

Szerkesztői bevezető: A debreceni filmkutatás és a ZOOM kutatóműhely

Kalmár György Miklós

filmkutató, kultúrakutató, egyetemi docens, Debreceni Egyetem

Az alább található, filmekről szóló tanulmányok szerzői valamennyien a Debreceni Egyetemen működő ZOOM filmes kutatóműhelyhez kötődnek. A ZOOM-ot 2011-ben alapítottuk Győri Zsolt kollégámmal, célja pedig a debreceni filmkutatás megerősítése mellett az volt, hogy a hazai filmkutatás diskurzusában is mind jobban meghonosítsa a kritikai kultúrakutatás szemléletmódját. A Brit Kultúra tanszék oktatóiként közvetlen kapcsolatban álltunk (és állunk) az angolszász tudományosság kortárs trendjeivel, így a hazai és nemzetközi filmes diskurzusok közötti dialógus erősítése szinte természetes törekvés volt számunkra. Az alapítás óta a kétévente megszervezett ZOOM filmtudományi konferencia a hazai filmkutatók legfőbb fórumává vált, a Debreceni Egyetemi Kiadó gondozásában megjelent ZOOM kötetek pedig (a terjesztés jól ismert gondjai ellenére) a hazai tudományosság rendszeresen idézett alapszövegeivé váltak. Kialakult egy rendszeresen összejáró, konferenciákat gyakran együtt látogató, egymással vitatkozó, egymás szövegeit olvasó, egymást inspiráló kutatói csapat, aminek a közös munkája nagyban hozzájárult a ZOOM sikeréhez és az egyes kutatók szakmai előrelépéséhez egyaránt. Visszanézve nyugodtan kijelenthetjük, hogy az alapítás eredeti céljai megvalósultak: Debrecen felkerült a hazai filmkutatás térképére, a hazai és nemzetközi filmtudományos diskurzusok sokat közeledtek egymáshoz, és (részben a ZOOM-hoz köthető szerzők tollából) azóta számos angol nyelvű monográfia, tanulmány és szerkesztett kötet látott napvilágot nagy presztízsű nemzetközi könyvkiadóknál és folyóiratokban.

A kutatói csoport szakmai céljainak megértéséhez fontos belátni, hogy a hazai filmkutatásra is jellemző a hazai tudományosság egyik vissza-visszatérő kerékkötője, a kritikátörténeti és elméleti lépéshátrány, egyfajta kutatói félperifériás csapdahelyzet. A hazai filmkutatás helyzetének megértéséhez, a kutatói csoport előtt a 2010-es évek elején álló feladatok tétjének feltérképezéséhez érdemes pár szót szólni a magyar és a nemzetközi intellektuális trendek viszonyáról. A nyugat-európai és észak-amerikai film tudományos diskurzusában a hetvenes és a nyolcvanas évek fordulóján paradigmaváltás következett be. Az ötvenes években induló kritikai kultúrakutatás (angolul: *cultural studies*) – mely a humán tudományok, a film- és médiatudomány máig meghatározó paradigmá-

ját hozta létre – néhány évtizeden belül a vezető filmes folyóiratokban és az egyetemi oktatásban is megjelent. Az új kritikai paradigmát egyrészt a háború utáni francia elméleteken való iskolázottság (Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacques Derrida és Gilles Deleuze hatása) jellemzi, másfelől az elemzett szöveg, kulturális jelenség vagy film materiális meghatározottságára való nyitottság (ami nemcsak a „jelölő materialitását” jelenti, hanem a társadalmi, történelmi, gyártástörténeti, ideológiai, politikai, anyagi körülmények figyelembe vételét is), harmadrészt pedig egy rugalmas, interdiszciplináris szemléletmód, melyben párbeszéd alakulhat ki az olyan különféle rész tudományok között, mint például a feminista kritika, a testelmélet, a szociológia, az ideológiakritika, a történelem (vagy új historizmus), a posztkoloniális kritika, a filmelmélet, az irodalomelmélet, a médiaelmélet, a filozófia vagy épp a pszichoanalízis. A brit eredetű *cultural studies* az angolszász tudomány világában vált először dominánssá, és talán máig is itt működik „legtisztább” formájában. Hornyik Sándor szerint:

A nyolcvanas évek Amerikája a cultural turn igazi hazája. Akkor és ott még annyira összetartottak a kognitív és diszciplináris szálak, hogy össze lehetett rántani a történeteket egy kulturális fordulat erejéig. A történettudomány retorikai fordulata (new cultural history), az antropológia narrativizálása (interpretative anthropology) és az irodalomelmélet társadalmi kontextualizálása (new historicism) a cultural studies amerikai karrierjével együtt egy viszonylag koherens elméleti alapot teremtett, amely elsősorban annak köszönhette sikerét, hogy nyitott maradt a politika, a popkultúra és ezáltal a nagyközönség irányában. (Hornyik, 2006: 1)

A kritikai kultúrakutatás – melynek hazai recepciójában nagy szerepet játszott a *Helikon* 2005/1–2, Sári B. László által szerkesztett száma – más-más összefüggésrendszerben és hangsúlyokkal jelent meg a különböző nemzeti kultúrák hagyományában, ugyanakkor egyértelműen átformálta a (poszt-)humán tudományok irodalomról, kultúráról, vizualitásról vagy épp testiségről alkotott fogalmait. Ez a globális szellemi átalakulás nyilvánvalóan utolérte a filmkutatást is. Graeme Turner a kultúrakutatás által meghatározott évtizedek elemzésekor így foglalja össze annak a filmtudományra gyakorolt hatását:

Számos olyan terület létezik, ahol a kultúrakutatás (cultural studies) filmtudományra gyakorolt hatása közvetlen, specifikus és produktív volt, és hozzájárult a diszciplína számos, a korábbiaknál sokszínűbb és pluralisztikusabb megközelítésmódjának a kialakulásához. A filmkutatás azt kapta a kultúrakutatástól, amire szüksége volt; ezt pedig sehonnan máshonnan nem kaphatta volna meg. Ugyanarra volt szüksége, mint amit az új humán tudományok is kaptak a kultúrakutatástól: a populáris regiszter elméleti feldolgozását, a fogyasztás örömei és a befogadói élmények iránti érdeklődést, a mindennapi

életvitel jelentéstartalmi iránti nyitottságot, valamint az ábrázolás eltökélten kontextus-orientált modelljét. (Turner, 2012: 28)

Magyarországon a rendszerváltás után talán az irodalomelmélet volt a bölcsészettudományok azon ága, ahol a legerőteljesebben megjelent a nyugati tudományosságban gyakorolt megközelítésmódok megismerésének és elsajátításának az igénye, valamint a nemzetközi irodalomkritikai diskurzusbba való integrálódás. Ezt példázta a kilencvenes években lezajlott úgynevezett „kritika vita”, ezt a hatástörténeti lépéshátrányt igyekezett betölteni a kilencvenes évek számos irodalomelméleti kiadványa, emellett pedig konferenciák sora adott teret a magyar irodalom ilyen szempontú elemzéseinek, illetve az „új” elméleti-kritikai iskolák recepciójának. (Ide tartozik a *Helikon* fent említett, meghatározó szövegek fordítását közlő száma is; és a „nyugati” elméleti-kritikai paradigmákat összefoglaló és népszerűsítő „hiánypótló” publikációk sora szinte végtelen.)

A hazai filmtudomány sokkal lassabban reagált a megváltozott helyzetre, a hazai filmkritika a rendszerváltás után csak lassan sajátította el az „első világban” beszélt elméleti-kritikai nyelvet. Ennek következménye, hogy a (nehéz anyagi körülmények dacára is értékekben igen gazdag) magyar filmes hagyomány ilyen szempontú, strukturált feldolgozása a 2010-es évek elején még sürgető elvégzendő feladatként jelent meg a nemzetközi diskurzust ismerő filmkutatók előtt. Varga Balázs így foglalja össze az akkori helyzetet:

„Az esszék és publicisztikák halmain túl [...] a szisztematikus feldolgozások száma igen csekély” [...] „A kritikai kánon csúcsán elhelyezkedő kortárs fiatal magyar filmmel ugyan nagyon sok szöveg foglalkozik, ám ezek javarészt esszéisztikus áttekintések vagy épp kerekasztal-beszélgetések átiratai [...]. A tudományos, szakirodalmi feldolgozásoknak nemcsak a száma alacsony, de azok recepciója is minimális [...], így érdemi szakirodalmi diskurzus sem alakult ki” (Varga, 2011: 9).

