Stóhr Lóránt

Egy közép-európai vegetáció leírása

Szerző

Stóhr Lóránt (1974) az *Élet és Irodalom* filmkritikusa, a Színház-és Filmművészeti Egyetem docense. Szakterülete: filmmelodráma, Fassbinder életműve, dokumentumfilm, kortárs film. E-mail: stohrlorant@szfe.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.13.1.2>

Egy közép-európai vegetáció leírása

[Varga Balázs: *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990-2010*. L'Harmattan, Budapest, 2016]

A magyar filmtörténetírás szántalan lyuk tátong a mozgófényképezés hazai kezdeteitől napjaink digitális multiplexmozijáig. Az alap kutatások elmaradása részben a filmtörténetírás hazai akadémiai intézményesülése jelentős megkésetttségének, részben a Magyar Filmtudományi Intézet Filmarchívummá alakításának tudható be. A kilencvenes években lényegében nem volt Magyarországon a filmelméletnek otthont adó intézmény: sem kutatóintézet, sem önálló egyetemi tanszék. Filmes kutatóintézet továbbra sincsen, bár a Magyar Nemzeti Filmarchívum idei átszervezése és az új vezetés létrejötte reményekkel töltheti el a filmelmélet képviselőit és a filmrajongókat.^[1] A kétezres évek környékén létrejövő filmes tanszékeken elinduló rendszeres kutatások még csak szórványos eredményeket hoztak a magyar filmtörténet feldolgozásában. Az aktuális hazai filmtörténeti kutatások egyik vakfoltja az intézménytörténet. Varga Balázs *Filmrendszerváltások* című kötete az 1989 utáni intézménytörténet első, alapos monografikus feldolgozása, s mint ilyen nemcsak hiánypótló mű, de egyúttal iránymutató is kíván lenni a tekintetben, hogyan nyúljon a kortárs filmtörténész a filmes intézmények kérdéséhez.

2016 a kortárs magyar filmpolitika és filmfinanszírozás elmélete és intézménytörténete szempontjából gazdag évnek bizonyult, amelyben nagy szerepet játszik, hogy az MMK megszűnése és az MNF megalakulása óta eltelt évek lehetőséget adtak az előbbi kellően távlatos értékelésére, az utóbbi mostanáig elért eredményeinek számbavételére. Varga kötete mellett két doktori disszertáció is befejezésre és megvédésre került a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Joó Tamás^[2] és Foktői János^[3] értekezései remekül kiegészítik Varga Balázs kötetét, nemcsak további hasznos forrásként szolgálnak az adatok feldolgozásában és a folyamatok megértésében, de sajátos szempontrendszerükkel árnyalják, kiegészítik és bírálják Varga filmtörténészi látásmóddal megírt könyvét, ezért jelen kritikám megírásában számomra is alapvető szakirodalomként szolgálnak.

A kötet kapcsán az első kérdés a címmel kapcsolatban merül fel. *A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990-2010* – szól a kötet alcíme, amiből egyrészt kiviláglik, hogy a szerző hangsúlyosan a (nagy)játékfilmgyártás, -forgalmazás, -bemutató kérdéseire összpontosít, másrészt az is, hogy az a két évtized áll a kutatás fókuszában, amelyet a Magyar Mozgóképfilm (Köz)alapítvány^[4] időszaka fémjelez. A szerző valóban tartja magát a nagyjátékfilm intézményi kérdéseire (a címhez illően helyenként kitérve a kisjátékfilmre, de szigorúan mellőzve a dokumentum-, animációs-, ismeretterjesztő-, kísérleti és egyéb filmes formák intézménytörténetét), ugyanakkor üdvözlendő

módon kiterjesztette kutatását egyfelől a rendszerváltást közvetlenül megelőző évekre, ami nélkül érthetetlen volna az 1990-nel kezdődő időszak, másfelől a 2010 utáni, Andy Vajna nevével fémjelezhető filmtámogatási érára, ami pedig kontrasztot biztosít az MMK közel húsz éves történetéhez, és rálátást enged a kortárs magyar film intézményi és esztétikai folyamataira. A folyamatok és az adatsorok többnyire 2014-ben zárulnak, ám néhány helyen 2010 (a legnézettebb magyar filmek – 133^[5]) vagy 2012 (díjak, fesztiválszereplések – 158) az utolsó feldolgozott év. Varga hozhatta volna azt a döntést, hogy 2011-ben, az MMK megszűntetésével fejezi be történetét, ám a filmtörténész szakma örömeire nem ezt tette, kitért az MNF első időszakára is, amely kibővítve a filmfinanszírozási rendszerek körét gazdagabb lehetőséget adott neki az összehasonlításokra – viszont ezt a címben sem ártott volna jelezni.

A filmtörténetírásán belül az intézménytörténet az 1970-80-as években virágzott fel az Egyesült Államokban. A tisztán kapitalista viszonyok között működő hollywoodi film intézményeinek történeti leírása egyaránt helyet adhatott a marxista és a tömegközönség igényeivel magyarázott piaci értelmezéseknek.^[6] Varga kötete a magyar film rendszerváltás utáni intézménytörténetéről írt monográfiát, ám a korábbi bevett gyakorlatokhoz képest újszerű módszerrel tette. Az ELTE filmtörténésze nem korlátozta magát a szűken vett intézménytörténetre, amely a gyártás, forgalmazás, bemutatás intézményeit leíró jelleggel, statikusan vizsgálja, hanem a maga dinamizmusában igyekezett leírni a (játék)filmkultúrát, az aktuális filmkészítési trendeken mérve le az intézményi átalakulások hatását. Varga a magyar játékfilmkultúrát ökoszisztémaként írja le, „beleértve ebbe a finanszírozás, a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás kérdéseit éppúgy, mint a kanonizáció problémáit” (8). Az ökológia terminussal a filmtörténetben^[7] az intézményrendszer, elsősorban a gyártás leírása kapcsán találkozhatunk, így például Jon Dovey a dokumentumfilmes ökoszisztémákat^[8] vizsgálja. Varga módszere rokonítható Dovey-ével, ám annál szélesebb ívű és átfogóbb. A magyar filmtörténész módszerét szembeötlő módon demonstrálta magával a szerkesztésével. A két részre tagolt kötet első részében a szerző az európai film támogatási rendszereinek és a kortárs nemzeti filmgyártások problémáinak vázlatos, a magyar filmet kontextusba helyező bemutatása után a hazai filmfinanszírozás időbeli változásait elemezte. A másodikban a finanszírozást biztosító intézményrendszernek a filmkészítésre gyakorolt hatásait vizsgálta a következő témakörök mentén: a koprodukciók, a szervízmunkák, a mozibemutatók, az éves filmmennyiség, a populáris film, a filmrendezők által képviselt trendek, a fiatal filmrendezők pályára lépése, a kanonizáció, a filmfesztiválok és a filmek országhépe. (A két rész ellátása címekkel, valamint a tartalomjegyzék és az egyes fejezetkezdetek tipográfiája jobban segíthette volna a tájékozódást a kötetben, az egyes gondolati egységek határainak könnyebb megértését.) A magyar filmkultúra sokféle „vegetációt” és „társulást” leíró ökoszisztémájából a befogadói oldal leírása hiányzik a legerősebben: így csak utalásokban jelenik meg a filmkritika^[9] és a filmoktatás^[10], valamint elmaradnak a közönségszociológiai vizsgálatok, amelyek együttesen segítenének megérteni, hogy a magyar játékfilmet a 25 év alatt milyen befogadói környezet vette körül.

