

Záróbeszámoló a 116708 sz. „A magyar film társadalomtörténete” c. projektről

A projekt 2015. szeptemberében indult, 2019-ben egy éves hosszabbítást kapott, 2020 szeptemberében pedig újabb négy hónapra nyert hosszabbítást a Covid-járvány miatt. Záródátuma így 2020. december 15. lett. A projekt időtartama alatt sem a projekt cél, sem pedig a benne résztvevő kutatók nem változtak. Mivel az eredeti pályázati kiírásban nem volt lehetőség a résztvevő kutatók anyagi javadalmazására, a kutatást egyetemi munkájuk részeként, óraterhelésük és egyéb munkahelyi kötelezettségük csökkentése nélkül végezték.

A pályázatban a projekt fő célkitűzéseit a következőképp határoztuk meg:

- milyen okok vezettek a magyar filmkultúra kettős, populáris és szerzői művészfilmes hagyományának kialakulásához és fennmaradásához, továbbá annak vizsgálata, hogy az egyes magyar filmtörténeti korszakokban milyen társadalmi-kulturális tényezők és hatások eredményeképpen, hogyan alakult a magyar film e két hagyomány viszonya.
- a különböző társadalmi szereplők és csoportok által képviselt értékek, elvárások, kulturális mintázatok és hagyományok elemzése.
- az egyes korszakok filmszakmai intézményrendszere (különösen a gyártás, forgalmazás, bemutatás struktúrája), illetve a finanszírozás hogyan befolyásolta azt, hogy a korszakban milyen (és mennyi) magyar film szülessen.
- statisztikai analízis segítségével elsősorban a nézőszámok, illetve a finanszírozással kapcsolatos, nagy mennyiségű kvantitatív adat kritikai feldolgozásán keresztül meghatározott trendek kimutatása

Az első időszak módszertani munka eredményeképp a fenti kérdések és célok a következő fő célkitűzésben sűrűsödtek össze: a külső intézményrendszerek, mint a gyártási szisztéma, finanszírozási rendszer, politikai keretrendszerek, történelmi helyzet, szociológiai háttér milyen mértékben meghatározó a filmek társadalomábrázolásában, és hogyan változik ez a hatás, kimutathatók-e a nagy társadalmi változások hatásai a filmek társadalomábrázolásában? A magyar film társadalomtörténete ebben a megközelítésben a magyar film társadalomhoz való viszonyának története, amelynek része az intézményi háttér, a társadalmi viszonyok, és a filmekben föllelhető ábrázolásmód. A pályázatban feltett kérdéseket ebből a perspektívából vizsgáltuk.

Annak a kérdésnek a megválaszolásához – hogyan jelennek meg a társadalmi változások hatásai a filmekben – szükség van a történelmi, politikai, társadalmi és kulturális kontextus felmérésére és maguknak a filmeknek az elemzésére. A kutatásnak nem volt célja eredeti történelmi és szociológiai kutatás, ezért a külső kontextusra vonatkozó információkat korábbi ilyen irányú kutatásokból merítettük. A mi kutatásunk a szűken vett filmipari és filmkulturális kontextusra, illetve és elsősorban magukban a filmekben megjelenő társadalomképre vonatkozott. Ehhez olyan módszertant kellett kidolgoznunk, amely lehetővé tette több mint 1500 játékfilm tartalmi feldolgozását. Olyan adatokra volt szükségünk, amelyek lefedik a teljes korpuszt, társadalomábrázolás szempontjából relevánsak, a filmeket összehasonlíthatóvá teszi, de nem igénylik a teljes korpusz részletéig menő szöveges elemzését. Ehhez egy kódolási rendszert dolgoztunk ki, amellyel az összes filmet le tudtuk írni olyan szempontok alapján, amelyek, reményeink szerint reprezentálják az adott filmben megjelenő társadalmi viszonyokat. Ezeket még kiegészítettük a film narratív struktúrájának bizonyos szempontjaival, amelyek a film témájához való viszonyát reprezentálják.

A kutatás elsődleges eredménye egy olyan adatbázis létrehozása volt, amely az összes Magyarországon készített és bemutatott (nagyjából 1500) játékfilm gyártási adatait tartalmazza 1931-2015-ig, kiegészítve ezeket olyan tartalmi adatokkal, amelyek a filmek műfaját, alműfajait, konfliktus típusait, helyszíneit, szereplőinek szociális háttérét, a történetben elfoglalt helyét, és társadalmi státuszának változását tartalmazza. Ezek az adatok lettek a kiindulópontjai annak az összevetésnek, amelyet a valóságos társadalmi folyamatok és ezeknek a faktoroknak a változásai között tettünk. Összehasonlítottuk tehát azt, milyen társadalomkép jelenik meg az egyes magyar filmekben ezeken a tényezőkön keresztül azzal, amilyen valójában volt a társadalmi környezet, és azt figyeltük, hogy a faktorok változása mennyiben követi a társadalmi változásokat. Ez az összevetés lehetővé teszi, hogy következtetéseket vonjunk le azzal kapcsolatban, hogy milyen kulturális mintázatok és hagyományok, illetve milyen külső társadalmi és történelmi események formálták a magyar filmek társadalomábrázolását ebben az időszakban.

Ezzel létrejött a magyar filmtörténet

- első műfaji katalógusa
- első szereplő katalógusa
- első tematikai katalógusa, amely a történetek idejét, konfliktusát, helyszíneit tartalmazza
- 1948-tól az elérhető adatok alapján a magyar filmek közönség számainak első összesített katalógusa

Ennek az adatbázisnak az építése foglalta le a projekt első felét. Ennek a munkának a technikai nehézségei tették szükségessé a projekt egy éves meghosszabbítását. Véleményünk szerint ez a késedelem megérte, mivel olyan forrásanyag jött létre, amely nagyon sok további filmtörténeti kutatás kiindulópontja lehet. Az adatbázis létrejötte óta több szakdolgozat és tudományos diákköri dolgozat is született, amely ennek az adatbázisnak a segítségével vizsgált különféle filmtörténeti kérdéseket.