Ahogy arra Varga Balázs is rámutat (Varga, 2011: 10), tovább rontotta a helyzetet, hogy a magyar filmkritikában és filmelméletben alig találtunk olyan szerzőket, akik rendszeresen publikáltak volna magyar filmekről idegen nyelven nyugati filmes szaklapokban, aminek következtében a magyar film külföldi recepciója igen komoly hiányosságokat szenved. Máig is igaz, hogy a magyar film külföldi ismertségének egyik nagy gátja a kevés számú olyan tudományos közlemény, amely a nyugati folyóiratok és szaklapok számára is érthető, izgalmas, és korszerű (ezért publikálható) nyelven tárgyalja a magyar filmet, ihletten és a helyi sajtóságokat is figyelembe véve használja a fentebb jelzett kultúratudományi fordulat meglátásait, egyszersmind biztonsággal kezeli a digitális korszakban kivédhetetlenül felmerülő médium-centrikus szempontokat is. Kétségtelenül tünet értékű a 2010-es évek állapotaira vonatkozóan az a körülmény, hogy a 2012-ben a nagy nevű Blackwell által kiadott, a régió kritikai megítélését vélhe-

tően évekre vagy évtizedekre meghatározó, több mint ötszáz oldalas *A Companion to Eastern European Cinemas* című kötet, melyet ráadásul Imre Anikó, a University of Southern California magyar származású oktatója szerkesztett, egyetlen Magyarországon élő szerzőtől származó magyar filmről szóló tanulmányt sem tartalmaz. Az általános elméleti és kritikai megkésetttség mellett a nyugati nyelveken publikált szakirodalomnak már ekkor is megvoltak azok az elszórt darabjai, amelyek jól példázzák ezen megközelítésmódnak a magyar film esetében is termékeny voltát. Mindenképpen ide tartozik Kovács András Bálint és Imre Anikó gazdag munkássága – többek között az *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe* című monográfia és a fent említett *A Companion to Eastern European Cinemas* című szerkesztett kötet –, Oksana Sarkisova és Apor Péter *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989* című tanulmánykötete, Dragon Zoltán *The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of Istvan Szabó* című monográfiája, de a 2010-es évek elejére már megjelentek Strausz László, Virginás Andrea, Győri Zsolt, Györke Ágnes, Kiss Kata és jómagam első angol nyelvű külföldi publikációi is. Ezek az írások még akkor is felhívják a figyelmet egy sor olyan kérdésre, melyeket addig a magyar film kapcsán gyakorlatilag soha senki nem feszegetett, ha legfeljebb érintőlegesen, vagy egy-egy esettanulmányra korlátozva beszélnek a rendszerváltás utáni magyar filmről. A fenti eléggé gyér lista ugyanakkor egy olyasfajta recepció hiányát is láthatóvá teszi, mely a nagyvilág számára feltárhatná, vagy új megvilágításba helyezhetné a magyar mozgóképes hagyomány gazdagságát, az általa színre vitt problémák izgalmas és tudományos szempontból új eredményekkel kecsegtető voltát. Mindazonáltal a szóban forgó angol nyelvű tanulmányok – valamint a magyar nyelvű szakirodalomból a Metropolis folyóirat *Kortárs magyar film: kulturális értelmezések* című számában szereplő szövegek – félreérthetetlenül feltörik a magyar filmről folytatott akadémikus diskurzust uraló periodizáló-iskolás-esztétikai elemzések páncélzatát, amennyiben a filmet elsősorban kulturális szöveggént, a kortárs társadalmi valóságot formáló diskurzusok lenyomataként, valamint az ezen diskurzusokat befolyásoló mozzanatokként értelmezik. 2022-ből visszanézve megállapítható, hogy a tíz évvel ezelőtti deficitből sokat sikerült lefaragni: a fent említett szerzők közül Strausz László és jómagam saját angol nyelvű monográfiákkal, Győri Zsolt, Virginás Andrea, Györke Ágnes és Bülgözdí Imola szerkesztett kötetekkel, a csoporthoz tartozó kutatók pedig nemzetközileg jegyzett folyóiratokban publikált tanulmányokkal járultak hozzá a kelet-európai film nemzetközi kritikai recepciójához.

