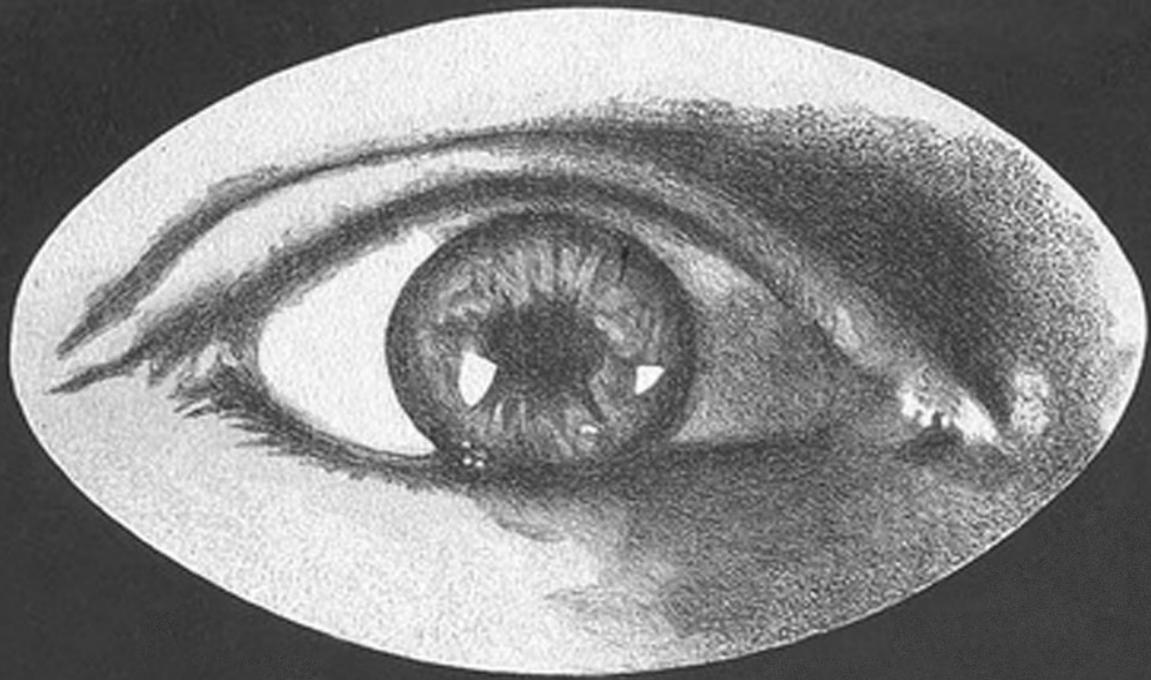


FILMSZEM 2017

Filmtudományi online folyóirat - VII. évfolyam 2. szám



Mit bámulsz?



FILMSZEM VII./2.

Mit bámulsz?



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VII. évfolyam 2. szám - (2017) NYÁR

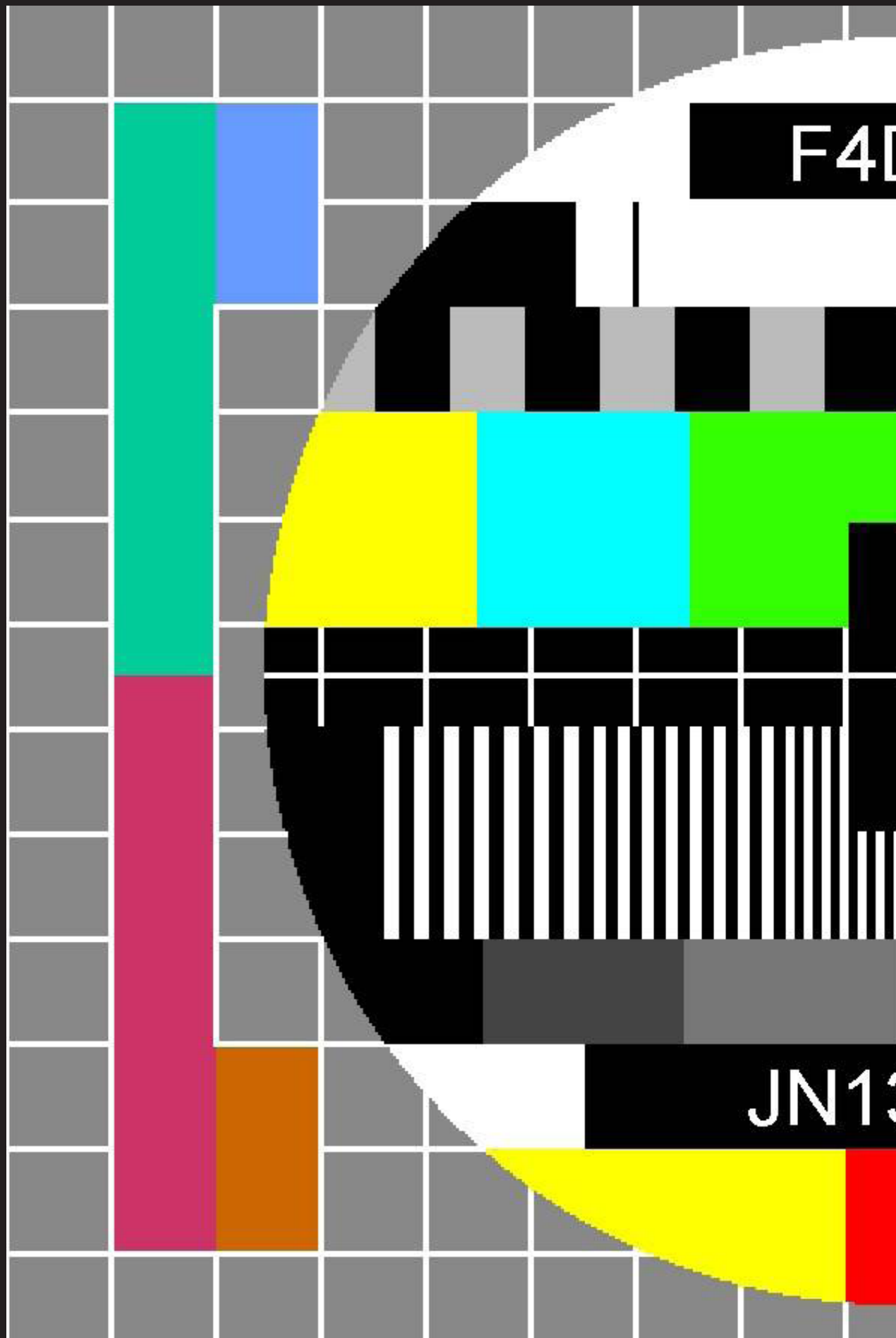
Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

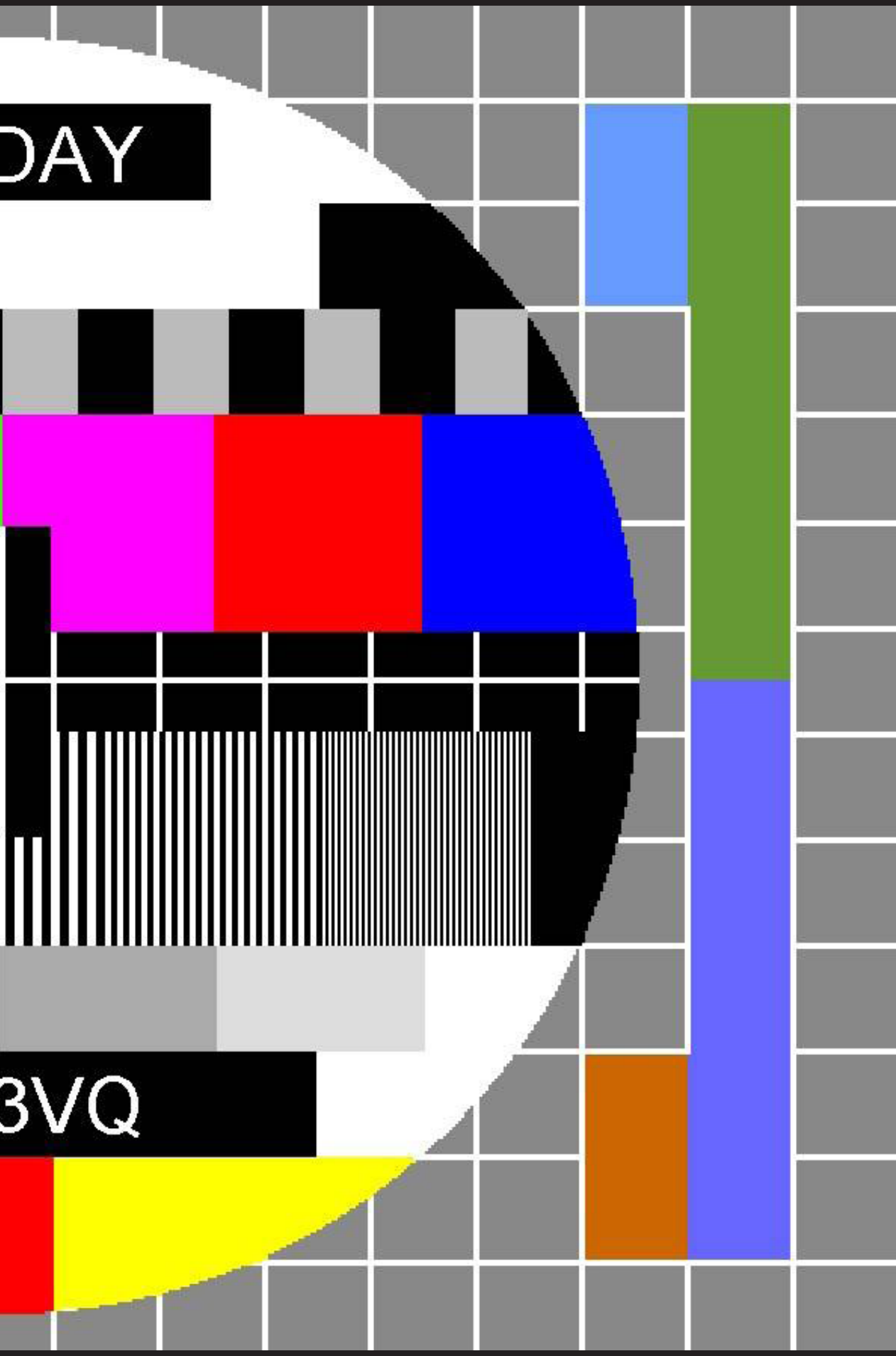
Tartalomjegyzék

Illés Gabriella: A színes tévé	7-31
Bánszki Kristóf: Sikoly, klumpa, babetta, avagy Glasznoszty a szocialista krimiben - <i>Linda (1984)</i>	32-39
Surányi Márton: Kicsit keserű, kicsit szürke, de panel: <i>Szomszédok</i> - <i>Néplélektani tanmese & közérzeti teleregény</i>	40-49
<i>Recenziók</i>	
Benke Attila: Az abszolút film dicsérete - <i>Lichter Péter: A láthatatlan birodalom című könyvéről</i>	50-55
Farkas György: Bevezetés a magyar filmbe - <i>Gelencsér Gábor: Magyar fim 1.0 című könyvéről</i>	56-59
Farkas György: Az én XXI. századom - <i>Győrffy Iván: Az élet kísértése című könyvéről</i>	60-63
Farkas György: Miért éppen ötvenhat? - <i>'56, te suhanc (szerk. Szűk Balázs)</i>	64-67

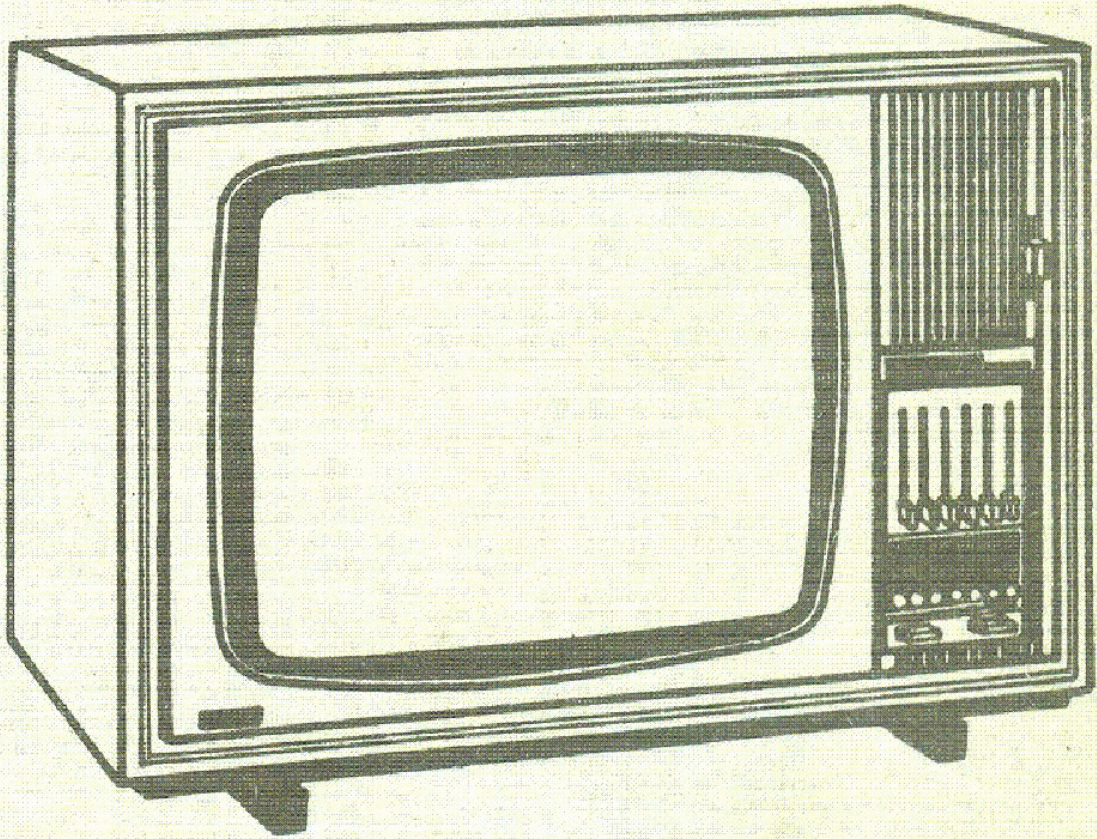


DAY

3VQ



TS 3202 SP II. MUNKÁCSY COLOR



VIDEOTON

1974

Illés Gabriella

A színes tévé¹

A magyarországi televíziózás története

Magyarországon már 1919 óta folytak televíziós kísérletek. Ekkor mutatta be Mihály Dénes² 30 soros állókép tévéközvetítését Budapesten. Rendszerét a német posta 1924-ben középhullámú tévéátvitelre használta. A Magyar Televízió 1954-ben kezdte kísérleti adásainak sugárzását, hivatalosan pedig 1957. május 1-jén indult el. 1957-ben már rendszeres műsorsugárzásról beszélhetünk és a Magyar Rádió is nevet váltott. 1958-tól Magyar Rádió és Televízió néven működött. A Televízió állami cég lett és kimondott fő funkciójává a nézők szórakoztatása és tájékoztatása vált, de természetesen az állami vezetés egyik szócsovéként is működött.

Kezdetben a műsorok nagyobb része élőben ment, vagy filmre készült (más képrögzítési technológia akkor még nem működött). A televíziózás ebben a korszakban kifejezetten közösségi esemény volt, a szomszédok összegyűltek egy tévékészülékkel rendelkező családnál, hogy közösen nézzék azt. Kezdetben – az európai közszolgálati televíziózás indulásához hasonlóan – a műsorokat nézni ritka, ünnepi és több családot összefogó, társas eseménynek számított. A műsorszórás azonban hamar hétköznapi tevékenységgé vált, így a fogyasztás is változott, és már csak szűkebb családi körben folytatódott. 1958-ban jelentkezett az első TV-Híradó. 1973-ban váltak rendszeressé a kettős csatorna műsorai, mely oktatási programokat sugárzott és itt jelentkeztek az ismétlések is. A hetvenes években a fekete-fehér képanyagokat egyre inkább színes műsorokra cserélték. 1974-ben az MTV intézményileg levált a Magyar Rádiótól. 1989-ben nemcsak a politikában következett be gyökeres fordulat, hanem véget ért a hétfői adásszünet is. A televíziót nagyon sokan – jogosan – a rendszerváltás egyik kulcsintézményének tartották.

1989-ben jelentkezett az első magán televízió (Nap TV³) az MTV frekvenciáin, mely egyben az első reggeli műsor is volt Magyarországon (*Nap-kelte*⁴).

¹ A tanulmány alapját a Debreceni Egyetem Kerpely Kálmán Doktori Iskolájában, 2017-ben benyújtott doktori disszertációm jelentette.

² Mihály Dénes (Gödöllő, 1894. július 7. – Nyugat-Berlin, 1953. augusztus 29.) magyar mérnök, feltaláló.

³ A Nap Televízió 1989-ben alakult. Önálló csatornával nem rendelkezett, de a Magyar Televízió számára készített műsorokat. Nevéhez fűződik a *Nap-kelte* és *Nap-nyugta* című műsorok gyártása, melyeket a Magyar Televízió 1-es illetve 2-es műsorán naponta sugároztak 2009 szeptemberéig

⁴ A *Nap-kelte* közéleti interjú-műsor volt. Első adása 1989. augusztus 19-én került sugárzásra. 1999 és 2000 között a TV3-on, majd annak csődje után 2002-ig az ATV-n volt látható. 2002-ben visszakerült a Magyar Televízióra, naponta reggel 5:50-kor jelentkezett az M1 és M2 műsorán

A frekvenciamoratórium bevezetése után a lakosok információigényét a kisvárosi kábeltévék elégítették ki a születő demokráciában. A közösségi antennák (CA-TV: community antenna TV) a nyolcvanas években jöttek nálunk divatba. Legfőbb funkciójuk az volt, hogy egy magas tetőantennáról szétoszszák nem kizárólag a magyar, hanem a környező országok jóval népszerűbb tévéprogramjait is (osztrák, csehszlovák, jugoszláv tévék). A 80-as évek végén már megjelentek a lakótelepeken az első parabolaantennák is. Innentől kezdve már a kábeltévék kínálata is bővült. A magyar, a legközelebbi szomszédos országok és 3-4 műholdas csatorna mellett a helyi városi tévé adása is fogható volt. Miután a kábelrendszerek összekapcsolása tilos volt, országos „hálózatos” műsor készítésére csak egy megoldás kínálkozott. Száznál is több példányban készítettek másolatokat videokazettán és ezeket küldték el a kábeltévék központjába, ahonnan egyidejűleg játszották le azokat. Ilyen kazettás terjesztéssel indult el anno a Szív TV, a TV4 és a HBO is.

1990-től állandósult egy a médiát is érintő válsághelyzet, mely során az Antall József⁵ miniszterelnök vezette kormánykoalíció lojalitást kért számon a televíziós politikai műsoroktól. A két nagy rendszerváltó párt, a kormányra került MDF és az ellenzéki SZDSZ megegyezésével kinevezett vezetők (a Magyar Rádióban Gombár Csaba⁶, a Magyar Televízióban pedig Hankiss Elemér⁷) eltávolítása után „teljes elnöki jogkörrel felruházott alelnökök”, Csúcs László⁸ és Nahlik Gábor⁹ vették át az irányítást. Feladatuk az volt, hogy a két közszolgálati médium befolyásolásával az 1994. évi országgyűlési választásokat a kormány javára döntsék el. Kísérletük azonban kudarcot vallott. Ezt az időszakot „médiaháborúként” ismerjük a rendszerváltozás médiatörténetét illetően.¹⁰

1994 után gyökeresen megváltoztak a parlamenti erőviszonyok, ezáltal a Magyar Televízióban is új időszak kezdődött. Az előző (MDF) kormány szellemiségét követő, vagy az azt támogató televíziósokat gyorsan és csendben eltávolították és/vagy semlegesítették, de az új kormányzatnak nem tetszett egy magát önálló politikai szereplőként definiáló televízió. A hivatalos álláspont szerint 1994 után ért véget a médiaháború, de valójában 1994 és 1996 között zajlott ennek második, csendes szakasza. Ezt nem a pártok sínylették meg igazán, a vesztes egyértelműen a Magyar Televízió lett.

⁵ Antall József Tihamér (Pestújhely, 1932. április 8. – Budapest, 1993. december 12.) magyar politikus, könyvtáros, orvostörténész, muzeológus. Magyarország első szabadon választott miniszterelnöke a rendszerváltás után.

⁶ Gombár Csaba társadalomkutató, a Magyar Rádió egykori elnöke (1990. július 31.-1993. január 6.)

⁷ Hankiss Elemér (Debrecen, 1928. május 4. – Budapest, 2015. január 10.) Széchenyi-díjas magyar szociológus, filozófus, értékkutató, irodalomtörténész, a Magyar Televízió egykori elnöke (1990. július 31.-1993. január 6.)

⁸ Csúcs László frakcióvezető helyettes az FKGP-ben, a Magyar Rádió egykori ügyvezetője (1992-1994)

⁹ Nahlik Gábor a Magyar Televízió alelnöke (1993-1994)

¹⁰ Pirkó András et al., *Általános médiaismeret*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2007

A Televízió sorsát az a médiatörvény pecsételte meg, amely eredetileg arra volt hivatott, hogy azt rendezze. Az elhibázott törvény létrejöttének eredeti célja és szándéka az volt, hogy részben a pártok megszüntessék az MTV monopolhelyzetét, másrészt támogassák a kereskedelmi televíziózás beindítását. Továbbá valamilyen formában véget akartak vetni a médiaháborúnak (megszüntetve a politikai beavatkozás lehetőségét). A politikai pártok elsősorban egymásra koncentráltak és nem a televízióra. A Horn-kormány elhárította magától a felelősséget és a döntéshozatalt, létrehozta az ORTT-t¹¹, a közalapítványokat, a kuratóriumokat, etc. Ennek következtében a média látszólag független lett. Független és szerencsétlen, ugyanis a törvény az állam által vállalt média-közfeladatokat a televízióra testálta és kilökte az intézményt a kereskedelmi televíziók mellé versenyt futni. Tette mindezt úgy, hogy ez számára egy teljesen új és ismeretlen piac volt, továbbá még a reklámozást is csak sokkal kisebb arányban engedélyezte, mint a versenytársaknál. Az eddig leírt nehézségeket tetézte az a tény is, hogy a Televízió több milliárdra rúgó adósságát az állam nem szanálta. Azaz tovább romlottak a köztelevízió esélyei, nem beszélve a kereskedelmi televíziók beindulását segítő, a kormány által garantált hitelekről. A Magyar Televízió elindult az elkerülhetetlen megsemmisülés felé.¹²

A mostani szervezeti forma a Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap (MTVA) 2011. január 1-jén alakult. Feladata a négy közszolgálati médium (Magyar Rádió, Magyar Televízió, Duna Televízió és a Magyar Távirati Iroda) összehangolása. A felesleges párhuzamok felszámolása, a közszolgáltató médiumok működésének hatékonyabbá tétele és azok összevonása a központosított műsorgyártás és az adminisztráció terén.

Az MTVA-hoz jelenleg hét televíziós csatorna (M1, M2, M3, M4, M5, Duna, Duna World) és hét rádióadó is tartozik (Kossuth, Petőfi, Bartók, Dankó, Nemzetiségi, Duna World, Parlamenti); valamint az MTI.

Az MTVA feladatai a médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról szóló 2010. évi CLXXXV. törvény 136. § (1) értelmében alapján: „Az alap olyan elkülönített vagyonkezelő- és pénzalap, amelynek feladata a közszolgálati médiaszolgáltatás, a Közszolgálati Közalapítvány, a közösségi médiaszolgáltatások, a közszolgálati médiaszolgáltató szervezeti átalakításának támogatása, a közszolgálati célú műsorszámok gyártása és támogatása, az elsőként filmszínházban bemutatásra szánt filmalkotások és a kortárs zeneművek támogatása, a tulajdonosi joggyakorlása alatt álló állami és saját vagyonának gondos kezelése és gyarapítása, valamint az ezekhez kapcsolódó egyéb tevékenységek támogatása, illetve elvégzése.”¹³

¹¹ Az Országos Rádió és Televízió Testület (ORTT) az Országgyűlés által létrehozott magyarországi állami szervezet volt 1996–2010 között. 2010-ben a Nemzeti Hírközlési Hatóságot és az ORTT-t összevonták és létrejött a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság (NMHH).

¹² WISINGER István, *A televízió háborúba megy*, PrintXBudavár Zrt. És Médiakutató Alapítvány, 2008.

¹³ www.mtva.hu/feladataink

Az MTVA-t megalakulása óta számos bíráló érte. Szakértők és elemzők szerint a harmadik Orbán-kormány azzal a céllal hozta létre, hogy nyíltan kormánypropagandát közvetítsen. A magyar állam több tízmilliárd forintot költ évente a működtetésére.¹⁴

A Magyar Televízió az elmúlt években beszorult egyrészt a kereskedelmi médiával folytatott és a hirdetési piacért folyó versenybe, másrészt a politikai elvárásoknak való megfelelés csapdájába. Ez törvényszerűen vezetett a teljesen diszfunkcionális működéshez. A Magyar Televízió képtelen a kereskedelmi televíziókból hiányzó kívánatos javak (merit goods), így például a dokumentumfilmek, a kulturális- és az oktatási műsorok magas színvonalú, folyamatos bemutatására. Ez már csak azért is sajnálatos, mert így a közszolgálati televízió képtelen ellátni egyik legalapvetőbb feladatát, megkérdőjelezve ezzel létezésének szükségességét.