*Varga Balázs: Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm
intézményeinek átalakulása 1990-2010*

A kötet első része, a szorosan vett intézménytörténet a rendszerváltást közvetlenül megelőző és a rendszerváltás utáni különböző filmtámogatási rendszerek történeti narratívába való elrendezését és teljesítményük értékelését tartalmazza. A *Filmrendszerváltások* mellett a két korábban említett doktori értekezés is részben ezt a feladatot célozza meg: Foktői szövege nagyjából párhuzamba állítható Varga könyvének első részével, míg Joó írásának egyes, a filmpolitikát és a filmtámogatási alapokat tárgyaló fejezetei ezt a kérdést általánosabb perspektívából tekintik át összehasonlítva és mérlegre téve a különféle európai gyakorlatokat. Mindhárom szerző a filmalapok és filmpolitikai gyakorlatok sikerességének megragadására törekszik, és e célból igyekszik szakmai indikátorokat azonosítani. Varga indikátorai közül a hatékonyság látszik a legerősebb, legátfogóbb értékmérőnek (67), amely mellett megjelennek, ám kisebb súlyt kapnak a humán értékek. Varga Balázs erős filmtörténeti vénával megírt könyvében három, az egymást követő évtizedekhez igazodó korszak rajzolódik ki, amelyeket a szerző a hatékonyság kritériumai mentén ír le és értékeli: az 1990-es évek, amely az MMK megalakulásának és egy kiszámíthatóan alacsony támogatású filmfinanszírozási rendszernek az időszaka, a 2000-es évek, amely az előző időszaknál nagyobb, ám kiszámíthatatlan finanszírozási összegek és a kormányzattal való folyamatos alkudozás, valamint a 2010-es évek, amelyet pénzügyi automatizmusok és a kormánynak a filmfinanszírozás kérdéseitől való közvetlen tartózkodása jellemeznek.

Az I. rész legizgalmasabb egysége az 1989 körüli – az elmúlt évek filmpolitikai csatározásai közben háttérbe szorult és elfelejtett – átalakulás értelmezése, amelyben Varga lényeglátóan mutat rá a történeti távlatból immáron jól érzékelhető folyamatokra. Az egység legnagyobb tanulsága, hogy az átalakulás nem egyik pillanatról a másikra, nem egyetlen meghatározó döntéssel, hanem többlépcsős folyamaton keresztül ment végbe: az első lépcső a gazdasági válság és a filmiparra fordítható pénzek csökkenése miatt a Mafilm működésének piacosítása, gyártási-szolgáltatási monopóliumának megszűnése volt, a második az új, magán filmgyártó cégek megjelenése, a harmadik, leglátványosabb a Magyar Mozgókép Alapítvány (MMA)^[11] megalakulása, a negyedik, valamivel megkésve, a stúdiórendszer felbomlása az MMA egyéni pályázatokra történő átállásával. A történeti leírásból világossá válik, milyen nehezen engedte el a filmszakma a korábbi évtizedekben sikeresen működő, államilag dotált stúdiórendszert, miután megszabadult az államszocialista kultúráirányítás gyűlölt cenzúrájától.

Az I. rész második egysége a kétezres évekkel, a filmtörvény megszületésével és az MMK 2004 utáni ellentmondásos, sokat vitatott időszakával foglalkozik. A nagy konszenzussal megszületett filmtörvénynek meglepően kevés teret szentel a szerző (Foktői jogi téren rendkívül alapos értekezéséből e kérdésről behatóbban tájékozódhatunk), viszont hosszan és differenciáltan tárgyalja az MMK és a filmpolitika működésének érzékeny területét. Az MMK működésének alapvető problémáját abban jelöli meg, hogy „[n]agy volt az eltérés az ígért, tervezett és végül folyósított költségvetési támogatási összegek között” (49). Az MMK a kormányzatot lépésenként hozó, ám végzetesnek bizonyuló választ adott az ígért összegek elmaradására, jelesül azt, hogy „évről évre nagyobb összegű támogatásokról hozott döntést, mint amekkora költségvetési pénzt végül ténylegesen kapott” (51). A 2010-11 körüli sajtóbotrányok az MMK

megszüntetéséhez politikai tőkét biztosító szalagcímeivel és sarkított megfogalmazásaival szemben Varga Balázs azt a fontos és erős állítást teszi, hogy az MMK tartozása nem az állam által adott alapítványi pénzek „ellopásából” eredt, hanem a biztosított költségvetésen túli, a banki kamatok miatt egyre növekvő köteleességvállalásból.

