

Kovács András Bálint

Műfajok a magyar filmtörténetben

Absztrakt

A tanulmány – előzetes statisztikai elemzéseken keresztül – a magyar filmtörténet műfajtörténeti elemzésére vállalkozik. Az írás a különböző műfaji kategóriák közötti megkülönböztetés módszertanára reflektál, és több szempontból kialakított statisztikákat mutat be a műfajok eloszlását illetően a magyar film elmúlt 80 évéből. A statisztikák a vígjáték, a melodráma és a szerzői film dominanciáját mutatják; az időbeli megoszlást figyelembe véve többek között annak járunk utána, hogy a melodráma a szerzői filmben továbbra is fontos marad.

Szerző

Kovács András Bálint az ELTE Filmtudományi Tanszékének vezetője, a Kaliforniai Egyetem (San Diego) vendégoktatója. Főbb művei: *The Circle Closes (A kör bezárul)*, 2013, *Screening Modernism (A modern film irányzatai)*, 2008, *Tarkovszkij* (1997), *Les Mondes d'Andrej Tarkovsky* (1987). Jelenleg filmi befogadápszichológiai kutatásokban vesz részt.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4>

Műfajok a magyar filmtörténetben

A magyar filmtörténet egyes korszakait meglehetősen részletességgel dolgozta föl a szakirodalom, a magyar filmtörténet egészére vonatkozó, egységes szemlélettel megírt átfogó munka azonban még nem született. ^[1] A kritikai irodalom azonban nagyon gazdag a magyar filmtörténet egyes részeire és néha egészére vonatkozó, átfogó és értékelő, ám kifejtetlen megjegyzésekben.

Tudományosan megalapozott egységes feldolgozás híján a köztudatban érthető módon nagyrészt ennek a kritikai irodalomnak – és nem utolsósorban a filmesek saját reflexióinak – az álláspontja és értékelése él. Ugyancsak nem meglepő módon ezek a kritikai és alkotói sejtések nagy hangsúlyt fektetnek a filmtörténet és a társadalom, politika, történelem kapcsolatának értelmezésére. Jelen kutatás azt célozza, hogy tudományos háttérrel biztosítson annak megítéléséhez, hogy a kritikai sejtések, feltételezések, általánosítások közül melyek megalapozottak, melyek nem. Reményeink szerint eközben kirajzolódik egy olyan szilárd talajon nyugvó szemlélet, amely lehetővé teszi egy átfogó filmtörténeti munka megírását. Ennek kiindulópontja filmtörténeti és a filmtörténetre ható kulturális hagyományok és a külső, társadalmi és egyéb kulturális hatások megkülönböztetése.

A magyar film társadalomtörténete

A magyar film társadalomtörténetén ebben a kutatásban annak a vizsgálatát értjük, hogy az egyes társadalmi tényezők változása milyen mértékben jár együtt a filmek tematikai és formai tulajdonságainak változásaival. Nem előre kijelölt tényezők hatását keressük, hanem a társadalmi tényezők és a formai tulajdonságok változásának együttjárását vagy függetlenségét és ezen viszonylatok változását szeretnénk megállapítani. Nem általános elméletet szeretnénk felállítani arról, hogyan hat a társadalom a filmekre fontos társadalmi kérdések filmi reprezentációján keresztül, hanem azt szeretnénk megállapítani, hogy konkrétan a magyar film történetében mely korszakokban milyen erős volt a társadalmi változások hatása a formai/tematikai elemekre, amennyiben ezekből a korrelációkból okozati összefüggésre lehet következtetni.

Intuitíve belátható, hogy a társadalmi változások leginkább a tematikus szinten tükröződnek, az viszont már nem teljesen evidens, hogy tematikus szinten melyek azok az elemek, amelyek inkább, és amelyek kevésbé „reagálnak” társadalmi változásokra. Az utóbbiakat olyan, a társadalomra jellemző mentalitás részeinek tekinthetjük, amelyek állandósága szinte észrevétlen az alkotók és a közönség számára is. Ugyanígy, intuitíve belátható, hogy a műfaji stilisztikai hagyományok gyakran túlélnek a társadalmi változásokat, de az már nem evidens, hogy a műfaj és a

stílus átalakulásában milyen szerepet játszanak bizonyos társadalmi változások, és a különböző formák előtérbe kerülésének hullámzása milyen társadalmi változásokkal hozható összefüggésbe.

Filmtörténet: minek a története?

Számos filmtörténetírással foglalkozó munka veti föl azt a kérdést, minek a történetéről írunk, amikor filmtörténetről van szó (Lagny 1997). Amikor az átfogó szemlélet hiányáról beszélünk, nemcsak egyféle átfogó szemléletről van szó, hanem többről. Ezek mind időbeli aspektusai a filmtörténetnek: hogyan változik a filmipar, és ennek milyen hatása van arra, hogy milyen témájú és műfajú filmek készülnek; milyen stilisztikai, formai változások mennek végbe a filmtörténetben; milyen történeteket mesélnek a filmek, és miről; milyen hagyományos, visszatérő motívumok találhatók a filmekben, és ezek hogyan változnak; a társadalom és a kultúra egyes fontos kérdései milyen formában, feldolgozásban jelennek meg a filmekben. A filmtörténet ezért: gyártás- és forgalmazástörténet, stílustörténet, műfaj történet, motívumtörténet, reprezentációtörténet. Ezek mindegyikéről joggal feltételezhető, hogy kölcsönhatásban vannak egymással, az viszont nem egészen világos, hogy milyen jellegű ez a kölcsönhatás. Melyek a domináns faktorok, melyek a függő és melyek a független változók, mely változók mozognak együtt, és melyek egymástól függetlenül, és ez a viszony változik-e az időben. Valójában minden kultúrtörténeti megközelítés alapkérdéseiről van szó: melyek a kulturális jelenségek kialakulásának, változásának okai, és ezek, valamint az egyes kulturális jelenségek milyen kölcsönhatásban vannak egymással. Jelen cikkben ennek a kérdéskörnek a teljes elméleti hátterét nem fogjuk fölvezetni, csak azokat a választásokat fogjuk indokolni, amelyek kutatásunk módszertanát megalapozták.

A film(kultúra) és a társadalom viszonya

Minden kulturális műtárgy gondolatoknak, érzéseknek, konkrét és elvont, gyakorlati, valamint lelki és társadalmi problémáknak, azaz *kulturális mentális mintázatoknak* a kifejeződése. Amikor azt mondjuk, hogy az adott műtárgy mindezeknek a *kifejeződése*, arra gondolunk, hogy a műtárgy a befogadójában mentális mintázatokat (gondolatokat, érzéseket, konkrét és elvont, gyakorlati, lelki és társadalmi problémákat) idéz föl. Feltételezzük, hogy a felidézett mintázatok legalább hasonlítanak azokra, amelyek a kulturális környezetben más formában is megtalálhatók. A kulturális jelenségek tehát egyrészt egy adott korszakban érvényes társadalmi interakcióknak és azok formájának a lenyomatai. Másrészt ezek a lenyomatok vagy kifejezések hosszú időn keresztül aktuális problémák megfogalmazásának mintáivá válhatnak – ezeket a mintákat nevezzük hagyományoknak – és az aktuális kulturális jelenségekben ezeknek a kifejezőmintáknak a nyomai is felfedezhetők. Ezért a kulturális termékek (tárgyak, intézmények, tevékenységfajták) milyenségét a társadalmi és kulturális beágyazottság szempontjából egyszerre kell tudnunk magyarázni a közvetlen társadalmi kontextus hatásaként és úgy, mint egy kulturális vagy kifejezési

hagyomány folytatása. A kultúra evolúciós felfogása szerint a kulturális viselkedés és termelés alapvetően mintakövetés és utánzás eredménye, amelybe a változást és innovációt az állandóan változó külső körülmények kényszerítik ki (Tomasello, 1999). Ezek a külső körülmények – a hatalmi viszonyok, az életmód, a kultúrák közötti interakció, az élet gazdasági és materiális alapja vagy a formák „elhasználódása” –, miközben egymással szoros összefüggést mutathatnak, a kulturális termelés szemszögéből független változóknak tekinthetők. Még ha igaz is, hogy a kulturális viselkedés bizonyos szegmensei sokszor visszahatással lehetnek ezekre a tényezőkre, az bizonyosnak látszik, hogy az esztétikai viselkedés (tehát a művészeti termelés és fogyasztás) és a fenti tényezők közötti hatásgyakorlás dominánsan egyirányú. Műalkotások gazdasági, hatalmi, politikai körülményekre nem, vagy csak nagyon áttételesen hatnak, az ellenkező irányú hatás viszont konkrét napi tapasztalat. Azok a társadalmi tényezők tehát, amelyek elsősorban a narratív művészetekben – irodalom, színház, film – gyakran felismerhetők, nyugodtan tekinthetők a művészeti alkotások formáját befolyásoló független változóknak, amelyekre a művészeti alkotásoknak csak ritkán és gyenge visszahatásuk lehet.

