk, hogy egyelőre zártkörűen működünk, önszerveződő formában és csak később nyitunk. A mozik/televíziók/DVD kiadók friss kínálatát vesszük alapul, de egyedi ötletek alapján bátran barangolunk majd a filmuniverzumban. Mindez az idei Oscar-díj kiadásakor merült fel és kézenfekvőnek tűnt a „Leleményes Hugo” Scorsese film vitája, még akkor

is, ha volt is olyan előítéletünk, hogy egy hollywoodi műben lehet olyasmi, ami nem ízlésünk szerint való, de több érv is szólt mellette, hogy első nekifutásra ezzel foglalkozzunk.

- Georges Méliès húzónév volt, az „Utazás a Holdba” egy csoda kedves ősfilm
- Martin Scorsese korábbi alkotásai is jó ajánlólevélként szolgáltak
- A 3D és 2D változat összevetése is érdekes konklúziókhoz vezető lehet
- A scenikai Oscar-díj is az sugallta, hogy erős látványvilág jellemzi
- A digitális trükkök és a virtuális valóság is – ellentmondásos – várakozást építettek ki bennünk

A belső levelezési listánkon egyéb információkat is rendszeresen cseréltünk, de ez most átalakult vitává.

Hugo

Z. Gábor: Az első, kritikaindító fél oldal megírásánál nagy problémát okoz, mit is lehet írni, mi az, ami belefér ennyibe, de azért a további hozzászólásokhoz is megfelelő alapot biztosít. Úgy gondolom, alapvetően nem a történetre, hanem annak ábrázolására, sokkal inkább a képi világgal kell foglalkoznom.

A film egészére jellemző, hogy gyönyörű makró felvételekkel operál. Sokszor láthatunk csodálatosan ábrázolt fogaskerekeket, alkatrészeket, de akár mozgásban lévő komplett óraszerkezeteket is. A legelső képkockák szintén egy óraszerkezetet tárnak a néző szeme elé, mely pillanatokon belül Párizs forgalmától nyüzsgő látképévé alakul át. Ezek után a néző „bepöly” a pályaudvarra, és körbejárja azt. Zseniális képnek vélem azt a pillanatot, amikor Georges Méliès (Ben Kingsley) felnéz a pályaudvar órájára. A néző folyamatosan a színészt, illetve annak szemét, szemmozgását látja. Ebben jelenik meg az óra számlapja tükröződve. Ezeknél a pillanatoknál a szubjektivitást is megteremti a film...

Úgy vélem, a történet és a képi világ teljesen szinkronban van egymással. Nem csak a színészi játékkal, párbeszédekkel, cselekménnyel teremti meg az ábrázolt kor szellemiségét, valamint a történet rejtélyességét, de a képek színvilágával is alátámasztja azokat.

Zárásként egy számomra nagy jelentőséggel bíró mondatot emelnék ki, amit Hugo édesapja

mondott neki. A mondatot az apa fogalmazta meg, amikor életében először volt moziban, és látta élete első filmjét (Utazás a Holdba):

„A film olyan, mintha ébren álmodnál.”

K. Bogi

A film első percétől kezdve engem is magával ragadott a látványvilága. Színkezelése a mesék világába kalauzol bennünket. Barnás-narancssárgás és kék fényei varázslatosá teszik a képek sokaságát. Már-már azt mondhatjuk, hogy a film a régi fekete-fehér filmekre emlékeztet minket, a korábbiakban említett két szín túlzott használatával, melyek mégis életet és „színt visznek” a történetbe. A fő képi motívummal, a régi óra számlapjával és a fém elemek összességével is összhangban áll a barnás és kék szín használata. Képi világa egyszerűen lenyűgöző, egyes képkockák külön festményként is megállnák helyüket. Számomra most nyert értelmet az „idő vas foga” kifejezés, elnézve a fogaskerekek szüntelen mozgását, mint az emberi szív dobogásának folytonos mivoltát. Ha a gépezetben meghal valami, az ember sem „működik” tovább úgy, mint azelőtt.

Szeretet, törődés és gondoskodás nélkül nincsen élet. Az ember ugyanúgy beroszódásodhat, megfakulhat, mint egy gép, egy fém elemekből álló szerkezet. A gépeknek is van „lelkük”, megvan a „szívükhöz a megfelelő kulcs”, mint az emberek szívéhez vezető út, melynek feltárásához néha igencsak nagy áldozatokat kell meghoznunk.

