

## PORTRÉ SZILÁGYI ERZSÉBET MŰVÉSZETSZOCIOLÓGUSRÓL

### Az interjút készítette *Tibori Tímea*

Tibori Tímea: Régi adósságát pótolja a Kultúra és Közösség Szerkesztősége azzal, hogy a film és a film-művészetszociológiai kapcsolódásairól készítsen összeállítást. Vendégszerkesztőként olyan művészetszociológust választottunk Szilágyi Erzsébet személyében, aki oktatóként és kutatóként évtizedek óta nyomon követi a hazai és a nemzetközi filmszociológia eseményeit, elméleti és alkotói, módszerbeli változásait.

Először arról mesélj, hogyan lettél szociológus, hiszen a mi generációnknak nem ez az első diplomája. Nem is így hívták azt az érdeklődést, ami bennünket nyitottabbá tett a társadalmi kérdések iránt.

Szilágyi Erzsébet: Köszönöm, hogy művészetszociológusként mutattál be. Sajátos pályám egyik bizonyítéka, hogy a velem készült interjúmban, beszélgetéseinkben hol filmtörténészként, hol szociálpszichológusként, hol filmszociológusként mutatnak be. Sok mindennel foglalkoztam, sokat kutattam, annak függvényében, hogy hol dolgoztam. A szívemhez a legközelebb a művészetszociológus állt, mert a vágyaim szerint választottam témát, módszert. Ez a probléma velem éppúgy összefügg, mint azzal a generációval, amelyhez tartozom, amelyben nem kevés a rám jellemző életút. Elsőgenerációs értelmiségi vagyok. Egy Pécs melletti bányász kolónián születtem (amelynek a születésemkor a neve Somogy volt, majd Vasas lett, és ma Pécs-Somogy). Édesapám bányász volt, édesanyám a telep kultúrotthonának gondnoka, a mozi pénztárosa. A kultúra, a művészet legjobbjaival is találkoztam a kistelepülésen, mert az gyermekkorom alatt a kultúrotthonban Szecsődy Irén, Svéd Sándor – az Operaház világhírű művészei – is fellépett. A mozi minden filmet láttam, többször is. Nagyon-nagyon jó középiskolába jártam, ahol zenetörténetet, művészettörténetet, sőt pszichológiát is tanultam. Vilma néni, a pszichológia tanárnő mind a tárgy révén, mind az egyénileg folytatott beszélgetései révén a tárgy rajongójává tett, és amikor az ELTE Bölcsészettudományi Karára jelentkeztem, akkor ezt a szakot választottam. Azonnal fölvettek, 18 évesen. Az egyetemen óriási szerencsém volt, mert találkoztam Radnai Béla tanár úrral. Azt mondh-

tom a szakmai édesapámmá vált. Minden hallgatóval – akkor még kevesebben voltunk a szakon, mint ma – mindig beszélgetett, havonta egyszer rákérdezett arra, hogy érezzük magunkat, mit gondolunk a világban elfoglalt helyünkéről. Óriási megtiszteltetés volt ez az öt éven át tartó beszélgetés sorozat, ami velem az egyetem után is tartott, mert a kutatás felé terelt, a tematikák kiválasztásában is segített nekem a Professzor úr. Ezek a beszélgetések alakították ki bennem azt, hogy kutató szeretnék lenni, hogy a művészettel, filmmel szeretnék foglalkozni. Ehhez kapcsolódik az a mindenre való odafigyelés, a minden nyilvános és fél-nyilvános művészeti programon való részvételre törekvés, ami az egyetem alatt is, a végzés után is meghatározta az életemet. Budapesten a '60-as években a Kossuth Klubba, a Fialat Művészek Stúdiójába stb. folyamatosan jártam. Már egyetemi éveim alatt a filmklubokban, a Film-múzeum vetítéseire járva számomra a film vált első számú művészeti ággá, kifejezési formává. A Kossuth Klubban, a felolvasó színházban a modern angol, francia (Ionescu, Beckett stb.) drámákkal, a filmmúzeumban a francia, angol, lengyel új hullámos filmekkel ismerkedtem meg, és rajongtam értük. Ezek a találkozások is a művészetekkel való foglalkozás felé fordítottak, illetve a filmművészettel való foglalkozás felé. A klubokban összetalálkoztam olyan fiatalokkal, akikkel a másként fogalmazó művészeti alkotásokról másként gondolkodva beszélünk. A szerencse úgy hozta, hogy a Filmtudományi Intézetbe kerülhettem gyakornoknak a diploma megszerzése után. Elsőgenerációs értelmiségiként a párthoz kötött karrier is, mint lehetőség elindíthatott volna egy pályát, de én értelmiségi akartam lenni, olyan, mint a Nyugatosok, vagy más számomra példának számító művészek, tudók, kutatók. Az ötödik év második félévében a Pszichológiai Intézetben voltam gyakornok. Ez a félév a szakirodalom olvasás és megbeszélés időszaka volt. A félév végén Bartha Lajos igazgató úr a munkámat értékelve elmondta szívesen foglalkoztatna, de csak egy státusza van, és azt természetesen az akkor születés előtt álló kolleganóm kapta meg, de helyette felhívta a figyelmemet a Filmtudományi Intézet gyakornok programjára, ahová be is ajánlott. Rendkívül boldog voltam. A szakdolgozatom témája a 13-14 évesek iskolán kívüli ismeretszerzé-