Fontos kérdés, hogy léteznek-e olyan változók, amelyek mindig, minden körülmények között hatást gyakorolnak a kulturális termelésre, vagy ezeknek a változóknak az ereje koronként, kultúránként és a kulturális termelés és viselkedés ágazataiként változik. Vannak olyan megközelítések, amelyek szerint a kulturális tárgyakon mindig fellelhetők bizonyos változóknak a nyomai. Ezen az alapon állt részben a marxista esztétika és annak finomabb, korszerűsített változata, a „reprezentáció politikája” mint kritikai gyakorlat. A két megközelítés között lényegében csak tematikai és valamennyi módszertani különbség van. Míg a hagyományos marxista esztétika egyetlen téma, az osztályharc reprezentációs mintáit kereste elsősorban a műalkotások témájában, a reprezentációs megközelítés a társadalmi elnyomás legkülönbözőbb formáinak (nem, faji, történelmi, gazdasági) megjelenését keresi, a tematikusnál kifinomultabb „diszkurzív” elemzés segítségével (Hall 1997). A reprezentációpolitikai kérdésfeltevés formája X (téma) reprezentációja Y (kulturális termék)-ben a következő előfeltevéseket tartalmazza:

1. a kulturális termékek azokból a mentális mintákból épülnek fel, amelyek nagyrészt e termékektől függetlenül keletkeznek a társadalmi kontextusban;
2. ezeket a mintákat a kulturális termékek valamilyen különleges szempontból, azaz értékelt módon teszik érzékelhetővé;
3. X kulturális tárgy szimptomája annak, ahogy egy kultúrában gondolkodnak Y problémáról;
4. a reprezentáció médiuma szisztematikus módon torzítja Y probléma megjelenését, tehát lehetőség van arra, hogy problémától függetlenül, bármely probléma reprezentációjából absztraháljuk az adott médium reprezentációs formáját.

Látható, hogy a reprezentációs megközelítés problémacentrikus, a kulturális jelenségeken mintegy „keresztülnevezve” magát a témát, annak specifikus konstrukcióját keresi, mely különféle nyílt vagy rejtett módon formálta a kulturális tárgyat, és célja a kulturális tárgyak minél jobb átláthatóságát megteremteni, az őket létrehozó tudáskonstrukció felszínre hozatalának érdekében. A reprezentációpolitika technikái a lényeglátó szoros olvasást támogatják. Ez a technika az egyes

tárgyak meghatározott szempontú leírása és elemzése terén a leginkább, és a történeti folyamatok és összefüggések felfedezésénél a legkevésbé hatékony. Történeti folyamatokat ugyanis valahová vezető trendekből, vagy sehová se vezető, de szisztematikus mintázatokat mutató változásokból lehet megállapítani. Egy adott reprezentációs forma változásainak leírása ugyanis soha nem ad választ arra a kérdésre, mitől változik az adott forma. Míg ugyanis egy egyedi tárgy reprezentációs leírása kielégítő magyarázatot adhat arra a kérdésre, „miért ilyen ez a tárgy?“, ha be tudjuk bizonyítani, hogy konkrétan milyen külső és hagyománybeli hatások eredményeképp jött létre, a változást már csak egy külső hatás változásának korrelátumaként értelmezhetjük. Ehhez azonban azt is be kéne bizonyítani, hogy ez a külső hatás nemcsak erre az egy műtárgyra érvényes, hanem mindegyikre, vagy a legtöbbré. Ehhez viszont bizonyított általános elmélettel vagy legalább valamilyen empirikus tényanyaggal kell rendelkezni egy adott történelmi időszorra nézve a társadalmi folyamatok és a kulturális tárgyak összefüggéséről. Erre nincs eszköze a reprezentációs megközelítésnek, mert nem erre jött létre. Vagy csak azon a módon tudja ezt megtenni, ahogy a marxista esztétika tette: mereven hozzáköti a reprezentáció egy dimenzióját (téma) a társadalmi folyamatok egy dimenziójához (osztályharc). A reprezentációpolitika egy kritikai gyakorlat, amely a kulturális tárgy formájában megtalálja a benne megbúvó ideológiai mintázatokat, melyeket tudatosan vagy tudattalanul helyeztek belé, vagy akár már eleve a formában rejtőzik kiiktathatatlanul (Baudry 1974).

Jelen kutatás megközelítése nem jelöli ki eleve azokat a külső társadalmi tényezőket, amelyek hatásait a filmtörténetben ki akarja mutatni. Nem valamilyen társadalmi probléma vagy téma reprezentációját keressük a filmtörténetben, és a filmtörténetet nem ezeknek a reprezentációknak a sorozataként értelmezzük. Feltételezésünk szerint a társadalmi hatásokat elsősorban a filmtörténeti változások mintázataiban, és nem az egyes témák reprezentációiban kell keresnünk. Egyszerű példával élve, nem az a kérdésünk, milyen a magyar filmek nőképe, mert magától értetődő, hogy a nők ábrázolása egy aktuális mentális minta kifejeződése a filmekben. A kérdésünk az, hogy ennek az ábrázolásmódnak a változása együtt jár-e a nők társadalmi helyzetének megváltozásával. Ekkor lehet csak megállapítani, hogy a reprezentációs módot hagyományos vagy külső társadalmi hatások vezérlik-e. Így véljük fölfedhetőnek a magyar filmtörténet változásainak mintázatait.

Hogyan találjuk meg a történeti folyamatok megállapításához szükséges trendeket vagy visszatérő mintázatokat? A történetírás egy adott végpontból visszafelé rendez sorba az eseményeket egy kauzális lánc mentén, amely magyarázatot ad arra, hogyan jött létre a kiindulópontként választott végpont. A történeti kauzális magyarázatok azonban több szinten léteznek (Hewitson 2015), ahogy általában az okozatiság elmélete is megkülönböztet különféle típusú okokat (Arisztotelész 2002). Az, hogy egy történeti sorban milyen típusú okokat veszünk tekintetbe, attól függ, hogy az eseményeket milyen finom bontásban vizsgáljuk. Minél finomabb a felbontás, annál többféle lokális okozati kapcsolatot találunk, minél kisebb a felbontás, annál inkább kerülnek elő az általános törvényszerűségek. Az események részletességének felbontása is egy függvény tehát, amelyet a vizsgálat célja határoz meg. A reprezentációs elemzések és a történeti kauzális

magyarázatok eleve önmagukban hordják a magyarázó függvényt: a reprezentációs elemzésben a kifejezés formája a függő változó és egy társadalmi mentális minta – mely több kulturális formában is felfedezhető – a független változó. A történeti kauzális magyarázatok szerint ugyancsak a kifejezés formája a függő változó, és vagy a különféle társadalmi események, vagy a különféle kulturális mintázatok evolúciójának feltételezett belső törvényszerűségei, vagy a pusztán véletlen lesznek a független változók.

Ezek az eleve meghatározott független változók nyilvánvalóan a kulturális termelés és befogadás több ezer éves tapasztalatán alapulnak, azonban arra egyáltalán nincs válasz, hogy ezek milyen felbontási szinten, milyen mértékben vannak hatással a kulturális tárgyakra, hogy ezek a hatások mennyiben általánosíthatók vagy mennyiben kultúra- és műfajspecifikusak, illetve ezeknek a hatásoknak milyen az időbeli változékonysága. Konkrétan a magyar filmtörténetre vonatkoztatva, a kérdés így hangzik: milyen mértékben és milyen szinten ismerhetők föl a pillanatnyi társadalmi folyamatok hatása a magyar filmtörténetben, és ezek milyen mértékben és milyen dimenziókban keverednek műfaji/stilisztikai hagyományokkal, illetve evolúciós folyamatok hatásaival? A kultúrtörténeti hagyományt követve evidensnek vesszük, hogy ezek a fő hatások, amelyek a magyar filmek formáját és tematikáját meghatározzák; a kérdésünk ennek a két tényezőnek az arányára, a mértékére, és egymáshoz való viszonyára vonatkozik, mégpedig történeti hosszmetzetben. Egy egyszeri kulturális jelenséget mindig le lehet írni ezeknek az arányoknak az összhatásaként. Ez történik minden kulturális interpretációban. De hogyan lehet megállapítani ennek a hatáskomplexumnak a történeti változását? Van-e bármilyen tendencia vagy koherens mintázat abban, ahogy kulturális termékek magukon viselik a társadalmi kontextusuk jegyeit, illetve hordozzák a megformálás hagyományait? Mivel nem előre meghatározott tényezők reprezentációit keressük a filmekben, a társadalmi hatásokat olyan indikátorok mentén találjuk meg, amelyekről feltételezhető, hogy rajtuk keresztül társadalmi változások fejeződnek ki. Ilyenek a szereplők különféle tulajdonságai, a negatív és pozitív szereptulajdonságok, a történetek helyszínei, a cselekmény közéleti, illetve magánéleti jellege, a fő konfliktusok típusai, a szereplők társadalmi és morális státusza és annak változása a cselekmény során, a cselekmény műfaja a történet kortárs vagy történeti ideje.

