

# **metropolis**

**Filmelméleti**

**és**

**filmtörténeti**

**folyóirat**

**A szerkesztőbizottság tagjai:**

Bíró Yvette  
Gelencsér Gábor  
Hirsch Tibor  
Kovács András Bálint

**A szerkesztőség tagjai:**

Margitházi Beja  
Vajdovich Györgyi  
Varga Balázs  
Vincze Teréz

**A szám szerkesztője:**

Vincze Teréz

**Korrektor:**

Cseh Vanda

**Szerkesztőségi munkatárs:**

Jordán Helén

**Szerkesztőség:**

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

**Felelős szerkesztő:**

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

## [ t a r t a l o m ]

### Nők a magyar filmgyártásban

- 6 Bevezető a „Nők a magyar filmgyártásban” című összeállításhoz
- 8 *Margitházi Beja: A megfigyeléstől a beavatkozásig*  
Tudományos és filmes kísérletezés Vas Judit *Módszerek* (1968)  
című szociálpszichológiai rövidfilmjében
- 20 *Szalay Dorottya: Az ellenállás frontvonalai*  
Rendszerkritika és (női) érdekképviselő Szilágyi Lenke, Maurer Dóra  
és Háy Ágnes mozgóképművészetében
- 34 *Szente Pétery Vanda Léda: Magyar női játékfilmvágók tapasztalatai*  
az analóg-digitális vágás korszakváltásáról
- 48 *Bartal Dóra: „Mozgás az éhenhalás és a szabadság tengelyén”*  
Női dokumentumfilmek a magyar filmes intézményrendszerben
- 66 Nők reprezentációja és női alkotók a magyar filmben  
– Válogatott bibliográfia
- 70 Szerzőink

**Kiadja:**  
Kosztolányi Dezső Kávéház  
Kulturális Alapítvány

**Felelős kiadó:**  
Varga Balázs

**Terjesztő:**  
Holczér Miklós  
emholczér@gmail.com  
06-30-932-8899

**Arculatterv:**  
Szász Regina  
és Szabó Hevér András

**Tördelőszerkesztő:**  
Fekete Émi

**Borítóterv és nyomdai  
előkészítés:**  
Atelier Kft.

**Nyomja:**  
X-Site.hu Kft.

**Felelős vezető:**  
Fekete István

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:  
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 4000 Ft személyes átvétellel, 6500 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a [metropolis@metropolis.org.hu](mailto:metropolis@metropolis.org.hu) e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6–8.), az Írók Boltjában, vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott  
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

és a Magyar Kultúráért Alapítvány - Petőfi Kulturális  
Ügynökség Nonprofit Zártkörűen Működő Részvénytársaság



## KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

A FILMARCHÍVUM  
MAGYAR TÖRTÉNELMI ÉS KALANDFILM  
KORTÁRS SOROZATOK ÉS STREAMING  
FILM, KURÁTORSÁG, PROGRAMTERVEZÉS

A címlapon: *Vas Judit a Ki bírja tovább... című filmje forgatása közben* (MTI Fotó, 1961).

A hátsó borítón: *munkatársnők filmet vágznak az Iskolai Filmintézetben* (MTI Fotó, 1964. február 10.)

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: PATRÓ KLÁRI © MTVA SAJTÓ- ÉS FOTÓARCHÍVUM

HÁTSÓ BORÍTÓ: MIKÓ LÁSZLÓ © MTVA SAJTÓ- ÉS FOTÓARCHÍVUM

# Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2009 no. 1.	Az animációs film
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2009 no. 2.	Robert Altman
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
1998. nyár	Narratológia Szóts István	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1999. tél	Jean-Luc Godard	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2000 no. 2.	Orson Welles	2011 no. 4.	Michael Haneke
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2012 no. 3.	Melodráma
2001 no. 2.	Új képfajták	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2013 no. 3.	Film/test/film
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2003 no. 1.	Fotó és film	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2003 no. 2.	Science fiction	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2003 no. 3.	Szabó István	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2015 no. 2.	Hang a filmben
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2015 no. 3.	Magyar animáció
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2004 no. 4.	Jeles András	2016 no. 2.	Kortárs román film
2005 no. 1.	Varratelmélet	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2005 no. 2.	Posztkolonialis filmelmélet	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2005 no. 3.	Gaal István	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2006 no. 1.	A horrorfilm	2017 no. 3.	Film és érzelem
2006 no. 2.	Lars von Trier	2017 no. 4.	Transznacionális film
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2007 no. 1.	Bollywood	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2007 no. 3.	A thriller	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2008 no. 1.	Film és tér	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2008 no. 2.	Film és építészet	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2008 no. 3.	A filmmusical	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
		2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
		2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
		2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
		2021 no. 4.	100 éves a koreai film
		2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
		2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
		2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
		2023 no. 2.	Magyar sorozatok

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

# **「Nők a magyar filmgyártásban」**

## Bevezető a „Nők a magyar filmgyártásban” című összeállításához

Régi adósságának rendezésébe kezdett a 2023-as évben a *Metropolis* – elindítottuk azt a projektet, amelynek során a magyar filmkultúra női alkotóinak életműveit, munkásságát kívánjuk előtérbe állítani. Habár a nők filmi reprezentációjával (2016/1: Nőfigurák a kortárs populáris filmben; 2016/4: Férfi és női szerepek a magyar filmben; 2021/1: Nőképek a magyar filmben) és a feminista filmelmélettel (2000/4) is foglalkoztunk korábban, sohasem szenteltünk teljes összeállítást egy-egy női alkotónak. Ezen változtattunk a 2023-as évben: ez évi első lapösszeállításunkat Enyedi Ildikó életművének szenteltük. A 2024-es évben pedig egy Gyarmathy Livia munkásságát tárgyaló összeállítást is tervezünk.

A jelen lapszám azért is különleges, mert nemcsak a női filmkészítőkre hívja fel a figyelmet, de megpróbál kiszakadni a játékfilm- és rendezőközpontúság bűvköréből, amikor kifejezetten a kis műfajokra, illetve a rendezőn túli munkatársakra is kiterjeszti a tárgyalat témák körét. Sajnos a magyar női filmalkotók tevékenységének rendszeres, tudományos igényű feldolgozása egyelőre várat magára. Lassan azonban felnövekszik egy olyan filmtudós generáció, amely elméleti és kulturális értelemben is olyan értékekkel és képzettséggel rendelkezik, aminek meghatározó eleme a tudatos kutatói figyelem a női alkotók és a női szempontok vonatkozásában. Ebben a lapszamban is ezeknek a generációknak a szerzőitől találunk izgalmas, új kérdéseket felvető vizsgálatokat.

Margitházi Beja érdekes elemzésében a sajnálatosan korán elhunyt, de így is rendkívül érdekes életművet maga mögött hagyó Vas Judit *Módszerek* című rövidfilmjét tárgyalja. A tanulmány rámutat Vas alkotói innovációjára, arra, ahogyan a film médiumát pusztán szociálpszi-

chológiai tudományreprezentációból kutatói instrumentummá avatja.

Szalay Dorottya a kísérleti film általában véve is keveset tárgyalt műfaján belül hívja fel a figyelmet a többszörösen is láthatatlan női alkotókra. Három rendező (Szilágyi Lenke, Maurer Dóra és Háy Ágnes) egy-egy munkáját elemzi az 1970-es és 80-as évekből, hogy rámutasson a nőművészek ötletgazdag, merész és technikailag profeszionális alkotói karakterére.

Szentpétery Vanda Léda magyar filmvágókkal készített interjúk alapján vizsgálja az analóg és a digitális vágás közötti átmenet körülményeit, a bekövetkezett változásokat. Annak a legendának ered nyomába, hogy a digitális átállás előtt a vágás női szakma volt, ami a technikai átalakulással megváltozott. Bartal Dóra kutatása is interjúkra támaszkodik – magyar női dokumentumfilmeket kérdezett arról, hogyan értékelik helyzetüket a szakmájukon belül, milyen speciális kihívásokkal néznek szembe.

Végigtekintve ezen az összeállításon a szomorúság, a büszkeség és az izgalom vegyes érzése vesz erőt a szerkesztőn: szomorúság afelett, hogy milyen elhanyagolt téma még ma is a női alkotók ügye a magyar filmtudományban, büszkeség az új kutatói generációk téma iránti elhivatottsága láttán, és az abból fakadó izgalom, hogy a most közölt eredmények rámutatnak, még rengeteg kincs vár feltárára a magyar film női alkotóinak kutatásában. A *Metropolis* szerkesztői a jövőben is mindent megtesznek, hogy ez a munka tovább folytatódjon és teret kapjon a lap hasábjain.

A szerkesztők

## metropolis online magazin

<https://www.metropolis.org.hu/magazin>
**Metropolis**  
 FILMÉLEMI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

Keresendő kifejezés

Keresés

Adatkezelési tájékoztató


[magazin](#) [számaink](#) [témakörök](#) [könyvek](#) [szerzőink](#) [mutatók](#) [linkek](#) [rólunk](#) [english](#)

NYITÓLAP / MAGAZIN

**ÉRZÉKISÉG, VÁLSÁG,  
PSZICHOANALÍZIS**


Az idei évben is több filmes vonatkozású, magyar nyelvű könyv jelent meg. Legyen az egy szerzőre fókuszáló alkotás, egy műfajt bemutató munka vagy a pszichoanalízist a filmmel ötvöző könyv. Évzáró cikkünkben ezekből csemegézünk!

**ÉRZÉKI KÉPEK, INTERMEDIÁLIS  
TEREK**


Október 20-21. között rendezték meg Kolozsvárott az „Affective Intermediality” című konferenciát, melyen közel nyolcvan előadó mutatta be legújabb kutatási eredményeit az intermedialitás témakörében. Simor Kamilla beszámolója.

**EGY HATÁS ALATT ÁLLÓ NŐ**


Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk ötödik részében Nagy Eszternek az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának Elaine May szerzőiségéről írt dolgozatát közöljük.

**ANTI-WESTERN AZ AMERIKAI  
HATÁRVIDÉKEKRŐL**


Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk negyedik részében Kende Sárának, az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának írását közöljük, amelyben a szerző Kelly Reichardt First cow című alkotásának anti-western jellegét vizsgálja.

**ÁRRAL SZEMBEN**

**ÖSSZEÉRŐ KÉT IDŐ**

**„FÁRAD A CSEND, MÁR NEM  
BÍR A DALLAL...”**

**EGY NÉMET FILMRENDEZŐ  
VISSZAEMLEKEZÉSEI  
WERNER HERZOG ÖNÉLETRAJZÁRÓL**


A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közzétételére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közzétételére van lehetőség.

**Várjuk a jelentkezéseket a**

[metropolis@metropolis.org.hu](mailto:metropolis@metropolis.org.hu) **címen!**

Margitházi Beja

## A megfigyeléstől a beavatkozásig Tudományos és filmes kísérletezés Vas Judit Módszerek (1968) című szociálpszichológiai rövidfilmjében

A hatvanas évek a magyar film történetében a modern szerzőiség konszenzuálisan „aranykor”-ként kanonizált korszaka,<sup>1</sup> amely egyúttal a női rendezők megjelenésének az évtizede is. Bár nők már a némafilmkorszaktól bekapcsolódnak a magyar filmgyártás különböző ágazataiba,<sup>2</sup> néhány korábbi, szórványos kivételtől eltekintve az ötvenes évek végétől kezdenek el rendezőként is feltűnni, először főleg tévé-, illetve híradófilm területén.<sup>3</sup> A következő évtizedben már nemcsak belépnek a nagyobb presztízsű játékfilmkészítésbe, de ezt követően is aktív, kánonalakító tényezőkként veszik ki a részüket a filmkultúra formálásából: Zsurzs Éva (1963), Mészáros Márta (1968), Elek Judit (1969), Gyarmathy Livia és Ember Judit (1964) nemcsak elkészítik első játék-, illetve dokumentumfilmjeiket, de a továbbiakban is a pályán maradnak, sőt életműveik a rendszerváltáson is átívelnek.<sup>4</sup>

Az (el)ismert női alkotókon túl kétségtelenül feltételezhetjük egy olyan, „láthatatlan filmtörténet” létezését,

amely a különféle okokból a kánon peremén vagy azon kívül maradt, nagyjátékfilmet nem feltétlenül tartalmazó, felfedezésre váró életműveket ölel fel, illetve tesz a kutatás tárgyává. Ezek egy része biztosan olyan rendezőnőkhöz köthető, akik „kisebb” műfajokkal (animációs, ifjúsági, dokumentum-, ismeretterjesztő és híradófilm) kezdtek el dolgozni, és ha nem is sikerült áttörniük az üvegplafont, de a maguk nemében jelentős, egyedi életművet hagytak maguk után. Az ekkor induló női rendezőgeneráció ilyen, kevésbé ismert alakjai közé tartozik Vas Judit (1932–1971) is, akinek a pályafutása éppen egy izgalmas felfutó ágban,<sup>5</sup> a hetvenes évek elején vett tragikus fordulatot.<sup>6</sup> Az ötvenes évek elején híradó-, oktató- és ismeretterjesztő filmekkel, majd televíziós műsorokkal kezdő Vas életműve körülbelül negyven rövidfilmet tartalmaz; ezek közül a legismertebb a külföldön is díjazott *Módszerek* (1968),<sup>7</sup> amelyet óvodáskorú gyerekek három különböző csoportjával forgatott le Kurt

1 Gelencsér Gábor: Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében. In: Uő.: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szövegek*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2014. pp. 32–45.

2 Bővebben lásd: Szilágyi Erzsébet: Rendezőnők a magyar és egyetemes filmtörténetben. In: Uő.: *Tükör/tükrök által homályosan? A film, a rádió és a televízió a kutatások tükrében. Válogatott tanulmányok*. Budapest–Székesfehérvár: Kodolányi Főiskola, 2001. pp. 62–79.

3 Többségük ekkorra fejezi be filmkészítői tanulmányait a moszkvai Geraszimov Filmművészeti Intézetben, illetve a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán; Katkics Ilona például már az ötvenes évek végétől készít tévé- és ifjúsági filmeket, Kolonits Ilona pedig híradófilmeket (mindketten Moszkvában diplomáznak, ahogy Mészáros Márta is). Katkics Ilonáról lásd Lajos Nóra: Sánta Ferenc-novellák a televízióban. *Hitel* 30 (2017) no. 9. pp. 116–128. Illetve: Boronyák Rita – Fazekas Eszter – Hussein Evin – Löwensohn Enikő: *Nők a kamera mögött*. <https://nf.hu/filmarchivum/hirek-1/nok-a-kamera-mogott.html> (utolsó letöltés: 2023. 11. 30.)

4 Lásd például: Margitházi Beja: Rendszerváltás? A kortárs magyar film nőképéről. *Korunk* 30 (2019) no. 6. pp. 13–21.

5 Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1968–1972*. Budapest: Magyar Film tudományi Intézet és Filmarchívum, 1979. p. 123.

6 Zsugán István: Nekrológ. Vas Judit (1932–1971). *Filmvilág* 14 (1971) no. 4. p. 7.

7 A filmnek elkészült egy hosszabb, úgynevezett „felsőoktatási változata” is a Művelődésügyi Minisztérium megbízásából *Vakfegyelem, szabadosság, önfegyelem* címmel, amely különböző magyarázatokkal egészítette ki a *Módszerek*ben látható kísérleteket. A két film összesen tizenhárom díjat nyert, többek között a Miskolci Rövidfilm Fesztivál (1969) és a Páduai Felsőoktatási Filmfesztivál fődíját (1969), valamint az Oberhauseni Rövidfilm Fesztivál mindhárom fődíját (1970). Lásd: Kántás László: Nevelői légkörök vizsgálata

Lewin egyik szociálpszichológiai elméletének filmes demonstrációjaként. Vas megközelítésének egyediségét az adja, hogy filmkészítői végzettsége (1954) mellé többek között Mérei Ferenc tanítványaként az Eötvös Loránd Tudományegyetemen pszichológusi diplomát is szerzett 1966-ban, aminek a hatása egyértelműen kimutatható az ekkor, illetve ezt követően a Mafilm Népszerű Tudományos és Oktatási Filmstúdió számára készített munkáiban. A hatvanas évek második felében Vas fokozatosan egy olyan rövidfilmtípusra specializálódott, amely szociálpszichológiai megközelítésben vizsgált különböző nevelési kérdéseket gyerekek hétköznapi viselkedésének ellenőrzött megfigyelésén keresztül (lásd pl. *Kapcsolatok*, 1967; *Ki a barátod?*, 1967), amivel a magyar tudományos film máig egyedülálló változatát teremtette meg.

A magyar szociálpszichológiai rövidfilm ötvenes évektől datálható történetének 1979-es összefoglalásában<sup>8</sup> Féjja Sándor a filmek többségében játékfilmes dramaturgiáról, gyerekekkel eljátszatott viselkedéstípusokról és instruált modellszituációkról számol be, amelyeket a zárlatban gyakran „példabeszéddé népszerűsített gyerekpszichológiai” értelmezések követnek.<sup>9</sup> Féjja a hatvanas évek második felében lát először minőségi áttörést, amit Vas Judit munkáihoz köt, akinek már a korai filmjei (pl. a gyerekkori kancsalság felismerésének tétjét megvilágító *Vegyétek észre*, 1960) egy újszerű, átfogóbb, „az egész emberben, a személyiségben és a társas környezetben való gondolkodás” koncepcióját mutatják.<sup>10</sup> Vas filmjeinek egyediségét az experimentális és szakszerű megközelítés kettőssége adja, a korszerű pszichológiai végzettséghez társuló, filmformákkal való kísérletezés iránti nyitottság; Féjja szerint a „Vas-korszak” ilyen módon felállított nivóját még jó néhány évig nehéz lesz megközelíteni. Vas Judit ilyenfajta elismerése és kanonizációja valójában már a hatvanas évek végén, sikeres filmjeivel párhuzamosan, szinte azonnal megtörtént a

korszak sajtókritikájában – ez az (el)ismertség azonban, részben épp a befejezetlen életműnek köszönhetően, a továbbiakban fokozatosan feledésbe merült.

Jelen tanulmány középpontjában Vas Juditnak a *Módszerek* tervezése és előkészítése során kialakuló dokumentumfilmes módszere áll, amelyet közvetlenül Mérei Ferenc lewini vezetési stílusokról, az egyéni viselkedés és a csoportdinamika befolyásolhatóságáról alkotott elmélete inspirált. A továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy a kísérlet újbóli megrendezése Vas Judit számára a dokumentarista forma episztemológiai funkcióinak módszertani feltárását indította el, és ily módon döntő szerepe volt a tudományos és ismeretterjesztő filmkészítés új szemléletének kialakításában. Ebben a kísérleti-feltárási folyamatban Vas különféle személyközi interakciók jeleneit komponálta meg és dokumentálta megfigyelési és/vagy interjúhelyzetekben, a korszak olyan neves magyar pszichológusaival együttműködve, mint Mérei Ferenc, Polcz Alaine és Kokas Klára. Felvetésem szerint a mindössze húszpercnyi, de több hónapos előkészítés és kísérletezés után leforgatott *Módszerek* „megfigyelési apparátusának” feltérképezésével lényegében rekonstruálható a megfigyeléstől a beavatkozás felé vezető heurisztikus folyamat, amely Vas ezután készült filmjeire (pl. *Mert fél tőle*, 1968; *Befejezetlenül*, 1970) egyértelműen kihatott, és az interjúk, szembesítések cinema véritét idező elemeinek egyre merészebb alkalmazásában nyilvánult meg.

## Tudomány és film, tudományos film

A *Módszerek* megközelítéséhez a film tudományos, illetve kutatási potenciáljáról való gondolkodás két irányzatát érdemes felidézni. A tudományosság referenciái egyfelől már a dokumentumfilm általánosabb ontológiai elméleteiben megjelennek. A dokumentumfilmet „tudományos beírodásként” értelmező Brian Winston például

óvodáskorúak csoportjaiban. Vass Judit emlékezetére. *Pedagógiai Szemle* 21 (1971) no. 5. pp. 410–418. (Néhány korabeli forrás a helytelen Vass névváltozatot használja; a források eredeti írásmódját ezekben az esetekben nem változtattuk meg. – A szerk.)

<sup>8</sup> Féjja Sándor: A magyar szociálpszichológiai rövidfilm története és fejlődése. In: Szilágyi Gábor (ed.): *A népszerű tudományos film. Történeti és műfaji kérdések*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981. pp. 99–207. Az ötvenhárom kiemelt film rendezői Vas Judit (14) mellett György István (7), Préda Tibor (6), Czigány Tamás (4), Szabó D. Pál, Kolozs Zsuzsa, Kis Klára és Péterffy András (két-két filmmel).

<sup>9</sup> *ibid.* p. 121.

<sup>10</sup> *ibid.* p. 142.

a „reprezentációs mód” és a kamera mint apparátus problémájának felvetésével a dokumentumfilm műfaját megfigyelés és beavatkozás, objektivitás és szubjektivitás, direct cinema és cinema vérité közötti „ismeretelméleti csataterre” helyezi.<sup>11</sup> Némiképp pesszimista következtetésében elkerülhetetlennek látja, hogy a dokumentumfilm idővel feladja a „bizonyítékigényét”, és „megtalálja a kivezető utat a tudomány eredeti öleléséből.”<sup>12</sup> Winston szerint még ha az ismeretelméleti alapok nem is követelik meg, a technológia rákényszeríti a dokumentumfilmet arra, hogy „a tudománnyal szemben a művészetet privilegizáló griersoni elképzeléshez”<sup>13</sup> térjen vissza.

Egy másik irányból azonban, tudomány és film kapcsolatának konceptualizálásában kezdettől fogva megjelenik a tudományos film műfajának definiálása. Az ötvenes-hatvanas években született leírások például, amellet, hogy a kutatófilmet „a film eszközeinek az új ismeretek szisztematikus keresésében való alkalmazása”-ként<sup>14</sup> jelölik meg, a médium sajátosságai és a tudományos kutatás módszerei közötti összefüggésekre mutatnak rá. Ilyen például a kamerának (mikroszkópnak) az a természettudományos kutatás számára kedvező tulajdonsága, hogy az emberi észlelés korlátozott tartományát kitágító megfigyelési eszközként funkcionálhat, ami a film időalapúságával kiegészülve egyes természeti jelenségek (pl. gyors vagy lassú mozgások) rögzítését és ezáltal tanulmányozását teszi lehetővé (lásd time-lapse technika). Másfelől a film megőrkítő, dokumentáló képessége révén az egyéni és társas viselkedést tanulmányozó társadalomtudományi (például antropológiai, pszichológiai, szociológiai) leírásokhoz, osztályozásokhoz és analízishez szolgál semmilyen más eszközzel nem produkálható, értékes adatokkal.<sup>15</sup>

Anja Sattelmacher és munkatársai egy 2021-es tematikus összeállításban nemcsak a tudományos film epistemológiai funkcióinak eltolódásra hívták fel a figyelmet (a mérés, kutatás, oktatás és népszerűsítés közötti szerepmegoszlás), hanem olyan egyéb, politikai és kulturális funkciókra, amelyek az ismeretelméleti szerepén túl egy filmet tudományos filmmé tehetnek. Feltételezve, hogy ezeknek a filmeknek a tudományos ismeretek előállításában való felhasználása kiterjeszhető a különböző újratervezésekre is, a kutatófilm olyan elképzelését indítványozzák, amelyet „nem feltétlenül határoz meg annak tudástermelői funkciója, mivel alkalmazási területei nem korlátozódnak egy vizsgálati terepre vagy a laboratóriumra. A filmek a kutatás eszközeivé is válhatnak.”<sup>16</sup> Itt a szerzők olyan megközelítésekre utalnak,<sup>17</sup> amelyek rámutatnak arra, hogy az egyes tudományterületek esetében (pl. orvostudomány, biológia, asztronómia) a film nemcsak a humán észlelést kiterjesztő protézisként vagy a dokumentálás eszközeként tételezhető, hanem a kutatás módjaira visszaható, a módszertant pontosító, vagyis a feltárást közvetlenül is segítő médiumként. Mindezek a felvetések kapcsolatba hozhatóak Vas *Módszerek* című filmjével is.

## Lewin (1938) és Vas (1968) kísérletei és filmjei

Meglátásom szerint Vas Judit rövidfilmje a kutatási eredményekre építő tudományos film jegyeinek és a dokumentumfilmes módszerek ötvözésének sajátos példája. A *Módszerekben* egy óvodapedagógus (Kati néni) három gyerekcsoport azonos kézműves tevékenységét irányítja párhuzamosan, homlokegyenest eltérő vezetési

11 Winston, Brian: The documentary film as scientific inscription. In: Renov, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*. London – New York: Routledge, 2012. pp. 37–57. loc. cit. p. 54.

12 ibid. pp. 56–57.

13 ibid. p. 57.

14 Michaelis, Anthony R.: *Research Films in Biology, Anthropology, Biology and Medicine*. New York: Academic Press, 1955. p. 1.

15 Lásd Michaelis könyvének bevezetőjét (ibid. pp. 1–31.) és vonatkozó fejezeteit a biológiai (pp. 35–166.) és humán tudományokról (pp. 167–268.).

16 Sattelmacher, Anja – Schulze, Mario – Waltenspül, Sarine: Introduction: Reusing Research Film and the Institute for Scientific Film. *Isis* 112 (2021) no. 2. pp. 291–298. loc. cit. p. 295. (kiemelés az eredetiben)

17 Például: Cartwright, Lisa: *Screening the Body: Tracing Medicine’s Visual Culture*. Minneapolis: University Minneapolis Press, 1995.; Canales, Jimena: *A Tenth of a Second: A History*. Chicago: University Chicago Press, 2009.; Curtis, Scott: *The Shape of Spectatorship: Art, Science, and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia University Press, 2015.

stílusokkal. A kísérlet újraalkotását Vas Mérei Ferenc szakértői irányítása mellett tervezte meg. Méreit ugyanolyan okokból érdekelték a vezető és a csoport közötti viszonyok, mint a Németországból Hitler hatalomra jutása után az Egyesült Államokba emigrált Kurt Lewint: mindketten a fasiszta eszmék harmincas évekbeli terjedése és az Európa közepén felállított „embermészárszék”<sup>18</sup> mögött húzódó szociálpszichológiai magyarázatot kerestek, a nevelési módszerek, az erős vezető és a tömegek közötti dinamika lehetséges okait és a felelősség kérdését kutatva.<sup>19</sup> Mérei értelmezése szerint a milliós tömegek barbarizmushoz és destrukcióhoz vezető manipulálása nem magyarázható csupán a diktatórikus vezető teljesítményével, ehhez szükséges a csoportokban már eleve adott, neveléssel kialakított hagyomány- és szokásrendszer is (pl. ebben az esetben a porosz militarizmus), amire a vezető építhet.<sup>20</sup> Mérei az úgynevezett „együttes élmény” fogalmában dolgozta ki a lewini elmélet továbbgondolt változatát, amely bizonyos értelemben a szocialista reformpedagógia ideológiájának pszichológiai alapjaként is szolgált,<sup>21</sup> de ennél egyúttal jóval több is volt. Ahogy értékeli fogalmaznak, az együttes élmény „nem szociálpszichológia, nem gyermeklélektan, inkább egy, a magyarországi társadalomtudományban sajátos művelési területet nyitó komplex – a dinamikus személyiségelmélet, a csoportdinamikát, a társas szempontú gyermeklélektan is magában foglaló, ugyanakkor politikai-ideológiai vonatkozásoktól sem mentes – társadalomelmélet”.<sup>22</sup>

„Vakfegyelem, szabadosság és önfegyelem” című rövid írásában Mérei összefoglalja a három kiemelt nevelői légkör társadalomlélektani vizsgálatának jelentőségét, ismertetve a nevelő egyeduralmára, alázatos engedelmességre és parancskövetésre építő „vakfegyelem” (lásd még idomítás, illetve autokratikus, tekintélyelvű vezetés), az egyéniség korlátozások nélküli, spontán fejlődésére hagyatkozó „szabadosság” (lásd még anarchisztikus, laissez faire vezetés) és az együttműködési készséget fejlesztő, belátásra alapozó „önfegyelem” (avagy demokratikus vezetés) lewini alapeseteit.<sup>23</sup> Az iskolai kontextusban dolgozó, különféle munkákat végző kis csoportokkal lefolytatott lewini kísérlet egyik tanulsága szerint a közösség állapota és a munkateljesítmény a demokratikus rendszerben a legkiegyensúlyozottabb, míg az autokratikusban magasabb ugyan a teljesítmény, de ez a vezető távollétében drámaian csökken az ellenségeskedés felerősödésével párhuzamosan, hasonlóan a laissez faire csoporthoz, ahol viszont sem teljesítményről, sem közösségi együttműködésről nem lehet beszélni.<sup>24</sup>

Ami indokoltá teszi Lewin eredeti, amerikai kísérletének és a hatvanas évekbeli magyar változatnak az összehasonlítását, az az, hogy maga Lewin – aki elkötelezett híve volt a mozgókép tudományos felhasználásának – saját kísérletét filmre is rögzítette.<sup>25</sup> Az *Experimental Studies in Group Climates* (1938) című, körülbelül húszperces, hang nélküli film az eredeti felvétel olyan, csak hevenyészetten megvágott változata, amelyet audio-

18 Mérei Ferenc: *A pályaválasztás lélektana*. Budapest: Unitas Kiadás, 1942. p. 5.

19 Erős Ferenc: Élmény és hálózat: Mérei Ferenc a magyar szociálpszichológia történetében. *Imágó* 9 (2020) no. 1. pp. 220–254. loc. cit. pp. 233–235.

20 Mérei Ferenc: Az együttes élmény. In: Pataki Ferenc (ed.): *Csoportlélektan*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1969. pp. 346–365.

21 Erős: Élmény és hálózat. pp. 240–242.

22 Csepeli György és Erős Ferenc véleményét idézi K. Horváth Zsolt: *Mérei Ferenc II. kötet. Szocialista felvilágosodás és törzsi avantgárd, 1945–1986*. Budapest: Korall Egyesület, 2021. p. 542.

23 Mérei Ferenc: Vakfegyelem, szabadosság, önfegyelem. Nevelői légkörök társadalomlélektani vizsgálata. *Élet és tudomány* 21 (1966) no. 45. pp. 2174–2177.

24 *ibid.* pp. 2176–2177.

25 A fennmaradt dokumentumok tanulsága szerint Lewin már 1923-tól legalább háromféle céllal készített filmeket: egyrészt metodológiai eszközként szisztematikusan beépítette az emberi viselkedés tanulmányozását szolgáló kísérleteibe, másrészt retorikai céllal használta őket nyilvános prezentációiban és kutatásai disszeminációjában; harmadrészt pedig családtagjai és barátai számára, személyes dokumentumokként. Lewin a filmkészítés módszerei is érdekelték, 1929-ben személyesen találkozott és konzultált a Berlinbe látogató Szergej Eisensteinnel, akit legalább ennyire érdekelték Lewin elméletei és kísérleteinek eredményei. Lásd Van Elteren, Mel: Kurt Lewin as filmmaker and methodologist. *Canadian Psychology / Psychologie canadienne* 33 (1992) no. 3. pp. 599–608. loc. cit. pp. 605–606.

kommentárok és összefoglaló statisztikák egészítenek ki. A már 1935-től az Iowa Child Welfare Research Centerben dolgozó Lewin az eredeti kísérletben ellenőrzött laboratóriumi térben tette ki a különböző vezetési stílusoknak a gyerekek más-más munkatevékenységeket végző kis csoportjait. Lewint a három vezetési stílus hatásainak összehasonlítása érdekelte, amelyek az eredetileg leírt autokratikus, demokratikus és laissez faire „atmoszférát” avagy „társadalmi klímát” modellezték. Az interperszonális agresszió, csoportkohézió és munkatermelékenység szintjei között ugyanis a fiúk három csoportjában feltűnő és drámai különbségek váltak láthatóvá.

A tekintélyelvű helyzetben a személyeskedő és parancsolgató vezetőtanár irányítása alatt a pszichológiai feszültség a „bűnbakképzés” hajlamát és gyakori erőszakos kitöréseket idézett elő, míg a demokratikus „klímában”, ahol a munka megtervezése és a feladatok kijelölése közösen zajlott, a tagok kevésbé voltak hajlamosak az agresszióra, és nagyobb valószínűséggel fejeztek ki nyílt, együttműködő hozzáállást egymással és a többiek munkájával szemben. A politikai rend harmadik formájában, a laissez faire atmoszférában a passzív vezetővel a csoport egy kaotikus, anarchikus állapotba süllyedt.<sup>26</sup> A Lewin kísérletét ért későbbi kritikák többek között a helyszín alkalmatlanságát, a politikai formák leegyszerűsített fogalmát és az egyéb körülmények elhanyagolását vetették fel, amelyekre nem tisztem itt kitérni. Megközelítésének nyilvánvaló produktivitását szem előtt tartva, inkább Lewin eredeti filmje és a Vas-féle *Módszerek* által feltárt két kísérlet megfigyelési apparátusa<sup>27</sup> közötti különbségekre szeretnék összpontosítani. Megfigyelési apparátus alatt – Lezaun és Calvillo nyomán – a kísérletek architekturális (1), materiális (2) és affektív-performatív (3) feltételeit értem, melyek a filmes közvetítés eszközeivel (4) kiegészülve együttesen alkotják azt a keretrendszert, amelyen keresztül a vizsgálat tárgya, vagyis az egymásra ható aktív és reaktív viselkedési elemek kirajzolódnak. A továbbiakban röviden áttekintem és összevetem a két kísérlet ezen elemeit, amelyek együtt alkalmasak arra,

hogyan rámutassanak a megfigyelői és ismeretelméleti kvalitások azon különbségeire, amelyek segítségével Vas Judit változatának sajátosságai világosan láthatóvá válnak.

### 1. Architekturális feltételek

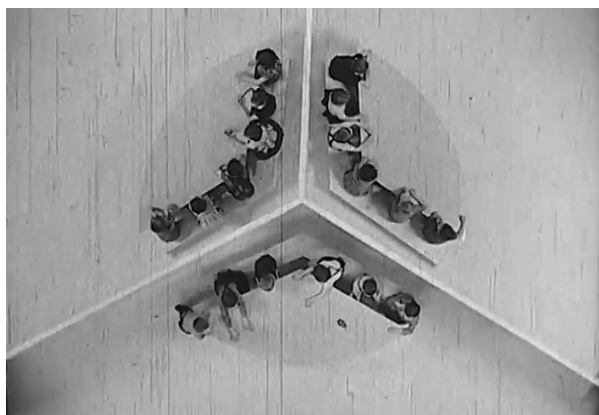
Lewin iowai kísérletének helyszínéül az egyetem egyik épületének tetőtere szolgált, ahol ötfős, tíz-tizenegy éves fiúcsoportok olyan spontán klubéleti tevékenységekben vettek részt, mint például színházi maszkok készítése. A tér nagyobbik részében a gyerekek aktivitásai zajlottak, míg a hátsó részt a megfigyelőknek különítették el. Lewin filmjében nem láthatóak rögzített be- és kilépési pontok, a tér „rugalmas és változó határokkal” járható át.<sup>28</sup> A kamera soha nem mozdul el jelenet közben, de a különböző csoportok esetében eltérő kameraállásokat lehet beazonosítani.

Lewin szándékosan strukturálatlan és szabadon belátható terehez képest Vas minimalistább, letisztultabb helyszínt hoz létre, amely feltűnően hasonlít egy klasszikus laboratóriumi „fehér szobára”. A semleges, steril környezet melletti döntést az események a továbbiakban fokozatosan visszaigazolják: a *Módszerek* helyszíne olyan üres, fehér lapként működik, amelyre később, a kísérlet folyamán a viselkedésekből, mozgásokból és tevékenységekből adódó jelentések íródnak fel. A díszletfalakkal elkülönített, három körcikkelyre osztott, egyenként hasonló puritanizmussal berendezett helyiségben a hatásvivő óvodás az asztal belső oldalán helyezkedik el, a kamera pedig Kati nénit követi, aki gyurmás kosarával „körbe” járva, sorra látogatja a három csoportot, különböző stílusokban irányítva tevékenységeiket. (1–2. kép) Az asztalok formája és az ülőhelyek elrendezése a gyerekek munkáját az asztalra koncentrálja, egyúttal a forgatási szituáció és a csoportok között vizuálisan is kirajzolódó, egyre élesebb ellentétek jobb megértését szolgálja. Az ilyen módon nyitott, rögzített háttérrel rendelkező terek lehetővé teszik a kamerának a kör külső kerülete mentén való mozgását. Vas több interjúban is elmondja, hogy nem tartja eti-

26 Lewin, Kurt – Lippitt, Ronald – White, Ralph K.: Agresszív viselkedési sémák kísérletileg kialakított társas légkörben. In: Pataki Ferenc (ed.): *Csoportdinamika*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1975. pp. 159–194.

27 Lezaun, Javier – Calvillo, Nerea: In the political laboratory: Kurt Lewin's atmospheres. *Journal of Cultural Economy* 7 (2014) no. 4. pp. 434–457. loc. cit. 435.

28 ibid. p. 437.