A film számomra elsősorban tisztelgés Georges Méliès előtt. A történet végén megkapta azt a dicsőséget, ami őt illeti, és amit élete során valójában sohasem kapott meg. A film ezen része egy igaz történetet tár elénk, azzal a különbséggel, hogy itt boldog befejezéssel zárul, ellentétben a valósággal, hiszen Georges Méliès elfeledetten halt meg. A filmben van egy nagyon fontos mondat, miszerint „boldog befejezés csak a filmekben létezik” – mely a Georges Méliès-t megtestesítő szereplő szájából hangzik el, ezzel akár utalva a valóságos befejezésre...

Borcsa

Ti hol néztétek a filmet, monitoron, tévén? Én moziban és ráadásul 3D vetítésen (kerestem, de sehol nem volt normál vetítés) Na, engem rengeteg dolog idegesített, főként a rendkívül erőltetett 3D megjelenítés, az, hogy csak azért csinálnak meg egy

jelenetet, mert az jól néz ki térhatással. Nem mondom, hogy végig öncélú, de sokszor túlzó. Persze ez kell az Oscar-díjhoz!

Egyébként pedig elég lapos és sematikus a sztóri, a színészi játék meg szerintem egyszerűen semmilyen. Élettelen bábok a figurák, arcjátéknak nyom sincs, már az az érzése az embernek, hogy direkt ilyen. (Persze, hogy direkt, csak nem látom az okát. Vannak filmek ahol rettenetesen visszafogott a játék, de ehhez nem az illik)

Ha valaki sejti miért ilyenre csinálta Scorsese, akkor mondja, hátha el tudom utólag fogadni, vagy valamit megsejtek a szándékából.

Valaki írta, hogy mese. Persze ez egy gazdagon illusztrált mese, kis andalítással, mert legalább a filmekben hadd legyen boldog befejezése a keserűszomorú élettörténeteknek. No, de miért kell Melies valódi (és egyébként jól ismert) sorsát átírni és belegyömöszölni egy happy endinget – nem értem.

P. András

Melies varázsló és illuzionista volt, elég kézenfekvő dolog lett volna, hogy egy ilyen naturalisba hajló díszletvilág helyett egy játékosabb, szertelenebb képi varázslást hozzon létre a film alkotó csapata.

Én sem láttam 3D-ben, de szorongok, hogy az csak tovább hajtja a „tökéletesség felé” a díszlet és tárgyi világot és ettől a dolog magamutogató jellege csak megerősödik.

Meggyőződésem és tapasztalatom is az, hogy egy jó film mindig valamilyen filmnyelvi bravúrt próbál véghezvinni, megkísérli megteremteni a csak az erre a műre jellemző stilizálást, *a saját elbeszélési mód megalkotását*. **Ha nem teremti újra** a kanonizált (megszokott, bevett, elfogadott) eszköztársadalmat, akkor nem eredeti, hanem valakinek a stílusában való mesélés. Egyébként ez sem olyan rettenetes baj, hisz szeretjük a kiszámítható dolgokat is és nemcsak a meglepetéseket.

Én azt gondolom, hogy nem használta ki Scorsese azt, hogy Melies alakjával együtt az ő sajátos képi gondolkodását is megidézzék. Rám ez a tökélyre vitt illúziókeltés úgy hat, hogy egyre erősödik bennem, hogy a sztori súlytalan, dramaturgiája gyenge.

Borcsa megjegyzése a színészi játékról helytálló, de – feltételezem – Scorsese nem elfelejtette instruálni a szereplőit és a jónevű színészek sem felejtették el a mesterséget, talán ezzel a „jelzett” játékkal, ezzel a markírozott szerepléssel akarta ellensúlyozni

a túlzó illúziókeltést és teremtett vele egy kis furcsa feszültséget.

(Ha már a normalistól való eltérést jelentésnek tekintjük, akkor könnyen belátható, hogy sokféle módon lehetett volna ezt megteremteni)

Ahogy a másik ugyancsak Oscar-díjas a Némafilmek pl a némafilmszerűséggel, vagy lehetett volna épp a túlzó gesztusokkal, vagy a még inkább monokrom színvilág felé való eltéréssel (virazsírozás), feliratokkal, zenei és atmoszférikus elemekkel vagy a filmre jellemző hibákkal. (szemcsék, fekete-fehér, optikai, laboratóriumi tökéletlenségek stb.)