A közszolgálati televízió finanszírozása nem csak Magyarországon problematikus, ezzel a kérdéssel már több országban is szembesültek. Ha el is fogadjuk azt az állítást, hogy a közszolgálati televíziózás jelenléte kívánatos és olyan kínálatot nyújt a fogyasztónak, amelyet a piaci szereplők nem biztosítanak, akkor is felvetődik a működés finanszírozásának kérdése. A háztartások által fizetett előfizetői díjtól a költségvetési támogatásig többféle mechanizmus is létezik, de nincs egyetértés abban, hogy milyen módon lehet a leghatékonyabban üzemeltetni a közszolgálati médiát.¹⁵

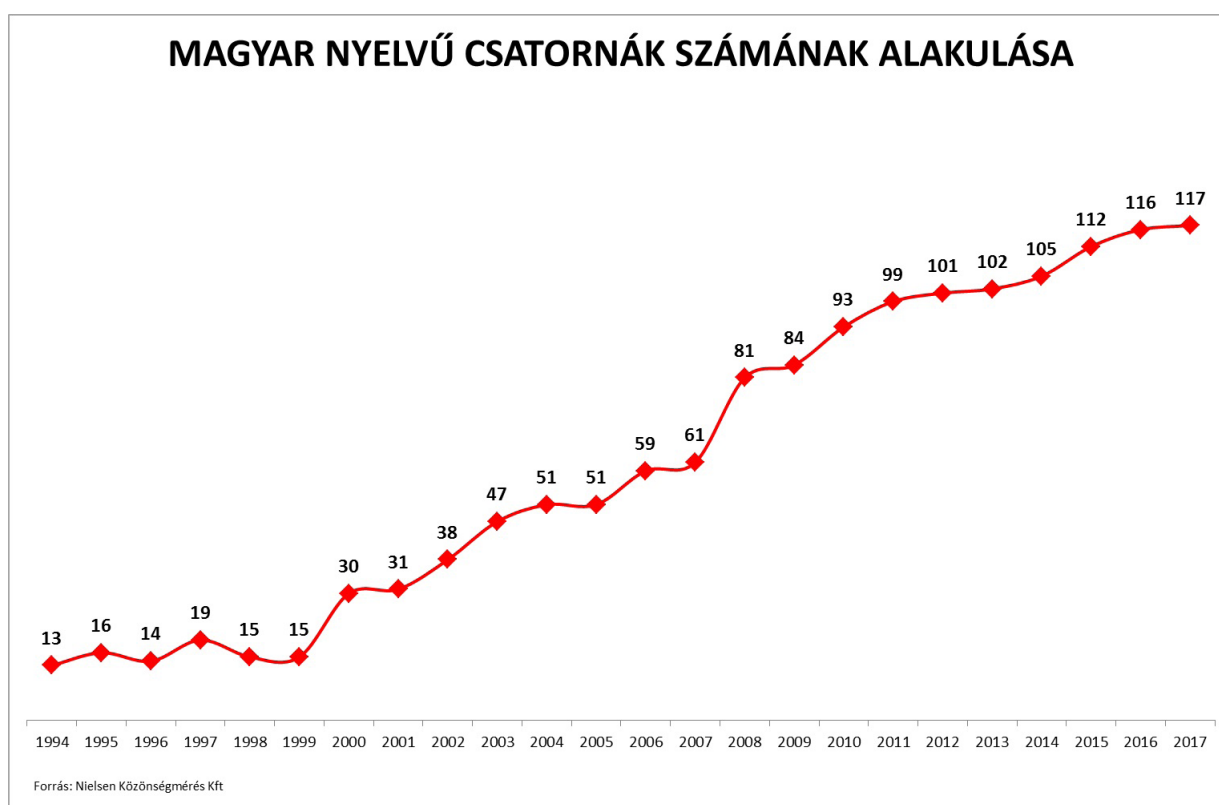
A kereskedelmi televíziózás kialakulása

1997 októberétől – a világon Magyarországon elsőként – két országos lefedettségű földi sugárzású kereskedelmi csatorna kezdte meg működését. Az MTM-SBS érdekeltségébe tartozó „tv2” és a CLT-UFA, Pearson csoport kötelékében lévő „RTL Klub”. Az új struktúra tökéletesen megfelelt a fejlett európai országokban kialakult úgynevezett sokcsatornás modellnek. A különbség csupán annyi volt, hogy míg máshol ez hosszú, szerves fejlődés során alakult ki, addig nálunk ez egy gyorsan lezajló, radikális és meglepő változásokat hozó folyamatnak bizonyult. Nemcsak a műsorszolgáltatói, hanem a műsorterjesztői oldalon is jelentős fejlődés ment végbe, mindenféle szempontból nagyobb választási lehetőséget biztosítva ezzel a fogyasztóknak. A földi kereskedelmi adók startja előtt hazánkban csak kábelhálózatokon jelenhetett meg magyar nyelvű kereskedelmi csatorna. A kábelhálózatok kapacitása lehetővé tette – a minimális számú kereskedelmi adás mellett – az idegen nyelvű szatellit programok, önkormányzatok és helyi közösségek műsorának szolgáltatását. 1997 októberét követően azonban a magyar televíziós piac teljesen átrendeződött.

¹⁴ THÜRINGER Barbara, Kétharmados Fidesz-uralom az MTV-ben, 2010. december 10., *Index*, http://index.hu/kultur/media/2010/12/10/ketharmados_fidesz-uralom_az_mtv-ben/

¹⁵ Gillian DOYLE, *Understanding Media Economics*, Sage Publications Ltd., 2002.

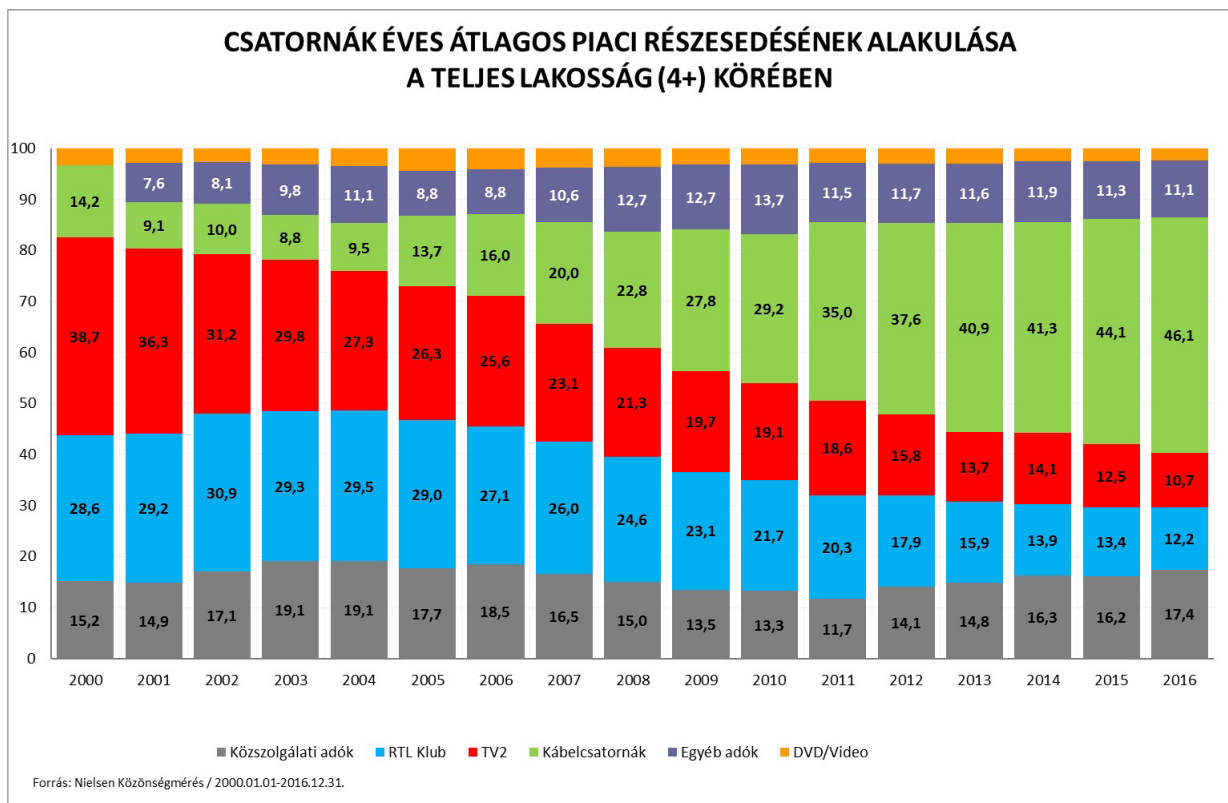
Az MTV1 maradt az egyetlen földi sugárzású közszolgálati csatorna, az MTV2 földi frekvenciáját pedig felosztották a két új kereskedelmi adó között. Az MTV2 adása műholdra került, majd ezt követően a Duna TV is helyet változtatott, áthelyezték az MTV2 műholdjára. Ezzel egyidőben a kábelpiacon is jelentős változásokat tapasztalhattunk. Az új földi adók megjelenése előtt egyes befektetők a kábelen már jól működő kereskedelmi csatornákat vásároltak fel. Így vált láthatóvá a „TV3” és az „MSat-Szív TV” csatorna. 1997 októberét követően azonban a hirdetési piacon keletkezett túlkínálat, az új földi csatornák iránti nézői kereslet növekedése a kezdeti sikereket komoly – végzetes – veszteséggé változtatta ezen csatornák esetében. Legtovább a TV3 csatornát élvezhették a nézők, az adó 2000 februárjában szüntette be műsorát. Évekkel a duális televíziózás elindulása után még mindig tart a piac átalakulása, továbbra is jelentős változásokat tapasztalhattunk. A két országos kereskedelmi csatorna általánosabb, széles tömegekhez szóló műsorkínálata mellett újabb és újabb tematikus csatornák (meghatározott témára koncentráló tévécsatorna) jelentek meg azzal a céllal, hogy lefedjék a speciális célcsoportok nézői igényeit is. Ezen adók már nem kizárólag a globális vagy a páneurópai műsorszolgáltatók szinkronizált változatai voltak (mint például a Eurosport, Discovery, Music Television, CNN), hanem kifejezetten a magyar piacra készült, jellemzően magyar tulajdonban lévő csatornák alakultak (például Sport1, Filmmúzeum, Spektrum, Deko, TV Paprika, Hír TV, Echo TV). 2005 után a sokcsatornás vétellel rendelkező háztartásokban fogható magyar nyelvű csatornák száma fokozatosan növekedett, mára pedig már megközelítőleg 120 magyar nyelvű csatorna közül válogathatunk.



1. Magyar nyelvű csatornák számának alakulása. (Forrás: Nielsen Közönségmérés)

Ezen folyamathoz hozzájárult a közszolgálati adók elmúlt években történő átstrukturálása is, melynek első lépéseként az m2 csatorna gyermek- és ifjúsági adóvá alakult. 2015-ben a Duna TV lett a közszolgálati főcsatorna (közszolgálati-, kulturális- és szórakoztató tartalmat sugárzásával), míg az m1 a CNN és a BBC mintájára napi aktuális hírcsatornává vált. Ugyanezen évben elindult az M4 Sport csatorna is, mely a kiemelkedő hazai- és nemzetközi sporteseményekkel próbál minél több nézőt képernyője elé ültetni. Újdonságként említhetjük még a 2014-es indulású M3 elnevezésű archív tartalmakat sugárzó tematikus kábelcsatornát és a 2016-ban startolt M5-ös adót (oktatási-ismeretterjesztő-kulturális csatorna) is.

A dinamikusan bővülő kínálatnak köszönhetően az előfizetői oldalon egy rendkívül komplex folyamat indult be, amelynek fő irányát nehéz lenne meghatározni. Részben lezajlott egy nagyobb arányú platformváltás. Ez egyrészt jelenthette azt, hogy az előfizető áttért a szolgáltató új/másik platformon kínált csomagjára, de akár választhatott egy másik szolgáltatót is. Természetesen az „elvándorlást” az egymással versenyben álló szolgáltatók igyekeztek jelentősen befolyásolni csomag- és árszerkezetüknek folyamatos módosításával. Ennek egyértelmű célja az volt, hogy saját előfizetőiket maradásra bírják, illetve, hogy újakat csábítsanak át a konkurenciától. Ezen folyamat, illetve az utóbbi években kibővült és igen színes csatornakinálat a magyar televíziós piac széttöredezéséhez, a tévézés elaprózódásához vezetett. A kisebb csatornák megerősödésével párhuzamosan a két nagy kereskedelmi csatorna piaci részesedése fokozatosan és szembetűnően csökkent.



2. Csatornák éves piaci részesedése. (Forrás: Nielsen Közönségmérés)

Megvizsgáltam, hogy a több mint 100 magyar nyelvű csatorna közül, mely tematikák bírtak a legnagyobb népszerűséggel. Nem ér minket újdonságként az a megállapítás, hogy az elmúlt években a könnyedebb szórakozás, kikapcsolódás igényét kielégítő adók száma és sikere növekedett a leginkább. A gondolkodást, fókuszált figyelmet megkövetelő adók pedig nem tartoztak a legnépszerűbbek közé. 2000-ben naponta közel három órát szánt egy átlag magyar néző a két nagy kereskedelmi csatorna nézésére, mára ez az érték egy órára apadt. Helyettük a sorozatokkal, filmekkel operáló csatornák (pl., F+, Cool, Viasat 6, Prime, Mozi+), és a kisebb szórakoztató kereskedelmi adók (Viasat 3, RTLII, Super TV2, RTL Spike) látják el együttesen leginkább a tömegszórakoztatás feladatát. 2016-ban a filmes, sorozatos csatornák nézésével közel annyi időt töltött egy átlagos néző, mint a két nagy kereskedelmi adóéval (59 perc vs. 64 perc). Az elmúlt években a közszolgálati portfólió átalakításával és a fokozottabb politikai életnek köszönhetően látványos volt a közéleti (hír) csatornák térnyerése is.

Az éves átlagos tévénézési idő (ATV perc) alakulása szakosodott adók szerinti bontásban
Célcsoport: teljes lakosság körében (4+)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Általános ker. csat.	167	164	159	155	154	147	138	127	119	113	115	111	96	85	81	73	64
Sorozat/Film	0	0	0	0	0	4	4	8	12	25	31	37	43	45	49	50	59
Szórakoztató ker.csatorna	0	3	5	6	9	10	11	14	12	11	11	11	14	18	20	20	23
Közszolgálati	33	32	38	44	47	43	44	38	34	30	32	28	34	35	36	21	21
Közélet	3	6	8	4	2	2	3	3	4	6	6	6	9	8	8	19	18
Gyermekcsatorna	5	8	8	9	10	8	10	14	17	16	17	17	18	20	20	18	17
Sport	0	0	1	3	3	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	6	12
Ismeretterjesztő	0	3	3	2	2	5	6	7	7	8	7	8	8	8	7	8	11
Zene	0	2	1	2	2	2	2	1	1	2	3	6	6	7	7	8	6
Retro	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	5	4
Életmód	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	2	3	4	3
Gasztronómia	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1

Forrás: Nielsen Közönségmérés / 2000.01.01.-2016.12.31. teljes nap

3. Éves tévénézési idő alakulása szakosodott adók szerinti bontásban. (Forrás: Nielsen Közönségmérés)

A tavalyi évben a nagyobb kereskedelmi csatornákat jellemzően a nők, az idősebb (60+) korosztály, az Észak-Alföldön, a falvakban élők, valamint az alacsonyabb iskolai végzettségűek választották. Összességében az inaktívak és a szerényebb igényszinttel / keretekkel rendelkezők kapcsolják ide a televízióikat. Ez a technikai lefedettségén túl elsősorban azzal is magyarázható, hogy a két nagyobb csatorna nézése nem követel túlzott erőfeszítést, könnyedebb szórakoztató- és egyszerűen emészthető információs műsorainak köszönhetően így mindenki számára nehézségek nélkül fogyaszthatóvá tudtak válni. A sorozat/filmcsatornák az elmúlt években szinte tömegtermékek lettek. A fiatalabb korosztály és a férfiak esetében ugyan átlag alatti értékeket találunk – bár ezen szegmensek általánosságban is kevesebb tévét fogyasztanak –, az idősebb 50-59 éves korosztály azonban szívesen tölti idejét vásárolt tartalmak nézésével.

A férfiak esetében karakterisztikus tulajdonság még, hogy ugyan szignifikánsan alacsonyabb számokat mértek a körükben, mégis ezen tematikus adók nézésével több időt töltöttek 2016-ban, mint a TV2 és az RTL Klub együttesével. A közszolgálati televízió(k) elsősorban az idősebb korosztály körében maradtak népszerűbbek, a fiatalabbak szinte elutasították. A tematikus csatornák nem meglepő módon sajátos demográfiaiával rendelkeznek, melyet elsősorban annak jellege határoz meg.

Az éves átlagos tévénézési idő (ATV perc) 2016-ban szakosodott adók szerinti bontásban

	Általános ker.csat.	Életmód	Gasztronómia	Gyermekcsat.	Ismeretterjesztő	Közéleti csat.	Közszolgálati csat.	Retro	Sorozat / Film	Sport	Szórakoztató ker.csat.	Zene
Teljes lakosság	64	3	1	17	11	18	21	4	59	12	23	6
Férfiak	50	3	1	15	15	17	15	3	51	16	20	5
Nők	76	6	2	17	8	18	27	5	63	7	27	7
15-29	29	2	1	12	6	2	2	1	40	7	19	5
30-39	48	4	1	17	9	4	5	2	49	10	24	4
40-49	56	6	1	11	15	9	11	4	63	12	25	5
50-59	70	6	2	7	16	20	22	6	90	16	31	7
60+	108	5	2	5	12	44	56	7	61	15	25	9
Budapest	49	3	1	11	12	20	16	4	54	12	22	2
Megyeszékhely	58	3	1	14	10	18	19	3	54	12	20	3
Kisebb város	66	6	1	20	10	20	24	5	62	12	26	8
Falvak	74	3	1	19	11	12	22	4	59	10	22	8
Észak-Mo.	85	2	1	21	14	14	21	3	62	12	29	11
Közép-Mo.	51	4	1	14	12	19	19	4	55	12	20	3
Közép-Dunántúl	57	6	1	16	10	19	19	3	58	8	22	5
Nyugat-Dunántúl	54	4	1	14	9	17	23	4	49	12	20	7
Dél-Dunántúl	58	5	1	19	13	14	16	5	55	14	26	4
Észak-Alföld	84	4	2	23	10	16	28	3	60	12	22	7
Dél-Alföld	70	5	2	14	9	19	24	5	63	9	25	9
Alacsonyabb isk.v.	78	2	1	33	6	16	25	4	49	9	19	11
Középf.isk.v.	56	5	1	9	11	19	20	5	64	12	26	3
Magas isk.v.	35	5	1	7	11	23	16	3	44	14	18	0

Forrás: Nielsen Közönségmérés / 2016.01.01.- 12.31. teljes nap

4. Éves tévénézési idő alakulása 2016-ban tematika szerinti bontásban. (Forrás: Nielsen Közönségmérés)

A magyarországi kereskedelmi televíziózás eddigi történetének legfrissebb és legjelentősebb mérföldkövének a 2007. évi LXXIV. törvény értelmében végrehajtott digitális átállást tekinthetjük. Ez alapján az analóg műsorterjesztés helyébe a digitális műsorterjesztés lépett. A digitális átállás a földfelszíni televíziózás számára azt jelentette, hogy megszűnt a hagyományos, azaz az analóg földfelszíni sugárzású televíziós műsorszórás, és helyébe a digitális földfelszíni sugárzás (más néven DVB-T) lépett. Ez a folyamat mindenkit érintett. A nézőket, a műsorszolgáltatókat és a televíziózáshoz szükséges készülékek gyártóit és forgalmazóit is. Mégis elsősorban azokra volt hatással, akik a meghatározott időpontig (szakaszos átállás: 2013. november 1. – december 31.) az analóg földfelszíni adást nézték otthonukban hagyományos szoba- vagy tetőantennával. Az analóg lekapcsolás után ugyanis ezen vevőegységekkel – előfizetési díj nélkül – csak feltétel teljesítése mellett váltak elérhetővé az addig ilyen platformon fogható ingyenes csatornák (m1, az RTL Klub és a tv2, illetve egyes antennával nem fogható csatornák is).

Azaz a fogyasztóknak – egyszeri költséggel – be kellett szerezni egy erre alkalmas vevőkészüléket (úgynevezett set-top-boxot), melyet a televíziókészülékhez csatlakoztattak. Másik lehetőségként olyan új tévékészüléket vásároltak, amely ezt a megfelelő vevőegységet már eleve beépítve tartalmazta. E folyamat következményeként a két nagy kereskedelmi csatorna (TV2 és RTL Klub) előnye (országos lefedettség) megszűnt a többi kábeltelevízióval szemben, ezért megkezdték tárgyalásaikat a műsorszolgáltatókkal a műsor-terjesztési díj bevezetéséről (évi több milliárdos plusz bevétellel számolhattak a csatornák). A Médiatörvény értelmében ezen csatornák esetében úgynevezett "Must Offer" csatornákról beszélünk, azaz kötelező jelleggel kell biztosítani minden előfizető számára a csatornák elérését, így több millió háztartást érintő előfizetési díjról tárgyalhattak.

A kábeltelevíziók, különösen a szakosodott műsorszolgáltatók piaci pozícióit javította a háztartások televíziókészülék ellátottságának folyamatos bővülése is. A Nielsen Közönségmérés adatai szerint már a háztartások 55%-a rendelkezik kettő vagy annál több tévékészülékkel. Ez lehetővé tette az egyéni igények fokozottabb érvényesülését, háttérbe szorítva ezzel a közízlést kiszolgáló általános szórakoztató csatornákat. Az új, modern eszközök, mint például a műsor megállítására, visszatekerésére képes, merevlemezzel ellátott set-top boxok, okostévék szélesebb körű elterjedése szintén elősegítette a tévézési szokások és preferenciák átrendeződését. Az otthoni tévézés továbbra is jelentős szerepe mellett megjelentek a mobil televíziózásra alkalmas eszközök, illetve a szélessávú internet terjedésével az online tévézés és a videó-fogyasztás lehetőségei is kibővültek.

A televíziós piac változásain túl, a tartalmi oldalon is átalakulást tapasztalhattunk. A kereskedelmi csatornák első lépésük egyikeként a közszolgálati adó által üresen hagyott műsorsávokat is elkezdtek tartalommal feltölteni. Ezzel azt sugallva a nézőnek, hogy bármikor odakapcsolhat, rá mindig lehet számítani. Természetesen a kereskedelmi televízió szerkesztői is tisztában voltak már a kezdetektől fogva azzal, hogy az éles piaci versenyben az győz, aki képes meghódítani, majd megtartani a nézőt. A kereskedelmi modell elterjedésével a néző és a televízió kapcsolata hétköznapivá vált, ennek következtében változni kezdett a nézői attitűd, a korábbi kitüntetett, fókuszált figyelem helyett lényegében diffúz figyelem alakult ki a műsorok iránt, és egyre inkább általánosabbá kezdett válni a háttértelevíziózás.

A műsorgyártás is kénytelen volt a megváltozott nézői szokásokhoz igazodni, mert hirdetői számára biztosítania kellett a megfelelő nézettséget, kontaktusszámot. A háttértelevíziózást folytató nézők figyelmének felkeltése – és leginkább annak lekötése – érdekében a kereskedelmi televízióknak változtatniuk kellett. Elvetették a hagyományos statikus műsorstruktúrát, amelyben egymást követték a különböző műsorok. Ehelyett egy egymásba láncszemszerűen kapcsolódó, dinamikus, látványos, pergő ritmusú műsorfolyamot (flowt) hoztak létre.

Ebben minden egyes műsor utalt egy következőre, különféle előzetesek, ID-k, az egyes műsorokban elhangzó felhívások vagy figyelemfelkeltő feliratok segítségével. Ez a rendszer a nézőben az állandó várakozás érzetét keltette, Magyarországon pedig a „Ne menjenek sehová!” felhívás jellemezte ezt a leginkább.

Umberto Eco, a jelentős olasz író és szociológus, ezt a fajta televíziózást „neo-televízióknak”¹⁶ nevezte el 1983-ban. Az elv az, hogy a műsorszolgáltató dinamikus, gyors, rendkívül látványos, pergő, élvezetes, rövid narrációkkal szórakoztatja közönségét. Mindezt teszi úgy, hogy az akkor se essen ki a műsorfolyamból, ha a házimunka végzése közben háttértelevíziózik vagy éppen szörfölve kapcsolgat a távirányítóval. A gyártás ezzel a forradalmi műsorszervezési stratégiával igazodott a megváltozott fogyasztási szokásokhoz. Eco szerint így az addig üres médium, amely korábban leginkább csak reprodukálni igyekezett a mozi-, a színház-, vagy a rádió élményét, „megtelt”. Kimondottan televíziós műsoraival önálló kulturális formává vált. A figyelem felkeltése és annak fenntartása vált az elsődleges céllá, egyre inkább a látványosság elve kezdett dominálni.¹⁷

A televízió szerepköre bővült, „képbe került” a világra nyitott ablak szerepe, azaz a televízió a valóságot mutatja, sarkosabban fogalmazva, amit látsz, az a valóság, illetve a valóság az, amit látsz. A televízió különböző módokon, előre eltervezett céllal, előre meghatározott pontokon elkezdte bevonni a közönséget a műsorokba, fokozva ezzel a nézők motivációját az adott műsor követésére. Az interaktivitás formái folyamatosan bővültek/bővülnek, a belső közönség bekiabálhat, a külső, otthonról figyelő pedig betelefonálhat, sms-ezhet, e-mailezhet, extrém esetben pedig már maga irányíthatja műsor eseményeit is. Az interaktivitás jelentőségét támasztja az is alá, hogy „az emelt díjas hívások és sms-ek 2005-ös forgalmát tizenhárommilliárd forintra becsülték a piaci szakértők, ebből hétmilliárd forintot SMS-ekre költöttek a szavazók. A pénz fele a mobilszolgáltatóké, a másik felén a tévék és a technikai szolgáltatók osztoztak.”¹⁸

Magyarországon az országos kereskedelmi csatornák nagyban hozzájárultak a nézői szokások megváltozásához, ezen keresztül pedig a közszolgálati adók műsorkínálatának átalakításához is. A magyarországi nézők körében rendkívül népszerűvé váltak az eddig ismeretlen, külföldön azonban már évtizedek óta sikert aratott licenc műsorok (vetélkedők, egész estés szórakoztató műsorok, valóságshowk stb), így a magyar piac fogyasztási szerkezete is egyre inkább kezdett megfelelni a nemzetközi televíziós piaci trendeknek.

¹⁶ A „neotelevízió” kifejezés Umberto Eco nevéhez fűződik, aki egy 1983-ban született írásában (*Trasparenza perduta*, magyarul: A már nem átlátszó képernyő) az olasz televíziós piac liberalizálásának következtében átalakuló televízió sajátosságait foglalja össze, és az új televíziós modellt nevezi így.

¹⁷ Umberto Eco, *Az új középkor*, Európa Kiadó, Budapest, 2008.

¹⁸ Megaüzlet a Megasztár, *Index*, 2006.05.19. <http://www.index.hu/kultur/media/mega1219>

Másodlagos hatásként megjelentek az interaktív elemek a tévénézés során (például az SMS-szavazásokban való részvétel, a különböző műsorok honlapjainak látogatása és használata), amelyekkel a néző aktív részese lett a műsornak. Ez annak értelmében is pozitív jelenségnek tekinthető, hogy növelte az infokommunikációs eszközök népszerűségét, és adott esetben ezek terjedéséhez is hozzájárulhatott.¹⁹

A két, egyébként éles piaci versenyt vívó vezető kereskedelmi csatorna műsorkínálata nagyon gyorsan hasonlónak vált, struktúrájuk szinte egymás tükörképe lett. Nem csak hasonló jellegű műsorok indultak, de ezek gyakran párhuzamosan, azaz egy időszámban voltak láthatók (pl. Mónika Show - Claudia Show, Tények - Híradó, Aktív - Fókusz, Big Brother - Való Világ). A néző számára úgy tűnhetett, a verseny már nem is értük zajlik, hanem a két nagyobb csatorna inkább egymás ellen harcol. A jelenség közgazdaságilag jól magyarázható a mikroökonómiából ismert Hotelling-törvény²⁰, illetve a médiapiacok ilyen irányú törvényszerűségeit leíró Steiner-modell²¹ alapján. A nézői preferenciák középutas jellege miatt két, egymással versengő kereskedelmi csatorna esetében nem meglepő, hogy a kínálat rendkívüli módon hasonlít egymásra.²²

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy „a kereskedelmi televízió nem azért népszerű, mert sok tényt közöl a világról, hanem azért, mert segít, hogy részt vegyünk benne és jól érezzük magunkat. Sikere van, mert az érzelmekre hat és közérthető, populáris nyelven, egyszerű, stilizált formába öntött történeteken keresztül tárja fel az élet fontos kérdéseit, lehetséges értelmeit, összefüggéseit úgy, hogy közben lehetőséget ad a közönségnek állításai megkérdőjelezésére. Igazságok, értékrendek, szerepkészletek színes tárházát jeleníti meg, amelyből a nézők tetszés szerint válogathatnak”.²³

¹⁹ JENEI Ágnes, *Táguló televízió*, PrintXBudavár Zrt. és Médiakutató Alapítvány, 2008.