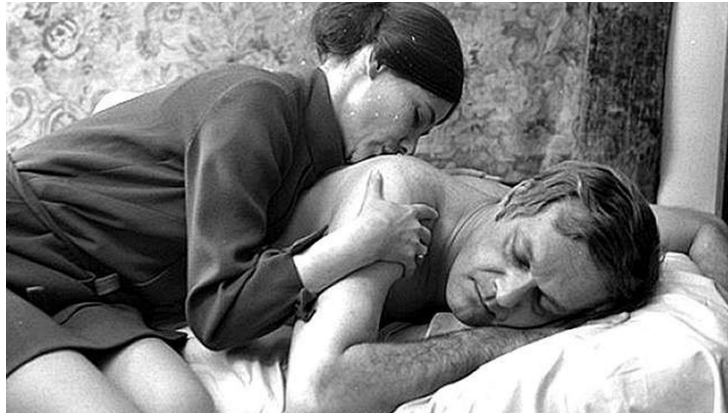
Úgy véljük, hogy ezek az indikátorok a filmek társadalmi háttérének változására elmozdulnak, vagy ha nem, akkor e mögött valamilyen tartós mentális sémát kell keresnünk. Például a filmek statisztikai vizsgálatából kiderül, hogy a magyar filmekben a negatív szereplők leggyakoribb foglalkozása a fegyveres erők tagja, rendőr vagy katona. Ez a jelenség a hatvanas években jelenik meg, és a nyolcvanas évekig egyre erősödik, a kilencvenes években szinte teljesen eltűnik, és a kétezres években megint előbukkan. Úgy véljük, hogy e mögött egy, a hatvanas években keletkezett mentális mintát kell keresnünk, ami más kulturális termékekben is megfogalmazódik, és miközben ez a mentális minta tartósnak bizonyul, érvényesülésének mértéke feltehetően társadalmi hatásokra változik, melyek felderítése fontos része e kutatásnak.

Módszerek

A módszer lényege, hogy több idősort helyezünk egymás mellé, amelyek két fő csoportba sorolhatók:

1. társadalmi/politikai/történelmi kronológia
2. a filmek tematikai/formai komplexumainak változásai

Ennek a két idősrnak az egymáshoz való viszonyát vizsgáljuk. A történelmi kronológiában figyelembe veszünk minden olyan eseményt, amelyről feltételezhető, hogy a társadalmi folyamatokra, a közgondolkodásra vagy a filmipar működésére hatással volt. A filmek motivikus komplexumait statisztikai módszerrel határozzuk meg. A szokásos formai adatok mellett olyan tematikai adatokat (indikátorokat) vettünk föl, amelyekről feltételezhető, hogy társadalmi változásra érzékenyek. Meghatározott tematikus és formai tulajdonságok együttjárását keressük azzal a feltételezéssel, hogy találunk olyan sűrűsödési pontokat, amelyek bizonyos motívumok együttes jelenlétéből adódnak több filmben. Feltételezésünk szerint ezek a konglomerátumok időszakosan különböznek egymástól. Amennyiben sikerül megkülönböztetnünk ezeket a konglomerátumokat, egy idősort kapunk, amely ezeknek az egymásutánjából áll össze. Ezután motívumelemzéssel megnézzük, hogy az adott konglomerátum egyes elemeinek jelenlétét, illetve tulajdonságát mi indokolhatja: külső társadalmi hatás, egyetemes filmtörténelmi hatás vagy belső, filmtörténelmi evolúció. Ebből azt is meg tudjuk állapítani, hogy az esetleges együtt változása a formának és a társadalomnak közvetlen okozati kapcsolatot jelent-e, vagy mindegyik harmadik okra vezethető vissza, vagy csak véletlen egybeesés. Például, Makk Károly *Szerelem* (1971) című filmje, bár közvetlenül egy jelentős társadalmi/történelmi/politikai változást követően jött létre (1968), és maga is stilisztikai és tematikai fordulatot képvisel a magyar filmben, nem tekinthető e változás következményének, és sem tematikusan, sem formailag nem hozható összefüggésbe ezzel az átalakulással, továbbá nem jellemző sem a megelőző, sem az őt követő korszak tematikájára és filmstílusára. Tehát a két fordulat véletlen egybeesés. Ezzel szemben a hetvenes évek elején az ún. parabolafilmek elszaporodása már összefüggésbe hozható a hatvannyolcas fordulattal, így nagy valószínűséggel a korszak tipikus filmje ezek közül fog kikerülni. Ez a társadalmi hatásra alapozó intuíció, de elképzelhető, hogy a statisztikai elemzés mást fog mutatni.



Szerelem (Makk Károly, 1971)

Ha nem találunk értelmezhető tulajdonság-konglomerátumokat, akkor a függő változó nem ezeknek a konglomerátumoknak az átalakulása, hanem egyes kiválasztott formai/tematikai motívumok időbeli átalakulása lesz, és a történeti kronológiával történő összevetést minden egyes motívumsorral el fogjuk végezni. Így létrejön egy párhuzamos motívumsor-történet, ahol minden egyes motívumsor társadalmi faktorokkal kapcsolatos viszonyát vizsgálni lehet.

A kérdés tehát ez: milyen tulajdonságegyüttesek jellemzők a magyar filmekre egy adott időpillanatban, ezek közül mikor, melyik, hogyan változik, és ez a változás milyen külső tényezők átalakulásával jár együtt? Azt keressük, hogy léteznek-e olyan tematikus és/vagy formai vonások, amelyek csak külső változásokra érzékenyek, és léteznek-e olyanok, amelyek nem érzékenyek ezekre. Léteznek-e olyan külső tényezők, amelyek jellemzően vagy egyedileg hatnak a magyar filmek tematikus és formai jegyeire? Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásával meg tudjuk mondani,

1. léteznek-e és melyek a magyar filmet meghatározó hagyományos (állandó/visszatérő) tematikai és/vagy formai motívumok;
2. milyen külső hatásokra reagál a magyar film, van-e ebben állandóság vagy ennek a hatásnak az erőssége változó;
3. mi az aránya a hagyományos és a társadalmi hatásoknak egyes korszakokban.

Mindez különösen abból a szempontból érdekes, hogy a magyar film negyven évig különböző erősségű, de végig jelenlévő politikai cenzurális felügyelet és különféle irányultságú ideológiai befolyásoltság alatt volt. Ebben az időszakban a társadalmi változásokra való érzékenység joggal feltételezhető, mint ahogy ezt a szempontot meg is találjuk a korszak kritikai és filmtörténeti feldolgozásában. Emiatt a kutatás egyik fontos kérdése, hogy ez az intuitív feltételezés mennyiben igazolható, és hogy a korszak előtt és után hogyan alakul ez a viszonyrendszer; valamint, hogy a társadalmi hatások milyen mértékben épülnek hagyományos vagy új motívumokra.

Függő változók

Amennyiben a hagyományt, a külső társadalmi hatásokat, valamint a filmtörténeti evolúciós folyamatokat tekintjük független változóknak, tudnunk kell, hogy ezeknek a hatását milyen függő változókon akarjuk lemérni. Azt feltételezzük, hogy mind a tematikai elemekre, mind a formai elemekre mind a három változó hatással van. Léteznek műfaji hagyományok, de a műfajokra tematikus meghatározottságuk miatt társadalmi jelenségek is hatással vannak (pl. szatírák, történelmi parabolák, melodramák stb.). Ugyanígy, a tematikus motívumok elsősorban társadalmi jelenségeket ábrázolnak, azonban lehet hagyománybeli forrásuk is (pl. paraszti tematika, vidék vs. nagyváros tematika stb.). Olyan tematikus és formai motívumokat kerestünk, amelyekről könnyen feltételezhető, hogy mind társadalmi, mind hagyományból következő hatásokra reagálhatnak. Ha elég sok ilyen tényezőt megfigyelünk, várható, hogy ezek közül kiválnak azok az érzékenyebb indikátorok, amelyek megmutatják egyik vagy másik történeti kontextus változását. Ilyen tényezők a szereplők tulajdonságai: foglalkozásuk, koruk, nemük, anyagi és társadalmi helyzetük, ezek változása, pozitív, illetve negatív minősítésük a történetben. Ilyenek a cselekmény helyszínei és életterei. Ilyen a cselekményben foglalt konfliktus nyilvános, illetve magánjellege. Ilyen a korszak, amelyben a történet játszódik, ilyen a műfaj, és ezen belül az alműfajok. Ezek a tényezők olyan sokféle kombinációt képezhetnek, hogy bármilyen rendszerszerű szinkronidejű vagy történeti mintázat elég könnyen fölfedezhető bennük. A kutatás ezeket a mintázatokat keresi, hogy azután részletes elemzések segítségével meg tudja állapítani, milyen külső kontextus hatása okozhatja bizonyos motívumok együtt járását és hasonló értékét akár egy időpillanatban, akár egy rövid időszakon, akár hosszú időtávon vagy az egész filmtörténeti időn keresztül.