Az MMK felszámolásához azonban, mint Varga helyesen rámutat, politikai döntésre volt szükség, hiszen akár úgymint határozhatott volna a 2010-ben hatalomra került Fidesz-KDNP-kormány, mint elődje, hogy konszolidálja az MMK-t. Varga szerint a bizalom hiányzott az új kormányban az MMK vezetésével szemben, míg a bizalom megvolt Andy Vajna iránt, akit filmügyi kormánybiztosnak neveztek ki 2011 elején (59). Egyrészt igaz a szerző megállapítása, ugyanakkor a 2010 májusa utáni fejlemények abba az irányba mutatnak, hogy az MMK nem pusztán a felelőtlen gazdálkodása, hanem közalapítványi mivolta miatt is „elvesztette a bizalmat”, vagyis jogi státusza miatt is megszüntetésre került volna, mint ahogy több tucat más közalapítvány.^[12] A Fidesz-kormányzat 2010 óta a legtöbb állami intézmény vezetését lecserélte, a párthoz lojális embereket nevezett ki az élükre, így tehát nagy valószínűséggel a demokratikusan szerveződő, a vezetőségét és befolyását illetően a kormányzattól elvileg független MMK-ra így is, úgy is a megszüntetés várt volna. A bizalom tekintetében igazán érdekes, hogy nem meglévő intézmények vagy új intézményes megoldások és filmpolitikai koncepciók iránt érzett bizalmat a kormány, hanem egyetlen személy, jelesül Andy Vajna iránt, akinek akkor még kevés tapasztalata volt a magyar és az európai állami filmfinanszírozással kapcsolatban. Az MMK utolsó időszakának kulcskérdése, hogy mi lett volna, ha 2009-ben az MMK kuratóriumának elnöki pozíciójára jelentkező Andy Vajnat választja meg a tagság Kőrösi Zoltán helyett. Vajon ha a Fidesz-kormány Andy Vajnat találja az MMK élén, akkor meglelt volna a bizalom a közalapítvány iránt? Bár erre a kérdésre nincs válasz, az MMK megszüntetésének értelmezése kapcsán érdemes volna felvetni ezt a dilemmát is. Varga a közalapítvány megszüntetésének okát később az MMK-ra hárítja, amikor az „MMK bedőléséről” ír (108), jöllehet az MMK-t végül bedöntötték, még abban az esetben is, ha jelentős adósságokat halmozott fel az intézmény. A szerző szerint az MMK működését mindvégig egy alapvető ellentmondás hatotta át: az, hogy független szakmai szervezetként „nem tudott független lenni a politikától” (56). Ennek igazolásához hasznos lett volna összevetni az MMK-t más jelentős, állami pénzekből gazdálkodó független szakmai szervezet működésével, megvizsgálni, hogy vajon volt-e a rendszerváltás utáni magyar közéletben, szűkebben a művészeti életben olyan szervezet, amelynek sikerült elkerülnie a politikától való bármiféle függést. S ha igen, ha volt ilyen szervezet, akkor mi volt a szerepe az MMK nem függetlenségében a művészeti ág sajátosságainak (pl. nagy költségvetés, látványos eredmények), az MMK megalakulásakor az alapítványi formába előre kódolt buktatóknak, a filmművészek rossz stratégiáinak.^[13]

S ezzel el is érkeztünk a *Filmrendszerváltások* I. részének leginkább problematikus és leginkább vitatható egységéhez, a 2011 utáni filmpolitikát és filmfinanszírozást, elsődlegesen a Magyar Nemzeti Filmalap felállítását és tevékenységét bemutató és értékelő fejezethez. Az elmúlt évek filmpolitikai vitái okán is erre az egységre hosszabban fogok összpontosítani kritikámban. Az az érzésem, hogy a szerző egyébként erős kritikai vénáját feledve néhány szempontra szűkíti

vizsgálódását, és számos kérdést nem érint, amely árnyalhatná az új filmtámogatási rendszerrel kapcsolatos képet. A szerző határozottan csak egyetlen vonását kritizálja az átmenetnek: a változás radikalitását. Az egyik példája a nagy presztízsű Magyar Filmszemle megszűnése, amelyet 2014-től kezdve a Magyar Filmhét váltott fel. Varga ezen a pusztán ténymegállapításon felül nem jellemzi és értékeli a Magyar Filmhetet, amely kezdetben kaotikus szervezettségével, 2017-ben pedig a bemutatott filmek alacsony számával tűnt ki. A magyar film teljes spektrumát a nagyjátékfilmtől a kisjáték- és kísérleti filmen át a dokumentumfilmig felölelő, az egyes filmtípusokat reprezentatív mennyiségben felvonultató, a másutt még be sem mutatott alkotások első megmértetésének és a magyar filmszakma legfőbb tájékozódási pontjának számító Filmszemle egészen más fajsúlyú fesztivál volt a magyar filmes közéletben, mint az egy-egy filmtípust néhány, változó színvonalú, többnyire már másutt bemutatott művel képviselő Filmhét. A szerző mentségére legyen mondván, mivel a kutatás 2014. évvel zárult, a Filmhét történeti áttekintésére és értékelésére nincsen módja.

Az új rendszer további gyengeségének tekinti a szerző, hogy a filmgyártás finanszírozása két támogató szervezeten (MNF és Magyar Mecenatúra Program) keresztül megoldott, de a „nem gyártási szektor (forgalmazás, művészmozik, fesztiválok és rendezvények, filmes lapok, szakkönyvkiadás, oktatás és képzés) továbbra is bizonytalan, és erősen forráshiányos.” (61) Az új (és régi) filmtámogatási rendszert azonban nem lehetséges kizárólag a forrásokkal való ellátottsága alapján értékelni. Bár nem tárgya a dokumentumfilm a kötetnek, mégis ezen a helyen érdemes lett volna kitérni, hogy milyen erősen átpolitizált a Magyar Mecenatúra Program döntéshozatala, s hogyan járul ez hozzá a társadalomkritikus dokumentumfilm-művészet elsorvadásához.^[14]