²⁰ A Hotelling-szabály (amelyet Harold Hotelling 1931-ben publikált) kimondja, hogy a természeti erőforrások diszkontált jelenértékű árának optimálisan minden időpontban ugyanakkorának kell lennie. Egy erőforrás kitermelése akkor hatékony, ha a társadalmi diszkont rátával diszkontált ára minden időpontban ugyanakkora. Ha valamely jószág hasznosságát a pénzbeli ára fejezi ki, akkor a Hotelling-szabály értelmében valamennyi generáció számára az erőforrás felhasználásából származó hasznosságok egyformák.

²¹ Andreas Steiner modellje: Meghatározott szigorú feltételek teljesülése esetén rámutat arra a paradoxonra, hogy a kereskedelmi modellben a fogyasztói preferenciák különbségei miatt a verseny akár csökkentheti is a monopóliumhoz képest a kínálatot.

²² GÁLIK Mihály, *Médiagazdaságtan*, Akadémiai Kiadó, Marketing sorozat, 2014.

²³ JENEI Ágnes, *Kereskedelmi televízió és demokrácia* (A tanulmány a Corvinus Egyetem Államigazgatási Karán 2005. április 20-án megrendezett Kommunikáció és participáció című konferencián elhangzott előadás bővített írásbeli változata) http://www.mediakutato.hu/cikk/2005_03_osz/01_kereskedelmi

RTL Klub

1997. április 8-án alakult meg a luxemburgi székhelyű RTL Group tulajdonában lévő Magyar RTL Televízió Zrt. (M-RTL Zrt.). A megalakulás célja az volt, hogy az Országos Rádió és Televízió Testület (ORTT) által kiírt televíziós csatornaalapítás pályázatára jelentkezzen. A két kiírt frekvenciapályázat közül az egyik engedélyt elnyerték, majd három hónappal később, július 9-én aláírták a műsorszolgáltatási megállapodást. Az RTL Klub 1997. október 7-én kezdte meg kísérleti adását, és október 27-én hivatalosan is elindult a csatorna.

Már az indulást követő évben több ikonikus műsoruk is megjelent a képernyőn, ilyen volt például a *Reggeli*, az *Esti Showder* Fábry Sándorral és az azóta is töretlen sikernek örvendő napi saját készítésű sorozatuk, a *Barátok közt*, valamint tabloid műsoruk, a *Fókusz* is. A napi- és heti rendszeres műsorok mellett alkalmanként több jeles sporteseménnyel is jelentkeztek. Közvetítették a Forma1-es futamokat, Kovács István és Erdei Zsolt bokszmérkőzéseit is, de a 2006-os labdarúgó világbajnokságot is az RTL Klubon követhették a nézők.

2003. szeptember 15-én elindították hazánk két legsikeresebb kábelcsatornáját, a Coolt és a Film+-t. A Cool televízió 2004. szeptember 4-én egyesült a Humor 1-gyel, és akkor vette fel a Cool TV nevet. Az első koncepció szerint egy kifejezetten fiataloknak szóló trendi (cool) csatornának indult, de a sikerek elmaradásával újrapozícionálták az adót és ma már az egyik legnézettebb sorozat- és filmcsatornaként tartják számon. A Film+ 24 órás filmcsatorna, amely 2004-ben vette fel mostani nevét, a mai napig a legsikeresebb tematikus csatorna.

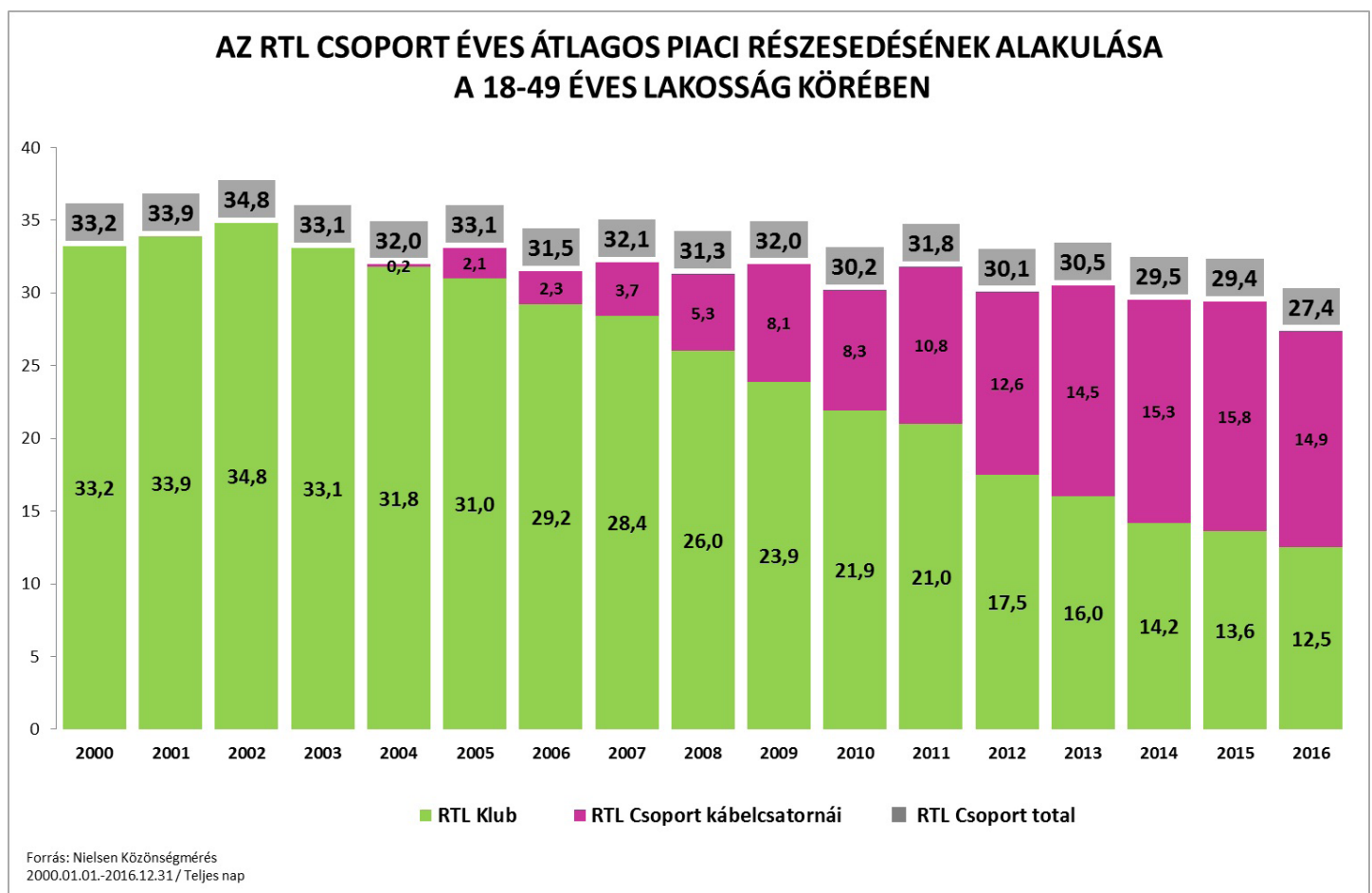
Az RTL Klub 2006. január 2-án saját sportcsatornát indított, SportKlub néven. Kezdetben itt láthattuk a 2006-os labdarúgó világbajnokság néhány mérkőzését, valamint itt közvetítették a Bundesliga, a Bundesliga 2 és az angol Premier League mérkőzéseit is a futball szerelmeseinek. A nagyobb siker érdekében 2007-ben elindult a SportKlub+ is, amely kizárólag labdarúgást közvetített. Ezt a csatornát azonban 2009-ben megszüntette a tulajdonosa és csak az alapcsatorna maradt. Több tulajdonosváltást követően 2016 áprilisában a SportKlub pályafutása is véget ért, akkori tulajdonosa, a DPO Tematik Kft. szüntette meg a csatornát.

Az RTL Group 2011. július 28-án a csatorna részvényeinek – még magyar tulajdonban levő – 31 %-ával növelte addigi tulajdonrészét, így teljes mértékben a médiacsoport konzern tulajdona lett. Mindezek mellett megvásárolta hét kábelcsatorna – Cool, Film+, Film+2, Reflektor, Prizma, Sorozat+, Muzsika TV – 100 százalékos tulajdonrészét is. Következő év (2012) október elsején elindította újabb társcsatornáját, RTL II néven. Zászlóshajónak számító saját gyártású programok (pl.: *I Love Gjoni*, *Heti hetes*, *Forró nyomon*, *Való Világ* és saját napi hírműsor) segítségével vált a kisebb csatorna szinte kikerülhetetlen

tényezővé a kábeltelevíziós piacon. 2012. december 31-én megszűnt a Reflektor TV, 2014. május 1-jén pedig RTL+-ra nevezték át a Prizma TV-t.

2015 márciusában távozott a cég éléről a magyar piac egykori legbefolyásosabb embere, Dirk Gerkens, aki 2001 óta vezette rendkívül sikeresen a legnézettebb magyarországi televíziót. Őt átmenetileg Andreas Rudas²⁴ váltotta ezen a poszton, majd végleges kinevezést Vidus Gabriella²⁵ – egykori kereskedelmi igazgató – kapott 2015 júliusában. Az RTL Csoport legfrissebb vállalkozása, a Viacom és az RTL Csoport által együttesen indított RTL Spike elnevezésű csatorna. A Viacom tulajdonában álló Spike már több országban sikeresen működött, Magyarországon pedig (egyedülálló módon) a társaság az RTL-lel együttműködve indította el 2016. december 1-jén.

A csatorna eddigi közel 19 éves működése alatt szinte végig jellemző volt a stabilitás, mely nemcsak képernyőn, hanem – a legnagyobb versenytársukkal ellentétben – a humán állományra és a menedzsmentre is vonatkozik. Az RTL Klub sikere szinte a kezdete óta töretlen a hirdetőik által leginkább preferált – 18-49 éves – célcsoportban, melyet elsősorban stabil, átgondolt és jól kivitelezett műsorstruktúrájának, hosszú távú stratégiájának és nem utolsósorban szakmai befektetőjének köszönhet.



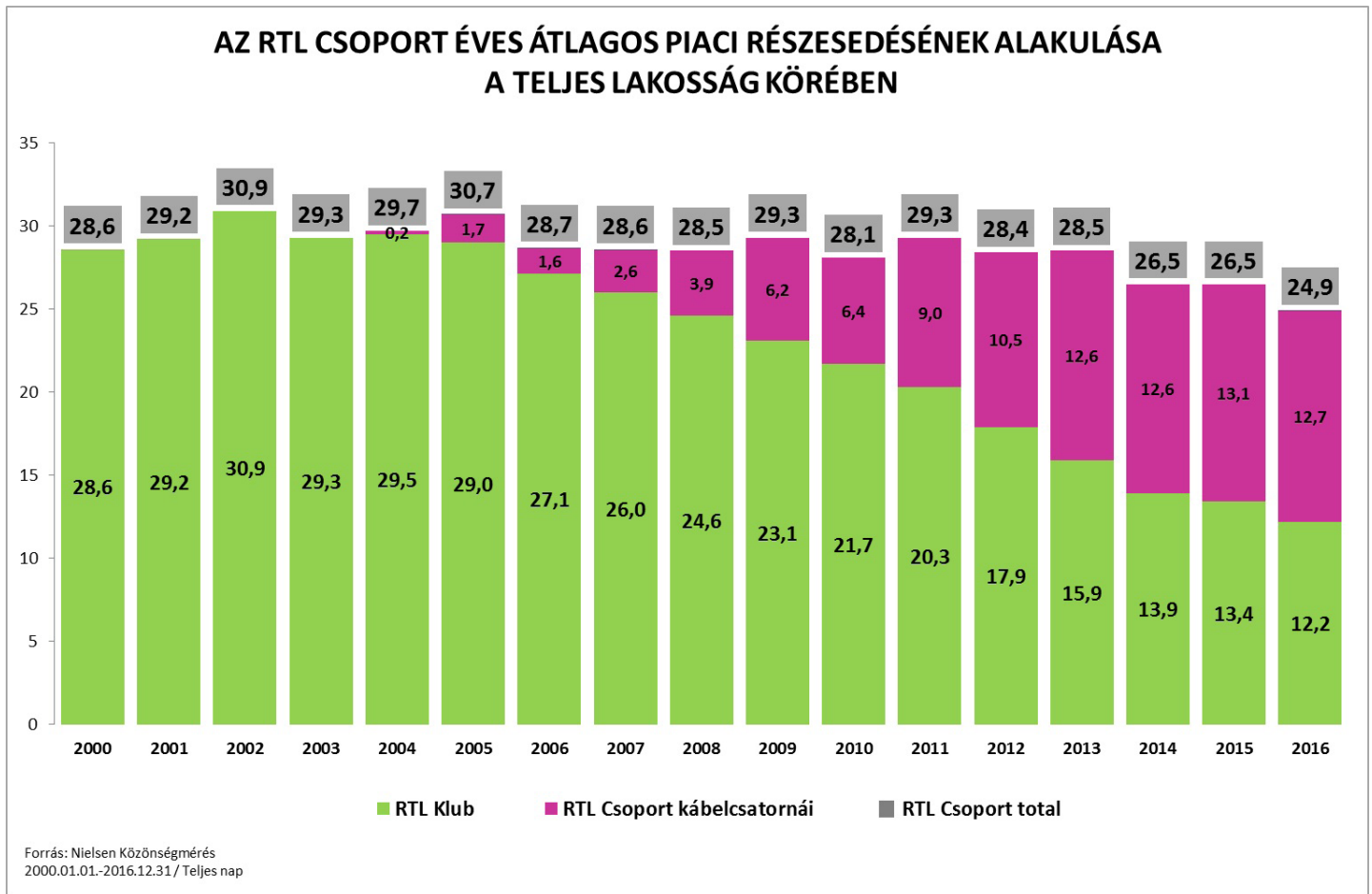
5. Az RTL Klub éves piaci részesedésének alakulása a 18-49 éves lakosság körében.
(Forrás: Nielsen Közönségmérés)

²⁴ Andreas Rudas Az RTL Group volt regionális alelnöke.

²⁵ Vidus Gabriella az RTL Magyarország egykori kereskedelmi igazgatója és 2015. július 1-jétől a cég vezérigazgatója.

Nézettségi- és hirdetői sikerének kulcsa lehet, hogy folyamatosan meg tud felelni a nézői elvárásoknak: legyen nagy (vagy látszódjon annak), nyújtsa azt, amire a néző vágyik, legyen hiteles – mindezt persze úgy, hogy maradjon szórakoztató is. Erősségei között megtalálható az erős image és márkaérték, jellegzetes show műsorai, valamint műsorkészletében több ikonikus – és hosszú távú – műsor is fellelhető, mellyel képesek voltak lojális nézőtábor kiépíteni.

Még a kábelpiac robbanásszerű növekedése előtt elkezdtek portfóliójuk kiépítését, ennek következtében a fragmentálódó piaci viszonyok mellett is szinte végig tartani tudták / tudják csoportszintű piaci részesedésüket.



6. Az RTL Klub éves piaci részesedésének alakulása a teljes lakosság körében.
(Forrás: Nielsen Közönségmérés)

TV2

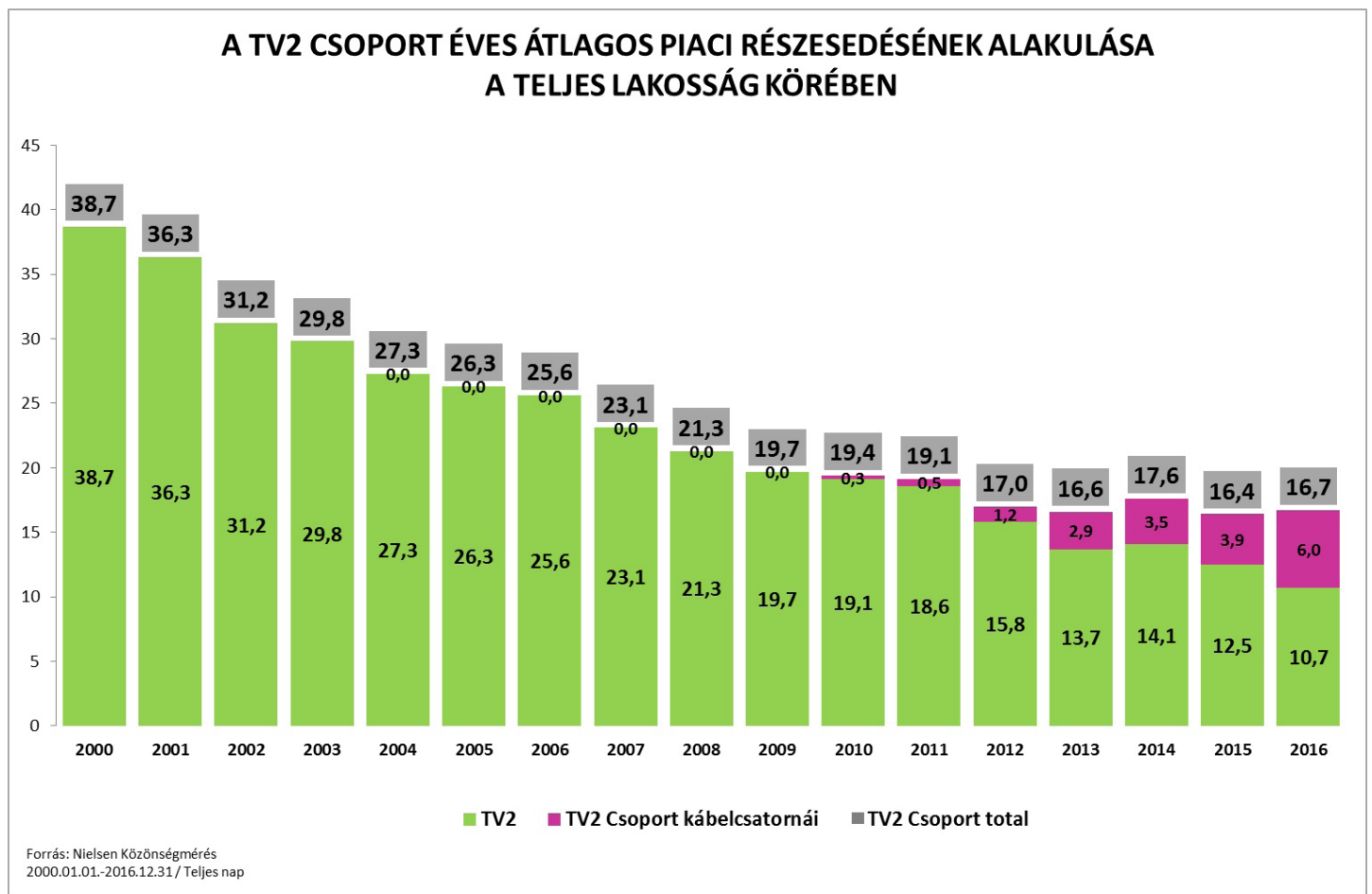
A TV2 1997. október 4-én kezdte meg műsorainak sugárzását. Ekkor a csatorna tulajdonosa 81,5%-ban az SBS Broadcasting Europe B.V., 16%-ban az MTM-TV2 Kft., de 2% részarányban még a holland Danube Broadcasting BV. is megtalálható volt a csatornát birtokló cégek között. Az elmúlt években számtalan esetben módosult a csatorna tulajdonosi köre, mely a prioritások folyamatos változásához vezetett, és amelytől minden életszakasz csak átmenetnek tűnik. Ez lehetett az egyik katalizátora a csatornát ért kudarcok

folyamatos láncolatának. A TV2 kezdetben – az RTL Klubbal ellentétben – fő célcsoportjának meghatározása nélkül működött, mely a kábelpiac bővülésének és az RTL Klub tudatos építkezésének köszönhetően drasztikusabb csökkenéshez vezetett. Akkor még szlogenszerűen használták a „Család televíziója” megnevezést is, és ez a „hívószó” természetesen a képernyőn műsorok formájában is megjelent. Általános érdeklődésre számot tartó műsoraival (játékok, vetélkedők és a napi hírműsorok voltak a legnézettebb ebben az időszakban) ugyan tömegeket ültetett a képernyők elé, de közönségének összetételében markáns jellegzetességeket nem igazán találhattunk. 1998 végén változott a magyarországi televíziós piac, ekkor ugyanis a fő versenytársnak számító RTL Klub piacvezetővé vált a 18-49 évesek körében és a hirdetői piac üdvözülve fogadta az új helyzetet.

1999-ben kezdtek kirajzolódni a TV2 programszerkesztésének főbb irányai, a TV2, mint családi televízió a délutáni műsorsávban először a hazatérő gyerekeknek, majd a nőknek kínált programokat, hogy végül este a vetélkedőket már együtt nézhesse az egész család. A TV2 tulajdonosa, az SBS Broadcasting magába olvasztotta a Central European Enterprise-t, amely egyébként az 1997-es kereskedelmi televíziós pályázaton vesztes Írisz TV tulajdonosa volt, később pedig a TV3 tulajdonosa lett. Az MTM-SBS Rt. 26 %-os részesedése mellett 2000 második felében megalakult az akkor még Kereszty Gábor és Sváby András tulajdonában álló Interaktív Televíziós Műsorkészítő Kft., mely a TV2 számára kezdett műsorokat gyártani. 2001-re a TV2 már rég megszerezte a biztos elsőséget a teljes lakosság körében (az idősebb, 40 év feletti korosztálynak köszönhetően) és ettől kezdve fő céljává vált, hogy a kereskedelmi szempontból kiemelt 18-49 éveseknél is stabil és piacvezető pozíciót érjen el. Ennek érdekében 2002 januárjában megkezdte arculatának fiatalítását. Az új műsorpolitika alapját az a hosszú távú cél képezte, hogy a TV2 minőségi műsorkörnyezetet kínálhasson nézőinek, amelyek tartalmas szórakozást és pozitív érzelmeket közvetítenek – mindezt úgy, hogy jelenlegi nézőinek megtartása mellett fiatalítani tudjon. Ennek szerves részeként szeptemberben elindult a soha nem látott sikereket hozó *Big Brother* első szériája. Új műsorvezetők, új műsorok kerültek képernyőre és a csatorna képi világa is megváltozott. Megjelent az új (de nem az utolsó a sorban) logó is. A markáns változtatásnak köszönhetően a csatorna egy időre stabilizálni tudta nézőinek számát a 18-49 éves célcsoportban is.

2003-ban az új tavaszi műsorstruktúra keretében indult el a *Big Brother* második évada – mely a *Való Világ* gyorsabb startja és a félrepozicionált casting miatt – már nem tudta megismételni hatalmas sikerét és inkább bukásnak bizonyult. Megjelent a TV2 egy újabb, most szögletes logója, amit a csatorna ez év szeptemberétől használt. 2004-ben elindult a *Megasztár* hatalmas sikereket elérő és a kereskedelmi vonalon óriási érdeklődést keltő második szériája. Így ez az év kereskedelmi szempontból a csatorna története

során a legsikeresebbnek számított. 2005-ben, rendkívüli beruházásokat követően, megkezdődött a TV2 saját gyártású napi szappanoperája, a *Jóban Rosszban* sugárzása, amely (kissé kései) választ jelentett a konkurens *Barátok közt*-re. A TV2 a 2004-es eredményei alapján az SBS Broadcasting második legnagyobb és leggyorsabban fejlődő vállalatává vált. 2006-ban a német ProSiebenSat.1 Media SE vásárolta meg az adót, 2013-ban pedig a csatornát felvásárolta Simon Zsolt (a TV2 vezérigazgatója) és Yvonne Dederick (a TV2 gazdasági igazgatója). Ekkor az MTM-SBS Televízió Zrt. neve TV2 Média Csoport Kft. névre módosult. 2015-ben Vajna András György²⁶ vette meg a TV2 Média Csoport Kft.-t és a CEE Broadcasting Ltd.-ét (a portfólió kisebb csatornáit). Sajnálatos módon a TV2 története kevésbé bizonyult sikeresnek, mint fő versenytársáé.