1–2. kép: A *Módszerek* architektúrája felül- és oldalnézetből

kusnak a rejtett kamera használatát,<sup>29</sup> még ilyen, viselkedésalapú megfigyelési helyzetekben sem. Előző, gyerekekkel forgatott filmje (*Kapcsolatok*) már igazolta, hogy nem szükséges semmilyen kamuflázs; azzal, hogy nyíltan bevezeti, megmutatja a gyerekeknek a forgatási technikát, mintegy legitimálja a felvevőgép tárgyilagossági státuszát. A kamera ettől kezdve nem titokban leskelődő voyeur, hanem egy nyitott, cinema verité situáció résztvevőjének tekinthető.<sup>30</sup>

## 2. Matriális adottságok

Ez a szempont a két kísérlet közötti egyik legjelentősebb különbségre utal. Lewin aktív „építési” terében különféle alapanyagok (fa, szappanfaragó eszközök) és tárgyak (például dobozok, asztalok, padok) jelentek meg, amelyeket a fiúk folyamatosan mozgattak, áthelyeztek és rendezgettek. Ez a formai és anyagi sokféleség ebben az esetben a tervezés hiányára utal. A gyerekek számára is elérhető, használható alapanyagok közé tartozott a kerámiakészítéshez használt agyag is, amelynek „interakciós potenciálját” Lewin kutatócsoportja korábban külön is tanulmányozta, és „a kooperatív játék serkentőjeként”<sup>31</sup> ideális kelléknek találta.

Vas változatában a gyerekek anyaghasználata egyszerre kap kiemelt szerepet a vizuális szemléltetés és a kísérlet bizonyításának részeként. A fekete-fehér filmben Kati néni színes gyurmákat visz a demokratikus és laissez faire csoportokba, és csak vörös színűt a tekintélyelvű csoportba (a sárga gyurma itt ugyanis a kiválasztott gyerekeknek van fenntartva, és a csoport önkényes megosztását szolgálja). A gyerekeknek adott egyetlen munkaanyag és a fehér felületek miatt a *Módszerek* még nyomatékossabbá teszi azt a tényt – ami az eredeti kísérletben is teljesen nyilvánvaló volt, bár figyelmen kívül hagyták –, hogy minden érintkezést, cselekvést valamilyen módon a tárgyak közvetítenek.<sup>32</sup> A gyurma nyersanyagával Vas képlékeny szubsztanciát alkalmaz a kísérletben, amely készen áll arra, hogy az olyan különféle kölcsönhatások, interakciók lenyomatait, beiródásait hordozza, mint az alkotás, a rombolás, a módosítás, a fegyelem, a kreativitás, a képzelet, az engedelmesség vagy az együttműködés. A demokratikus csoportban a gyerekek nagyszámú és különféle formát alkotnak meg a húsvéti asztalra, a tekintélyelvűben csak tojást formázhatnak, amit Kati néni megsemmisít, ha az nem hasonlít az eredetire. A demonstráció a laissez faire csoportban a leglátványosabb: a foglalkozás végére a fékevesztett gyerekek határtalan összevisszaságban borítják be, kenik össze a színes

29 Pongác Zsuzsa: Film és pszichológia. Beszélgetés Vas Judittal. *Filmvilág* (1971) no. 3. pp. 8–10. loc. cit. p. 10.

30 Bíró Yvette – Hegedűs Zoltán – Zsugán István: „A film a szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja.” Beszélgetés Vas Judittal és Mérei Ferencsel. *Filmkultúra* (1970) no. 1. pp. 64–71. loc. cit. p. 66.

31 Lezaun–Calvillo: In the political laboratory. p. 440.

32 ibid. p. 443.



3–4–5. kép: Gyurmahasználat a három csoportban (Módszerek)

gyurmával a fehér alapszínű tér vízszintes és függőleges felületeit. (3–4–5. kép)

### 3. Affektív-performatív feltételek

A kísérlet két kulcseleme a vezető viselkedése (független változó), illetve a gyerekek válaszreakciója (függő változó), mivel minden más lényeges elem (például a gyerekek életkora és háttere, a csoportok mérete és összetétele, a fizikai környezet, a tevékenységek tartalma) állandónak tekinthető. Lewin és stábjja az eredeti kísérlethez többször is előtesztelte a különböző vezetési stílusok alapvető gesztusait, hogy megtalálják a legegyszerűbb, legpontosabb és legmegfelelőbb nyelvi és viselkedési elemeket az előíró, parancsoló és kritizáló tekintélyelvű (autokratikus) és az aktív, együttműködő demokratikus vezetési stílus exponálásához. (A laissez faire passzív, érzelmileg kívülálló viselkedés nem igényelt különösebben speciális, kidolgozott gesztusokat.) Lewin némafilmje ezekbe a különbségekbe enged vizuális betekintést: a tekintélyelvű vezető begombolt öltönyben, nyakkendővel jelenik meg, kézmozdulatai ridegek, határozottak, alig ül le, és állandó távolságot tart a gyerekektől; miközben a demokratikus vezetőt levetett kabáttal, feltűrt ingujjakkal látjuk a fiúk közé telepedni és tevékenységeikben részt venni. (6–7–8. kép)

A kísérlet óvodába való áthelyezésével, Mérei tanácsát követve, Vas két további alapvető, de nem döntő paramétert is megváltoztat: a résztvevők életkorát és nemi össze-

tételét. Az eredeti kísérletben szereplőknél jóval fiatalabb, öt-hat évesekből álló, koedukált óvodai csoportokat látunk,<sup>33</sup> ezeket ugyanazt az egyenköpenyt viselő pedagógusnő, Kati néni irányítja, aki testbeszéd helyett elsősorban verbálisan (szóválasztással, instrukciókkal), illetve beszédmódjával, intonációjával fejezi ki az eltérő vezetési stílusokat. Ellentétben viszont Mérei javaslatával, aki a különböző nevelési stílusok különböző személyekkel való megszemélyesítését pártolta, Vas egyetlen pedagógussal dolgozik, aki egyszemélyben és felváltva testesíti meg a különböző attitűdöket. Bár Mérei eleinte túl kimódoltnak, mesterkéltnak tartotta ezt a választást, utólag megvilágosító erejűként értékeli: „A film olyasmit is tartalmaz, amit – noha sokszor tanítottam ezt az anyagot – valójában csak a filmből tudtam meg: azt, hogy a vezetési stílus továbbadható, megtanulható.”<sup>34</sup> Vagyis Vas verziója meggyőzően erősíti meg, hogy a vezetés lényegében egy könnyen eljátszható szerep, egy mindenféle karizmatikus konnotációktól mentes, tanítható és tanulható technika.<sup>35</sup>

### 4. Filmes feltételek

Bár a kamera mind Lewin, mind Vas filmjében a megfigyelő apparátus részét képezte, szerepük nem is lehetett volna eltérőbb. Lewin a statikus kamerát elsősorban azért veti be, hogy dokumentálja és a későbbi elemzés számára hozzáférhetővé tegye a fiúk spontán viselkedésének és interakcióinak komplex koreográfiáját. Ezek

33 A kísérlet másik pszichológus szakértője, Kántás Ferenc részletesen leírja azt a két hónapnyi előzetes vizsgálati, majd egy hónapos módszeres kísérleti folyamatot, amelynek során több óvónő és több tucat gyerek közül, különféle társítások tesztelésével kiválasztották a kísérleti megjelenítésére alkalmas résztvevőket. Kántás: Nevelői légkörök vizsgálata óvodáskorúak csoportjaiban. pp. 411–418.

34 Biró–Hegedűs–Zsugán: „A film a szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja.” p. 65.

35 Lezaun–Calvillo: In the political laboratory. p. 446.



6–7–8. kép: Vezetői stílusok Lewin filmjében (*Experimental Studies in Group Climates*)

a leggyakrabban megalapozó, olykor félközeli beállításokból álló felvételek évek múltán is lehetővé tették a tagok mozgásának feltérképezését, ami látványosan szemlélteti a különbségeket a három csoport esetében.<sup>36</sup> Vas változatának előkészítésével kapcsolatban Kántás László, a pszichológus szakértői csapat tagja megjegyzi, hogy a végleges csoportok kialakítását „filmese szempontok is jelentősen befolyásolták”, vagyis a lewini elvek alkalmazása mellett minél több, „filmszerűen használható információt”, a helyzetekben eleve adott felnőtt- és gyerekviselkedést, reakciót, fényképezhető ötletet igyekeztek gyűjteni.<sup>37</sup> Ezen túl Vas változatának formai újítása nemcsak a tér megtervezésében, de a nézőpontválasztásban is kifejeződik: a laboratóriumi fehér dobozt két szemszögből, oldalról és felülről is a vizsgálat tárgyává teszi. A kör alapterületű, három cikkelyre osztott kísérleti teret a felvétel szempontjait figyelembe véve tervezik meg, előkészítve annak a lehetőségét, hogy a csoportok viselkedése közötti különbséget felső nézőpontból, márdárperspektívából mutassa meg. (9–10. kép) Ezt a mikroszkópos analízist idéző, a vizsgálat tárgyára „lepillantó” nézetet az interakciók intim, közeli, arcokat mutató felvételei ellenpontozzák az elkészült filmben, amelyek olvashatóvá teszik a gyerekek mikrogesztusait és spontán metakommunikációját. Így láthatóvá válnak például a gyerekek demokratikus légkörben kialakuló aktív, elmélyült, ugyanakkor lendületes gesztusai, az autoriter csoportban viszont a tanár távollétében sutogó és ijedt arcok, a szorongásról árulkodó, visszafogott gesztusok.

Bár a forgatás más megközelítést igényelt a laissez faire teremben verekedő, rohángáló és fékevesztetten ugráló óvodások kakofóniájában, az elkenődött gyurmápcanik tengerében, Vas kamerája itt is ugyanazt a stratégiát követi: arcokat, egyéni reakciókat, beszédes részleteket választ ki, és ezekre koncentrál, soha nem mutatva az egész szobát – ami jól közvetíti a teremben kialakult átláthatatlan feszültséget és egyre nyomasztóbb légkört.

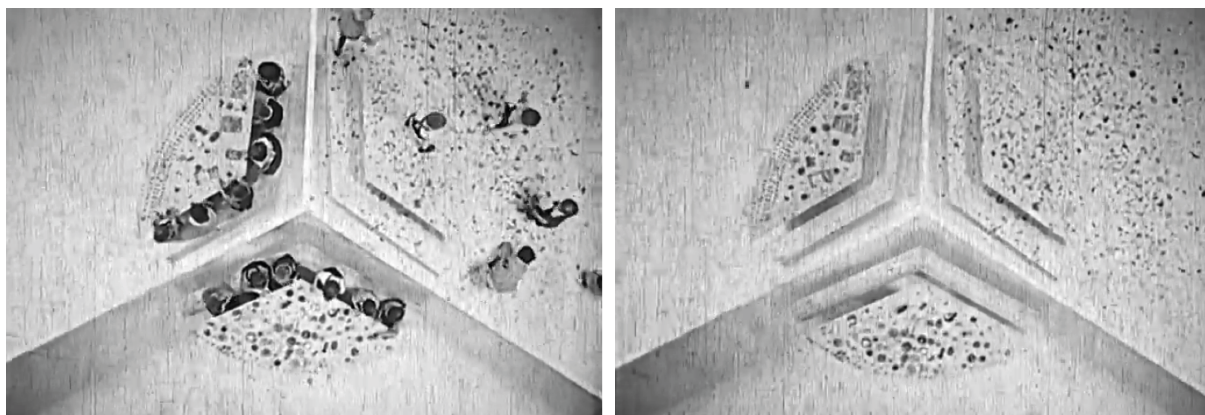
A film utolsó harmada, amit Vas változatának módszertani találmányaként is értelmezhetünk, a viselkedések mögötti, rejtett dinamikák és összefüggések feltárását, a mély rétegekbe való betekintést célozza. A vérité megközelítés jegyében<sup>38</sup> ez a rész interjúk segítségével, a gyerekek megszólaltatásával a Kati néniről kialakult képet igyekszik bemutatni, ami a tekintélyelvű csoportban alakul a legellentmondásosabban: ezek a gyerekek még mindig suttogva beszélnek az interjú során, egyikük pedig szégyenlősen ismeri be, hogy felnőttként olyan szeretne lenni, mint a főnökösködő, parancsolgató Kati néni. A válaszokat mindhárom csoport képviselői esetében beszédesen egészíti ki a megnyilatkozások gesztusnyelve, a gyerekek szóválasztása és egész megnyilvánulásuk metakommunikációja; a kóda ilyen értelemben az egyénekre gyakorolt hatás bemutatásával a vezetési stílusok tétjét gondolatja tovább nézőjével. (11–12–13. kép)

Mindezen túl a *Módszerek*, az explicit moralizálást kerülve, a legjobb eredményeket felmutató, demokratikus légkör melletti „csendes” állásfoglalás, amit a tekintélyelvű és laissez faire csoportok szélsőségei indirekten

<sup>36</sup> Javier Lezaun kutatónak a csapatával 2010-ben az eredeti felvételek alapján sikerült vizuálisan is „lekottázni” ezeket a mozgásokat. Lásd. *ibid.* pp. 449–450.

<sup>37</sup> Kántás: Nevelői légkörök vizsgálata óvodáskorúak csoportjaiban. p. 412.

<sup>38</sup> A direct cinema és a cinema vérité koncepcionális különbségeiről, különös tekintettel az interjúformára lásd Grindon, Leger: A dokumentumfilm interjú poétikája. (trans. Roboz Gábor) *Metropolis* 13 (2009) no. 4. pp. 66–80. loc. cit. pp. 67–68.



9–10. kép: Foglalkozás közben és után, felülnézetből (*Módszerek*)

igazolnak vissza. A zárlatban a három csoport gyurmányomainak vizuális összegző képeit kísérő narrátori konklúzió is Lewin kísérletének eredeti szándékára, a náciizmus tömegeket lehengerlő hatásának vizsgálatára emlékeztet – a lehetséges olvasatokat és a tanulságok továbbgondolását a jelen vagy a jövő társadalmi, pedagógiai viszonylatai helyett a múlt felé terelve.

## Tudományos és filmes kísérlet

Lewin eredeti, a kísérlet lefolyását közvetlenül dokumentáló filmjétől eltérően Vas Judit *Módszerek*je több szempontból is ellenáll a definícióknak: Vasék változata nem egyszerű megismétlése, de nem is újrajátszása az eredeti kísérletnek; a film nem tekinthető szigorú értelemben vett tudományos ismeretterjesztő filmnek, de egy újabb kísérlet elemzés céljából készített nyers dokumentációjának sem – ugyanakkor eltérő kontextusban, más körülmények között képes megerősíteni a Lewin elmélet érvényességét. Mérei a *Filmkultúra* számára készült, 1970-es, hosszabb interjúban emlékeztet arra, hogy a filmen nem egy bizonyítási kísérlet látható, hiszen azt

már korábban és többször lefolytatták, eredményeit feldolgozták. A *Módszereket* egy, a tudományos bizonyítás szigorát már nem feltétlenül igénylő, mégis hiteles demonstrációnak tekinti, amely „másfajta hitelességnek a megteremtése Vass Juditnak a *trouville*-ja”.<sup>39</sup> Ez egyszerre öleli fel azt a láthatatlan, több hónapnyi, gyerekekkel és pedagógusokkal folytatott megfigyelési és előtesztelési tudományos munkát, amelyben Vas pszichológusként vett részt, de a filmes megjelenítés koncepcióinak a kidolgozását is, amit rendezőként irányított.<sup>40</sup>

Mérei ugyanakkor az ilyen típusú tudományos filmnek két funkcióját emeli ki: egyfelől a szemléltetés révén megvalósuló disszeminációs potenciált („bonyolult tudományos kérdéseket a képek nyelvén újrafogalmazni a nagyközönség számára”<sup>41</sup>), másfelől a kutatás eszközeként való hasznosulását („a filmen *visszakapott* jelenségből többet látok, mint amennyit eddig tudtam róla”<sup>42</sup>), a pszichológiai jelenségek olyan árnyalataira és összetevőire utalva, amelyek jelen vannak ugyan, de verbális eszközökkel nem feltétlenül fejezhetőek ki.

Vas pszichológiai háttérismertetei és a kísérletnek a kamera szempontjait is beépítő, a tudományos film

39 Bíró–Hegedűs–Zsugán: „A film a szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja.” p. 66. Kántás László, a film előkészítésén dolgozó másik pszichológus szakértő ezt hasonlóan ragadja meg: „A film a Lewin-féle kísérlet tervének és elvrendszerének pontos alkalmazásával elért eredményt mutat be, jóllehet a forgatás már a filmgyári viszonyok között fellazított, de még mindig a három klímának megfelelő feltételek között történt.” Kántás: Nevelői légkörök vizsgálata óvodáskorúak csoportjaiban. p. 418.

40 Pongác: Film és pszichológia. p. 8. A film hosszabb, negyvenperces változata (*Vakfegyelem, szabadosság, önfegyelem*) némi betekintést enged a *Módszerek*ben látható végeredmény előkészületi munkáiba.

41 Bíró–Hegedűs–Zsugán: „A film a szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja.” p. 64.

42 *ibid.* (kiemelés tőlem – MB)

határain túlmutató újratervezése az ismeretterjesztés új esztétikai gyakorlatainak kidolgozásához vezetett. A filmfelvevőgép mint a kísérlet megfigyelő apparátusának része itt analitikus eszközként jelenik meg, de maga is tanulmány tárgyává válik Vas számára azáltal, amit egy interjúban „kameraeffektusnak” nevez. Ezzel arra az el-  
lentmondásos feszültségre utal, amelyet a kamera és a stáb jelenléte kelt, és amely mindent olyan módon tol el és sűrít, hogy az végül az interperszonális kapcsolatok lényeges elemeit hangsúlyozza: „Érdekes módon amit a gyerekek ilyen körülmények között mondanak vagy reprodukálnak, az valahogy több vagy más, mint amit az életben megfigyelünk. Minden igaz, de másképp.”<sup>43</sup> Feltételezésem szerint ennek az effektusnak a továbbgondolásaként értelmezhetőek a filmvégi interjúk is, amelyek a cinéma vérité koncepciója jegyében, a filmkészítői jelenlétet nem elfedve a jelenségek megfigyelését, lefilmezését a beavatkozás különböző formáival egészítik ki, mintegy kiprovokálva a hitelesség mélyebb, másfajta rétegeinek megnyilatkozását. Mindez Vas Juditnak a *Módszerek* után nem sokkal leforgatott két filmjében valósul meg a leglátványosabban. A Polcz Alaine közreműködésével készült, a gyerekkori testi fenyítés következményeit interjúkkal és játéklekövetésekkel feltáró *Mert fél tőle* (1968) esetében már semmiféle narrátori kommentárral nem kell kiegészíteni a szülők és a gyerekek egymásra vágott, önmagukért beszélő, tragikus összképet kirajzoló vallomásait. Az egyikük, az akkor tizennégy éves Editke követésére épülő *Befejezetlenül* (1970) egyenesen az előzményfilmmel való szembesítést – Polcz Alaine szavaival, „terápiás konfrontálást”<sup>44</sup> – használja az anyával és lányával készített további mélyinterjúk katalizátoraként. Vagyis az első film nemcsak a kutatás eszköze, de egyfajta „film a filmben” technikával, a vágóasztal, a képet nézők és a vetített képek bekomponálásával, sőt teljes jelenetek áttemelésével a második, új film része lesz – Vas Judit új filmkészítési kísérleteként a tudományos módszerek és dokumentumfilmzés gyakorlatának befejezetlen, de hallatlanul ígéretes találkoztatására.



11–12–13. kép: Az autokratikus, demokratikus és laissez fair csoport egy-egy tagja interjú közben (*Módszerek*)

43 ibid. p. 69.

44 Polcz Alaine: A cinéma direct mint a pszichoterápia eszköze. *Filmkultúra* (1970). no. 6. pp. 79–83.

## Vas Judit szociálpszichológiai témájú filmjei (válogatás)

- Vegyétek észre* (1960)  
*Ki bírja tovább...* (1961)  
*Napszakos ritmusok* (1965)  
*Böbe* (1965)  
*Érettségi után* (1966)  
*Hová mégy?* (1966)  
*Pszichológiai kísérletek egy csimpánzzal* (1966)  
*Kapcsolatok* (szakértő: Mérei Ferenc, 1967)  
*Ki a barátod?* (szakértő: Mérei Ferenc, 1967)  
*Trió* (1968)  
*Módszerek* (szakértő: Mérei Ferenc, 1968)  
*Valkőgyelem, szabadosság, önfegyelem* (szakértő: Mérei Ferenc, 1968)  
*Mert fél tőle* (szakértő: Polcz Alaine, 1968)  
*Aréna* (1969)  
*Befejezetlenül* (szakértő: Polcz Alaine, 1970)  
*Kifejezési formák összefüggései I–II.* (szakértő: Kokas Klára, 1970)  
*In vivo* (Portréfilm Sellye Jánosról, 1971)  
*Süss fel nap* (szakértő: Kokas Klára, 1971)

Beja Margitházi

### From observation to intervention

Scientific and cinematic experimentation in Judit Vas's social psychological short film, *Methods* (1968)

The name of Judit Vas is mainly known in Hungary and abroad for her short, multi-award-winning documentary, *Methods* (*Módszerek*, 1968), which was a successful cinematic demonstration of one of Kurt Lewin's social psychological theories, filmed with three different groups of kindergarten children. It is less well known that in addition to filmmaking, Judit Vas (1932–1971) also graduated in psychology, next to which she began to work at the MAFILM Popular Scientific and Educational Film Studio on the filmic representation of psychological phenomena in a way that was unique in this era. In addition to her fiction and newsreel shorts, from the mid-1960s, she specialized in a particular type of film: she used the short format to highlight psychological problems of education through controlled, everyday behaviour of children. With a filmmaker's eye and flair, she composed and documented scenes of various interpersonal interactions, collaborating with such renowned Hungarian psychologists of the era, as Ferenc Mérei, Klára Kokas and Alaine Polcz. The article focuses on Vas's documentary method of planning and creating *Methods*, inspired by Ferenc Mérei's interpretation of Lewin's original ideas about the influence of leadership style on individual behaviour and group dynamics. The author argues that the staging of the experiment challenges the concept of the scientific-educational film, and by mapping the film's „observational apparatus”, it is possible to reconstruct the heuristic process leading from observation to intervention, which had a clear impact on Vas's subsequent films, and was manifested in the inventive use of cinema vérité elements of interviews and confrontations.

# Már digitális formában is elérhető!

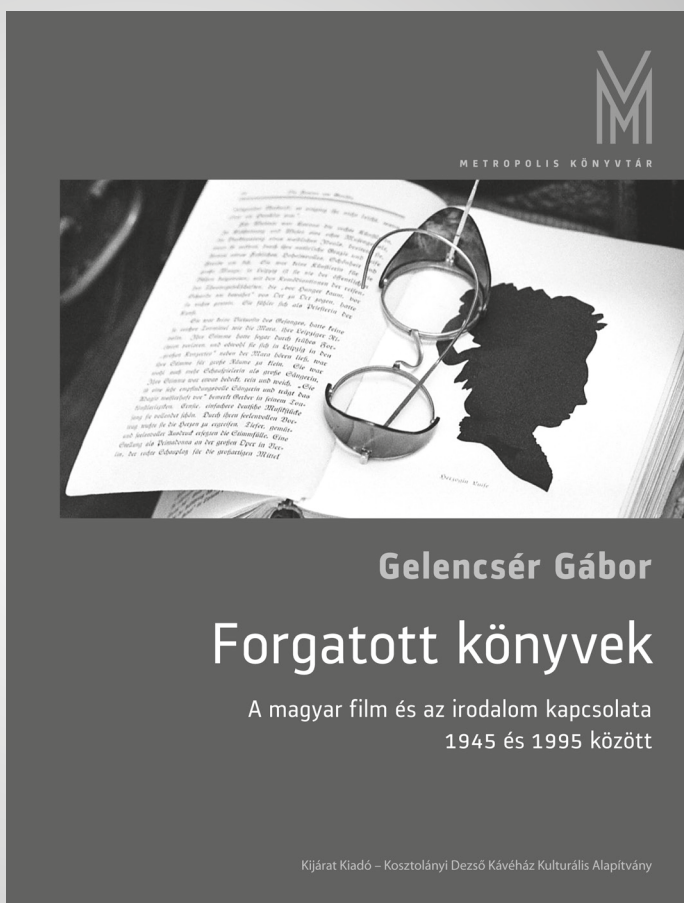
Gelencsér Gábor

## Forgatott könyvek

A magyar film

és az irodalom kapcsolata

1945 és 1995 között



A digitális változat ingyenesen letölthető

a Metropolis honlapján:

[www.metropolis.org.hu](http://www.metropolis.org.hu)



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Szalay Dorottya

## Az ellenállás frontvonalai Rendszerkritika és (női) érdekképviselet Szilágyi Lenke, Maurer Dóra és Háy Ágnes mozgóképművészetében

**A**női alkotók által készített kísérleti filmek szinte teljesen láthatatlanok a magyar filmtörténetben. Ha egy-egy rövidebb kitekintés erejéig foglalkozik is velük a szakma, az érdemi analízis rendre elmarad. Jóllehet hazai viszonylatban maga az irányzat is kimondottan perifériális pozícióban rekedt, a filmtörténeti kánon még ebben a szűk térben is következetesen a férfiak eredményeit helyezi előtérbe. Talán nem túlzás azt feltételezni, hogy a nők mozgóképes kísérleteit övező mellőzöttség, a zárványba zártság kényszere hozzájárulhatott ahhoz, hogy ez a művészeti forma – kevés kivételtől eltekintve – többnyire visszhang nélkül maradt a későbbi női generációk filmművészetében is.

Jelen tanulmány célja, hogy felszámolja ezt az izolációt, és három alkotó – Háy Ágnes, Szilágyi Lenke és Maurer Dóra – egy-egy kiemelt munkáján keresztül betekintést nyújtson a magyar nőművészek<sup>1</sup> kísérleti filmes stratégiáiba. A szöveg a rendszerváltás előtt, pontosabban a hetvenes-nyolcvanas években készült alkotásokra koncentrálna, tehát azt a több szempontból is ellentmondásos időszakot érinti, amelyet a filmtörténetírás a magyar kísérleti film eddigi legtermékenyebb periódusaként tételez, de amelyet eközben a tiltás és az elnyomás társadalmi tapasztalata határoz meg – különösen, ha a nők mozgásteréről van szó. A filmek soron következő analízise egyszerre szándékozik demonstrálni az alkotók ötletgazdagságát és technikai professzionalizmusát, és kívánja szemléltetni a három nőművész rezilienciáját és merészségét. Háy, Szilágyi és Maurer munkái ugyanis nemcsak az államszocializmus patriarchális berendezkedését és benne a (disszidens) művészeti szcéna férfiközpontú működését

„ugorják meg”, de még a rendszer- és társadalomkritika tilalmát is sikeresen kijátsszák. A filmek invenciózus hatarátlépéseiben így a mozgóképművészeti kísérletezés és a politikai szerepvállalás összeforr a női (feminista) érdekképviselet ügyével.

### A „támadó környezet” – társadalompolitikai és művészeti miliő

Maurer, Háy és Szilágyi mozgóképművészetéhez való kapcsolódásában közös pont, hogy egyikőjük sem vesz részt intézményi keretekben zajló filmes képzésben, és nem is mutatnak érdeklődést az úgynevezett professzionális filmkészítés iránt. A filmet – a művészetek vonatkozásában – a képző- és fotóművészet felől közelítik meg, alkotásaikban pedig az intuitív gondolatársítás és az interdiszciplinaritás a domináns szervező elv. A mozgóképre olyan művészeti formaként tekintenek, amelynek alapvetése, hogy elhatárolódik az egyértelműen dekódolható narratívától és az irodalmi szemléletű filmezés gyakorlatától. Maurer értelmezésében a „jobb híján kísérletinek (is) nevezett filmezés [...] a legtermészetesebb filmezés, a filmezés maga – többnyire értetlen, szűkítőleg kategorizáló, támadó környezetben.”<sup>2</sup> Bár Maurer itt elsősorban a dramatikusan film iránt elfogult, az experimentális filmet az „elbeszélő hosszúfilm komplexitásával” szemben befejezetlen formaként meghatározó diskurzusról beszél, a „támadó környezet” az államszocializmus ellenzéki kultúrájában érvényesülni próbáló nőművészek számára messze meghaladja a kísérleti film kontextusát.

1 A nőművész kifejezés a tanulmányban a női alkotók (nemi) distinkciójaként szerepel, nem tartozik hozzá többletjelentés.

2 Maurer Dóra: A strukturális filmezésről. In: Peternák Miklós (ed.): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991. p. 277.

A három alkotó ugyan különböző tapasztalatokról számol be az egyéni szakmai érdekérvényesítés kapcsán, általánosságban elmondható, hogy számos kihívással kénytelen szembenézni, aki a hetvenes-nyolcvanas években Magyarországon alkotó nőként próbálja kivívni magának a (társadalomkritikus) filmezés privilégiumát. Felül kell kerekednie a totalitáriánus államvezetés keretrendszerén, az emancipált nő függetlenségét visszaszorító, férfiközpontú társadalom szexizmusán, a politikai és kulturális ellenzék nőket diszkrimináló működésén és a disszidens művészeti szcéna – tudatos vagy önkéntelen – gendervakságán is. Ezek a határátlépések – ha nem is köszönnek vissza egyértelműen az alkotások audiovizuális építményében –, a hierarchikus rendszerek felszámolása, az egyenlőségi, azaz horizontális kapcsolatok propagálása és a társadalomtudatos gondolkodásra való ösztönzés a filmek szövetének integráns részét képezik. Kardinális jelentőségű összetevői annak az alkotói koncepciónak, miszerint a munkák az adott időszak lokális kontextusáról fogalmazznak meg kritikai állásfoglalást. Érdemes tehát röviden kitekinteni a női ágenciát gátló, helyi miliőre.

Kétségtelen, hogy az államszocializmus gazdaságpolitikájának egyes aspektusai – így az általános választójog, a pályaválasztáshoz és a munkavállaláshoz való jog vagy a családjog – bizonyos szempontból kedvezőbb feltételeket teremtenek a nők érdekérvényesítésének, a „szocialista állami feminizmus” paradox felvetése nem valósulhat meg. A kommunista rezsim ugyanis a női (emberi) autonómiát korlátozó rendszerként, úgynevezett „állami patriarchátusként”<sup>3</sup> működik. A nőket a párthatóságok „partikularitásként”, „kivételként” kezelik, ennélfogva érdekeiket mindig is másodlagosnak tekintik.<sup>4</sup> A nők emancipációjának ügye a kommunista uralom időszakában folyamatosan alárendelődik más, fontosabb érdekeknek, a nyolcvanas évekre pedig a pronatalista politika felerősö-

désével és a szocialista terv bukásának nyilvános lelepleződésével szinte teljesen mellőzötté válik. Az államszocializmus utolsó évtizedeire egyre nagyobb teret hódítanak az emancipációellenes diskurzusok is, ami valójában a patriarchális társadalom válasza a nők „túlzott” függetlenségére, regresszív visszacsapás, aminek célja a női emancipációs küzdelmek eredményeinek (legalább részleges) felszámolása, a férfiak hatalmi pozícióinak megerősítése és a konzervatív nemi szerepek megszilárdítása.

Az antikommunista disszidens közeg működésétől sem idegen a nőket háttérbe szorító, diszkriminatív attitűd, amit aztán a nők ellenzéki hozzájárulásait következetesen ignoráló történetírás is legitimál. Az ellenállás narratívái jellemzően a „nemzet bátor férfainak áldozatait” ismétlik, a nők teljesítményét pedig elhallgatják. A nők személyes tapasztalatai és az ellenzékkel szembeni kritikái ezáltal a második nyilvánosság tereiből és az ellenállási mozgalmak történelmi emlékezetéből egyaránt kiszorulnak. Ezek a mechanizmusok általánosságban meghatározzák a művészeti területen tevékenykedő nők hétköznapi valóságát, a saját magukról és szakmai lehetőségeikről való gondolkodást. További kihívást jelent, hogy az ellenzéki művészetben is reflektálatlan marad a nemi megkülönböztetés. Jóllehet a hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországnak független alkotói közösségeit kritikusabb hangok utólag elmarasztalják azok „exkluzív férfiklubjellege”<sup>5</sup> miatt, és elismerik, hogy azokat „egy avantgárd alapon szerveződő, önmagát élcsapatnak tekintő, kifele zárt, kizárólagosságra törekvő férficsoporthoz”<sup>6</sup> hatja át, a rendszer-váltás előtt a probléma felvetése nem történik meg kollektív jelleggel.

Az analízis tárgyát képező filmekben az itt felvázolt kontextus lokális kihívásai közvetetten és eltérő intenzitással jelennek meg, az alkotásokat mégis közös nevezőre hozza a helyi miliőt meghatározó hatalmi rendszerek manipuláló mechanizmusainak kritikai szemlélete. Maurer, Háy

3 Mirioui, Mihaela: Communism was a State Patriarchy, not State Feminism. *Aspasia* 1 (2007) pp. 197–201.

4 Hock Beáta: *Gendered Artistic Positions and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-socialist and Post-Socialist Hungary*. Doktori disszertáció. Budapest: Central European University, 2009. p. 85.

5 András Edit nyilatkozata. Szőnyei Tamás: Megoldotta a nőkérdést (András Edit művészettörténész). *Magyar Narancs* (2000. szeptember 28.) [https://magyarnarancs.hu/film2/megoldotta\\_a\\_nokerdest\\_andras\\_edit\\_muveszettortenesz-58534](https://magyarnarancs.hu/film2/megoldotta_a_nokerdest_andras_edit_muveszettortenesz-58534) (utolsó letöltés: 2023. 09. 11.)

6 Sturcz János: Generációk, stratégiák, műtípusok. Női művészek, természethez kötődő női identitászimbólumok a magyar képzőművészet új médiumaiban. In: Keszérü Katalin (ed.): *Modern magyar nőművészettörténet*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000. p. 78.

és Szilágyi mozgóképes munkáiban is központi szerepbe kerül az elnyomás és a kontrollálás tapasztalata, ami a nagyívű, absztrakt felvételektől a személyesebb megnyilatkozásokig széles spektrumot lefedő, egyéni stratégiákban manifesztálódik.

## Kritikus hangok: mozgástér és stratégiák

Ahogy arról korábban már szó esett, Maurer, Háy és Szilágyi sem érdekelt az úgynevezett professzionális filmkészítésben, a narratív filmes gyakorlatban. A hetvenes-nyolcvanas években mindhárman kapcsolatban állnak azonban az experimentális film központi műhelyével, a Balázs Béla Stúdióval. Maurer és Háy itt – a Bódy Gábor kezdeményezte belső átrendeződés hatására – kap lehetőséget a filmkészítésre, míg Szilágyi standfotósként kerül be a műhely körforgásába. Az elemzésre kerülő filmek (Maurer: *Keressük Dózsát*, 1973; Háy: *Várákozás*, 1980; Szilágyi: *Cím nélkül*, ~1980–83) közül ugyan mindössze egy, Maurer alkotása készül a BBS-ben, a kísérleti filmes műhely a másik két mű vonatkozásában is szerepet kap, ennél fogva indokolt pár gondolat erejéig foglalkozni a műhely működésének a téma szempontjából releváns aspektusaival.

A BBS-ről a nők szakmai érvényesülése kapcsán megoszlanak az álláspontok, és kétségtelenül beszédes a műhely tagjainak nemi összetétele, a rendelkezésre álló információk alapján talán mégis kijelenthető, hogy a műhely szervezeti szinten nem korlátozta teljes mértékben a női alkotók részvételét.<sup>7</sup> Maurer 1981-ben forgatott *Hétpróba* című, dokumentarista munkája ezenfelül arra enged következtetni, hogy – ha csak érintőlegesen is, de – még az olyan feminista témák, mint a női identitás vagy a párkapcsolati hierarchia kérdései is megközelít-

tőek a BBS kísérleti filmes berkeiben. Fontos azonban, hogy az alkotói csoportba való bekerülés útja Háy és Maurer esetében is prominens férfiművészeket keresztül vezet. Maurer Bódy pályázatán keresztül, az ő aktív támogatásával kap lehetőséget a műhelybe való bekerülésre, Háy saját megfogalmazásában pedig „Grunwalsky, Gazdag, Szomjas, a vezető triumvirátus nyitotta ki [előtte] a BBS-t.”<sup>8</sup>

A társadalomkritikus elköteleződés a hetvenes években felerősödni látszik a BBS-ben, ez a fókuszváltás azonban inkább a dokumentarista filmet érinti, a nem narratív, experimentális munkákban kevésbé kap helyet. A dokumentaristák és a „Bódy Gábor nevével fémjelzett kísérleti filmesek” két „belső szekértábor”, két, „egymással vetélkedő irányzatot” képviselnek,<sup>9</sup> miközben többen tartanak attól, hogy ha egy „rebellis szellemi centrum” alakul ki a stúdióban, a hatalom végül be fogja tiltani a működését.<sup>10</sup> Háy és Maurer pozíciója tehát ebből a szempontból is unikális, mondhatni szabályszegő a BBS-en belül, ők ketten ugyanis a nem narratív kísérleti filmes formába integrálnak társadalom- és politikakritikus üzeneteket. Filmjeik távolságot tartanak a kizárólagosságot és hierarchiát feltételező, művészeti hitvallásoktól, helyette a mellérendelést, a játékoságot és a tudományköziséget jegyzik fő szervező elvként.