Jelentős méretű adatbázisról van szó: 1512 film 31 szempont szerinti leírását tartalmazza, amely legkevesebb 46.872 leíró adatot tartalmaz, de mivel egy kategóriában egy film több párhuzamos adattal is szerepelhet (pl. egy főműfaj, három alműfaj, vagy több fajta konfliktus, vagy egy szereplőhöz több társadalmi státuszváltás, stb. tartozhat), adatok valóságos száma 100.000-es nagyságrendű. A teljes adattábla 932.931 cellát tartalmaz, aminek nagyjából a fele üres vagy redundáns adat. Az összes nem redundáns leíró adat száma 250.000 fölött van. Ennyi adatnak nemcsak a felvitele, hanem az ellenőrzése is hatalmas munka, hiszen ezek egy része tartalmi adat, tehát a filmeket meg kell nézni hozzá. Úgy döntöttünk, hogy a projekt futamideje alatt nem hozzuk nyilvánosságra az adatbázist, hogy minél több időnk legyen a felülvizsgálatra, de úgy tűnik, most, a projekt végén, hogy ezt a munkát legjobb „crowdsourcing” módszerrel folytatni. Ezért elkezdtük előkészíteni az adatbázis publikálását, amelyre a projekt zárása utáni első negyedévben fog sor kerülni, azzal, hogy lehetővé tesszük az adatbázis tartalmi leíró elemeinek nyilvános kritikáját és korrekcióját, amire egy protokollt fogunk kialakítani. A technikai és gyártási adatok biztosak, mivel részben más már ellenőrzött adatbázisból vettük őket át, részben mi adtuk hozzá őket a filmek megnézése után. A tartalmi adatok megfelelősége is megítélésünk szerint 90% körül mozog.

Korszakolás

A filmtörténeti, és általában a művészettörténeti korszakolás vagy stílusirányzatok, vagy külső társadalmi események, vagy egyszerűen évtizedek szerint történik. Ez a kutatás

nem esztétikai szempontokat vesz figyelembe, tehát a stílusirányzatok szerinti korszakolás nem használható. A mechanikus évtizedes korszakolás érzéketlen külső társadalmi és bármilyen más eseményre, a fő kérdésünk pedig épp az volt, hogy mennyiben követi a magyar filmek társadalomábrázolása a külső társadalmi kontextust. Egy új korszakolási módszertant kellett kifejlesztenünk.

Feltételezésünk az volt, hogy a magyar filmek társadalomábrázolásának legjellegzetesebb darabjait nem feltétlenül a legjelentősebb művészi teljesítményekben találjuk meg. Nem zártuk ki ezt a lehetőséget sem, de alaptalan lett volna a tipikus társadalomábrázolást a kiemelkedő művekben keresni. Azokat az átlagfilmeket kerestük, amelyekben a legtömörebben sűrűsödik össze egy korszak társadalomábrázolási konvenciója. Valójában két változó együttállását kerestük: egyfelől egy korszakra nézve legjellemzőbb filmet, másfelől magukat a korszakokat, amelyeket éppen a rájuk legjellemzőbb filmek jelölik ki. Mivel mind a két változó ismeretlen volt, először egy statisztikai elemzéssel az összes releváns leírószempont sűrűsödési pontjait néztük meg, hogy ezek kiadnak-e egyértelmű korszakokat. A teljes korpuszt felosztottuk öt éves részekre, feltételezve, hogy ez elég finom felbontás ahhoz, hogy a változások érzékelhetőek legyenek. Az első statisztikai elemzés nem adott teljesen egyértelmű eredményeket, mert viszonylag kevés leíró faktor mutatott szignifikáns különbségeket egyik öt éves periódusról a másikra. Mégis bizonyos arányok világosan kiemelkedtek. Például, a háború előtt filmekben a társadalmi felemelkedés motívuma minden más korszaknál inkább jellemző volt, és itt is elsősorban a harmincas évek közepe és a negyvenes évek közepe közötti időszakban. Ugyancsak erősen jellemző volt erre az időszakra minden más időszakhoz képest a jelen idejű történetek, valamint a szüleiktől anyagi függésben élő, eltartott fiatalok és – meglepő módon – a művészkarakterek ábrázolása. Ezzel szemben, például, a sztálinista korszak filmjei – a korszak ideológiai elvárásaihoz igazodva – az egyéni teljesítményt állítják a filmek középpontjába, történeteikben pedig a munkás főszereplők dominálnak.

A hatvanas évek közepétől újabb kiugró jellemzők jelentek meg. Ilyen a katonarendőr foglalkozású szereplők arányának jelentős növekedése, a jellemfejlődéssel járó történetek arányának csökkenése, ami az ötvenes években volt viszonylag jellemző, és a hetvenes évek elejétől pedig az erkölcsi lecsúszást ábrázoló történetek rendkívül kiugró aránya. A hetvenes évek első felétől szinte teljesen eltűnnek a társadalmi felemelkedést ábrázoló filmek, és viszonylag kevéssé lesz jellemzőek a szinkron idejű történetek. A szinkronidejűség a kétezres évektől lesz megint kiugró jellegzetessége a magyar filmeknek, és a szereplők foglalkozás struktúrája is hasonlítani kezd a háború előtti filmekéhez, amennyiben a kereskedő-vállalkozó foglalkozások megint jellemzőek lesznek. Ezek a tényezők még nem adják ki a magyar filmtörténet társadalomábrázolási korszakait, de megmutatják, hogy kiemelkedő korszak a negyvenes évek első fele, a hatvanas évek második fele, a hetvenes évek első fele, a nyolcvanas évek és a kétezres évek első fele. Ez már jó kiindulópont volt egy finomabb vizsgálathoz.

Ehhez részletes filmelemzéseket végeztünk. Az adatok statisztikai előfordulásai alapján megkerestük azokat a filmeket, amelyek egy öt éves perióduson belül a legtöbb olyan faktort mutatják, amelyek az adott korszakra nézve kiemelkedően jellemzőek. Ezeket elneveztük „korszakfilmnek”, és elvégeztük ezek részletes elemzését a társadalomábrázolásuk szempontjából. Az elemzéseket összehasonlítva megállapítottuk, hol vannak jelentős átalakulások. Ezeknek az összehasonlításoknak az alapján társadalomábrázolási szempontból a következő korszakok rajzolódottak ki.