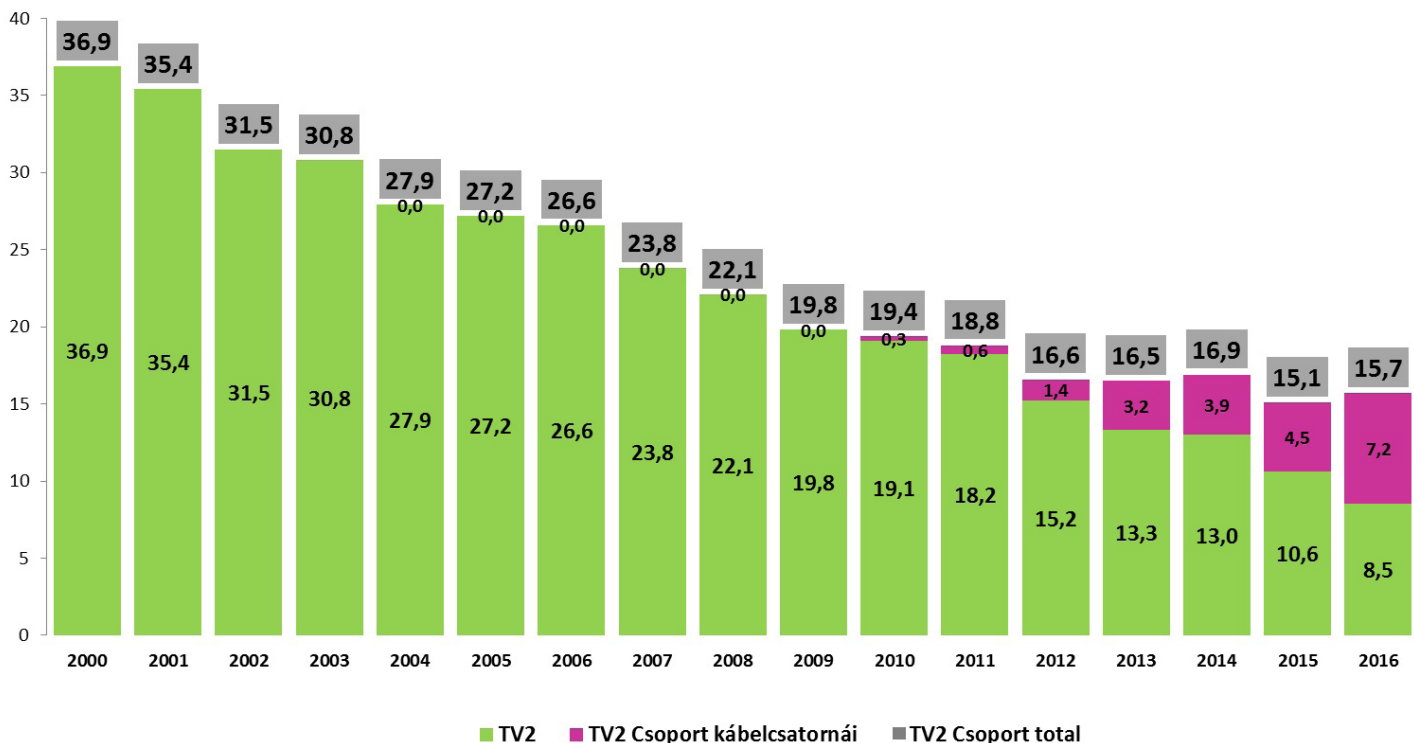
7. A TV2 éves piaci részesedésének alakulása a teljes lakosság körében.
(Forrás: Nielsen Közönségmérés)

Folyamatos tulajdonosváltások követték útját, amely miatt állandósultak a koncepcióváltások. A stabilitás és a hosszú távú tervezés hiánya a nézők elidegenítéséhez vezetett, így a fragmentáció is jobban érintette, mint legnagyobb konkurensét. A TV2 Csoport erősödését az sem segítette, hogy a piaci versenyhelyezethez képest meglehetősen későn kezdte el portfóliójának kiépítését (2010-től). Ennek következtében már egy telített piacon kellett markáns

²⁶ Vajna András György, Andrew G. Vajna, Andy Vajna (Budapest, 1944. augusztus 1. –) hollywoodi producer, az etyeki Korda Filmstúdió társtulajdonosa, 2010-ig az InterCom Zrt. elnöke. 2011 januárja óta a filmipar megújításáért felelős kormánybiztos.

karakterjegyekkel bíró kábelcsatornákat létrehozniuk. 2010-ben elindult az első – napi 24 órában sugárzó – FEM3 csatorna, amely elsősorban a női nézőkre koncentrált. Ezt követően – napra pontosan egy évre rá – 2011. január 3-án elindult a PRO4 magyar, férfiakat célzó, szórakoztató kábelcsatorna. A Super TV2 – a TV2 Csoport prémiumcsatornája – 2012. november 2-án indult el, amelyet jellegzetes szórakoztató tartalmával a Viasat 3 vetélytársának szántak. 2016. augusztus 29-én a nagyszabású portfólióbővítés részeként, a Super TV2 becsatlakozott harmadikként a legnagyobb kereskedelmi tévék közé. Ekkor új, felfrissített arculatot kapott, váratlanul ide költözött az eddig a TV2-n napi találkozási pontot biztosító *Jóban Rosszban* c. napi sorozat, és itt voltak láthatók a *Star Academy* háttérműsorai, valamint az *Édes Élet* (addigi TV2-es brand) is. A TV2 Csoport portfóliójában jelenleg 11 csatorna található. Tavaly minden idők egyik legnagyobb portfólióbővítését hajtotta végre, felgyorsított tempóban. Több új tematikus csatornát (Kiwi: gyerekcsatorna, Chili TV: gasztronómia, Izaura TV: telenovella, Spíler: sport, Zenebutik: zenecsatorna, Prime TV: általános szórakoztató csatorna, Humor+: comedy sorozatok) jelentetett meg a piacon, míg a FEM3 csatornát új frekvenciára vitték, a PRO4 csatorna pedig egy újrapozícionálás keretében filmcsatornává alakult.

A TV2 CSOPORT ÉVES ÁTLAGOS PIACI RÉSZESÉDÉSÉNEK ALAKULÁSA A 18-59 ÉVES LAKOSSÁG KÖRÉBEN



Forrás: Nielsen Közönségmérés
2000.01.01.-2016.12.31 / Teljes nap

8. A TV2 éves piaci részesedésének alakulása a 18-49 éves lakosság körében.
(Forrás: Nielsen Közönségmérés)

Viasat3

„Magyarország legdinamikusabban fejlődő kereskedelmi csatornája” – így módon definiálta magát anno a Viasat3 magyar kereskedelmi televíziós csatorna az indulásakor. A startnál még lokális, budapesti adóként kezdte meg működését Alfa TV néven. Majd 2000-ben, a Magyarországon főleg a Metro újság tulajdonosaként ismert, világszerte több mint 30 országban tevékenykedő svéd Modern Times Group (MTG) csoport megvásárolta, és nemzetközi gyakorlata alapján Viasat3-ra nevezte át (a Viasat-tévék 19 országban 60 milliónál is több nézőt szórakoztatnak). A csatorna új nevén 2000 októberében kezdte meg műsorainak sugárzását. Az első időkben az akkor még szubkultúrának számító sorozatrajongók igényeit próbálták kielégíteni, akik hamar meg is szerették a csatornát. Többek között itt voltak láthatóak olyan kultikus sorozatok, mint a *Star Trek: Voyager*, a *Buffy, a vámpírok réme*, az *Angel* és a *Simpson család*, de a Viasat3 nevéhez fűződik Magyarország első valóság show-jának sugárzása is. 2001-ben tűzte műsorra *Bár* címen – így megteremtve országunkban a műfaj alapjait. A műsor a csatornaátlaghoz képest jól szerepelt és nem utolsósorban megfelelő mennyiségű beszédtemát generált az akkor még fiatal csatornának. Igaz, ennek második szezonja a *Bár 2.0* kudarcnak bizonyult, de a csatorna tovább próbálkozott a műfaj megszerettetésével. Itt láthattuk a *Farm c.* műsort és az *Éden Hotel* is ezen a csatornán debütált. 2006-ban az UEFA Bajnokok Ligájának kizárólagos hivatalos magyarországi közvetítője lett, majd 2007-től 5 évre a kézilabda Bajnokok Ligájának kizárólagos közvetítési jogait is megszerezte.

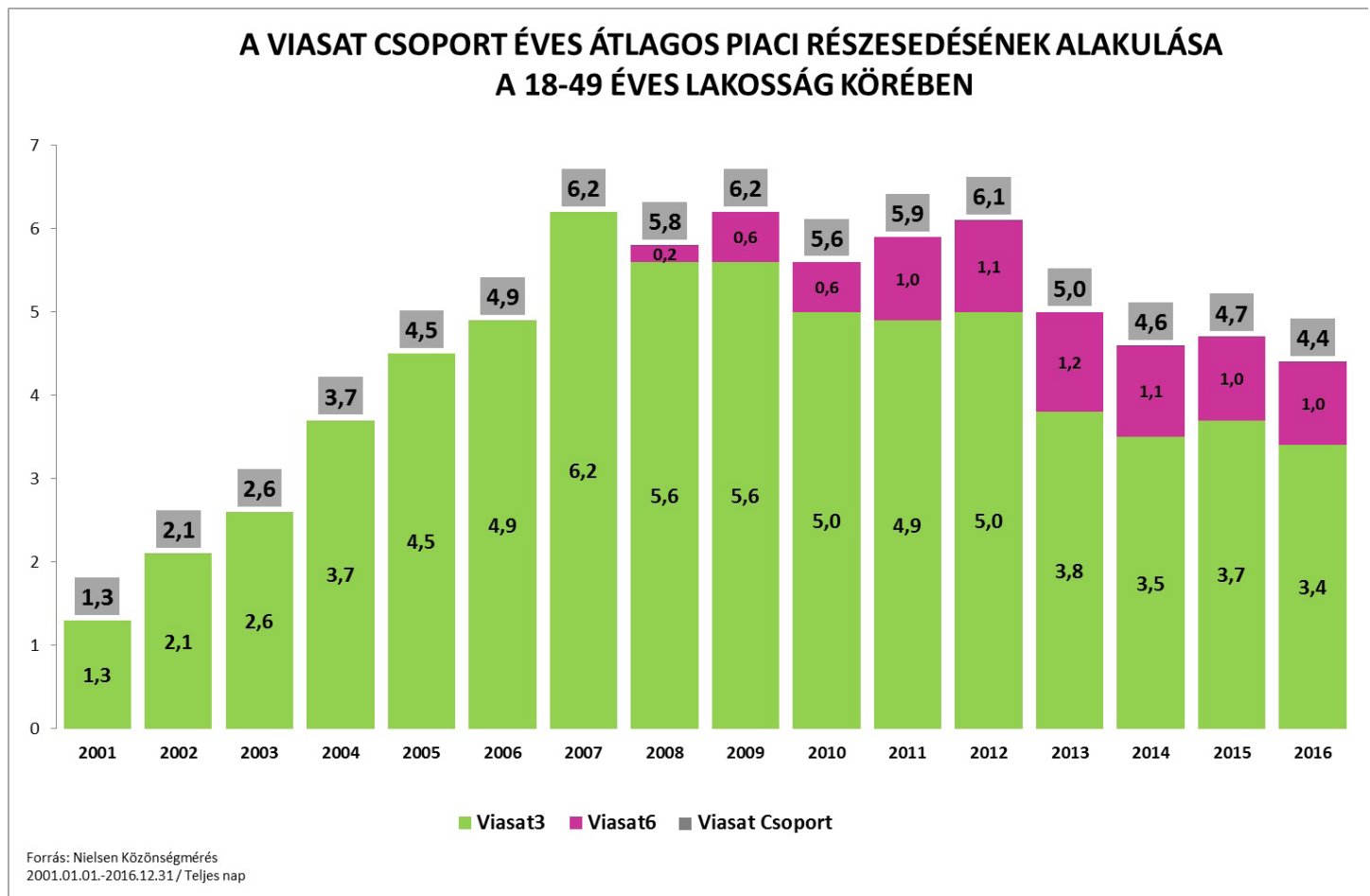
2005-ben üzleti okokból a csatorna megszüntette földi sugárzását, így az adó műholdas körzeti műsorszolgáltatóként folytatta a sugárzást. A döntés háttérében az állt, hogy 2005 februárjától a kábelszolgáltatók elosztási díjat fizettek a televíziós társaságoknak, azon feltétel mellett, hogy nem rendelkezik földi frekvenciára szóló szerződéssel. A csatorna felbontotta az ORTT-vel kötött szerződését, így nemcsak mentesült a földi sugárzás költségeitől, hanem a működési keretei is „lazultak”, hiszen a kábelcsatornákra inkább csak valamiféle önszabályozás vonatkozott a szigorú ORTT-s előírásokkal szemben. A korhatáros tartalmak könnyedebb sugárzása – és azok promotálása – komoly előrelépés volt a csatorna számára, hiszen a húzóműsorainak döntő többsége e kategóriába esett/esik (pl. *Szex* és *New York, Helyszínelők*). A 2005-ös év más szempontból is meghatározó volt a Viasat3 történetében. Ekkor – működése óta először – nyereséggel zárta az üzleti negyedévet. A gazdasági eredmények mellett a csatorna közönségaránya is látványosan emelkedett. 2005 második negyedévében a 18-49 éves lakosság körében az azt megelőző év azonos időszakában elért 4,6%-ról 5,7%-ra nőtt.

A Viasat3 2008-ban létrehozta a férfiakra specializálódott adóját Viasat6 néven, ezzel párhuzamosan pedig a „fő adó” a nők igényeinek kiszolgálása

felé kezdett eltolódni. A kisebb csatorna kínálata között elsősorban sorozatokat és filmeket találunk, de nagyobb arányban jelennek meg a Viasat3-on már leadott műsorok ismétlései is.

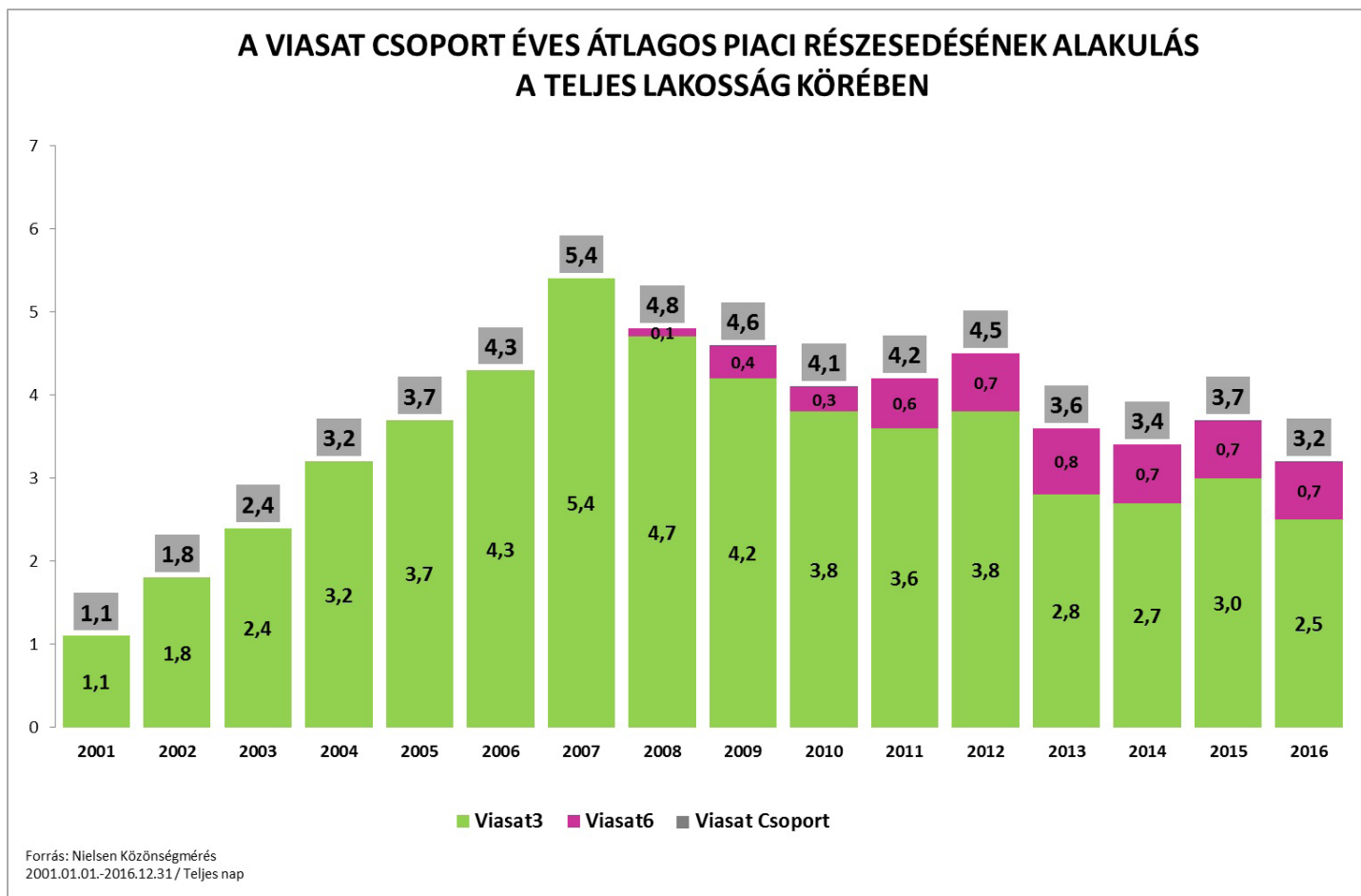
2015. február 11-én a Sony Pictures Television (SPT) Networks megkezdte a Modern Times Group (MTG) a magyarországi Viasat3 és Viasat6 kereskedelmi csatornák, illetve a Viasat Play catch-up szolgáltatás megvásárlását. Ezáltal tovább bővítették magyarországi portfóliójukat (AXN, AXN White és AXN Black lineáris csatornák, valamint az AXN Now és AXN Player digitális szolgáltatás).

A Viasat3 annak idején Magyarország egyik leginnovatívabb kábelcsatornájaként, „kistigrisként” uralta a kábelpiacot. Mindig is jó érzékkel választotta ki hosszú távú (long running) vásárolt tartalmait (pl. *Szívek szállodája*, *Helyszínélők franchise*, *Két pasi meg egy kicsi*, etc.), mellyel hosszú éveken keresztül képes volt megszorongatni versenytársait, állandó riválisává válva a két nagy országos kereskedelmi csatornának is. Jelentős tényezőként tartották számon a magyarországi televíziós piacon. Saját készítésű műsorai és emblemikus sorozatai által karakterisztikus jegyekkel tudta felruházni magát, így ki tudott tűnni a kábelcsatornák sokaságából. Sajnos mára ez a varázs megszűnt, a sikertörténet szemmel láthatóan leszállóágba került.



9. A Viasat3 éves piaci részesedésének alakulása a 18-49 éves lakosság körében.
(Forrás: Nielsen Közönségmérés)

Új premier sorozatai nézettség hiányában nyom nélkül tűnnek el a képernyőről (pl. 24: Újratöltve), de saját gyártott tartamai is rendre rosszul teljesítenek (pl. Sikítófrász). E negatív tendencia vizsgálata, az ok-okozati tényezők feltárása akár egy külön dolgozat témája is lehetne, de jelen esetben ez most nem feladatom. A háttérben több összetevő is állhat – a menedzsment hozzá nem értése, a megváltozott fogyasztói szokások, a hatalmas piaci verseny, vagy akár az új tulajdonos portfóliójának hasonló tematikája (az AXN és a Viasat csatornák rendkívüli hasonlósággal bírnak) – amelyek miatt a Viasat3 az egyik legerősebb televíziós márkából, egy újító és merész csatornából mára csak egy átlagos tévéadó lett.



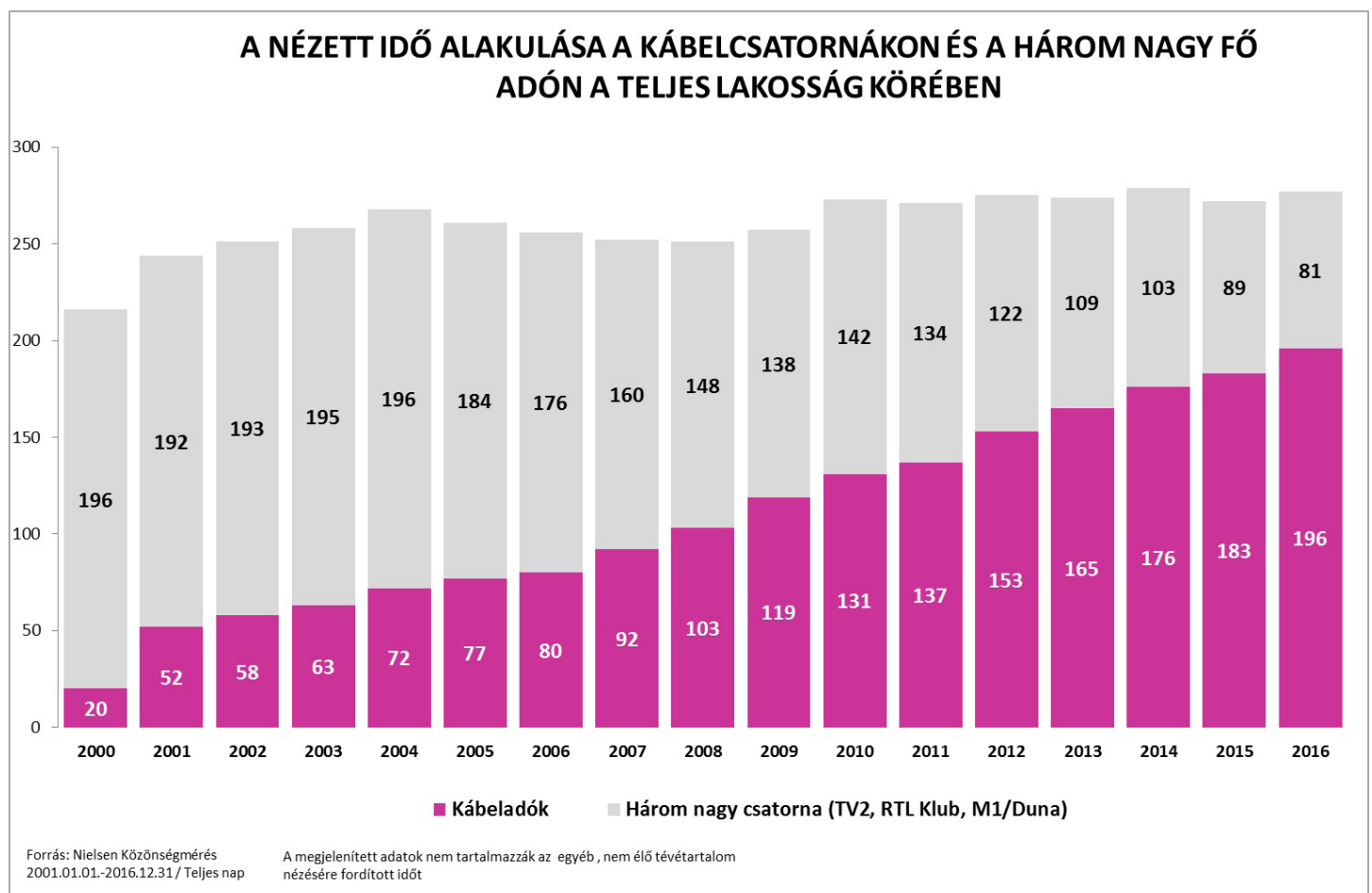
10. A Viasat3 éves piaci részesedésének alakulása a teljes lakosság körében.
(Forrás: Nielsen Közönségmérés)

Kábeltelevíziók sora

1998-tól a kábelszolgáltatási piac felszabadításával új lehetőségek nyíltak meg. A nagyobb kábelszolgáltatók megjelenésével (UPC, MATÁVKábel) a magyar nyelvű csatornák száma évről évre növekedett. A sokcsatornás modell kialakulásával az általános szórakoztató csatornák mellett hazánkban is egyre több tematikus csatornát alapítottak – igyekezvén a legfontosabb szegmensekben kielégíteni az igényeket (a film, a sport, a tudomány iránt érdeklődők,

a gyerekek, a női nézők és idősebbek számára nyújtottak kikapcsolódást). Ezen csatornák már nem kizárólag a globális vagy a páneurópai műsorszolgáltatók szinkronizált változatai voltak (például Eurosport, Discovery, Music Television, CNN), hanem tudatosan a magyar nézők elvárásaira, igényeire építő, jellemzően magyar tulajdonban lévő csatornák (például Sport1, Filmmúzeum, Spektrum, Hír TV). Az általános műsorkínálatú kábeles kereskedelmi adók megszűnését követően (MSat, TV3) 2001-től új csatornák jelentek meg a piacon. 2004 végén már mintegy 50 magyar nyelvű csatorna kínálta műsorait magyar nyelven. A rendkívüli koncentrációt mutató televíziós piacon a sport, a természet- és dokumentumfilmek, a régi filmek bemutatására szakosodó adók mellett megjelent a Hírtelevízió is, mint az első tematikus hírcsatorna.

Az 1990-es évek folyamán tapasztalt csatornaszám-bővülés, a kábeles- és a műholdas műsorterjesztési technológiák terjedése, vagyis a sokcsatornás televíziós modell kialakulása hazánkban is mélyreható változásokat hozott a piaci szerkezetben. Ezen változások dinamizmusa azóta ugyan lelassult, de a fogyasztási szokások átalakulása még ma is folyamatosan zajlik. A televízió nézésre fordított idő még mindig nagyon magas – bár a növekvő folyamat már megtorpant –, ezen belül azonban egyre nagyobb részt követelnek maguknak a kábelcsatornák. Mára egy átlag magyar néző a nézési idejének 70%-át fordítja a kábelcsatornákra, míg ez az arány 2000-ben csak a 10%-ot súrolta.



11. Átlagos éves nézett idő alakulása a 3 nagy főadón és a kábelcsatornákon a teljes lakosság körében. Forrás: Nielsen Közönségmérés)

A fenti adatok is bizonyítják, hogy a kisebb műsorszolgáltatók – mind az általános szórakoztató csatornák, mind a tematikus adók – egyre inkább fragmentálják a közönséget. A két nagy általános kereskedelmi csatorna térnyerése megszűnt. A tömegigény kielégítése helyett már egyre inkább a szűkebb nézői szegmensek által támasztott elvárásoknak próbálnak megfelelni a televíziók. Ugyan egy-egy szakosodott (tematikus) műsorszolgáltató közönségaránya jellemzően nem éri el az egy százalékot sem – a ma külön mért 69 televíziós csatorna közül 40 található e lélektani küszöb alatt –, de összességében mégis egyre nagyobb részt tudhatnak magukénak a televízió-nézésből (összesen 15%-ot).