Érdemes Varga egymást követő filmpolitikai rendszerek kapcsán hangoztatott pro és kontra nézeteit összevetni Foktői János hasonló témakörben írt értekezésének szempontrendszerével. Foktői bírálata elsősorban arra irányul, hogy a Fidesz-kormányzat a filmet elsősorban ipari és pénzügyi szempontoknak rendelte alá, háttérbe szorítva egyéb, kulturális, morális, demokratikus értékeket. Foktői a jogi szabályozás elemzésére támaszkodva kijelenti, hogy „a kormány a filmszakmai kérdéseket – bár azok elválaszthatatlanok egymástól – elsősorban nem a filmművészet, hanem a filmipar oldaláról közelíti meg”.^[15] A kezdetektől fogva ez a gondolkodás jellemzi a 2010 óta regnáló Fidesz-kormányzatot, s ez volt az oka a korábbi struktúra gyors felszámolásának. Foktői szerint

a 2010. évet követő kormányzati kultúrpolitika a filmszakmával kapcsolatos „stratégiájának” meghatározásakor – elismerve és magáévá téve az állami szerepvállalás szükségességének elvét – a pénzügyi kérdésekre tette a hangsúlyt és az Mktv. alaprendelkezéseit megtartva a támogatási rendszer átalakítására koncentrált. A már említett morális elemet [vagyis a filmszakmai teljesítmények erkölcsi megbecsülését] immár senki nem hozta szóba, és hogy mit gondolt arról a politika, azt nem szakmai vitaanyagok tartalmazták, hanem a filmszakmai önkormányzatiság rapid felszámolása mutatta meg. Az új kormány filmszakmai koncepciója lényegében az előző szisztéma teljes átalakítására irányult, oly módon, hogy a magyar filmművészet tényleges irányítása

egy sikeres, a filmszakmához értő, ámde a magyar filmművészet helyzetével még csak ismerkedő filmes szakember kezébe került.^[16]

Joó Tamás élesebben fogalmaz a 2011 után felállt támogatáspolitikával kapcsolatban. Joó szerint az MNF a kormánybiztos irányításával a „gyakorlatban az amerikai és magánérdekeket a nemzeti érdeknél gyakran jóval hatékonyabban”^[17] képviseli. A megállapításai alátámasztására egyrészt Andy Vajna magáncégeinek kétes ügyeit hozza fel, másrészt, és ez a fontosabb érv a 2010 utáni filmpolitikai korszak megítélésében, hogy a „támogatáspolitikai a támogatási összegek aránya alapján is elsősorban az egyébként is abszolút piaci fölényben lévő amerikai filmgyártás és filmexport gazdasági érdekeit szolgálja.”^[18] Joó ezt a nézetét arra alapozza, hogy a magyarországi adókedvezményekből többen profitálnak a hazánkban forgató hollywoodi stúdiók, mint amennyi pénzt az állam a hazai filmgyártásra költ. A szervízprodukciók II. részbeli elemzése kapcsán még visszatérek erre a kritikára.

A 2011-ben életbe lépett filmfinanszírozási rendszer kulcsintézménye a nagyjátékfilmkészítést szelektív módon finanszírozó Magyar Nemzeti Filmalap. A *Filmrendszerváltásokban* Varga a következő tényezők mentén értékeli az MNF működését: a filmgyártás finanszírozásának kiszámíthatósága, a kormányzati politikától való függés, a döntéshozatali mechanizmusok, a gyártás tervezhetősége és a „puha” emberi paraméterek. Az első négy „kemény” kritérium szerint az MNF a rendszerváltás utáni legsikeresebb filmalap a könyv szerint. Egy: az MNF a hatoslottó bevételeinek 80%-ból gazdálkodik, tehát nincs kitéve az aktuális évi állami költségvetésnek. Kettő: mivel az MNF vezetésének nem kell alkudoznia a költségvetésről, nincsen közvetlen függés a kormányzattól. Három: az MNF „egyszerűbb, világosabb döntéshozatali rendszerre épít, amelynek nem lényege a szakmai szereplőkkel való egyeztetés és konszenzuskényszer” (63). Négy: mivel a Filmalap nagyon szigorú gyártási tervet követel meg, cserébe a teljes gyártási költséget állja, a gyártó cégek nincsenek koprodukciókra, bankhitelekre kényszerítve. A négy szempontból az első pozitívumával kapcsolatban teljes konszenzus mutatkozik a szakemberek között, a második, a harmadik és negyedik esetében azonban érdemes lett volna kinyitni a vizsgálódás perspektíváját.

Az MNF a költségvetés tekintetében valóban nem függ a kormánytól, ám igen szemellenzősnek kell lennünk, hogy ne lássuk, 2011 óta a magyar filmkultúrát kormánybiztos felügyeli, aki pozíciója elnevezéséből adódóan is közvetlenül be van kötve a kormányhoz. Az aktuális filmpolitika értékelésekor nem lehet mellőzni Andy Vajna egyéb tevékenységeit, állami támogatással felfuttatott kaszinóbizniszt és „FIDESZ-közelit” hitelekkel finanszírozott agresszív és gyors expanzióját a hazai médiapiacra, amelynek eredményeként állampárti propagandát néz az egyik országos kereskedelmi televízió és hallgat az országos és helyi kereskedelmi rádiók közönsége, olvas a megyei napilapokat forgató vidéki Magyarország. Valóban nincs szükség egyeztetésre, alkudozásra a kormánnyal, hiszen maga a kormány ül bent az MNF-ben, és felügyeli a filmszakmát a kormánybiztos személyében. Foktói János másik, jogi jellegű érvet hoz fel amellet, hogy az MNF igenis erősebben függ az államtól, mint az MMK függött.