A három munka forma és tematika tekintetében két fő csapásirányt követ. A *Keressük Dózsát* és a *Várákozás* a strukturális film konceptuális-mediális önvizsgálatába oltva fogalmaz meg kritikát, Szilágyi cím nélküli, lírai alkotásában pedig a nyolcvanas évek stílusbeli pluralizmusa köszön vissza. Érdemi különbség továbbá, hogy míg Maurer és Háy munkája a magyar államszocialista társadalom egészére vonatkoztatva vet fel kérdéseket, Szilágyinál már az egyéni tapasztalat artikulálása is hangsúlyos szerepet kap. A személyes élményeknek a film szövetébe ágyazása kapcsán talán érdemes rögtön pontosítani,

7 Szemben például a lengyel Filmes Formák Műhelyével, amelynek egyetlen női tagja sem lehetett.

8 Háy-t idézi: Kovalcsik Katalin: Viharos taps a gyurmának. *Fejér megyei hírportál*, 2007. május 19. <https://www.feol.hu/hetvege/2007/05/viharos-taps-a-gyurmanak> (utolsó letöltés: 2023. 10. 29.) Iványi-Bitter Brigitta: Az analóg animált film laboratóriuma. A BBS kísérleti animációs filmjei a hatvanas évektől az ezredfordulóig. In: Gelencsér Gábor (ed.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Múcsarnok, 2009. p. 181.

9 Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenységi filmjeiben. In: Gelencsér Gábor (ed.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Múcsarnok, 2009. p. 144.

10 Szomjas Györgyöt idézi Muhi Klára: Nem követeltük a lehetetlent. *Magyar Filmvilág* (2008) no. 11. p. 7.



**Maurer Dóra:**  
**Keressük Dózsát**

hiszen Maurer és Háy koncepciója között is felfedezhető némi eltérés. A *Keressük Dózsát* kapcsán Maurer stratégiájának egyik központi eleme saját szubjektivitásának tudatos háttérbe szorítása, a *Várakozásban* viszont megjelenik az egyén percepciójának kérdése és potenciális olvasatként Háy művészeti közegének kritikája is. Ami a három mű vonatkozásában Szilágyi filmjének sajátja, az a feminista, analitikus szemlélet érvényesítése, az államszocializmus patriarchális berendezkedésének leplezése, a nőket – így Szilágyit személyesen is – érintő hátrányos megkülönböztetés létélményének kifejezése.

## Apró mozdulatok, rejtett reflexiók

A „kádári szocializmus történelempolitikájának hitelatlansága”<sup>11</sup> és a kritikus társadalmi szemlélet szükségessége

kap hangot Maurer *Keressük Dózsát* (1973) című, konceptuális filmjében, amelyben az alkotó egy korábbi „tologatható objektképének”<sup>12</sup> konstrukcióját ülteti át filmre. A film alapjául szolgáló interaktív művet Maurer a Magyar Nemzeti Galéria felhívására hozza létre, abba a – nyilvánosan meghirdetett, grafikai, kisplasztikai és éremművészeti munkákat tömörítő – kiállítási programba szánja, amelyet Dózsa György születésének feltételezett 500. évfordulója alkalmából hirdet meg az intézmény a Művelődésügyi Minisztérium támogatásával.<sup>13</sup> A mű (rendszer) kritikus potenciálját és a művészeti intézmények tekintélyelvűségét<sup>14</sup> egyaránt szemlélteti, hogy ezt az invenciózus alkotást – amelyet Maurer részéről kiterjedt ikonográfia-történeti, antropológiai és történelmi kutatás előz meg – a galéria végül nem engedi kiállítani.<sup>15</sup>

A *Keressük Dózsát* Maurer ritkábban tárgyalt mozgóképes munkái közé tartozik<sup>16</sup> annak ellenére, hogy ez az alkotó első olyan filmje, amelyben az eltolódással kapcsolatos

11 Tatai Erzsébet: A művész mint történész? Kortárs művészek és a történelem. *Új Művészet* (2016) no. 5. p. 40

12 Passuth Krisztina: Együtt és külön-külön – Maurer Dóra és Gáyor Tibor munkái elé. *Élet és Irodalom* (2001) no. 47. p. 6.

13 Tatai Erzsébet: Dózsa '72. Dózsa György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak idusán. *Történelmi Szemle* (2014) no. 4. p. 596.

14 ibid. p. 609.

15 ibid.

16 A *Keressük Dózsát* Maurer saját honlapján sem kap helyet, hiányzik az alkotó által megosztott filmválogatásból.

elméleti vizsgálódásait jeleníti meg. Maurer a film elkészítésekor már „javában benne [van] egy többlépcsős szemléletváltásban”, melynek során lassan feladja „a statikus képből sűrített jelentés- és időretek irodalmi-kultúrtörténeti eredetű háttérét”, és következetesen eltávolodik a művészetét korábban meghatározó „metaforikus megjelenítő módtól.”<sup>17</sup> Ezzel az alkotói életműben konceptuális fordulatként<sup>18</sup> jegyzett váltással, azaz a „metaforikus-emocionális” alkotói praxistól a szeriális szerkesztés irányába történő elmozdulással Maurer kategorikusan ellentart minden olyan ábrázolási technikának, aminek következményeként munkájában egy „tetszőlegesen kiválasztott aspektus egyeduralmukodóvá”<sup>19</sup> válhatna. Ez az alkotói irányváltás a szóban forgó film nyelvezetére és témájára, illetve annak társadalomkritikai vetületére egyaránt hatással van.

A filmben szereplő műhöz Maurer „embertanilag székely típusúnak nevezhető férfiak fényképei alapján nyolc, kifejezésében is különböző arcot rajzol,”<sup>20</sup> majd a képeket tíz egyenlő méretű csíkra vágja, és összekeveri. A csíkok kombinációjával, azok egymáson való elcsúsztatásával számtalan Dózsa-profil állítható össze. Bár a film lényegében ezt az objektet mutatja be, Maurer a filmes eszköztár kiaknázásával több, különböző módszerrel is mozgásba hozza az alkotást. A filmre „adaptált” verzió egyik első szembetűnő újítása, hogy a tíz vízszintes szekció helyett itt csak nyolc sávot mutat a kamera, ami egy zártabb, feszültebb kompozíciót eredményez. Ugyanezt a hatást erősíti az a konceptuális döntés, miszerint Maurer a film elején csak egy vertikálisan szűkre szabott sávot enged látni, amelyet a film előrehaladtával komótosan tágít ki, amíg végül el nem éri a képmező határát. Itt fontos kiemelni, hogy az eltolás Maurernél túlmutat annak ábrázolástechnikai meghatározottságain. Művészetelmélet-

ben az eltolódás sokféle tartalommal telítődik, az időeltolódást, a jelentéseltolódást, a jelentésmódosulást is magában foglalja.<sup>21</sup> Ez utóbbi tartalmak együttes megvalósulása érhető tetten a *Keressük Dózst* kritikai koncepciójában.

A film rendszerkritikus olvasatát az alkotás központi karakterének politikai töltete teszi lehetővé, Dózsa figurája ugyanis kitüntetett szereppel bír a magyar államszocializmus politikai diskurzusában. Miként azt az évfordulós művészeti eseményt taglaló tanulmányában Tatai is hangsúlyozza, a hatalom narratívájában alakja túlmutat a parasztfelkelés vezetőjén, „a forradalom, a munkásmozgalm nagy elődjeként, az osztályharc szimbolikus figurájaként”<sup>22</sup> jelenik meg. A Dózsa személyéhez kapcsolt eszme a kommunista diktatúra vonatkozásában azért is különösen rendhagyó, mert a forradalmiság egymásnak radikálisan ellentmondó értelmezéseinek ad teret attól függően, hogy melyik politikai közösség sajátítja ki. A hatalom interpretációjában az akkori jelen társadalmának forradalmi jelleget kölcsönöz, míg az ellenzéki körökben egy remélt, hamarosan eljövő forradalom képét rajzolja ki, illetve az 1956-os eseményeket idézi fel. Tatai Erzsébet emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy a Kádár-korszakban létrehozott „absztrakt, a történelemtől eloldott permanens forradalom (és ellenforradalom) eszméje az 1956-os forradalom elfedését” szolgálja, a „forradalmi mantra [pedig] kioltja a politikai vágyat, motivációt és gondolatokat.”<sup>23</sup>

Maurer filmjének játékos vizualitása Dózsa figurájához kapcsolt jelentéseltolásokon keresztül kérdőjelezi meg a kommunista rendszer (történelem)torzító (kultúr) politikáját. A kormány tömegmanipulációs stratégiáját poentírozza, amely – ez esetben – egy történelmi alak legendáját és annak cél szerinti félreértelmezését használja ki saját státuszának megerősítésére.<sup>24</sup> A kritikai állásfoglalás

17 Maurer: A strukturális filmezésről. pp. 283–284.

18 Ezt a szókapcsolatot használja Peternák is Maurernek a hetvenes évek elején radikálisan átalakuló művészeti programjára. Peternák Miklós: *cogito ergo sumus*. A filmkép és a filmi gondolkodás Maurer Dóra művészetében. In: Prosek Zoltán (ed.): *Maurer Dóra. Hajtogatott idő – filmretrospektív*. Győr: Römer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum, 2018. p. 5.

19 Maurer: A strukturális filmezésről. p. 283.

20 Az idézett használati utasítást Maurer az eredeti grafikai munka felső sávjában közli.

21 Király Judit: Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai. *Ponticus Hungaricus* (2008) no. 12. [http://www.ponticus.hu/rovatok/hidverok/kiraly\\_maurer.html](http://www.ponticus.hu/rovatok/hidverok/kiraly_maurer.html) (utolsó letöltés: 2023. 09. 17.)

22 Tatai: *Dózsa '72*. p. 595.

23 *ibid.* p. 596.

24 A grafikai műhöz kapcsolt értelmezést lásd: Tatai: A művész mint történész. p. 40.

lást, pontosabban a kritikai gondolkodásra ösztönző kérdésfelvetést Maurer olyan, burkoltabb stratégiai döntésekkel is nyomatékosítja, mint Joszif Visszarionovics Sztálin portréjának az arcképek közé rejtése vagy Jenei Zoltán ironikus zenéjének a képsorok mellé illesztése. Előbbi kapcsán Magdalena Radomska lengyel művészettörténész Maurer Dózsáját „különlegesen radikálisnak” tartja, véleménye szerint ugyanis az alkotó „Sztálin portréjával [kapcsolja] össze az egyesek által inkább tömeggyilkosnak tekintett történelmi alak fantomképét.”<sup>25</sup> A hanganyag szarkazmusa abban rejlik, hogy Jenei egy preparált zongorán előadott, tizenhatodik századi magyar zenét játszik fel kíséretként.<sup>26</sup> Az eltolásra építő szerkezet és a bújtatott tartalmak szintézisének olvasatát támogatja, hogy az eltolás és elrejtés fogalmai, illetve az ezekhez kapcsolódó matematikai és művészetelméleti vizsgálódások Maurer munkáiban ebben az időszakban még némi átfedésben vannak. Ezt maga Maurer is megerősíti egy 1976-os, Bekével folytatott beszélgetésben, amikor Beke a *Keressük Dózsát* „rejtvénytyszerűsége” kapcsán a fogalmak köré épülő művészeti periódusokról kérdezi az alkotót. Maurer szerint az „eltolódásokban jelentkezik újra az elrejtés, mint valami, aminek csak a nyoma maradt meg. Másrészt a formák egymásra tolódása következtében részleges vagy teljes elfedések jönnek létre.”<sup>27</sup> Ahogy arról korábban szó volt, ebben az időszakban Maurer fokozatosan eltávolodik attól a művészeti gyakorlattól, hogy „saját szubjektív, pszichikai helyzetét” építse be a munkáiba, művészete az elrejtések „súlyossága” és az eltolások „játékossága” közti transzformatív periódusban van.<sup>28</sup> Maurer experimentális filmjeiről írt szövegének bevezetőjében Beke László azt írja, hogy mozgóképművészetében Maurer „nem akarja magát kifejezni, sem pedig azt bemutatni, hogy ő hogyan

látja a világot”, mindössze *saját* maga által relevánsnak ítélt kérdésekre keres válaszokat.<sup>29</sup> Ez a művészet szemlélet köszön vissza a *Keressük Dózsát* koncepciójában, amiben Maurer – a grafikai előkép stratégiáját ismételve<sup>30</sup> – kérdéseket feltéve foglalkozik egy társadalomkritikus szereppel (is) bíró témával.

A *Keressük Dózsát* központi kérdésfelvetése az államszocializmus retorikájának visszasságaihoz kapcsolódik, illetve Dózsa figurájának politikai kizsákmányolásán keresztül közvetetten érint olyan, a hetvenes évek államszocializmusában releváns témákat, mint az '56-os forradalom elfedése. A filmben azonban ezenfelül az önálló jelentésalkotás társadalmi szükségessége is hangot kap. A vászonra vetített mozgókép nem képes ugyan visszaadni a tologatható objektkép interaktivitását, Maurer különböző audiovizuális eszközökkel mégis aktivitásra készíti a nézőt, arra ösztönzi, hogy az egymáson eltolódó felületeket lekövetve, azokban koherenciát, rendszert keresve maga hozzon létre jelentéseket. Az aktív, kritikai szemlélet motiválása köszön vissza a vertikálisan táguló képmező műveletében is. A Dózsa-téma viszonyában ez a gesztus figyelmeztet a kommunista vezetés propagálta szűklátókörű szemléletre, és szorgalmazza a nézői (és a társadalmi) perspektíva kitágítását. Az eltolódás passzív és az eltolás aktív folyamata tehát egyszerre van jelen.<sup>31</sup> Maurer filmje a témát kérdésként keretezve, játékosan megközelítve és különböző jelentéseket ütköztetve vet fel potenciálisan rendszerkritikus gondolatokat, miközben formailag „kis dolgokra, kis eltérésekre, alig észrevehető mozzanatokra”<sup>32</sup> fókuszál.

A magyar államszocialista berendezkedés (közvetett) kritikája és a (rendszer)változás lehetetlensége fogalmazódik meg Háy 1980-ban, a Pannónia Filmstúdió által

25 Radomska, Magdalena: Duplán aláaknázott szemantikai aknamező. A neoavangárd mozgalmak politikája. In: Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (eds.): *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Budapest: Vince Kiadó, 2018. p. 323.

26 Maurer Dóra nyilatkozata a filmről. Prosek (ed.): *Maurer Dóra*. p. 75.

27 Beke László: Beszélgetés Maurer Dórával. (1976. április 21. – kivonat) *Mozgó Világ* (1977) no. 3. p. 49.

28 ibid.

29 Beke László: Maurer Dóra experimentális filmjei. *Filmkultúra* (1984) no. 3. p. 47.

30 A grafikán feltüntetett szövegben is egy kérdést fogalmaz meg: „Milyen lehetett Dózsa?”

31 Az eltolás aktív és az eltolódás passzív jellegéről, azok Maurer művészetében való megjelenéséről lásd: Király: Maurer Dóra munkásságának matematikai vonatkozásai.

32 Beke: Maurer Dóra experimentális filmjei. p. 48.

finanszírozott, „élőképszerű animált filmjében”<sup>33</sup>, a *Várakozásban*, melyben Háy a strukturális film keretei között a mozgókép és az idő kapcsolatának analizésére és a tempóval való kísérletezésre helyezi a hangsúlyt. Az alkotása grafikusként, animációs filmkészítőként és folklórgyűjtőként egyaránt tevékenykedő Háy művészet-szemléletének és alkotói praxisának számos sarokkövét integrálja. Egyszerre jelenik meg benne az interdiszciplinaritás, a demokratikus (horizontális) művészeti gondolkodás, a hierarchiák felszámolásának és a hétköznapi, a banális művészetté transzformálásának igénye.

A film alapkonceptiója „a várakozás lelki dinamikájának”<sup>34</sup> lekövetése, azaz a tempó manipulálásával az időlassulás képzetének megteremtése, melyhez Háy egy lakótelepi buszmegállót választ helyszíneként. A statikus kameraállásból felvett jelenet a megállóban várakozó embereket rögzíti „az első érkezőktől a busz ajtajának kinyitása előtti pillanatig”.<sup>35</sup> A film egyik sajátossága, hogy az alkalmazott vizuális struktúra – Háy személyes tudományos érdeklődését tükrözve – matematikai alapokon nyugszik, amely szisztéma az alkotó egy későbbi írásában kerül lefektetésre. Háy a *Várakozás* kapcsán kidolgozott, de számos korábbi, alkotói tapasztalatából merítő teóriája<sup>36</sup> szerint a filmbeli műveletek ábrázolhatóak egy koordináta-rendszerben, ami – Peternák Miklósnak az alkotó koncepcióját summázó megfogalmazásában – „a film olyan egységes elgondolá-

sa, amely matematizálható rend alkalmas az idő vonalán átszerkeszthető – egyéb médiumok hordozta – üzenetek kezelésére is.”<sup>37</sup> Bár az alapötletet Háy eredetileg a kamera sebességének folyamatos átállításával tervezi megvalósítani; erre végül nincs lehetőség, ezért a vágási struktúra megvalósításához számítógépes szoftvert vesz igénybe<sup>38</sup>, amelyhez a programot testvére, Háy György írja.

„A szoftver kiszámolta, hogy miként lehet hússzoros lassításból folyamatosan hússzoros gyorsításba fordulva annyi idő alatt lejátszani egy eseményt, mint amennyi idő alatt az megtörtént. Jóllehet a filmben felhasznált ötlet megvalósításához elengedhetetlen volt a számítógép (egy Quattro Pro típusú táblázatkezelő alkalmazás), a felvételi munkák hagyományos, szinte kőkorszaki módon történtek. Az eseményt rögzítő filmet a trükkasztalról egy kamera kockáinként egy vászonra vetítette, s mialatt Háy [...] olvasta a számítógép által generált számokat, az operatőr egyszerre, kockáinként léptette előre a vetítőt és a kamerát.”<sup>39</sup>

A képsorok így megalkotott, belső dinamikáját támogatja a filmet kísérő zene is, amelyet Háy koncepciójára rimelve, szintén az analóg és a digitális fúziójára építve Vidovszky László zeneszerző hoz létre.<sup>40</sup> Vidovszky a zenét egy „Bach-tétel újrakomponálásával fogalmazza meg”, „a kalkulusokat egy programozható Texas Instruments zsebszámítógépbe táplálja, majd az eredményt hagyományos kottákba kódolja át.”<sup>41</sup>

33 Iványi-Bitter: Az analóg animált film laboratóriuma. p. 183.

34 ibid.

35 Háy Ágnes: A filmidő grafikus ábrázolása. In: Forgács Péter (ed.): *Mozgó Film* 1. szám. Budapest: BBS, 1984. pp. 49–66.

36 ibid.

37 Peternák Miklós: *Képháromszög*. Budapest: Ráció Kiadó, 2007. p. 108.

38 A vágási szisztéma és a komputer alkalmazását Háy a következőképpen foglalja össze: „Alapötlet: a várakozás kezdetén gyorsan, majd egyre lassabban, az elviselhetetlenségig lassulva érezzük telni az időt. y: egy buszmegállóban várakozó emberekről készült film, az első érkezőktől a busz ajtajának kinyitása előtti pillanatig (D). Ez kb. 5 perc. x: nagy gyorsításból (origó körül  $y = 20x$ ) fokozatosan lassul [...] amíg nem találkozik a görbe (D-nél, ahol  $y = x/20$ ) a valóságos ( $y=x$ ) idővel. [...] A film görbéje kb. 1/4 körív, ami az origóból indul, és végpontja az  $y=x$  egyenesen van, tehát átlagideje megegyezik a valóságos idővel, bár csak nagyon rövid szakaszon egyezik meg a sebessége a valósággal. [...] A felvett eredeti film 7000 kockáját számítógéppel a kör egyenlete alapján osztottuk be, minden huszadik kocka fölvételétől (az origónál) az egy kocka hússzori felvételéig (D pontnál). A felvételközök, illetve ismétlések számát jelentő számsort kaptunk. [...] Háy tanulmányának kiemelt részeit idézi Peternák: *Képháromszög*. p. 109.

39 Orosz Márton: Magyarok a komputerművészet korai történetében. In: Borus Judit (ed.): *Magyar művészek és a számítógép. Egy kiállítás rekonstrukciója*. Katalógus. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2016. p. 28.

40 Vidovszky és Háy gyakran működnek együtt Háy filmjein, a hetvenes-nyolcvanas években Háy legtöbb filmjéhez ő írja a zenét. Ő felelős az *Egy különös úr naplója* (1972), a *Gyurma* (1977), a *Hamburg* (1982–1986) című filmek zenéjéért is.

41 Orosz: Magyarok a komputerművészet korai történetében. p. 28.



Háy Ágnes: Várakozás

Az itt felvázolt, részletekbe menően kidolgozott képi és hangyi struktúrába oltja, illetve ebbe rejti Háy a film társadalomkritikai állásfoglalását, amely a kommunista rezsim mozdulatlanságát, a változás eljövételében bízó emberek tehetetlenségét és a hosszan kitartott várakozásnak az egyén pszichológiájára gyakorolt hatását szemlélteti. Miként azt Iványi-Bitter Brigitta is megjegyzi, már a film helyszínének kiválasztása is szimbolikus: „A lakótelep és a busz a szögletes, pragmatikus, funkcionális szocialista esztétika rideg megtestesítője, míg a távolban látható — és így arctalan — emberfigurák ennek a környezetnek a kiszolgáltatott lakói, használói.”<sup>42</sup> Háy tudatosan ezt a sivár miliőt, az államszocializmus időtállóságát hangsúlyozó teret használja fel az általános zaklatottság és cselekvésképtelenség kifejezésére. A film által közvetített, fojtott frusztrációt ugyan a korabeli kritika is érzékeli, amikor „a hétköznap szürke monotóniáját”<sup>43</sup> és „az idegtépő várakozás keserveit”<sup>44</sup> fedezi fel az alkotásban, a társadalomkritikai vetület (f)elismerése az idézett szövegekben nem kap(hat) helyet. Reflektálatlanul marad az a döntés, hogy a film zárómomentumaiban, a busz megérkezésekor Háy nem nyitja ki a jármű ajtajait, a feszült rostokolás végigkövetése után megtagadja a néző-

tól a katarzis felszabadító élményét és áttételesen a (rendszer)változás eljövételének reményét.

A *Várakozás* az államszocialista berendezkedés kritikája mellett ahhoz is olvasatot kínál, hogy miként hat a frusztrált, várakozással teli (politikai) légkör a társadalomra, illetve az egyén percepciójára. A folyamatosan szűkülő képmező például nemcsak a művészi, kulturális vagy társadalmi mozgástér csökkenésének tapasztalatát közvetíti, de a várakozásra koncentrált lét következményeire, az észlelés korlátoltságára is felhívja a figyelmet.<sup>45</sup> Iványi-Bitter korábban idézett gondolatára reflektálva érdemes itt visszatérni az „arctalan emberfigurák” jelenlétének kérdésére, ami Háy művészete kapcsán időszakosan felmerülő téma. Mozgóképes munkáiban Háy gyakorta szerepeltet egymással megjelenésükben majdhogynem azonos, illetve egymásra rendkívül hasonló karaktereket vagy nehezen körvonalazható, elmosódó vonásokkal bíró figurákat, gyurmaanimációiban pedig többször él a homogenitás látszatát keltő kreatúrák sorjázásával.<sup>46</sup> Háy szerint ezekben az egymásra hajazó karakterekben a szakma kizárólag az alakok egyformaságát látja, és rendre az uniformizáltság téziséhez köti az interpretációt.<sup>47</sup> Figyelman kívül hagyja azokat az apró mozdulatokat és reakciókat,

42 Iványi-Bitter: Az analóg animált film laboratóriuma. p. 183.

43 Féjja Sándor: Egy misét megér mindegyik. *Filmkultúra* (1984) no. 5. p. 82.

44 Szabó György: Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról. *Filmkultúra* (1984) no. 4. p. 59.

45 Beszélgetés Háy Ágnessel. (2022. május 30.)

46 Lásd: *Egy külön úr naplója* (1971), *Gyurma* (1977).

47 Ezt az értelmezési csapásirányt követi Iványi-Bitter is. Iványi-Bitter: Az analóg animált film laboratóriuma. p. 182.

amelyekkel Háy éppen az egyformaság látszatát igyekszik jelezni, miközben az uniformizáló tekintetet bírálja.<sup>48</sup> Ez a kritikai attitűd jelenik meg a *Várakozás* azon koncepcionális döntésében, amely az egyre szűkülő képzőművészeti szférából és jórészt hátulról filmezve rögzíti a fekete-fehér figurák lassított-gyorsított gesztusait és interakcióit. Háy korábbi felvetését erre az alkotásra fókuszálva láthatóvá válik, hogy a felvázolt kompozícióban az államszocializmus egységesítő politikájának elmarasztalása mellett a rezsim társadalmának egymásra irányuló, uniformizáló attitűdje is a reflexió tárgyát képezi.

A hétköznapi tapasztalat apró rezdüléseinek kiemelése és azoknak a nagyívű, absztrakt ideákkal szembeni priorizálása Háy művészetelméletének azon aspektusához is kapcsolódik, amely a banális művészet transzformálását és az avantgárd izolációjának felszámolását egyszerre vállalja. Háy művészetében következetesen törekszik arra, hogy az „arisztokrata gettóba”<sup>49</sup> zárt avantgárd és a mindennapok létélménye között kapcsolatot teremtsen.<sup>50</sup> A „magasművészet” és a hétköznapi közelítésének igénye érhető tetten a *Várakozás* statikus kompozíciójában is, amely – kis ironikus gesztussal – az aranymetszés szabályait követve szervezi a képbé a lakótelep terét.

Talán nem mellékes továbbá, hogy Háy szóban forgó munkája a magyar kísérleti film egy speciális kérdésköréhez is kapcsolódik, egy olyan helyi beágyazottságú körül-

ményre válaszol, amely Háy szakmai működésére is hatást gyakorol. Ugyan nem a BBS-ben készül, a *Várakozás* mégis reflektál arra a – korábban említett – művészet-elméleti vitára, amely a hetvenes években a műhelyalkotói közösségének egyik jelentős szakmai konfliktusaként van jelen.<sup>51</sup> A „dokumentarista fényképfilmként”<sup>52</sup> és a „dokumentumfilmzés szélső határán”<sup>53</sup> mozgó alkotásként jegyzett munka a BBS-ben működő dokumentaristák és kísérleti filmesek két „belső szekértábor” közti ellentétre hívja fel a figyelmet.<sup>54</sup> Kifigurazza és részben fel is oldja az egymással vetélkedő irányzatok közti feszültséget, ezzel pedig az alkotásába rejt saját művészeti közösségének kritikáját.

A politikát a „polisz ügyeivel való törődésként”<sup>55</sup> értelmező, a disszidens politikai körökben is szerepet vállaló<sup>56</sup> Háy személyes megítélése szerint az avantgárd művészet és az ellenzékiesség egymással kapcsolatban álló, egymást támogató praxisok,<sup>57</sup> ennél fogva valamennyi tevékenységében, így kísérleti filmművészetében is következetesen kutatja az ellenállás tereit és formáit. A *Várakozás* ezt a szintetizáló művészet- és társadalomszemléletet közvetíti, amikor is különböző tudományterületeket integrálva, a diszciplínák között aktív párbeszédet kezdeményezve ad többirányú, kritikai reflexiót Háy politikai, társadalmi és művészeti miliójáról.

48 Beszélgetés Háy Ágnessel (2022. május 23.)

49 Háy gondolatait idézi: Hajdu István: *Előbb-utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. Budapest: Orfeusz Könyvek, p. 221.

50 Hasonló következtetésre jut Nagy Kristóf is Háy 1976-ban megkezdett utcafolklórgyűjtését elemző tanulmányában. Nagy Kristóf: *Így mindegyik emancipál? Avantgárd művészet és populáris kultúra viszonya Háy Ágnes utcafolklórgyűjtésében*. *Alföld* 69 (2018) no. 2. pp. 79–86.

51 Szabó György nyolcvanas évebeli meglátása szerint a film „nem is jöhetett volna létre a felívelő magyar dokumentarista iskola nélkül.” Szabó: *Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról*. p. 59.

52 Orosz Anna Ida: *A felnőtt animáció irányzatai Magyarországon 1989 előtt. A rendszerváltozás előtti egyedi rövid animáció tendenciái a Pannónia Filmstúdióban*. Szakdolgozat. Budapest: ELTE BTK, 2010. p. 45.

53 Szabó: *Jegyzetek a 23. Miskolci Filmfesztiválról*. p. 59.

54 Hasonló megállapítást tesz Iványi-Bitter is, aki szerint a *Várakozás* a „BBS dokumentarista és filmnyelvi irányához egyaránt kapcsolódik.” Iványi-Bitter: *Az analóg animált film laboratóriuma*. p. 183.

55 Háy gondolatait idézi: Hajdu: *Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. p. 230.

56 Háy a nyolcvanas években elsősorban Krassó Györggyel, a Kádár-rezsim ellenzékének egyik központi szereplőjével fenntartott, személyes kapcsolata okán kerül közel az ellenzéki politikához. Ahogy azonban azt Nagy is hangsúlyozza, Krassó politikai attitűdje és a Háy művészete közötti viszonyrendszert a kölcsönösség jellemzi, Háy művészete és gyűjtő tevékenysége feltehetően formálja Krassó politikai cselekvését. Nagy: *Így mindegyik emancipál?* p. 85.

57 Háy gondolatait idézi: Hajdu: *Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. p. 223.

Szilágyi Lenke: *Cím nélkül*

## Rendszerbe zárva – a nő(művész) kilátástalansága

Szilágyi a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján forgatott, cím nélküli filmjének képsoraiban az alkotó fiatalkori szabadságvágya és a függetlenség elérhetetlenségével kapcsolatos keserűség köszön vissza. Szilágyi a magyar fotóművészet egyik megkerülhetetlen figurája, akinek a nyolcvanas évek művészeiről és filmeseiről készített képeslapfotói többek között a Múcsarnokban megrendezett, átfogó BBS-tárlaton<sup>58</sup> is helyet kaptak. Szilágyi ismertsége és a BBS-hez, illetve összességében a nyolcvanas évek magyar underground szcénájához fűződő viszonya ellenére a műhely hivatalos filmlistáján szereplő kísérleti filmjéről<sup>59</sup> egyetlen tanulmány vagy a műhely történetével foglalkozó kiadvány sem

tesz említést.<sup>60</sup> Miként az alkotóval folytatott beszélgetésből<sup>61</sup> kiderül, magának Szilágyinak sem volt tudomása arról, hogy ez a korai film bármilyen formában egyáltalán elérhető. Szakirodalmi mellőzöttségét feltételezhetően mégsem kizárólag ez a körülmény indokolja. Ahogy arról Szilágyi beszámol, a film valójában nem is a BBS keretei között készül, a stúdió mindössze a hanggal kapcsolatos utómunkához biztosít technikai támogatást. Szilágyi még a Kisképző<sup>62</sup> diákja,<sup>63</sup> amikor a hetvenes évek végén a BME amatőr filmklubja tagjainak közreműködésével elkezd dolgozni a filmen. A felvételeket egy 8 mm-es kamerával rögzíti, a nyersanyagot saját maga finanszírozza.<sup>64</sup> A felvett anyagokat ekkor még nem vágja össze kész alkotássá, erre csak a nyolcvanas évek elején kerül sor, amikor egy rövid időre Debrecenben, a Kossuth Lajos Tudományegyetemen vállal állást fotósként. Szilágyi

58 *Más hangok, más szobák – Rekonstrukciós kísérlet(ek) / A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Múcsarnok, 2009. december 16. – 2020. február 21.

59 A Múcsarnok Könyvtárában is szerepel a BBS-filmek digitalizált másolatainak listáján.

60 A BBS 50 kiadványban sem található semmilyen utalás a filmre. Gelencsér (ed.): *BBS 50.*

61 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. (2022. február 7.)

62 Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium és Kollégium, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Gyakorlóiskolája.

63 Szilágyi kamaszkorában iskolát vált, így a Kisképzőben a legtöbb diáktársánál három évvel idősebb.

64 Szilágyi ebben az időszakban gyakran készít felvételeket Super 8-as kamerákkal. Az anyagokból az itt vizsgált alkotáson, illetve a kilencvenes években összevágott, *Tabán '79-97'* című munkán kívül nem születik másik film. Ez utóbbi munka két korszak kordokumentumait vegyíti. Szilágyi 1979-ben készít felvételeket egy tabáni koncertről, amelyet a kilencvenes években egy másik, ugyanezen a helyszínen megrendezett zenés esemény képsoraival vág össze.

többször hangsúlyozza, hogy a konkrét dátumok tekintetében az évtizedek távlatából némileg bizonytalan, de a film sajátos technikai megoldásai, a felszerelésekhez való hozzáférési lehetőségek<sup>65</sup>, illetve a meghatározott személyekhez kötődő munkafolyamatok<sup>66</sup> segítenek a film keletkezési idővonalának utólagos pontosításában. A munka a jelenlegi formáját – a BBS-filmlistán és a film záróképen szereplő dátummal (1979) ellentétben – csak valamikor a nyolcvanas évek első felében éri el, miután Szilágyi Trajtler István csellista külön az alkotáshoz szerzett zeneművét az ósszevágott felvételekhez illeszti.

A film alapkoncepcióját, a szabad asszociációkra, a gondolatfoszlányok és emlékek csapongására<sup>67</sup> építő szerkezetet az alkotó szürrealista filmek iránti érdeklődése<sup>68</sup> és a BME filmklub szellemi közössége inspirálja. Szilágyinak a film elkészítésével határozottan nem célja történetet mesélni, ahogy fogalmaz: „Az volt az elképzelés, hogy a film nem irodalom.”<sup>69</sup> Bár Szilágyi a filmre „egyszerű szimbolikával” operáló, „iskolás próbálkozásaként” hivatkozik, elismeri annak vállaltan rendszerkritikus állásfoglalását.<sup>70</sup> Az alkotás fókuszában a rezsim szabad mozgást korlátozó politikája és annak az egyén pszichológiájára, a pályakezdő művész érzelmvilágára gyakorolt hatása áll. A film vizualitása a fiatal alkotó személyes és művészi ambíciói és a kijózanító valóság közti összeférhetlenségre épül, a képsorokban a szabadságvágy és a kényszerű röghöz kötöttség feloldhatatlan konfliktusa fogalmazódik meg. Szilágyi szerint bizonyos mértékben ahúszéveskori létélményének, átható melankóliájának lenyomata a film, itt a szomorúságát és a reményvesztettségét komponálja a képekbe: „Pórázon vezetnek minket az életkörülmények

[...] az égre szeretnék nézni, felhőkre, tengerre, naplemetékra, de rácsok vannak, ridegség, bezártság és homály.”<sup>71</sup>

A közel tizenhét perces mű nyitánya a szabadság megéléséről való lírai merengés, amelyben a felfelé törekvési igénye, illetve a remélt és vágyott függetlenség öröme kap hangot. Az első percekben egymásba érnek a szabadságot szimbolizáló elemek. A szélben lebegő papírrepülő, a magasba nyúló fák sora, a fodrozó víztükrök, a báránnyelű tarkította ég és a szárnyaló madárraj egyaránt a kötetlenség tapasztalatának hírnökei, mely képek szinte éteri könnyedséget árasztanak. A zabolátlanság élményét egy rácsos kerítés fémkilincsenek közelije számolja fel. Ez utóbbi törésvonalat követően a szabadságot szimbolizáló képekre Szilágyi rendre olyan vizuális elemeket vág, amelyek a hatalom és általánosságban a kor társadalmának korlátozó működésére reflektálnak. Az üldözés és menekülés aktusa, az épület lebontásának és a kőtorony szétverésének momentumai, a rácsos kerítés vagy a zsinóron vezetett pezsgősüveg szekvenciája a függetlenedés lehetetlenségét hangsúlyozzák, illetve – Szilágyi értelmezésében – a kortárs létélmény abszurditására is felhívják a figyelmet.<sup>72</sup> Ez a meghatározott tapasztalat, azaz az értelmetlenség szülte frusztráció az utcaköveken és a villamossíneken végigvezetett pezsgősüveg többször visszatérő képsorában kulminál. A pezsgősüveg, amely a hétköznapiakban az ünneplés kelléke, és az életöröm szimbóluma, Szilágyi realitásában megkötözve és a földre kényszerítve tűnik fel. A zabolátlán vidámság katalizátora helyett a veszteség és a kényszerű lemondás mementójaként funkcionál.

Már e korai munkájában tetten érhető az alkotó művészi gyakorlatának egy sarokköve, a markáns képi világ

65 A debreceni kapcsolódást bizonyítja például, hogy a filmben szereplő lassításokat Szilágyi a felvételek falra vetítésével rögzíti újra, így háromszorozva meg a képkockákat. Az eljáráshoz szükséges technika ebben az időszakban Szilágyi számára csak az egyetemen érhető el. (Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.)

66 A film zenéjét szerző csellistát, Trajtler Istvánt csak a nyolcvanas években ismeri meg Szilágyi. (Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.)

67 Szilágyi Lenke levelezés. (2022. február 7.)

68 Szilágyi ebben az időszakban ismerkedik meg Luis Buñuel *Andalúziai kutya* (*Un chien andalou*, 1929) című filmjével, amely erőteljes inspirációs forrásként szolgál az elemzett film elkészítéséhez.

69 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

70 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

71 Szilágyi Lenke levelezés.

72 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.