A szakosodott műsorszolgáltatók speciális típusát jelentik a fizetős csatornák, amelyek bevételüket nem a hirdetési piacról, hanem a fogyasztók előfizetési díjaiból szerzik. Az HBO filmcsatorna kizárólag ezzel az üzleti modellel működik, de aligha számíthat további növekedésre, előfizetői bázisát már nem tudja növelni.²⁷ A televíziózással töltött idő növekedését – a mind sokrétűbb és színesebb műsorkínálat mellett – a háztartások televíziókészülék-ellátottságának folyamatos bővülése is támogatta. A Nielsen Közönségmérés adatai szerint ma már a háztartások 55%-a rendelkezik kettő vagy annál több tévékészülékkel. Ez természetesen lehetővé teszi az egyéni preferenciák fokozottabb érvényesülését is, azaz mindenki a saját ízlésének, igényének megfelelő műsort választhatja. Egzakt számokkal bizonyítható, hogy a több televíziókészülékkel rendelkező háztartásokban átlag feletti a kisebb – kábel – csatornák piaci részesedése. Ezen otthonokban szinte már egyénre szabottá vált a tévékészülék, nem kell az egyes családtagoknak a „közösség” akaratához igazodnia. (12. kép)

Eközben az elmúlt tíz év során az egy fő háztartásokban élő személyek száma is megnőtt, 790 ezerről 966 ezerre, 2016-ban pedig már 1 282 000 fő él egyszemélyes otthonokban. Mindezen körülmények is fontos szerepet játszanak a tévézés individualizálódásának folyamatában, mely a népesség életkor szerinti bontását vizsgálva még látványosabb. (13. kép)

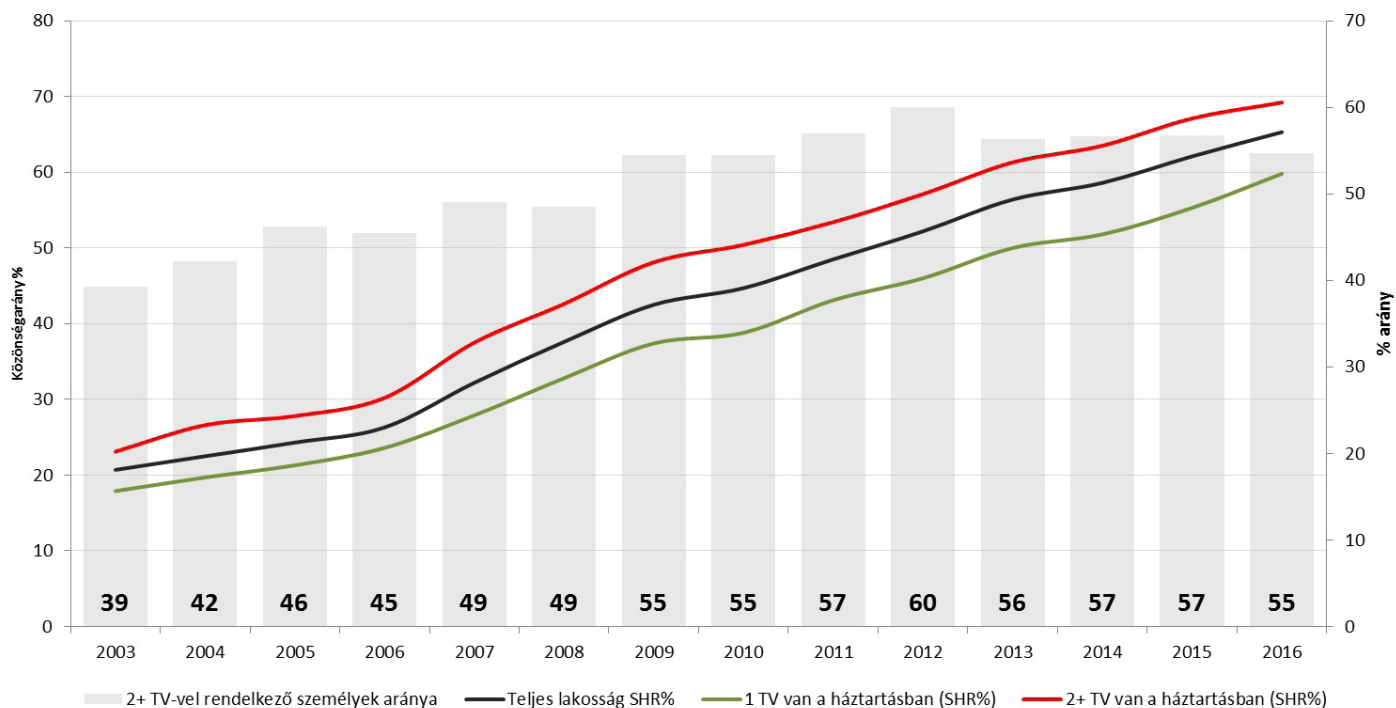
A teljes népesség adatait elemezve látható, hogy az egyedüli- és a társas tévézéssel töltött idő 1997-ben még nagy különbséget mutatott, akkor még jellemzően társaságban néztünk televíziót. Ez azonban 2004-re teljesen egyenlítőddött, ezt követően pedig inkább az egyedüli tévézés lett meghatározó.

Az idősebb korosztály (50+) esetében ez az átalakulás már jóval korábban, 1999-ben megtörtént. A napi átlagos társas tévézési idő az elmúlt 10 év során nem változott, azonban a „magányos tévézés” évről évre emelkedett, ami tovább növelte a már amúgy is tapasztalható különbséget. A fiatalabbak –18-49 évesek – korcsoportjában a teljes népesség trendjéhez hasonlóan 2004-re vált egyenlővé a két érték.

2006-ban a tévéző közönség nagyobb része (55%) már egyedül ült a képernyők előtt. (Feltételezhető, hogy a magányos tévézés jelentős arányáért az egyedül élők egyre népesebb csoportja is felelőssé tehető).

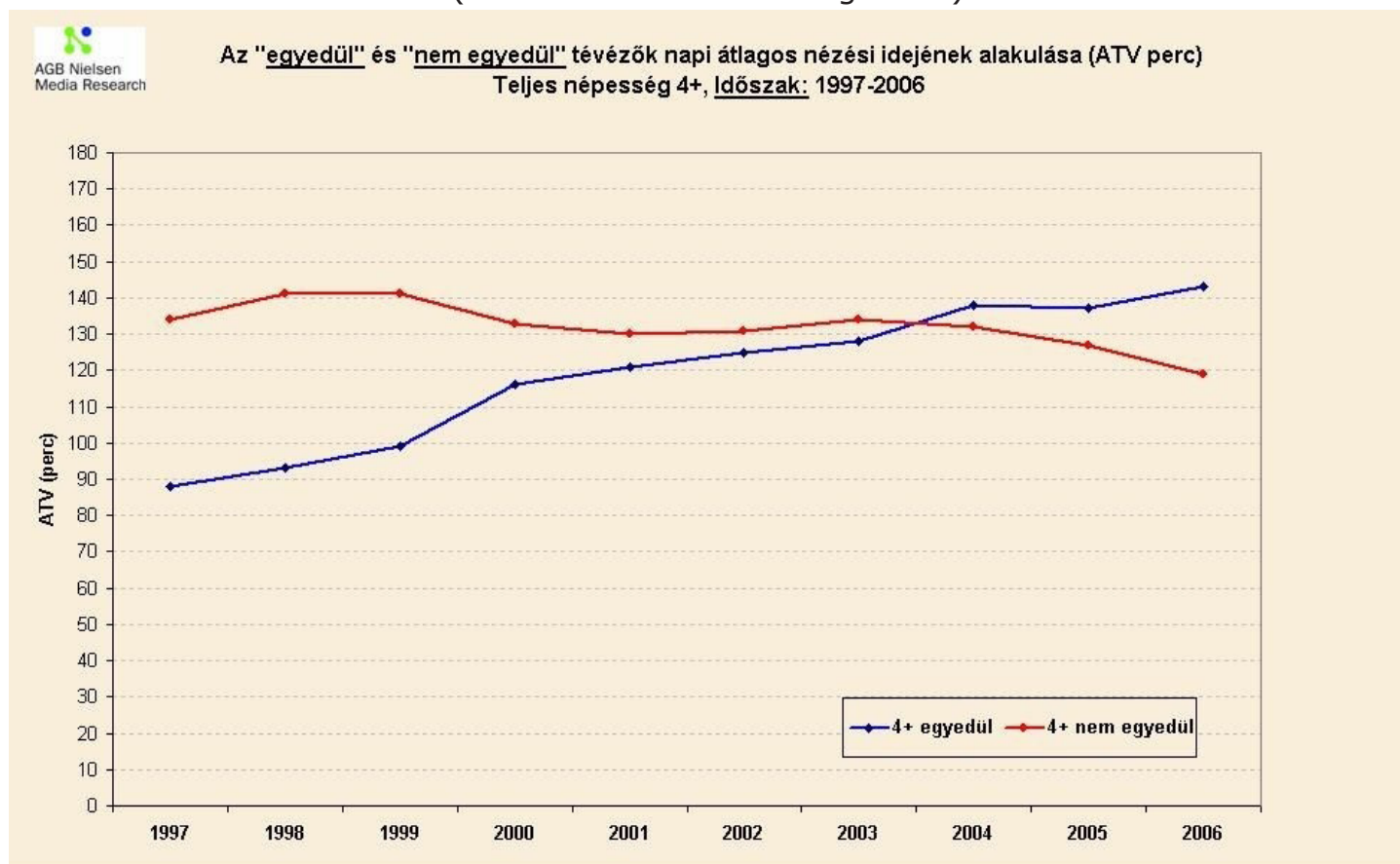
²⁷ Vörös Csilla, *A kábeltelevíziók és közönségük* = ENYEDI NAGY - POLYÁK - SARKADY, (szerk.) *Magyarország médiakönyve*, Budapest, Enamiké Kiadó, 2003.

KÁBELCSATORNÁK PIACI RÉSZESEDÉSÉNEK ALAKULÁSA TÉVÉ ELLÁTOTTSÁG SZERINTI BONTÁSBAN



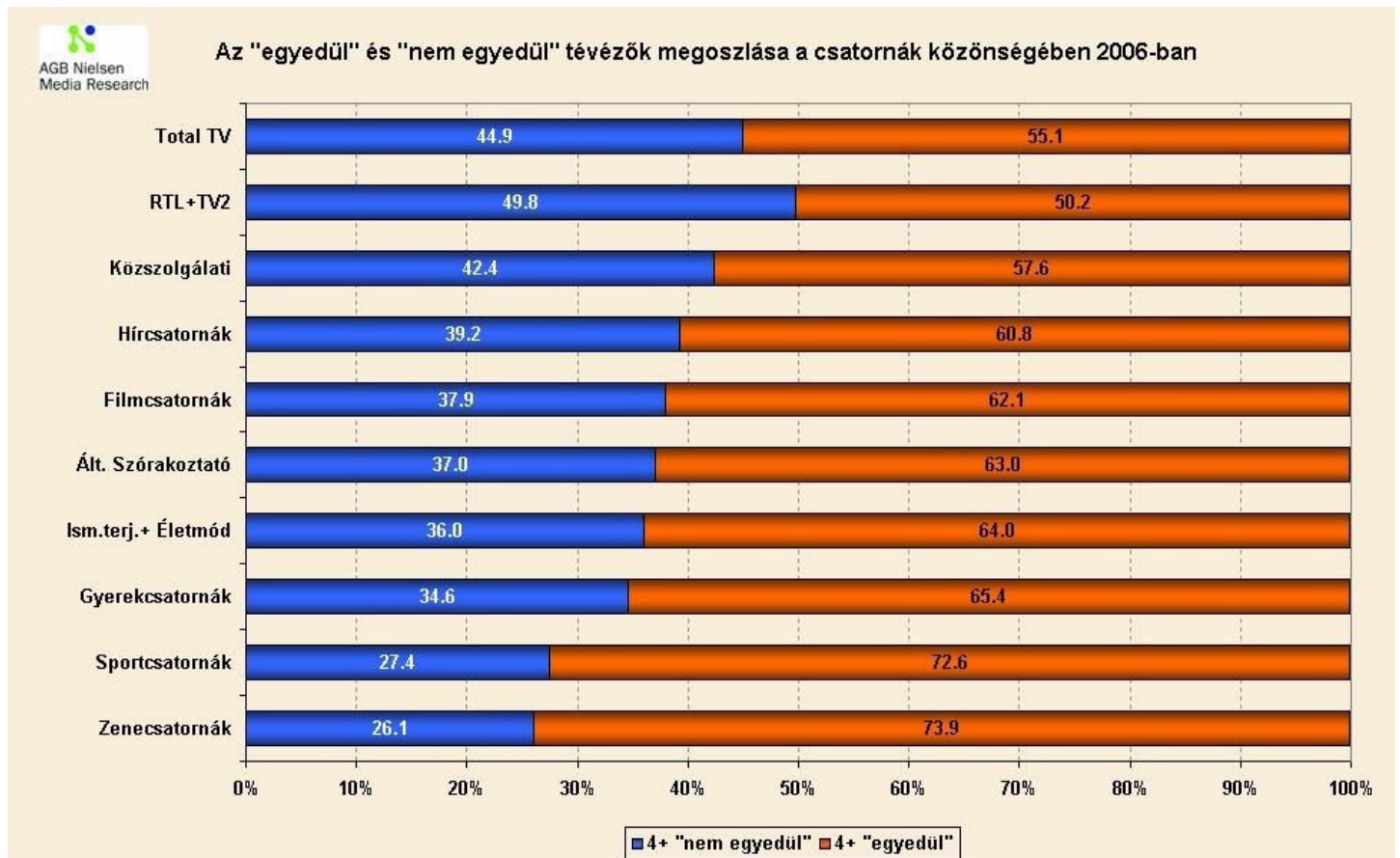
Forrás: Nielsen Közönségmérés
2001.01.01.-2016.12.31 / Teljes nap

12. Kábelcsatornák éves piaci részesedésének alakulása tévéellátottság szerint. (Forrás: Nielsen Közönségmérés)



13. Éves nézett idő alakulása társas tévénézés szempontjából. (Forrás: Ambrus-Dömötör: A tévénézés individualizálódása Magyarországon, 1997-2006)

Míg a két nagy kereskedelmi csatorna (TV2, RTL Klub) viszonylatában a társas- és egyedüli tévénézés nagyjából egyenlően oszlott meg (általános szórakoztató csatornáként az egész család televízióval szemben támasztott elvárásait ki tudták elégíteni), addig a többi adó esetében élesebb eltéréseket találtam. Szinte valamennyi tematikus csatornablokknál a magányos tévénézés van túlsúlyban.



14. Társas tévénézés nézett ideje tematikus csatornák szerinti bontásban.

(Forrás: Ambrus-Dömötör: A tévénézés individualizálódása Magyarországon, 1997-2006)

A legmagányosabb közönségnek a zene- és sportcsatornák nézőit tekinthetjük, a jellegzetes nagy arány minden kétséget kizáróan erősíti azt a teóriát, mely szerint ezen műfajú műsorokat a család egyes tagjai a többiekétől elkülönülten nézik. A többi tematikus csatorna esetében az arányok valamennyivel kiegyenlítettebbek, bár mindenképp az egyedüli tévénézés felé dől a mérleg súlya. Ez azt sugallja, hogy a családok különböző szocio-demográfiai ismérvekkel rendelkező tagjai az érdeklődésüknek megfelelő műsorokat különböző időszavokban, külön készüléken nézhetik.²⁸

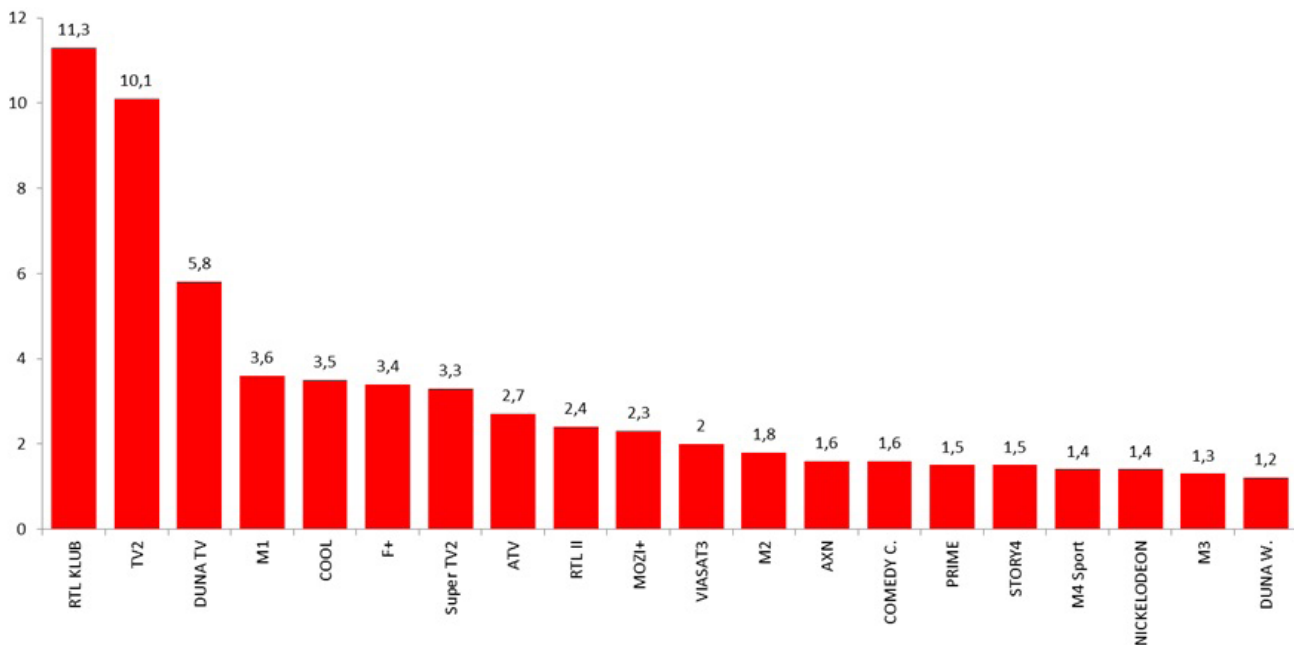
Napjainkban

A 2017-es év – az eddigi adatok alapján – nem hozott markánsabb változást a televíziós piacon. Továbbra is folytatódik a nagyobb fő adók kannibalizálódása, míg a kisebb csatornák térnyerése egyre erősebbé válik. Elsősorban az

²⁸ AMBRUS MÓNICA, DÖMÖTÖR SÁNDOR, A tévénézés individualizálódása Magyarországon, 1997-2006 Budapest AGB Nielsen Médiakutató Kft, 2007. http://www.agbnielsen.com/Uploads/Hungary/res_TVvnezesInd.pdf

RTCsoport portfóliójához tartozó kisebb adók vonzzák a legtöbb nézőt – leginkább sorozat- és film kínálata révén – míg a Super TV2 a filmjei mellett a *Sztárban sztár +1 kicsi c.* egész estés show műsornak, illetve a *Jóban rosszban c.* sorozatnak köszönhetően tudott bekerülni a legnézettebbek közé. A legnépszerűbb tematikus adók közül elsősorban a film műfajjal operálók tudtak jelentősebb nézettséget elérni, a többi kisebb csatorna csak a nézők minimális töredékét tudta a képernyője elé ültetni.

A 20 LEGNÉZETTEBB TV CSATORNA ÁTLAGOS KÖZÖNSÉGARÁNYA 2017-BEN A TELJES LAKOSSÁG KÖRÉBEN



Forrás: Nielsen Közönségmérés
2016701.01.-04.23 / Teljes nap

15. A 20 legnézettebb csatorna átlagos közönségaránya 2017-ben a teljes lakosság körében. (Forrás: Nielsen Közönségmérés)

A 2017-es év eddigi legnézettebb műsora a TV2-n sugárzott *A Nagy Duett c.* műsor volt több mint 1,1 milliós nézettséggel és 27,4%-os közönségarányával. Úgy tűnik a szórakozás mellett a napi aktuális hírműsor tudja még nagyobb arányban megfogni a nézőket, az RTL Klub Híradója 800.000-1.100.000 milliós nézőszámával az egyik legnépszerűbb műsor a tévés piacon. Az idei év már eddig is bővelkedett újdonságokban, a TV2 és az RTL Klub mellett a Viasat3 is újítani próbált műsorstruktúráján az *Exek az édenben c.* napi reality-vel. Az RTL Klub stabilan, minimális változtatások mellett tette színesebbé műsor-szerkezetét, elindította a Konyhafőnök V.I.P. adásait, mellyel eredményesen meg tudta tartani piacvezető pozícióját. A TV2 ennél látványosabb és költségesebb változásokkal várta az újabb évet, ám ezzel nemhogy nem tudott javítani helyzetén, szinte tovább rontotta azt. Több új műsora pár adás után kudarcot vallott és lekerültek a képernyőről. Folyamatosan változó napi műsoraival továbbra sem tud lojális nézőbázist kialakítani, így szinte eszköztelen versenytársként próbálja felvenni a versenyt az RTL Klub hosszú évek óta futó – jelentős törzsbázissal bíró – napi megszokott műsoraival szemben.



Bánszki Kristóf

Sikoly, klumpa, babetta, avagy Glasznosztly a szocialista krimiben

„Mikor az Angyal ment a tévében, a város hirtelen kiürült. Mindenki a képernyők előtt izgulta végig Simon Templar újabb kalandjait.” – hangzik az érzékletes mondat az idősebb generáció szájából, amely a hatvanas években felnőttfejjel élhette át a pofonosztó sármőr, humort sem nélkülöző kalandjait. Az üres utcákról szóló életkép természetesen csak akkor teljes, ha látjuk magunk előtt a bérház egyetlen büszke tévétulajdonosát, kinek lakása ekkor megtelt a népes szomszédsággal.

Tagadhatatlan tény tehát, Magyarországon az államszocializmus idejében a bűnügyi film műfaja nem csupán közösségszervező erővé, de az egyik legközkedveltebb szórakozási formává válik. A mozitermekben azonban 40 év alatt alig több, mint két tucat ilyen műfajú hazai alkotás látható, így a televízió az, mely kiszolgálja a nézői igényeket; bűnügyi tévéjátékok, majd tévéfilmek és tévésorozatok formájában. A szocializmus ideje alatt e műfaj alkotásai végig terheltek a politikai motiváltság tényével, mely bünelkövetői és bűnüldözői oldalról is korlátozza az esetleges csavarok lehetőségét – sematizálva ezáltal a cselekményt. A disszidens, a horthysta, az egykori arisztokrata archetípusa köszön vissza a potenciális és – szocialista kereteken belül tulajdonképpen – egyetlen lehetséges tettes képében. A nyomozás ezzel szemben minden esetben testület által történik, így sokáig kizárt annak a lehetősége, hogy egyfajta individualizált „magánnyomozó” töltsön be bűnüldözői szerepet. A nyolcvanas évek elején az úgynevezett „importált hősök” ezzel szemben kis számban ugyan (v.ö. Kojak, illetve Ötvös Csöpi figurája a *Kojak Budapesten* [Szalkai Sándor, 1980] és a *Pogány Madonna* [Mészáros Gyula, 1980] c. filmekben), de meghonosítják ezt az archetípust, ám a bünelkövetők politikai motiváltsága továbbra sem változik, így paradigmaváltásról nem beszélhetünk. Felmerül azonban az eshetősége annak, hogy a mozitermek sötétjéből, a valódi, minden veszéllyel, gonosszal szembe néző, s afölött győzedelmeskedő hős a napalikus kékesen villogó képernyőire kerüljön – magyar módra.

Épp húsz évvel azután, hogy Simon Templar feje fölött első ízben jelent meg a glória, 1984. november 2-án, főműsoridőben, hódító útjára indul *Linda*. S mint ahogy egy korabeli rádióújság beharangozójában olvasható, Linda minden igényt kielégít, mit a Roger Moore játszott Angyal is, csak női és főleg magyar kivitelben:

„ITT VAN LINDA! AZ IGAZI, A FELÜLMÚLHATATLAN! ÜGYELJEN A VÉD-JEGYRE!

Tudja Ön, hogy milyen a legkisebb magyar detektív? Óriási!!! Negyvenhat kilónyi tömény erő, bátorság, szex és szemtelenség! Alvilági, félvilági és túlvilági kalandok!

CSAK AZ EREDETI LINDÁT NÉZZE! DIÁKOKNAK ÉS KATONÁKNAK SINCS ENGEDMÉNY!

Tudja Ön, mire képes Linda? Kíváncsiság-hányadosa: 120. Intelligencia-hányadosa: 170. Pofon-hányadosa: 235!!! És ettől már szóhoz sem lehet jutni! Linda a taekwon-do zöldöves mestere! Linda univerzális: aprít, lapít, csomagol!

LINDA CSAK EGY VAN!!! NÉZZE MEG A KÖVETKEZŐ FOLYTATÁSOKAT IS!

Hogyan lesz egy diáklányból az alvilág réme? Pisztolyok és pofonok! Narkó a kalitkában! Harc a kvarcért! Öklök és románcok! Avagy: egy ág virág a zsarulánynak! (...)

(...) VAN EGY SZABAD ESTÉJE? TÖLTSE LINDÁVAL! NINCS? AKKOR IS! EZ LINDA! ELŐSZÖR A TÉVÉ KÉPERNYŐJÉN! ÉS NEM UTOLJÁRA!”¹

A „reklámszöveg” pedig beváltja ígéreteit. Az 1989-ig három évadot és 17 epizódot megérő nagyjátékfilm igényességű és kivitelű sorozat, a magyar televíziótörténet egyik emblematikus alkotásává válik. A korabeli statisztikák egyértelműen kimutatják, hogy hatására megsokszorozódik a rendőrtisztai főiskolára jelentkezők – s főképp az addig sereghajtó nők – száma. A siker azonban másban is mérhető. A sorozat folytatását tartalmazó *Linda Szafari* c. kalandregény megjelenése, a Lindát alakító Görbe Nóra sztárpozíciója, illetve a szerepével azonosított – az R-Go zenekar frontemberének, Szikora Róbertnek zenei produceri gondozása alatt megjelent – Linda-bakelitlemezek százezres példányszámú fogyása a populáris kult-státuszt igazoló társadalmi és fogyasztói tényezők.

De mi is történt 1982-ben? A Magyar Televízió drámai főosztálya kételkedve ugyan, de engedélyezi a Színművészeti Főiskola adásrendező osztályában nem sokkal korábban végzett Gát Györgynek, hogy amerikai útja során gyűjtött szakmai tapasztalatai alapján leforgassa a magyar rendőrlányról szóló sorozattervének három úgynevezett pilot epizódját. A projekt tehát a regnáló kultúrpolitikai „három T”-s elvrendszer alapján a „túr” kategóriába kerül. A szkeptikus hozzáállást mi sem bizonyítja jobban, minthogy a sorozathoz nem rendelnek főcímet, ezt a későbbiekben, adásba kerülés előtt kell pótolni.

A siker azonban determinált. A '60-as évek lelkes próbálkozásait, mint Keleti Márton (*Százegyedik szenátor*, 1967, *Az aranykesztyű lovagjai*, 1968, *A 0416-os szökevény*, 1970, *Villa a Lidón*, 1972),

¹ Réz András, *Linda, Rádió és Televízió Újság*, XXIX. évfolyam, 1984. október 29. – november 4., 5.

Mihályfi Imre (*Sellő a pecsétgyűrűn*, 1967), Zsurzs Éva (*Miért beszél annyit, Mrs. Piper?*, 1967) és Makk Károly (*Gyilkosság a műteremben*, 1969) bűnügyi sorozatait, a '70-es évek kisebb számú műfaji sorozatai váltják: *Megtörtént bűnügyek* (r.: Bácskai Lauró István, Mészáros Gyula, 1974), *Kántor* (r.: Nemere László, 1976), *A bunker* (r.: Horváth Ádám, 1978), *Két pisztolylovás* (r.: Rényi Tamás, 1980). Ezek a darabok azonban legtöbb esetben külföldi helyszínekkel – USA, Franciaország – vagy történelmi kontextusba helyezett esetekkel operálnak, így kikerülve a politikai üzenetből fakadó elvárásokat. A nyolcvanas évekre – a nyugatról behozott sorozatok képernyőre kerülésével – azonban egyértelművé válik, a szerializált forma magyar keretek közt is megköveteli a megjegyezhető, különleges egyéniséggel, képességekkel bíró individualizált hősöket, országhatáron belül, szinkronidőben játszotva. Erre érzékletes példa, hogy a *Pogány Madonna* (1980) című filmet követően, Ötvös Csöpi karaktere további három nagyjátékfilmben, az ezredfordulót követően pedig három részes tévésorozatban él tovább.

A *Linda* c. sorozat tehát nem csupán a nézői igényeket szolgálja ki, de a politikai enyhülés szempontjából is szerencsés csillagzat alá születik. Az ideológiai mondanivaló azonban nem hal ki teljesen a cselekményből. Bár Veszprémi Linda, a 160 centis, fiatal nyomozó lány – aki taekwondo tudásával nem csak a rendőrtestület legtöbb tagját nyűgözi le, de az alvilági figurákat is legyűri – valóban a Rákóczi út-Nagykörút-Erzsébet híd tengelyen mozgó, hazai szuperhős prototípusa, a bűnelkövetői oldalon továbbra is politikai motivációval rendelkező személyek állnak.