Ennek apropóján egy olyan filmre hívom fel itt a figyelmet, amelyet lehet, hogy sajnos nem ismernek: Bódy Gábor Amerikai anizsz c filmjére, ahol a „régifilm” illúziója oly erős, hogy szinte az a képzetünk, hogy egy olyan filmet látunk, amelyet jóval a film feltalálása előtt vettek fel!!! Na, ezt jó lenne mindenkinek pótolni, mert egy alapkérdéssel foglalkozik, vagyis azzal, hogy a forma az maga a tartalom. Nincs külön formája a dolgoknak...

Ez így persze túl sommás, de kiindulópontnak jó.

Illúziókeltés. Ezt a szót használtam a web-filmvitában is, de ez a legkevésbé sem azt jelenti, hogy a nagyon municiózusan berendezett tér, vagy a kínos pontosan korhű ruhák látványa adná meg a hihetőséget. Nincs az a gyermeteg lélek, aki ne tudná, hogy a filmet nem úgy nézzük, mint a valóságot, hanem annak „égi mását” szemléljük.

Vagyis az egyedi és eredeti, sajátos és különös elbeszélésmód (narratíva), a jelenségek interpretációja adja meg a hitelesség érzetét, vagyis annak illúzióját, hogy a világ jobban, mélyebben átlátható ebben a géppalkotta-kép formában.

Ha van rendszere, logikája a használt filmnyelvi eszközöknek, - bármilyen szabadon szárnyal is a képalkotó képzelet és a fantáziának nyílt teret enged a mese - olyan organikus **pszeudo-valóság** jöhet létre, mely *intenzíven mutatja fel a világ jelenségeinek lényegét*. A koherens rendszerben épülő és ritmusaiban, jelrendszerében konzekvens anyagkezelés meghozza a valóságillúziót még akkor is, ha szerző megátalkodottan egyéni, s akár a végletekig stilizált nyelvet is használ.

Természetesnek vesszük, hogy a mozgókép nyelve nemzetközi, beszéljenek bár a szereplők számonkora ismeretlen nyelven – a képi kifejezés internacionális már-már riasztóan globális. Ha pedig ez

a tény, akkor szinte minden arra mutat, hogy stílárís egyneműség jön létre, nemzetközi divatok söpörnek végig a filmkultúrán. A nemzetközi koprodukciónban a más-más országokból szerződötetett színészek, a vendégrendezőök egyszer csak valamilyen egyveleget hoznak létre. A sajátos nemzeti jellegét egy-egy ország filmművészete könnyen elvesztheti.

Megint lapozzuk fel a” Röpirat...”-ot.

„Művészet a film, bizzuk készítését művészekre. Ha ezek a művészek egyszersmind magyarok lesznek, akik szilárdam állanak ezen a földön, idegükkel, vérükkel, egyek színeivel, ízlésével és szokásaival, vérükben érzik életének lüktetését; - akiknek élő és személyes valami az Alföld elhagyott szomorúsága, a Kárpátok ködlepte völgyei, a kuruckor üldözött szegénylegényeinek, bujdosó vitézeinek ordas hangulata, Mátyás európai fényességű renaissance-ja -, Szent István nyugatra fordult tekintete, éppúgy, mint a lázadó Koppányok keletre néző arca. Ha művészek – magyar művészek – nagyobb részt kaphatnak a film bábái és mesterei között -,akkor filmünk magyarul fog megszólalni nemcsak dialógusaiban, hanem képeiben, ritmusában, szellemében is. Akár népi problémákat dolgozzon fel, akár történelmit, akár egy modern nagyváros életét mutatja -, valami különös és egyéni zamat lesz benne:

Az általános humánium új nézőpontból való megmutatása...

A film mérték és szabály a tömegek szemében s így sok esetben destruálja a valódi művészeteknek előlegezett hitelét. Könnyen megérthető és eltanulható olcsó slágerszámaival, szirupos szerelmi históriáival, langyos mézeskalács erotikájával megváltoztathatja szokásainkat, tradícionkat, erkölcsünk és életszemléletünk egész rendszerét.