Szilágyi Lenke: *Cím nélkül*

megteremtésének kiemelt fontossága, az az igény, hogy a képből „éreződjön valamilyen világlátás”.<sup>73</sup> A füst, a beton és a rácsos kerítés képsorai a film komor hangulatát felerősítő atmoszférikus elemekként működnek. A hideg tónusú, szürkés-kék képek a reménytelenség érzését mélyítik, míg a sziluetszerű alakok szerepeltetése a kommunista rendszer arctalanságát hangsúlyozza. A társadalmi, politikai és kulturális miliő kritikája olvasható ki a filmben következetesen alkalmazott lassításokból is, amelyekkel Szilágyi az államszocialista berendezkedés statikusságát, a személyes és szakmai továbblépés nehézségeit szemlélteti. Ez utóbbi eszköz a szürrealista filmben gyakran betöltött szerepét megidézve elmosza a valóság és az álom közti határvonalat, a rezsim valóságát véget nem érő, lidérces álmoként festi le.

A film arányaiban kevés előszereplős jelenetet tartalmaz, az egyetlen női karakter sajátos pozicionálása azonban így is szembevető. Szilágyi filmjében a jelen abszurdítására és a jövő kilátástalanságára reflektáló aktusokat férfiak hajtják végre: férfiak bontják a házat, férfiak kergetik egymást. Ezzel szemben az alkotó művészi perszónáját reprezentáló női figura következetesen távol marad ezektől a jelenetekről.

Egy sötét térben meghúzódva, az ablakból kitekintve vagy ködfelhőbe burkolva, jórészt izoláltan szemléli az eseményeket. A figura kiemelését Szilágyi a színhasználattal is megtámogatja, a zömében hideg tónusú árnyalatokkal ellentétben a nő arcközelijét meleg színekbe komponálja, melyekben a vörös és a sárga dominál.

A karakter és az alkotó közti kapcsolatot, az egymással való megfeleltetést erősíti, hogy a nő az egyetlen, akit Szilágyi közel enged a kamerához, akinek arcközelijén hosszan elidőzik. A film társadalmi kitekintésében ugyan nem kap hangsúlyos szerepet a női érdekképviselet, közvetetten, a nemek ilyenén való, sajátos pozicionálásán keresztül mégis körvonalazható a patriarchális rendszer elmarasztalása. Ezt az elemzői megközelítést támogatja, hogy a nők hátrányos megkülönböztetését érintően Szilágyi már gyerekkorában kialakult tudatosságról számol be, ahogy fogalmaz: „Felháborított és sértett az egyenlőtlenség az egész női nemmel szemben.”<sup>74</sup> Nyilatkozataiban Szilágyi többször kiemeli, hogy nem tartja magát „politikus alkatnak”<sup>75</sup>, a társadalmi igazságtalanság korai felismerése ezzel együtt is jelentős hatással van művészeti tevékenységére. Hozzájárul ahhoz, hogy Szilágyi már

73 Szilágyi Lenkét idézi: Bacskai Sándor: Oroszországban a fényképezés még baráti gesztus. Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel. *Fotóművészet* (1999) nos. 1–2.

74 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

75 Beszélgetés Szilágyi Lenke fotóművésszel.

pályája kezdetén egy szerepelvárásoktól független alkotói identitás kialakítására törekszik, és ennek megfelelő művészeti praxist hoz létre.<sup>76</sup>

A film alapkonfliktusát a (közvetett) női érdekképviselet perspektívájából értelmezve a szabadság tilalma és a kitörés képtelensége a kommunista rezsim rendszerébe zárt nő(művész) marginalizált létélményét közvetíti. A mozdulatlan megfigyelőként pozicionált karakter tehát a totalitárius rendszer működését felismerő nőművész rezignált létállapotát tükrözi vissza. Szilágyi filmjében a nő mégsem egyszerűen passzív elszenvedője az őt körülvevő valóságnak. A feltűnő különállás ugyanis – azon túl, hogy a húszéves Szilágyi melankolikus magányáról jelent – az alkotó művészi és személyes integritását is szimbolizálja.

## A politikai olvasatok margójára

2018-ban publikált tanulmányában Radomska felhívja a figyelmet arra a jelenségre, miszerint a rendszerváltás utáni magyar művészettörténet következetesen ignorálja Maurer műveinek potenciális politikai olvasatát. Miként a szóban forgó alkotást érintően fogalmaz: „Az egyetemes diskurzusra koncentráció és a művek vizualitásától gyakran elrugaszkodó magyar művészettörténetnek [...] nincs mondanivalója arról, amit Maurer műve szokatlanul világosan fejez ki.”<sup>77</sup> Radomska szerint a magyar neoavantgárd alkotások – így a szövegben szereplő mozgóképes munkák – interpretációját is jelentősen korlátozza, hogy a magyar művészettörténetek rendre a nyugati diskurzust részesítik előnyben, és ezért inkább figyelmen kívül hagyják a művek esetleges politikai töltetét. Radomska álláspontját továbbépítve kijelenthető, hogy ez az attitűd különösen átható a nők által készített alkotások interpretációit illetően. A nőművészek társadalomkritikus olvasatainak feltárását az általános nemi diszkriminációból fakadó, marginalizált pozíció és a művészettörténet-írás férfi-dominanciája egyaránt korlátozza. Ha a nőművészeknek

sikerül is kiharcolniuk a láthatóságot, a művek invenciózus, kritikai koncepciói elsikkandnak a művészettörténet-írás uniformizáló, hierarchikus praxisában – különösen, ha a patriarchális rendszer elszámoltatása is a reflexió részét képezi. Pedig ahogy azt Szilágyi, Háy és Maurer mozgóképes munkái, illetőleg az általuk felajánlott olvasatok is alátámasztják, a rendszerváltás előtti magyar kísérleti film is nyilatkozik az államszocializmus valóságáról – csak ennek felismeréséhez érdemben foglalkozni kell(ene) a nők eredményeivel.

Dorottya Szalay

### The Front Lines of Resistance

Institutional Critique and (Women's) Advocacy  
in the Experimental Films of Lenke Szilágyi,  
Dóra Maurer, and Ágnes Háy

Experimental films made by women during state socialism are almost entirely invisible in the Hungarian artistic canon, as film historians have consistently prioritized the achievements of men. Even when they reflected on some works made by women, their analysis usually ignored the multi-layered structures, rich referential networks, and all the other unique characteristics exhibited by these films. This paper aims to eliminate the isolation of women's experimental cinema in Hungary and intends to unfold the complex and bold initiatives these films represent. Through the exploration of the particular thematic and formal features of three selected moving image works by Lenke Szilágyi, Dóra Maurer, and Ágnes Háy, the paper argues that these films reflect on the social, cultural, and political realities of their time. By utilizing various „camouflage techniques,” they address the oppressive mechanisms of the regime and the patriarchal setting of the state socialist society. The paper intends to overcome the universal and often inattentive interpretations connected to these films and demonstrate their ability to express the locally embedded struggles of Hungarian women (artists) while exposing and challenging the status quo..

<sup>76</sup> A női szerepelvárások felülbírálásának igénye Szilágyi számos, a rendszerváltás utáni fotóján megjelenik. (Az egyik legmarkánsabb példaként lásd: Szilágyi Lenke: *Cím nélkül / Kovács Ágnes Anna magyar színésznő és Szilágyi Lenke fotóművész*, 2006.) Szilágyi munkái emellett gyakran jelennek meg a női identitást vizsgáló tárlatokon vagy könyvekben (NECC, Kogart Ház, 2005; Szarka Klára: *Fotográfia nőnemben*. Budapest: Balassi Kiadó, 2002.), vagy szerepelnek illusztrációként feminista témájú írások kísérőjeként. (Példaként lásd: Bozzi Vera: „Ha mindenki kilépne a szekrényből...” Lesbikusok és feminizmus. *Nőszemély* [1995] no. 5. pp. 16–17.)

<sup>77</sup> Radomska: Duplán aláaknázott szemantikai aknamező. p. 324.

# METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

## Felhívás cikkekre

A Metropolis filmelméleti és filmtudományi folyóirat következő számainak témái:

- **MAGYAR TÖRTÉNELMI ÉS KALANDFILM**
- **KORTÁRS SOROZATOK ÉS STREAMING**
- **FILM, KURÁTORSÁG, PROGRAMTERVEZÉS**

Felhívásunkra olyan, a Metropolisban megjelentetésre alkalmas, 35–40 000 karakter terjedelmű, tudományos igényű cikkek tervét várjuk, amelyek a fenti témák valamelyikét vizsgálják.

A jelentkezőktől a tervezett cikk 1500–2000 karakter terjedelmű absztraktját, a szerző rövid szakmai bemutatkozását (max. 1000 karakter) a ***metropolis@metropolis.org.hu*** e-mail címen várjuk 2024. január 30-ig.

A közlésre elfogadott tervek alapján a cikkek leadásának várható határideje 2024. március 30. lesz.

Kérjük, hogy juttassa el ezt a felhívást olyan kutatóknak, diákoknak, PhD-hallgatóknak, akiket érdekelhet a téma!

A Metropolis szerkesztői  
***www.metropolis.org.hu***

Szentpétery Vanda Léda

## Magyar női játékfilmvágók tapasztalatai az analóg-digitális vágás korszakváltásáról

A filmipar egyik, reflektorfénybe ritkán kerülő, ám annál fontosabb szakmája a vágás. Annak ellenére, hogy egy film a vágási folyamatok nélkül csupán egy halom nyersanyag lenne, a vágó szerepe gyakran nem kap elég figyelmet, illetve elismerést, sokszor mellékes filmszakmaként kezelik. Ezzel szemben a filmvágás amellett, hogy a film struktúráját építi fel, komoly dramaturgiai eszköz: a film hangulata a vágó keze alatt lesz egységes egészzé, a színészek alakítása sokszor különböző snittek összeillesztése nyomán válik tökéletessé, a vágás teremt meg a folyamatos történet illúzióját. Ezáltal a vágás nem egyszerűen szükséges filmszakma, de művészi, teremtő erejű tevékenység.

Kutatásom abból a közhiedelemből indul ki, mely szerint az analóg vágás női filmszakma volt, tekintve kézimunkához hasonló jellegét: precíz, de monoton manuális munka. E sztereotípiá alapján a nemi vonatkozások a digitális váltáson keresztül figyelhetőek meg leghatékonyabban, mivel az analóg vágással ellentétben az informatikát jellemzően férfi szakmaként tartják számon. A digitális váltás az 1990-es években megtörtént technológiai változás volt, ekkor a filmiparba is betört az informatika és a komputer, a digitális vágás pedig felforgatta az addig majdnem egy évszázada analóg módszerekkel dolgozó filmszakmát. Míg a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes években a női vágók jelentős többségben voltak a játékfilmvágói szakmában, azt követően a nemi aránya teljesen megváltozott: a kilencvenes évek végén a férfiak száma nagymértékben megugrott, és egy évtizeddel később meg is haladta a női játékfilmvágók számát.

### A vágó a szakirodalomban

A filmvágással és az egyéni vágói életművekkel foglalkozó, témám szempontjából releváns tanulmány nem létezik a hazai szakirodalomban, sőt ezt nemzetközi szinten is tovább szűkíti a specifikus korszak. A nemzetközi kutatások többnyire a nyugati és keleti filmiparra, Hollywoodra és a szovjet montázsiskolára koncentrálnak, de léteznek az európai filmiparral foglalkozó kutatások is.

David Meuel *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*<sup>1</sup> című kötete megismerteti az olvasót azzal az Amerikában az 1920-as években gyökerező problémával, miszerint a filmszakmák megszilárdulása egyúttal azok nemi sztereotípiákra épülő beskatulyázásához is vezetett. Kifejti, hogy az 1910-es években a vágási folyamat a *patcher*, később *negative cutter* feladata volt, aki rendszerezte és összeillesztette a filmszalagokat a rendező utasításai alapján.<sup>2</sup> Ezt többnyire szakképzettséggel nem rendelkező fiatal nők végezték, mivel a munka keveset fizetett, illetve manuális jellegéből kifolyólag sokszor a kézimunkához, szövés-fonáshoz vagy varráshoz hasonlították.<sup>3</sup> A harmincas évekre a filmszakmák Hollywoodban meghatározott és egymástól különváló munkakörök lettek, és nemi alapon beskatulyázták. Azt gondolták, hogy a filmgyártás túl komoly lett ahhoz, hogy a főbb kreatív és pénzügyi szerepeket nők töltsék be.<sup>4</sup> Mégis, egy maréknyi női vágónak sikerült a szakmában maradnia és megszilárdítania pozícióját a korszakban, köszönhetően a vágói szakma „láthatatlan” jellegének: kevésbé volt szembeütő, és kevésbé számított fenyegetőnek az újonnan kialakult férfias rendszerben. Ezt követően Meuel kiter

1 Meuel, David: *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.

2 *ibid.* p. 8.

3 *ibid.*

4 *ibid.* pp. 9–10.

néhány jelenkori számadatra: 2012-ben a Motion Picture Editors Guild tagjainak 21%-a nő volt, az Oscar-díjjal kitüntetettek esetében 2012-ig bezárólag 70 jelölést és 13 díjat kaptak női vágók.<sup>5</sup> Mindez akkor nyújt teljes képet, ha a férfiak által szerzett jelölésekkel és díjakkal összevetjük. Bár ezt már Meuel szövege nem tartalmazta, fontos megemlíteni e számokat. A 95. Oscar-gáláig bezárólag (2023. március) a női vágók közül 86-an kaptak jelölést, és ebből 15-en arattak győzelmet, míg 487 férfi vágó kapott jelölést, és ebből 103-an nyertek.<sup>6</sup> Százalékos megoszlásban az összes jelölések 18%-a nő, a győzteseknek pedig csak 15%-a.<sup>7</sup>

A világ keleti részére koncentráló munkák közül Lilya Kaganovsky *Film Editing as Women's Work*<sup>8</sup> című szövege a férfi szerzők és a történelem árnyékában elfeledett szovjet női filmművészek, filmvágók munkásságának mélyebb bemutatását helyezi fókuszba Ésfir' Shub és Elizaveta Svilova életművén keresztül. Kiemeli, hogy a női alkotók történelemből való kiszorulásának egyik oka az, hogy ők kevésbé ragaszkodtak (férfi művésztársaikkal ellentétben) az *auteur* címhez. A szovjet filmvágás története párhuzamba állítható a hollywoodi vágástörténettel: a vágást kezdetől fogva női kezekhez illő munkának tekintették, majd amikor nyomatékosabbá vált a filmvágás mint egyéni művészeti tevékenység, számos, vágásra szakosodott szakmabeli kezdett el kísérletezni a filmszaggal. Az orosz montázselmélet is ezek alapján formálódott. Az *Ember a felvevőgéppel (Cselovek sz kinoapparatom, Dziga Vertov)* című, 1929-es filmben időről időre feltűnik Svilova a vágóasztal mögött ülve. A vágóról és a vágásról készült képek egymás mellé helyezik a vágót és a kézimunkát végző, hajat vágó nőkről készült képeket, párhuzamot vonva közéjük, női munkaként mutatva a vágást is.

5 *ibid.* p. 16.

6 Amennyiben egy filmnek több vágója volt, azok személyenként vannak számolva külön-külön jelölésnek/győzelemnek.

7 Adatok forrása: <https://awardsdatabase.oscars.org> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 27.)

8 Kaganovsky, Lilya: *Film Editing as Women's Work: Ésfir' Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage. Apparatus. Film Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* (2018) no. 6. <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/114/303> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 27.)

9 Liddy, Susan (ed.): *Women in the International Film Industry: Policy, Practice and Power*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

10 Azok a személyek, akik a film elkészítése során kreatív döntésekkel járulnak hozzá a filmhez. Például: rendező, forgatókönyvíró, producer, főbb színészek. Esetenként idesorolható az operatőr és egyes források szerint a vágó is.

11 A dokumentumfilm és televíziós vágók nem tartoznak a témához, mivel ott az átállás később következett be, és a vágási folyamat is más volt.

A Susan Liddy által szerkesztett *Women in the International Film Industry*<sup>9</sup> (2020) című könyv a nemzetközi filmipart tekintve számadatokon keresztül mutatja be a tizenhét ország filmiparában fennálló genderkülönbségeket. A kötet kiemeli és hangsúlyozza a férfiak számbeli fölényét a legtöbb vonal fölötti<sup>10</sup> filmszakma esetében, emellett külön kiemeli a technikai szakmákat, amelyekben rendkívül alacsony a nők száma.

## Az interjúmódszer a kutatásban

A magyar vonatkozású publikációk hiánya megnehezítette a munkámat, mivel nem csupán az analógról digitálisra átállás időszakáról nem készült még kutatás, de vágói tematikában sem található magyar nyelven szakszövegek. Így az előkészületek során felmerült a vágókkal való interjúkészítés módszerének lehetősége, és ez több szempontból is hasznosnak bizonyult. Az interjúk először is lehetőséget nyújtanak a korszak feltérképezésére, a kronológia rögzítésére, másrészt fontos lehetőség első kézből, a vágók saját szavain és tapasztalatain keresztül megismerni, hogy milyen volt átélni a változást.

Az interjúra felkért vágóknak számtalan feltételnek kellett megfelelniük. Mivel kutatásom a magyar női játékfilmvágókra koncentrált, ez leszűkítette a potenciális interjúalanyok körét.<sup>11</sup> Emellett a kiválasztáskor kifejezetten olyan vágókra koncentráltam, akik aktívak voltak az analóg vágás időszakában, és sikeresen átálltak digitális vágásra is, így első kézből tudnak beszélni a váltásról. A szűkítés után öt magyar játékfilm női vágóból és egy férfi vágóból állt össze az interjúalanyok névsora.

Csákány Zsuzsa 1974-ben végzett a Színház- és Film-művészeti Főiskolán (SZFF), 1973-tól a Mafilm vágó-

jaként dolgozott. Utolsó nagyjátékfilm munkája a 2010-es *Oda az igazság* volt, karrierje során több mint 35 játékfilmet vágott. Miklós Mari 1984-ben végzett az SZFF-en filmvágóként, de már 1974-től dolgozott vágó-asszisztensként, majd vágóként. Utolsó nagyjátékfilm munkája *A hetedik kör* volt 2009-ben, vágóként több mint 27 játékfilmen dolgozott. Jelenleg a Budapesti Metropolitan Egyetemen tanít. Losonci Teri karrierjét televíziós vágással kezdte, majd az 1970-es években a filmgyárban kezdett dolgozni mint vágó, utolsó nagyjátékfilm munkája a *Mansfeld* volt 2009-ben. Ezalatt az idő alatt több mint 26 nagyjátékfilmben volt vágó.

Az interjúalanyok közül Sellő Hajnal, Lemhényi Réka és Kollányi Tamás számíthat rendhagyónak, hiszen ők nem felelnek meg minden szempontból a szűrési feltételeknek, mégis a velük készült interjúk segítségével kaphatunk teljes körű képet az analógról digitálisra váltás időszakáról. Sellő Hajnal az analóg vágás korszakában aktív volt, de nem a hagyományos módon állt át a digitális technikára. 1965-től a Magyar Filmgyár vágó-asszisztensként, majd 1973-tól vágójaként dolgozott. 2021-ig a Színház és Filmművészeti Egyetem (SZFE) vágás tanszékének vezető tanára volt. Karrierje során több mint 22 nagyjátékfilmet és számtalan tévéfilmet vágott. Sellő Hajnal nézőpontjából megvizsgálható azon női vágók szemszöge, akik az analóg vágás után nem álltak át a digitális technológiára. Lemhényi Réka 1998-ban végzett az SZFF-en, így épp a digitális vágás betörésének éve alatt tanult, ezért kifejezetten releváns a nézőpontja. Karrierje során eddig több mint húsz játékfilmet vágott, valamint az SZFE osztályvezető tanáraként is működött, ezért a vele készült interjú keresztül megvizsgálható a vágói szakma jelene és jövője is. Kollányi Tamás az informatika világában, programozóként kezdte karrierjét, majd 1998-ban a Teschola Televíziós Iskolában mozgóképgyártó, videovágó végzettséget szerzett, 2001-ben végzett az SZFF-en, később az egyetem oktatója és osztályvezető tanára is volt. A vele készült interjú keresztül a férfiak szempontjából is megismerhetjük a korszakot és azon férfi vágók szemszögét, tapasztalatait is, akik az informatikán át léptek be a vágói szakmába.

A félig strukturált interjúk elkészítése során nem ragaszkodtam a kérdések szigorú sorrendjéhez, inkább hagytam a vágókat elkalandozni a múltban, elmerülni az események sodrában. Ez fontos volt számomra, így nem csupán az általam előre megírt kérdésekre kaphattam választ, de a vágók maguk is új kérdéseket vehettek fel a témával kapcsolatban.

## Nemek a vágó szakmában az 1990-es években

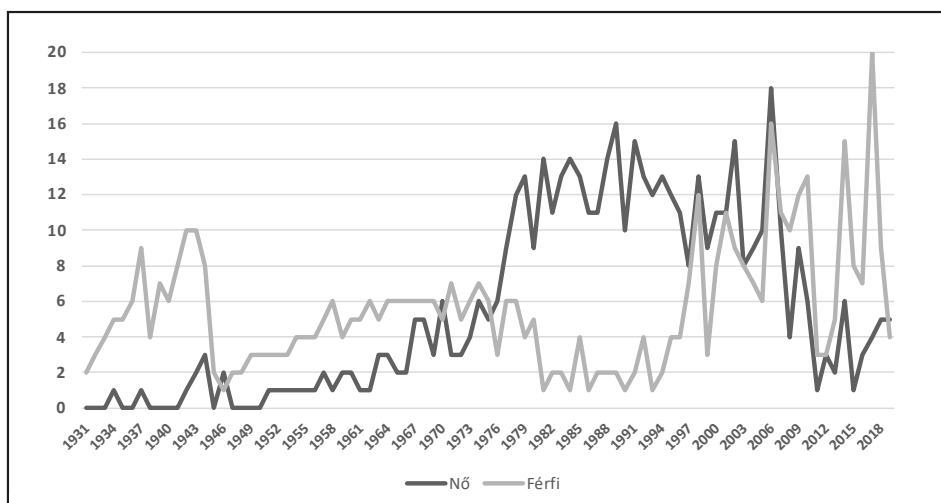
Az ELTE BTK Filmtudomány Tanszéke által végzett, *A magyar film társadalomtörténete*<sup>12</sup> című kutatás adatbázisát vizsgálva érdekes hullámgörbét rajzolt ki az aktívan foglalkoztatott játékfilmes vágók száma nemekre lebontva, amely adatok segítségével grafikont készítettem (1. és 2. ábra).

Kutatásom során kiegészítettem *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás adatbázisát, amely a hangosfilmváltástól indulva egészen 2019-ig feljegyezte és megadott szempontok alapján besorolta, rendszerezte az ez idő alatt készült magyar játékfilmek főbb adatait. Az előkészületi fázisban ezt az adatbázist kiegészítettem a filmek vágóinak neveivel, valamint nemükkel.<sup>13</sup> Ezáltal az adatbázis nem csupán a vágók listázására nyújtott lehetőséget, de a filmek szűrésére is vágóik szerint, valamint a vágók szűrésére nemük alapján. Ez hozzájárult ahhoz, hogy különböző aspektusok szerint statisztikákká alakíthatók legyenek az adatok. Az adatbázisnak köszönhetően elkészült egy grafikon, amelynek görbéje a hangosfilmváltástól kezdve követi végig a játékfilmes vágók nemi arányának eloszlását a 2010-es évek végéig (1. ábra).

A grafikon az egyes években játékfilmeseken dolgozó vágók számát mutatja nemi eloszlásuk szerint. Mivel az adott évben a több filmet vágó szakembereket csak egyszer tüntettük fel, a grafikon nem tükrözi az adott évben megjelent filmek számát, kizárólag a vágók számára, nemi eloszlására koncentrál. Néhány fontosabb kiugrásra szeretnék rámutatni és annak okait kifejteni a grafikon alapján. A magyar filmgyártás legtermékenyebb

12 ELTE BTK Filmtudomány Tanszék: *A magyar film társadalomtörténete 1931–2015/2019*. OTKA kutatás. 2020.

13 Az adatok forrásai az alábbi adatbázisok: <https://filmkereso.filmarchiv.hu/>; <https://www.hangosfilm.hu/>; <https://www.imdb.com/>; illetve a filmek főcímei.



1. ábra: A magyar játékfilmes vágók nemi eloszlása a hangosfilmváltástól 2019-ig (1931–2019)

korszaka a negyvenes évek első fele volt. A grafikonról leolvasható, hogy ebben az időszakban arányaiban kevesebb vágó dolgozott nagyobb számú filmen, és ezek többségét férfiak tették ki. A hangosfilmváltást követően voltak évek, amikor női vágó egyáltalán nem vágott filmet. 1945–1955 között jelentősen kevesebb játékfilm készült a második világháború és a zavaros politikai helyzet következményeként. Ezt követően már minden évben volt aktív női és férfi vágó is, akinek kijött filmje, a női vágók száma pedig elkezdett felzárkózni a férfiakéhoz. A váltás 1976-ra következett be: a női vágók száma megnőtt, a férfiaké lecsökkent, a két nem aránya felcserélődött. Ettől kezdve 1997-ig, két évtizeden keresztül többségben voltak a nők a játékfilmes vágói szakmában. 1994 és 1998 között ment végbe a legkoncentráltabban a digitális váltás. 1997-ben a férfi vágók ismét felzárkóztak számban, majd 2007-ben újra többen lettek a nőknél. Érdekes még kiemelni a grafikonon a 2011–2013 közötti zuhanást a vágók számában: a Filmalap támogatási rendszerére való átállás miatt kifejezetten kevés film készült. Bár a férfiak száma az

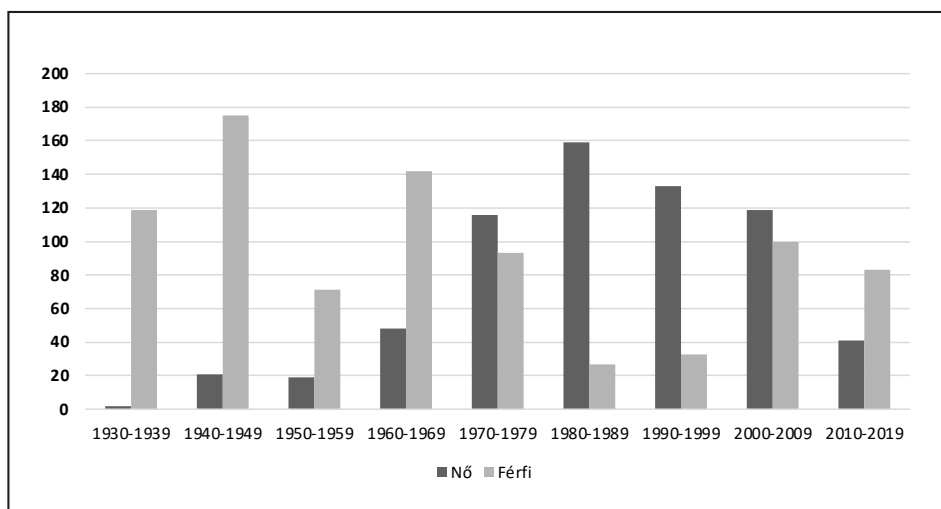
új támogatási rendszerrel ismét meg tudott ugrani, a női vágók száma kifejezetten alacsony maradt ezután is. A 2. ábrán látható grafikon évtizedekre lebontva vizsgálja az abban az évtizedben megjelent játékfilmek számát a film vágójának neme alapján csoportosítva.

Napjainkban a férfi filmvágók jelentős többségben vannak hazánkban, és a nemzetközi szinten is hasonlóan alakul a helyzet. A Susan Liddy korábban is említett kötetében összegyűjtött számadatok alapján a legtöbb országban a filmvágó szakmában dolgozók csupán nagyjából 35%-a nő.<sup>14</sup> A németországi helyzet párhuzamba vonható a magyarral. A kilencvenes évekig dominánsan többen voltak a női filmvágók, napjainkban azonban már csak 29%-ban vannak jelen a szakmában, és a játékfilmek csupán egy ötödét vágják nők.<sup>15</sup> Izland esetében az 1980-as években a játékfilmek 25%-ának női vágója volt, ez az arány az 1990-es évekre 18%-ra csökkent.<sup>16</sup> Érdekes módon a globális szinten legnagyobb film- és mozgóképes tartalomgyártó országok közé tartozó Egyesült Királyság és Amerikai Egyesült Államok jelentősen lemaradt a vágói szakma nemi egyenlőségének vonatkozásában. 2018-ban

14 Liddy, Susan: The Gendered Landscape in the International Film Industry: Continuity and Change. In: Liddy (ed.): *Women in the International Film Industry*. pp. 1–18.

15 Prommer, Elizabeth – Loist, Skadi: Where Are the Female Creatives? The Status Quo of the German Screen Industry. In: Liddy (ed.): *Women in the International Film Industry*. pp. 253–268.

16 Bragadóttir, Guðrún Elsa: Out in the Cold? Women Filmmakers in Iceland. In: Liddy (ed.): *Women in the International Film Industry*. pp. 179–196.



2. ábra: Az adott évtizedben megjelent játékfilmek száma az azon dolgozó vágó(k) neme alapján csoportosítva

a hollywoodi vágók 21%-a volt nő,<sup>17</sup> míg ez a szám az Egyesült Királyságban csupán 17%-ot ért el 2015-ben.<sup>18</sup>

A globálisan fennálló nemi aránytalanságok ellenére vannak országok, ahol egyensúly van a férfiak és nők arányában, például Ausztriában 2012 és 2016 között a szakma 57%-át tették ki a női vágók,<sup>19</sup> és Portugáliában is közel kiegyensúlyozott volt az arány 2005-ig.<sup>20</sup>

## Az analóg vágás női szakma?

A számadatok fényében érdemes megvizsgálni, hogy vajon tényleg a digitális vágás lehet-e az oka a női vágók szakmából való kiszorulásának, illetve a férfiak ismét-

ten megemelkedett számának a hazai filmiparban, esetleg egyéb tényezők is hozzájárultak ehhez. Kutatásom egyik kiindulópontja egy Walter Murch<sup>21</sup>-gondolat volt az analóg vágásról: „Ez egy női mesterség volt, a varráshoz hasonlították. Mintha összekötögetted volna a film-szalagokat.”<sup>22</sup> Ezt a párhuzamot a vágás és a kézimunkázás közt számtalan szakszövegben említik mind a nyugati, mind a keleti filmipar esetében.

A filmvágás technikája az elmúlt közel 130 év alatt számtalan változáson ment át. A filmszalag manipulálása egyidős annak feltalálásával. Az első mozgóképek eleinte egysíntes, vágás nélküli kisfilmek voltak. Az 1900-as évek legelejére megjelentek a komplikáltabb, több-

17 Brannon Donoghue, Courtney: Hollywood and Gender Equity Debates in the #metoo Time's Up Era. In: Liddy (ed.): *Women in the International Film Industry*. pp. 235–252.

18 Cobb, Shelley – Williams, Linda Ruth: Gender Equality in British Film-making: Research, Targets, Change. In: Liddy (ed.): *Women in the International Film Industry*. p. 105.

19 Flicker, Eva – Vogelmann, Lena Lisa: Gender in the Austrian Film Industry. In: Liddy (ed.): *Women in the International Film Industry*. p. 29.

20 Baptista, Carla – Prata, Ana: Gender Struggles in the Portuguese Film Industry. In: Liddy (ed.): *Women in the International Film Industry*. pp. 213–214.

21 Amerikai vágó, többek között az Apokalipszis most (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979), a Keresztapa III. (The Godfather: Part III, Francis Ford Coppola, 1990) és Az angol beteg (The English Patient, Anthony Minghella, 1996) vágója. Magyarul is olvasható könyve a vágásról: Murch, Walter: Egyetlen szempillantás alatt. Gondolatok a filmvágásról (In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing). Budapest: Francia Új Hullám Kiadó, 2010.

22 Ondaatje, Michael – Murch, Walter: *The Conversations: Walter Murch and the Editing of Film*. New York: Bloomsbury. 2003. p. 26. (saját fordítás – SzVL)

snittes filmek. Itt a felvételek már további beavatkozást igényeltek, ami a filmszalag kamerán kívüli manipulálását, annak fizikai megvágását jelentette. A munka különösebb technológiát még nem igényelt: a vágást a filmkészítő maga végezte ollóval és ragasztópréssel.

A manuálisan végzett vágás után az 1920-as évek közepére megalkották az első vágógépet, a Moviolát. Ezzel párhuzamosan, 1930 környékén megjelent Európában a vágóasztal, amely a hetvenes évekre szabvány lett Hollywoodban is. Idővel a vágóasztal terjedt el leginkább nemzetközileg is, mivel kevésbé volt zajos, tisztább, precízebb vágásokat lehetett végrehajtani vele. Mindkettőt kapcsolókkal, lábpedálokkal lehetett irányítani, ezekkel a visszajátzás sebességét és irányát állították.

Az analóg technika vágási folyamatáról sajnos kevés tapasztalati beszámoló maradt fenn, ezért a vágókkal készített interjúk remek ismeretforrást jelentenek a témában. Az interjúkból átfogó képet kapunk a vágók munkatapasztalatairól a filmszalagos vágást illetően, a vágók vezetésével haladhatunk át annak főbb lépésein.

A vágás a nyersanyaggal kezdődik. Az analóg vágás esetében ez a celluloid filmszalag volt: a negatív. A filmvágás a szocialista időkben, mint minden más filmgyártási folyamat, az állami filmgyár égisze alatt működött. Sellő Hajnal elmesélte, hogy a filmgyár intézményes keretei közt a Róna utca 174. alatt álló telepen volt a „vágófolyosó”, ahol azok a vágósobák voltak, ahol a játékfilmek készültek. Amikor az éppen friss filmanyagot előhívták, és elkészült a szinkronizálása a hanganyaggal, a stáb főbb tagjai összegyűltek az adott napi forgatás után este a muszter vetítésére – „muszterolni” az előző napi anyagot. Ekkor a rendező, vágó, operatőr és egyéb kulcsszerepben dolgozó stábtagnak megnézték a nyersanyagokat, és döntöttek a felvételekről. Bár a forgatás során mindig készült szkript, ahol bejelölték a rendezőnek legjobban tetsző felvételt, mindig a vetítőben dőlt el, hogy melyik snittekét részesítik előnyben. „Ez többé-kevésbé egyezett mindenki ízlésével. Ha nem, akkor az operatőr kért másik snittekét, vagy a vágó mondta, hogy miután ez a jelenet több snittből lesz, legyen ennek az eleje, a másinak a vége.” A vágási folyamat tehát az analóg időben a vetítőben kezdődött minden forgatási nap végén a musztereléssel, így a rendező által hozott döntések alapján a vágó el tudta kezdeni a munkát, egy *rough cut* összeállításával.

Miklós Mari elmagyarázta, hogy a vágás soha nem a negatívval történt. A negatívból először pozitív kópia készült, és a vágó azt vágta meg. Ez lehetőséget adott javításra, módosításra. „Legrosszabb esetben, ha nagyon elnyűttünk egy snittekét, egy beállítást vagy egy csapót, akkor azt lehúztunk megint a negatívról.” Ez azonban extra költséget és időt jelentett, az újabb pozitív lehívási folyamata akár napokat is igénybe vett. Losonci Teri visszaemlékezése szerint: „Ha egy kocka elveszett, kétségbe voltunk esve. Ha valamit kivágtunk, és a rendező mégis azt mondta, hogy hosszabbítsuk meg egy kicsit, akkor vissza kellett keresni azokat kockavesztés nélkül.” Sellő Hajnal elmagyarázta, hogy éppen ezért a vágás mindig nagyobb egységektől ment a kisebb felé, először egy nagyobb filmszalagot vágott a vágó, utána azt pontosította. „Amíg nem éreztük, hogy ez lesz majd kilencven százalék biztonsággal a sorrend, addig nem vágtuk meg véglegesre.” A ragasztás, bármilyen precízen is készült, a vetítógépben ugrott, és nehéz volt megállapítani, hogy a ragasztás miatt ugrik, vagy hiba van a felvételben.

A filmszalag megvágása tervszerű, megfontolt folyamat volt. Az analóg vágás során a munkafolyamat először a snittek felszabdolásával kezdődött. A snittekét a vágó felkasztotta a falra, ott rendezte el azok sorrendjét. Az eldobandó snittek a snitteskosárba kerültek, a később talán felhasználandó snittekét a szögeskosáron vagy snitteskosáron lévő szögekre akasztotta. Sellő Hajnal elmesélte, hogy sok vágó cetlikre írta fel a snittsorrendet, és azokat kiragasztgatták a falra mint a post it-eket. Amikor a vágó a sorrend sokszoros átrendezése után elégedett volt, megkezdte a jelenet összevágását. A vágók többször ellenőrizték, hogy az általuk előre bejelölt vágások helye jó-e, úgy, hogy a vágóasztalon visszanézés közben megállították a filmet, és ha az a jelöléstől pár kockányira esett, akkor elvágták a filmszalagot. A filmre zsírkrétával írták rá a jelöléseket, de nem csupán a vágás helyét jelölték így. Losonci Teri felidézi, hogy a főcím, az átmenetek, trükkök helyét is zsírkrétával, kézzel írták fel a filmre, ezzel jelezve az utómunka egyéb fázisaiban dolgozó szakembereknek, hogy hova kívánják helyezni azokat: „Egy leblendét vagy felblendét be kellett jelölni a filmen, kiküldeni a laborba, hogy ott megcsinálják a trükköt. Akkor még nem is láttuk, hogy az a hosszúság megfelel-e, vagy sem.” Ezek elkészülési ideje is napokat vehetett igénybe.