Az érzékletesség és részletezhetőség kedvéért a teljesség igénye nélkül vizsgáljuk meg a második, *A fotómodell* c. epizód cselekmény- és karaktervilágát, megismerve ezáltal a sorozat állandó s visszatérő elemeit.

Veszprémi Linda ebben az epizódban még nem tartozik a bűnügyi részleg kötelékébe. Közlekedési rendőrként teljesít szolgálatot a Lánchíd előtti körforgalomban. Egy napok óta ott parkoló autóban azonban egy kalitkába zárt hörcsögre lesz figyelmes. Némi protekcióval azonnal lenyomoztatja a kocsi rendszámát, hogy lelkes állatbarátként megmenthesse a védtelen kis házikedvencet. Az autó tulajdonosának nevére hamar fény derül. Linda pedig saját szakállára nyomozni kezd. Kiderül, a kocsi egy jól menő fotómodellé, Kutasi Zsuzsáé, aki azonban disszidálni készült, édesanyja elmondása szerint. Linda elindul forrónyomon. Hamarosan előkerül a fiatal fotómodell holtteste, aki láthatóan mondén életet élt, halálát is kábítószer túladagolás okozta. Az ártatlan hörcsög-ügyet így gyilkosságba torkollik, s Lindát hiába próbálják nyomozó kollégái távol tartani az esettől, a lány fejébe veszi, hogy felgöngyölíti az ügyet. Hamarosan kiderül, az elhunyt lány egy nyugati vendégeket kiszolgáló prostituálthálózat környezetében élte mindennapjait, anyugati férfiak társaságát élvezve tervezte a szebb, országhatáron kívüli jövőt. A nyomok pedig pillanatok alatt egy békebeli, budai állatkereskedéshez vezetnek, ahol egy joviális férfi a tulajdonos, név szerint Erlich Béla (Miklósy György), aki azonban nem csak titkokat, de drogot is rejteget a kalitkák aljában, álca-hörcsöggel továbbadva a valódi portékát. Ilyen speciális kalitka volt látható Kutasi Zsuzsa kocsijának hátsó ülésén is. Összeáll a kép; Ehrlich egy kórházi műtőskapcsolaton keresztül évek óta keménydrogot csempésztet ki egy kórházból, melyet az ominózus prostituálthálózat tagjainak is terít, ahogy egykori szerelmeit, mint a nagyvilági Kutasi Zsuzsát is ő látta el – a csupán a sorozatban létező – onoriga nevű szerrel. Szájából a vallatás közben pedig agresszív, hepciás módon hangzanak el frivol mondatok, miközben fölötte az őrszoba falán logó Lenin kép látható:

„Élni akartam, és éltem is, de nem proli módra. Lehet itt élni, csak pénz kell hozzá. És én megcsináltam magamnak a pénzt. Nekem minden megvolt. Volvo, külföldi nyaralás, nagy nők, profik. Elöttem minden ajtó kinyílt. Maguk elájulnának, ha megtudnák, ki mindenki tegeződtem”

Az ügyet végül Linda oldja meg, a kezdeti tiltás ellenére Eöszéék bevonják a nyomozásba, Linda pedig álruhába bújva, leleplezi a prostituálthálózatot, melynek tagjai ekkorra egymást kezdik tizedelni a drogért folytatott harcban.

A fentiekben leírtak alapján jól érzékelhető, hogyan válnak politikailag motiválttá olyan bűnelkövetők, akik ugyan a Magyar Népköztársaság polgárai, de deviáns életükkel, nagyzó és törvénytelen szokásaikkal, félillegális foglalkozásukkal, korrupst eszközeikkel mégis a szocialista rendszer ellenségei, akik társadalmi-politikai helyzettel

való egyet nem értésüket verbalizált formában és tettelesen is artikulálják. Ez az egyet nem értés az ideológiai elképzelések értelmében, szükségszerűen a szervezett bűnözésben való részvételbe torkollik.

A három korai pilotepizód vetítése kapcsán a műsorújságban feljegyzett műfaji megjelölés is beszédes: Krimikomédia. A bűneseteket ugyanis komikus helyzetek, karakterek, illetve Linda legszűkebb mikrokörnyezetének tagjai színesítik, egyfajta idézőjelbe téve ezzel az olykor véres vétségeket. Állandó mellékkarakter Linda édesapja, az elvetélt színész, Veszprémi Béla (Bodrogi Gyula), illetve szomszédban lakó barátnője, a kontírozó könyvelő, Steinbach Klárka (Pécsi Ildikó) és Emődi Tamás (Szerednyei Béla), Linda kint tartó taxis szerelme. Mindnyájuknak ugyanazt kell elszenvedniük: Linda oltathatlan nyomozókedvét. Ezek a karakterek biztosítják a széria azon dramaturgiai szabályszerűségét – mely e sorozatban jelenik meg szinte elsőként a magyar bűnügyi filmek, sorozatok világában –, a (magán)nyomozó érzelmi motiváltságát a bűnügyek megoldásában. Ha Klárka szerelemféléstől vizsgálja a színész kedveséről megmintázott viaszfigura fejét az NDK-ba készülő vándorkiállítás munkadarabjai közül (8. epizód: *Panoptikum*), vagy épp Veszprémi Béla rém tehetségtelen, disszidens ex-kollégája nyomába ered az olasz maffia (17. epizód: *Régi barát*), Emődöt pedig egy prostituált meggyilkolásával vádolnak meg (15. epizód: *Erotic-show*), Linda ott terem, és személyes indíttatásból (is) nyomoz. Ez semmiképp nem könnyíti meg főnöke, Eösze Gábor őrnagy (Deme Gábor, halálát követően: Vayer Tamás, hangja: Tolnai Miklós) dolgát. Linda azonban minden tiltás és csel ellenére folyton bűnügyekbe keveredik, kihívás elé állítva ezzel kollégáit, Kőt (Balázs Péter), Handelt (Harsányi Gábor), Dokit (Bánffy György) és Bagolyt (Ronyecz Mária). Ők azok, akik voltaképpen a nyomozótestületet szimbolizálják, ám mellékszereplőként kullognak csupán Linda furmányos észjárása és kemény ökle mögött. A film ilyenképpen a sorok között azt sugallja, Linda nélkül a testület képtelen lenne megoldani akár a legegyszerűbb tolvajlási ügyet is.

A bűnügyek széles skálán mozognak. A Margit-szigeti halastó környékén KMK-sok által megerősített NSZK-s turistalányok ügyétől (4. epizód: *A tizenhét karátos aranyhal*), a Gulácsy és Paál László képeket csempésző disszidens magyar bűnbanda vérontásáig terjed (6. epizód: *Piros, mint a kármin*). A részekben az akkori magyar társadalom teljes skálája felvonul, értelmiségitől a munkásig, orvostól a tévésig, építőmunkástól a festőművészig. Az egyes epizódokat a vígjátéki elemek teszik koherenssé, ám a műfaji besorolás esetenként változhat; a pszichothrilleren át (15. epizód: *Tüzes babák*) a film noir-stílusgyakorlatig (17. epizód: *Régi barát*).

A nyomozás által lineáris narratívában elbeszélte történetek egyes esetekben flashbackkel tarkítottak, de a párhuzamos vágások, suspense és különféle meglepetések erősítik a műfaji vonalat. Jellemzőek az autós üldözések, valamint a kidolgozott akciójelenetek, melyek különösen Linda verekedéseiben

manifesztálódnak, ezt a főszereplő jellegzetes sikolya akusztikusan, levetett klumpája pedig vizuálisan vetít előre. A műfaj által megkövetelt képi dinamikát erősíti a kor televíziós konvencióit megsértő kézikamerás feldolgozásmód. Hangban ezzel szemben nagyban hozzájárul a krimihatás fokozásához Vukán György jazzes hatású filmzenéje. A sorozat „series-jellegű”, azaz az egyes epizódok zárt narratív egységet képeznek, az összes rész ismerete nélkül is megérthető cselekményük.

Rendkívül fontos megemlíteni a gyártási körülményekre jellemző sajátosságokat. A *Linda* c. sorozatot ugyanis nem csupán dramaturgiai-formai szempontból jellemzi az hollywoodi stílus. A pilot epizód a '80-as években abszolút ismeretlen fogalom a keleti blokk országaiban, így hazánkban is. Csakúgy, mint az úgynevezett írói csapat, melynek számos tagja nem individualizáltan, hanem csoportosan találja ki, formálja, majd írja meg az adott epizódokat, egy kreatív producer – jelen esetben a sorozat megálmodója, Gát György – irányításával. A bevezető adások sikerén felbuzdulva, a Magyar Televízió 1986-ban és 1989-ben összesen még 7-7 újabb epizódot tűz műsorára, melyek egyenként 45-75 perc időtartamúak. 1985-ben *Zsarumelő* címmel, a Linda produkció stábjá Koltai Róbert és Madaras József főszereplésével készít kétrészes sorozatot, melyben az egyik első magyar crossoverként felbukkan Linda, Eösze őrnagy, Kő és Doki karaktere. 1992-ben egy új *Linda* évad készítését jelentik be, de ezek a részek sosem forognak le, ahogy a Havi József rendezésében gyártásba küldött *Linda* rajzfilm sem, melynek elkészülte a hirtelen fellépő forráshiány miatt nem lehetséges.

A *Linda* sorozat tehát bár magán viselte az politikai motiváltság bizonyos elemeit, a '80-as évek derekára mégis a legtávolabb került a bűnügyi műfajra korábban jellemző vonalas, ideológiai tartalomtól, köszönhetően a főkarakternek, akinek személye, magánélete, félillegális nyomozati módszerei, csatolt részei; kollégái, rokonai álltak a tényleges középpontban. A humor, az epizodikus szerkesztettség, az extrém helyzetek, Budapest utcái, valamint a kidolgozottan fotografált verekedések fontos, atmoszférateremtő elemei voltak e komédiának, mely mindezen szórakoztató dramaturgiai-, illetve látványelemek mellett, azért bűnügyi történeteket is tartalmazott és nem csak nyomokban.

Irodalom

RÉZ András, *Linda*, *Rádió és Televízió Újság*, XXIX. évfolyam, 1984. október 29. – november 4., 5.

GELENCSÉR Gábor, Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában. A magyar bűnügyi film példája, *Hungarológiai Közlemények*, 2016/1. 1–15.

MECSEKI Anett, Egy eltűnt zsáner nyomában – A szocialista krimi, <http://magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/egy-eltunt-zsaner-nyomaban-aszocialista-krimi-mufajelemzes.html>

(utolsó lekérdezés: 2017. május 10.)

Filmlista

Linda (r.: Gát György, Szurdi Miklós, 1984-1989)

Első szezon (Pilot-epizódok)

1. *A szatír*
2. *A fotómodell*
3. *Oszkár tudja*

Második szezon (1986-tól)

4. *A tizennyolc karátos aranyhal*
5. *Pavane egy infánsnő halálára*
6. *Piros, mint a kármin*
7. *A Rebeka*
8. *Panoptikum*
9. *Software*
10. *Pop-pokol*

Harmadik szezon (1989-től)

11. *Víziszony*
12. *Aranyháromszög*
13. *Stoplis angyalok*
14. *Erotic-show*
15. *Tüzes babák*
16. *Hazajáró lélek*
17. *Régi barát*

Zsarumeló (r.: Gát György, 1985)

1. *Zulejka-Méhkirálynő, oda-vissza*
2. *A kínai páros*





Surányi Márton

*Kicsit keserű, kicsit szürke, de panel: Szomszédok Néplélektani tanmese & közérzeti teleregény**

Szeretet, utálat, nosztalgia. A *Szomszédok* kétségkívül bevonult a magyar televíziózás történetébe, a századvégi magyar populáris kultúra egyik fontos dokumentuma.¹ Vannak, akik rajonganak érte, míg mások blődnek tartják ál-moralizáló modorát. Mindenki ismeri és tud róla beszélni. Ha nem is látta vagy nem pontosan emlékszik a részekre, bizonyos toposzok bevonultak a társadalom kollektív tudatába: Feri beszállása az internetbe vagy az, hogy mennyire vágyik a Microsoft *Windows 95* program után; Oli úr csóközöne, vagy Gábor Gábor „szívem egyetlen királynője” megszólítása. A sorozat mai szemszögből való értelmezése nem visz közelebb a *Szomszédok*-jelenség megértéséhez. A megértés talán nem is a jó szó, mert valami viszonyítási kísérletnek lehetne nevezni, amivel a *Szomszédok* megszületését és regnálását lehetne indokolni. Egy korszakot reprezentál, a későszocializmus médiastruktúrájának elmúlását és átmenetet a globális piaci kultúrába.² Mesedokumentum a rendszerváltás előtről és utánról, három család sorsán végigkövetve.

De miért is tűzik időről időre műsorra? A sorozat bizonyos szereplőinek, mint például Vágási Feri vagy Janka, egész kis kultusza alakult ki. Eme rajongást inkább irónia és gúny táplálja. Feri esetében a számítástechnikával kapcsolatos megjegyzésein és a különböző utcai bunyóin („gazdagréti Rambo”, „gazdagréti Batman”), Jankánál pedig az alkoholhoz való baráti viszonyán szoktak élcélődni. Emellett a monumentális terjedelem is ideális, mert a nézők szeretik a rendszerességet és a kiszámíthatóságot. Sokáig, ugyanabban az időben kapják tulajdonképpen ugyanazt, ez a *Szomszédok* esetében is megállta és megállja a helyét. A retro pedig nagy népszerűségnek örvend a mai napig, az emberek szívesen tekintenek vissza fiatalságukra vagy csodálkoznak rá szüleik korára. S bizonyára anyagi okai is vannak egy korszakot jelentő alkotás újbóli vetítésében. De akkor mi is ez a *Szomszédok*? A sorozatot nem esztétikailag kívánom górcső alá venni, inkább pár jellegzetességét mutatnám be.

A nyolcvanas évek második felére a Kádár-rendszer gazdasági- és ideológiai alapjai kezdtek ingataggá válni. Az ország komoly nehézségekkel küzdött, melyet meg lehetett próbálni szépíteni és tompítani, de a totális elhallgatáshoz már nem volt elég erős a struktúra. Óvatos nyitás történt a Nyugat felé: gazdasági kapcsolatok élénkülése, az utazási korlátok lazulása és a különböző nyugati mintákkal szembeni elnézőbb magatartás. S ez ugyanígy megvolt a televíziózás esetében is. A *Szomszédok* alkotói közül többen voltak Angliában szakmai ösztöndíjasként, ahol bepillantást nyerhettek az ottani

* A tanulmány eredetileg a Nagyerdei Almanach 5. évf. 9. számában jelent meg, 52-59.

¹ György 1998, 311.

² Uo.

műsorstruktúrába. Jelen sorozat egyik mintája a BBC-n heti két alkalommal sugárzott *East-Enders* volt.³ Egy londoni munkáskerületben játszódó szappan-opera, mely a társadalmi folyamatokat és a magánszféra világát is egyaránt igyekszik megjeleníteni.⁴ A *Szomszédok* merített e sorozatból, ám az angol műsorfolyam kevesebb külső helyszínt tartalmazott, és az egyéni játéokra is nagyobb hangsúlyt fektetett.

A magyar teleregény esetében három család szakmai és magánéleti történései vannak a középpontba állítva, az aktuális közéleti kérdésekkel fűszerezve. Úgy próbál nem politizálni, hogy mégis politizál, illetve úgy politizál, hogy nem nagyon mond semmit. A nesze neki, fogd meg jól klasszikus esete. A rendszerváltás előtti részekben a változásokkal összhangban adja elő szofisztikáltan az országban s a világban zajló eseményeket. A rendszerváltás után azonban, mikor kialakultak a politikai szekértáborok, akkor vagy túl kormánykritikusnak, vagy éppenséggel túlságosan kormánypártinak titulálták a teleregény hangvételét. Ezen azonban ne csodálkozzunk, ahány ház, annyi vélemény. Kik a *Szomszédok*? Ők a szimbolikus, hétköznapi hősök. A kisemberek. Kik becsületesen dolgoznak, bármilyen rendszerről is legyen szó, de alig boldogulnak. Állandó egzisztenciális nehézségekkel küzdenek ugyan, de erkölcsi tartásuk nem roppan meg. Valamiféle kontinuitást képviselnek, mely rendszereken ível át. S ez az alkotói koncepció be is vált: a rendszerváltást követően tovább nő a műsor népszerűsége, a változásokat nehezen viselőkk számára az állandóságot és a biztonságot testesítik meg. Megmaradnak annak, amik voltak: kisembernek. Ugyanakkor a sorozat népszerűsége ezt a kisember-típust felértékeli. A Kádár-korszak kultúrpolitikájának része volt a mindennapok történéseiben való visszatükröződés.⁵ A rendszerváltás után pedig a pártok mindig az átlagemberre hivatkoznak, szóban értük, valójában a szavazataikért szállnak harcba. Csábították őket, néha el is csábultak, de igazából csak túlélni akartak.

A *Szomszédok* főhősei közül senki sem változott át szélhámossá, pártkatonává vagy karriervállalkozóvá. Magenheim dolgozott ugyan menő magánklinikán, de nem adta fel mentőorvosi hivatását, nem vett villát, maradt a panelben. Alma nem ment külföldre dolgozni, holott csábították, nyelvtudása is megvolt hozzá. Feri nyomdászként próbált boldogulni, és nem volt kapható számla nélküli fusira. Taki bácsi sem vállalt feketefuvar. Mert féltek. A bűntől, a következményeitől, a szégyentől. Sokszor a becsületességük és szabálykövetésük sodorja őket veszélybe. Juli ugyan egy fodrász-, kozmetika- és fotó stúdió egyik tulajdonosa, azonban az kiderül, hogy a pénz nem az ő világa. De térjünk csak vissza a Lantos utcába!

A Lantos utca 8-ként szereplő ház valójában a Csiki-hegyek utca 1. Ez a panelház a sorozat archetipikus helye és dramaturgiai központja.⁶ A sorozat helyszínét tekintve több lehetőség közül végül a gazdagréti lakótelep mellett döntöttek az alkotók. Itt kibéreltek, majd megvásároltak egy emeletet,

³ Vadas 1989, 6.

⁴ Uo. 126.

⁵ György 1998, 313.

⁶ Antalóczy 2006, 48.

a három család és a Gábor-Juli stúdió részére. Új lakótelep, új lakók – minden adott egy új kezdethez. Horváth Ádám, a rendező ragaszkodott hozzá, hogy lakótelepi környezetben játszódjon a történet. Azonban nem csupán egy lakótelep együttélési konfliktusait és nehézségeit kívánta megjeleníteni. A forgatókönyv eredetileg úgy készült volna, hogy egy háromtagú írói csapat felel annak elkészültéért.⁷ Mindegyik író egy család történetét írta volna, egyenként 10 perces anyagot, melyet a rendező vagy a dramaturg dolgozott volna egybe, s így jött volna ki a félórás epizód. Majd próbálkoztak azzal, hogy a három író által írt anyagot az egyikük gyúrja egységessé, de ez sem bizonyult hosszú távon sikeresnek. Horváth Ádám belépésével e probléma megoldódott, ezután ő dolgozta át olyanná, hogy gördülékenyen mehessen belőle a forgatás.

A három család eltérő életkorú, összetételű és társadalmi helyzetű. Takácsék, István és Lenke nyugdíjasok, az M0-s építése miatt kell feladniuk kertes házukat. Vágásiék fiatal házaspár: Feri nyomdász, Jutka tanár, akik eddig albérletben tengették életüket, ám ennek ezennel vége, s átvehetik a frissen épülő tízemeletes egyik lakásának a kulcsát. Sokévnnyi spórolás után költözik be új otthonába Magenheim Ádám, az orvos, a kozmetikus felesége, Juli és lányuk, Julcsi. Eredetileg más életkorú és foglalkozású családokban gondolkodtak az alkotók. Magenheim tv-szerelő lett volna, a Vágási család egy középkorú tanár-orvos házaspár lett volna két gyerekkel.⁸ Ám a koncepción változtattak a forgatókönyv írása közben.

E három család tagjai a szappanopera főszereplői. Mellettük vannak a minden részben felbukkanó szereplők. Takácsék unokája, Alma, aki majd szintén a ház lakója lesz. Későbbi férje, János is szép lassan főszereplővé avanszál. Magenheim Ádám anyósa, Juli édesanyja Szikszay Etus, alias tyúkanyó. Jellemzője, hogy minden részben elmondja, mennyi munka van a kerámiáival. Sümeghy és Böhm, majd Kutya úr az a lakó, aki a teleregény történéseinek állandó részese. Sümeghy operaénekes, ki talán a legnagyobb változáson megy keresztül a megszemélyesített karaktert tekintve. Kezdetben egy kiállhatatlan, kötekedő hangos szomszéd volt, ám fokozatosan kapott pozitív személyiségjegyeket. A sorozat végére pedig egy kedves, kedélyes öregúrrá változott, a közösség szerves részévé.

A sorozat legfőbb ereje a mindennapiságban rejlik. A szimbolikus környezet, a lakótelep lakóinak átlagos életének ismerős problémáival szembesülnek a nézők. Ezek az események vagy velük, vagy egy ismerősükkel is megtörténtek, de mindenesetre hallottak róla: nincs meleg víz, rossz a világítás a lépcsőházban, magas a közös költség. Nevetségesnek ható problémák, de a nézők ezekkel az élethelyzetekkel azonosulnak. A sorozat egészére jellemző a társadalom mentális állapotának visszatükrözése: az állandó panaszkodás. Sosincs pénz, nincs jövőkép, csak nagyon sok munka és nehézség van. Megoldási kísérletek nem nagyon fogalmazódnak meg, mondván, kisemberek vagyunk, nem vagyunk döntési pozícióban. A negatív attitűd ellenére nincs múltba révedés. Egyedül Kenéz elvtárs, a nyomda párttitkára tekint vissza könnybe lábadó szemekkel a számára dicső múltba. Az egész teleregényben

⁷ Vadas 1989, 73.

⁸ Uo. 74.

a jövőbe vetett, de igazából meggyőződés nélküli remény kristályosodik ki. A rendszerváltást is egyfelől felszabadulásként, a lehetőségek kitágulásaként fogták fel, mikor is a remények és a megújulás ideje jöhet el. 1991-92-re, mikorra kiderült, hogy a rendszerváltás nem jelenti a nyugati életszínvonal automatikus bekövetkeztét, a *Szomszédok* a biztonság és állandóság metaforáját jelentette.⁹ Az elszegényedés bemutatása fontos értéke a sorozatnak, nem huny szemet bizonyos problémák felett. Ilyen például a telepi ABC-ben az éhségtől majdnem összeeső nyugdíjas, Böhm kiselőadása szegényes vásárlásairól, vagy az a jelenet, mikor az erdőben fát és növényeket gyűjtenek, melyből majd teát készítenek. A szereplők kifejezik szolidaritásukat, ezzel mintha azt üzennék a döntéshozók felé, hogy a megoldás az ő kezükben van. Az anyagi nehézségek visszatérő elemként mutatkoznak meg a részekben. Egy nyaralás például komoly tehertétel, Vágásiék rendszeresen csak az iskolai táborban tudnak kikapcsolódni. Takácséknak kapóra jön, hogy János főerdész, így tud megszerezni helyet valamelyik erdészházban. A Magenheim család sem a luxusnyaralásairól híres: hol egy Dunakanyarban lévő mentős üdülő, hol egy kis kerékpártúra, máskor pedig az Etus által gründolt nyaraló szolgálja a nyári üdülést. Mindenkiben túlteng a puritánság, egy csendes zugra és nyugalomra vágyik, hogy olyat tehessen, ami a mindennapokban csak vágyalom: Virág doktor és Etus strandolnak, s a sör mellé sült kolbászt esznek. Juli a nyaraláson kijelenti, hogy ő nem hajlandó főzni, s ők minden nap étteremben fognak ebédelni.

A munka központi eleme a szériának. A rendszerváltás után a munkanélküliség a magyar valóság egyik legégetőbb problémája volt, s ennek tükröződnie kellett a két hetente jelentkező *Szomszédok*ban is. A főszereplők dolgoznak, többen nyugdíj mellett. Etus, aki keramikus, és Sümeghy Oszkár énekes a két szabadúszó, kik művészként keresik meg a kenyérre valót. Érdekes, hogy amíg Sümeghy inkább negatív szereplő, addig rengeteg fellépése és magántanítványa van, és anyagi helyzetére sem panaszkodhat. Az évek múlásával a felkérései megritkulnak, megszelídül, összebarátkozik a házbeli-ekkel, udvarolni kezd Lillácskának, de anyagi helyzete és egészsége megindul a lejtőn. Etus valójában a Magenheim család motorja. Özvegy, nem egyszer elmeséli, hogy férjét '56-ban veszítette el – ez egy kis politika becsempészése a történetbe. Csak férfi barátai vannak, akik kimondva vagy kimondatlanul küzdenek kegyeiért, ám ő rendíthetetlenül őrzi függetlenségét. Hangsúlyozza, hogy ő magának dolgozik, s ha sikerül valamit eladnia kerámiáiból, akkor annak csak örülni lehet. Vannak elvek, de azért megjelennek a színen különböző vállalkozók, akik nagy volumenű megrendelésekkel bombázzák. Folyamatos kettősség látható: az öntörvényű művész és megrendelésre dolgozó nagymama. Szeret koncertre, színházba, moziba járni, eljárni kirándulni, de nem riad vissza a fizikai munkától sem, ha kell, segít unokájának az iskoláját kifesteni. A világra nyitott, fiatalos, kedves nagyfi. Szeret viccelődni, már-már túlzottan pozitív hős.

A *Szomszédok* szereplői idealizáltak. Csupa pozitív szereplő, akiket a külvilág és a gonosz emberi gyarlóságok sem nagyon fertőznek meg.

A Vágási Ferit alakító Nemcsák Károly egy vele készült interjúban meg is jegyzi, hogy túlságosan jófiút alakít.¹⁰ Feriről elmondható, hogy jó pár alkalommal verekedésbe keveredik, de mindig nemes ügyért cselekszik, ok nélkül soha nem emel kezét senkire, és soha nem ő a kezdeményező fél. Rossz tulajdonsággal alig rendelkezik, talán a sorozat elején van egy féltékenységi fellángolása, s csalódottságában lerészegedik. Mikor bűncselekménnyel gyanúsítják, jó állampolgár módjára börtönbe vonul, miközben a vádak alaptalanok. Munkatársa, Ottlakán Géza rosszul lesz, hazakíséri, amiért feletteseitől megrovásban részesül. Akcióhősöket megszegyenítően sok kalandba keveredik, ám ő sem sérthetetlen: megverik, megdobják kővel, rázuhan egy farönk, foci közben kimegy a lába, elgázolják. Házasságuk hajnalán féltékenykedik, s e nehéz lelki terhet egy alapos lerészegedéssel próbálja orvosolni. Aztán már semmi ilyesmi nem történik, mintaházasságukról viszont folyamatosan tájékoztatják a külvilágot. Az idő múlásával Ferin látszódik a kispolgári papucsférj szerepébe való belecsúszás. Mindent megcsinál, különmunkákat vállal, ellent nem mond otthon. Az otthoni idillbe menekül a mindennapok nehézségei elől. Lehet ezt mintának állítani, de annyira nem életszerű, hogy elvárhatatlan, ez nem azonosulásra, inkább szánalomkeltésre alkalmas. Az ő színészi teljesítményén látszik legjobban az idő múlása: egyre unalmasabb, szürkébb és mesterkétebb, totális kifáradás.