Az MNF nonprofit gazdasági társaságként önálló jogi entitás, így feltételezhetően

független az állami beavatkozástól. A valóságban 100%-os, azaz egyszemélyes tulajdonosként az állam közvetlenül gyakorolhatja tulajdonosi jogosítványait, ebben sem közgyűlés, sem vagyonkezelő testület (igazgatóság) nem „korlátozza”, a céget egyszemélyi felelősként az állam által kinevezett vezérigazgató irányítja. Nem állítom, hogy ezzel a közvetlen beavatkozási lehetőséggel az állam az MNF eddigi működése során a támogatások tartalmi (filmszakmai) kérdéseit illetően élt volna, mint ahogy azt sem, hogy a támogatások elosztásában bármely politikai szempont érvényesült volna. Az MNF által nyújtott támogatások révén a társaság (végső soron az állam) tulajdont (vagyoni értékű jogokat) szerez a támogatott projektekben, ezért – illetve más jogosítványok érvényre juttatása révén – véleményem szerint inkább koprodukciós partnernek tekinthető, mintsem mecénásnak. Mindezek alapján azt állítom, hogy a fő támogató szervezet nonprofit gazdasági társasági formájának ellenére az állami szerepvállalás direkter módon jelentkezik, mint 2004-2010 között.^[19]

A harmadik ponttal kapcsolatban: a Filmalap létrejötté, a Filmalap legfőbb döntéshozó testületének összeállítása tökéletesen mellőzte és mellőzi a demokrácia játékszabályait. Az MNF felállításának nem volt része a szakmai konszenzuseresés. A pályázatokat értékelő és a pályázati döntéseket meghozó öttagú Filmszakmai Döntőbizottság tagjait pályázat nélkül, határozatlan időre nevezte ki a kormánybiztos, és személyük azóta csak részben változott (Havas Ágnes, Andy Vajna, Kovács András Bálint személye változatlan). Az MNF működésének értékelésekor ezt a szempontot semmiképpen sem szabad figyelmen kívül hagyni. A negyedik szempont értékelésekor pedig kétséges, hogy az államnak kell-e 1-2 milliárd forint közvetlen támogatást adnia egy (populáris) filmnek (*Pappa pia* – 1 milliárd Ft^[20], *A Viszki* – 1 milliárd Ft^[21], *Kincsem* – több mint 2 milliárd Ft^[22], s erre még 20-25% adókedvezmény jöhet rá), csak azért, hogy ne kelljen a producereknek koprodukciókat összehozniuk külföldi filmalapokkal, tévécsatornákkal, ami egyúttal a filmek nemzetközi forgalmazását vagy annak esélyeit is javíthatná. A harmadik és negyedik pontot érinti Joó Tamás egyik fő kritikája az MNF működésével kapcsolatban, szerinte ugyanis számos esetben (a Filmszakmai Döntőbizottság tagjainak kinevezése, a döntéshozatal során a támogatói és támogatotti oldal üzleti érdekeinek találkozása stb.) felmerül az összeférhetlenség gyanúja.^[23] Varga Balázs szempontjai között nem szerepel sem az összeférhetlenség, sem a demokratikus játékszabályok vizsgálata, amit azzal magyarázhatunk, hogy a történetileg megvalósult magyarországi filmalapokat elsősorban ideális állapotukban, a megcélzott modell felől értelmezi és értékeli, bár ez az érvelés, mint láttuk, az MMA és MMK esetében nem egészen állja meg a helyét. Bár bizonyosan nem ez a célja a szerzőnek, a történeti távlat hiánya, az MNF ideális működésének feltételezése miatt^[24] a *Filmrendszerváltások* egy fejlődésnarratívát ír le, amelyet a (játék)filmgyártásra fordított egyre növekvő állami pénzek, a filmes döntéshozatal növekvő kiszámíthatósága és a politikától való növekvő függetlenség és növekvő szakmai elfogadottság jellemeznek.

Kincsem (Herendi Gábor, 2017)

A *Filmrendszerváltások* második részében a szerző politikailag kevésbé érzékeny és vitatott területeket elemez, ahol filmtörténész, filmkritikusi tehetségét és érzékenységét jobban ki tudja bontakoztatni, mint a 2010 utáni filmpolitika aláaknázott területén. A kötet óriási erénye, hogy a II. részben legelőször is kitekintést nyújt két másik közép-kelet-európai ország filmes intézményeire és a párhuzamos utak felrajzolásával mutatja be, hogy a rendszerváltás során lezajlott „intézményrendszerváltás” nem egyféle módon valósulhatott meg, ahogy ezt Magyarországon láttuk, s a különféle intézményi megoldások más és más játékfilmkultúrát eredményeztek. A cseh film kapcsán például lényegi összefüggésre mutat rá a piaci mechanizmusok szabályozó ereje, a felfutó szervízmunkák és a rendezők között lezajlott gyors generációváltás között, mely váltás ugyanakkor nem változtatta meg a cseh film húzóágazatát, a hazai nagy nézettséget eredményező midcult filmek gyártását. A lengyel filmben pedig a belső piac nagyságával támasztja alá a tömegfilmes műfajok rendszerváltás utáni gyors térhódítását, ami gyökeresen eltér a populáris filmkészítést lenéző magyar filmszakma 1989 utáni attitűdjeitől. A két másik közép-kelet-európai ország bemutatása alátámasztja a szerző izgalmas alapgondolatát, hogy ökoszisztémaként képzelel el és írja le a magyar filmkultúrát, s ennek megfelelően az intézményrendszer „hardverjéhez” kapcsolódó számos témakör kibontását tűzi ki céljául.

A kötet erősségei ott mutatkoznak meg igazán, ahol a választott módszer, a filmfinanszírozás módjainak és a filmkultúra folyamatainak összefüggései a kötet által nyújtott szűkös terjedelemben ki tudnak bontakozni. A második rész pontosan azért érződik némileg egyenetlennek, mert a témakörök kifejtettsége különböző terjedelmű és mélységű. Az ökoszisztéma „sűrű leírása” jóval nagyobb hosszúságot, minden érintett témakör hosszabb és alaposabb kifejtést érdemelt volna meg. A főszöveget képező 170 oldal 33 fejezetre tagolódik, ami átlagosan nagyjából 5 oldalnyi hosszt jelent fejezetenként. Meggyőződésem, hogy hét (a táblázatokot leszámítva két és fél) oldalban a rendezői életutakat, négy oldalban a Színház- és Filmművészeti Egyetemen folyó filmes képzést, hat oldalban a magyar filmek országhképét lehetetlen a maga mélységében elemezni. Varga Balázs azonban a *felmutató* írói-elemzői stratégiáját választja: éles szemmel veszi észre a korábbi leírások elégtelenségét és tömören felhívja az olvasó figyelmét is a szakmán belül közismert jelenségek újszerű magyarázataira vagy

ismeretlen összefüggésekre, ám nem akarja részletekbe menően feltárni azokat, mintegy rábízva a jövő kutatóira, hogy hosszú adatsorokkal, összehasonlító vizsgálatokkal még alaposabban támasszák alá meglátásait. A választott vagy a kiadó által biztosított terjedelmen belül nincsen mód felvetett problémák részletes kifejtésére, viszont a felmutatás is sok esetben megvilágító erejű.