Nálunk a művészet mindig több volt, mint másutt. Sohasem öncél és játék. Elv, hit, magatartás, sikoltás és jaj volt legtöbbször. Féltő gond, amelynek gyertyafényénél virraszt Bessenyei a bécsi Burgban, mely véres karddal ír Balassa és Zrinyi Miklósnál, szöges ostorként zuhog Pázmány prédikációiban. A reformnemzedék Ady, Szabó Dezső, mind, mind félrevert harangok felrázó jajveszékelései voltak ennek a nagyon magányos, Európában mindig egyedül álló fajtának.

Szótsnél szokatlan ez a pátosz, mely elragadja a mondatokat. Érezzük, hogy nagyon mélyről szakadnak fel ezek a gondolatok és ezt a fájdalmat szikárabb fogalmazás talán nem is tudná érzékeltetni.

Szóts mesélése az interjúkészítés során soha nem volt dagályos vagy túldíszített, mindig pontos és puritán volt. Intonációja kiegyensúlyozott, sokszor volt ironikus és még többször ön-ironikus.

Érzékeny emberként nem titkolta az érzelmeit; a forgatás során kétszer csuklott meg a hangja, mindkettő ritka szép pillanat.

Egyetlen dologtól tartott – attól, hogy valami véglegesen lezárul.

Ez az éveken át tartó beszélgetéssorozat, ez a leghosszabbra nyúlt portréfilm forgatás illett a habitusához és nem igazán akarta befejezettnek látni a róla szóló portréfilmet.

Hogy sikerült-e megragadni Szóts István emberi és művészi arcát, lényét, világát. Ezekre a kis tépett noteszlapokra egy skicc sem fért rá.

De „A leghosszabb film” c. portré sem képes megragadni Szóts teljes világát.

A dokumentumfilm sem a valóság primer, technikai lenyomata.

Az igazi dokumentumfilm mindig sajátos interpretáció.

Másképp, mint a játékfilm, de ez is játék.

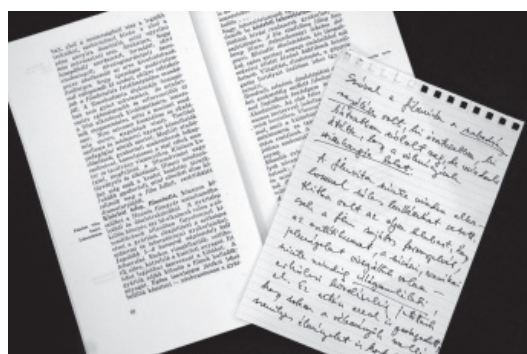
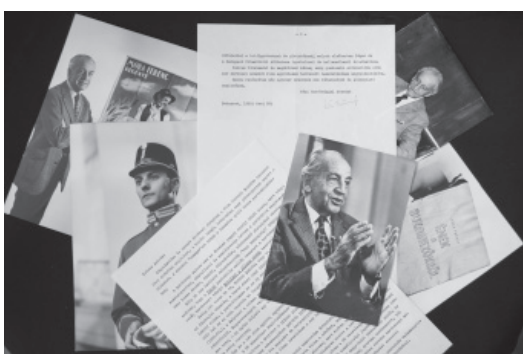
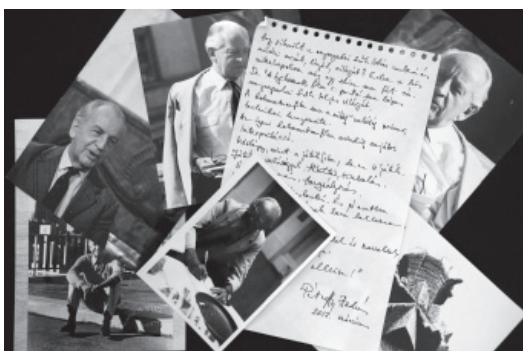
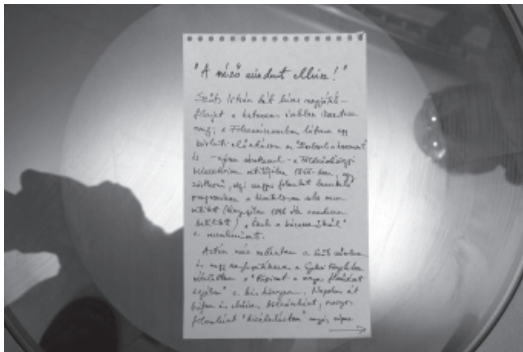
Játék a valósággal. Átköltés. Kiemelés. Újraértelmezés. Hangsúlyozás.