Korszakolás

A magyar filmtörténet, akár az egyetemes filmtörténetek nagy része, három fő korszakolástípust használ: történelmi korszakok, stílustörténeti korszakok, évtizedek. Ezek a korszakhatárok azonban a legritkább esetben esnek egybe. Például a magyar filmtörténetírás megkülönbözteti az 1945 előtti és utáni korszakot, külön korszaknak tekinti az 1948-53 közötti időszakot, az 1953-56 közöttit, valamint az 1956-63 közötti korszakot. Ezt követően pedig a „hatvanas”, „hetvenes”, „nyolcvanas” évekről szoktunk beszélni. Nyilvánvaló, hogy az ötvenes évek felosztása három-négy éves korszakokra politikai változásokat követ. Az 1963-as korszakhatár azonban már inkább stílustörténeti, és a rendszerváltásig pedig egyszerű évtizedes korszakolás történik. 1989 pedig megint egy politikai korszakhatár. De vajon tényleg reagál-e a magyar film ezekre a változásokra? És ha igen, ugyanabban a dimenzióban? Van értelme olyan korszakolásnak, ahol az egyik korszak tematikai, a másik gyártástörténeti, a harmadik stilisztikai, a negyedik műfaji? Nyilvánvaló, hogy a filmek egyes aspektusai nem feltétlenül változnak együtt. Ritkák azok a határok, amikor sok minden egyszerre alakul át. A magyar hangosfilm történetben 1945-ön kívül nem is találunk még

egy ilyen korszakhatárt. A cél nem is az, hogy minden tekintetben igazolható szilárd korszakhatárokat találjunk, mivel ennek valószínűsége nagyon kicsi, hanem az, hogy az egyes tematikai és formai motívumok párhuzamos történeti változását tudjuk leírni, és választ kapjunk arra a kérdésre, hogy ezek a történeti változások minek a hatására mennek végbe. Ha eközben szilárd korszakhatárokat tudunk megállapítani, az valószínűsíti a nagyobb külső tényezőkkel való együtt járást.

Mivel az elemzéshez történeti támpontokra van szükségünk, munkahipotézisként négy nagyobb gyártástörténeti korszakot különböztetünk meg, amelyek feltételezésünk szerint jelentős hatással lehettek a filmek tematikai és formai tulajdonságaira (vö. Bordwell – Staiger – Thompson 1985). Olyan korszakokat választottunk, amelyek egyszerre jártak jelentős gyártási átszervezéssel és a politikai környezet változásával. Ez utóbbit azért kellett figyelembe vennünk, mert a magyar hangosfilm történetének nyolcvanhét évéből hetvenhárom év jelentős állami támogatás mellett zajlott le, amelyből negyven év alatt többé-kevésbé erős politikai cenzúra érvényesült. Ezek:

1. 1931–1947 (államilag nem támogatott magánfilmipar)
2. 1948–1963 (állami, erősen cenzurális filmipar)
3. 1964–1989 (állami, mérsékelten cenzurális filmipar)
4. 1989–2003 (államilag gyengén támogatott, cenzúrázatlan önkormányzati filmipar)
5. 2004–2010 (államilag közepesen támogatott, cenzúrázatlan önkormányzati filmipar)
6. 2011– (államilag erősen támogatott, cenzúrázatlan, centralizált filmipar)

Az első nagyobb korszakhatár annyi jelentős változást hozott, hogy kétség sem férhet hozzá, hogy a háború előtti magyar film szinte mindenben külön korszakként tekinthető. Bár az ötvenes években több jelentős történelmi esemény is befolyásolhatta a magyar filmet, ezek hatása már nagyban keveredett generációs és külső filmtörténeti hatásokkal, és az is látható, hogy ezek a történelmi események nem ugyanolyan erővel, és nem mindig jelentenek fordulatot a filmtörténetben. Az 1964-es filmgyártási átszervezés, a politikai konszolidáció, egy új filmrendező-generáció és a modern film nemzetközi kibontakozásának együttes hatásáról viszont feltételezhető, hogy sok szempontból radikális változást indít el a magyar filmtörténetben. Az Új Gazdasági Mechanizmus 1969 utáni megtorpanása, a gyártási rendszer újabb átszervezése, a politikai visszarendeződés, valamint a magyar ellenzéki mozgalmak felszínre törése feltételezhetően ismét változást hozhat több dimenzióban a filmtörténetben, azonban a politikai rendszer, valamint a filmgyártás alapszerkezete változatlan egész 1989-ig. A kutatás számára ezért nagyon érdekes kérdés, hogy a hatvanas évek közepe, a hetvenes évek eleje, valamint a nyolcvanas évek eleje, melyek stilisztikailag kétségtelenül új jelenségeket hoznak a magyar filmben, vajon egyéb tekintetben is fordulópontok-e. 1990-ben nagy változás áll be a társadalomban és a filmgyártás szerkezetében is, amelyet 2004-ben egy újabb jelentős változás, a Filmtörvény elfogadása követ, ezután viszont csődbe ment a filmgyártás. A következő nagy gyártásszerkezeti fordulat 2011-ben történik, amikor létrejön az MNFA egy központú filmgyártása, és jelentősen

csökken a magyar filmek száma.

Esettanulmány: műfajok és korszakok

Vizsgáljuk meg, hogy a magyar filmek műfaji eloszlásának változása mennyiben tükrözi ezeket a társadalmi és gyártástörténeti szempontból kialakított korszakokat. Az előzetes következtetések, amelyeket ebből a vizsgálatból levonunk, elsősorban arra szolgálnak, hogy közelebbről tesztelhető hipotéziseket állítsunk föl, vagy előzetes sejtéseket tesztelhessünk a segítségükkel. További tanulmányoknak kell ezeket a hipotéziseket igazolniuk vagy cáfolniuk.

A műfajok változásának magyarázatához először természetesen a műfaj és a különböző műfajok fogalmait kell tisztázni. Az első, amit leszögezhetünk, hogy a műfaj pontosan nem meghatározható fogalom. Más a forgalmazási, a gyártási, a kritikai használata, és több elméleti rendszer is létezik. Ezek a nomenklatúrák leggyakrabban tematikus csoportosítások, ahol legtöbbször időben és/vagy térben rögzített, meghatározott eseménysémák ismétlődése ír körül egy műfajt (western, történelmi film, sci-fi stb.). Ugyanakkor használatos egy másik dimenzió is, amelyben a csoportosítás tipikus érzelmi hatások felkeltésén alapul (vígjáték, tragédia, melodráma stb.). Ezeknek a kombinációja, illetve maguknak a jellegzetes cselekményelemeknek a további tagolódása vegyes, illetve alműfajokat határoz meg. Itt azonban műfajképző elemként vegyesen fordulnak elő szereplőfajták, cselekményfordulatok vagy kiváltott érzelmi hatások. Például a horror kategóriáján belül egy rendszer négy alapformából 27 alműfajt határoz meg különféle tényezők alapján (<http://popcornhorror.com/genres/>). Egy-egy műfaj csupán laza családfogalom, mintsem szükséges és elégséges feltételeknek megfelelő kategória. A műfaji rendszer nem olyan elméleti rendszer, amelyben előre meghatározott kritériumok szerinti variációk lehetségesek, hanem inkább olyan, mint az élő fajoknak egy taxonómiája, ahol pusztán a gyakoriság alapján jöhetnek létre fő és alkategóriák, amelyek tetszés szerint keveredhetnek egymással, ráadásul sokszor történelmi és kulturális kontextushoz kötöttek.

Műfaji katalógusunkban a legelterjedtebb műfaji fogalmakat használjuk, és ezeken belül megkülönböztetünk fő- és alműfajokat. A magyar filmben előforduló főműfajok kategóriájába tartozik a vígjáték, a történelmi film, a melodráma, a dráma, a bűnügyi film, a sci-fi, a zenés film, a szerzői film, a kalandfilm. Ezek különféle alá- és fölérendeltségi viszonyba kerülhetnek egymással, és számos itt fel nem sorolt alműfajt tartalmazhatnak. Például a vígjáték lehet szatíra, bohózat, kabaré, screwball, és lehet zenés, háborús, kaland stb.