A kötet egyik legfőbb erénye az elemzésekben megmutatkozó rugalmas gondolkodásmód: Varga Balázs szembemegy a filmtörténetírás és a filmkritika közhelyszerűen ismételt megállapításaival és megcsontosodott gyakorlataival, ezek helyett új szempontokat keres, a történeti jelenségek és fejlemények okainak sokféleségét állítja az olvasó elé. Varga érvelésében felfedezhető állandó mintázat, hogy felveti a bevett vélekedést egy-egy kérdéssel kapcsolatban, majd igyekszik cáfolni vagy árnyalni azt más szempontokat felvető elemzéseivel. „A Kádár-korszak évtizedeinek magyar filmjét általában szerzői filmes paradicsomként szokás jellemezni. Olyan közegként, amelyben a népszerű filmkultúra komoly hendikeppel küzdött” (115) – írja a szerző. Aztán azonnal rámutat arra, hogy csupán a kánonból hiányoznak a populáris filmek, miközben „a nyolcvanas évek például kifejezetten a népszerű filmkultúra és a műfaji filmkészítés reneszánszát hozta.” (115) Ezt azzal támasztja alá, hogy rámutat a nyugati koprodukciók és populáris kísérletek jelentőségére az évtizedben. Némi kritika azonban ezt az érvelést is megilleti: nem ártott volna számokkal is megerősíteni az állítást, kimutatni, hogy az elkészült filmek arányában hány film sorolható a populáris filmkultúra alkotásai közé, milyen nézőszámokat értek el ezek a filmek, s hogyan viszonyul ez az arány a hatvanas évek számaihoz. Ha ezek az adatok el is maradnak, valamivel később meggyőző érvet szolgáltat állításához, amikor a nyolcvanas évek műfaji sokszínűségét illusztrálja (126).

Amint az előbbi illusztráció is elárulja, a második rész egyik megvilágító erejű fejezetének a populáris filmről szóló egységet tartom. A szerző e témakörben a trendeket, folyamatokat, műfaji jellegzetességeket felismerő érzékenységet és filmtörténeti tudását nagyívűen demonstrálja. A választott adatok meggyőzően bizonyítják a többek által hangoztatott nézetet, hogy a magyar filmből igazán a midcult hiányzik; Varga ezt a 20-80 ezer közti nézőszámot elérő magyar filmek alacsony számával bizonyítja be (136-137.). A szerző állítása, hogy a magyar filmkultúrában megvannak a szerzői filmek és az amerikai mintákat követő populáris filmek, ám hiányoznak a középfajú filmek, amelyek „az otthonosság és felismerhetőség tapasztalatára” (182) építenek. A populáris filmről írott fejezet konklúziója a magyar film Magyarország-képének szentelt utolsó fejezet, következésképpen az egész könyv konklúziójával rezonál: „oly sok magyar film nem tud igazán otthon lenni. Akkor pedig miért és hogyan várjuk, hogy a nézők is felismerjék magukat bennük?” (182).

A másik két megvilágító erejű, egymással összefüggő fejezet a kanonizáció és a nemzetközi filmfesztiválok kérdéseit taglalja. Tanulságos szembesülni azzal, hogy a magyar filmszakmai kanonizáció adott esetben mennyire eltér a nemzetközitől, hogyan hat vissza az utóbbi az előbbire, míg a fordított esetre érthető módon nincsen példa. A kanonizáció folyamatait Varga a nemzetközi filmfesztiválok elméletéhez kapcsolja. A közép-európai filmek 1990-es évekbeli cannes-i mélyrepülésével hozza összefüggésbe az évtized elején ígéretesen induló nemzetközi

rendezői karrierek megszakadását, miközben arra is rámutat, mennyi tényező játszik-játszhat ebben szerepet. A fesztiválok elméletének bevonásával segít megértenünk, hogyan lovagolhatta meg a 2000 körül színre lépő fiatal rendezőcsapat a fesztiválok újabb hullámain. Mundruczó Kornél pályáján keresztül pedig meggyőzően demonstrálja, hogy egy ügyes, a fesztiválok szerepét idejekorán felismerő fiatal rendező hogyan kovácsolhat trendérzékeny filmek során át nemzetközi karriert. (Kár, hogy a szerző itt nem jelöli meg pontosan, amire korábban, a 173. oldalon utal, hogy Mundruczó 2003-ban részt vehetett a Cannes-i Filmfesztivál Résidence programjában, amely a leendő fesztiválfilmek és fesztiválfilmesek iskolája.)

Fehér isten (Mundruczó Kornél, 2015)

Nézzünk egy olyan fejezetet a második részből, amelynek gondolatmenete hiányérzetet keltett és vitára sarkallt! A magyarországi adókedvezménnyel elősegített bér munkát vizsgáló fejezetnek már a címe is árulkodó (Szervízmunkák – a magyar film szolgálatában), a következtetései egyértelműen csak a szervízmunkák pozitív hatását hangsúlyozzák: a külföldi stábok hazai pénzköltését, a forgatások turisztikai értékét, a filmiparra nézvést pedig a filmes infrastruktúra kiépülését és modernizációját, a tudástranszfert és a magyar filmes szakemberek alkalmazását (101). Eleve kérdéses, hogy valóban többet költ-e egy stáb a nekik juttatott adókedvezményénél, erre vonatkozóan nincsen hivatkozott kutatás a szövegben. Fogadjuk azonban el a szervízmunkák adókedvezménnyel való támogatását megokoló hivatalos érvelést, amit Varga is megismétel, hogy az országnak gazdaságilag megtérül a befektetés (97). Joó Tamás doktori disszertációjában más szempontokat vet fel, amelyek kérdésessé teszik, hogy az államnak 20-25% adókedvezménnyel kell-e támogatnia nagy hollywoodi stúdiók magyarországi forgatásait. A legfontosabb szempontja, hogy a magyar szakemberek többnyire alacsony hozzáadott értéket képviselő munkakörökben jelenhetnek meg a forgatásokon, díszletépítőként, világosítóként, asszisztensként, nem pedig forgatókönyvíróként, rendezőként, így aztán a világ vezető filmiparától való lemaradásunk megmarad. A hollywoodi produkciók itthoni forgatásai ugyan tudástranszfert eredményeznek, ám kérdéses, hogy az így elsajátított tudást képesek-e megfizetni a magyar produkciók, ugyanis „a magyar közpénzből bőkezűen támogatott tengerentúli tulajdonos vagy megbízó munkái a magasabb gázsikkal elvonja legjobban képzett és / vagy legtapasztaltabb magyar munkaerőt a kisebb európai vagy magyar állami vagy független produkcióktól, koprodukcióktól.”^[25] Leegyszerűsítve a kérdést, vajon milyen módon lehetett volna a magyar filmkultúra szolgálatában,