És stilizáció és átszerkesztés és jó esetben nemcsak érdekes tények laza halmaza, hanem poézis.

Ha jól játszunk a képekkel és szavakkal, akkor – Szóts mondja:

„A néző mindent elhisz!”

„NOTESZLAPOK..”



„100 ÉVE SZÜLETETT SZÓTS ISTVÁN (1912 SZENTGYÖRGYVÁLYA – 1998 BÉCS)”



Szóts István öccsével gyermekkorában



Szóts István az „Ének a búzamezőkről” (1948) című filmje plakátja előtt



Jelenet az „Emberek a havason” (1942) című Szóts István filmből Szellay Alice, Görbe János



Szóts István főiskolai tanári székfoglalója a Színház- és Filmművészeti Főiskolán



*Szóts István a Színház- és Filmművészeti
Főiskolán*



Szóts István



Hegedűs Gyula, Kazimír Károly, Szóts István

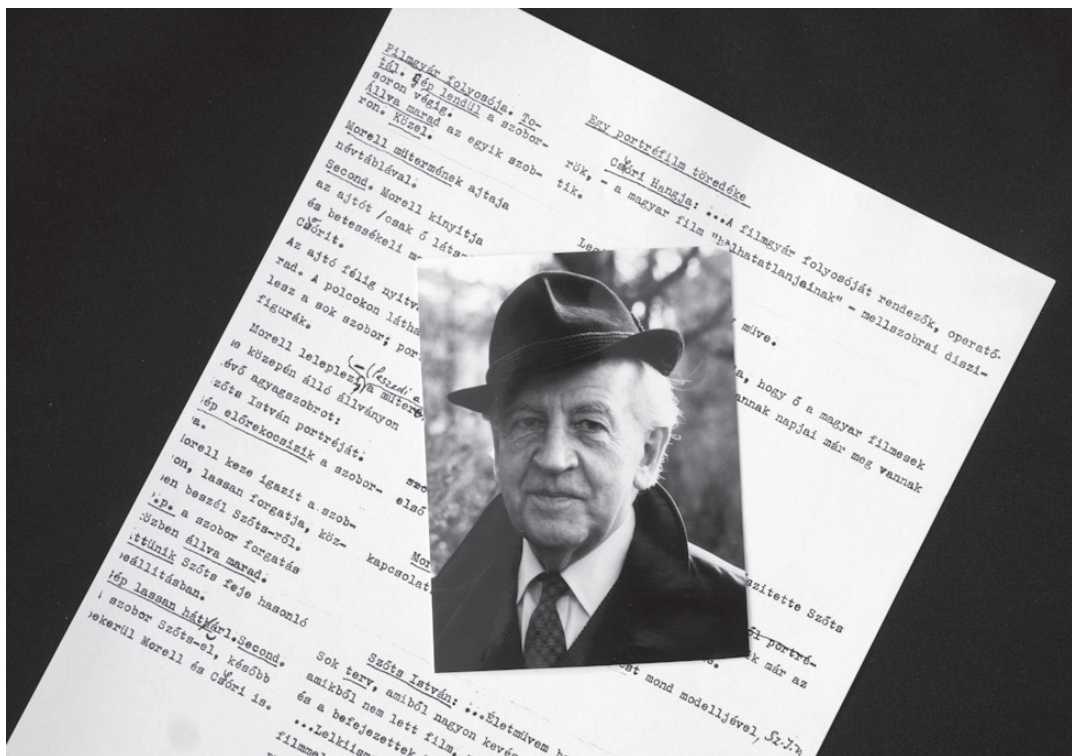


Portrék Szóts Istvánról 1986-1989

„„ A LEGHOSSZABB FILM... PORTRÉVÁZLAT SZÓTS ISTVÁN RÓL”

PÉTERFFY ANDRÁS DOKUMENTUM-JÁTÉKFILMJE 1986-1989”

AZ ALKOTÁS PREMIERJE 2012. JÚNIUS 4.