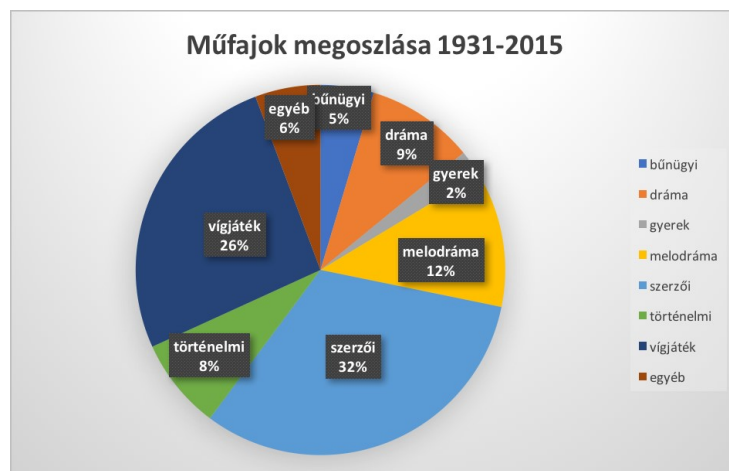
Magyarázatot igényelhet a „dráma” és a „melodráma” különválasztott műfaji kategóriája, melyet néha egymás alá rendelt fogalmakként használnak. Drámán olyan filmeket értünk, amelyekben az egyén vagy egyének csoportja belső vagy külső konfliktusba kerül egymással vagy a környezettel, és ahol ez a konfliktus valamilyen társadalmi, kulturális, történelmi, politikai vagy lélektani problémából ered, amelynek megoldása sokféleképpen elképzelhető, ezért jelentős értékválasztástól függ. A dráma kérdése mindig az, hogy a szereplők képesek-e felismerni a

megoldáshoz szükséges értékeket, és ha igen, képesek-e megtalálni az ehhez szükséges cselekvési módot. A dráma tehát nyitott, többkimenetelű, és a szereplők értékválasztásán és cselekvőképességén múlik. A melodráma ezzel szemben zárt végű, egyetlen kimenetele lehetséges, amely a szereplő bukása, vagy vég nélküli szenvedése; a konfliktusa nem megoldható, mert a főhősök náluk összemérhetetlenül nagyobb erővel állnak szemben, melyet nem lehet legyőzni (halálos betegség, természeti erők, halál, társadalmi elnyomás stb.). A melodramák ezért domináns módon érzelmi hatásra építenek, hiszen a nézők már az elején felismerik a küzdelem reménytelenségét, ezért viszonyuk a főhőshöz a szenvedés miatti empátiára szűkül. A melodramáknak a modern korszakban egy sajátos variációja jött létre, az „értelmiségi melodráma”, ahol a főhős többnyire – és a magyar filmekben szinte kizárólag – magányos értelmiségi figura, aki elidegenedve, meg nem értve áll szemben a környezetével, reménytelen passzivitásra és/vagy bukásra kárhozható. A melodramákban a történet végkimenetele – akár negatív, akár pozitív – nem rajtuk múlik.

Külön bonyodalmat jelent, hogy az ötvenes években megjelent, és a hatvanas években elterjedt a művészfilmeknek egy olyan fajtája, amelyek valamennyire ugyan tematikusan körülírhatók, de egyetlen műfajba sem sorolhatók be, sőt jellegzetességük épp a műfaji besorolhatatlanság volt. Műfaji elemeket nyomokban ugyan tartalmaztak, de elbeszélésmódjuk miatt az adott műfajtól elvárt érzelmi hatás helyett elsősorban egy intellektuális hatást céloznak meg. Valójában itt is érzelmi hatásról van szó, ezért beszél Király Jenő ezeknek a filmeknek az esetében érzelmi „lefokozásról” (Király 1993: 736). A szerzői filmek részben tematikai (a film témája a szerző saját gondolat- és érzésvilágának kifejezése), részben gyártási (a szerző ura a film egész kreatív gyártási folyamatának, és ebben egyéniségének lenyomata fedezhető föl, vö. Truffaut 1955) kategóriaként jött létre, ugyanakkor az idők során kétségkívül kialakult az az elbeszélésforma, amely ezeket a célokat a legjobban szolgálja. Ennek részben dramaturgiai sajátosságai vannak (a hagyományos drámai részek rugalmas kezelése, szereplők helyett környezetvezérelt elbeszélés, drámai csúcspontok eltörlése, csillapítása vagy időbeli áthelyezése), részben tematikai (a szerző saját élete vagy életkörülményei, vagy egy szereplő által képviselt szerzői álláspont mint vezértéma). A szerzői filmnek leggyakrabban van hagyományos műfaji összetevője, akár több is egyszerre, de fő jellegzetessége mégis a műfajon kívüliség, azaz a fenti tematikai és dramaturgiai vonások, amelyek viszont tág értelemben sajátos műfajként működnek. Ennek egyik jele, hogy alműfajai vannak, mint az esszefilm, a mentálisutazás-film vagy az értelmiségi melodráma. Mivel a műfaj kategóriája amúgy is nagyon szerteágazó, és mivel a szerzői film a magyar filmművészetben jelentős szerepet játszik, az egyszerűség kedvéért és a fenti érvek alapján a szerzői filmet külön műfaji kategóriaként használjuk. A klasszikus dramaturgiai sémákat nem követő, és/vagy egy belső érzelmi állapotra reflektáló, és/vagy gondolati álláspontot kifejtő, elsősorban intellektuális hatást megcélzó filmfajtát értünk rajta.

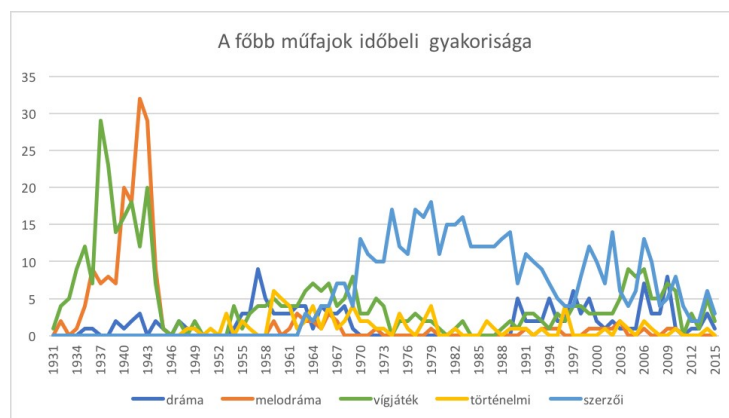
A teljes korpuszt figyelembe véve, a magyar filmben egyáltalán előforduló műfajok közül három az, amely egyértelműen domináns szerepet játszik: a szerzői film (32%), a vígjáték (26%) és a

melodráma (12%). Ezen túl még két műfaj szerepel viszonylag gyakran, a (társadalmi) dráma (9%) és a történelmi film (8%). A teljes műfaji megoszlást az 1. sz. ábra mutatja:



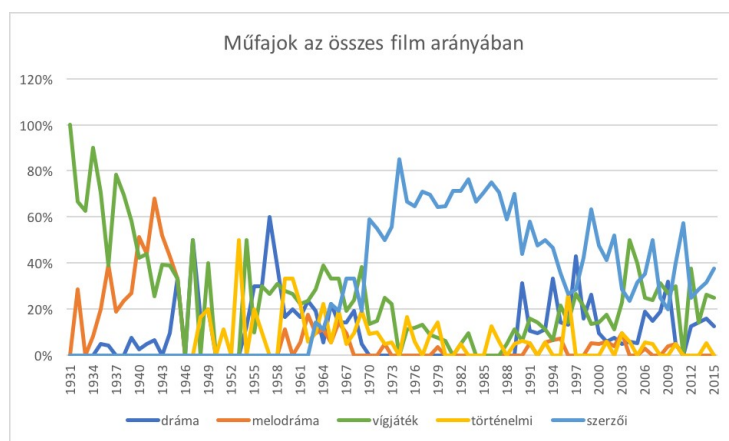
1. ábra. A magyar film műfaji megoszlása 1931–2015 a két százaléknál nagyobb gyakoriságú műfajokkal.

Jól látható két műfajnak, a szerzői filmnek és a vígjátéknak, a klasszikus műfajokon belül pedig a vígjátéknak és a melodrámának a dominanciája. Alapvető kutatási kérdésünk szempontjából lényeges megnézni ennek a műfaji eloszlásnak az időbeli metszetét, hiszen így tudjuk a műfajok és a külső körülmények változásait összehasonlítani. Mivel feltételezhetjük, hogy a társadalmi átalakulások valamilyen hatással lehetnek a műfaji gyakoriságra (hiszen a műfajok jellegzetes történettípusokat, szereplőtípusokat, és jellegzetes érzelmi, hangulati állapotokat hordoznak), az időbeli eloszlás képe indikálhatja a társadalmi változások műfajokra gyakorolt hatását, vagy ellenkezőleg, mutathatja a műfaji hagyományok érzéketlenségét a társadalmi változásokra. A műfajok időbeli gyakorisága szempontjából az eloszlást a 2. ábra mutatja. Az áttekinthetőség kedvéért csak a magyar filmtörténetben az öt leggyakrabban előforduló fő műfajt tüntetjük föl.



2. ábra. A leggyakrabban előforduló műfajok időbeli eloszlása 1931-

A gyakorisági eloszlás alapján az látszik, hogy a háború előtti filmgyártás korszaka műfajilag is meghatározott: a negyvenes évekig a vígjátékok, a negyvenes években a melodramák dominálnak, de a később domináns műfajok, a drámák csekély számától eltekintve, ebben a korszakban nincsenek jelen. Az 1955–1960 közötti időszakot a drámák, az 1961–1969 közötti időszakot a vígjátékok, az 1970–2010 közötti időszakot, néhány mélyponttól eltekintve, a szerzői filmek uralkodják. Az eloszlások és a tendenciák azonban jobban látszanak, ha nem az abszolút számokat hasonlítjuk össze, hanem az egyes műfajok gyakoriságát az összes film arányában. (3. ábra)



3. ábra A műfajok gyakorisága az összes film arányában.