a hazai film versenyképességét fejlesztve elkölteni a *Die Hard 5*-re juttatott kb. 2 milliárd forintos állami támogatást?^[26] A fenti ellenvetéseket azért hoztam, mert bár a szervízmunkák számos pozitívumát kevesen kérdőjelezik meg, egy elfogulatlan elemzésnek több oldalról is érdemes lett volna körbejárni a mai magyar filmipart mélyen átható jelenséget.

A kötettel szembeni egyik leglényegesebb kritikám talán meglepő módon azzal kapcsolatos, hogy Varga történészi érvelésében és történeti narratívájában számos pontot nem vagy nem megfelelően támaszt alá forrásokkal, hivatkozásokkal. A kutatás részben jelentős mennyiségű adattal dolgozik, részben a filmtörténetírás gyarapodó számú elméleti szövegeire (fesztiválok, filmfinanszírozás stb.) támaszkodik, a tények megállapítása és a következtetések levonása mégsem mindig követi a tudományos művekkel szembeni elvárásokat. Lássunk néhány példát az esetekre, amikor az érvelést hitelteleníti a hivatkozás hiánya! A szerző az oknyomozó riporterekhez méltó módon tárja fel a helytelen, időnként korrupt gyakorlatokat, ám hiányzik a forrás és a konkrét példa, amely alapján elhihetjük neki a leleplezést: „Több példa is volt arra, hogy a stúdió vezetői nem a kuratórium által ajánlott, kiemelt filmet (filmeket) készítették el a csomagtervre kapott támogatásból, hanem más, a támogatásban nem priorizált filmet (adott esetben a stúdióvezető saját filmjét).” (37) A következő kérdések merülnek fel: Melyik stúdió, melyik vezetője? Milyen filmekről volt szó a csomagtervben? Melyik filmterv nem kapott támogatást? A források hiányát betudhatjuk annak, hogy az MMA-t felszámolták, dokumentációja nem maradt meg (?), hogy honlapja eltűnt a világhálóról a rajta levő adatokkal együtt, hogy a csomagtervek nem voltak publikusak, s hogy Varga szóbeli értesülést szerzett ezekről a múltbéli rossz gyakorlatokról. Akárhogy is történt, hivatkozni kellene az információ forrására.^[27] Egy másik ponton arról ír, hogy „az évtized közepén a hazai DVD-piac nagyságát is legalább a mozipiaccaal azonosnak becsülték az elemzések” (109). Furcsa, hogy egyetlen elemzés hivatkozási adatait sem adja meg ennek a fontos állításnak az alátámasztásául. Varga a filmbemutató kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy a moziforgalmazás mellett a DVD-eladásokat, televíziós vetítéseket és torrentletöltéseket is bele kellene számítanunk a nézettségbe. „Tanulságos azonban a kortárs magyar filmkultúráról való beszédnek ez a vakfoltja: hogy úgy próbálunk magyar filmekről értekezni, hogy közben kevés fogalmunk van arról, hogy vajon ténylegesen milyen közönség, hol, milyen platformon, milyen formában nézi ezeket a filmeket.” (110) Ha már felvetette a kérdést, érdemes volna összehasonlításként más országokban zajló vizsgálatokat beidéznie, vajon Európa más nemzeti filmiparaiban milyen módszerekkel próbálják, tudják a szakemberek (filmközgazdászok, filmszociológusok, filmtörténészek) összesíteni a nézőszámokat és milyen tanulságos eredményekre jutnak. A három évtized háromféle filmkultúrájának értékelésében az MNF-ről azt írja, hogy „a működése és az elfogadottsága javult” (68), amelyet megint csak nem támaszt alá számokkal, filmkészítőkkal készített nyilvános- vagy háttérinterjúk megállapításaival. Számos további ponton igényeltem volna (erősebb) bizonyítékokat, hivatkozásokat, de nem idézek több példát. Kritikám azért érinti a források kérdését, mert Varga Balázs könyve nagy részében óriási befektetett munkával, nehezen hozzáférhető, primér adatokat feldolgozó alapkutatást folytatott, ám a munka eredménye, a kezünkben tartott könyv számos esetben hagy kétségek között a leírt állítások igazságával kapcsolatban.

Recenziómat azzal a bevett fordulattal zárhatnám, hogy a *Filmrendszerváltások* igazi hiánypótló kötet. Valóban, a hatalmas kutatómunka nyomán megírt monográfiának hála a rendszerváltás utáni magyar film történetéről immár jóval többet tudunk. Ám Varga Balázs könyve egyszerre

több és kevesebb is hiánypótlásnál. Több, amennyiben módszert is kíván nyújtani a filmtörténeteknek egy-egy korszak feldolgozásához, arra, hogyan ötvözhetik korszerűen az intézménytörténetet a szerző- és műfajcentrikus filmtörténetek bevett narratíváival. Ugyanakkor kevesebb, amennyiben egyetlen érintett területet sem kíván maradéktalanul feltárni, „hézagmentesen bevarrni” a további kutatások előtt. Felmutat és új diskurzust nyit meg. Gondolkodásra sarkall és vitára provokál.