A ZOOM kutatócsoport, konferenciák és kötetek megszületését azonban nem csupán kritikátörténeti vagy filmelméleti belátások motiválták. Nem csupán arról volt szó, hogy a hazai filmkritika a kortárs magyar filmről szóló nemzetközi tudományos diskurzusban sajnálatos lemaradással küzd, ami egyaránt gátolja a

magyar film és filmkultúra nemzetközi porondra való kilépését és érvényesülését. Fontos szempont volt az is, hogy tudományos igényességgel feldolgozzuk a rendszerváltás utáni korszak kulturális változásainak megjelenését a hazai filmben. Hiszen a rendszerváltás (mely természetesen sokkal hosszabb ideig tartott, mint ahogy a történelemkönyvek évszámai jelzik) éppúgy mérföldkő volt a térség filmkultúrájában, mint politikai, gazdasági, ideológiai és kulturális életében. A magyar film 1989 óta rengeteget változott: akár azt is megkockáztathatnánk, hogy nagyobb hajlandósággal reagált a nemzetközi hatásokra, mint a konzervatívabb értelmiségi reflexekkel (és nemritkán elefántcsonttorony-látásmóddal) terhelt hazai filmkritika. Imre Anikó az *A Companion to Eastern European Cinemas* című szerkesztett kötet bevezetőjében így foglalja össze a helyzetet:

1985 és 2011 között határozott hangsúlyeltolódás következett be a régióban: a nemzeti filmkultúrák táplálását egyre inkább felváltja a nemzeti filmiparok globalizációja. A nemzeti mozik ma már egy egyre integráltabb nemzetközi szórakoztatóipar organikus részeiként működnek, melyben összeszövődnek a különböző médium formák, platformok és technológiák. A gyártási és terjesztési gyakorlatok gazdasági integrációja együtt jár az esztétikai konvergenciával, mely felforgatta a művészfilmek és népszerű szórakoztatás közötti, sokáig meghatározó hierarchiát (Imre, 2012: 2–3).

A rendszerváltás óta tehát sokat változott a magyar film, de nem csak maguk a filmek, hanem a „magyar film” kifejezés jelentése is (aminek következtében ma talán kevésbé is használható kategória, mint korábban). A hazai filmkultúra és filmgyártás kinyílt, és nagyobb, nemzetközi folyamatok részévé vált: egyrészt a legtöbb, a néző által „magyar”-nak tekintett film ma koprodukcióban készül, többé-kevésbé nemzetközi stábbal, másrészt pedig gyakran nehezen választható el a néző által „külföldi film”-ként észlelt munkáktól, mind (a hazai stúdiókban olcsó, de képzett hazai munkaerő általi) gyártását tekintve, mind a hazai (egyre inkább a nemzetközi szabványokkal épített multiplex mozik dominanciáját mutató) fogyasztása tekintetében (vö.: Imre, 2012: 3). A rendszerváltás óta a magyar film szinte minden lényeges történelmi, ideológiai, esztétikai, gyártási, intézményi, jogi és fogyasztási jellegzetessége átalakult (ennek részletes tárgyalását lásd: Cunningham, 2004: 142–159). Ez az átalakulás azonban, szerencsére – ahogy azt a jelen összeállítás elemzése is rendre jelzik – nem feltétlenül járt együtt a nemzetközi trendek kritikátlan átvételével. A helyi szín (azaz a filmek sajátos hazai kulturális kontextusba, térbe, kultúrába, identitáspolitikába ágyazottsága) a populáris műfajfilmekben is jól mutat, sőt, akár a hazai nézettségi statisztikákat is emeli – jó példa erre az *Uvegtigris* sorozat mókásan bugyuta, önironikus, parodisztikus vidéki világa, vagy épp a magyar romantikus vígjátékok sajátos maszkulinitás-konstrukciói (lásd Győri 2016). Ugyanakkor ez a kulturális beágyazottság fontos része lesz a szerzői filmek esztétikai megformáltságának, hangulatának és nemzetközi recepciójának, ami a legtöbb szerzői film

esetében sokkal több, mint pusztán *couleur locale*, vagy Kelet-Európa egzotikuságára tudatosan építő, ám azt csak felszínesen megragadni képes ábrázolási stratégia.