Az analóg technológia esetében Sellő Hajnal azt is kiemelte, hogy a jelenet összeállítása másfajta gondolkodás-

módot igényelt a vágótól, mint a digitális. A digitális vágás esetében a vágó a timeline-on egymás mögé tudja helyezni a snitteket. Ezt sokféleképp megcsinálhatja technika-ilag, de néhány gombnyomással a vágó keze alatt azonnal összeáll a jelenet. Ezzel ellentétben az analóg vágási gondolkodásról Sellő Hajnal így fogalmazott: „Már nehezen tudom elmagyarázni, de egy film vágóasztala úgy működik, hogy nem a történetmesélés oldalán vágja el a vágó.” Egy párbeszéd esetében először az első színésztől készült beállítás kellett befűzni, bejelölni az első snitten a hasznos részt. Ezután a vágó továbbment, kijelölte a következő kívánt részt és így tovább, amíg az adott felvétel végére ért. Ezeket kivágta, felakasztotta a szögre, és befűzte az előző beállítás ellenpárját a másik színésztől, ezt is bejelölte, összevágta, kiakasztotta, és utána a szögeken, a szétvágást követően tette sorba – itt született meg a történet. „Nem a történet oldalán rakom össze a snitteket, visszafelé kell gondolkodni. Azon, hogy majd hogyan lesz.”

A sztereotípiá, hogy az analóg vágás női szakma, a számadatok alapján nem volt jellemző a magyar filmipar teljes történetére: 1976-ig jelentősen nagyobb számban voltak jelen a férfiak a vágó szakmában, mint a nők, ezt követően viszont szinte kizárólag női vágók dolgoztak.

A hangosfilmváltással a filmszakmák körvonalai idehaza is megszilárdultak, de az 1930-as, 40-es években a vágás gyakran egyfajta előszobája volt más filmszakmáknak: sok vágó kezdett el rendezni később, esetleg egyéb filmszakmákban helyezkedtek el. Bánky Viktor például vágott, később rendezett is. Mária Félix a Hunnia Filmgyárban rendezőasszisztensként kezdte karrierjét, majd vágó lett, 1949-től rendezett. A korszakban is voltak kizárólagosan vágók: Feld György, Pokol Péter, Katonka László és Szilas József sikeres és népszerű vágók voltak a harmincas-negyvenes években. Vály Mária a hazai filmipar kifejezetten korai időszakában kezdte pályafutását: 1913-tól a húszas évek elejéig vágóasszisztens volt, majd egy pár éves kitérő után 1931-től ismét vágóasszisztensként dolgozott, 1941-től önálló vágó lett, több mint 15 filmet vágott. Az ötvenes évekig kifejezetten kevés női játékfilmes vágó volt – Besztercei Vera, Décsi Klára, Katonka Lászlóné és Vitéz Miklósné dolgoztak még filmvágóként a korszakban, de közülük csupán Besztercei Vera vágott egynél több filmet.

Ezt a korosztályt a Nagy Öregeként emlegetett vágók követték, akik a filmezés, a vágás hőskorában dolgoztak. A legtöbb vágó, akikkel az interjúkat készítettem, ezektől a legendás vágóktól tanult, mellettük kezdtek karrierjüket asszisztensként. Farkas Zoltán és Kerényi Zoltán akár a korábbi generáció tagja is lehetne, de a hetvenes évekig dolgoztak Boronkay Sándorral, Zákonyi Sándorral és Morell Mihállyal együtt. Szécsényi Ferencné 1951-től 1996-ig volt aktív a szakmában, emellett az SZFF tanára volt 1967-től 1988-ig, a későbbi generációk vágói mind nála tanultak. Kiemelendő személyiség még Kármentő Éva, aki bár szintén a fiatalabb generáció tagja, 1967–2004 között volt aktív, de a vágók együtt emlegetik nevét a legendás vágókéval.<sup>23</sup>

Az analóg érában, a filmgyáras időkben csak úgy lehetett valakiből vágó, ha elvégezte az SZFF vágó képzését. A felvételhez több évnyi tapasztalatra volt szükség a filmgyárban, így elsőként vágóasszisztens lett valakiből, majd néhány év munka után felvették a főiskolára, ahol többnyire elméletet tanult. A gyakorlati tudást a vágóktól tanulta meg, leste el, akik mellett asszisztensként dolgozott a filmgyárban. „Nappal jártunk a főiskolára, reggeltől estig, kétszer egy héten, de nem ott tanultunk vágni, hanem a filmgyárban.” – jegyezte meg Csákány Zsuzsa. Majd utána, ha egy rendező kiválasztotta őket, vagy a vágó, aki mellett addig dolgoztak, nyugdíjba ment, akkor önálló vágó lett belőlük. Ebből kifolyólag mire valakiből vágó válhatott, már átfogó gyakorlati tudással rendelkezett a szakmáról. Sellő Hajnal így emlékezett vissza: „Amikor elindult a főiskola, akkor azt mondták, hogy ezzel természetesen nem garantálják, hogy vágók leszünk, mert a vágót választják a piacon.”

A hetvenes évek folyamán, a Nagy Öregek nyugdíjba vonulása után az általuk tanított és mentorált vágóasszisztensekből lettek az őket követő generáció vágói, akik többnyire nők voltak. A vágóasszisztencia az analóg érában itthon is többnyire női szakmának számított. Miklós Mari kiemelte, hogy amikor hagyományos filmen dolgozott, a világ legtermészetesebb dolga volt, hogy csak lány vágóasszisztensei voltak. Így, mivel elvárás volt, hogy a vágó már több évnyi asszisztensi tapasztalattal rendelkezzen, a Nagy Öregek vágóasszisztensei alkották a következő generációt: Losonci Teri például úgy lépett elő vágóasszisztensből

23 Az itt említett adatok megtalálhatóak a szerző által kiegészített A magyar film társadalomtörténete adatbázisban.

vágóvá, hogy Boronkay Sándor nyugdíjba ment, és egy rendező öt választotta ki vágójának. Miklós Mari Sívó György és Komlóssy Annamária mellett vágott karrierje kezdetén. Csákány Zsuzsa Rózsa János és Gazdag Gyula mellett, valamint Farkas Zoltánnal is dolgozott vágóasszisztensként. Sellő Hajnal Morell Mihálynál és Zákonyi Sándornál tanult asszisztensként.

Az 1970-es években 17 női vágó kezdte meg játékfilmvágó karrierjét.<sup>24</sup> Bár köztük is voltak, akik csak néhány játékfilmet vágtak, többségük évtizedeken át a szakma legfoglalkoztatottabbjaként dolgozott. Ez egészen másképp alakult a férfi vágók esetében, az évtizedben csupán hét új vágó dolgozott játékfilmen, de többségüknek nem volt egynél több játékfilmes vágói munkája.

## A digitális váltás nemi váltás?

A digitális technika először az Egyesült Államokban jelent meg az 1980-as évek legvégén, az első vágóprogramokat a kilencvenes évek elején kezdték használni Hollywoodban. Idehaza valószínűleg a rendszerváltás is hozzájárult ahhoz, hogy szinte az amerikai elterjedéssel egyidejűleg itt is megjelentek az első vágóprogramok. Bár az amerikai filmparaszatban statisztikák állnak rendelkezésre, itthon nehéz megállapítani, hogy melyik volt az első, digitális vágóprogrammal vágott magyar játékfilm, de a technológiát viszonylag korán, a kilencvenes évek első felében már használták Magyarországon. Ez a hazai és nemzetközi szinten is az AVID Media Compositert jelentette, mivel az az analóg technikai gondolkodás alapján készült, így egyszerűsítette az átállást.

Sellő Hajnal visszaemlékszik, hogy Zsombolyai János hozta be az egyik első AVID-et az országba 1992 és 1993 között. A *Székellykapu* című, 1993-as filmet Sellő Hajnal még filmszalagon vágta, de Zsombolyai ekkor már kísérletezett az AVID-dal, amely eleinte nem volt könnyen elérhető, hiszen a személyi számítógép is nagyon drága volt. Miklós Mari az első számítógépét 8 millió forintért vásárolta a kilencvenes évek közepén. Lemhényi Réka felidézi, hogy az első AVID és Apple számítógép 1995-ben érkezett meg az SZFF-re, de ekkor még nem használhatták a diákok, csak a következő félévtől.

Ezzel majdnem egybeesik egy másik, a vágói szakmát feje tetejére állító esemény. Varga Balázs *Filmrendszerváltások*<sup>25</sup> című kötetében kifejti, hogy a Mafilm a kilencvenes évek elejére rohamosan veszítette el bevételi forrásait, mivel a korszak alkotói kevésbé igényelték a filmgyár infrastruktúráját. Ennek következtében a kilencvenes évek elejére csődbe ment, 1992-ben felszámolták, 1993-ra összes alkalmazottját elbocsátották. A Mafilm Róna utcai telepe adott otthont a vágófolyosónak, ahol a vágószobák voltak, így a filmgyár épületének 1992-es elárverezése nagy csapást mért a vágóközösségre, számtalan aktív vágót bocsátottak el. Ezt követően az addig a filmgyárban dolgozó vágók jelentős része magánvállalkozó lett, míg mások kordedvezményes nyugdíjba mentek, vagy egyéb stúdióknál helyezkedtek el.

A digitális vágás kitanulásának folyamata minden vágó számára más-más tapasztalat volt. Losonci Teri így emlékszik az átállásra: „Az asszisztens bevitte az anyagot, és nekem a három gomb megtanulása nem volt olyan megrázó, de képes voltam elfelejteni egyiktől a másikig, hogy melyik az a három. Nehéz volt, és megrázó, mert ez egybeesett a filmgyár megszűnésével.”

Csákány Zsuzsa örült az átállásnak, mivel mindig is szeretett szerelni és játszani. „Azt hiszem, ez a kettő lényeges ahhoz, hogy azok, akik az analógból a digitálisra váltottak, hogyan viszonyultak ehhez a komputerhez.” Számára az első próbálások az AVID-dal az 1996-os *Offenbach titkai* című film vágása során történtek, majd egy 1997-es német dokumentumfilm során volt lehetősége megtanulni a vágást AVID-dal egy német vágó mellett. „Azt mondta, egy hét alatt meg fogom tanulni. Így is lett; leültem, és tényleg egy hét alatt már tudtam, hogy mi micsoda – vágni pedig ugye már tudtam.”

Miklós Mari is a játékot említette, amiért nem jelentett számára nehézséget a technikai váltás. „Világéletemben imádtam a technikai dolgokat, szóval nem ijedtem meg tőle, mindig kutyumániás voltam, [...] meg ez is egy játék.” Az új technikát egy disztribútor segítségével tanulta ki: „Disztribútor volt, IT-szakember, akitől a gépet vettük. Úgy volt, hogy az első pár filmet ő fogja vágni, én nézem, és majd megtanulom. De körülbelül

24 Czeilik Mária, Csákány Zsuzsa, Galamb Margit, Helényi Hajnal, Hranitzky Ágnes, Kabdebó Katalin, Karátsony Gabriella, Komlóssy Annamária, Kondor Zsuzsa, Kornis Anna, Losonci Teri, Majoros Klára, Miklós Mari, Nagy Mária, Rigó Mária, Sellő Hajnal, Somló Mária.  
25 Varga Balázs: *Filmrendszerváltások: a magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016. p. 32.

a második nap rájöttem, hogy több időt tölt a folyosón, mert közben áruja [az eszközt]. Szóval miközben ő kiment, már meg tudtam csinálni egy-két dolgot. Az első filmet még, azt hiszem, így csináltuk végig, de szerintem már azt is én fejeztem be.”

Sellő Hajnal azt mondta, hogy őt későn érte a digitális váltás. Sellő a technológiát nem tanulta már ki, mégis asszisztensével, Juhász Katival közösen dolgoztak minden egyes digitálisan vágott filmen 2007-ig. Juhász Kati egyike volt azoknak, akik 1992-ben, a filmgyár bezárása után lehetőséget kaptak kitanulni a számítógép használatát. „Mindent meg tudott csinálni, mert tudta a számítógép agyát. Ő ült az asztalnál, de pont ugyanolyan volt, mint ha én nyomtam volna a gombot. Annyira össze voltunk már szokva, hogy egyet gondoltunk a legtöbb dologról, és ezért én az új technológiáról teljesen lemaradtam, mert el tudtam kényelmesedni.” Miklós Mari és Kollányi Tamás is megemlítette, hogy számtalan vágó volt, aki technikussal vagy vágóasszisztenssel vágott. Nem a vágók vágtak a digitális eszközön, de ők irányították a kezét, ami vágott. Ez a munkaszimbiózis számtalan esetben működött, a váltás után még éveken át vágtak így.

Az akkoriban kezdő vágó generáció számára egészen más élményt jelentett a digitális vágás. Lemhényi Réka ugyan még tanult analóg filmet vágni a főiskolán, de karrierjét már digitálisan kezdte el. „Ha nem jön be az AVID, akkor nem biztos, hogy vágó lettem volna. Az analóg rendszert, azt hiszem, képtelen lettem volna megtanulni és átlátni.” Elképzelhetetlennek tartotta, hogy ő az analóg technikával Steenbeck vágóasztalon vágjon, mivel átláthatatlannak és kezelhetetlennek látta. Az SZFF az 1990-es évek közepén kapta meg első komputerét, „... amit az ajtó előtti ráccsal választottak el a diákoktól. A rácson keresztül nézegettük, hogy ott van valami csodagép, de azt nem használhattuk, mert egyszerűen nem volt, aki megtanítsa.” Lemhényi autodidakta módon tanulta meg használni a komputert és a digitális vágást. „Barsi Béla akkor technikus volt a főiskolán. Neki volt kulcsa ehhez a rácshoz. Viszont én tudtam angolul, és a géphez mellékeltek egy angol nyelvű tankönyvet. Esténként belopódtunk oda, és ketten autodidakta módon megtanultuk használni.” A számítógépes vágás már sokkal közelebb állt hozzá, mint az analóg. „Akkora dolog volt ez a komputeres vágás, annyival gyorsabbnak bizonyult, és annyi variációt lett lehetőség hirtelen kipróbálni. Ennek elképesztő horizontjai voltak.”

Kollányi Tamás először informatikusként, számítógép-programozóként dolgozott, így került a Könyves Kálmán körüti Magyar Mozi- és Videófilmgyárba, és amikor elsőként megjelent a számítógépes vágás, szükség volt informatikai szakemberekre, akik tudták kezelni a gépet. „Előbb tudtam használni ezeket a gépeket technikailag, mintsem hogy a művészeti, elméleti tudásom meglett volna, viszont annyira nagy volt a kereslet az olyan szakemberek iránt, akik értik a technikát, hogy folyamatosan csörgött a telefonom, hogy tudnék-e jönni különböző munkákra. Mindig elmagyaráztam, hogy én nem vagyok filmvágó, de nem volt baj.” Ezt követően elvégezte az SZFF-et, és azóta vágóként dolgozik a szakmában.

Mindemellett a vágófolyosó intézményének megszünése átalakította a vágói élményt. Kollányi Tamás így idézi fel első emléket nagynénje, Kollányi Judit vágószobájában: „Egy alagsori folyosón egymás mellett voltak a vágószobák. Mindenhol 35 milliméteres asztalok, szögekre felakaszthatad a filmszalagot, és mögötte egy ilyen vetítőfal, hogy belenézhes. Nagy fonott kosarakban a kidobott filmszalagok, de föllette is kis akasztók, hogyha valamit mégis föl akarnának használni. Nagy függönyök, hogy ne jöjjön be a fény, prés, amivel ragasztanak, vágnak, hogy ne ollóval csinálják.” A vágófolyosó egyfajta közösségi tér is volt a vágóknak, nem csupán munkahely. Losonci Teri például felidézte, hogy ha segítség, vélemény kellett, csak átszaladt a szomszédos szobába egy másik vágóhoz. Sellő Hajnal számára segítséget tudott nyújtani olykor egy másik vágótól jövő „megerősítés vagy leszúrás”. Csákány Zsuzsa megjegyezte, hogy ennek előnye, de hátránya is volt: „Azért tartott olyan sokáig egy-egy film megvágása, mert a rendezők elmentek beszélgetni a stúdióba, vagy stúdiótanács volt. Bementem reggel 9-kor, és este kilenckor hazamentem, de nem biztos, hogy ezt a 10-12 órát munkával töltöttük. Ebben volt sok-sok büfézés, locsogás, rendezőkre várás. Ez az, ami megszűnt a komputerváltásnál.”

A komputeres vágás lehetővé tette, hogy a vágó kevésbé legyen helyhez kötött a munkahelyét tekintve. Csákány Zsuzsa Mészáros Márta filmjeit már otthon vágta komputeren. „A digitális vágás azért jó, mert a komputer itthon is bír működni.” Losonci Teri szintén ott-hon, a konyhaasztalon vágta Szemző Tibor filmjét. Így lett Miklós Mari dolgozószobája nem csupán a vágásra, de a pandémia bekövetkeztével az otthonról történő oktatásra is tökéletesen alkalmas.

Természetesen voltak, akik a váltás után is maradtak az analóg vágásnál, például Hranitzky Ágnes Tarr Béla összes filmjét vágóasztalon vágta analóg technológiával. A digitális váltást követően jelentősen megugrott a férfi vágók száma, valamint lecsökkent a női vágóké. A digitalizációt megelőző nagy technológiai fordulópont a videokazetta megjelenése volt 1956-tól. Filmes produkciók nem használták, mivel a filmszalagra felvett anyag jobb minőségű volt, a televízió átvette a mágnesszalagos vágást. Hátránya a linearitása volt: a vágás során, ha a vágó módosítani akart valamit az anyag egy korábban már megvágott részletén, akkor felül kellett írnia minden, azt követő tartalmat, ezzel pedig a minőség minden alkalommal romlott. Magyarországon a 80-as, 90-es években a televízióban mágnesszalagos Beta-eszközzel vágta.

Ezt követően a digitális vágás villámcsapásként tört be a szakmába mint egy friss, de szokatlan új vágástechnikai eszköz. Az első mozgóképvágó digitális szoftverek a kilencvenes évek legelején jelentek meg: többek közt az AVID és a Lightworks. Bár a technológia drága volt, gyorsan elterjedt világszerte, mivel két hatalmas előnye volt az analóg filmvágással szemben. Elsősorban nem igényelt nyersanyagot, mivel a digitalizált anyagon dolgoztak. Másrészt a mágnesszalaggal ellentétben ezek a szoftverek nonlineáris vágóprogramok voltak, ami azt jelenti, hogy utólagos módosításra korlátlan számban van lehetőség, a javítás, felülírás nem ronsolja a minőséget.

A kilencvenes években, bár a vágás már digitálisan folyt, a filmfelvétel és a filmvetítés még mindig analóg módon, filmszalagról történt egészen a kétezres évek elejéig. Ezért a 35 mm-es filmszalagot először digitalizálni kellett, a vágó kézsre vágta a filmet a számítógépen, majd a szoftver segítségével készített egy EDL-t (*edit decision list*). Ez tartalmazta az összes vágás pontos adatát, melyet pontosan követve a negatív vágó feldolgozta a negatívot, létrehozva a film végleges negatív kópiáját vagy a 0 kópiát, és az erről készített pozitív kópiát sokszorosították azután mozis forgalmazásra.

A digitális vágás a kezdetekben több különböző módszert igénylő technika volt. Miklós Mari pontról pontra végigvezet ezen a folyamaton: „Felvették, filmyersanyag, előhívás, átírták Beta-szalagra, mert akkor még nem tudták a filmet digitalizálni. Tehát a Beta-szalagot digitalizáltuk komputerbe, megvágtuk komputeren, utána egy EDL-t kellett adni és VHS-re kiírni a végter-

méket, így a lista és a végtermék alapján megvagták a negatívot.” Így eleinte a digitális filmvágás nem csupán drága technika volt, de a digitalizálás a különböző analóg kópiákon keresztül körülményes is.

A vágók véleménye alapján a digitális vágás egyik legnagyobb negatívuma, hogy a muszterelés hagyománya a nagy vetítőben kiveszett a munkafolyamatból. Csákány Zsuzsa így emlékezett vissza: „Egyetlenegy hátránya volt, hogy nem volt többet lehetőség egy nagy vásznon megnézni, hogy mit csinálunk, hanem csak a kukszlin, de ott más a ritmusa.” A komputeres vágás kezdeti korszakaiban még nem volt lehetőség nagy képernyőn (lapos tévé, nagy méretű monitor) visszanézni az anyagot, akkor a vágók jelentősen kisebb képernyőkön vágta.

Majdnem minden vágó, akivel interjút készítettem, kiemelte, hogy az új technológia új lehetőségeket is tartogatott magában. Miklós Mari a trükkök elkészítését emelte ki. Az analóg érában a vágó bejelölte, hogy a filmszalagon hova szeretne trükköt, maszkolást, le- vagy felblendét, azt továbbküldte a trükkoperatőrnek, aki elkészítette a kívánt trükköt, majd visszaküldte a vágónak. Ez a folyamat, amely akkoriban akár napokat is igénybe vehetett, a digitális korszakban lényegesen egyszerűbbé vált. „Bizonyos trükköket már mi is elő tudunk állítani. Ez óriási dolog, az embernek megadta annak a szabadságát, hogy lehet, hogy nem csinálom meg tökéletesre, de gond nélkül megcsinálok egy lyukasztást. Régen rém bonyolult volt. Ilyen értelemben felszabadította a vágást.” Ezeket a digitalizáció óta gyakorlatilag egy gombnyomás megcsinálni. Losonci Teri ezt kiegészítette azzal, hogy ha esetleg problémák voltak egy jelenet kontinuitásával, azt könnyebben ki lehetett javítani az utómunka során, míg az analóg időkben meg kellett volna ismételni a felvételt. Emellett például a vágónak már a hang vágása és szerkesztése kapcsán is több lehetősége van. Sellő Hajnal a változatok és variációk egyszerre elkészíthetőségét és a további variálási lehetőségek végtelen számát emelte ki. „Egészen más, ha tudsz valamiből öt verziót csinálni, és mind az ötöt bárholnan bárhová tudod helyezni. Ez egy olyan forradalom a szakmában, amihez fogható nem volt, és nem tudom, hogy lesz-e. Annyi lehetőség van, ez a dramaturgiai nagyvonalúság benne.” Emellett a digitális vágás jelentősen felgyorsította a munkát. Csákány Zsuzsa megjegyezte, hogy egy-egy filmet több mint fél éven át vágta, de a digitális technika beköszönteivel akár fele annyit

idő alatt is meg lehetett vágni egy filmet. Lemhényi Réka kiemelte, hogy amíg a vágóasztalon egy vágás elkészítése a kitalálástól a megvalósításig hosszú időt vett igénybe, a komputeren nem kellett vacillálni, hogy megéri-e ott elvágni, hiszen bármit vissza lehetett csinálni egy gombnyomással.<sup>26</sup>

Ezzel szemben a több technikai lehetőséggel kecsegtető szoftvernek hátulütője is akad. Losonci Teri visszaemlékezett, hogy a digitális vágás esetében kissé jobban egybefolytak a vágói és egyéb utómunka-szakemberi munkaterületek: „Lehetőséget ad arra, hogy bárki tegyen alá hangokat, még ha nem is úgy, mint egy hangmérnök. Régen nálunk elkülönültek a szakmai részek, volt egy hangmérnök, volt egy trükkoperátor, bizonyos dolgokat más csinált meg, akinek az volt a szakmája.” A vágónak ezután már több lábón kellett állnia. Kollányi Tamás kiemelte, hogy az analóg időkben, ha a vágóasztallal problémák voltak, a vágó odahívta a gépészt vagy a technikust, aki megnézte, megszerelte. A digitális érában a vágónak egyszerre kell vágóként, technikusként, rendszergazdaként is funkcionálni, ismernie kell a hibaüzeneteket, meg kell tudnia oldani azokat. Emellett ha a produkciónak nincs pénze vágóasszisztensre, akkor ezt a feladatot is a vágónak kell ellátnia. Ez pedig nem csupán figyelemelterelő lehet, de lassíthatja a munkát, és összességében nehezíti a vágó dolgát. Losonci Teri felidézte, hogy volt olyan kis költségvetésű film, amelyben a vágás mellett a trükköket és a hangkeverést is neki kellett volna elkészítenie. A technika ad erre lehetőséget, de egy vágó számára nem ez az ideális helyzet.

A digitális vágás a Beta-szalagos vágás után felüdülést jelentett a filmszalagos vágáshoz szokott vágóknak. Az interjúk során szinte egybehangzóan minden vágó kiemelte, hogy az analóg gondolkodáshoz képest a Beta-szalagos vágás egészen más gondolkodásmódot igényelt, bonyolultabb volt. Csákány Zsuzsától megtudhattam, hogy „az AVID programja egy Steenbeck asztalon vágott vágónak és egy komputeresnek az öszvér munkája”. Tehát bizonyos jelöléseket, funkciókat, gombokat és összességében a gondolatmenetet az analóg technikából vették át.

Minden vágónak megvolt a saját preferenciája. Csákány Zsuzsa például örült, amikor megjelent a digi-

tális vágás, mert az analóg módszer egy lassúbb és „piszkosabb” folyamat volt. Lemhényi Réka el sem tudta volna képzelni, hogy a kígyózó filmszalagok közt dolgozzon. Losonci Teri ezzel ellentétben visszaemlékezett, hogy milyen csodálatos idők voltak számára: „Érzelmileg egészen más volt, mert a 35 milliméteres film a kezemben volt, nézegettem a kockákat, hogy mi van rajta. Az analóg filmkészítés csodás volt.”

## Vágói tapasztalatok a nemek arányáról

A Mafilm felszámolásával a magánvállalkozóvá vált vágókat a filmes produkciók egyénileg keresték fel, így nyitottabb lett a szakmába kerülés lehetősége. A főiskola elvégzése nem vált szükségtelemmé, de a korábban filmekben még nem dolgozó fiataloknak is volt lehetősége bekerülni. Például Lemhényi Rékának a felvételi előtt nem volt még vágói, filmipari tapasztalata, de esztétikát tanult, tehát művészetek iránti érzékenységére és elméleti tudására támaszkodhatott.

A vágóasszisztensi munkakört ezt követően sokkal ritkábban alkalmazták. A vágótól elvárják, hogy egyszerre saját maga technikusa és vágóasszisztense is legyen, mivel ezzel is költségek takaríthatók meg. Tehát a tanulási folyamatból a digitális váltást követően kimaradt az asszisztensként tanulás a vágó mellett. Így, ha azt nézzük, hogy a hetvenes években az asszisztensi tapasztalat követelményének hatására csökkent a férfiak száma, és nőtt a női vágók aránya, az asszisztensi gyakorlat megszűnése hozzájárulhatott a férfiak számának megugrásához.

Emellett a betanuláshoz segítséget nyújtó disztribútoroknak, technikusoknak már megvolt az eszközhasználati tudása, értették a szoftverek működését, ráadásul lehetőségük volt kitanulni a vágás szakmai, elméleti finomságait is a vágókkal való közös munka során. Így számos technikus került be a szakmába. Ide tartozik például Hargittai László, Kollányi Tamás, Kovács Zoltán, Sas Péter, Szalai Károly, Varga Zoltán.

A televízióban már több férfi dolgozott, vágott Beta-szalagon, itt nem nőiesedett el a szakma. Így a férfiak

<sup>26</sup> Pócsik Andrea: A vágószoza picit hasonlít egy kínzókamrához. Interjú Lemhényi Rékával. *Filmkultúra* (2003) <https://www.filmkultura.hu/regi/2003/articles/profiles/lemhenyir.hu.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 04. 16.)

jelen voltak a nyolcvanas és kilencvenes években is, de televíziós műsorokban működtek közre, és nem játékfilmeket vágtak vágóasztalon.

A kilencvenes években a digitális váltás következményeképp a filmszakma női vágói közül sokan sikeresen kitanulták az új technológiát, többen alternatív megoldást kerestek, vagy szerzőibb, analógon vágott filmekben dolgoztak, de sokan nyugdíjba vonultak, így számos nő hagyta ott a szakmát. Ezáltal a vágók nemi eloszlásában a fordulópontot mindenképpen az intézményes és technológiai változás eredményezte.

A közhiedelemmel kapcsolatban, miszerint az analóg vágás női filmszakma, minden vágó egyöntetűen kiemelte, hogy nem számított mindig annak: az ötvenes-hatvanas években többségében férfiak dolgoztak vágóként. Miklós Mari megjegyezte, hogy akkoriban gyakori volt, hogy más filmszakmákból kerültek a vágóasztal mögé a későbbi vágók. „A legtöbbjük először rendező volt, mint Farkas Zoltán, vagy Morrel Mihály Huszárik Zoltán dramaturgia volt. Sívó György állítólag remek gyártásvezető volt, és egyszer úgy döntött, hogy vágni fog. Lényegében más helyről jöttek át. Aggyal szerkesztettek, és műszerrel dolgoztak, azután vágóasszisztensnek adták az anyagot, az összeragasztotta, és dolgoztak tovább. Abszolút férfimunka volt.” Sellő Hajnal sem értett egyet az állítással, mert ő szinte mindent az előtte lévő generáció férfi vágóitól tanult. Miklós Mari kiemelte még Szécsényi Ferencnét, valamint a fiatalabb korosztályhoz tartozó Kármentő Évát, akik az akkoriban férfiak által uralt vágói szakmában „kivívták tekintélyüket a tudásukkal, odaadásukkal”.

A helyzet a hatvanas évek végén kezdett változni: 1967-ben meghirdették a vágó szakot a főiskolán, a felvételhez több éves vágóasszisztensi tapasztalatra volt szüksége a jövőbeli vágónak. Csákány Zsuzsa felidézte: „Utána nőiesedett el, mert a vágóasszisztensekből lettek a vágók, akik lányok voltak. Csak olyan lehetett vágó, aki már vágóasszisztens volt a televízióban vagy a filmgyárban, kívülről nem is vettek föl.” Emellett a készülők filmek típusai is változtak: Losonci Teri megleltette, hogy az ő korosztálya kifejezetten szerzői filmeket készített, a rendezők jól átgondolt, hosszasan dédelgetett ötleteket forgattak le, és így érkeztek a vágósobába. Miklós Mari hozzátette, hogy szerinte ez is hozzájárult a szakma elnőiesedéséhez. „Nagyon sok rendező volt, aki szeretett vágni; Bódy Gábor, Rózsa János, Gazdag Gyula, akik kifejezet-

ten szerzői filmeket csináltak, de egy idő után megunták a vágást, és mindig volt asszisztensük, akik általában nők voltak. Ezek az asszisztensek vették át a munkát, szinte csettintésre vágtak, mert ezek a férfiak olyan jól vágtak fejben.” Emellett kiemeli, hogy ez a hozzáállás erőteljesen ártott a szakma presztízsének, mert eszerint a vágók csak végrehajtottak. Ez elterjedt a magyar filmiparban, és a közhiedelmek megerősíteni vélték. Ha valaki férfiként bekerült a filmgyárba, nem gondolt arra, hogy vágó legyen, „mert az olyan női munka, az nem férfinek való”. Csákány Zsuzsa szerint a vágók nem művészeti dolgozók voltak, hanem művészeti szakalkalmazottak.

A vágók egyöntetűen alátámasztották, hogy a nyolcvanas évek beköszöntére elnőiesedett a játékfilmvágás. Ezzel egy időben ugyan dolgoztak férfiak vágóként, de nem a filmgyárban, hanem a televíziónál, magnószalaggal. Miklós Mari megjegyezte: „Rengeteg férfi volt, aki technikusnak ment oda. Technikusoknak diktálták a rendezők a vágást, és aztán ezekből a technikusokból lett ott a videovágó, aki szalagos vágón kezdett el dolgozni.”

A vágói tapasztalatok alapján ez a változás a kilencvenes években szinte megismétlődött a digitalizáció hatására. Losonci Teri így foglalta össze: „Régen férfi vágók voltak, aztán jött az új nemzedék, és akkor teljesen elnőiesedett a szakma. De, amikor bejött a komputer, rengeteg férfi lett, akik az adott technikához is értettek.” Sellő Hajnal kiemelte, hogy a szakma elnőiesedését követően a „digitalizációval abszolút visszajöttek” a férfiak a szakmába. Miklós Mari hozzátette, hogy ugyanaz történt a komputer esetében, mint néhány évtizeddel korábban a videószalagos vágásnál: „Az IT-szakemberek elkezdtek tanítani a vágóknak, hogy kell csinálni. Az IT-sok mind férfiak voltak, és sokan közülük vágók lettek később.” Csákány Zsuzsa megerősítette, hogy az ő generációjukat követően elférfiasodott a szakma: „Technikusokból lettek vágók, akik fiúk voltak, és így kerültek ők főiskolára, vagy nem kerültek fősulira, és kitanulták a szakmát a gyakorlatban.” Ezzel egy időben viszont sok olyan női vágó volt, aki a digitalizációt követően abbahagyta a vágást. „Attól a pillanattól kezdve, hogy a komputer belépett az életünkbe, a női vágók közül elég sokan azt mondták, hogy ők pedig ezt nem tudják megtanulni.” – Miklós Mari így idézte fel, hogy sok olyan női vágó, aki az analóg technológián sikeres, gyakran foglalkoztatott vágó volt, korán nyugdíjba vonult, mert az új technológiát nem tanulta ki.

Miklós Mari hozzátette, hogy a vágóasszisztensek közt is megnőtt a férfiak száma. „Amikor hagyományos filmen dolgoztam, csak lány vágóim voltak. Az első digitális filmen férfi volt az asszisztensem. Hiszen IT-ről jött. És később mindegyikükből vágó lett.” Ennek kiindulási pontja az asszisztensi munkakör feladatainak megváltozása volt, hiszen ekkor már az asszisztens sokkal inkább volt számítógép-technikus.

Miklós Mari felidézte, hogy a digitális váltással a szakma presztízse is megnőtt, illetve megerősítette, hogy volt egy korszak, amikor a hazai filmgyártásban „nem volt presztízse a vágói szakmának. Amerikában és Szovjetunióban örületes presztízse volt. Magyarországon sokan csúfolták is, hogy olyan, mintha varrógépen dolgoznánk.” Hozzátette, hogy amint a digitális vágás révén emelkedett a férfiak száma a vágók között, ezzel megnőtt a presztízse is: „Azt gondolták, hogy végre megint egy komoly szakma, és nem csak egy varroda. Ezek alapján gyakorlatilag lehet azt mondani, hogy a férfiak szemében az analóg vágás egy női dolog volt, a digitális meg már nem.”

A jelenlegi helyzetről a vágók egy része úgy nyilatkozott, hogy szerintük a kilencvenes éveket követően elkezdett kiegyenlítődni a játékfilmes szakmában a két nem aránya. Sellő Hajnal a Filmművészeti Főiskolán/ Egyetemen tanárként, osztályvezető tanárként töltött éveire reflektálva megjegyezte, hogy a mostani osztályokban nagyon odafigyelnek, hogy egyenlő arányban legyenek férfiak és nők. Ezt megerősítve Miklós Mari hozzátette, hogy „ma már annyira benne van az emberek agyában a komputeres világ, hogy mára talán kiegyenlítődött, mert IT-snak is elmehet ma már egy nő”. Ezzel szemben Lemhényi Réka megjegyezte, hogy véleménye szerint jelenleg is több férfi vágó van a szakmában, mint nő.

Lemhényi Réka azt is hozzátette, hogy a férfi vágóknak az önérvényesítés jobban megy, mint a nőknek, és ez a fizetési palettán is megjelenik. Miklós Mari felidézte, hogy amint a férfiak ismét beléptek a vágói szakmába, „az első dolguk az volt, hogy kialakították a fizetési rendszert, és ez magával húzta a nőket is”. Általánosítva elmondható, hogy a vágó szakmában a férfi vágók jelenleg jobban keresnek, mint a nők. Emellett, bár az analóg, filmgyártás korszakban aktív vágók cáfolták, hogy ez akkoriban jellemző lett volna, Lemhényi Réka kiemelte, hogy jelenleg a szakmában vannak olyan alkotók,

akik azért nem akarnak női vágóval dolgozni, mert ha családja van, akkor a magánéleti kötelességei esetleg felülkerekedhetnek a film érdekein és a munkán.

## Konklúzió

A nők a kulcsfontosságú filmszakmákban alulreprezentáltak mind a hazai, mind a nemzetközi filmiparban, és ide tartozik a vágószakma is. Bár a végleges film elkészítése szempontjából elhanyagolhatatlan, a vágó szerepe nem kap elég publicitást. Kutatásom egyik fő célkitűzése az volt, hogy a különböző korszakokban a rendkívül kevésbé feltárt női filmszakmai szerepvállalás vizsgálatához járulhassak hozzá.

Az a feltételezésem, miszerint a kilencvenes évek közepén bekövetkező analóg technikáról digitális vágásra való átállás hozzájárult a nők játékfilmvágói szakmából való kiszorulásához és a férfiak számának ismételt megnövekedéséhez, csak részlegesen igazolódott be. A nemek arányában bekövetkezett drasztikus változás és a digitális váltás valóban kapcsolatban áll egymással, de nem éppen úgy, ahogy feltételeztem. Mind a számok, mind az interjúk megcáfolták, hogy az analóg vágás női filmszakma lenne, mivel az a magyar filmtörténet más korszakaiban is jellemzően férfimunka volt. Csak bizonyos intézményes körülmények miatt nőiesedett el az 1970-es évek közepétől, de a digitális vágás kapcsán bebizonyosodott, hogy az új technika, egyéb okok mellett, hozzájárult a nők kiszorulásához és a férfiak számának megnövekedéséhez. Igazolást nyert, hogy a férfiak, illetve a nők számbeli többsége a játékfilmvágói filmszakmában csak ideiglenes volt az általam vizsgált időszakokban, és a jelenség mögött húzóó okok mindig sokrétűek.