1. Szekfü András: Filmes múltunk jövője. Beszélgetés Ráduly Györggyel. *Filmvilág*, 2017/4. 26-29.
2. Joó Tamás: *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/11/Jo%C3%B3-Tam%C3%A1s-DLA-dolgozat.pdf>
3. Foktői János: *Az állam szerepe a magyar filmművészet és filmipar 2004 és 2014 közötti alakulásában, különös tekintettel a mozgóképörökség megőrzésére és hasznosítására*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2017/02/Fokt%C5%91i-J%C3%A1nos-DLA-dolgozat.pdf>
4. Írásomban hangsúlyos szerepet kap az MMK és az MNF könyvbéli értékelésével kapcsolatos kritikám, ezért szükségesnek tartom megemlíteni, hogy négy éven át az MMK Dokumentumfilmes Szakkollégiumának tagja voltam.
5. A kötetből vett idézetek oldalszámát nem külön hivatkozásban, hanem zárójelben jelzem.
6. James Chapman: *Film and History*. London, Palgrave, 2013. 19-21.
7. Teljesen más értelemben használja a kognitív teória az ökológiai elmélet fogalmát. Lásd Joseph Anderson – Barbara Anderson: Miért van szükség ökológiai metaelméletre? *Metropolis*, 1998/4.
8. Jon Dovey: Documentary Ecosystems. Collaboration and Exploitation. In Kate Nash – Craig Hight – Catherine Summerhayes (szerk.): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. London, Palgrave Macmillan, 2014. 11-32.
9. Nagyon fontos utalást tesz a szerző arra, hogy a fiatal film és a fiatal filmkritikus-nemzedék egymást segít(h)ette (volna), ám végül is elmarad e generáció bemutatása és az is, hogy vajon az együttműködés megtörtént-e vagy sem. (145-146.)
10. A Színház- és Filmművészeti Egyetem rendező szakos hallgatóinak a kötetben megtörtént alapos leírásán túl a különböző egyetemek filmelméleti-filmtörténeti képzéseinek áttekintése adhatott volna képet erről.
11. Később nevezték át Magyar Mozgókép Közalapítvánnyá (MMK).
12. http://hvg.hu/itthon/20101228_alapitvanyokat_szuntet_kormany
13. Vitatható módon a fenti állítást a szerző Kovács András Bálint egyik polemikus cikkével is alátámasztja, miközben Kovács a Vajna-féle MNF Filmszakmai Döntőbizottságának a tagja, tehát az MNF-fel (következésképpen az MMK-val) szembeni elfogulatlansággal a legkevésbé sem lehet vádolni, ugyanakkor a hosszan idézett részlet megítéléséhez szükséges ezen fontos információ nem kerül említésre a könyvben.
14. Lásd Stóhr Lóránt: Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilmes pályája az intézményrendszer tükrében. *Apertúra*, 2016. nyár <https://www.apertura.hu/2016/nyar/stohr-erzelmek-kiaradasa-sos-agnes-dokumentumfilmes-palyaja-az-intezmenyrendszer-tukreben>
15. Foktői: i.m. 123.
16. Foktői: i.m. 121.
17. Joó: i.m. 13.
18. Uo. 14.

19. Foktői: i.m. 131-132.
20. <http://mnf.hu/hu/palyazatok/nyertes-palyazatok?filter=zene+n%C3%A9lk%C3%BCI>
21. <http://mnf.hu/hu/palyazatok/nyertes-palyazatok?filter=Viszki>
22. <http://mnf.hu/hu/palyazatok/nyertes-palyazatok?filter=Kincsem>
23. Joó: i.m. 126-127.
24. Joó Tamás az európai filmfinanszírozási modelleket hasonlítja össze és az európai összehasonlításban már közel sem tűnik a legjobbnak az MNF struktúrája és döntéshozatali mechanizmusa. Lásd Joó: i.m.
25. Joó: i.m. 63.
26. Joó: i.m. 119.
27. Az utóbbi években az MNF-fel kapcsolatban is jócskán értesülhettünk hasonló történetekről, számos esetben dokumentált módon, nyilvános interjú formájában, de háttérbeszélgetéseken is sok mindent hallhatunk parkolópályára állított rendezőkről. Filmtörténészként, filmkritikusként sajnálom, hogy ezek már nem kerülhettek be az MNF értékelésébe. Lásd a legújabbakat: <https://444.hu/2017/10/21/palfi-gyorgy-szerint-schmitt-mariaek-nem-engedtek-ki-kulfoldi-fesztivalokra-a-kisfilmjeit-nehogy-osszevissza-nyilatkozzasson-a-kormanyrol>

Irodalomjegyzék

- Anderson, Joseph – Anderson, Barbara: Miért van szükség ökológiai metaelméletre? *Metropolis*, 1998/4.
- Chapman, James: *Film and History*. London, Palgrave, 2013.
- Dovey, Jon: Documentary Ecosystems. Collaboration and Exploitation. In Kate Nash – Craig Hight – Catherine Summerhayes (szerk.): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. London, Palgrave Macmillan, 2014. 11-32.
- Foktői János: *Az állam szerepe a magyar filmművészet és filmipar 2004 és 2014 közötti alakulásában, különös tekintettel a mozgóképörökség megőrzésére és hasznosítására*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2017/02/Fokt%C5%91i-J%C3%A9nos-DLA-dolgozat.pdf>
- Joó Tamás: *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/11/Jo%C3%B3-Tam%C3%A9s-DLA-dolgozat.pdf>
- Stóhr Lóránt: Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilmes pályája az intézményrendszer tükrében. *Apertúra*, 2016. nyár <https://www.apertura.hu/2016/nyar/stohr-erzelmek-kiaradasa-sos-agnes-dokumentumfilmes-palyaja-az-intezmenyrendszer-tukreben>
- Szekfü András: Filmes múltunk jövője. Beszélgetés Ráduly Györggyel. *Filmvilág*, 2017/4. 26-29
- Varga Balázs: *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990-2010*. L'Harmattan, Budapest, 2016

Filmográfia

- *A Viszki* (Antal Nimród, 2017)
- *Die Hard - Drágább, mint az életed* (A Good Day to Die Hard. John Moore, 2013)

- *Kincsem* (Herendi Gábor, 2017)
- *Pappa pia* (Csupó Gábor, 2017)