Ez a kifáradás amúgy az egész sorozatra érvényes. A kereskedelmi televíziózás, a nyílt médiapiac megjelenésével egyre nagyobb lett a verseny. Egyre több csatorna vált elérhetővé a nézők számára, akik valami újra vágytak. A *Szomszédok* hozta a megszokottat, a kötelezőt, de megújulásra nem nagyon volt képes. A szereplőgárda megöregedett, nem sikerült helyettük új karaktereket találni. Az egész nagyon lassúvá, vontatottá vált. Hartai Tamás, a kétes üzletember felbukkanásával mindenképpen az izgalmak fokozása volt a cél. Ő először is Gábor Gábor üzleti partnere volt, s szerette volna az egész stúdiót megvenni, de a tulajdonosok nem adták be a derekukat, köztük Juli, akit Hartai el is akart csábítani. A bűn kiapadhatatlan forrása volt tehát, s a balhék és törvényteleniségek elkezdtek sokasodni.

A sorozat tipizálja a szereplőket, s szimbolikus szereplőkkel igyekszik a különböző társadalmi csoportokat bemutatni. A jó, pozitív szereplők mellett természetesen negatív megítélésű figurák is feltűnnek. Bakonyi elvtárs példázza a hatalommal való élés és visszaélés esetét. A pártember, a politikus, ki mindent megtehet: ha valami stikli van, akkor elég egy telefon, és a dolog el van simítva. S ő az, aki a pártállami időkben meglévő pozícióját át tudja transzformálni a rendszerváltás utáni időkre is. Amellett, hogy gátlástalan törtető, rossz családapa is. Klarissza a stúdió állandó vendége, az új burzsoázia feltörekvő képviselője. Férje Albert, ki egy mágikus szereplő, egyszer látható egy pillanatra csupán. A butácska Klarissza szimbolizálja az újjgazdagság értéknélküliségét, ahol csak a külsőségek felszínessége számít.

¹⁰ „Egy idő után az nagyon zavart, hogy olyan nagyon tiszta gyerek voltam ebben a sorozatban. Egyenes. Azt gondoltam, hogy azért tele vagyunk mi mindenféle kis bajokkal, meg rosszindulatokkal, ki milyen mértékben. De én nagyon-nagyon egyenes voltam, valami kis bonyodalom kellett volna, valahogy életszerűbbé lehetne az egész tenni.” Vadas 1989, 175.

Madarasi Bandi is egy tipikus karakter. A privatizációba beszálló boltvezető, ki ugyan nem nyeri meg a pályázatot, de alkalmazottként marad a bolt élén. A túlélést és a maradást szimbolizálja, egy ideig a Központban dolgozik (legyen az bármi is), de a szíve visszahúzza. Majd belefárad az egészbe és egy lakótelepi kis üzletben folytatja, odacsábítva Lenke nénit is. Lenke is többször elhagyja szeretett közértet, de a delikát üzlet és a virágbolt sem az ő világa. Taki piros Ladája is szimbolikus, állandóan panaszkodik, hogy mennyi a baj vele, de se pénze, se szíve nincs lecserélni. Alma és János lakásmizériája is tipikus, pénzük kevés, építkezni kezdenek, amire rámegegy a kapcsolatuk. S a vége az, hogy ugyanúgy a nagyszülőkkel laknak együtt. Az ismerős, megszokott közegből nem tudnak és talán nem is akarnak kiszakadni, annak ellenére, hogy ezt az állapotot fenntarthatatlannak tartják.

A sorozat minőségét rontja a többszörös szereplő-felhasználás. Különböző színészek többször is feltűnnek, eltérő karaktereket megformálva. Elég sok ilyen van, csak néhány példát kiragadva. Az egyik ilyen Csányi János, aki Góliát néven gyakran feltűnik a képernyőn. Költöztető vállalkozása van, és Vágási Ferivel szokott „keccsölni”. Érdekes, hogy Sümeghyvel is világi cimborák, mert ő is énekelt anno. Azonban a szappanopera 9. részében használt autókkal kereskedik, Etus felismeri és Korompai II, alias Krumpli néven szólítja meg az ex-focistát. Később pedig Ferihegyen taxis-hiéna, aki Taki bácsit fenyegeti meg, hogy elhappolja előle a repülőtérré érkező utasokat. Társa pedig Ernő bácsi. Az az Ernő bácsi, akit Etus befogad, a ház körüli teendők ellátásáért kosztot és kvártélyt kap. Ernő bácsi az itallal szakító alkoholista, a lecsúszást és az újrakezdést szimbolizálja, ki télen-nyáron ugyanazt a kötött sapkát viselve fontoskodik. Ő először raktárosként ténykedik a Sudár Lászlót (presszós Laci) sofőrként foglalkoztató vállalatnál. Vagy ott a postás Mimike, aki iránt Kutya úr táplál gyengéd érzelmeket. Ő a sorozat hajnalán Jutka előző iskolájában az igazgatónő, s nem a későbbi szerepének a személyiségjegyeit hordozza. Maki Magenheimékhez szállít mosógépet. Majd ő a presszó folyton evő és elalvó biztonsági embere. Vagy éppenséggel Kristóf, Julcsi későbbi lovagja, ki gyerekként és tinédzserként teljesen mást alakít.

A megélhetés és a pénz állandó központi témája a sorozatnak. Emellett elég sok a megjelenített bűncselekmény és erőszakos cselekmény. Autófeltörés, lopás, rablás, nemi erőszak kísérlete, gázolás, túszejtés, robbantás, megannyi verekedés. A nagy bunyós Feri mellett János élete is többször veszélybe kerül munkája során az erdőben. Az, hogy a fatolvajok rálőnek vagy odacsapnak a fejszével, szinte már az éves rutinjának a része. A presszó se egy leányálom, van ott robbantás, kábítószer-terjesztés, védelmi pénz követelése és pár verekedés. Minden szereplő közvetlenül vagy valamely rokona révén tapasztalhatta az erőszak fenyegető jelenségét.

Ami furcsaság még és csak később tűnik fel, hogy a *Szomszédok* szereplőinek a házba beköltözést megelőző életükről alig tudhatunk meg valamit. Magenheim Ádámot Etus nevelte, akinek férje '56-ban tűnt el. Alma anyja a sorozatban hal meg autóbalesetben. Feri nevelőotthonban nőtt fel, neki sikerül megtalálni az anyját, de nem egészen jól sül el találkozásuk.

Jutka szüleit ismerjük. Bőhmről kiderül, hogy pap akart lenni, és volt már nő. Sümeghy beszél arról, hogy '44-ben katonaszökevény volt. A szereplőknek alig van barátja, ha van, azzal is munka révén keverednek kapcsolatba. Feri egy olyan ügyvéddel lesz jóban, akivel előtte ügyfelek voltak. Julinak egyetlen barátnője sincs, őt csak férfiak próbálnák elcsábítani, köztük férje egyik kollégája/barátja. Lenke néni se dicsekedhet barátnőikkel: akivel egyszer beül egy cukrászdába, azzal is megromlik a kapcsolata. Takinak még ott volt a kórus, de az is szép lassan leépül, marad a család meg pár taxis haver, akivel szót válthat. Alma csak lovagokkal büszkélkedhet, de velük aztán szép számmal. Érdekes, hogy mindig a rendezett, családcentrikus nézőpont fogalmazódik meg a szériában, de elég sok kis kaland és kapcsolat színesíti a panelszürke hétköznapiakat. Természetesen Feri semmilyen házasságon kívüli kapcsolatba nem keveredik. János múltja egy fekete folt. Egyik szereplőnek sincs testvére. Az egyetlen kivétel, Jutka, kinek anyja és apja, valamint nagynénje, Janka is a megjelenik a képernyőn.

Ahhoz képest, hogy a közösség szerepét próbálják hangsúlyozni, az emberi kapcsolatok elég egydimenziósak. Majd mind a munkához vagy a családhoz kapcsolódik, szinte semmilyen szabadidős tevékenységet nem folytatnak a szereplők. Ha már egy szabadnap adódik, akkor vagy alszanak, vagy elmenének sétálni, ám általában ez sem a realitás, hanem a vágyak netovábbja. Néha szóba jön valamilyen kulturális esemény, ám a kamerába meredten elmondva egyfajta erőltetett programajánló benyomását kelti. Ádám egyszer lemegy futni Julcsival, Feri meg néha focizik, de akkor is megsérül.

Jó pár baki is előfordul, de ez minden film velejárója (a festők imitálják a fal mázolását, Feri kikapcsolt monitornál dolgozik stb.). Nem tudni milyen megfontolásból lett Alma és János találkozásának és szerelmüknek a jelszava a fagyöngy. Az igaz, hogy ősidők óta mágikus tulajdonságokkal ruházták fel, de János erdész, s tudhatná, a fagyöngy egy félp parazita életmódot folytató növény. Habár örökzöld, és lehet, hogy ezzel akartak szerelmük örökkévalóságára utalni.

A *Szomszédok* ereje volt egyben a gyengesége is. A hétköznapi figurák és hétköznapi gondok a beleélést könnyítették meg, a nézők azonosulását a szereplőkkel. Az emelkedő árak, a pénztelen egészségügy, a fiatalok reménytelen helyzete, a semmire sem elegendő nyugdíj. Megoldást nem kínált, de a másnak sem jobb illúzióját megadta a közönségnek.¹¹ A végére az egész egy keserű, közhelyekkel megtűzdelt moralizálás, mely a magyar néplélekhez eléggé közelálló. Az üzeneteket pedig közelképekkel, kamerába beszélve, a televízióból kibeszélve tették még nyomatékosabbá. Mindent el akart magyarázni az átlagemberek nyelvén a privatizációtól az egészségügyi rendszerig.¹² Ugyanúgy elégedetlenkedtek, mint bárki más az országban, s ez egy receptje volt a sikernek. Eltelt tíz év, s semmi nem változott, ugyanezzel a monotóniával és módszerrel interpretálták kéthetente az országban és a világban zajló eseményeket. S az ő életük is ugyanaz maradt, s az egész sorozat közege kezdett egyre kellemetlenebbül hatni. Az is problémát jelentett a sorozat

¹¹ Antalóczy 2006, 70.

¹² Uo. 72-73.

készítőinek, hogy nem sikerült egy új generációt beépíteniük a történetbe, akikkel az alkotás továbbvihető lehetett volna.

A *Szomszédok*nak sokat köszönhetünk, a szocializmust végét és az utána kiformalódó demokrácia nehezen értelmezhető világát próbálták megmagyarázni, így egyfajta kordokumentummá válva. A magas nézettség ismertté tette a színészeket is, s azonosították őket a megformált szerepükkel. Hangvétele ráérezett a társadalom állapotára és igényeire, népszerűsége ezért volt sokáig kimagasló. Bizonyos jelenetek az emberek emlékezetébe vésődtek: Béla bácsi fárasztó példabeszédei, az ország egyetlen mentőorvosának kalandjai, Lenke néni vásárlóbarát akciói, Feri informatikai virtuozitása, Janka ellenállhatatlan vágya a szesz iránt. Egy ország megtanulta, mi az, hogy keccsölni, a Nemzeti Alaptanterv anomáliáival kapcsolatban is mindenki tisztában van. A realitásra törekvő sorozatot azonban a Magyar Televízió pénzhiányra hivatkozva megszüntette. Egy kultikus sorozat ezzel véget ért, egy korszak lezárult. Az ismétléseknek, paródiáknak és a rengeteg mémnek köszönhetően a *Szomszédok* azonban mégsem merült feledésbe.

Felhasznált irodalom

ANTALÓCZY Tímea, *Szomszédok közt*, Budapest, 2006.

GYÖRGY Péter, *Mindannyiunk szomszédai = Uő, Digitális éden*, Budapest, 1998, 311-319.

VADAS Mihály, *Szomszédok*, Budapest, 1989.

Szomszédok: 15 beszélgetés a sorozatról: riportkönyv, szerk. VADAS Mihály Budapest, 1991.





Benke Attila

Az abszolút film dicsérete

Lichter Péter: A láthatatlan birodalom című könyvéről

A történelmet a győztesek írják, szokták mondani, és ez igaz a filmtörténetre is bizonyos értelemben. A filmtörténeti kánonba jellemzően olyan alkotások tartoznak, melyek képesek voltak táborot ütni a fősodorban úgy, hogy a film formanyelvét tekintve forradalminak számítottak. Ebből a kánonból a jelen felé közeledve egyre inkább kiszorultak az avantgárd filmek, melyeket szeretnek a teoretikusok kísérleti filmeknek nevezni. Eszerint pedig a kísérletek laboratóriumokba valók, nem a filmtörténet Pantheonjába. A film – különösen az utóbbi évtizedekben – vizuális történetmesélő médiummá vált sokak fejében. Pedig, ha visszagondolunk az ősfilm korszakába, akkor egész más koncepciókkal találkozhatunk a filmmel mint médiummal kapcsolatban. Többek között Tom Gunning filmtörténész foglalkozott a korai némafilmekkel, és megállapította, hogy a Lumière-fivérek művei mellett bőven voltak fikciós alkotások is, melyekben viszont nem a történet volt a lényeg, hanem maga a látvány és a filmnyelv mint attrakció. És amikor a mozgóképet a tízes években megpróbálták kényszeredetten a színház és az irodalom eszközeivel a művészetek közé emelni, szembetűnővé vált, hogy a társművészetek formai sajátosságai (a színészi játék miatt statikus beállítások, a sok szöveg, a teatralitás stb.) lekoriátozzák a filmet.

Éppen ezért volt fontos az olyan korai modernisták színre lépése, mint Man Ray, Walter Ruttmann, Hans Richter, René Clair, Jean Epstein, Luis Buñuel, Szergej Eisenstein vagy éppen Moholy-Nagy László, akik sokszor nemcsak műveikben, de filmelméleti munkáikban is törekedtek a film filmszerűségének felfedezésére, illetve kidomborítására. Így születtek meg az absztrakt film, az abszolút film, a tiszta film ötletei, melyek számos olyan alkotást eredményeztek, amelyek nem illeszthetők be a történetmesélő filmek közé. Ray, Epstein vagy Viking Eggeling kísérleti filmjei nem az intellektusra, hanem tisztán az érzelmekre hatottak, és nem fogalmaztak meg semmilyen jelentést, mert bennük tisztán geometriai formák, az emberi alakok és tárgyak mint elvont mintázatok jelentek meg.

Ilyen avantgárd filmek mai napig készülnek, sőt Lichter Péter, a hazai kísérleti film egyik legkövetkezetesebb alkotója és teoretikusa szerint a minden korábbinál kedvezőbb technikai feltételek (olcsón elérhető rögzítőeszközök, internetes videómegosztók stb.) miatt mostanság az avantgárd virágkorát éljük. Csak nem tudunk róla, mivel a történetmesélő filmek mellett alig hallhatunk

vagy olvashatunk ezekről az alkotásokról, melyeket előszeretettel sorolnak inkább a képzőművészetek közé. Lichter legújabb kötetének címe, „*A láthatatlan birodalom*” is erre utal, mely nemcsak hiánypótló alkotás a magyar nyelvű, avantgárd filmekről szóló szakirodalomban, hanem bátran szembe megy a szokványos állításokkal, miszerint a fősodorbéli történetmesélő film és a formalista kísérleti film szemben állnak egymással.

Lichter Péter az ELTE Bölcsészettudományi Karán doktorál, és hamarosan megvédi disszertációját, melyben a hatvanas-hetvenes évek avantgárd vagy underground amerikai filmjének és a hollywoodi sci-fik hatáskapcsolatát vizsgálja. Ez a roppantmód érdekes kutatási téma pedig már megjelenik *A láthatatlan birodalom* esszéiben is, melyben a szerző többször kitér arra, hogy például a *2001: Űrodüsszeiában* (*2001: Space Odyssey*, 1968) nemcsak hosszú kísérleti filmes betétek vannak, hanem sok korabeli neoavantgárd alkotó dolgozott Kubirck művén úgy, ahogy a *Csillagok háborúja* (*Star Wars*, 1977) legelső részén is. Sőt Lichter Péter arról is értekezik, hogy George Lucas, illetve Új Hollywood alkotói (mint Brian De Palma és Martin Scorsese) is experimentális filmekkel kezdték. Scorsese pedig bevallotta Kenneth Anger 1964-es *Scorpio Rising*jából merített ihletet. Lichter szerint – miként a Bevezetésben is említi – az a különbség a fősodorbéli filmek experimentális betétei és az önálló avantgárd filmek között, hogy előbbiekben a szürreális vagy pszichedelikus képsorok történetileg motiváltak (a 2001-ben a téridőugrást, Roger Corman *Az utazás* [*The Trip*, 1967] című kultfilmjében a drogmámort jelenítik meg), míg utóbbiakból a történet szinte teljes mértékben hiányzik. Ez viszont csak látszólag, a felszínen jelent ellentétet a két filmtípus között, valójából a narratív és az experimentális filmek, sőt a dokumentumfilmek és a kísérleti filmek is kéz a kézben járnak. Míg az avantgárdban bevezetett filmnyelvi újítások (időfelbontás, gyorsmontázs, radikális történetlenítés stb.) beépülnek a fősodorba, addig az undergroundban éppen a megcsontosodott konvenciókat bontják le a kísérletező kedvű alkotók.

A láthatatlan birodalom egyik fő célkitűzése tehát egyfelől ez, hogy az olvasót ne csupán bevezesse a filmtörténeti kánonból egyre inkább kiszorított kísérleti filmek világába, hanem bemutassa, hogy az avantgárd nélkül talán az olyan tömjénezett kortárs művészfilmek, mid-cult alkotók vagy akár műfajfilmes rendezők, mint Terrence Malick, David Lynch vagy Christopher Nolan művei nem léteznének vagy legalábbis nem ugyanazok lennének, mint amilyeneknek megismertük őket. Lichter Péter ennek egy külön tanulmányt is szentel „*Szemorgona*” címmel, melyben Pálos Mátéval, a *Prizma* című folyóirat másik írójával (Lichter és Pálos is szerkesztői, illetve rendszeres szerzői a filmművészeti lapnak) együtt *Az élet fáját* (*The Tree of Life*, 2005) elemzik, melyben az avantgárd filmes kapcsolatok mellett (Lichterék szerint Malick műve teremtésjelenetének egyik ihletője Jordan Belson amerikai kísérleti filmes volt) a szerzők fontos filozófiai irányzatokhoz is kapcsolják a filmet.

De még ennél is értékesebb és izgalmasabb tanulmány a *„Derengő folyosók a ismeretlenbe”*, melyben Lichter Péter azt mutatja ki, hogy klasszikus fősodorbeli, illetve hollywoodi filmek főcímeiben miként jelenhet meg az absztrakt experimentális film. Ebben Lichter Saul Bass-ról, a híres főcím-dizájnerről (title-designer) ír, aki az animációs film hatása mellett az avantgárd filmeket is referenciának tekintette, mikor ismerős hollywoodi filmek (Alfred Hitchcock: *Szédülés* [Vertigo, 1958], John Frankenheimer: *Másolatok* [Seconds, 1966]) főcímein dolgozott. *„A főcímek a film hangulatát egy olyan sűrűn szőtt képsorba adagolják, amin a néző végighaladva beléphet a cselekmény világába. Mintha egy derengő, néha fenyegető árnyékokat vető, olykor szédítő sebességgel lüktető folyosón keresztül lépdelnénk az expozíciót rejtő ajtó felé”* – szemlélteti Lichter a főcímek fontos szerepét, majd így folytatja: *„A főcímek akár önálló műalkotásként is működő, a film formavilágától gyökeresen eltérő rövid etűdök is lehetnek, éppen ezért egy komoly filmes szakma épült rájuk, a title-designer munkája akinek grafikusként, tipográfusoként, vágóként és végső soron avantgárd filmesként is a legmagasabb szinten kell alkotnia”* (Lichter 161). És az elemzésből az is kiderül, hogy még a remek *Hetediknek* (Se7en, 1995) is van köze a kísérleti filmek világához.

A tanulmánykötet vezérmotívuma tehát a fősodorbeli narratív filmek és az avantgárd experimentalizmus egymásra hatása. Azonban *A láthatatlan birodalom* nem elégszik meg csupán ennyivel. Lichter Péter mint a könyv szerkesztője és a szövegek írója sokkal szélesebb perspektívában tárgyalja az avantgárd filmeket, és annyiban a teljességre törekszik, amennyiben egyszerre kívánja bemutatni a kísérleti filmek főbb tendenciáit, történetét, múltját, jelenét és jövőjét is. A könyv így alapvetően négy részre osztható fel. Az első, bevezető részben (*Bevezetés, A fogalmak összeesküvése*) Lichter a témával kapcsolatos alapvető fogalmakat („mi az avantgárd film?”, „mi a kísérleti film?”, „mi az underground?” stb.) kívánja tisztázni, és kimutatja, hogy „avantgárd”, „experimentális” és „underground” nem feltétlenül egymás szinonímái, jóllehet, a szakirodalmak így kezelik őket. A könyv második részében a szerző a különféle irányzatokat mutat be történeti és elméleti kontextusban. Így megismerkedhetünk a strukturalista és lírai törekvésekkel, valamint betekintést nyerhetünk a found footage avantgárd filmek világába is. A harmadik szegmensben az egyes kiemelkedő alkotóké a főszerep úgy, mint a neoavantgárd atyja, Stan Brakhage, Bruce Baillie, Peter Tscherkassky, Vlagyimir Korbin vagy az OJOBODA nevű csoport, szerzőpáros. A negyedik részben pedig az említett két, hatáskapcsolatokat taglaló elemzésé a főszerep, illetve helyt kapott egy nagyon hasznos kerekasztal beszélgetés szövege is, mely a magyar kísérleti film lehetőségeiről szól.

Érdeemes mindemellett megjegyezni, hogy Lichter Péter egy aprócska „csalás”-sal él abban a tekintetben, hogy *A láthatatlan birodalom* szövegeinek 90%-a korábban már publikált tanulmányokból áll (jellemzően a szerző

a *Filmvilág* és a *Prizma* folyóiratokban megjelent esszéiről van szó). A kaliforniai absztrakt film irányzatait taglaló írás („*Molekulák és galaxisok fényei*”), a kortárs absztrakt film alkotóiról született elemzés („*A megmaradt látható*”), a „*Mi a strukturalista film?*” és az említett OJOBACA-ról szóló tanulmány („*Egy bolha van a füled belsejében*”) az exkluzív tartalmak, ezeket Lichter kifejezetten *A láthatatlan birodalom* kedvéért írta meg.

Mindez azonban nem hibája, hanem erénye a könyvnek, mivel e kötet esetében a szerkesztés talán fontosabb is annál, hogy olvashattuk-e már a szövegeket vagy sem. Ugyanis mint már fentebb felvázoltam, *A láthatatlan birodalom* több részből tevődik össze, és az ezekhez tartozó egyes írások között koherencia van. Ugyan vannak átfedések az elemzések között, azonban összességében a tanulmányok jól kiegészítik egymást, és így együtt adnak átfogó képet az avantgárd filmről történeti és elméleti értelemben.

Nagyon hasznos, hogy megismerkedhetünk olyan kortárs alkotókkal is, mint például Bill Morrison, akit szinte egyáltalán nem ismernek a nézők, pedig rendkívül érdekes a found footage irányzathoz kapcsolódó életműve. Morrison a kidobott (néma)filmek nagy kutatója. Az alkotó direkt olyan anyagokat keres, melyek már felismerhetetlenségig megroncsolódtak a celluloid gyűlékonysága és érzékenysége miatt, így az egykori szerelmi jelenetek vagy melodramatikus akciószekvenciák mára csupán absztrakt, szürreális formáként vetíthetők. Bill Morrison ezekből vág össze új alkotásokat (ilyen például a *The Mesmerist* [2003] vagy a *Light is Calling* [2004]), híres zeneszerzők (mint például Jóhann Jóhannsson) dallamaira. A végeredmények egészen pompás és lenyűgöző absztrakt vagy experimentális filmek, melyekben ha vannak is kivehető emberalakok vagy jó minőségben megmaradt jelenetek (*The Miners' Hymns* [2010]), azoknak nem a tartalma a lényeg. Hanem a mozgás, illetve a lassítás hatására az új dimenziók feltárulása. Bill Morrison tulajdonképpen annak beteljesítője, amivel Bódy Gábor csak kísérletezett: hogy a képek megszabaduljanak a jelentés kényszerétől, és eredeti jelentésnélküliségükben álljanak a néző előtt.

Lichter Péter szövegei pedig rendkívül informatívak és jól megírtak. Érződik rajtuk, hogy alkotójuk nemcsak ismeri, hanem készíti is az avantgárd filmeket, éppen ezért egyszerre ír róluk egy műértő szaktudásával és egy cinéphil szenvedélyességével. Azonban az elemző olykor előtérbe tolaikódó szubjektivitása e filmtípus esetében egyáltalán nem rontja, hanem erősíti a szakszöveget, mivel a lelkes és plasztikus mondatok azt is bemutatják, hogy az experimentális filmekért is lehet rajongani, lehet őket szeretni, csak éppen egy másfajta nézői hozzáállást követelnek meg.

A kötet hibái csekélyek, jórészt formai jellegűek. Az első és leginkább szembetűnő probléma *A láthatatlan birodalom*ban, hogy hiányzik belőle egy jó filmográfia és irodalomjegyzék. Pedig Lichter Péter műve egy komoly tanulmánykötet, mely széles körű képet nyújt az avantgárd filmek világáról,

azonban egy ilyen kötet esetében ha nem is elengedhetetlenül fontos, de ropantul hasznos lett volna, ha kapunk egy listát a szövegekben idézett filmekről vagy a szerző által legfontosabbnak tartott alkotók műveiből. Ugyanez a helyzet a szakirodalommal. Az olvasó biztosan kíváncsi lenne akár a hivatkozott, akár más írásokra, melyek kísérleti filmes témában születtek. Ráadásul egyes szövegek esetében még lábjegyzetben sem tudjuk meg, pontosan honnan idézte az adott alkotó gondolatait Lichter (jóllehet, ez abból is következik, hogy a folyóiratokban nem szokás a lábjegyzetelés). Ez pedig ha szakmailag nem is, de formailag rontja a kötet összeképét, mivel egyes tanulmányoknál vannak hivatkozások, másoknál egyáltalán nincsenek. Ezért lett volna érdemes egy jó bibliográfiát összeállítani, hogy az olvasó legalább onnan kikereshesse az idézett vagy hivatkozott szövegeket. (A könyv végén persze találunk egy jegyzéket azokról a fejezetekről, melyek cikk formájában már publikált a szerző a *Filmvilágban* és a *Prizmában*, de ezeken kívül más bibliográfiával nem találkozhatunk.)