Jelenleg is úgy tűnik, hogy a digitális éra kedvezőbb a férfi játékfilmes vágók számára, mert egyre kevesebb az aktívan foglalkoztatott női vágó – a 2010-es évek óta a férfiak száma emelkedik, miközben a női játékfilmes vágók által részben vagy teljes egészében vágott filmek évente átlagosan kevesebb mint 30%-át teszik ki a teljes filmszámnak. A 2010-ben bemutatott 21 filmből hatot vágott női vágó (28%), 2011-ben hét filmből egyet (14%), 2012-ben hét filmből négyet (57%), 2013-ban hét filmből egyet (14%), 2014-ben 19 filmből kilencet (47%), 2015-ben kilenc filmből egyet (11%), 2016-ban 12 filmből hármat (25%), 2017-ben 22 filmből négyet

(18%), míg 2018-ban 16 filmből hatot (33%), és bár 2019-ben 11 filmből ötöt (45%) női vágó vágott, 2020-ban 11 filmből hármát (27%), 2021-ben 25 filmből nyolcat (32%), 2022-ben 26-ból nyolc filmet (30%) vágott nő. Ez jól mutatja, hogy míg az évtized első felében még előfordult, hogy a női és férfi vágóknak egyenlő arányban jött ki munkája, a 2010-es évek második felére a női vágók által vágott filmek száma csökkent a férfiak javára. Kivételt képez ez alól 2019, amikor pillanatnyilag ismét nagyjából egyenlő arányban jött ki filmje női és férfi vágóknak, de a 2020-as évek elejére ismét visszaesett ez az arány: a női vágók által részben vagy teljes egészében vágott filmek aránya az éves filmszám nagyjából 30%-a volt mindhárom évben. Ez természetesen nem tükrözi az aktív játékfilmes vágók arányát, csupán a bemutatott filmekben dolgozó vágók százalékos eloszlására kíván rámutatni.

A szakma szempontjából nagyon izgalmas időszak áll előttünk, nagy kérdés azonban, hogy mit tartogat a jövő. Míg korábban csak egy szűk rétegnek volt lehetősége filmkészítésre, a videokamerák megjelenésével, majd a mobiltelefonok és olcsóbb személyi számítógépek térhódításával ez sokak számára karnyújtásnyira került. A vágók véleménye szerint ennek hatása a minőség romlásához vezethet, és olyanokkal hígulhat fel a szakma, akik nem tapasztalt vágók keze alatt tanultak, és nem járták végig a szükséges lépcsőfokokat. Az elmúlt harminc évben a mozgóképgyártás rohamos tempóban bővült, szélesebb lett a piac, a játékfilmipar mellett többek közt a televíziós csatornák számának növekedése, a reklámipar, a streaming szolgáltatók saját filmgyártása, illetve a szervizmunkák és az internetre kerülő mozgóképes tartalmak is számtalan új munkalehetőséget teremtenek. Ezáltal a játékfilmipar mint „mérőeszköz” vagy presztízs nem ugyanazt jelenti, mint a rendszerváltás előtt. Mivel jelen kutatásom csupán a játékfilmipart vizsgálta, nem világít rá arra, hogy ezen a szűk körön kívül hogyan alakult a nemek arányának változása az elmúlt évtizedekben. Mindez egy következő kutatás tárgya lehet, amely az új médiakörnyezetben eredhetne annak nyomába, hogy a technológiai változások és a nemek megoszlása miképp formálja a vágói szakma jelenét és jövőjét.

#### Az írásban felhasznált interjúik:

A szerző Csákány Zsuzsával készített interjúja az analóg-digitális korszakváltásról. 2023. 01. 05.

A szerző Kollányi Tamással készített interjúja az analóg-digitális korszakváltásról. 2022. 12. 20.

A szerző Lemhényi Rékával készített interjúja az analóg-digitális korszakváltásról. 2022. 11. 21.

A szerző Losonci Terivel készített interjúja az analóg-digitális korszakváltásról. 2022. 12. 15.

A szerző Miklós Marival készített interjúja az analóg-digitális korszakváltásról. 2022. 05. 09.

A szerző Sellő Hajnállal készített interjúja az analóg-digitális korszakváltásról. 2022. 11. 21.

Vanda Léda Szentpétery

### The experiences of Hungarian female feature film editors on the transition from analogue to digital editing

This essay focuses on female feature film editors in the Hungarian film industry, who represented the majority of this profession until 1996, when their number started to decrease, and the number of male editors suddenly increased. This study tries to connect the transition from analogue editing technology to digital editing with the change in the gender ratio, based on the stereotype that analogue editing is a female film profession and IT is a male-dominated position. As the source of the facts, the essay uses the database of the research „The Social History of Hungarian Film 1931–2015/2019” by the Department of Film Studies of the ELTE University, completed with the data of the films’ editors.

In addition, for this study some editors were interviewed who experienced the era of this double change. Interviews provided an opportunity to record their experiences through their eyes, observing the reasons for the variation in the rate of the editors’ gender from their point of view. The focus of the research connects the two major changes that occurred in the 1990s: the technological transition and the institutional transformation of the gender shift of the same era.

Bartal Dóra

## „Mozgás az éhenhalás és a szabadság tengelyén” Női dokumentumfilmek a magyar filmes intézményrendszerben

Jelen tanulmány a kreatívipar és a művészeti láthatatlan munka hívószavai mentén vizsgálja a 2010 utáni magyar dokumentumfilm mezőt. Nem kíván és nem is tud átfogó képet nyújtani a teljes magyar dokumentumfilm szakma állapotáról, hanem az ebben a mezőben dolgozó néhány női alkotó szubjektív tapasztalatait dolgozza fel. A kortárs magyar dokumentumfilm kapcsán azért érdemes a női láthatatlan munkával foglalkozni, mert meglátásom szerint a kultúra ezen területén és a filmgyártáson belül is fokozottan újratelelődhetnek a társadalmi nemi egyenlőtlenségek, valamint normalizálódhatnak olyan, belsővé váló neoliberális gyakorlatok, amelyek a mező résztvevőit az önkizsákmányolás felé terelik. Ahogy azt több kultúrakutató is megállapította, a kulturális termelés anyagi feltételeinek, tehát a munkakultúráknak a vizsgálatával a kulturális mező tágabb problémáit, egyenlőtlenségeit lehet tetten érni.<sup>1</sup> Reményeim szerint ez a pillanatnyi állapotfelmérés kiin-

dulópontja lehet a magyar kultúra más ágazatait érintő további kutatásoknak is.

Magyarországon 2022 nyarán kerültek a közéleti diskurzusok középpontjába kulturális dolgozók, amikor az úgynevezett kata (kisadózó vállalkozások tételes adója) adózási formát módosító törvényjavaslat benyújtását követően jelentős tüntetéshullám indult el. Az adózási forma változása és megszüntetése nem csak a kulturális mezőben dolgozókat érintette, hiszen közel 460 ezer lakos használta ezt a konstrukciót valamilyen formában,<sup>2</sup> ami nem meglepő a rövid távú, ideiglenes és prekár<sup>3</sup> munkákat vállalók számának globális és magyarországi növekedésének ismeretében. Amíg egy másik csoport, a platformkapitalizmusban érintett biciklis futárok<sup>4</sup> erős és koordinált jelenlétet mutattak Budapest és más városok utcáin,<sup>5</sup> a kulturális élet képviselői az online és szimbolikus diskurzusok kiemelt szereplői lettek,<sup>6</sup> hiszen kulturális tőkájuknek köszönhetően némi érdekérvényesítő

1 Buka Virág Ilona – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: Kultúra és kapitalizmus. *Fordulat* 30 (2022) no. 1. p. 7.; Deuze, Mark – Newlands, Gemma – Kotišová, Johana – van't Hof, Erwin: Toward a Theory of Atypical Media Work and Social Hope. *Artha-Journal of Social Sciences* 19 (2020) no. 3. pp. 1–2.

2 Fazekas Lázár Benjámin: Megszavazták a 460 ezer ember életét megnehezítő kata-módosítót, az ellenzék az Alkotmánybírósághoz fordul. <https://merce.hu/2022/07/12/megszavaztak-a-460-ezer-ember-életét-megnehezito-kata-modositot-az-ellenzek-az-alkotmanybirosaghoz-fordul/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

3 Guy Standing meghatározása szerint a prekariátus olyan, a globalizáció hatására formálódó osztály, amelynek a munkavégzését meghatározza a kötelező rugalmasság, az alacsony és bizonytalan bér és a teljes munkaidős munkához járó szociális biztonság hiánya. A szerző hozzáteszi, a prekár osztályba többen önként csatlakoznak, és vannak olyanok is, akik nem tekintenek magukra áldozatként. Standing, Guy: Prekariátus: Lakosokból állampolgárok. *Fordulat* 19 (2012) no. 3. pp. 29–31.

4 Ürmösy Anna: Hogyan ösztönzi önkizsákmányolásra az algoritmus a biciklis futárokat? <https://ujegyenloseg.hu/hogyan-osztonzi-onkizsakmanyolasra-az-algoritmus-a-biciklis-futarokat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

5 Simor Dániel – Lengyel-Szabó Péter: Nem szívesen adózom többet egy olyan kormánynak, ami ezt a pénzt stadionra és lówellnessre költi. <https://telex.hu/video/2022/07/18/margit-hid-futar-tuntetes-lezaras-kata-rezsi-video> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

6 Öten tartanak beszédet az esti kata-tüntetésen. <https://rtl.hu/belfold/2022/07/13/kata-tuntetes-szerda-bveszedek> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.); noÁr a kata-törvényről: „Ez még csak a bemelegítés” <https://szinhaz.online/noar-a-kata-torvenyrol-ez-meg-csak-a-bemelegites/>; „Nagyon aggódom, hogy mi lesz így a magyar kultúrával!” <https://fidelio.hu/plusz/nagyon-aggodom-hogy-mi-lesz-igy-a-magyar-kulturaval-reakciok-a-kulturalis-élet-szereploitol-a-kata-torvenymodositasrol-172624.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

képességük is van. A filmes szervezetek az elsők között szólaltak fel,<sup>7</sup> ám nem sokkal később több kreatív szakma érdekvédelmi szervezete is összefogott és megszólalt a témában. Kormányzatnak szóló javaslatokat többek között a Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete, a MADOKE is megfogalmazott.<sup>8</sup>

A kulturális mezőben való részvétel nehézségeit a megélhetés szemszögéből 2022 nyara előtt szinte alig emelte témái közé a sajtó. Nem beszéltek erről a kulturális elit<sup>9</sup> tagjai, de még maguk az érdekvédelmi szervezetek sem. A kulturális élet átrendeződéséről és az állami források újraelosztásáról szóló nyilvános diskurzusok nagy része ideológiai törésvonalak mentén és a művészeti autonómia kérdései körül zajlik: hogy csak közelmúltbeli filmszakmai példákat említsünk, ilyen volt 2020-ban a Színház- és Filmművészeti Egyetem alapítványi kézbe juttatása és az ezáltal végrehajtott intézményelit-csere, valamint nemrég a Magyar Nemzeti Filmalap által életre hívott Inkubátor Program átalakítása a Nemzeti Filmintézet égisze alatt, ami forrásmegvonásokkal sújtott alkotókat tematikai-ideológiai okok miatt.<sup>10</sup> Amikor pedig az anyagi vonatkozás kerül a középpontba, az szintén a politikai polarizáció fénytörésében látszódik, és leginkább az intézményekről esik szó: lerobbanó kőszínházak, korszerűtlen mozik, forráshiányos, összetakolt fesztiválok, támogatás nélkül ma-

radt szaklapok adják a témát. A kulturális szférában dolgozó alkotókról, szervezőkről és a megélhetés közvetlen kérdéseiről nagyon ritkán esik szó. A Nemzeti Kulturális Alap szervezeti átalakulása és a forráselvonások kapcsán szerveződött tüntetések retorikájából is ez olvasható ki.<sup>11</sup> Továbbá a kulturális elit akkor sem szólalt fel az egyéni megélhetés problémáinak ügyében, amikor a kulturális intézményekben dolgozók státuszváltozásáról hoztak törvényt.<sup>12</sup> Ezt a csendet törte meg, ha csak kis időre is, a kata-törvénymódosítások elleni tiltakozáshullám. A kultúrában dolgozók megélhetésének és munkakörülményeinek kérdése azonban sem korábban, sem azóta nem került előtérbe a mainstream diskurzusokban, és az akadémiai szövegekben is csak szórványosan.<sup>13</sup> Ez a tanulmány ezen szándékozik változtatni a magyarul megjelent vizsgálatok bővítésével, így többek között Katja Praznik írása<sup>14</sup> nyomán arra vállalkozik, hogy a filmszakma kontextusában elemezze a művészeti munka eltagadott munka jellegét, különös tekintettel annak társadalmi nemi vonatkozásaira. Céлом a női alkotók és szervezők által végzett művészeti munka leértékelődésének elemzése és a női dokumentumfilmek specifikus helyzetének tárgyalása a kortárs magyar dokumentumfilmmezőben.

A magyar dokumentumfilmmező kutatása azért izgalmas terület, mert ez az állami hegemon kultúra<sup>15</sup> sajátos

7 Filmes egyesületek: az új kata nincs tekintettel a sajátos munkavégzésre. <https://kreativ.hu/cikk/filmes-egyesuletek-az-uj-kata-nincs-tekittetel-a-sajatos-munkavegzésre> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

8 Kata-változás – Iparági összefogás. <https://www.mtpa.hu/hirek/89> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

9 A magyarországi kulturális elit jellegzetességeinek és változási dinamikájának megértéséhez lásd: Kristóf Luca: *Kulturális elit és politika a mai Magyarországon*. Budapest: Gondolat – Társadalomtudomány Kutatóközpont, 2021.

10 Varga Dénes: Veszélyben az Inkubátor, három nyertes film mégsem készülhet el. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/veszelyben-az-inkubator-harom-nyertes-film-megsem-keszulhet-el> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.); Nyertesek és tiltakozás az Inkubátor pitch-fórumán. <https://magyar.film.hu/filmhu/hir/nyertesek-es-tiltakozas-az-inkubator-pitch-foruman> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

11 Jankovics Márton – Bitá Dániel: „Mégsem vagytok a kultúra gyilkosai?” – a szabad színházakért tüntettek. <https://24.hu/kultura/2019/12/09/a-szabad-szinhazakert-a-kultura-fuggetlensegeert-tuntetnek/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

12 Bogatin Bence: Megszavazta a Fidesz, hogy elveszik a kulturális dolgozók közalkalmazotti státuszát. <https://merce.hu/2020/05/19/megszavazta-a-fidesz-hogy-elveszik-a-kulturalis-dolgozok-kozalalmazotti-statuszat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

13 Barna Emília – Madár Mária – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat* 26 (2019) no. 2.; Barna Emília – Blaskó, Ágnes: Music industry workers' autonomy and (un)changing relations of dependency in the wake of COVID-19 in Hungary: Conclusions of a sociodrama research project. *Intersections. East European Journal of Society and Politics* 7 (2021) no. 3. p. 281.

14 Praznik, Katja: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. *Fordulat* 30 (2022) no. 1. pp. 65–83.

15 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 226.

szelete, amely a játékfilmes filmiparhoz képest sokkal kevésbé kapott kiemelt ideológiai szerepet a kulturális politikában. Kezdeti megállapításaim szerint ebben a szűk mezőben az alkotók egyfajta „relatív autonómiát”<sup>16</sup> tapasztalnak meg, ehhez kapcsolódva viszont állandósult forráshiányt is. A szimbolikus sikereket elérő (nemzetközi fesztiválokon szereplő és azokon rendre díjakat kapó), rendszerint női rendezők és producerek által készített filmek legtöbbször erőforráshiányosan, láthatatlan munkát végezve tud megvalósulni. A költségek és kockázatok az egyéneket terhelik, a filmek gyártása sokszor hazai finanszírozás nélkül vagy külföldi koprodukcióban, észak-amerikai vagy nyugat-európai pályázatok, workshopok bevonásával történik. A filmek készítését és bemutatását egyre inkább a neoliberális logika határozza meg, a magyar dokumentumfilmek állami-politikai kitettsége mellett azok globális piaci függőségét is megnövelve.

Tanulmányom női dokumentumfilmes alkotókkal végzett beszélgetéseken alapszik, és az alkotók munkakörülményeit, tapasztalatait és szubjektív élményeit állítja a fókuszba. Munkám során kvalitatív interjúkat készítettem olyan női dokumentumfilmekkel – több rendezővel, egy producerrel és egy vágóval –, akik kifejezetten egész estés, legtöbbször több évig készülő, hosszú távú követéses dokumentumfilmek készítésével<sup>17</sup> foglalkoznak, és filmjeiket specifikus forgalmazási pályára kívánják terelni: fesztiválokon mutatják be, esetenként moziforgalmazásba kerülnek, illetve video-on-demand (VoD) platformokon debütálnak. Fontos ismérve ezen alkotók filmjeinek, hogy nem kizárólag magyar pályázati forrásból készülnek: vagy nem kapnak hazai támogatást, vagy a hazai mellett külföldi tőkét is bevonnak. Az öt alannyal folytatott interjúk laza struktúrájúak voltak, de hasonló kérdéseket jártak körül. Az alanyok kiválasztása hólabdaszerűen történt: az első kiválasztott ajánlott további beszélgetőpartnereket és

így tovább. Ennek a kiválasztási szempontnak az egyik előnye a megelőlegezett bizalom volt: a következő alany kevésbé volt távolságtartó személyem és az interjúhelyzet kapcsán a referencia miatt. Másfelől ez a módszer lehetőséget adott arra, hogy egy bizonyos körben mozgó alkotók munka- és élethelyzetét mélyebben megismerhettem (egy-egy dokumentumfilm elkészítésének körülményeit a rendező, a producer és a vágó szempontjából is hallottam). A hólabdaszerű kiválasztás hátránya azonban ugyanerről a tőről fakad: csak egy szűk csoport tapasztalatait ismerhettem meg, akiknek személyes és szakmai háttere sok közös vonást mutat. A legtöbbször a Színház- és Filmművészeti Egyetemen végeztek, hárman közülük DLA-fokozatot is szereztek. Egy későbbi, több különböző hátterű alany bevonásával készülő, nagyobb ívű kutatás egész biztosan több árnyalatát tudná megmutatni a női dokumentumfilmes tapasztalatoknak. Emellett szükséges lehet a műfaji kitekintés bővítése is annak érdekében, hogy más filmes formák elkészülésének körülményeivel – fikciós élőszereplős film, animáció, televíziós tartalmak – is össze lehessen hasonlítani a dokumentumfilmes tapasztalatokat.

A kvalitatív háttérinterjúkra való felkészüléshez, majd az interjúk feldolgozásához segítséget nyújtott Hanne Bruun tanulmánya, amely a médiaszereplőkkel való beszélgetések kritikai megközelítését emeli ki. Bruun Kirsten Fradsen nyomán felhívja a figyelmet arra a dichotómiára, hogy az interjúkészítők sokszor vagy-vagy pozícióban találhatják magukat: vagy az alkotók közti innovatív és kreatív munkára fókuszálnak, aminek nincs köze a fennálló hatalmi viszonyokhoz, vagy pedig a társadalmi-politikai, strukturális erőket akarják feltérképezni az alkotások vagy tevékenységek mögött, és a kétféle keretezési módszer nem tud egyensúlyba kerülni.<sup>18</sup> Bruun ezen kritikaszemléletét, illetve gyakorlati tanácsait igyekeztem alkalmazni, hiszen egyaránt kíváncsi voltam az alkotók napi tapaszta-

16 Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993. p. 55.

17 Gellér-Varga Zsuzsanna: *Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018. Doktori (DLA) disszertáció. [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DISSZERTACIO\\_GVZS\\_VEGLEGES.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DISSZERTACIO_GVZS_VEGLEGES.pdf); Almási Tamás: *Ahogy én látom. 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm-készítésben*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005. Doktori (DLA) disszertáció. [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi\\_tamas\\_dolgozat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf)

18 Bruun, Hanne: *The Qualitative Interview in Media Production Studies*. In: Paterson, Chris – Lee, David – Saha, Anamik – Zoellner, Anna (eds.): *Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016. pp. 131–141.

taira, és az is foglalkoztatott, hogy milyen hatalmi erőterben mozognak. Az interjúkérdések kiindulópontját egy hasonló fókuszú, az ír női dokumentumfilmes alkotók bevonásával készült kutatás<sup>19</sup> jelentette; az abban tárgyalt női alkotóknak a saját munkájukról szóló narratívái inspirálták az én felvetéseimet is, ezeket pedig kiegészítettem olyan kérdésekkel, amelyeket a magyar dokumentumfilmes közeg előzetes ismerete határozott meg.<sup>20</sup> A beszélgetések kiértékelésénél igyekeztem szem előtt tartani azt, amit több elméletirő is kiemel, miszerint az atipikus, kulturális és művészeti munkát végzők megszólalásait elemezve nem elégséges a külső körülmények áldozataiként tekinteni az ilyen területeken dolgozóakra, mivel figyelembe kell venni a megszólalók megélt tapasztalatát és érzelmi hozzáállását, valamint ambivalenciákkal terhelt szakmai identitását és ágenciáját.<sup>21</sup> Mindezen túl Johana Kotišová megállapításai is fontosak voltak, aki a kreatív munka körüli akadémiai diskurzusok nyugati fókuszát igyekezett ellensúlyozni poszt-szocialista országok kontextusának bemutatásával.<sup>22</sup>

Az interjúk értékeléséhez több egyszerű szempontot választottam: 1. szerettem volna megérteni, miért választották a dokumentumfilmes szakmát az interjúalanyok; 2. ezzel összefüggésben az is érdekelt, hogy milyennek látják az anyagi lehetőségeiket, milyenek a munkakörülményeik, és hogy tapasztalataik mennyire olvashatók össze a láthatatlan művészeti munkáról szóló elméleti megállapításokkal; 3. végül pedig arra voltam kíváncsi, hogy milyen hazai és globális hatalmi-politikai-gazdasági erők befolyásolják a saját szakmai identitásukat, milyen megküzdési stratégiáik vannak, és hogyan értékelik helyzetüket a kulturális munka kapcsán használt öröm-fájdalom tengelyen.<sup>23</sup>

## Állami és transznacionális függőség 2010 után

Az interjúk értékelése előtt érdemes összefoglalni a 2010 utáni magyar dokumentumfilmes mező egyes sajátosságait. A korszakhatár kijelölését több tényező is befolyásolta: egyrészt, ahogy Gagyi Ágnes is állítja, a társadalom és a művészet viszonya akkor lesz érdekes, amikor a kultúrpolitika és a kulturális normák átalakítása folyamatban van, illetve egyes szereplők kiszorulnak pozíciókból, vagy mások a megújulást sürgetik.<sup>24</sup> A Fidesz 2010-es választási győzelme és azóta megszilárduló politikai, gazdasági és kulturális hatalma egyértelműen szilárd korszakváltást jelent. Másrészt a dokumentumfilmet is több más hazai intézményes és globális hatás érte a kulturális szféra intézményes elitcseréin és erőforrásainak újraelosztásán túl is.

A legtágabb kontextusok vonatkozásában Stöhr Lóránt nyomán összefoglalható, hogy a nyugat-európai és észak-amerikai dokumentumfilmre az 1970-es évek után két nagy intézményes fordulat volt befolyással. 1. A közszolgálati feladatot magára vállaló dokumentumfilmes paradigma eltűnt, a gyártási struktúrák áthelyeződtek a kereskedelmi tévékhez. Ezen a téren a 90-es évektől elsősorban az HBO emelkedik ki mint esztétikai és produkciós változásokat előmozdító szereplő, majd a 2010-es évektől kezdve további streaming platformok is bekapcsolódtak a szintér fundamentális átforgalmazásába. Tartalmi és esztétikai értelemben e változás következménye, hogy a szélesebb társadalmat érintő kérdések helyett a kortárs dokumentumfilmben a magánéleti vizsgálódások kerülnek előtérbe. Ezt a trendet David Hogarth nyomán televízia-

19 O'Brien, Anne: (Not) getting the credit: women, liminal subjectivity and resisting neoliberalism in documentary production. *Media, Culture and Society* 40 (2017) no. 5. pp. 673–688.

20 Interjúk a Magyar Dokumentumfilmesek Egyesülete (MADOKÉ) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés.

21 Deuze–Kotišová–van't Hof: Toward a Theory of Atypical Media Work and Social Hope. pp. 2–5.

22 Johana Kotišová: Devastating Dreamjobs. Ambivalence, Emotions, and Creative Labor in a Post-socialist Audiovisual Industry. *Illuminace* 31 (2020) no. 4. p. 28.

23 O'Brien: (Not) getting the credit. p. 674.

24 Gagyi Ágnes: Válaszok a kulturális intézményrendszer válságára – kritika, politika, intézményen kívüli gyakorlatok. <http://tranzitblog.hu/gagyi-agnes-valaszok-a-kulturalis-intezmenyrendszer-valsagara-kritika-politika-intezmenyen-kivuli-gyakorlatok/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

lizálódásnak is nevezik.<sup>25</sup> 2. A másik fontos hatás alapja a 80-as évektől kezdődően a filmfesztiválok elszaporodása és profiljuk bővülése. A fesztiválok ugyanis mind jobban beszállnak a filmek és projektek fejlesztésébe is. Ez a trend a fesztiválokra, illetve a mozikba szánt alkotások új dokumentumfilmre reneszánszához vezetett. A vonatkozó filmekre mindazonáltal egyfajta domináns esztétika jellemző.<sup>26</sup>

Ezek a nemzetközi dokumentumfilm hullámok az egykori keleti blokk országaiba is elértek. Hol előbb, hol később, és többször a centrumországok szellemi vagy anyagi közreműködésével az ezredfordulót követően a régió országainak dokumentumfilm intézményrendszerében komoly intézményi átalakulások történtek. Mindennek szabályozási keretét a neoliberais kultúrpolitika megérkezése, illetve az EU-csatlakozás adta. Az intézményi működés kereteit az EU-s médiatörvényekhez igazították, amelyek a szabad piaci versenyt támogatták a „kulturális és politikai integráció” érdekében.<sup>27</sup> A magyar dokumentumfilm rendszerváltás utáni átalakulása kapcsán is kulcskérdés az intézményi háttér gyengesége, sőt hiánya.<sup>28</sup> Erről, a hazai dokumentumfilm mező átalakulásáról a *Metropolis* tematikus összeállításában, illetve számos tanulmányban, valamint szakmai fórumokon esett szó – a téma tehát legalább nem hiányzott a szakmai diskurzusból.<sup>29</sup> A külföldről származó új gyakorlatok ezen a területen részben 2010 után értek be: a magyar dokumentumfilm szcéna azon szegmensében zajlott látványos

átalakulás, ahol alapvetően a moziba szánt, legtöbbször hosszú távú követéses dokumentumfilmek készítése volt jellemző. Ezen a területen markáns alkotói és produceri nemzedékváltás és produkciós munkakultúra-váltás is történt. A készítőket alkotásait formanyelvi szempontból tekintve posztgriersoninak nevezhetjük: a filmek a kamera által rögzítendő objektív valóságot megkérdőjelezzik, markáns rendezői beavatkozást és jelenlétet alkalmaznak, valamint játékfilm narratív eszközöket használnak.<sup>30</sup> Lényeges összetevői az alkotásoknak, hogy a fentebb összefoglalt nemzetközi dokumentumfilm reneszánszhoz vagy hullámhoz kívántak csatlakozni, és hogy már az európai produkciós és fesztiválhálózatba bekapcsolódva készültek. Ezt a bekapcsolódást előmozdította az SZFE dokumentumfilm (magyar és nemzetközi) képzéseinek elindulása (2012) és az HBO régiós terjeszkedése (2009) is. Ezzel egy időben az állami filmfinanszírozási rendszer is több lépcsőben átalakult. 2011 és 2020 között a Médiatanácsnál és a Magyar Nemzeti Filmalpnál lehetett pályázni (átlagosan 7 és 20 millió forint közötti támogatásra), majd 2020-tól a Magyar Nemzeti Filmintézet külön mozi és tévés részlegére lehet filmterveket beadni. A mozi pályázatok keretében a játékfilm produkciókhoz hasonló projekt-támogatások is léteznek, bár a gyakorlatban ilyesmi ritkábban valósul meg.<sup>31</sup>

A szakmai fórumokon továbbra is több vita szól arról, hogy a 2010 utáni időszakban a moziba szánt filmeket készítő alkotók számára rugalmatlan volt a finanszírozá-

25 Hogarth, David: *Realer Than Reel. Global Directions in Documentary*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2006. p. 3.

26 Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2019. pp. 38–45.

27 Imre Anikó: Minőség és televízió. (trans. Matuska Ágnes) *Apertúra* (2018 tavasz) <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

28 Több konfliktus a 2000-es évek elején csúcsosodott ki, amikor két érdekvédelemi szervezet, a Magyar Dokumentumfilm-rendezők Egyesülete (MADE) és a Dokumentumfilm Rendezők Klubja (DocClub) is megalakult. Ezek tagsága kifejezte a szakma elégedetlenségét a pályázati rendszerrel szemben, valamint a dokumentumfilm presztízsének visszaszerzését és az értékmegőrzést tűzték ki célul. Beszélgetés a MADE és a DocClub alapítóival 2022 őszén, személyes közlés.

29 Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis* (2004) no. 2. <https://metropolis.org.hu/a-magyar-dokumentumfilm-rendszervaltasa-a-magyar-dokumentumfilm-a-rendszervaltas-utan-1> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.); Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 51.; Tamás Amaryllyis: Nem kor-szerű történet – Beszélgetés Almási Tamással. *Filmvilág* (2000) no. 6. p. 19.

30 Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. pp. 73–86.

31 Beszélgetés a Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete (MADOKE) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés.

si rendszer.<sup>32</sup> A sokszor patrónus–kliens<sup>33</sup> viszonyokon nyugvó állami támogatások esetlegessége, a munkavégzés globális átalakulásának (szabadúszás, prekarizálódás) nehézségei ellenére a kortárs dokumentumfilm új nemzedéke több szimbolikus elismerést is magáénak tudhat. A nemzetközi fesztiválsikerek mellett kiemelhető az is, hogy filmjeik népszerűek lettek filmklubokban, mozikban és különböző streaming platformokon. Stóhr Lóránt ennek jegyében a kortárs magyar dokumentumfilm paradigmaváltásáról ír, és leginkább ennek esztétikai vetületeire fókuszál könyvében, megemlítve azt is, hogy a paradigmaváltás előmozdítói sokszor női alkotók voltak.<sup>34</sup> Mindezen túl a hátszelüket jelentő produkciós cégek, valamint a forgalmazás és a fesztiválszervezés terén aktív műhelyek és szereplők feminizált jellege is feltűnő. Ez a paradigmaváltás még korántsem lezárt folyamat, hanem élő, jelenleg a globális és magyar filmes világban is formálódó átalakulás az alkotók, a hatalmi pozíciókban levők és a nézők számára is.

Magára a hazai színtérre visszatérve: kétségtelen, hogy 2020 januárja után, a Magyar Nemzeti Filmalap átalakítását és jogutódja, a Nemzeti Filmintézet megalapítását követően új intézményes időszámítás kezdődött. Többek között megszűnt a Médiatanács Mecenatúra programja, így minden filmfinanszírozási tevékenység az NFI-hez került, ahol a filmgyártás teljes támogatási összege két éven belül több mint a duplájára nőtt.<sup>35</sup> Többek között a pályázati rendszer újbóli átalakulása motiválta egy új szakmai érdekképviseleti szervezet, a MADOKE (Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete) 2020-as megalapítását.<sup>36</sup>

Kotišová összefoglalása szerint a térségre a média és a kultúra területén posztzocialista hibriditás jellemző: a közvélemény és a kulturális elit állami beavatkozást sürget (ami a szocialista időszakra jellemző állami fenntartás valamiféle folytatása), miközben a kultúragyártás nyugati és neoliberalis módozatai is megérkeztek a régióba a nyugati know-how idealizációja kíséretében. Mindezen túl erősek azok az elgondolások is, amelyek szerint az államilag támogatott média felesleges, és amelyek a kulturális termelés rentabilitását és versenyképességét kéri számon.<sup>37</sup> Ezek az eltérő nézőpontok számos, a gyakorlatban is tetten érhető paradoxont eredményeznek.<sup>38</sup> A posztzocialista hibriditás fogalmát a hazai filmgyártásra vonatkoztatva azt látjuk, hogy az nagyjából egybevág azon elemzők koncepciójával, akik a Nemzeti Együttműködés Rendszerének (NER) kulturális termelését vizsgálják. Meglátásuk szerint az állami filmfinanszírozási rendszer – legalábbis 2020-ig – egyedinek tűnt a NER-ben, mivel nem teljes ideológiai kontroll jellemezte, hanem a kulturális gyakorlatok – Raymond Williams kifejezését használva – inkorporációja az állami hegemoniába a neoliberalis menedzserszemlélet alkalmazásával.<sup>39</sup> Nézetem szerint míg játékfilmes területen a szakma inkorporációját figyelhetjük meg, a dokumentumfilmek esetében 2010 után az „állami kultúrpolitika inkorporáló és kitesztelő sajátosságai”<sup>40</sup> egyaránt megfigyelhetők. Mivel a dokumentumfilm a magyar kultúrpolitikában a játékfilmmel összevetve nem kapott kitérítetett figyelmet, a dokumentumfilmek egyfajta „relatív autonómiát”<sup>41</sup> tapasztaltak meg. Az ebben a mezőben megélt bizony-

32 Bartal Dóra: „Együtt vagyunk felelősek a filmért” – Beszélgetés Ugrin Juliánával. [http://www.verzio.org/hu/blog/interju\\_ugrin\\_julianna\\_konnyu\\_leckek\\_woman\\_captured](http://www.verzio.org/hu/blog/interju_ugrin_julianna_konnyu_leckek_woman_captured) (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

33 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 227.

34 Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 71.

35 Bucsky Péter: Egyre több magyar film készül, de egyre kevesebb emberhez jutnak el. <https://g7.hu/kozelet/20231110/egyretobb-magyar-film-keszul-de-egyre-kevesebb-emberhez-jutnak-el/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

36 Beszélgetés a Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete (MADOKE) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés.

37 Bucsky: Egyre több magyar film készül, de egyre kevesebb emberhez jutnak el.

38 Mihelj, Sabina – Downey, John: Introduction: Comparing Media Systems in Central and Eastern Europe: Politics, Economy, Culture. In: Mihelj–Downey (eds.): *Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy, Culture*. Farham: Ashgate, 2012. p. 1. – idézi: Kotišová: Devastating Dreamjobs. pp. 28–29.

39 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 227.; Kristóf: *Kultúrcsaták*. p. 20.

40 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 226.

41 Bourdieu: *The Field of Cultural Production*. p. 55.

talanság, esetlegesség és a formális struktúrák hiánya az egyéni erőfeszítések és innovációk fontosságát mutatja meg. A játékfilmes termelés teljes inkorporációjának tézisént némiképp árnyalja egy újabb írás, amely az állami támogatásból kiszoruló független filmes szcénát elemzi, és hangsúlyozza, hogy már az Andy Vajna kormánybiztossága által fémjelzett időszakban is nagyjából minden harmadik magyar film állami támogatás nélkül készült,<sup>42</sup> és azóta csak még inkább szűkültek a lehetőségek az NFI erősebb ideológiakontrollja okán. Egy további elemzés a Magyar Nemzeti Filmalap forgatókönyv-fejlesztési folyamatát járta körül, a művészeti autonómia kérdését fókuszba állítva. Szerzői háttérbeszélgetések alapján megállapították, hogy a döntőbizottság és az alkotók közötti tisztázatlan viszony és a DB hallgatólagos normái miatt – mind műfaji, mind ideológiai kérdésekben – a felálló rendszer első éveiben sokszor volt jellemző az öncenzúra és az idomulás a sugallt normák irányába.<sup>43</sup> A most készült interjúim alapján a jelenlegi NFI rendszert a dokumentumfilmes alkotók még inkább ideológiai csatatérnek tartják, ahol a kultúra instrumentalizálása zajlik politikai célok mentén, ezért vagy nem is pályáznak bizonyos témákkal, a történetek bizonyos elemeit szándékosan a háttérbe tolják, vagy pedig komoly morális dilemmákkal szembesülnek a pályázás előtt. Mindezen túl többen kiemelték bizonyos gyakorlati anomáliákat a támogatási rendszerben, amely nem veszi figyelembe a dokumentumfilm-készítés specifikumait. Egyrészt az alkotóknak nincs is lehetőségük részt venni a három elkülönülő pályázati szakaszban (fejlesztési, előkészítési, gyártási szakasz), mivel jelenleg az NFI a mozis ablakba benyújtott filfterveket rendszerint a televíziósba sorolja át, ignorálva a követő dokumentumfilmek hosszú gyártási és vágási folyamatát. De példaként kiemelték még azt a költségvetésre vonatkozó szabályt is, miszerint a költségvetésnek csak bizonyos százalékát kaphatja meg a rendező vagy a producer fizetésként. Ez a szabály a játékfilmek esetében észszerű, mivel azokban a filmekben nagy stáb dolgozik. A doku-

mentumfilmek készítésében azonban a rendező és a producer rendszerint több szerepkörben is részt vesz, ráadásul a folyamat jóval hosszabb ideig tart, mint egy átlagos játékfilm forgatása. A Filmtörvényben szerepel egy olyan passzus is, amely szerint a gyártási pályázat leadása előtt nem lehet forgatni. Ez a szabály szintén közel teljesíthetetlen a dokumentumfilmek esetében, mivel akár több hónapig vagy évig kell követni egy szereplőt, mire kiderülhet, hogy érdemes-e folytatni egy projektet.