Ebből már jól látható, hogyan emelkedik a melodramák aránya a negyvenes évek elejétől a vígjátékok rovására, ugyanakkor az is látható, hogy a háború után a vígjátékoknak egészen 1950-ig domináns szerep jut, hogy egy rövid szünet után 1954-ben már megint 50%-ot érjen el az arányuk. A vígjáték végig a hatvanas években fontos műfaj, sőt, 1964 és 1969 között újra domináns szerephez jut. A műfaj hanyatlása 1973 után kezdődik, de az igazi mélypont a nyolcvanas évek, és arányuk csak 1990 után kezd el emelkedni újra, és a kétezres években a szerzői filmek mellett megint a legdominánsabb műfaj. A szerzői filmek aránya a hatvanas évek második felében kezd meredeken emelkedni, de a domináns szerepet 1970-ben veszi át, és 1993-ig aránya a filmgyártásban nem kerül ötven százalék alá. Egy rövid négyéves időszak után ismét ötven százalék fölé emelkedik a szerzői filmek aránya egész 2002-ig. Az ábrán az is jól kivehető, hogy hosszan tartó domináns szerepet a háború óta csak a szerzői film tudott kivívni magának. Egy több mint húsz évig tartó korszakban volt egyeduralgó. A dráma két korszakban: 1955–1968, valamint a 1990–2000 közötti időszakban játszott viszonylag jelentős szerepet.

A két táblázatból választ kaphatunk arra a kérdésre, hogy a teljes műfaji megoszlásban domináns három műfaj – vígjáték, szerzői film, melodráma – hogyan mutatkozik történelmi metszetben. Mindkét táblázatból jól látszik, hogy a vígjáték és a melodráma a háború előtt, a szerzői film pedig

a hetvenes–kilencvenes években volt uralkodó. Ez nem újdonság abból a szempontból, hogy a hagyományos filmtörténeti szemléletben bevett nézet, hogy a háború előtti kapitalista filmgyártás alapvetően üzleti, szórakoztató jellegű, míg a hatvanas években – az „aranykorban” – a művészfilmek feltörekvését figyelhetjük meg. Az a táblázatokból is szemmel látható, hogy a két háború előtti domináns műfaj közül a vígjátékok egész a hatvanas évek végéig fontos szerepet játszottak a magyar filmben, de a melodramák szinte teljesen eltűntek. Erre utalhatnak a teljes műfaji megoszlás számai is, ahol a melodramák a vígjátékoknak kevesebb mint a felét, a szerzői filmeknek kevesebb, mint a harmadát teszik ki. Igaz-e, hogy a melodramák a háború után már csak jelentéktelen szerepet játszottak?

Ahogy korábban említettük, a szerzői filmeknek többnyire van egy másodlagos klasszikus műfaji összetevője, mely narratív vázként funkcionál (társadalmi vagy pszichológiai dráma, vígjáték, melodráma, bűnügyi stb.). A szerzői jellegzetességek erre a vázra épülnek, melynek erős és egyértelmű érzelmi és narratív hatásait jelentősen mérsékelik (Király Jenő szavával: „lefokozzák”). Ennek leírásához vezetjük be a másodlagos műfaji hatás kategóriáját. Ha a szerzői filmeket ezekre a másodlagos műfaji hatásokra bontjuk, azt tapasztaljuk, hogy a 479 szerzői filmből 82 melodráma, 76 történelmi film, 59 társadalmi dráma, 32 lélektani dráma és 43 valamilyen vígjátéki műfaj (4. ábra).



4. ábra. A szerzői filmek leggyakrabban előforduló másodlagos műfaji hatásai az összes szerzői film százalékában (1962–2005)

Ebből az összehasonlításból kiderül, hogy a leggyakrabban előforduló másodlagos szerzői műfaji hatás a melodráma, épp az a műfaj, amelyik a teljes klasszikus műfaji megoszlásban a szerzői filmek és a vígjátékok után a harmadik legfontosabb helyet foglalja el. Ha most hozzáadjuk a klasszikus műfajokhoz a szerzői filmek domináns klasszikus műfaji hatásait, a következő megoszlást kapjuk (5. ábra):



5. ábra. A műfaji megoszlás szerzői alműfajokkal együtt.

Ha tehát a leggyakrabban előforduló szerzői alműfajokat mint domináns hatásokat kivesszük a szerzői filmek közül, és hozzáadjuk a klasszikus műfajokhoz, akkor az látszik, hogy a két háború előtti fő műfaj, a vígjáték és a melodráma aránya emelkedik, és továbbra is uralkodó a magyar filmtörténet teljes időszaka alatt. Annyi történt, hogy a szerzői műfaj megjelenésével ezek a klasszikus hatások önálló műfajból a szerzői film legfőbb összetevőivé váltak. A klasszikus és szerzői vígjátékok/szatírák/bohózatok és a klasszikus és szerzői melodráámak a magyar filmek műfajainak összesen 43%-át teszik ki. A vígjátékok domináns szerepe nem meglepő, hiszen a filmművészet szórakoztató funkciójának legalapvetőbb hordozója ez a műfajcsoport. A melodrájáról azonban ez már nem mondható el. A drámai műfajokon belül különleges helyet foglal el hangsúlyozottan negatív hangulati tartalma miatt, mely domináns, bármilyen témát dolgozzon is föl. A társadalmi, szerelmi, sors- és a modern korszakban elterjedt értelmiségi melodráámak közös sajátossága éppen az a narratív forma, amely ezt a reménytelen, negatív hangulati tartalmat hordozza, és amely a legélesebb ellenpólusát képezi a vígjátékoknak. A lélektani, társadalmi, történelmi drámák komolyságát még esetenként feloldhatja a beszüremkedő vígjátéki hatás, de a melodrámaéét nem. Úgy tűnik, hogy a magyar filmben nem a vidám és komoly műfajok dichotómiája, hanem a vidám és a szomorú, reménytelenséget sugalló műfajok dichotómiája uralkodik nemcsak a háború előtt, hanem a szerzői film korszakában is.

A műfajok dominanciájának változásait sokféle tényezővel magyarázhatjuk, és ezek között minden bizonnyal szép számban fognak társadalmi faktorok is szerepelni. Így föltehetjük a kérdést, hogy miként, és minek hatására alakul a háború előtti vígjáték/melodráma műfaji dominancia. Ha megnézzük először a klasszikus melodramák arányát az összes filmhez képest, akkor azt találjuk, hogy miközben 1940 és 1944 között ugrásszerűen megnő a melodramák aránya – 1939-ről 1940-re 27%-ról 51%-ra, majd 68%-ra ugrik 1942-ben –, 1945 után hosszú ideig nem készülnek egyáltalán klasszikus melodramák. Az új „melodramai korszak” 1959 és 1967 közé esik, ami figyelemre méltó, mivel ez a vígjátékok szempontjából is csúcsidezőszak. Azoknak a társadalmi folyamatoknak, amelyek ezt a jelenséget eredményezték, minden bizonnyal az egyik hatásuk az volt, hogy a magyar film rövid időre visszatért két legkedveltebb műfajához. A melodráma esetében azonban meg kell vizsgálni, mi lehet az oka, hogy a komoly drámai műfajnak megint ez a reménytelenséget sugalló, szélsőséges formája kerül előtérbe. Ezután csak a kilencvenes évek közepétől a kétezres évek elejéig tartó időszakban találunk kismértékű stabil klasszikus melodramai jelenlétet (6. ábra).



6. ábra A klasszikus melodramák aránya a magyar filmekben

Ha azonban megnézzük a klasszikus és a szerzői melodramák együttes arányát az összes filmhez képest, már eltérő képet kapunk (7. ábra). Itt látszik a legjobban, hogy a melodráma



7. ábra. A klasszikus és szerzői melodramák történeti eloszlása az

átszivárog a szerzői műfajba mint domináns műfaji hatás. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulójától kezdve egész a kétezres évek végéig évről évre hullámzó, de stabil, átlagosan 10% körüli a jelenléte a magyar filmben. A melodráma ugyan sosem éri el a negyvenes évek elejének kiemelkedő arányát, de az ötvenes évek végétől stabilan jelen van a magyar filmgyártásban, és összességében a második legerősebb műfaji hatás. Kijelenthetjük tehát, hogy a magyar hangosfilm háború előtti két leggyakrabban előforduló műfaja, a vígjáték és a melodráma, lényegében a történelmi és gyártásszerkezeti változásoktól függetlenül megmaradt a magyar film leggyakrabban használt műfajának. Ezt a műfaji stabilitást tekinthetjük magyar filmes hagyománynak.

Ugyanakkor továbbra is kérdés marad, hogy az előfordulásuk időszakos változása vajon mégis összefüggésben van-e külső faktorokkal, ahogyan ez feltételezhető két műfaj változásaiból a háború előtti korszakban, amennyiben a vígjátékok arányának csökkenését és a melodramák arányának növekedését esetleg a háború kitörésével hozhatjuk összefüggésbe.

Ha mármost megnézzük a vígjátékok és a melodramák arányának időbeli változását, ugyancsak érdekes viszonyt figyelhetünk meg. A 8. ábrán a – klasszikus, szerzői és más főműfajok alműfajaként szereplő – vígjátékok összes számának az összes filmre vetített arányát hasonlítjuk össze a – klasszikus, szerzői és alműfajként szereplő – melodramák összes filmre vetített arányával.