1. 1931-1947
2. 1948-55
3. 1956-64

4. 1965-69
5. 1970-96
6. 1996-2003
7. 2004-2010

Jól látható, hogy vannak egészen rövid, 3-4 éves és vannak nagyon hosszú, akár 25 éves periódusok is, amelyben a társadalomábrázolás minőségi tényezői nem sokat változnak. Az rögtön feltűnt, hogy ebből a 7 korszakból 5 valamilyen külső intézményes változáshoz is köthető. 1947-től a filmgyártás államosítása, illetve kommunista ideológiai hatás alá vonása, 1956-ban a központi dramaturgia megszűnése, 1965-ben a stúdiórendszer viszonylagos liberalizálása, és 1970-ben a trösztösítés, illetve az Új Gazdasági Mechanizmus visszafordításának kezdete, végül 2004-ben az új filmtörvény megalkotása esik egybe egy új társadalomábrázolási paradigma elindulásával.

Ez a fajta megközelítés más filmeket állított a figyelem középpontjába, mint a korábbi filmtörténeti szövegek. A kutatás társadalomtörténeti fókuszából fakadóan a kiemelt "korszakfilmek" csak néhány esetben esnek egybe a magyar filmtörténeti hagyományban kanonikussá vált művekkel. Az eltérés megmutatja, hogy a különböző faktorok alapján (pl. kritikai fogadtatás, filmdíjak, kiemelkedő filmek listái) kijelölhető filmkánon alakulása során milyen más kulturális hatások érvényesülnek az egyes korszakokban. A legerősebb eltérés az 1945 előtti hangosfilm esetében mutatkozik, ahol a korban jellemző filmes trendekkel szemben a filmtörténetírási hagyomány a korszak néhány művészfilmes ambíciókkal készült darabját emelte ki. A kutatás egy még nem publikált eredménye kimutatta, hogy már az 1945 előtti filmtermés közönség általi utólagos recepciója is (mozis utánvetítések, televíziós sugárzások, videó-, majd DVD-megjelenések) ellentétben állt a kanonizálási trendekkel, melyeket a hatvanas évek szerzői filmes törekvései határoztak meg. Ezt a kánont először a műfaji alapú felülvizsgálatok kérdőjelezték meg a 2000-es évektől (elsősorban Balogh-Király, 2000, valamint Benke, 2013, Lakatos, 2013). Jelen kutatásunk a társadalomábrázolás szempontjából erősítette meg azt az egyre erősebben kirajzolódó állítást, hogy a korábban kanonizált művek csak ritka kivételek voltak a korszak filmtermésében és a jellemző filmekről eltérő módon reagáltak a kor társadalmi jelenségeire. Ugyanakkor ennek a háború előtti periódusnak egy sajátosságára is fény derült, nevezetesen, hogy 1935-ig, amíg viszonylag kevés film készült, a társadalomábrázolási tényezői részben eltérnek az utána következő korszakétól, ugyanakkor ezekből a tényezőkből nem tapintható ki az a sok tekintetben viszont jól érzékelhető műfaji és a filmek atmoszféráját jellemző változás, ami 1939 után jellemző a háború előtti magyar filmekre. Ugyanezt a jelenséget más, későbbi korszakban is tapasztalhattuk, ami arra enged következtetni, hogy ugyanaz a szociológiailag meghatározott ábrázolásmód adott esetben különféle tematikákban és érzelmi tónusokban is változatlanul megjelenhet, amint erre a hetvenes években kezdődő másik nagy korszak is példa.

Intézményes háttér szerepe

Kutatásunk egyik fontos új eredménye annak felfedezése, hogy a felszíni, tematikai hatások mögött a műfaji struktúra nagyobb állandóságot és mélyebben fekvő társadalmi hatásokat mutat, és ez elsősorban az 1989-es rendszerváltás környékén mutatkozik meg. Több szempontból is megvizsgáltuk ennek az időszaknak a tendenciáit, és rendre ugyanazt az eredményt kaptuk: a felszíni változások mögött nagyon erős struktúrák maradtak érintetlenül legalábbis a kilencvenes évek végéig. Az átalakulások a kétezres években kezdődnek lassan.

Természetesen voltak olyan intézményes változások, amelyeknek a hatása azonnal érzékelhető volt. Ilyen volt az 1949-50-es korszak átalakulása, ami minden szinten jelentős hatással volt a magyar filmre, ugyanakkor a műfaji struktúra ekkor sem alakult át drasztikusan. Érdekes módon egy látszólag a fentiekhez képest kisebb jelentőségű intézményes változásnak sokkal nagyobb jelentősége volt 1964 után. Ekkor a magyar film műfaji struktúrája különös módon kiegyensúlyozódott, és egy rövid időre a szórakoztató filmes hagyomány és az új szerzői filmes vonulat egyensúlyba került, és épp ez a korszak volt az, amit a kritikai hagyomány a magyar film „aranykorának” tekint.

Ebben a témában publikált eredményünk (Kovács, 2018) azt a következtetést vonta le, hogy a háború utáni magyar filmipar nagyobb átalakításai nagy vonalakban együtt jártak a magyar film műfaji struktúrájának átalakulásával is. Ezt egy idővonalon ábrázoltuk, ahol egyszerre jelentek meg a domináns műfajok, a nagyobb gyártásszerkezeti átalakítások és a nagyobb társadalmi átalakulások. További következtetésünk, hogy az esetek többségében a gyártási átalakítások egybeestek, vagy közvetlenül követtek nagyobb társadalmi átalakulásokat. A három változó azonban nem minden esetben mozgott együtt, így azokat az eseteket vizsgáltuk meg közelebbről, ahol ez az együtt járás nem tapasztalható.