Ezek a kérdések jól jelzik azokat a kérdéseket és kihívásokat, melyeket a magyar filmkultúrát a nemzetközi szakma szempontjai szerint, illetve a nemzetközi szakma számára is érthetően és értékelhetően feldolgozni kívánó kutatók előtt álltak. Ezt a munkát igyekeztünk elvégezni az olyan (Győri Zsolttal közösen szerkesztett) magyar nyelvű kötetekben, mint a *Test és szubjektivitás a rendszer-váltás utáni magyar filmben* (2012), a *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* (2015), vagy a *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben* (2018). A 2020-as években pedig ennek a munkának a folytatásaként próbáltuk egyetlen elméleti-kritikai szempontrendszerben, egyazon társadalmi tünetegyüttes kontextusában vizsgálni a magyar és a nemzetközi filmet, például a *Europe and European Cinema at Times of Change / Változó Európa, változó európai filmkultúra* (2021) című kétnyelvű kötetben, illetve a *Representations of Social Inequality in 21st Century Global Art Cinema* (2021) című kötetben. Ahogy arra Anxhela Filaj lentebb közölt recenziója is rámutat, ez utóbbi kötetek már a kutatócsoport külföldi doktori hallgatók miatti nemzetközivé válásáról tanúskodnak. Ezek a külföldi hallgatók már részben a kutatócsoport nemzetközi publikációi miatt választották Debrecenre, kutatási témáik pedig kiszélesítették a csoport eredeti – magyar illetve kelet-európai filmre fókuszáló – kutatási profilját.

Az alábbiakban a kutatócsoport néhány alaptagjának és a filmkutatást ebben az iskolában elsajátító tehetséges hallgató írásait közöljük, így is jelezve az itt folyó kutatói és oktatói munka többgenerációs voltát. Minthogy az utolsó ZOOM-kötetek az európaiságról, illetve a társadalmi egyenlőtlenségek ábrázolásáról szóltak nemzetközi filmes kontextusban, az itt megjelent elemzések is ezen témák körül forognak. A ZOOM kutatócsoport alapítói mellett még két debreceni oktató, Bülgözdí Imola, O. Réti Zsófia képviseli a tapasztaltabb kutatókat. Győri Zsolt „A határaid meghatároznak” című tanulmánya (mely egy angol nyelvű szöveg fordítása és rövidítése) a migráció filmes ábrázolásait vizsgálja különös tekintettel a vendégszeretet és az Európa erőd toposz működésére; én magam pedig az európai filmes emlékezetpolitika fényében elemzem a *Hidegháború* című filmet (ez a szöveg is egy angol nyelvű könyvfejezetből lett lefordítva és átdolgozva). Szintén ebben a számban közöljük Anxhela Filaj doktori hallgatónk *Representations of Social Inequality in Global Art Cinema* című ZOOM-kötetről írt recenzióját. A *Debreceni Szemle* következő számában jelenik meg a filmes blokk második része. Bülgözdí Imola a dokumentum- és játékfilmes jegyek összjátékának elemzésére vállalkozik a *District 9* című filmben, O. Réti Zsófia pedig az *Ígéretes fiatal nő* című film műfaji jegyeinek összetettségét vizsgálja meg tanulmányában. Feldmann Fanni (bár a kezdetektől ott volt a ZOOM konferenciákon) már a fiatalabb generációt képviseli, ő doktori iskolánk

frissen végzett hallgatója. „Queervándorlás” című tanulmánya a Nyugatról szőtt keleti fantáziákat elemzi egyes meleg-tematikájú filmekben. A legfiatalabbakat egy mesterszakos hallgató, Balázs Fruzsina képviseli, aki egy általam vezetett kutatói szeminárium során végzett kutatását írta meg, a *Phoenix bár* című film-ben elemezve a társadalmak margóján élő kiszolgáltatottak filmes ábrázolását.

Szakirodalom:

Cunningham, John. 2004. *Hungarian Cinema: From Coffee Houses to Multiplex*. London: The Wallflower P.

Győri Zsolt. 2016. „Tibi, sok nekünk ez a meló: Gengszterábrázolások és maszkulinitáskonstrukciók a magyar filmben” *Metropolis* 20:(4) pp. 24-29.

Hornyik Sándor. 2006. „Kulturális fordulat(ok) az irodalomtudományban és a művészettörténetben” *Balkon*, 2006/ 2.

http://www.balkon.hu/2006/2006_2/03hornyik.html (A szövegbeli hivatkozások a bekezdésszámra vonatkoznak.)

Imre Anikó (szerk.) 2012. *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley– Blackwell.

Sári B. László. 2005. „A kultúra demokratizálása.” *Helikon* 2005/1–2. 3–25.

Turner, Graeme. 2012. *What’s Become of Cultural Studies?* London: SAGE.

Varga Balázs. 2011. „A kortárs magyar film mint kutatási probléma.” *Metropolis* 2011/3. *Kortárs magyar film: Kulturális értelmezések*. 8–19.