A hazai viszonyoktól egy lépéssel eltávolodva, a transznacionális térben is szűkülő lehetőségeket vehetünk észre. Korábban az HBO társfinanszírozóként be tudott szállni a magyar dokumentumfilmek finanszírozásába, és a magyar filmeseknek hasonló feltételeket és támogatási összegeket biztosítottak, mint a régió többi alkotójának.<sup>44</sup> Az utóbbi egy-két évben azonban a globális médiapiac néha földcsuszamlásszerű változásai fokozottan fejtik ki hatásukat a hazai dokumentumfilmekre is a függőségi viszonyok miatt. Ilyen változás volt az olyan médiakonglomerátumok, mint a Netflix monopóliumhelyzetének kialakulása vagy az HBO felvásárlása a Discovery által; ezek a gigavállalatok jelenleg egyre kevesebb teret adnak a kis, független produkciós cégeknek, működési gyakorlataik pedig még nagyobb kiszolgáltatottságot okoznak a kelet-európai dokumentumfilmes mezőben.

## Művészeti munka, láthatatlan munka, dokumentumfilm

A hazai dokumentumfilmes színtér áttekintése után a kreatív munka kérdéskörét érdemes közelebbről is megvizsgálni a női alkotók perspektívájából. Ahogy más kulturális termékekét, a dokumentumfilmek termelését, terjesztését és fogyasztását is összetett társadalmi és intézményes környezet határozza meg. Pierre Bourdieu egyik legfontosabb kérdése ezzel kapcsolatban az volt, hogy mi számít érvényes műnek egy adott mezőben.<sup>45</sup> Ha a filmes mezőre vetítve tesszük fel a kérdést, hogy vajon

42 Konkol Máté: „Remélem, legközelebb sikerül pályáznod.” Függetlenség a filmiparban és ennek kortárs magyar dilemmái. *Fordulat* 30 (2022) no. 1. p. 215.

43 Pálos Máté – Roboz Gábor: Kölcsönös bizalmatlanságon alapuló rendszer alakulhat ki. *Prizma* 14 (2016) pp. 62–67.

44 Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 69.

45 Bourdieu: *The Field of Cultural Production*. p. 178.

mi számít érvényes és értékes filmnek, akkor azt látjuk, hogy a dokumentumfilmek a játékfilmekhez képest mindig az alsó polcra kerültek. A közszolgálati és társadalomjobbító funkció, ami a nem fikciós műveket az ismeretterjesztéssel és az oktatással kötötte össze, távol tartotta az ebben a formátumban alkotókat a modern szerzői filmmel megszülető zsenikultuszról – amely zsenikultusznak nemcsak a képviselői, de normáinak megalkotói is fehér férfiak voltak.<sup>46</sup> Ezért ma már közhelynek számít, hogy a nők számára a dokumentumfilm-készítésbe való belépés egyszerűbb, mint a patriarchátus által meghatározott hierarchikus játékfilmgyártásba. Fontos azonban megjegyezni, ahogy Bourdieu is rámutat: az egymással versengő formák körüli esztétikai eredetű diskurzusok<sup>47</sup> sokszor tagadják a szimbolikus és gazdasági tőkéhez való hozzájutás konfliktusait.<sup>48</sup> A dokumentumfilmek esetében tehát az a dilemma merül fel, hogy az alacsony presztízs és az ezzel járó alacsonyabb anyagi megbecsültség kialakulása a formátumhoz magához kötődik, vagy pedig azért alacsony a presztízse és marginalizálódik, mert zömében nők készítik, akiknek a társadalomban végzett számos más munkáját is leértékelik.

Praznik úgy véli, hogy az ehhez hasonló legitimációs jelenségek vizsgálatakor az 1970-es években megszülető marxista feminista ismeretelmélet és így a házimunka és a művészeti munka közti analógia erős magyarázóerővel bír. A szerző egyenesen úgy gondolja, hogy a művészetek munka jellege is el van tagadva azáltal, hogy láthatatlanná van téve, „nem munkaként” konstruálódik, és pont ezért értéktelenedik el. Állítása szerint csakúgy, mint a női reprodukív munkát – a gyerekevelést és a ház körüli teendőket –, a művészeti munkát is esszenciális tulajdonságokhoz kötik az ipari forradalom utáni kapitalista mítoszok. A női reprodukív munka a női karakterhez köthető gondoskodás, amely természetes, szubjektív szük-

ségletként jelenik meg, a művészeti munka pedig a megfoghatatlan, veleszületett tehetség és kreativitás attribútumaival jellemezhető. Fontos párhuzam még, hogy miként a házimunka is az otthon privát szférájában zajlik, a művészeti világ is a gazdaságtól távoli, attól független társadalmi térnek tűnik, résztvevői ezért látszólag kívül tudnak maradni a mindennapok rögválóságán, az elidegenedett bér munkán és a piaci viszonyokon. Mind a női, mind pedig a művészeti munka „magánügyként”, az egyén személyes, belső igényei mentén van keretelve, és ezért depolitizálódik. A házimunkát a művészeti munkától mégis megkülönbözteti, hogy míg az előző úgy konstruálódik, hogy ezt a nők a közösségért, másokért teszik, az utóbbi esetében jelen van a választás mozzanata, amikor a művészeti munkához a maskulin autonómia és a művészi szubjektum fogalma kapcsolódik, az alkotásokban tehát az individuum kivetülését látjuk. A műalkotások furcsa kettősége, hogy maga a munkavégzés láthatatlan, de a terméket és alkotóját, ha a műalkotás elnyeri az elismerést, már csodálni lehet, azaz ahogy Bourdieu is állítja: ha az autonóm alkotó és tehetségét áruba nem bocsátó művész „felszentelése” megtörténik, már lesz csereértéke az alkotásainak, és részesülhet javakban.<sup>49</sup>

A kreatív autonómia gyakorlati aspektusait Barna Emília és Blaskó Ágnes a zeneiparról szóló tanulmányukban fejtik ki: Foucault és Bourdieu írásaira hivatkozva kiemelik, hogy az autonómia fogalma nemcsak függetlenséget jelent a hagyományos alkalmazotti foglalkoztatottságtól, de az önmegvalósítás értelmében is használható. Mindez azonban felfogható a neoliberális kapitalizmus internalizációs mechanizmusaként vagy „pszichopolitikaként” is.<sup>50</sup> Tehát a kreativitással összekapcsolt pozitív ideológiák, valamint a munka rugalmasnak tűnő jellege egyfajta hamis szabadságérzést adhat. Így az ezzel járó munkavégzés áldozatait nem látszódnak, pedig a folya-

46 Ugyanez igaz más művészeti területeken is, lásd: Praznik: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. p. 66.

47 Jelképes az is, hogy két érdekvédelmi szervezet, a 2020-es évek elején alakult DocClub és a MADOKE esetében is az alapszabályukban szerepel az értékjelző „kreatív” fogalom vélhetőleg olyan céllal, hogy a dokumentumfilmet a többi filmes forma mellé tudják emelni, tehát hogy művészetként, autonóm alkotásról lehessen beszélni róluk, és nem mint filmes dokumentációkról.

48 Buka Virág Ilona – Nagy Kristóf: A kultúra közjé. *Fordulat* 27 (2020) no 1. p. 112.; Praznik: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. p. 75.

49 Praznik: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. pp. 65–81.

50 Byung-Chul Han filozófus kifejezése, amelyet Szalai Erzsébet is továbbgondolt. Szalai Erzsébet: Lélek és profitráta 1. <https://merce.hu/2021/01/23/szalai-erzsebet-lelek-es-profitrata-1/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

matos önmenedzselés, a soha véget nem érő munka, a fizikai munkahely hiányában az otthon tereibe besűrűdő munka megerősíti a hatalmi viszonyok kizsákmányoló logikáját.<sup>51</sup> Praznik és azok a szerzők, akik a saját kutatási területüket kreatíviparként definiálják, és ezen belül az atipikus munkákkal foglalkoznak, kiemelik még a szabadidő mítoszát is, amely körüllegi a kreatív szakmákat, és olyan neoliberais ideológiákat erősít meg, mint a „csináld, amit szeretsz, és az olyan, mintha egy napot se dolgoznál”. A művészeti munkák kapcsán tehát még inkább hangsúlyos, hogy a munka nem intenzív, mivel a bérmunkával ellentétben a jutalma a benne rejlő individuális kiteljesedés, nem pedig a fizetés. A szerzők szerint az is alapvetésnek számít, hogy a média és a művészet világában dolgozók életét meghatározza az anyagi bizonytalanság, legyen szó akár női vagy férfi alkotóról, mivel ez már eleve kódolt az alkotói folyamat sajátosságaiban. Az elhúzódo, időkorlátok nélküli készítési periódus, az alkotás előállításának költségei és megtérülésének összege egyaránt kiszámíthatatlanok, de a kortárs kultúrában maguk a struktúrák is bizonytalanok globális szinten és a posztzocialista országokban egyaránt.<sup>52</sup> A filmiparra is jellemző az az általános trend, hogy a megrendelők egyre inkább kiszervezik a munkát kisebb cégeknek,<sup>53</sup> ahol a dolgozók nem állandó munkaviszonyban vannak, hanem egy-egy projektre szerződnek magánvállalkozóként, így nem részesülnek a bejelentett munka nyújtotta biztonságban,<sup>54</sup> és nincs kollektív érdekvédelemük.

Visszatérve a kreatív ipar elméleti vonatkozásaira, érdemes megemlíteni Hesmondhalgh és Baker, valamint Hochschild munkásságát. Hesmondhalgh és Baker mellett érvelnek, hogy normatív megközelítés helyett a kreatív ipari identitások több szegmensére érdemes figyelniük, amelyek egyaránt rendelkeznek jó és rossz kvalitásokkal.<sup>55</sup> Hesmondhalgh kritikával illeti azokat a neomarxista és posztstrukturális meglátásokat, amelyek szerint a kreatíviparban az autonómia és az önmegvalósítás kizárólag a kizsákmányolás és a felügyelet eszközei, mivel ezek a dolgozók számára számtalan örömforrást is nyújtanak, valamint lehetőséget adnak, hogy a saját munkaidentitásukban megtapasztalják a kontrollt.<sup>56</sup> Az érzelmi munka elismert teoretikusa, Hochschild szerint a nők és a férfiak különböző érzelmi szocializációja később a munkaviszonyokat is meghatározza, mivel a nők mások érzéseinek lesznek a kezelői. Ő ezt „árnyékmunkának” is nevezi, valamint kiemeli, hogy az alkalmazkodás mint elvárt tulajdonság is a női érzelmi munka része lesz.<sup>57</sup>

Bár Hesmondhalgh és Baker megállapításait is fontosnak tartom, és az interjúk értékelésekor lényegessé válik ezeknek az ambivalenciáknak a megmutatása, munkahipotézisem felállításához elsősorban Praznik láthatatlan munkáról szóló gondolatmenetét folytatom. Úgy vélem, a dokumentumfilm készítése olyan alkotási forma lehet, ami több szinten is láthatatlan munkaként konstruálódik. A munka eltagadott gazdagsága három szinten is érvényesül a dokumentumfilmes munkában: 1. a dokumentumfilm sok gondoskodó, érzelmi munkával jár, ami elválaszthatatlan a gender-

51 Barna–Blaskó: Music industry workers’ autonomy and (un)changing relations of dependency in the wake of COVID-19 in Hungary. p. 281.

56 52 Kotišová: Devastating Dreamjobs. pp. 31–35.

53 Imre: Minőség és televízió.

54 A papíron projektalapú, de a valóságban fix munkaidős médiamunkák esetében a munkaadók nem egyszer kihasználják a kreatívipar bevett normáit, hogy a munkavállalókra terheljék a járulékok kifizetését és nem utolsósorban az adminisztratív terheket is. Több, korábban a televízióban dolgozó interjúalanyom is ilyen bűjtött foglalkoztatásról számolt be. Kiss Soma Ábrahám: Az RTL-es dolgozók akciója rámutatott, hogy a hazai jogrendben nem lehet fellépni a kreatívipar bűjtött foglalkoztatása ellen. <https://merce.hu/2023/10/17/a-kormany-evke-ota-nem-kezeli-az-rtl-es-sztrajkhoz-vezeto-munkajogi-hianyossagokat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

55 Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah: *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London: Routledge, 2011. pp. 6–8.

56 Hesmondhalgh, David: Normativity and Social Justice. In: Taylor, Stephanie – Littleton, Karen (eds.): *Contemporary Identities of Creativity and Creative Work*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2012. pp. 235–236.

57 Hochschild, Arlie: *The Managed Heart*. Berkeley: University of California Press, 1983. pp. 162–171.

viszonyoktól, 2. egyszerre érvényesül benne a művészeti munkára jellemző individuális önmegvalósítási igény 3. és a társadalom jobbítását szolgáló közösségi motiváció. Mindhárom szint áldozatkészséget követel a résztvevőktől, és komplikált szakmai identitást hoz létre. Az alkotók több ambivalens érzelmek között ingadoznak, például szabadság–felelősség, háttérben maradás–elismertség. Továbbá a dokumentumfilmek készítését a neoliberális gazdasági környezet, illetve a nemzeti és transznacionális függőségi viszonyok is meghatározzák. Az alábbiakban azt szeretném kifejtetni, hogy a mindennapokban mit jelent, hogy néz ki pontosan ez a láthatatlanság és függőségi viszony.

## Motivációk és munka az „árral szemben”

Naivítás lenne részemből azt állítani, hogy a fent leírt jelenségekkel a tágabb dokumentumfilmes szakma vagy pedig a magyar alkotók nincsenek tisztában, csupán passzív nézői saját önkizsákmányolásuknak és túlhajszoltságuknak. 2018-ban a Szarajevói Filmfesztiválon Ugrin Julianna (aki nem volt ennek a kutatásnak az anyja) a dokumentumfilmes producerek nevében megfogalmazott manifesztót olvasott fel egy szakmai eseményen, ahol kifejtette azokat a nehézségeket, amelyekkel a magyar dokumentumfilmek szembenéznek. Egyik fő állítása az volt, hogy a dokumentumfilmmezés nem hobbi.<sup>58</sup> Továbbá azt sem érdemes eltagadni, hogy a kreatív és művészeti munkákkal járó szabadúszásnak előnyei is bőven vannak, hiszen ahogy sok kutató rámutatott, pont a konvencionális, beosztotti, időhöz és helyhez kötött munkaforma iránti ellenérzések motiválják azokat, akik prekár munkákat vállalnak. Kérdés viszont, hogy milyen árat fizetnek ezért a szabadságért,<sup>59</sup> és az is, hogy van-e választásuk azoknak, akik a filmszakmá-

ban szeretnének érvényesülni. Ezzel kapcsolatban Szalai Erzsébet Žizeket idézi, aki szerint az állampolgárok tisztában vannak alávetett helyzetükkel, „tudják, de mégis teszik” azt, ami miatt nehezebb lesz a helyzetük.<sup>60</sup>

A kérdéssorom első része tehát erre a „tudják, de mégis teszik”-re, valamint a munka rossz és jó aspektusaira vonatkozott. Arra, hogy az alkotók miért választották a dokumentumfilmet, mit gondolnak a dokumentumfilmek és a presztízs kapcsolatáról és ezzel összefüggésben a láthatatlan és alacsonyan fizetett munkáról. Az interjúkban résztvevők mindegyike erős elkötelezettséget mutatott a munkájával kapcsolatban, amelyet nem cserélnének le másra, valamint szilárd dokumentumfilmes identitással rendelkeznek, bár az egyik rendező, a vágó, illetve a producer foglalkozik más formátumokkal is, az egyik alany pedig a kitágított „visual storyteller” fogalmat is szívesen használja önmaga meghatározására. Azzal kapcsolatban, hogy mi motiválta őket arra, hogy ezen a pályán induljanak el, többféle válasz született, amelyek egyaránt vonatkoztak a filmek esztétikájára, az egyéni tehetségre és habitusra, valamint a munkamódszere. Egyéni tehetségként említették a kreativitást és a talpraesettséget, amit a dokumentumfilmes szerep megkövetel, valamint a munkamódszer nyújtotta biztonságérzetet. A legtöbben már cél tudatosan mentek a Színház- és Filmművészeti Egyetemre: dokumentumfilmekkel akartak foglalkozni (azok is, akik még nem a DokMA és Docnomads mesterképzésen vettek részt), és ez az elhatározás az egyetemi évek alatt is megerősödött bennük. Hárman már másoddiplomaként, négyen 25 év felett szerezték meg a filmes diplomát. Egyedül a vágó alany végzett fiatalabb korában, az ő életébe véletlenül került be a dokumentumfilm, személyes ismeretség alapján. Többen kiemelik: a dokumentumfilmmezés megadja azt a szabadságot, hogy meg tudják valósítani saját ötleteiket, azokkal a témákkal tudnak foglalkozni, amelyek a leginkább foglalkoztatják őket.<sup>61</sup> A vágó szintén kiemeli a kreativitást és a szabadságot, ami megnyilvánul

58 Beszélgetés a Magyar Dokumentumfilmesek Egyesülete (MADOKE) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés. Lásd még a MADOKE által szervezett kerekasztal-beszélgetést: Mindent láthatóvá kell tenni, ami változást hozhat – Női erők a dokumentumfilmben. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/mindent-lahtatova-tenni-noi-erok-a-dokumentumfilmben> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

59 Kotišová: Devastating Dreamjobs. p. 31.

60 Szalai: Lélek és profitráta I.

61 Az ír dokumentumfilmes női alkotók tapasztalata volt, hogy úgy tudnak munkához jutni, hogy ők maguk kezdeményezik. O'Brien: (Not) getting the credit. p. 683.

a dokumentumfilm utómunkában. A másik szempont az volt, hogy sokkal izgalmasabb „detektívként” feltárni és követni a „színesebb és sokkal hihetlenebb helyzeteket”. Tehát az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság is vonzónak számít. Ahogy az is, hogy nem kell akkora apparátust mozgatni, mint egy játékfilmnél, így nem kell feltétlenül másokra várni, hanem egy kamerával és hangfelvevővel bele lehet vágni egy történet követésébe; valamint a kis stáb hozzásegíti őket ahhoz, hogy bizalmi, intim közeget tudjanak teremteni a stáb és a szereplők között. Egy alany állítása szerint így „mindenkit érdekelni fog, amit csinálsz”, és lelkes lesz, ami egy nagyobb forgatáson nem tud megvalósulni. Többen úgy érzik, nem is szükséges a nagy stáb azokhoz a történetekhez, amelyeket ők el szeretnének mesélni. Két rendezőt a dokufikció is érdekelne, de az ilyen típusú filmeket is a megszokott munkamódszerrel valósítanák meg.

Ehhez kapcsolódik a hierarchia kérdése<sup>62</sup> is, amit az egyik rendező fontosnak tart megteremteni akkor is, ha kicsi a stáb. A legtöbben erről azért óvatosabban nyilatkoznak, sokkal inkább a munka kollaboratív jellegét emelik ki; azt, hogy itt a játékfilmmel ellentétben nem a rendező a legfontosabb,<sup>63</sup> hanem maga a történet, a szereplő és a téma. A legnegatívabb hozzáállás a hierarchiákkal szemben attól az alanytól érkezett, akinek rossz tapasztalata volt egy nagyobb, „puskaporos” hangulatú játékfilmes forgatáson, és ő volt az is, aki kifejezte, hogy azon túl, hogy a dokumentumfilm mint forma érdekli jobban, úgy érzi, hogy ide egyszerűbb a belépés nőként. Őt ez a forgatás, valamint az egyetemi projektek során érzékelt hozzáállás a társai és a tanárai részéről<sup>64</sup> eltántorította attól, hogy nagy volumenű fikciós projektekben vegyen részt Magyarországon operatorként, amit kifejezetten olyan maszkulin térnek érzékel, ahol nőként nem lehetetlen, de nehéz érvényesülni. Hasonló a helyzet a vágói szakmában, ahol egyes férfi kapuőrök elzárják a lehetőséget

másoktól, és nem teszik lehetővé a bekerülést bizonyos, legtöbbször magasabb fizetéssel járó területekre. Több filmkészítőnek voltak negatív vagy megalázó tapasztalatai a forgatás vagy a vágási folyamat során férfiakkal és nőkkel is, de fontos, hogy többen hangsúlyozzák, nem feltétlenül gondolják, hogy mindezeknek köze van ahhoz, hogy nőként vannak jelen a filmes térben. Akár nemtől függetlenül is vannak olyan társak, akikkel nincs meg az összhang, ami kihat a munkájukra és az önbecsülésükre, valamint a producer szerint személyiségfüggő, kivel tud hatékonyan tárgyalni, és kivel nem. Az összes alany a hosszú távú szakmai kapcsolatokban látja a megoldást, ahol barátságos is alapul a közös munka. Ilyenkor egymást segítik az áldozatokkal járó dokumentumfilm-készítésben. Több alanyomnál is előfordult, hogy férfi operatőrükkel a magánéletük is összekapcsolódott, illetve más rendezők is megemlítették, hogy a „házi operatőrükkel” volt komfortos a közös munka, de azt is előnyként említették, hogy az életük összekapcsolódása lehetővé tette, hogy viszonylag egyszerűen lehessen ugrasztani az ilyen operatőrt.<sup>65</sup> Abban mindenki egyetértett, hogy ha kialakul a hosszú távú bizalom, akkor könnyebben fel tudnak vállalni konfliktusokat, és magabiztosabban instruálnak, de ez a „biztonságos” és „védett” tér csak sok beszélgetéssel és a közös célok meghatározásával érhető el. Egyik alanyom megállapítása volt az is, hogy a dokumentumfilm szakma „szigetként” működik, ahol nem érez megkülönböztetett bánásmódot és bizalmatlanságot, amiért ő a vezető. Viszont anyagi kérdések tekintetében úgy érzi, a szakmán kívüli hatalmi pozíciókban lévők bizalmatlanok iránta és a dokumentumfilm iránt is: „nem tudják, mire kell a költségvetés.” Azonban nem tudná megmondani pontosan, hogy női vagy dokumentumfilm mivoltának szól-e ez a megkülönböztetés az anyagiak terén, tehát hogy mi az ok és az okozat.

62 A maszkulinak vélt hierarchiákkal szemben a dokumentumfilm munkamódszer többek szerint ennek a tagadása. O'Brien: (Not) getting the credit. p. 683.

63 A producer és a vágó emeli ki a saját munkájával kapcsolatban, hogy rendezőközpontú szemlélettel dolgozik, tehát fontos a kollaboráció, de a rendezőé a végső döntés.

64 Szerkesztett részlet az interjúból: Azt tanítják, alázasnak kell lenni egy forgatás során, mindent alárendelni a rendező akaratának, akinek mindent szabad. Azt már nem tanítják, hogy a szereplőddel és a történettel legyél alázas. Sok konfliktusom volt abból, hogy ellene mentem ennek a hierarchiának, de most már nem megyek bele ilyen helyzetekbe.

65 Szabad az E: A független magyar dokumentumfilm (online kerekasztal-beszélgetés) <https://facebook.com/events/207004477429721/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

Itt rátérhetünk a dokumentumfilm és a presztízs kérdésre. Ezzel kapcsolatban alapvetően egy kérdésem volt: egyetértene-e azzal, hogy a magyar dokumentumfilm sikereket főleg nők érik el, és hogy ennek mi lehet az oka. Többen vonakodtak erre válaszolni, a saját sikerüket se érezték kiemelkedőnek, a benyomásom pedig az volt, hogy nem szerették volna, hogy a dokumentumfilmről mint női szakmáról beszéljünk. Én is úgy éreztem néha, hogy túl messzire mentem ezzel a kérdéssiránnyal, és úgy tűnhet, magam is leértékelem ezáltal a dokumentumfilmet. Ők maguk egyébként szoktak gondolkodni azon, vajon tényleg többségben vannak-e a nők a szakmában. A szubjektív megélésük szerint egyes terekben, workshopokon, pitch-fórumokon, stábokon belül talán van női többség, de ez nem mindentűnt jellemző, és egyre több férfi is érkezik a szakmába Magyarországon.<sup>66</sup> Több megfektetés is érkezett, például olyan is, amely bizonyos esszenciális tulajdonságokhoz kapcsolódott, mint például a segítőkészség, a türelem, a kitartás, az érzékenység és az érzelem.<sup>67</sup> A kitartással mint tulajdonsággal együtt felmerült az is, hogy egy dokumentumfilm projektet, amely rendszerint bizonytalan időintervallum alatt, fix határidő nélkül készül, és annyi „mélyponttal” és bizonytalansággal jár a finanszírozás terén Magyarországon, talán kevésbé engedhet meg magának egy tradicionális, családfenntartó férfi. Összegezve a megkérdezettek narratíváját: inkább azok voltak többségben, akik nem női tulajdonságokhoz kötötték a dokumentumfilmzés lényegét, hanem egyfajta közös dokumentumfilm attitűdöt, mentalitást véltek felfedezni hazai és nemzetközi kontextusban is. Olyan emberek közösségét, akiket nem vonz annyira a rivaldafény, kevésbé énközpontúak, viszont fontosnak érzik a társadalmi elkötelezettséget, és hajtja őket a lelkesedés, hogy az árral szemben is megcsinálják a filmet, mert hisznek benne, értéket teremtenek, és „nem az motiválja őket, hogy hülyére keressék magukat”. Tehát

az szűrhető le, hogy elválaszthatatlannak tartják a presztízs kérdését az anyagi megbecsüléstől, viszont azt remélik, hogy a közvélemény, a közönség véleménye folyamatosan változik, és egyre jobban értékeli a dokumentumfilmeket. Fontosnak tűnik a sűrűsödő nemzetközi infrastruktúra is, amibe be tudtak kapcsolódni, ezek együtt pedig eredményezhetnek bizonyos fokú legitimációt. Ugyanakkor szkeptikusak azzal kapcsolatban, hogy Magyarországon is végbemegy-e egy olyan folyamat a jövőben, amely a filmforma (el)ismertségét anyagi sikerbe fordítja át. A korábban említett „nem tudják, mire kell a pénz” jelenségét, tehát az utómunka láthatatlanságát egy másik alany egy hasonlittal értékelte: „Olyan, mint a gyereknevelés egyébként: azt hiszik, hogy otthon ülsz, és reszeled a körmöd.”

De mit is jelent ez az árral szembeni filmkészítés, és hosszú távon milyen érzelmi és egzisztenciális nehézségeket okoz a női dokumentumfilm alkotók számára? Az interjúk következő kérdései a munkakörülményekre vonatkoztak. Szerettem volna többet megtudni a dokumentumfilmkészítés specifikumairól, amire az alanyok elmondásai szerint a következő általánosságok jellemzőek: 1. a kutatási szakasz és legtöbbször a teljes forgatás minimális tőkéből zajlik, a rendező vagy a produkciós cég befektetéséből, ami jelenthet humánerőforrást, tehát munkaórákat és technikai befektetést: saját kamerák és hangrögzítők megvásárlását és használatát;<sup>68</sup> 2. a forgatással egy időben vagy utána folyamatos pályázás jellemzi a produkciót, ezek lehetnek hazai pályázatok, amelyekre nagyfokú esetlegesség jellemző; 3. valamint külföldi lehetőségek keresése, így az utómunkaszakaszt meghatározzák a különböző nemzetközi pitch-fórumokon és workshopokon való részvételek, és ez az a pont, amikor több tőke érkezik a projektbe.

A pályázatok eredménye és az alkotók kifizetésének ideje is mindvégig bizonytalan marad, de jellemzően csak az utómunkaszakaszban tud megtörténni a visszamenő-

66 Az SZFE DokMa képzéseinek rendszerint a hallgatók több mint fele nő, kivéve a 2016–2018 osztályt, ahol megfordult a nemek aránya.

67 Egy alany kiemelte a dokumentumfilmzés hasonlóságait a (sokszor szintén feminizált) segítő szakmákhoz mint a tanár, a szociális munkás vagy a pszichológus, mások a türelmet azért érezték fontosnak, mert ki kell várni bizonyos eseményeket a kamera mögött, illetve a hosszan tartó vágási, rendszerezési folyamatnál is fontos türelmesnek lenni, túrni a monotonitást.

68 A megkérdezettek összesen három kivételről beszéltek, az egyik filmnél már az előkészítésben beszállt egy streaming platform, kettő pedig nem saját ötletből, hanem megbízásból készült.

leges kifizetés.<sup>69</sup> A kifizetésre jellemző még, hogy rendszerint a stáb „above the line” tagjai, a rendező és a producer általános összegét kap, tehát fix összeg áll a költségvetésben a nevüknél, és rendszerint ők kapják meg utólagos a honoráriumot. A „below the line” stábtagnak<sup>70</sup> (operatőr, hangmester, vágó)<sup>71</sup> esetenként napidíjat kapnak, de az általam megkérdezett vágó szintén általános összegben szokott megegyezni a producerrel, és a fizetését a „picture lock”<sup>72</sup> vagy a film befejezésekor kaphatja kézhez. Az is szokás, hogy a vágó a film adóvisszatérítési összegéből kap honoráriumot; ez a támogatás szintén nagyon későn érkezik meg a produkciókhoz. Elterjedt még az úgynevezett „deferment” szerződés, amely az alapbéren felül utólagos kifizetést jelent, tehát ha plusztőke érkezik az egyébként alacsony költségvetésű projektbe, akkor ezt megegyezés szerint, százalékosan osztják el a stábtagnak között. A munkaszervezés és a bérezés jellegére többféle reflexió érkezett, visszautalva a már korábban említett kiszámíthatatlanságra. Többen egyetértettek abban, hogy nehéz mérni, „számszerűsíteni”, ki mennyit dolgozik, ezért nem is tudnának más modellt használni, mint a projektalapú, fix összegű bérezést; általában rendezők esetében a szerződésbe se kerül passzus a munkaidőről. Elhangzott az is, hogy dokumentumfilmes adottság, hogy a forgatás nem „8-tól 4-ig történik”, ezért nem lenne értelme „lázadni” az ellen, hogy mindig készenlétben kell állni. Általános vélemény volt, hogy „ha összeszorítod a fogad”, akkor a forgatást meg lehet csinálni akár „hitből és szeretetből”, ezzel ellentétben az utómunka nagyon is időhöz és helyhez kötött folyamat. Munkaidőszzerűen kell csinálni, rendszerint

legalább egy évig tart, de ennek sem látni a végét, és a vágó lelkiismeretén és elkötelezettségén is múlik, hogy a megbeszélte belső határidő után is tovább dolgozik-e a projekten ingyen, így a vágó nagyon rosszul is járhat: „lutri” beleugrani egy dokumentumfilm projektbe.<sup>73</sup> Összességében a megkérdezettek mindegyike egyetértett azzal, hogy a befektetett munka soha nem térül meg, és kevés marad megélhetésre.<sup>74</sup> Pénzügyileg veszteséges is lehet a projekt, „saját zsebből” kell megoldani költségeket, illetve felmerült az is, hogy a pályázatokba is sokszor alábecsült összeg, lenyomott munkabér kerül, hogy egyáltalán megadják az esélyt a nyeresre. A kata-változtatások mindannyiunkat komolyan érintették, sokunknál lelassította azt a folyamatot, hogy egyre jobb munkákat kapjanak egyre több pénzért. Az egyéb válságok, mint az infláció vagy a lakhatás árának növekedése ráadásul megszorozzák a megélhetési problémákat.<sup>75</sup>

A pénzügyi nehézségek okát a kérdezettek a dokumentumfilmek általános alulfinanszírozottságában látják, és kevésbé a személyközi kapcsolatokban. A producer és a többi alkotó közötti alárendelt viszonyról a bérek – az utólagos kifizetés, az alacsony fix bérek és napidíjak – tekintetében ambivalens vélemények hangzottak el. A megkérdezett producer elismerte, hogy a pénzügyi hiány miatt a stábon belül elő szoktak fordulni bérkonfliktusok, amivel kezdeni kell valamit, és „nem lehet a pénz feletti rendelkezést és a hatalmi pozíciót különválasztani”. Az író dokumentumfilm alkotók tapasztalataival<sup>76</sup> vagy más centrumországbeli történésekkel, például a 2023 nyarán lezajlott hollywoodi sztrájkokkal ellentétben, ahol

69 Szerkesztett részlet az interjúból: Azzal küzdünk, hogy vízfejű produkciókat csinálunk, a film majdnem háromnegyede kész önerőből, mire egy tévécsatorna vagy finanszírozó azt mondja, hogy ez jöhet, ami egyáltalán nem logikus, mert pont az a pénz nem fog látszódni a vásznon. A forgatáson minimális költségekre törekszünk, de mindig kényszerhelyzetben vagyunk a kameraválasztásban, abban, hogyan finanszírozzunk egy utazást, ha követni kell a szereplőt, ki tudjuk-e fizetni az operatőrt, vagy szívességeket kérünk.

70 A filmes szakzsargonban megkülönböztetik a „vonal feletti” és a „vonal alatti” pozíciókat: általában az első kategóriába tartoznak a filmekben kreatív feladatokat ellátó résztvevők, az utóbbiba pedig a technikai stáb.

71 Érdeemes lenne megvizsgálni, hogy a Magyarországra bejövő szervizmunkák mennyire tornázzák fel a piaci béreket, és hogy a magyar produkciók tudnak-e versenyezni ezekkel az árakkal, van-e tudáselszívás.

72 Az utómunka azon pontja, amikor a tartalmi vágás lezárult, ezután következik a hangkeverés és a fényelés.

73 „Az, hogy elvállalom, az a saját magam kínzása... aztán lehet, mások irigykednek, ha ez elmegy valami nagy fesztiválra, de az is tart egy hétig.”

74 Egy projekt példája: ha a rendezői fizetést öt évre osztjuk el, akkor a 2023-as nettó havi minimálbér 43 százalékát éri el.

75 Kiút a művészet válságából? <https://merce.hu/2020/10/29/kiut-a-muveszet-valsagabol/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

76 O'Brien: (Not) getting the credit. p. 680.

az alkotók a producerek és a stúdióvezetők ellen léptek fel, a magyar dokumentumfilm mezőben eltérő dinamikák rajzolódnak ki. Sem a producer, sem a legtöbb dokumentumfilm szakmabeli nem gondolja úgy, hogy a viszonyokat a producerek vs. alkotók konfliktusa határozza meg. Ez részben egybecseng Szczepanik megállapításaival, aki a „posztszocialista producereket” a nyugati társaikhoz képest olyan talajvesztett rétegnek látja, amely jobban ki van szolgáltatva a gazdasági, politikai és ideológiai erőknél.<sup>77</sup> Azok, akik kiélezettebbnek látják a rendezők és a producerek közti konfliktusokat, az általában magyar szokásjognak tekintett dinamikát emelik ki, miszerint sokszor az érzelmeiken keresztül hatnak a producerek a stábtagokra, azaz személyes döntésként, választásként keretezik azt, hogy valaki ingyen is eljön, ha szereti a filmet. Annak ellenére, hogy a legtöbben belenyugodtak abba, hogy a filmek alulfinanszírozottsága miatt nincs is „játéktér” komolyabb bérek kiharcolására, többen mégis szeretnék a megélhetésük érdekében gyakorolni az érdekérvényesítést.<sup>78</sup> A korábban már említett társadalmi elköteleződés kérdése bizonyos szinten tehát megjelenik a személyközi kapcsolatokban. Az alanyok nyilatkozatai és hazai dokumentumfilm diskurzusok alapján úgy vélem, bizonyos mértékben szinte természetessé és megváltoztathatatlan tényné vált az ingyen vagy alacsonyabb bérért végzett munka, mivel a dokumentumfilm társadalomjobbító funkcióját és az ennek érdekében végzett munkát egyéni felelősségként élik meg, amit minden stábtagnak automatikusan el kell fogadnia, hiszen ez a dokumentumfilm-készítés sajátossága.

A nehéz anyagi helyzet fragmentációt<sup>79</sup> is okoz, hiszen az általam kérdezett alanyok egyike sem tud megélni kizárólag a dokumentumfilm-készítésből. Többen kifejtették, hogy a filmek készítésének hosszúsága miatt – amibe beleszámít nagyon sok várakozási periódus is (pl. pályázatok vagy ösztöndíjak eredményére), a projektek sokszor állnak (mert nincs pénz az utómunkára, vagy elfogy) – olyan tevékenységekbe is belekezdtek, amelyekkel gyorsabban eredményt lehet elérni. Esetenként a dokumen-

tumfilm munkamódszer elszigetelt folyamatához képest intenzívebb kooperációs élményt szereznek, vagy épp a tevékenység más okból hasznos a közösségnek: ezek lehetnek részvételi filmes projektek, civil szervezeteknek készülő videós projektek, tanítás vagy pedig reklámkészítés. Reklámokat egyébként csak a vágó alany csinál, aki leginkább a projekt rövid lefutási idejét és a dokumentumfilmhez képest rövidebb határidőket, gyorsabb és magasabb kifizetést említi előnyként. A tanári vagy kutatói tevékenységet pedig a kiszámítható havi fix fizetés miatt említették még előnyként a kooperációs aspektus mellett. A pénzügyi szükségesség és a más típusú munkához való személyes kapcsolódás és ambíció egyaránt megjelent a motivációk között.