8. ábra Az összes vígjátéki műfaj és az összes melodramai műfaj arányának időbeli eloszlása.

Az ábrán jól látszik az ellentétes tendencia a negyvenes évek közepéig. Innentől az ötvenes évek végéig a melodramák eltűnnek, és csak az évtized végén jelennek meg újra. Ettől fogva azonban a vígjátékok és a melodramák arányának alakulása, ha kisebb mértékben is, de újra a háború előtti viszony ellentétes dinamikáját mutatja. Ez a dinamika talán azért nem olyan feltűnő, mivel a két műfaj dominanciája ebben az időszakban már nem annyira kizárólagos, mint a háború előtt. Azonban, ha évről évre vizsgáljuk az arányok alakulását, megfigyelhető, hogy leggyakrabban az egyik műfaji hatás növekedése a másik csökkenésével jár. Nagyon ritkák azok az időpontok,

amikor a két tendencia együtt mozog. Csupán 1980-ban, 1983-ban és 1994-ben párhuzamos a mozgás, a többi időpillanatban az ellentétes dinamika érvényesül. Ezt a megfigyelést megerősíti a két műfaj mozgását összehasonlító korrelációelemzés is. A vígjátékok és a melodramák összes filmhez viszonyított aránya a háború előtt erős negatív korrelációt ($r=-0,83$), a hatvanas évek elejétől pedig közepes negatív korrelációt mutat ($r=-0,46$). Amikor tehát növekszik az egyik műfaj aránya az összes filmen belül, a másiké – a háború előtt erősen, a hatvanas évek közepétől enyhén – csökken. Hozzá kell tennünk, hogy ez a kapcsolat csak az összes vígjáték és a szerzői melodramák beszámításával jelenik meg. Tehát alapvetően műfaji hatásról beszélhetünk, nem a klasszikus és szűk értelemben vett melodramáról vagy vígjátékról. Ha ugyanis csak a klasszikus értelemben vett vígjátéki és melodramai műfajt vetjük össze, a háború előtti erős negatív korreláció továbbra is megvan, de a későbbiekben a két műfaj között gyenge pozitív korrelációt találunk ($r=0,3$). Ennek a különbségnek minden bizonnyal az az oka, hogy miközben a vígjáték mint külön műfaj a háború után is megmaradt, a melodráma tiszta formában csak nagyon kis mértékben van jelen. A melodráma, ahogy említettük, fontos alműfajjá válik a szerzői filmekben, és mint a legfontosabb szerzői műfaji hatás határozza meg a magyar filmet továbbra is. A gyenge pozitív korrelációt pedig az magyarázhatja, hogy miközben a vígjátékok aránya majdnem minden korszakban jelentős, a klasszikus melodráma elhanyagolható mértékben van csak jelen, ezért amikor a klasszikus melodramák aránya kis mértékben nő, az nincs negatív hatással a vígjátékok arányára.

Ezekből az adatokból részletes elemzésnek kell eldöntenie, van-e társadalmi összetevője e két műfaj váltakozásának, amit például a háború előtti korszakban első látásra könnyen lehetne a háború kitörésének és a háborús lelkesedés gyors lehanyaglásának tulajdonítani, viszont nem lehet kizárni a külső filmtörténeti hatás – a francia film noir – divatjának beszüremkedését sem. Ilyen könnyű magyarázatokat a későbbiekben a két műfaji hatás ellentételességére már nem találunk. Különösen azt kell figyelembe vennünk, hogy a hatvanas évek közepe után a hagyományos műfajok egyértelműen háttérbe szorulnak a hibrid szerzői műfajjal szemben, továbbá hogy a szerzői filmnek ez az uralma jelentős csökkenést idéz elő a magyar filmek iránti érdeklődésben. Amíg a kereskedelmi filmgyártásról elmondható, hogy valamilyen mértékben a társadalmi hangulatot tükrözi vissza, hiszen a sikeres műfajokat és témákat a gazdasági siker érdekében felfuttatják a producerek, ugyanez nem mondható el azokról a szerzői filmekről, amelyek a közönség által igényelt műfajokat és témákat egyáltalán nem veszik figyelembe, ráadásul a gyártási szisztéma sem követeli meg a gazdasági hatékonyságot. Ennek fényében különösen érdekes a melodramáknak a szerzői műfajon belüli dominanciája. Ez ugyanis nem tudható be a közönségsikernek, amin keresztül valamilyen ossztársadalmi okra lehetne következtetni. A filmek témája, hangulata nem azon múlik, hogy a közönség mit kedvel, hanem azon, hogy a szerzői filmesek milyen témákat milyen hangütésben szeretnének ábrázolni. Természetesen a gyártási rendszerben itt is kódolva van egyfajta sikerességi kritérium, csak más értelemben, mint a kereskedelmi filmgyártásban.

A magyar stúdiórendszer egyik sajátossága 1964-et követően az volt, hogy a filmek nagyobb

autonómiával és nagyobb számban vehettek részt abban a döntésben, hogy milyen filmek készüljenek el. Így kialakult egy belső szakmai közvélemény, amelynek való megfelelés – legalábbis egy adott stúdióon belül – az elfogadás sikerességének kritériuma volt. A hetvenes években már nem készültek filmek központi megrendelésre, a cenzúra esztétikai kritériumokat nem támasztott, a közönségsiker pedig sok esetben inkább negatív felhanggal szerepelt ebben a közvéleményben. Ha ebben az egyre inkább önmagába záruló és a szerzői filmet előtérbe toló gyártási rendszerben a melodramai műfaj vált uralkodóvá, az két dolgot jelent: egyrészt a reménytelenséget és negatív hangulatot árasztó műfaji forma a filmes szakma belső légköréhez igazodik, másrészt hogy Magyarországon nagyon erős hagyománya van a negatív, reménytelen hangulatot árasztó műfaji formának, amely a szerzői műfajon keresztül is ható egyik legfőbb önkifejezési minta. A domináns negatív korrelációnak pedig az lehet a magyarázata, hogy – bármilyen hatás érje is a magyar filmeseket – mindig valamelyik végletes műfaji hatás felé tolódik el az ábrázolás. Más összehasonlításban nem találunk ilyen tisztán ellentétes mozgást. A klasszikus műfajok között semmiféle erős korrelációt nem találunk, az egyetlen műfaj, amelynek bármilyen érdemleges összefüggése van más műfajokkal, a szerzői film, amely – nem meglepő módon – több más klasszikus műfajjal negatív korrelációt mutat (9. ábra).

	dráma	melodráma	vígjáték	történelmi	szerzői	bűnügyi
dráma	1					
melodráma	-0,09	1				
vígjáték	0,04	0,37	1			
történelmi	0,01	-0,18	-0,18	1		
szerzői	-0,31	-0,43	-0,58	-0,15	1	
bűnügyi	-0,05	-0,17	-0,18	-0,01	0,09	1

9. ábra. A klasszikus műfajok korrelációs mátrixa. Pirossal a 0,3-nál nagyobb értékeket emeltük ki. A szerzői műfaj több klasszikus műfajjal is negatív korrelációt mutat. Itt csak a klasszikus melodramát vettük figyelembe, mivel a szerzői melodramák részét képezik a szerzői filmek halmazának, így a két csoport közötti korreláció értelmezhetetlen lenne. Ezért csak a vígjátékok és a *klasszikus* melodramák közötti már említett gyenge pozitív korreláció látszik.

Figyelemre méltó a szerzői műfaj és a vígjátékok egyedüli közepesen erős negatív korrelációja ebben a táblázatban. Véleményünk szerint ez összefüggésbe hozható a melodramai hatás domináns szerepével a szerzői filmekben belül. Úgy véljük, hogy ebben az összefüggésben a háború előtti klasszikus vígjáték és klasszikus melodráma egymáshoz való viszonya „öröklődik” a szerzői filmes korszakban. Azért ilyen erős a szerzői filmeknek a vígjátékéval ellentétes dinamikája, mert bennük a melodramai hatás a legerősebb, és ez a magyar filmben hagyományosan egymást kizáró hatás. Azért mondhatjuk, hogy „hagyományosan”, mert a háború utáni korszakban nem találunk olyan külső eseményeket, amelyek olyan kézenfekvően tudnák magyarázni ezt a viszonyt, ahogy ez a negyvenes években lehetségesnek látszik. A melodramai hatás történeti hullámszásának csúcspontjait összehasonlítva a háború utáni időszakban az a mintázat rajzolódik ki, amelyben a klasszikus és szerzői melodramák számának növekedése együtt jár a hagyományos műfaji

diverzitás növekedésével. Ilyen az 1958-1967, 1979-1984, valamint az 1990 utáni időszak. Ez is alátámasztani látszik, hogy ez a műfaji hatás inkább hagyományos, mintsem közvetlen társadalmi hatásokra reagál a magyar filmben.