Itt legelső sorban az 1989-es rendszerváltás tűnik ki, amelyet nem sokkal később nagy gyártásszerkezeti átalakítás követett, de a műfajstruktúrában és még több más tanulmány által kimutatott szociológiai tényezőben nem következett be változás. Ennek az okai sokrétűek, de kutatásaink rendre azt mutatták, hogy alapvetően ezt a filmes társadalom politikai beágyazódására lehet visszavezetni. Röviden: a hatvanas évek közepétől kezdve a filmes társadalom kiváltságos értelmiségi státuszba került, amely fokozatosan erősödő érdekérvényesítési képességet fejlesztett ki saját maga számára, ami a nyolcvanas évek második felében érte el a csúcst. Ez az érdekérvényesítő képesség csökkenő mértékben ugyan, de egészen a kétezres évek közepéig fennállt, ami azt jelentette, hogy a filmipar nem volt rákényszerítve olyan változtatásokra, amelyek tartalmi elemekben, és a műfaji struktúrában is lecsapódhattak volna. Mindez csak a kétezres évek második felében indult el lassan, és ezt a folyamatot gyorsította föl a 2011-es újabb jelentős politikai és gyártásszerkezeti változás. Ennek a folyamatnak részletes elemzését adta Varga (2016). Így a tartalmi változások is főleg 2011 után érzékelhetőek.

Filmirányítás, cenzúra

A magyar hangosfilm vizsgált korszakának 80 évéből 50 többé-kevésbé erős politikai kontroll alatt telt, amely mindenképpen nyomot hagyott a magyar film történetén. Ennek teljes felderítése több okból sem lehetséges. Részben, a háború előtti filmcenzúra dokumentumainak egy része sok filmmel együtt elveszett. Ami ebből fennmaradt, annak alapos feldolgozását egy doktori disszertáció végezte el, amely a kutatócsoport több tagjának vezetése alatt folyt, és amelynek eredményeit vizsgálatainkhoz kiindulópontként felhasználtuk és több tanulmányba beépítettük (Vajdovich, 2016, 2018, 2019a, 2019b, 2020).

A Rákosi- majd a Kádár rendszer filmirányítása nem hozott létre formális cenzúrát, a döntések informális módon születtek, nagyon kevés dokumentációval. További nehézség, hogy a korszak főszereplői közül már senki sincs életben. Kutatásaink során előkerültek az ötvenes évekből kéziratban fennmaradt dramaturgiai tanácsai jegyzőkönyvek, amelyekből egyértelműen kiderül, hogy az engedélyezés nem azokon a fórumokon történt, ahol ennek írásos nyoma lett volna. Készítettünk néhány interjút az idősebb filmes generáció néhány tagjával, és az ő visszaemlékezéseik is ezt erősítették meg. Ezzel együtt biztonsággal felrajzolható az 1940-1989-ig tartó korszak irányításának vázlatos története, melyet személyes visszaemlékezések alapján különböző konkrét anekdotikus történettel tudunk illusztrálni.

Közönségfilm- művészfilm

Kutatásunk kiindulópontja az a feltételezés volt, hogy a magyar filmben a kommunista hatalomátvételt és a rendszerváltást átívelő ideológiailag erősen befolyásolt időszakban is jelen voltak a közönségfilmes hagyományok, és ezekben a filmekben is hasonló társadalomábrázolási mintákat lehet felfedezni, mint az ideológiailag erősebben befolyásolt művészfilmekben. Varga (2017a) az ötvenes évek szocialista realista filmjeit elemezve mutatta be, hogy a sztálinizmus idején, a totális ideológia fordulat ellenére, a kora negyvenes évek szórakoztató filmes és műfaji trendjei nem tűntek el teljesen, inkább alkalmazkodtak az új politikai és ideológiai társadalomkép elvárásaihoz. Hasonlóképp, egy másik tanulmányában (Varga 2016b) azt a folyamatot követte végig, ahogy a nyolcvanas évektől kezdve a magyar közönségfilmes hagyományok (így kiemelten a színészközpontú, kabaré-orientált vígjátéki hagyomány) újra fontos szerepet töltek be a magyar populáris filmkultúra formálódásában és ismételt térnyerésében.

A kérdésünk az volt, hogy a közönségfilmes és művészfilmes mintázatoknak a változása követi-e a társadalmi változásokat, és ez hasonlóképpen megy-e végbe a két filmtípusnál. Varga (2018) részletes elemzésében kimutatja, hogy a két filmtípus szembeállításában elsősorban nem az ideológiai irányításnak volt szerepe, sőt, ellenkezőleg, a hatvanas évek második felétől a filmgyártás irányítás a népszerű filmipar támogatását tartotta kiemelkedő célnek. Továbbá, a kritikai visszhang sem támogatta a komoly szerzői filmek dominanciáját. A szembenállás kiélesedése, mely elsősorban a hetvenes évektől lesz érzékelhető a tanulmány következtetése szerint egy szakmai érdekharc, valamint ideológiai viták terepe lesz. Ezekből a megállapításokból arra következtethettünk, hogy a közönségfilmek társadalmi változásoktól való függése hasonló lesz, mint a szerzői művészfilmeké, legalábbis a szocialista filmipar hosszú periódusában. Ez a feltételezésünk több szempontból beigazolódott, mégpedig a perióduson túlmutató időszakokban is. Már idézett tanulmányában, illetve könyvében Varga (2016a, 2016b) a közönségfilmek és a populáris filmkultúra lassú (újbóli) emancipálódásának útját mutatta be a kilencvenes évektől a kétezres évek közepéig terjedő időszakban.

Társadalmi mobilitás, sikerorientáltság, vagyoni helyzet

Kutatásunk egy olyan tulajdonságát tárta föl a magyar filmtörténet társadalomábrázolásának, amely – úgy tűnik – az egyetlen olyan tartalmi vonás, ami korokon átível, így kulturális hagyományként, vagy egy más összefüggésben a magyar filmekben ábrázolt stabil, társadalmi környezettől független mentalitásként jelölhető meg. Pápai (2020) kimutatta, hogy az 1945 előtti magyar filmek már-már kényszeresen happy end-centrikusak, azaz kötelezően a hős boldogulásával érnek véget (e tekintetben csupán 1938-1939 után érzékelhető némi változás), ugyanakkor a műfaji szerkezetek analizálásával megállapítható, hogy a boldogságkép gyakran fals, ellentmondásos a művekben (Pápai 2013, Pápai 2018). Ehhez kapcsolódik Lakatos (2018), amelyben a szerző a háború előtti magyar filmek sikernarratíváját vizsgálva kimutatja, hogy a háború előtti magyar filmekben a társadalmi vagy anyagi siker soha nem a szorgalmas munkának, a vagyongyarapításnak, hanem a szerencsének, illetve a vagyonba való beházasodásnak köszönhető. Ez a kutatási eredmény önmagában is jelentős, de még jelentősebb a sikernarratívák longitudinális vizsgálata, illetve ezzel összefüggésben annak a vizsgálata, milyen képet festenek a magyar filmek a társadalmi