„A leghosszabb film...” forgatókönyv variánsa Szóts István portréjával



Péterffy András, Vörös Éva, Tatay Sándor Badacsonyban „A leghosszabb film...” anyaggyűjtésén



A film forgatása: Mohi Sándor, Tóth Tamás, Péterffy András, Kurucz Sándor



*Tóth Tamás, Tallós Rita, Péterffy András
„A leghosszabb film...”-ben*



Tóth Tamás a „A leghosszabb film...”-ben



Tallós Rita a „A leghosszabb film...”-ben



*Tallós Rita, Tóth Tamás és Péterffy András a
„A leghosszabb film...”-ben*



*Tóth Tamás és Tallós Rita a „A leghosszabb
film...”-ben*



Szóts István (1912-1998)

SZERZŐINK

Antalóczy Tímea (Budapest, 1969-) PhD, szociológus, a Moholy - Nagy Művészeti Egyetem docense, az MTA Társadalomtudományi Központ Politikatudományok Intézetének tudományos főmunkatársa. Kutatási területei: médiahasználat, értékek világa és politikai viselkedésformák.

B. Bernáth István (Budapest, 1943-) CSc, főiskolai tanár Kodolányi János Főiskola. A Bartha Miklós Társaság történetével és a XX. századi eszme- és kultúrtörténetével foglalkozik. A felsőoktatásban a kultúrák közti kommunikációról tart előadásokat, vezet szemináriumokat.

Gábel Dóra (Kaposvár, 1987-) egyetemi hallgató, ELTE szociológia MA

Gyimesi Zsuzsanna (Budapest, 1967-) PhD, tudományos munkatárs az ELTE BTK Ruszisztika Központban. Kutatási területe a XIX.-XX. század fordulójának sajátosan orosz kultúrtörténeti jelenségei. Az ELTE BTK ruszisztika mesterszak oktatója.

Kapitány Ágnes (Szentgotthárd, 1953-): DSc, szociológus, egyetemi oktató (ELTE, MOME), tudományos főmunkatárs az MTA Társadalomtudományi Központ Szociológiai Intézetében. Kutatási területei: szimbólumkutatás, a nemzeti jelképek, a tárgyak és épületek arculatának változásairól, a politikai pártjelképek, a mentális örökség

Kapitány Gábor (Budapest, 1948-): DSc, szociológus, egyetemi oktató (ELTE, MOME), tudományos főmunkatárs az MTA Társadalomtudományi Központ Szociológiai Intézetében. Kutatási területei: szimbólumkutatás, a nemzeti jelképek, a tárgyak és épületek arculatának változásairól, a politikai pártjelképek, a mentális örökség

Kiss Benedek Áron (Budapest, 1989-) főiskolai hallgató, Kodolányi János Főiskola, kommunikáció- és médiatudományi szak

Péterffy András (Monor, 1946-), CSc, filmrendező, operatőr, producer, egyetemi tanár.

Pörzsi Zsuzsanna (Pécs, 1966-) filozófus, bioetikus, 1997 és 2010 között a PTE oktatója, egyetemi adjunktus. A PTE Orvostudományi Kar Elméleti Orvostudományok Doktori Iskolájának, Viselkedéstudományok doktori programjában doktorandusz.

Rétfalvi Györgyi (Veszprém, 1972-) PhD, főiskolai tanár, Budapesti Kommunikációs Főiskola. Kutatási és oktatási témái: a digitális kultúra, a multimédiás újságírás.

Rudolf Dániel (Budapest, 1987-) egyetemi hallgató, ELTE BTK filmelméleti-, filmtudományi szak. Alapszak Kodolányi János Főiskola.

Schadt Mária (Kaposvár, 1946-) CSc, címzetes egyetemi tanár. Kutatási területe, oktatási témái: a társadalmi egyenlőtlenségek, a család szerepének változása a XX. században, a nők társadalomtörténete.

Szilágyi Erzsébet (Somogy, 1940-) CSc, professor emerita Kodolányi János Főiskola. Kutatási területe, oktatási témái: kommunikációelmélet, filmszociológia, médiaszociológia.

Tibori Tímea (Békéscsaba, 1950-): CSc, szociológus az MTA Társadalomtudományi Központ Szociológiai Intézetében. Kutatási területei: kultúra és életmód. Lapunk főszerkesztője.