Továbbá egy-két helyen még ráfért volna egy korrektúra a szövegre, mivel néha találkozhatunk elütésekkel, helyesírási hibákkal, és formázási problémákba is beleütközhetünk (például a tartalomjegyzékben a *Szemorgona* című fejezet mellől lemaradt az oldalszám).

Mindezek azonban tényleg csak formai problémák, és nem vonnak le *A láthatatlan birodalom* értékéből. Lichter Péter könyve nagyon fontos tanulmánygyűjtemény, mely az avantgárd film iránt érdeklődőket orientálhatja a témában, és a bőséges filmcím ma már tényleg könnyen elérhető a videómegosztóknak köszönhetően, így – miként a szerzői is írja – akár olvasás közben is megtekinthetők az avantgárd etűdök. *A láthatatlan birodalom* elemzése mellett pedig Lichter Péter legújabb műve, egyben első nagyjátékfilmje (*Fagyott május* [2017]) is gyönyörű példa arra, hogy a film mint történetmesélő médium és a film mint tisztán vizuális, a befogadó érzelmeire ható művészet („látható zene”) kibékíthetők, sőt összeházasíthatók. *A Fagyott májusban* az erdő kozmikus félelmetessége, az éjszakai farengetegből elő-előtűnő homályos állatformák és tereptárgyak szorongató szépsége úgy forrnak össze a horrorsztorival, miként Kubrick *2001*-ében az avantgárd filmes betét a téridő ugrással, *Az élet fájában* (vagy akár a legújabb Malick-filmben, *Az univerzum történetében* [Voyage of Time, 2016]) az experimentális jelenet-sor a teremtéssel vagy akár David Lynch jelenleg is futó sorozatában, a *Twin Peaks* 3. évadának 8. részében az atomrobbanásból absztrakt vízióvá változó kozmikus képek a főszereplők keletkezéstörténetével.

(Lichter Péter: *A láthatatlan birodalom. Írások a kísérleti filmről*. Budapest, Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány – Prizma Könyvek 2, 2016.)

Gelencsér
Gábor

HOLNAP KIADÓ

Magyar 1.0 film



Farkas György

Bevezetés a magyar filmbe

Gelencsér Gábor: Magyar film 1.0 című könyvéről

A hazai filmes szakirodalmat figyelők számára nem kell bemutatni Gelencsér Gábort, aki olyan jelentős kötetekkel gazdagította a könyvtárunkat, mint a *Titanic zenekara* - a 70-es évek magyar filmművészetének stílusáról, irányzatairól, *A forgatott könyvek* az 1945-1995 közötti magyar irodalmi adaptációkról, illetve a film és az irodalom kapcsolatáról szóló kötetek, vagy a *Váratlan perspektívák*, amely Jeles András filmjeit veszi górcső alá.

A *Magyar Film 1.0* kötet címében szereplő 1.0 nem értékmérő, és mint verziószám még véletlenül sem a magyar film „kezdő” szintjét jelzi, annak ellenére sem, hogy mindannyiunknak van nem egy, se két olyan laikus ismerőse, aki semmi pénzért nem nézne meg a moziban magyar filmet. Amit időnként meg is lehet érteni, de alapvetően mégis azt kell mondanunk, van mire büszkének lennünk a filmművészet terén. Pont ennek a hozzáállásnak a megalapozása a könyv célja is, hiszen az 1.0 itt kiindulópontot jelent azok számára, akik életkoruk révén még csak most ismerkednek a magyar film történetével.

Ahogy a Holnap Kiadó által indított sorozat címéből - és korábbi köteteiből már tudni lehet - *A magyar művészet- és művelődéstörténet fejezeteiben* megjelenő kötetek mind a mostani középiskolai generáció számára készültek, készülnek, nekik kínálnak érthető, befogadható és egyben igényes ismereteket, amik alapján szemléletváltást is remélhetünk arra nézve, hogy a magyar „termék” ne jelentsen (újra) minőségbeli lesajnálást bármilyen területen is.

Köszönhetően ennek a bevezetés típusú filmtörténet írás módszertannak, a szerzőnek egyszerre kellett a film kezdeteitől (itt 1896) egészen a legújabb darabokig (*Saul fia*) egyformán eligazodnia a magyar film évtizedeiben. Ahogy a bevezetőben már bevallja Gelencsér, ennek természetesen nem tudott volna egymaga tökéletesen megfelelni, így az ELTE keretein belül működő *A magyar film társadalomtörténete* kutatásban részt vevő kutatócsoport tagjai - tulajdonképpen az ELTE filmes tanszéke oktatóinak zöme - sietett segítségére, hogy minden fejezetben azonos igényességgel kerüljenek bemutatásra az aktuális kérdések.

A szerző egyrészt az adott történelmi határpontok alapján 10 filmtörténeti korszakra és egyben ennek megfelelően 10 fejezetre is osztja a feldolgozandó anyagot. Itt egyedül az első fejezetnél - A némafilm (h)őskora (1896-1930) - érezhetjük azt, hogy talán túl nagy egység került egy fejezetbe,

de ennek szükségszerűségét könnyen beláthatjuk. Ez elsősorban aból fakad, hogy a II. világháború előtt készült filmes anyagok zöme megsemmisült, így azok amik ténylegesen megtalálhatók a Nemzeti Filmarchívumban az akkori filmtermésünkből az csupán a jéghegy csúcsa.

A további fejezetek átlagban egy-egy évtizednek megfelelő időszakot ölelnek fel, ami alól két fontos kivételt kell megemlítenünk. Az 1969-1973 közötti időszakot bemutató, *Átmenet a hetvenes évek korszakába*, illetve a szintén átmeneti időszakot felvonultató *A nyolcvanas évek elmaradt korszakváltása* (1983-1986) című fejezetet.

A fejezetek terjedelmét tekintve találunk néhol aránytalanságokat. Ezek közül leginkább feltűnő az 1963-1968 közötti időszakot tárgyaló fejezet hosszúsága, amit valahol indokolhat a korszak jelentősége, illetve a Jancsó Miklós életművének fontos szakaszát bemutató rész. Ellenben az is érezhető, hogy talán erről a korszakról ír Gelencsér a leginkább lendületesen, vagy a legkevésbé akar határt szabni a gondolatainak. A másik ilyen pont az utolsó fejezet, azonban itt az előzőnek az ellentéte történik. A 2000-es évek filmes törekvései, folyamatai kevésbé részletesen kerülnek bemutatásra, mint amennyire ezeket jó lenne olvasni.

Mindezek nyilván szubjektív meglátások, hiszen egyfelől a könyv számos szempontnak kellett egyidőben, hogy megfeleljen (terjedelem, olvashatóság, ismeretterjesztés és tudományosság közötti egyensúlyozás, stb.), így ennyire részletekbe menően nem kérhetünk számon olyan tételeket, amelyeket valószínűleg a tudományos igényű munkák sem teljesítettek még a mai napig. A filmes szakírás meglévő adósságait természetesen nem lehet egyik napról a másikra egyetlen kötetrel megoldani, főleg úgy, hogy a kötetnek kinyilvánított célja sem ez.

Mindent egybe vetve a kötet teljesíti azt a feladatot, amit kitűzött maga elé. Ráadásul ezt a bevezetést a magyar film történetébe olyan módon tudja előadni, hogy a célközönségének kiszemelt generációkhoz megtalálja a megfelelő hangnemet, stílust és átlátható felépítést. Mindezt úgy, hogy nem enged a feldolgozás alapvető és elvárható minőségéből, tudományos igényességéből, amelyek alapot szolgáltathatnak az olvasóknak a továbbiak folyamán akár a filmek, akár a témába vágó olvasmányok tekintetében.

(Gelencsér Gábor: *Magyar film 1.0*, Budapest, Holnap Kiadó, 2017)



Győrffy Iván

AZ ÉLET KÍSÉRTÉSE

KÖNYVE

FILMEK



Gondolat

Farkas György

Az én XXI. századom

Győrffy Iván: Az élet kísértése - Filmek könyve

A Gondolat Kiadónál megjelent esszékötet behatárolására sokféle kísérletet tehetünk, ennek ellenére azt kell, hogy mondjuk, a legmegfelelőbb skatulya mégis a könyv címlapján is olvasható „filmek könyve”. A kötethez hasonló összeállításoknál gyakran külön kihívást jelent a szerkesztők, vagy éppen a szerzők számára is, hogy az évek során megjelent különálló esszék közé hogyan varázsoljanak bármi kohéziót, annak ellenére, hogy az eredeti szándék, a legtöbbször csupán egy-egy elemzés megírására szorítkozott. Ennek lehet egyfajta előkészítője, ha a szerző bizonyos kutatási területekkel foglalkozik eleve, így a külön-külön készülő anyagok mégis behatároltan néhány csapásirányt követve halmazokba rendeződnek akaratlanul is. A Győrffy-éhez mérhető korpusz esetén leginkább azzal lehet kiküszöbölni a különálló anyagok között nem létező kapcsolatot, ha egy kreatív megoldással szerkesztjük az egész anyagot valami nagyobb szempont szerint egybe, és engedjük el a rendszerszemlélet bármiféle késztetését arra, hogy a tartalomjegyzék már előre vetítsen elénk valamiféle szerkezetet, ami valójában nem létezik. Mindez persze nem értékteleníti el a könyvben található anyagok értékét, de a hétköznapi olvasó számára akár még értetlenkedésre sem ad okot. Azonban a recenziót készítő szakírónak észre nem venni hiányosság, miközben az egyensúlyozást nehezíti az a tény, hogy olyan időket élünk, amikor még egyáltalán örülhetünk, ha egy kiadó vállalkozik olyan kötetek kiadására, ami mással is foglalkozik, mint amit globális szinten a mozikban ránk zúdítanak.

Túljutva tehát ezen a szerkezeti sajátosságon, mindjárt nyakamba zúdult a következő nehézség. Ahogy korábban említettem, általában megvannak az embernek azok a kutatási területei - még a filmen belül is - amikben megjelenő, vagy amihez tartozó filmeket alaposan ismeri, eligazodik közöttük, és nem utolsó sorban kíváncsisággal tekint rájuk. Éppen ezért meglepődve kellett tudomásul vennem, hogy a kötetben feldolgozott 56 film, valamint az azt követő néhány fejezetben egy-egy kulcsszó (téma) köré csoportosult filmek (pl. Vence-filmek; Herzog dokumentumfilmjei; stb.) a legkevésbé sem adnak közös halmazt még a fejekben lévő legnagyobb dobozzal sem, amiben azok a filmek találhatóak, amik szimplán a bennem lakozó filmnézőt érdeklik. Így a könyv olvasása már kevésbé a recenzióra készülő szakember tevékenysége volt, hanem annak a kívülállónak a furcsa bekukucskálása, aki egy számára teljesen idegen doboz tartalmát kezdi nézegetni, válogatni, hogy abban mi érdekeset találhat.

Természetesen a recenzió írására készülő kritikus szerepkört sem hagyhatam teljesen magam mögött, hiszen, ahogy itt olvasható is, a recenzió megírása mégis csak feladatomból volt, így nem dőlhettem hátra az egyszerű olvasó naivitásával megelégedve. (Ami naivitás itt nem egyfajta felületességet, vagy „komoly” szempontokat észre nem vevő tökéletlenséget, hanem ezek felett nagyvonalúan átsikló élvezeti olvasót jelent.) Ezekkel a gondolatokkal indultam neki a kötet elolvasásának, illetve annak, hogy találkozzam a szerző ezekben az írásokban megfogalmazott meglátásaival, véleményeivel, elemzési eredményeivel sok esetben olyan filmekről, amelyekről vagy már egy pre-koncepcióval vagy elutasító idegenkedéssel rendelkeztem. Mindezek azonban nem zárták ki automatikusan annak a lehetőségét, hogy olyan gondolatokkal találkozzam, amelyek ugyan eltérőek az enyémtől, mégis megalapozottak, meggyőzőek vagy helytállóak az adott filmes kontextus tekintetében. Így valószínűleg pont annak a kíváncsiságával kezdtem a szövegekkel való ismerkedésemet, hogy vajon találok-e olyan szempontokat, érveket, amelyek mégis érdekessé tudják tenni a korábban említettek miatt egyébként számomra legálábbis legtöbbször semleges terepet.

A könyv három nagyobb részében elosztott kilenc fejezet közül vegyük az elsőt - és elsősorban nem azért, mert ezzel kezdődik a könyv, sokkal inkább azért, mert ez az egyetlen olyan fejezet, ami egyetlen rendezőhöz kapcsolódik, így az írások összetartozása alapvető. A rendező Woody Allen, akinek legalább három alkotói korszakát mindenképpen meg lehet különböztetni: az elsőbe téve a legnagyobb filmjeit (pl. Szerelem és halál, Annie Hall, Manhattan, stb.) a másodikba a másodvirágzását valahol a kilencvenes évektől kezdve, majd pedig a legújabb korszakát, amibe a legutóbbi évek darabjai (de mindenképpen a 2000-es évekbeli filmek második adagja) kerül. Ez utóbbi korszakot a kritika elég vegyesen kezeli, sok esetben inkább írják arról, hogy Allen már csak megszokásból alkot, vagy valamiféle fóbiától vezérelve (inkább készíti filmet, mint hogy abba hagyja), de semmiképpen sem mondható igazi csúcsra menetelésnek. Ezek felől nézve érdekes volt azokat az esszéket olvasni, amik pontosan ezekről a késői - kortárs Allen - filmeket hozza elé, és próbálja megmutatni, hogy ezekben az alkotásokban mire érdemes fókuszálni, és miért nem érdemes egyszerűen lemondani Allenről, még akkor sem, ha időnként nem találjuk azokat az elnyúlhatatlan poénokat vagy megoldásokat, amik miatt a klasszikus Woody Allen képes újra és újra leültetni a filmjei elé. Így ezekben az írásokban is legalább arra fény derül, hogy mivel indokolható, hogy az ember beüljön egy új Allen darabra a moziba, még akkor is, ha már korábban akár többször is kiábrándult belőle.

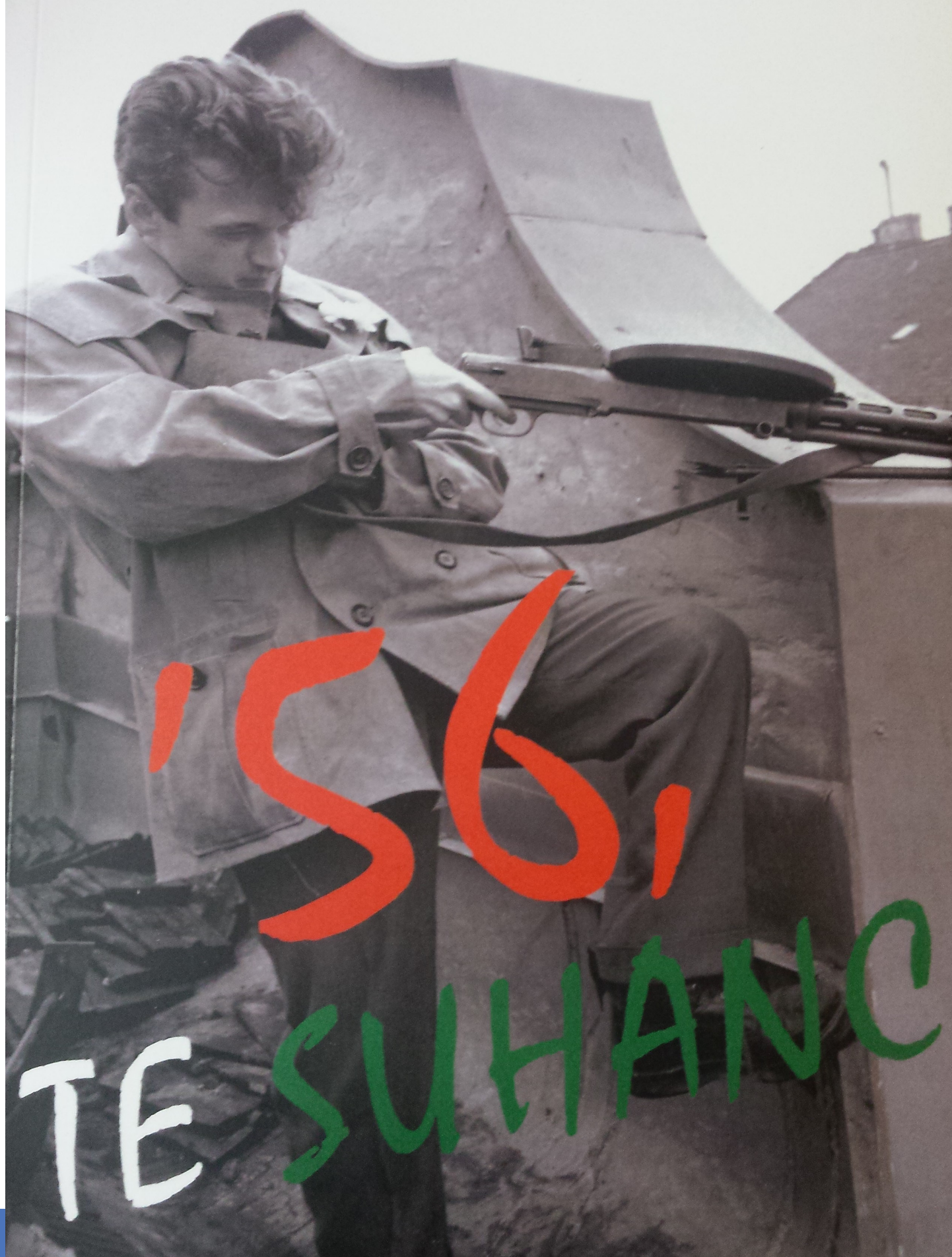
A további fejezeteket is ezzel a megközelítéssel végig olvasva számtalan esetben találtam olyan megközelítési szempontot, vagy érdekes részletet, ami alapján, ha nem is revideáltam a korábbi megállapításaimat az adott filmmel kapcsolatban, de sikerült árnyalni, amiért már megérte ezeket a szövegeket

elolvasnom. A fenti sorokból bármiféle következtetéseket le lehet vonni, attól függően, hogy az olvasó éppen milyen meggyőződéssel fordul e recenzió, vagy eleve a kötet felé. Az én végkövetkeztetésem összefoglalásul leginkább az, hogy azok számára, akik egyébként rendszeresen néznek filmeket, járnak moziba és még a filmes irodalom iránt is érdeklődnek, tehát szívesen olvasnak filmekről - legyen az olyan, amit már láttak, vagy pont olyan, amit még nem ismernek - szóval az ilyen olvasóközönség számára mindenképpen izgalmas olvasmány Győrffy Iván írásainak gyűjteményes kötete. Ezzel még az sem állítható szembe, ha valakinek néha-néha olyan kategorikus meggyőződése van bizonyos filmek, vagy alkotók kapcsán, amilyenekkel rendelkezem, sőt, azoknak talán még inkább ajánlott megismerkedni a saját gondolataikon kívüli szempontokkal is, hiszen abból csak jó dolgok születhetnek.

(Győrffy Iván: *Az élet kísértése - Filmek könyve*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2017)



AZ 1956-OS FORRADALOM ÉS SZABADSÁGHARC MAGYAR
JÁTÉK-, TÉVÉ-, ANIMÁCIÓS ÉS KÍSÉRLETI FILMEK TÜKRÉBEN



Farkas György

Miért éppen ötvenhat?

'56, te suhanc (szerk. Szűk Balázs)

Amikor egy történelmi eseményt újra meg újra viszontlátunk a mozivásznon különféle megvilágításban, nem ritkán kerül elő jobb esetben a kérdés, rosszabb esetben a felháborodás, hogy erről meg már megint miért kellett filmet csinálni, amikor már annyi van. Az 1956-os eseményekre ezek a felütesek éppen nem érvényesek, így ez egy újabb kérdést vet fel. Mindkét kérdésre a válaszokat a kollektív emlékezet témakörében találjuk, illetve abban, hogy aktuálisan a társadalmi emlékezetben ezek az események milyen helyet foglalnak el, milyen előjellel jelennek meg, hogyan interpretálódnak, vagy ezeknek az interpretációkat milyen politikai érdekek igyekeznek módosítani, vagy éppen propaganda célokra felhasználni.

Az ötvenhatos események esetében is megtaláljuk ezeknek a variánsoknak a széles palettáját, így már önmagában az sem érdektelen, hogy ezek a variánsok hogyan jelennek meg a magyar filmművészetben. A Szűk Balázs által gondozott és szerkesztett kötet valójában a magyar filmes szakírás történetében először próbál meg valami teljesen átfogó egészet egy kötetben megalkotni. Ennek, mint minden olyan próbálkozásnak, ami úttörő akar lenni a saját területén, még ha nem csak akarja ezt, de valóban az is, szembe kell néznie azzal a kihívással, hogy nem feltétlenül sikerül mindent megmutatnia.

A kötet alapvetően két nagy egységre tagolódik (*Ifjú szívekben félek; Háromszínű horizont*). Az első nagy fejezetben filmismertetőket találunk. Huszonnégy kiemelt, ötvenhattal foglalkozó, ahhoz kapcsolódó film bemutatását találjuk (illetve egy plusz írást, amiben Szűk Balázs és Buka László az 56-ról szóló animációs és kísérleti filmek halmazát igyekszik feltárni.). Az itt megjelenő filmismertető írások egyetlen gyengesége az, ami igazából másként erőssége. A filmismertető felépítése, szerkezete, minősége eltérő, ami elsősorban a szerzők személyéből (is) fakad, hiszen a már tapasztalt szerzők mellett fiatal szakemberek anyagait is megtaláljuk itt. Ez utóbbiak számára lehetett volna segítség, ha a filmek feldolgozásához a szerkesztő egy mindenki számára érvényes keretet állított volna fel, amiben a most megnyilvánuló egyenetlenségeket ki lehetett volna nagyrészt küszöbölni. Ettől függetlenül nem haszontalan vagy mellékes a kötetnek ez a része sem, hiszen felhívja a figyelmet az ötvenhatos mozik közül a legfontosabbakra és azok kikerülhetetlen paramétereire.

A második nagy egységben önnálló tanulmányokat találunk, amelyek

már nem egy-egy film, hanem egy-egy nagyobb tematikai egység mentén foglalkoznak az ötvenhatos filmek témájával. A tíz tanulmány közül nehéz csak a „legizgalmasabbakat” kiemelni, hiszen mindegyikben találunk olyan szempontot, amitől az igazán újszerűvé, izgalmassá, egyedivé válik a téma kutatói vagy éppen az érdeklődő olvasó számára.

A fejezetet **Szűk Balázs** tanulmánya nyitja, amiben a nemzeti, történelmi és kulturális jelképeket vizsgálja a kötet témájául szolgáló filmek csoportján belül. A tanulmány tulajdonképpen bevezetésül is szolgál a kötet második fejezetéhez, megadva az alapokat a későbbi tanulmányok számára. Azonban ennél sokkal fontosabb a tanulmányon belül annak a kérdésnek az érintése, hogy egyáltalán milyen korszakolása lehetséges az ötvenhatról szóló filmeknek. A Deák-Sárosi László illetve Kelecsényi László által felállított korszakolások mellett a szerző egy saját változatot is felkínál az olvasó számára, aminek alapvető kulcsszava az emlékezéshorizont. Az így megadott keretek között vizsgálja aztán a címben már előrevetített jelkép-területeket.

Hirsch Tibor írása az ötvenhatos eseményeket feldolgozó filmek műfajiságával foglalkozik. Ez a megközelítés már csak azért is érdeklődésre adhat okot, hiszen az elmúlt években készült ilyen témájú filmek inkább a műfajiság eszközeivel éltek, míg a rendszerváltást megelőzően maga a téma is a szerzői film területén mozgott, mozoghatott - amiből természetesen további következtetések levonása is szükséges lehet. **Deák-Sárosi László** *1956 titkos parabolái* című anyaga két olyan filmet mutat be számunkra, amelyeket akár jól is ismerhetünk, azonban az ötvenhatról szóló narratívában ezek említésére, értelmezésére eddig nem került sor. Az ilyen felfedezések már csak azért is fontosak, mivel a korszak alkotásainak „újraolvasására” ösztönöznek.

Benke Attila ezt követően olyan filmeket mutat be az olvasó számára, amelyek bár tudjuk, hogy az ötvenhatos eseményeket igyekeztek feldolgozni, azokat még sem tehték nyíltan, inkább csak virágnnyelven megfogalmazva. Ennek a sajátosságait vizsgálja a szerző, milyen parabolák és allegóriák segítségével volt ez lehetséges, amikor a téma nyílt feldolgozása nem volt probléma nélküli. **Gelencsér Gábor** írása, melyben a magyar új-hullám ötvenhat-képét állítja elemzése témájául, mivel a tanulmány előző lapszámunkban (2017/1) is megjelent, így csak annyit írok róla, hogy választott szempontja nem csak lényeges a téma feldolgozásában, de kikerülhetetlen is egyben. **Sepsi László** anyaga olyan fogalmak mentén próbálja feldolgozni a filmeket, mint bűn, ártatlanság, áldozathozatal, ami alapvetően mutatja, hogy egy egész kötetnyi szöveg létrehozására alkalmas lehetne ez az irány, így a tanulmány keretein belül inkább csak a téma felvetésére van lehetőség. **Forgács Iván** a szovjetek ábrázolását mutatja be az ötvenhatos filmek példáiban, ami valljuk be, már első olvasásra is izgalmas, de egyben nehéz feladat is, a címben körülhatárolt csoporthoz kapcsolódó érzelmi asszociációk miatt. **Csatári Bence** kifejezetten érdekes megoldást választott,

amikor a *Megáll az idő* és a *Made in Hungaria* összehasonlítására vállalkozott az ifjúsági szubkultúra megjelenítése szempontjából. A fejezet végére még két újrázás került be. Egyrészt Szűk Balázs Bereményi Géza játékfilmjeinek ötvenhatos motívumait próbálja felgöngyölíteni, másrészt Benke Attila tér vissza az ötvenhatos filmek zenei világát bemutatva.

A kötet igen hasznos része a rendkívül alaposan összeállított filmográfia, amelyben ugyan nincs kiemelve, hogy melyik film milyen alapon került bele - értsd itt a korábban említett szempontokat arra nézve, hogy mi számít egyáltalán ötvenhatos filmnek - azonban ettől eltekintve, és a kötet tanulmányait végig olvasva azért itt sem feltétlenül vész el a témát kutató szakember. Bár mindenképpen érdekes lenne egy olyan filmográfiának az összeállítása, ahol különböző témakörök vagy kulcsszavak alá besorolva találnánk meg az ötvenhatos filmeket.

Abban biztosak lehetünk, hogy a kötetben található írások nem csak a téma iránt érdeklődőknek, de a témát tovább kutatók számára is rengeteg fontos információt, szempontot, felvetést tartalmaznak, ami miatt mindenképpen egy jelentős kötettel gazdagodott filmes szakkönyvtárunk.

('56, te suhanc, Az 1956-os forradalom és szabadságharc magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében, szerk. Szűk Balázs, Debrecen, Főnix Könyvműhely, 2017)