felemelkedés lehetőségéről, és hogyan ábrázolják az anyagi és társadalmi sikert célul tűző szereplőket. Az ezzel a kérdéssel foglalkozó még publikálatlan tanulmányok, melyek a hetvenes-kétezres évek korszakáról születtek, egyértelműen és egybehangzóan azt támasztják alá, hogy egy ehhez nagyon hasonló értékrend mutatkozik meg a későbbi filmekben is. Egyrészt, a hetvenes-nyolcvanas években a törekvő hősök kivétel nélkül bukásra vannak kárhoytatva, másrészt a kilencvenes évektől azok a szereplők, akik az anyagi vagy társadalmi siker valamilyen fokára jutottak, erkölcsileg leépülésen mennek át, ha már nem eleve is bűnözők.

Mindebből több következtetést is le lehet vonni, a mi szempontunkból az volt a kulcskérdés, hogy a társadalomábrázolásában milyen hatása van maguknak a társadalmi változásoknak. Ebben a dimenzióban úgy tűnik, hogy elsősorban egy mentalitás hagyomány lesz az uralkodó, függetlenül az éppen uralkodó társadalmi berendezkedéstől, és annak különféle árnyalataitól, illetve a konkrét társadalmi változásoktól. Hiszen, pusztán a társadalmi folyamatokat tekintve 1931 és 2010 között nem kevés olyan periódus volt, amikor akár a felülről segített társadalmi mobilitás, akár az egyéni vállalkozás perspektívát jelentett az egyéni boldogulás számára. A magyar filmek azonban ezekben a periódusokban is rendre úgy ábrázolják a társadalmi mobilitást, mint ami csak a szerencsének vagy valami törvénytelenységnek lehet az eredménye. (Ez alól csak a sztálinista filmgyártás néhány éve kivétel, ahol az egyéni képességeket hangsúlyozzák a siker elérésben.) Nem véletlenül találó az idézett tanulmány címe, ami maga is egy idézet egy háború előtti filmből, és ami a magyar filmek munka ábrázolására egész a kétezres évekig jellemző: „Aki dolgozik, az nem ér rá pénzt keresni.” Így azt a hipotézist kellett felállítanunk, hogy a magyar filmek társadalomábrázolásában legalábbis bizonyos összefüggésekben nem a valóságos társadalmi folyamatok tükröződnek, hanem bizonyos kulturális sablonok, amelyek lehetnek olyan erősek, hogy hosszú évtizedeken, jelentős társadalmi változásokon keresztül is fennmaradnak.

Ezzel kapcsolatosan az a kérdés vetődik fel, hogy milyen módon lehet azonosítani ezeket a kulturális sablonokat. A hipotézis bizonyítása annál erősebb lenne, minél inkább ki tudjuk mutatni, hogy ezek a kulturális sablonok nemcsak a filmekben léteznek.

Több olyan tanulmány született a kutatás keretében, amely megpróbált különféle kulturális sablonokat föllelni a magyar filmekben, amelyekből a filmekben megjelenő mentalitás megérthető. Például, az 1945 előtti hangosfilmekben megjelenő elithez tartozó férfi hősök lecsúszástörténetei azt a furcsa mintát mutatják, hogy a legfelsőbb rétegekhez tartozó főszereplők esetében a filmek valamilyen történetbeli csavarral mindig visszafordítják a lecsúszást, voltaképpen az elit esetében lehetetlennek tételezik a lefelé tartó mobilitást. Miként azt Vajdovich (2018) kimutatta, ez ellentétben áll a kor valós társadalmi tendenciáival – ez esetben a régóta rögzült kulturális hagyományok erősebb hatást gyakoroltak a filmes reprezentációra, mint a valós társadalmi folyamatok. Margitházi (2019) a társadalmi mobilitást a női főszereplők viszonyában vizsgálja, és azt az érdekes eredményt állapította meg, hogy a női szereplők mobilitás mintája a műfaji filmekben sokkal kiegyensúlyozottabb, mint a szerzői filmekben. A szerzői filmekben viszont mind a rendszerváltás előtt, mind azután gyakorlatilag a lecsúszás ábrázolás dominál, ami megerősíti és kissé pontosítja a korábbi következtetésünket, hogy ebben a kérdésben egy kulturális sablon jelenik meg, semmint a valóságos társadalmi folyamatok. Úgy tűnik, hogy a társadalmi és anyagi felemelkedés tekintetében olyan kulturális mintáról van szó, amely minden filmtípusban ugyanúgy jelen van, a szerzői filmek esetében viszont dominál a lecsúszás ábrázolása minden más mobilitási dinamika előtt, mind a rendszerváltás előtt, mint utána. Ez tehát egy szerzői filmes, tehát döntően értelmiség kulturális minta, míg a másik (a felemelkedés, mint szerencse és bűnözés eredménye) inkább egy nemzeti minta, mely végigvonul a magyar hangosfilm történetén. A háború előtti filmekben vizsgálva ezt a jelenséget Vajdovich (2016, 2019) azt mutatja be, hogy a női figurák pozitív mobilitása erősebb, mint a férfiaké, és hasonló képet

mutat, mint a rendszerváltás utáni közönségfilmek női mobilitásképe, de ebben - összhangban Laktossal (2018) - a házasság dominál, nem az önálló munka. Ahogy Margitházi megjegyzi, a rendszerváltás utáni társadalmi státuszban történő fölfelé mobilitás a női figurák esetében ugyancsak elsősorban házasság és párkapcsolat révén lehetséges. Azt látjuk tehát, hogy egy olyan nagyon konkrét szociológiai tényező, mint a nők társadalmi mobilitása a filmes ábrázolásban lényegében nem sokat változik nyolcvan év alatt, és bármely filmtípusban nézzük is leggyakrabban ugyanazok a dinamikák érvényesülnek.