si módjai voltak. Ebben a tömegkommunikációs eszközök preferálásáról készítettem kérdőíves felmérést. Az ismeretszerzés volt a szakdolgozat címe, de a kérdések a szabadidős szokások felmérését tették lehetővé. Nagyon izgalmas volt a több száz fős, budapesti általános iskolások között készített felmérés anyagának a feldolgozása. Bartha igazgató úr ezt ismerve ajánlotta a filmtudományis gyakornoki állás lehetőségét. A gyakornoki képzési formát a Filmtudományi Intézetben azért találták ki, mert a szakma számára fiatal kutatókat akartak képezni, hisz ilyen fajta képzés a felsőoktatásban sehol nem volt. Közben férjhez mentem. A külön-külön albérlettől a közös albérletig mindenütt laktunk, a télen is lakható vikendházból jutottunk el a lakótelepi panellakásig. A férjem történész volt, a gyermekeim születése körül írta a kandidátusi disszertációját. A körülményeink nem a legjobbak voltak, de a lelkesedésünk annál nagyobb. Vagyis együtt is, vagy külön –, mert valamelyikünknek a gyerekekre is vigyáznia kellett – jártunk kiállításokra, a kaposvári színház előadásaira, a balatonboglári kápolna tárlatra. Rajongtunk Wajdádért, a cseh, a magyar új hullámmért. Nagyon érdekes volt az a néhány gyakornok is, akiket a Filmtudományi Intézetben ismertem meg. A legtöbben az ELTE BTK-ról jöttünk, de volt, aki a JATE-n Szegeden, vagy a KLTE-n Debrecenben végzett. A Szegeden végzett fiúnak bérelt helye volt a gyakornokok között, mivel ő annyira tudatosan készült az intézetbe, hogy ötöd évben autóstoppal feljárt a filmintézeti szakmai vetítésekre, és egy év alatt elfogadtatta magát. Az Intézetben Bíró Yvette, Nemes Károly, Magyar Bálint dolgoztak ki számunkra olyan programot, melyek szakkönyveket, filmeket tartalmaztak. Vagyis filmelméleti, filmtörténeti képzésen vettünk részt. Ez volt az újabb diploma megszerzése, hisz mint gyakornokok szinte a teljes filmtörténetet megismertük. Megbeszéltük egymással, valaki irányításával az olvasott elméleti művet, a látott filmet. Azt gondolom, mindannyiunk számára a második egyetem volt ez a néhány év. Közben bejártam a Filmművészeti Főiskolára Herskó János óráira. Forgasatokra is mentem. Mindent tudni, látni akartam, ami a filmművészettel kapcsolatos. 1965-ben az első Játékfilm Szemlé is részt vettem – és egészen az ideig évig néhány kivételével szinte mindegyiken ott voltam. Az Intézetben minden osztályon töltöttünk néhány hónapot, így a kutató osztálytól, a könyvtáron, a szerkesztőségen át az archívumig mindenütt megfordultunk. Az Intézeti évek alatt is bejártam a Radnai professzor úrhoz. Az ő javaslatára