A korábban említett érzelmi bevonódás és érzelmi munka kapcsán úgy gondolják, ez nélkülözhetetlen végig a munkafolyamatban – enélkül a forgatás sem tud működni, hiszen a szereplők és a stábtagok közötti intenzív kommunikáció elengedhetetlen, de a vágás sem, mert az eltávolodást jelentene, nem tudnának „a dolgok mélyére látni”. Ugyanakkor megjelent ezzel kapcsolatban az ambivalencia is: annak árnyoldalai, hogy a film az első, és minden annak rendelődik alá, így nem marad idő a magánéletre. Ennek több aspektusa felmerült, a munka-szabadidő egyensúly, a kiegészítés, a túlvállalás; de itt most csak egyet emelnék ki, az anyaságot, amire szintén érkeztek reflexiók annak ellenére, hogy az első interjúk esetében erre nem is volt konkrét kérdés. A határvonalak nehéz meghúzásával indokolta az egyik alany, hogy talán ezért nem tudott még elköteleződni, valaki pedig azt emelte ki, hogy a családtervezésnél figyelembe kell vennie, hogy letegyen az asztalra már valamit, mielőtt ebbe belevág, illetve szóba került a szorongás is, miszerint a bizonytalan kifizetések miatt anyagi nehézséget okoz a családjának. Az otthon tereibe beszűrődő munkát a megszólaló nem tekinti problémának, inkább a szabadúzás előnyeire koncentrál, viszont azt, hogy folyton rendelkezésre kell állnia, problémának véli, hiszen a családi élet rovására tud menni. Ennek a spektrumnak a másik oldalán azokat

<sup>77</sup> Szczepanik, Petr: Post-socialist Producer: The Production Culture of a Small-Nation Media Industry. *Critical Studies in Television* 13 (2018) no. 2. pp. 207–215.

<sup>78</sup> Szerkesztett részlet az interjúból: Ezt még tanulom, és szegyen, hogy itt tartok, és nem tudok olyan árat mondani, ami megérné. Olyan, mintha nekem tennének szívességet, azzal, hogy megengedik, hogy dolgozhatok valamin.

<sup>79</sup> Kotišová: *Devastating Dreamjobs*. p. 38.

az alkotókat találjuk, akik már régebb óta vannak a pályán. Ők azt képviselik, hogy az anyaság jelentett számukra fordulópontot a munka és a magánélet közti határvonalak felállításánál. Mindketten a támogatói családi háttérnek tulajdonítják azt, hogy nem kellett kiszakadniuk a munkából. Az egyiküknél nem merült fel, hogy hosszabb szülési szabadságra menjen a munka sűrűsége miatt, de nehézségekkel teli időszaknak élte meg az anyaság kezdeti szakaszát, mert két szerepben kellett helytállnia, és esetenként extra anyagi terhet jelentett számára ez az időszak. Nem tudott teljes mértékben azonosulni azoknak a filmes kollégáknak a véleményével, akik szerint az anyaság és a filmes lét könnyedén összeegyeztethető – vagyis a „having it all” neoliberais feminista mantrájával, miszerint a két szerep párhuzamosan is megvalósítható, ha valaki nagyon akarja.

A bevezetőben már hosszabban kifejtettem a hazai dokumentumfilm-készítés egyes jellemzőit a lokális és transznacionális függések kontextusában, most pedig azt szeretném tárgyalni, hogy milyen szubjektív benyomások, narratívák hangzottak el ezekkel kapcsolatban. Bourdieu nyomán Kristóf Luca arra mutat rá, hogy a magyar kulturális életre is jellemző, hogy az elismertség a legtöbb esetben kultúrpolitikai befolyásra, majd anyagi megbecsülésre is fordítható.<sup>80</sup> Viszont a már említett kitesztő sajátosságok miatt úgy tűnik, a dokumentumfilm paradigmatváltásban résztvevő alkotók hiába rendelkeznek nemzetközi kapcsolati hálóval, szimbolikus eredményekkel, ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy gazdasági tőkét is birtokolnak, tehát hogy sikeresen tudnak pályázni, illetve domináns teret foglalnának el a hazai mezőben. A rendezők és a megszólaló producer is kifejtette, hogy sokszor nagyfokú bizalmatlanságot tapasztalnak az állami finanszírozó intézmények képviselői részéről a formális beszélgetések során. Egyrészt kétségeik vannak magára a formátumra, az egész estés

dokumentumfilmre vonatkozóan, valamint a külföldi koprodukciónak tekintetében is. Néhány esetben a kezdeti informális pozitív visszajelzések ellenére sem sikerült támogatást elnyerniük, és többen kifejezték, hogy a hosszúságú pályázási folyamat állandó bizonytalanságban tartja őket. Öt megszólalóból kettőnél az MNF vagy az NFI még soha nem támogatta a dokumentumfilm projektje gyártását. A hazai legitimációs ürről kapcsolatban a leghangsúlyosabb érzélem a frusztráció és a stressz. Úgy érzik, sem a formátum, sem az ő munkájuk nem élvez megbecsültséget az állami döntéshozók szemében,<sup>81</sup> tehát leginkább az NFI felé csatornázódnak ezek a negatív érzelmek. A legtöbben borúlátóak, és úgy gondolják, amíg a kultúrpolitikai helyzet vagy legalábbis a pályázati rendszer nem változik meg, csak folyamatos bizonytalanságban lesz lehetőség filmet készíteni.

A magyar kultúrában elfoglalt marginalizált helyzet és az ebből következő, a játékfilmekhez képest jóval alacsonyabb állami támogatás miatt a dokumentumfilmek gyakrabban valósulnak meg külföldi koprodukción. Ahogy már összegeztem, az utómunkafázisra különösen nagy hangsúly kerül, mert ez kifejezetten erőforrásigényes, és itt érkezik tőke a projektekbe. Ez a helyzet a nemzetközi normatív munkafolyamatokhoz való alkalmazkodást idézhet elő, és bizonyos sztenderdek itt fejthetik ki leginkább a hatásukat. Zimányi Eszter meglátásai szerint mivel a magyar és más kelet-európai alkotók máshol nem találnak forrást, kénytelenek megfelelni a kelet-európai dokumentumfilm brand képi trópusainak és a centrumországok tematikai elvárásainak, ami ágensvesztéshez vezethet.<sup>82</sup> Ennek az írásnak a kerekeit túlfeszítené a filmek tematikai sajátosságainak tárgyalása, bár az interjúkban kíváncsi voltam arra, hogy a résztvevők miként látják a Kelet–Nyugat ellentéteket és azt, hogy mennyire kell megfelelniük a finanszírozó különféle elvárásainak. Az ezzel kapcsolatos érzésekben

80 Kristóf: Kultúrscaták. p. 46.

81 Szerkesztett részlet az interjúból: Amikor már sokszor csináltad végig, és azt érzed, már bizonyítottál, de újra nehéz helyzetbe kerülsz, mert nem támogatnak, akkor nekem szokott nehézséget okozni, hogy úgy érzem, nincs értéke a munkámnak. Sokféle érték van, az is az, ha a közönség visszajelez, amikor fesztiválon díjat kapsz, de valamiből meg kell élned, és anyagilag is látszódnatna mindennek az értéke, hogy legalább a munkádat kifizessék. Borzasztóan nehéz azzal mit kezdeni, hogy a dokumentumfilmeknél ez ennyire szóba se jön.

82 Zimányi Eszter: Titkok, megfigyelés és töredékek: a kortárs dokumentumfilmek a poszt-szocialista Európa regionális brandjére vonatkozó kihívásai. (trans. Németh Anikó) *Apertúra* (2021 őszi) <https://www.apertura.hu/2021/osz/zimanyi-titkok-megfigyeles-es-toredek-a-kortars-dokumentumfilmek-a-poszt-szocialista-europa-regionalis-brandjere-vonatkozoz-kihivasai/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

szintén több ellentmondás észlelhető. Egyrészt a legtöbben jutalomként élik meg, hogy kiválasztották őket egy workshopra vagy pitch-fórumra, és üdvözik azt, hogy nemzetközi szinten is megmérettethetik magukat és a projekteket. Fontos értéknek jelenik meg ezekben a terekben az univerzalitás. Másrészt azt is érzékelik, hogy mindez kétélű dolog, hiszen talán fel is áldoznak valamit, hogy megfeleljenek az elvárásoknak,<sup>83</sup> továbbá az önértékelésüknek is árt, hogy néha „lenullázzák az addig felépített filmet” a tutorok vagy a külföldi finanszírozók. A legtöbb érzelmi nehézség az HBO-s munka kapcsán merült fel, ahol szintén érvényesül az esetlegesség és a projekteknek egy hallgatólágyan elfogadott norma felé való terelése. Ebben az ügyben alkotónként eltérő attitűdök jelennek meg, tehát van, aki szívesen fogadja a konstruktív visszajelzést, míg mások néha érzik, hogy erődeficitben vannak a finanszírozóval szemben, és emiatt nehezen tudják kezelni az elvárásokat, de elmondásuk szerint általában igyekeztek ragaszkodni a saját elképzeléseikhez vagy vállalható kompromisszumokat kötni. Az esetleges torz hatalmi viszonyokat, súrlódásokat pedig véleményük szerint a producer is kezelheti. Továbbá az alkotók kifejezték, hogy jelentős feszültségforrás tud lenni egy-egy nemzetközi szakmai esemény, mivel alkalmanként olyan szituációk állnak elő, amelyekben alárendelteké válnak a nyugat-európai partnerekkel szemben. Erőteljes belső élménnyé tud válni a kisebbrendűség érzése, az azzal való szembenézés, hogy mind szakmai értelemben, mind a magabiztosság és saját érdekeik képviselője tekintetében komoly fejlődésre van szükségük. Tehát nem önmagában csak a projekt értéke számít, hanem az érzelmi munka is, a személyiség és az előadásmód, vagyis az arra való képesség, hogy minden mellett még jó társaság is legyenek. A tapasztalatszerzés persze segíti, hogy jobban tudják kezelni a helyzeteket. A leginkább magabiztosnak a producer alany bizonyult, aki több negatív élmény után hosszú távú baráti-szakmai

kapcsolatok mentén alapozta meg nemzetközi jelenlétét, és ma már kiforrott stratégiával közelíti meg az ilyen eseményeket, a finanszírozási alárendeltséget pedig nem tarja korlátozó tényezőnek szakmai legitimációjának köszönhetően.<sup>84</sup>

A kelet-európai helyzet egyediségére is több reflexió érkezett, de kiemelnék egy aspektust, amely a megélhetésre vonatkozott. Több alany számára személyes nemzetközi ismertségek alapján megdőlt az a tévképzet, hogy a dokumentumfilm területén Nyugat-Európában sokkal egyszerűbb boldogulni. Egyes országok pályázati rendszerét kiemelkedőnek tartják, viszont azt is látják, hogy a dokumentumfilm szabadúsás máshol is küzdelmekkel teli. Ennek, úgy vélik, több oka is lehet, egyrészt a köztelevízióktól forrásokat vonnak el Európa-szerte, illetve a külföldi alkotók ugyanúgy függenek olyan globális konglomerátumoktól, mint a Netflix vagy az HBO, amelyek egyre inkább kockázatkerülők, és csak a film befejezésekor szállnak be a produkciókba, amikor az anyagi terheket már átvállalta a helyi produkciós cég.<sup>85</sup> Tehát a megkérdozettek szubjektív benyomása alapján, legalábbis közvetlenül az alkotók szintjén a centrum–periféria szembenállás megdőlni látszik, legalábbis máshogy érvényesül a dokumentumfilmek esetében.

## Öröm-fájdalom tengely és a szolidaritás útjai

Az utolsó kérdéseim között szerepelt, hogy megéri-e mindez, a válasz pedig legtöbbször határozott igen volt – folytatni szeretnék, de kikötésekkel, mivel „ez nem mehet így tovább”. A mező bizonytalanságának leginkább azok kitétek, akik később kezdték a pályát, illetve a vágó, aki a legkevésbé érdekérvényesítő, és akinek a munkája leginkább láthatatlan. Összességben az állapítható meg, hogy a dokumentumfilmeknek ez a csoportja

83 „Vagy úgy válik univerzálissá egy film, hogy megtalálja a rendező azt a történetet benne, ami más országokban is meg tud szólni a magyar specifikum megmutatása mellett, vagy pedig egy ilyen generálszós amerikai projekt lesz belőle, és akkor meg nincs értelme ennek az univerzálissá tételnek.”

84 „Az elején nagyon sok mindenkinek nehéz, amikor az az érzésed, hogy csak te akarsz a másiktól valamit, és nem tudod, hogy te mit tudsz nyújtani... pénzügyileg most minimális az, amit én fel tudok mutatni, de a rendezők, akikkel dolgozom, vonzóak egy nyugati partner számára. Most kicsit már megfordult ez.”

85 „A médiaátalakításoknak nagyon erős hatásuk van, magukon a tartalmi döntéshozókon is van egy teljesítménykényszer, ami csökkenti a rizikóvállalási kedvüket.”

kifejezetten tisztában van a dokumentumfilmek prekár munka kihívásaival, nehézségeivel és láthatatlanságával is. A megoldási kísérletek pedig egyéniek és közösségek is lehetnek. Az egyéniek közé tartoznak a már említett határkijelölések munka és magánélet között, az elköteleződések nem filmes intézmények irányába és a külföldre költözés és az ottani érvényesülés.. Erősek viszont a közösségi szolidaritás iránti vágyaik is, mivel erős a – közös munka és közös oktatási háttér mentén kialakult – dokumentumfilm munkaidentitásuk, ami más prekár munkákra, ahol az egyén nem tud elköteleződni hosszú távon, alapvetően nem jellemző.<sup>86</sup> Helyzetük felismerése motiválta, hogy a Nemzeti Filmintézettel szemben véd- és dacszövetségre lépjenek – többen részt vettek a MADOKE alapításában, illetve csatlakoztak az egyesülethez, és változó aktivitással részt is vesznek az egyesület életében. Az alanyok elmondása szerint a magyar dokumentumfilm mezőre jellemző, hogy összetartanak, mivel úgy érzik, egy hajóban eveznek, és csak szakmai összefogással tudnak az állami döntéshozókra nyomást gyakorolni. Azok az alanyok, akik nem csak dokumentumfilmekkel foglalkoznak, az intézményesített érdekérvényesítést kevésbé tartják hatékonynak a saját szakmájukban. Úgy gondolják, a közösségépítésben kisebb szerepük van az egyes szakmai szervezeteknek, s bár nyilvánosan kiállnak bizonyos ügyek mellett, az állami filmfinanszírozás változásaira nem tudnak érdemi hatással lenni ezek a csoportosulások. Ezzel ellentétben a vágó és a producer a MADOKE-t olyan összetartó, reménykeltő szövetségnek tartják, amely rövid idő alatt befolyást tudott szerezni. Egyelőre többen bizonytalanok abban, hogy a szervezetnek mennyi a valós mozgásteret, és képes-e lobbitevékenységet kifejtetni az NFI felé, viszont a közösségépítésben sikeresnek gondolják. Tehát fragmentált munkavégzésük ellenére az erős dokumentumfilm identitásuk segíti őket abban, hogy közösségeket hozzanak létre még akkor is, ha a domináns kulturális mező kitesztítja őket. Lehetőséget látnak a közös dokumentumfilm műhelymunkában még akkor is, ha a filmjeiket más-más produkciós cégeknél készítik el, de abban is, hogy közösen töltsék el a szabadidejüket. A szolidaritás másik eszköze és egyben öröm forrása egymás munkájának elismerése és a női láthatatlan munka láthatóvá tétele a szimbolikus terekben, mint például a filmfesztiválok,

ahol mindig kiemelik alkotótársaik kreativitását, befektetett munkáját, és közös sikerként ünneplik az elért eredményeket. De a privát terekben is segítik egymást, például a forgatás vagy a vágás során felmerülő fájdalmas, nehéz helyzetekben, amikor egymás legfőbb támaszaivá válnak.

Egy későbbi vizsgálat tárgya lehet, hogy a dokumentumfilm mező belső dinamikája, tehát a gendervisnyok által meghatározott láthatatlan munka szabályrendszere mennyire érvényesül akkor, amikor férfi alkotókról beszélünk, így a dokumentumfilm mezőre vonatkozó munkavégzés teljesebb képét tudnánk megrajzolni.

„Mozgás az éhenhalás és a szabadság tengelyén” – idézem az egyik alkotót a címben, aki pontosan felismerte a művészeti munkákkal járó öröm–fájdalom tengely realitását a saját dokumentumfilm praxisában. Bizom benne, hogy ez az írás egy lépés lehet abba az irányba, hogy a szélesebb nyilvánosságban is láthatóvá váljanak a szélsőségekkel, értékekkel és nehézségekkel egyaránt teli hazai dokumentumfilm mező női tapasztalatainak sajátosságai.

Dóra Bartal

„Existence on the axis of starvation and freedom”  
The position of women documentary filmmakers  
in the Hungarian film industry

This study examines the Hungarian documentary field since 2010, employing the theories of the creative industry and invisible work and invisible art work, with a focus on the subjective experiences of female filmmakers based on qualitative interviews. Filmmakers in this narrow field experience „relative autonomy”, but also face a lack of resources. Most films that achieve symbolic success are typically made by women directors and producers with limited resources, where costs and risks are shouldered by individuals, and the films are often produced without domestic funding and co-produced by foreign countries. Consequently, the creation and distribution of films are increasingly determined by neoliberal logic, the domestic documentaries are not only dependent on state power but also on the rules of the global market. Therefore, within the context of contemporary Hungarian documentary film, it is particularly relevant to examine the phenomenon of women’s invisible work. We can argue that this field of culture has the potential to reproduce normative gender relations and normalize internalized neoliberal practices, which may drive participants toward self-exploitation.

# Már digitális formában is elérhető!

## Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió  
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető  
a Metropolis honlapján:

[www.metropolis.org.hu](http://www.metropolis.org.hu)



METROPOLIS KÖNYVTÁR

# Nők reprezentációja és női alkotók a magyar filmben – Válogatott bibliográfia

## Könyvek\*

- Babiczy László – Zsurzs Katalin (eds.): *Zsurzs. A tévéjátékrendező*. Budapest: Gondolat Kiadó–MTVA, 2016.
- Dizseri Eszter (ed.): *Zsindelyné Tüdös Klára: Életrajz – dokumentumokban: 1895–1980*. Budapest: Kálvin János Kiadó, 1994.
- Fábián László: *Gyarmathy Lívia*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982.
- Gyöngyösi Zoltán: *Mészáros Márta*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2023.
- Hock, Beata: *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post Socialist Hungary*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013.
- Király Jenő: *Karády mítosza és mágiája*. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1989.
- Portuges, Catherine: *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Indiana University Press, 1993.
- Simonyi Lia: *Ennyi! Visszatekintés ötven év filmmunkájára 1937–1987*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1988.
- Szilágyi Erzsébet (ed.): *Az Ember-lépték. Ember Judit portréja*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- Szilágyi Erzsébet: *A nők otthon és a munkahelyen: az 1970-es évtized magyar filmjeinek nőképe és ennek közönségfogadtatása*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1983.

## Bibliográfia

- Parvulescu, Constantin – László Strausz: *Márta Mészáros*. In: Krin, Gabbard (eds.): *Oxford Bibliographies Online, Cinema and Media Studies*. Oxford University Press, 2016.

## Tanulmányok, cikkek

- Cruzado Rodriguez, Angeles: *Cinema As Vindication Of Individual And Collective Memory. Hungarian Women Filmmakers In The Communist Period*. *Arborciencia Pensamiento Y Cultura* 188 (2012) no. 758. pp. 1151–1163.
- Benczik, Vera: *Gendered Quest in Recent Hungarian Fantasy Films*. *Hungarian Cultural Studies* 12 (2019) pp. 290–298.
- Bollobás, Enikő: *Introduction to the Cluster. Inside and Outside the Patriarchal Box: On Hungarian Historical, Literary, and Filmic Constructions of Gender*. *Hungarian Cultural Studies* (2019) no. 12. pp. 166–171.
- Boronyák Rita – Fazekas Eszter – Hussein Evin – Löwensohn Enikő: *Nők a kamera mögött*. <https://nfi.hu/filmarchivum/hirek-1/nok-a-kamera-mogott.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 30.)
- Dánél Mónika: *Surrogate Nature, Culture, Women – Inner Colonies. Postcolonial Readings of Contemporary Hungarian Films*. *Acta Universitatis. Sapientiae. Film and Media Studies* (2012) no. 5. pp. 107–128.
- Dragon, Zoltán: *The Curious Female Character in István Szabó's Sunshine*. *Hungarian Cultural Studies* (2019) no. 12. pp. 281–289.
- Erdélyi Z. Ágnes: *Jegyzetek az első magyar rendezőnőkről*. *Filmkultúra* 21 (1985) no. 8. pp. 70–74.
- Forgách András: *A Besorolhatatlan – Enyedi Ildikó*. In: Zalán, Vince (ed.): *Magyar Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004. pp. 266–286.
- Frey, David S.: *Mata Hari or the Body of the Nation? Interpretations of Katalin Karády*. *Hungarian Studies Review* XLI (2014) nos. 1–2. pp. 89–106.
- Gergely, Gábor: *Women directors in Hungarian cinema 1931–44*. *Studies in Eastern European Cinema* 7 (2016) no. 3. pp. 258–273.

- Gyarmati Gyöngyi: Nők, játékfilmek, hatalom. In: Gyarmati Gyöngyi – Schadt Mária – Vonyó József (eds.) *Az 1950-es évek Magyarországa játékfilmekben*. Pécs: Asoka Bt., 2004. pp. 26–40.
- Györi, Zsolt: Young Mothers, Concrete Cages: Representations of Maternity in Hungarian Housing Films from the 1970s and 1980s. In: Györke, Ágnes – Bülgözdi, Imola (eds.): *Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture*. Brill Rodopi, 2020. pp. 89–105.
- Györi-Drahos Martin: A kontrollvesztésről. Enyedi Ildikó férfi karakterei és a feminin erő. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 50–63.
- Havas Júlia Éva: Magyar romantikus vígjáték a 2000-es években. *Metropolis* 14 (2010) no. 1. pp. 66–78.
- Havas Júlia Éva: Test-tanok. Kortárs magyar szerzői filmek nőképe. *Metropolis* 15 (2011) no. 3. pp. 30–41.
- Havassy Gergely: A látható véletlen és a láthatatlan kommunikáció Enyedi Ildikó filmjeiben. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 38–49.
- Hock Beáta: Hídemberré, aki maga hidat nem épít. A magyar mozi esete a nőekkel az utóbbi 60 évben. *Eszmélet* (2007) no. 73. pp. 81–101.
- Hock, Beata: Sites of Undoing Gender Hierarchies: Woman and/in Hungarian Cinema (Industry). *Media Research: Croatian Journal for Journalism and Media*. 16 (2010) no. 1. pp. 9–30.
- Hock, Beata: Coming into Age/ncy: Women in Filmmaking – The Hungarian Case. *Illuminace* 24 (2012) no. 4. pp. 85–101.
- Hollós Laura: Nőfilmek – nemcsak nőknek. *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 69–86.
- Horváth Ivetta Otília: Feminista kérdések a magyar filmben. *ME.DOK* (2012) no. 4. pp. 41–51.
- Imre, Anikó: Twin pleasures of feminism: Orlando meets My twentieth century. *Camera Obscura* 18 (2003) no. 3. pp. 176–211.
- Imre, Anikó: Television for socialist women. *Screen* 54 (2013) no. 2. pp. 249–255.
- Imre, Anikó: Hungarian Poetic Nationalism or National Pornography? Eastern Europe and Feminism – with a Difference. In: Arteaga, Alfred (ed.): *Violence and the Body: Race, Gender, and the State*. Indiana University Press, 2003. pp. 39–58.
- Kenez, Peter: Post Second World War Hungarian cinema as a reflection of the Communist struggle for power. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23 (2003) no. 1. pp. 11–25.
- Kiss, Irén: Angel, Victim Or Protagonist. The Image Of Women In The Hungarian Cinema Today. *New Hungarian Quarterly* 29 (1988) no. 111. pp. 202–207.
- Kis Katalin: Az identitásszörny, a szent mártír és az ellenálló. Férfi versus női prostituáltak a kortárs magyar filmben. *Metropolis* (2011) no. 3. pp. 42–54.
- Király, Hajnal: Women on the Road: Representing Female Mobility in Contemporary Hungarian–Romanian Coproductions. In: Bayman, Louis – Pinazza, Natália (eds.): *Journeys on Screen: Theory, Ethics, Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. pp. 147–163.
- Király Hajnal: A női és etnikai identitás performanciái a kortárs magyar filmben. In: Györi Zsolt – Kalmár György (eds.): *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. pp. 59–69.
- Lakatos Gabriella: Én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettem senkit. A magyar screwball comedy 1931 és 1944 között. *Metropolis* 18 (2014) no. 3. pp. 24–40.
- Lakatos Gabriella: Karriercélok és házasság. Női sikernarratívák az 1931 és 1944 között készült magyar vígjátékokban. *Korall – Társadalomtörténeti folyóirat* (2020) no. 81. pp. 138–159.
- Margitházi Beja: Rendszerváltás? A kortárs magyar film nőképeréről. *Korunk* 30 (2019) no. 6. pp. 13–21.
- Margitházi Beja: Felfelé a lejtőn. Női mobilitástörténetek a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Metropolis* (2019) no. 4. pp. 30–47.
- Margitházi, Beja: Up the Slope. Women’s Mobility Stories in Post-Transition Hungarian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 18 (2020) no. 1. pp. 223–250.
- McEaney, Kathleen: For Country, For Women: Women Directors in the Czech Republic, Hungary, Poland, and Romania. *Cinesthesia* 2 (2013) no. 1. pp. 1–10.
- Pieldner, Judit: Representations of Female Alterity in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 5 (2013) no. 1. pp. 95–110.

- Portuges, Catherine: Retrospective narratives in Hungarian cinema: the 1980s Diary trilogy of Marta Meszaros. *Velvet Light Trap* (1991) pp. 63–73.
- Portuges, Catherine: Napló Gyermekeimnek/Diary for My Children. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallfower, 2004. pp. 191–200.
- Portuges, Catherine: Central European Twins: Psychoanalysis and Cinema in Ildikó Enyedi's My Twentieth Century. *Psychoanalytic Inquiry – A Topical Journal for Mental Health Professionals* 27 (2007) no. 4. pp. 525–539.
- Simonyi Lia: Ennyi! Részlet az első magyar filmrendezőnő visszaemlékezéseiből. *Filmkultúra* 23 (1987) no. 12. pp. 53–60.
- Schadt Mária: Ideológia és valóság: Az 1950-es évek nőideáljai a magyar filmekben. *Kultúra és közösség* 3 (2012) nos. 1–2. pp. 109–120.
- Süll Kristóf: Bűvös vadászok bűvös erdőkben. Az erdő mitológiai hagyományának alakváltozatai Enyedi Ildikó filmjeiben. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 24–37.
- Szederkényi Olga: Rendezőnők a magyar filmtörténetben. Portrészorozat a magyar.film.hu portálon (1. rész: Dr. Balázs Mária; 2. rész: Riedl Klára; 3. rész: Simonyi Lia; 4. rész: Tüdös Klára; 5. rész: Szemes Marianne; 6. rész: Herskó Anna; 7. rész: Megyeri Gabriella; 8. rész: Luttor Mara) <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/rendezonok-a-magyar-filmtortenetben-8-resz.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 12. 18.)
- Szilágyi Erzsébet: Rendezőnők a magyar és egyetemes filmtörténetben. In: Uő.: *Tükör/tükrök által homályosan? A film, a rádió, és a televízió a kutatások tükrében. Válogatott tanulmányok*. Budapest – Székesfehérvár: Kodolányi Főiskola, 2001. pp. 62–79.
- Szilágyi Erzsébet: Nők az 1970-es és az 1980-as évtized magyar filmjében. *Filmkultúra* 21 (1985) no. 8. pp. 24–37.
- Turnacker Katalin: Az animális és az emberi. A kölcsönösség szempontja Enyedi Ildikó filmjeiben. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 8–22.
- Ureczky, Eszter: Post-Bodies in Hungarian Cinema: Forgotten Bodies and Spaces in Ágnes Kocsis' Pál Adrienn. In: Virginás Andrea (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Cambridge Scholar Publishing, 2017. pp. 168–191.
- Vajdovich Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 8–23.
- Vajdovich Györgyi: Jó feleség vagy emancipált, dolgozó nő? Nőszerepek és női mobilitás az 1931–1944 közötti magyar filmben. *Metropolis* (2019) no. 4. pp. 8–29.
- Vajdovich, Györgyi. The Representation of Women and Female Mobility in Hungarian Films between 1931 and 1944. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 18 (2020) no. 1. pp. 195–221.
- Varga Éva – Kresalek Gábor: Nők az ötvenes évek filmjeiben. In: Á. Varga László (ed.): *Vera (nem csak) a városban: tanulmányok a 65 éves Bácskai Vera tiszteletére*. Budapest: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 1995. pp. 361–378.
- Vincze Teréz: Feminizmus és filmelmélet. *Metropolis* (2000) no. 4. pp. 8–11.
- Vincze Teréz: Játékfilmes dokumentátor – Fekete Ibolya. In: Zalán, Vince (ed.): *Magyar Filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004. pp. 247–265.
- Vincze Teréz: Nők a filmiparban, nők a filmben (Filmlet készítő és filmezett nők). In: Pető Andrea (ed.): *Nők a történelemben – középiskolai oktatási segédanyag történelemtanároknak*. Budapest: Balassi Intézet, 2005.
- Vincze Teréz: Feminizmusok: Bevezetés a „Nőfigurák a kortárs populáris filmben” című összeállításához. *Metropolis* 20 (2016) no. 1. pp. 6–8.
- Vincze Teréz: A nők éve: Filmrendezőnők a magyar filmben. *Filmvilág* 62 (2019) no. 4. pp. 3–5.
- Vincze Teréz: Mein 20. Jahrhundert (Ildikó Enyedi) In: Bühler, Daniel – Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stephan (eds.): *Klassiker des Ungarischen Films*. Marburg: Schüren Verlag, 2019. pp. 151–159.
- Virginás, Andrea: Female Trauma in the Films of Szabolcs Hajdu, David Lynch, Cristian Mungiu and Peter Strickland. *Studies in Eastern European Cinema* 5 (2014) no. 2. pp. 155–168.
- Virginás Andrea: Kortárs kelet-európai nő-képek: irodalmi és filmes példák. *TNTeF Társadalmi Nemek Tanulmánya eFolyóirat* 4 (2014) no. 2. pp. 37–55.
- Virginás Andrea – Bíró Emese – Botházi Mária – Kassay Réka: Kollektív emlékeink a mobilitásról. A női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási kontextusban. In: Györi Zsolt – Kalmár György (eds.):

*Nemek és etnikumok terei a magyar filmben.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. pp. 45–58.

Virginás, Andrea: *Fragile Diegetic Spaces And Mobile Women: Coping With Trauma In Hungarian And Romanian Films.* In: Virginás Andrea (ed.): *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories.* Cambridge Scholar Publishing, 2017. pp. 66–84.

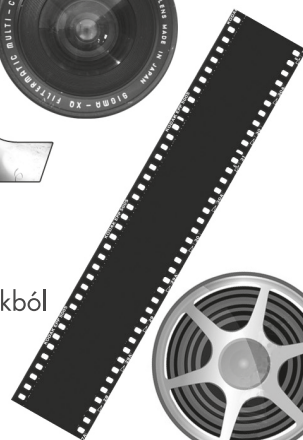
Waller, Marguerite: *The Abjection of Patriarchy: Ibolya Fekete's Chico and the Transnational Feminist Imaginary.* In: Marciniak, Katarzyna – Imre, Anikó (eds.): *Transnational Feminism in Film and Media.* New York: Palgrave Macmillan, 2007. pp. 227–240.

Walton, Saige: *Sleeping Away the Factory, Healing with Time: Gaston Bachelard, the Poetic Imagination and Testről és Lélekről/On Body and Soul.* *Paragraph* 43 (2020) no. 3. pp. 348–363.

Wheeler, Winston Dixon: *A Personal/Political Artist: Márta Mészáros.* *Literature/Film Quarterly* 23 (1995) no. 4. pp. 293–294.

Zalán Vince: „Hát élni... élünk”. Gyarmathy Livia dokumentumfilmjei. In: Zalán Vince (ed.): *Magyar filmrendezőportrék.* Budapest: Osiris Kiadó, 2004. pp. 89–112.

Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2023-ban 110.386 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásaikat – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálással köszönjük!

Kérjük, 2023. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

**METROPOLIS**  
FILMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház  
Kulturális Alapítvány adószáma:**

**18083787-1-42**

**Köszönjük!**

## Szerzőink

### BARTAL DÓRA

1990-ben született Dunaszerdahelyen. Az ELTE BTK anglisztika alapszakán és filmtudomány mesterszakán szerzett diplomát. Kultúraszervezőként, programkurátorként több hazai és külföldi filmfesztivál szervezésében, valamint dokumentumfilm intézmények munkájában vett részt. Írásait a *Filmvilág*, a *HVG Online*, a *PRAE*, az *Új Szó*, a *Kortárs Online*, a *Nisimazine* és a *Cineuropa Shorts* közölte magyar és angol nyelven. Tanulmányokat a nyitrai *Art Communication & Popculture* című folyóiratban és a *Metropolis*ban publikált. Jelenleg az ELTE Film-, média- és kultúraelmélet programjának doktorandusza.

### MARGITHÁZI BEJA

1974-ben született Szatmárnémetiben. Az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékének adjunktusa, korábban a PPKE, illetve a Sapientia EMTE tanára. A *Filmtett* mozgóképes havilap, majd filmes portál alapító szerkesztője (2000–2008), a *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat szerkesztője (2019–), *A magyar film társadalomtörténete 1931–2015* kutatócsoport tagja (2015–2019). Kutatási és érdeklődési területei: klasszikus és kognitív filmelmélet, vizualitáskutatás, traumaelmélet, kortárs dokumentumfilm. Könyvei: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus* (Kolozsvár: Koinónia, 2008); *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény* (Budapest: Typotex, 2009; társszerkesztő). Magyar, angol, német és román nyelvű kritikái, fordításai és tanulmányai színházi és filmes havilapokban, magyar és nemzetközi folyóiratokban, illetve szerkesztett kötetekben jelentek meg.

### SZALAY DOROTTYA

1985-ben született Székesfehérváron. A PTE filmelmélet-filmtörténet szakán diplomázott, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerzett PhD-fokozatot. Vendégkutató volt a pozsonyi VŠMU, a prágai AVU, a torontói CFMDC és a bécsi sixpackfilm intézményeiben. Kutatási és érdeklődési területei: a feminista művészet, az experimentális film interdiszciplináris kapcsolata, a

társadalomtudatos művészet és a nem narratív mozgóképes formák interszekciója, a kelet-európai avantgárd. Írásai különböző folyóiratokban és tanulmánykötetekben jelentek meg. A NANE Egyesület munkatársa, nőjogi aktivista.

### SZENTPÉTERY VANDA LÉDA

1999-ben Budapesten született. Alapszakos diplomáját a Budapesti Metropolitan Egyetemen szerezte 2021-ben angol nyelven, a Képzőművészet és Média szakirányán. 2023-ban az ELTE BTK Filmtudomány mesterszakán diplomázott, ezt követően felvételt nyert a SZFE Hangmester alapképzésére. Tanulmányai mellett produkciós asszisztensként dolgozott játékfilmekben, elsőasszisztensként, gyártásvezetőként rövidfilmekben, diákfilmekben, videoklipekben, illetve vágója volt több diákfilmnek, reklámfilmnek, kísérleti videóanyagoknak.

# A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

## 1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

### A. Folyóirat esetén:

**Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.**

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

### B. Könyv esetén:

**Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.**

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

### C. Tanulmánykötet esetén:

**Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.**

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

## 2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 27. no. 3.

**Editorial board:**

Yvette Bíró  
Gábor Gelencsér  
Tibor Hirsch  
András Bálint Kovács

**Editors:**

Beja Margitházi  
Györgyi Vajdovich  
Balázs Varga  
Teréz Vincze

**Editor of present issue:**

Teréz Vincze

**Proofreader:**

Vanda Cseh

**Editorial assistant:**

Helén Jordán

**Contact information:**

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

**Editor-in-chief:**

Györgyi Vajdovich

**Women in Hungarian Film Production**

- 6 Introduction to the „Women in Hungarian Film Production” issue
- 8 *Beja Margitházi*: From observation to intervention  
Scientific and cinematic experimentation in Judit Vas’s social  
psychological short film, *Methods* (1968)
- 20 *Dorottya Szalay*: The Front Lines of Resistance  
Institutional Critique and (Women’s) Advocacy in the Experimental  
Films of Lenke Szilágyi, Dóra Maurer, and Ágnes Háy
- 34 *Vanda Léda Szentpétery*: The experiences of Hungarian female feature  
film editors on the transition from analogue to digital editing
- 48 *Dóra Bartal*: „Existence on the axis of starvation and freedom”  
The position of women documentary filmmakers in the  
Hungarian film industry
- 66 Representation of women and female film makers  
in Hungarian cinema – Selected bibliography
- 70 Authors

Metropolis is published by  
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation  
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér  
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.  
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154