A lecsúszás mind kulturális toposz

Ezeknek az eredményeknek az értelmezése szempontjából fontos volt megvizsgálni azt, hogy mi az oka a lecsúszás ábrázolás kiemelkedő arányának a magyar filmekben. Gelencsér (2019) talált egy másik faktort, amely nem szociológiai, hanem erkölcsi tekintetben vizsgálja a főszereplők útját az elbeszélésben. A kutatásból kitűnik, hogy az erkölcsi leépüléssel jellemzett szereplők aránya a hatvanas évek közepétől emelkedik tartósan 10% fölé, és ez az arány – egy-két év kivételével fennmarad 2010-ig. Ha összevetjük ezt a tendenciát a magyar filmek műfaji struktúrájával, kiderül, hogy ez az időszak a szerzői filmek dominanciájának időszaka is egyben. Úgy tűnik, hogy ebben a korszakban a társadalmi lecsúszás mintája nem jelentős, ehelyett azonban az erkölcsi lecsúszás jelenik meg, mint döntő társadalmi tényező. Ezen az időszakon belül azonban a tanulmány szerint kiemelkedő jelentőségű a magyar gazdaság és társadalom állapota a 70-es és 80-as években. Ebben az időszakban egy fokozatosan romló gazdasági helyzettel – a 80-as évektől egyre nyilvánvalóbb válságjelenségekkel – szembesült az ország, miközben az életszínvonal és a fogyasztás sok tekintetben nem romlott, sőt növekedett. A tanulmány egyik következtetése, hogy az ebből következő társadalompszichológiai feszültség jelentkezik abba, hogy az erkölcsi leépülés ábrázolása ebben a 10-15 évben a legmagasabb. Ugyancsak ebben az időszakban indult meg Magyarországon az intenzív szociológiai kutatás, a szegénység kutatás és a „társadalmi beilleszkedési zavarok” kutatása, amelyet 1986-ban publikáltak. A tanulmány megállapítja, hogy az erkölcsi leépüléssel jellemzett szereplők több mint 50%-a munkás, negyede értelmiségi, és parasztok ebben a kategóriában nem szerepelnek. Ebből az a következtetés vonható le, hogy a magyar filmek ezt a toposzt elsősorban a politikai rendszer legitimációs bázisát jelentő munkásosztályra alkalmazzák, de nem, mint konkrét szociológiai tény, hanem mint burkolt politikai figyelmeztetést. Mindez megerősíti azt a feltételezést, hogy a filmek, amelyek ebben az időszakban dominánsan szerzői, tehát értelmiségieknek szóló filmek voltak, egy értelmiségi közhangulatot fejeztek ki, amely részben műfajilag is kódolva van a szerzői filmben, részben a korabeli társadalmi viszonyokra adott értelmiségi reakció, részben azonban a magyar film társadalomábrázolásának ezeken a faktorokon túlmutató hagyománya. Ebben a tekintetben Strausz (2020) kimutatja, hogy a lecsúszástoposz a rendszerváltás után újra dominál a magyar filmekben, azonban, mivel a főhős rossz helyzetét már nem lehet egy elnyomó rezsim általános okozatának bemutatni, a történetekben fokozatosan előtérbe kerül a belső motiváció. Míg tehát a kilencvenes évek előtt a lecsúszás okát a filmek többnyire a külső körülményekre vezették vissza, a kilencvenes évektől inkább belső okok dominálnak, azonban maga a lecsúszás történet továbbra is kedvelt toposza lesz a magyar filmeknek. Ugyanakkor a tanulmány megállapítja, hogy a kétezres évek közepétől újra gyakoribb lesz a lecsúszás történetekben a külső környezetnek mint oknak az ábrázolása. A tanulmány fő konklúziója ugyancsak az, hogy elsősorban a szerzői filmes hagyományhoz köthető ez a társadalomábrázolási toposz, és hullámozása inkább az értelmiség társadalmi helyzetétől függ.

Konfliktustípusok

A kutatás alapját képező adatbázisnak fontos kategóriája volt az, amely a filmekben szereplő konfliktustípusokat kategorizálta. Mint Varga (2020) részletesen bemutatta, a filmek konfliktustípusok (szerelmi, politikai, magánéleti, bűnügyi, stb.) mentén való kódolása olyan szempontrendszer tud behozni, amelynek a keretében a teljes korpuszt egységesen lehet elemezni. A konfliktustípusok alapján történő kategorizáció ugyanis meghaladja a magyar filmtörténet bevett töréspontjait és ellentétpárjait, legyen szó a politikai-történelmi korszakfordulókról (1945, 1989) vagy a közönségfilm-művészfilm kétosztalásáról. A konfliktustípusok alapján tehát a kutatás a magyar filmtörténet korszakolásával kapcsolatban tudott új eredményeket felmutatni, illetve bizonyos hagyományos értelmezéseket megerősíteni. Ilyen megerősített értelmezés volt a politikai konfliktustípusok kitüntetett szerepe a szocializmus idején, ám éppen ezt a trendet árnyalta annak kimutatása, hogy míg a hatvanas és a nyolcvanas években a magyar filmek konfliktus-skálája egyfelől változatos volt, másrészt mindegyik évtizedben megtalálható volt egy reprezentatív konfliktustípus (a morális konfliktus a hatvanas és a magánéleti konfliktus a nyolcvanas években), addig a hetvenes években a konfliktustípusok skálája is szűkebb volt és hiányzott a kiemelkedő, reprezentatív konfliktustípus is (Varga 2020).