Más műfajok esetében is nagyjából hasonló a helyzet. A bűnügyi filmek aránya csak a kétezres évektől nő meg konzisztens módon, és valószínűsíthető, hogy ez a műfaji diverzitás növekedésének tudható be, és nem valamely konkrét társadalmi hatásnak, mivel ilyen tartós növekedés korábban csak a 1967-1970 közötti korszakban, tapasztalhattunk, amely ugyancsak a műfaji diverzitás kiemelkedő korszaka volt. A történelmi filmek csúcspontja a hatvanas évek, ami ugyancsak inkább a műfaji diverzitásnak, mintsem valamely konkrét társadalmi hatásnak köszönhető. A dráma műfajának (mely nagyrészt klasszikus társadalmi drámákat képvisel) időszakos fellendülései már jobban kötődnek nagy társadalmi változásokhoz. Három nagy kiugró időszakot figyelhetünk meg (10. ábra): a negyvenes évek második fele, az ötvenes évek második felétől a hatvanas évek végéig és a kilencvenes évek elejétől a kétezres évek elejéig. A fellendülés mindhárom időszakban nagy jelentőségű társadalmi eseményt követően történik: a második világháború vége, 1956 és a rendszerváltás.



10. ábra. A klasszikus társadalmi drámák gyakorisága az összes film arányában. A kiugró csúcspontok jelentős történelmi eseményekhez köthetők.

Ugyanakkor mind a hatvanas években, mind a kilencvenes években nem pillanatnyi hatással van dolgunk, tehát a társadalmi dráma gyakorisága ezekben a korszakokban legalább egy évtizedig viszonylag magas. Ezek azok a korszakok, amikor a műfaji diverzitás is megnő, ami minden klasszikus műfaj relatív gyakoriságát is megnövelte.

Összefoglalva tehát, azt találtuk, hogy a magyar filmtörténetben két domináns műfaji hatás érvényesül, a vígjátéki és a melodramai. Ez a két hatás a műfajok érzelmi skálájának két végletén helyezkedik el, és ez az ellentétesség a gyakoriságukban is megjelenik, mint az előfordulásuk negatív együttjárása. Ez a viszony a háború vége előtti korszakban tisztán és erőteljesen érvényesül, mivel ekkor még kicsi a műfaji diverzitás. A háború után a melódrama egy időre teljesen eltűnik a műfaji palettáról, és klasszikus formájában már csak nagyon kis mértékben tér vissza. Amikor ebben a formában kissé nagyobb gyakorisággal fordul elő, akkor már gyenge pozitív korrelációt mutat a vígjátékkal, amely változatlanul és folyamatosan jelen van a magyar

filmben. De a vígjáték és a melodrámák domináns és egymással ellentétes hatása mégsem tűnik el a magyar filmből. A szerzői filmek felfutása idején éppen a melodramai műfaji hatás erőteljességét tapasztalhatjuk, olyannyira, hogy ha a szerzői melodramákat hasonlítjuk össze a vígjátékokkal, visszakapjuk a háború előtti negatív korrelációt közepesen erősen. Ez a két műfaji hatás uralkodik a magyar filmben a harmincas évek óta, kisebb-nagyobb megszakításokkal (ötvenes évek), amit a műfajok regresszióanalízise is mutat. A magyar filmek számának változását 72%-ban lehet a két műfaj együttes gyakoriságának változásával magyarázni (Adjusted R square=0,719. Sig. F= 0,00). Az összes többi műfaj csak kis mértékben jelenik meg a műfaji palettán, gyakoriságuk változása pedig részben a dráma kivételével nem köthető társadalmi változásokhoz. Ha a domináns műfaji gyakoriság alapján szeretnénk korszakolni a magyar filmtörténetet, a következő felosztás lenne indokolható a statisztika alapján.

1. 1931–1945 (vígjáték és melodrámák)
2. 1946–1956 (vígjáték, történelmi és termelési film)
3. 1957–1962 (vígjáték és dráma)
4. 1963–1969 (műfaji diverzitás)
5. 1970–2003 (szerzői film (melodrámák))
6. 2004–2009 (szerzői film (melodrámák) és vígjáték)
7. 2010– növekvő műfaji diverzitás

Ha ezt a korszakolást a munkahipotézisként felállított, a gyártási rendszerre alapuló korszakolással összevetjük, az tapasztalhatjuk, hogy a két idősor nagy vonalakban fedi egymást.

1. 1931–1947 (államilag nem támogatott filmipar)
2. 1948–1963 (állami, erősen cenzurális filmipar)
3. 1964–1989 (állami, mérsékelten cenzurális filmipar)
4. 1989–2003 (államilag gyengén támogatott, cenzúrázatlan önkormányzati filmipar)
5. 2004–2010 (államilag közepesen támogatott, cenzúrázatlan önkormányzati filmipar)
6. 2011– (államilag erősen támogatott, cenzúrázatlan, centralizált filmipar)

A háború előtti korszak gyártási rendszere egyértelműen műfaji kötöttségű. Az utána következő korszak műfaji szempontból két részre bontható, de alapvetően a korszak vége a két idősorban egybeesik: a hatvanas évek első fele. A következő gyártástörténelmi korszak első pár éve nagy műfaji diverzitást mutat, de utána húsz évig a szerzői műfaj dominanciája fedi le ezt a gyártási korszakot, ami túléli a korszak végét. Ez azért nem meglepő, mert a MMKA megalakulása 1989 után nagyon nagy mértékben konzerválta a már kialakult gyártási és döntési struktúrákat, ami jól magyarázza, miért maradt a szerzői film domináns még a kilencvenes években egy rövid hullámvölgy ellenére is. A MMKA megalakulásával annyi történt, hogy a nyolcvanas években egyre gyengülő politikai cenzúra teljesen eltűnt, és a filmes alkotók döntési pozíciója még jobban megerősödött. A klasszikus műfajok térnyerése ezért lehetett csak nagyon lassú a kilencvenes években, ugyanakkor a változás már 1990-től érzékelhető elsősorban a klasszikus drámák és a vígjátékok számának

növekedésében. Tehát a gyártástörténeti hatás itt is egyértelműen érzékelhető. A 2004-es filmtörvény ennek a lassú tendenciának adott nagyobb lökést, és eredménye műfaji tekintetben a vígjátékok arányának megemelkedése és a műfaji diverzitás elindulása volt, és ez a folyamat a filmgyártás 2011-es teljes átszervezése után felgyorsult. Öt nagy gyártási-műfaji korszak rajzolódik ki ezek szerint a magyar filmtörténetben: 1. a kezdetektől a negyvenes évek végéig, 2. A negyvenes évek végétől a hatvanas évek elejéig, 3. a hatvanas évek közepétől a kétezres évek elejéig, 4. a kétezres évek elejétől a kétezertizes évekig, 5. A 2011 utáni korszak. (11. ábra)

vígjáték és melodráma	vígjáték, történelmi és termelési film	műfaji	szerezői film	szerezői film, vígjáték	műfaji diverzitás
1951	1945-1947	1954	1962	1969	2004
államilag nem támogatott filmipar	állami, erősen cenzúrázott filmipar	állami, mérsékelt cenzúrázott filmipar	államilag gyengén támogatott, cenzúrázatlan, önkormányzati filmipar	államilag közepesen támogatott, cenzúrázatlan, önkormányzati filmipar	államilag erősen támogatott, cenzúrázatlan, centrális filmipar

11. ábra *A magyar film gyártási szerkezetének átalakulásai és a domináns műfaji változások összefüggése*

Úgy tűnik tehát, hogy a magyar filmtörténetben a műfajok változását legjobban a gyártástörténeti változások magyarázzák, amelyek bizonyos esetekben nagyobb társadalmi változásokhoz kötődnek, de a műfaji gyakoriság változására önmagukban nem ezeknek van jelentős hatásuk, és ez összefüggésben lehet a magyar filmben tapasztalható fő műfaji hatások hagyományos állandóságával, mely a vígjáték és a melodráma szinte folyamatos dominanciájában mutatkozik meg. A gyártástörténeti változásoknak azonban sok esetben külső társadalmi okuk van, más esetekben pedig feltételezhetők belső szakmapolitikai okok, melyek ugyancsak összefüggésben állnak külső társadalmi okokkal. Ezek részletes feltérképezésével még közelebb juthatunk a műfaji változások igazi gyökereihez.

Jegyzetek

1. Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, I16708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

Irodalomjegyzék

- Arisztotelész (2002): *Metafizika*. Budapest, Lectum.
- Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge.
- Baudry, Jean-Louis (1974): Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 27. 2. 39-47. (Magyarul: A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. *Apertúra*, 2006. ősz. URL: <http://apertura.hu/2006/osz/ baudry>)
- Hall, Stuart (szerk.) (1997): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, The Open University.
- Hewitson, Mark (2015): *History and Causality*. London, Palgrave Macmillan. 86-116.

- Lagny, Michele (1997): *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armad Colin.
- Tomasello, Michael (1999): *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge, Harvard University Press.

Filmográfia

- *Szerelem* (Makk Károly, 1971)

© Apertúra, 2018. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4>

Apertura.hu

Image not found or type unknown