Vaskuti Gergely (Budapest, 1985-) 2008-ban szerzett pszichológusi és pedagógusi diplomát a Szegedi Tudományegyetemen. Jelenleg a gyermekvédelmi szakellátásban dolgozik pszichológusként, illetve az ELTE Állam- és Jogtudományi Karának kriminológia szakos hallgatója.

Wessely Anna (Budapest, 1946-) CSc, művészettörténész, angol szakos tanár, szociológus, az ELTE egyetemi tanára. Oktatási területei: kultúra-, művészet-, tudás- és tudományozás- és kultúraszociológiai tárgyak, angol és német nyelvű szakszöveg-olvasás.

Erzsébet Szilágyi

SHEETS ON THE HISTORY OF THE HUNGARIAN SOCIOLOGY OF ART, AND SOCIOLOGY OF FILM–ART

By the formation of the Sunday Circle (Vásárnap-i Kör) in the early 1900s, Hungarian sociological thought made huge leaps in the interpretation of the national conditions, by which it became part of the European sociology. Sunday Circle neither dealt with sociology of art nor with film. Still, three members of this group of young scholars became the founders of the sociology of culture (Karl Mannheim), the sociology of arts (Arnold Hauser), and film aesthetics (Béla Balázs). Georg Lukács – the dominant figure of the Circle – rejected film altogether in 1911. Then, from the emergence of the Hungarian new wave in the 1960s he reconsidered his views and recognized the significance of the topical and formal innovations of the new waves. At the beginning of the 20th century, film was not even classified as art. Film started to be discussed as art from the end of the silent film era by psychologists (Rudolf Arnheim) and sociologists. It is sad to diagnose that the Hungarian scholars of the sociology of art did not analyze the relation of film and society functioning in Hungary, since all three above mentioned sociologists published their works in German. They worked on their books while living in Frankfurt, Munich and Vienna. Arnold Hauser writes on film even in his *Sociology of Art* (published in 1974 in German, and in 1982 both in English and in Hungarian) in the chapter titled “The mass media”. In this chapter he discusses film together with bestseller, radio, and television. The context does not suggest that he consider film to be art. He mentions the great figures of the history of film (S.M. Eisenstein, Ch.S. Chaplin, D.W. Griffith, O. Welles, M. Antonioni, F. Fellini, I. Bergman among others), but he acknowledges their individual virtues rather than accounts for the sociological problems of film. “Even in a film of serious content like *L’Année dernière à Marienbad* (Last Year at Marienbad) of Alain Resnais’s, visual image is more essential than abstract meaning, than the psychological portrait of the characters, or than the multitude of stories. The events, the psychological motives, and the intellectual contexts are obscure. On the contrary, the photographic representations and the particular images are captivating and memorable.” (Hauser 1982:728)¹

The content of this compilation is selected from three segments of the history of Hungarian sociology of art and sociology of culture.

1. Papers by two sociologists of art from the 1990s on the two significant figures of the early and mid-20th century (Mannheim and Hauser)

2. Essays on the previous period also give information about the major characteristic of the thought of the sociology of art between 1970 and 2000, about the seeking of roots. At the same time, they indicate what the researchers gathered around Péter Józsa planned during this era.

3. The last segment provides a compilation from the recent theoretical and empirical research. This part slightly contradicts to the principles of Péter Józsa since it is not only collected from the field of the sociology of art, but from its connecting fields as well. It publishes research results and exhaustive listings from the sociology of culture, mass culture, scholarship in media effects and gender studies, which are connected to sociology of film–art and share its perspective.

The collection ends with book reviews that analyze the latest volumes of film scholarship. The two volumes are not on sociology of art or film, but one of them concerns post-transition documentaries while the other is about the variations of narratives of the 50s Russian cinema. At the very end of the compilation, we pay tribute to István Szóts who was born 100 years ago, to the director, who we can call as the first outstanding, Europe-wide known Hungarian art film director. Who – as the master of the Hungarian visual and audiovisual language and style – established the genre of film–ballad with an ongoing influence. His thoughts on film as art and its institutional system – what he formulated in 1945 – have not yet implemented. On the ‘Notebook Sheets’, these issues are reviewed by the film director and film pedagogue commemorating Szóts.

1 Hauser, Arnold: *A művészet szociológiája*. Translated from the German: Görög Lívía, Gondolat 1982, Budapest