Szegénység

Egyik további kutatási témánk, melynek kidolgozását a pályázati idő lejárása után is folytatni szeretnénk, az adatbázis és az eddigi eredmények, megfigyelések felhasználásával, a szegénység vizsgálata, a teljes korpuszon. Az adatokból kirajzolható szegénységkép alapján a magyar filmben a kilencvenes években többféle hatás érvényesül: egyfelől folytatódik a felnőtt vagy fiatal, középosztálybeli, átlagos vagyoni helyzetűek már a harmincas évektől megfigyelhető felülreprezentáltsága, miközben bizonyos indikátorok (vagyoni helyzet, foglalkozás) a rendszerváltás társadalmi, gazdasági folyamatait is jelzik. A szegény és mélyszegény főszereplők továbbra is alacsonyabb száma az előző rendszerben kialakult mellőzöttség, marginalitás kontinuitását mutatja; a mobilitási tényezőkre viszont erősebben hatott a rendszerváltás, negatív irányba polarizálva azt. A számadatok alapján itt kirajzolt makrotrendek ugyanakkor különböző stílusban elmesélt, többféle tanulsággal szolgáló egyedi történetek sokaságát egyszerűsítik le. Ezért ilyen formában nem annyira messzemenő következtetések levonására, mint inkább további kérdések megfogalmazására alkalmasak, és az egyes filmek konkrét, az egyedi narratív, stílári és műfaji jegyeket is tekintetbe vevő esettanulmányaival kiegészítve finomhangolhatóak.

A döntően középosztálybeli és átlagos vagyoni helyzetű szereplőkhöz képest a mélyszegénység megjelenítése elenyésző, a szegény szereplők száma is meglehetősen alacsony, amit a különböző korszakokban más-más faktorok indokolhatnak. Ennek keretében azt vizsgálnánk, hogy a különféle vagyoni kategóriák hogyan oszlanak meg a magyar filmekben, és milyen viszonyban vannak az adott korszak valóságos szociológiai állapotaival. További kérdés az is, hogy a szegénység ábrázolásának milyen tartalmi és formai összefüggései vannak, hogyan néz ki mindez a műfajok, témák, konfliktustípusok, szereplőtípusok, illetve a mobilitás viszonyában? Megállapíthatóak ebben korszakok, és ezek egybeesnek-e az általunk meghatározott korszakhatárokkal?

Tematikus minták

A nagy tendenciákon túl megnéztük, hogy milyen módon jelennek meg a filmekben olyan tematikus motívumok, amelyek az adott korban az általános közbeszéd vagy a társadalomkutatás kurrens témái voltak. Ezt a kutatást az 1950-1989-es időszakra végeztük el két lépésben. Először készítettünk egy tematikus mátrixot, amelyben az ideológiailag erősebben meghatározott korszakban 1950-1969-ig előforduló fontos témákat vettünk föl és rendeltük filmekhez. Másodsor, készítettünk egy témakatalógust, amely a filmekben leggyakrabban előforduló társadalmi élményeket tartalmazza, amelyeket egy korszakban kettőnél több filmben találunk meg, és más korszakokban nem találhatók. Harmadszor, a hatvanas évek elejétől közelebről is megvizsgáltuk az értelmiségi sajtóban (*Valóság* c. folyóirat) megjelenő tanulmányokat a kezdetektől a nyolcvanas évek végéig. Úgy véltük, hogy az értelmiségi közbeszéd legfontosabb témái megjelennek ebben az elméleti folyóiratban, amely ebben az időszakban a legfőbb fóruma volt a viszonylagosan nyitott értelmiségi vitáknak. Azt vártuk, hogy abban az esetben, ha erős együttjárást találunk a filmek ábrázolásmódja és a társadalmi változások között, az itt felvetett és megvitatott témák valamilyen háttérrel rajzolnak ki ebben a korszakban a magyar filmek társadalomábrázolása mögé. Azért csak ebben a korszakban történt meg ez az összevetés, mert az ötvenes évek előtt és a kilencvenes évektől a társadalmi nyilvánosság és a filmek társadalomábrázolása közötti összehasonlítás irreleváns. Az ötvenes évek ideológiai uralma nem engedte, a kilencvenes évektől pedig megszűnt, illetve a politikai törésvonalak mentén szétaprózódott az értelmiségi közbeszédet általánosságban reprezentáló társadalomtudományi orientációjú publicisztika, így megszűnt az a kitüntetett közeg, amivel a filmek tematikáját össze lehetne vetni.

A tematikus mátrixból több figyelemre méltó következtetést tudunk leszűrni. Az egyetlen téma, amely az egész korszakban rendszeresen visszatér, a „nyugati befolyás”. Ezen túl minden témacsoport jól körülhatárolható korszakhoz kötődik. Az 1956-ig tartó rendszeresen visszatérő témák a „munkaverseny”, „szabotázs”, „futball”, „kulákveszély”, „kőrépparaszt”, míg az 1956 után rendszeresen visszatérő témák közé tartozik a „fogyasztás”, „motorizáció”, „disszidálás”, a hatvanas évek elejétől pedig a „generáció” és „eszme vs. valóság” témák. Főleg az ötvenes években nehezen azonosítható, hogy a témák konkrétan honnan kerülnek a filmekbe azon kívül, hogy tudható, ezek központilag diktált ideológiai kulcsszavak voltak, de az szépen megfigyelhető, hogy ezektől az ideológiavezérelt témáktól lassan hogyan haladnak a magyar filmek vezértémái az értelmiségi közbeszéd nem központilag irányított témái felé.

A filmekben megfogalmazott társadalmi élményanyag nem feltétlenül kapcsolódik valóságos társadalmi eseményekhez vagy folyamatokhoz, de megállapítható belőle, hogy melyik korszakban milyen közel vannak a valóságos jelenségekhez, illetve mennyire egy ideológiát vagy közhangulatot fejeznek ki. Ebből a katalógusból az a következtetés szűrhető le, hogy a filmekben megfogalmazott társadalmi élmények a hetvenes években voltak a legközelebb a valóságos társadalmi folyamatokhoz, illetve, ekkor jelentek meg olyan témák, amelyek specifikusan ehhez a korhoz kötődtek, mint valóságos társadalmi problémák.

A *Valóság* c. folyóiratban megjelenő témákkal való összevetésből azt találtuk, hogy a vizsgált harminc évben a cikkek tematikája és a magyar filmekben megjelenő tematika viszonya hullámzó tendenciát mutat. A folyóiratban megjelent szövegek és a filmek összehasonlításával konkrétan tudjuk igazolni azt a hatvanas évekbeli közvélekedést, miszerint a magyar filmekben bizonyos társadalmi kérdések hamarabb fogalmazódtak meg, mint a nyilvános közbeszédben. A hatvanas években a folyóiratban közölt cikkek és viták elsősorban ideológiai és filozófiai témákat, másodsorban irodalmi és filmes, valamint általános esztétikai problémákat tárgyaltak. Szociológia, gazdaság és egyéb aktuális társadalmi kérdések csak elvétve jelentek meg. Ezek között azonban kiemelkedett a

mezőgazdasággal kapcsolatos cikkek száma, és az évtized utolsó két évében pedig az építészettel kapcsolatos cikkek. A hetvenes évek első felében még mindig dominánsak voltak az irodalmi, filmes és esztétikai kérdések ugyan, de az általános filozófiai és ideológiai témákat konkrétabb társadalompolitikai kérdések váltották fel, ezek között első helyen az oktatással és az ifjúsággal, valamint a városépítészettel és településfejlesztéssel kapcsolatos témák. Ezek a témák azonban a hatvanas évek közepétől már korábban jelen voltak a magyar filmben. A hetvenes évek második felétől egyre bővül a szociológia témák köre (egészségügy, korrupció), és megjelennek a konkrét gazdasági kérdésekkel foglalkozó tanulmányok. Ezeknek a témáknak szinte mindegyikét viszontlátjuk a korszak magyar filmjeiben. 1980-tól éles fordulatot vett a folyóirat. Teljesen eltűntek belőle a filozófiai, ideológiai, irodalmi és filmes szövegek, szinte kizárólag szociológiai, gazdasági, gazdaságtörténeti és jogi témák vették át a helyüket. A korabeli magyar játékfilmek már csak elvétve kapcsolódnak ezekhez a témákhoz (pl. második gazdaság). Ugyanakkor ez volt az a korszak, amikor a filmes szaksajtóban, elsősorban az 1979-ben megújult *Filmvilágban* társadalomkutatók (közgazdászok, szociológusok, jogászok, történészek) írtak rendszeresen kommentárokat aktuális filmekkel kapcsolatban (Hankiss Elemér, Csepeli György, Ágh Attila, Lengyel László, Greskovits Béla, Kalniczay Gábor). A *Valóságban* lezajló folyamathoz hasonló zajlik le a hetvenes években más társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratokban is (*Társadalmi Szemle, Kritika, Mozgó Világ*), amelyek vizsgálatát Gelencsér (2019) végezte el. Ezt a jelenséget úgy értékelhetjük, mint azt a folyamatot, amelyben a jelentős társadalmi folyamatok filmes ábrázolása a filmekből az egyre nagyobb nyilvánosságot kapó tudományos közbeszédbe és a filmszaksajtóba kerül át. Hankiss Elemér már 1983-ban (Hankiss, 1983) fölveti azt a lehetőséget, hogy a magyar filmek már nem is a társadalom valóságos állapotát ábrázolják, hanem egy általános értelmiségi borúlátó hangulatot. Ennek alapján az értelmiségi közbeszéd és a magyar filmek kapcsolatának dinamikáját ebben a harminc évben úgy foglalhatjuk össze, hogy a hatvanas években bizonyos társadalmi kérdések (mezőgazdaság, lakáshelyzet, nagy történelmi mozgások) a filmekben fogalmazódnak meg, miközben a tudományos nyilvánosságba általános filozófiai és ideológiai kérdések kerülnek be, a hetvenes években a konkrét társadalmi problémák filmes ábrázolása és a nyilvános értelmiségi közbeszéd nagyon közel kerül egymáshoz, míg a nyolcvanas években a konkrét társadalmi problémák a tudományos szaksajtóban kapnak már nyilvánosságot, és a filmek már csak egy általános értelmiségi közhangulatot ábrázolnak.

Ezeket a következtetéseket alátámasztották azok az esettanulmányok, amelyek a hatvanas évek magyar filmjeiben ábrázolt divatos témákat – autó, nyaralás, generációs konfliktusok - dolgozták föl (Hirsch, 2018a, 2018b, 2018c, 2018d, 2018e.). Gelencsér (2019) azt vizsgálta, hogy ebben a korszakban milyen szerepet töltenek be a mérnök szereplők a magyar filmekben. Feltételezésünk szerint a mérnök foglalkozású szereplők a hatvanas évek második felében, illetve a hetvenes évek első felében játsszák a legfontosabb szerepeket a magyar filmekben, ami az Új Gazdasági Mechanizmus körüli eseményeknek a hatása a magyar filmben. A kutatás azt találta, hogy jóllehet pusztán a mérnök szereplők számaránya nem változik jelentősen az 1960 és 1983 közötti időszakban, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján azonban jelentősen megszorodnak azok a szereplők, akik vállalati környezetben munkahelyi konfliktusokban vesznek részt. Ebből arra következtetünk, hogy ezen az áttételes szinten a cselekmény dramaturgiai is lehet indikátora egy olyan külső társadalmi eseménynek, amely közvetlenül nem tematizálódik a filmekben.

A tematikai mintázatok társadalmi folyamatokhoz kapcsolása egyre problematikusabb lesz a kilencvenes éveket követően. Már a nyolcvanas évekre is igaz, hogy a filmek nagy része – Hankiss megfogalmazásában – társadalomábrázolás helyett egy értelmiségi rossz közérzetet ábrázolnak, a kilencvenes évektől fogva az elvárás is megszűnik a szociológiai hitelesség iránt. Ennek egyik szimptomáját vizsgálta Margitházi (2018) a kétezres évek

filmjeiben megjelenő „paraterekkel” kapcsolatban, amelyek a valóságos életteret széttördelik, és a valóságos és fantázialemekeket vegyítik. Ezekben a filmekben a szociológiai tér konkrétan is belsőleg megélt fikciós térré változik.

A kutatás folytatása és végeredménye

A kutatásunk végső célja egy olyan publikáció összeállítása, amely a legszéleskörűbb módon mutatja be a magyar film társadalomábrázolásának változásait az hangosfilm időszakában a 2010-es évekig. A tanulmányoknak nagyjából több, mint a fele áll rendelkezésre, és összeállítottunk egy tématervet a még megírandó tanulmányokról. Ezekhez további kutatásokra van még szükség, amelyeket most már az OTKA támogatáson kívül fogunk elvégezni. Terveink szerint 2021 végére össze fog állni az a korpusz, amelyet lehetőség szerint monográfia formában fogunk publikálni.