kezdtem el a kisdoktori írását. A közös ötletünk, beszélgetéseink eredménye lett A Chaplin emberábrázolása című kisdoktori disszertáció. A kisdoktorit Radnai professzor halála miatt Székácsné Vida Máriánál fejeztem be, illetve védtem meg. Chaplin a kedvencem volt, nagyon örültem, hogy vele foglalkozom. A magyar filmen kívül a cseh film történetét, a cseh film szakirodalmat is megismertem, mert cseh szakos lévén sokszor nyertem ösztöndíjat Prágába és ott is a cseh Filmintézet jóvoltából ugyanazt végigtanultam, mint itthon. 1968 után különösen nehéz korszakban jártam ki. Sok emlékezetes találkozásom, beszélgetésem volt a cseh új hullám letiltott tagjaival. Ewald Schormmal Bikácsy Gergellyel akartunk interjút készíteni. Bikácsy a Filmvilágnál dolgozott, egy televíziós fesztiválon volt kint Prágában, én ösztöndíjjal kutattam. Schorm jót beszélgetett velünk, én láttam a színházi rendezéseit, szerepléseit és rajongtam értük. Nyilvános szereplést, főleg a filmjei révén a letiltás miatt nem vállalhatott, hiába mondtuk neki, hogy itthon biztos megjelenhet a cikk. Nainvak voltunk. Emlékszem volt egy Macbeth rendezése, amit egy vidéki színházban rendezett meg, Prágában csak vendég előadáson volt látható, a kabuki színház módszerét vette át. Óriási élmény volt az előadás. Az ismereteim a filmről elméletből és gyakorlatból egyaránt széleskörűek voltak – legalábbis a pályám indulásakor. Alkotni, a filmet csinálni sosem akartam, de a gyakornok társaim igen. Egyikük amatőrfilmjében, mint színész szerepeltem. Engem a filmpszichológia, filmszociológia érdekelt. Egyik gyakornoktársam előbb otthagya az Intézetet, mint én, mert a minisztériumban a közönségkutatásra nagyobb lehetőség volt, mint a Filmtudományiban. Majdnem valamennyien elkerültünk az Intézetből. Csányi Miklós filmrendező, Vörös Éva filmdramaturg, Bikácsy Gergely, Zalán Vince a Filmvilág munkatársa, Juhász Árpád filmszociológus lett a minisztériumban, Ember Marianne maradt az Intézetben, a Filmkultúra szerkesztőségében. Minden próbálkozásom ellenére sem sikerült a művészetszociológiát elfogadtatni az Intézetben, tehát 1975-ben átmentem a Tömegkommunikációs Kutatóközpontba 12 évi munkaviszony után. Szociológiai kutatásokat folytathattam, de a filmszociológia, pláne művészetszociológia itt sem került a támogatott kutatások közé. A filmszociológia akkor volt használható tudományterület, ha filmrendező készített televíziós filmet, sorozatot. Ritkán fordult elő, hogy a televízió filmműsorait kutathattam. Viszont a művészetszo-

ciológia néhány tematikánál megjelent. Az MTV Fiatalok Művészek Stúdiója formanyelvi kísérleteket folytatott, az audiovizuális nyelv szabályainak új útjait kereste. A tevékenységüket a filmesek Balázs Béla Stúdiójához hasonlíthatom. Őket kutatni nagyon izgalmasnak tűnt. Egyébként a Fiala Művészek Stúdiójának kutatását nem támogatták, de nem is tiltották, hisz az MTV része volt. Hogy a legismertebb nevet említsem: a korszak avantgárd művészeinek legismertebbje, Bódi Gábor a BBS-ben is, az MTV FMS-ben is dolgozott, kísérletezett. A színes televíziózás jellemzői nagyon izgatták. Jeles András is készített műsort a televízióban, az FMS-ben, az ő alkotásaival való foglalkozás is csemegének számított. A filmnyelvi kérdésekkel, a nyelvalkítás szabályaival való foglalkozás fontos volt, kutatása izgalmasnak tűnt. Az 1960-as évektől a magyar film hihetetlenül gazdag korszaka volt, az első olyan korszak, amikor a filmgondolkodás élvonalába tartoztak bizonyos magyar filmek. Az új tematikákat, új nyelven fogalmazták meg, állandóan a meglévő – hazai és globális – nyelvi határokat tágtították. Ezeknek az új filmeknek, televíziós alkotásoknak a közönségkutatása napirenden volt minden szociológiai műhelyben, még azokban is, ahol nem a filmszociológia volt az elsődleges. Sok pénzt senki nem kapott rá, még Józsa Péter sem – hát még én! –, de kicsi, apró kutatásokat mindig végezhattunk. A minta mindig a baráti körünkben került ki, mert mondjuk őket tudtam rávenni arra, hogy Bergman: Jelenetek egy házasságból című filmjét és 6 részes sorozatát nézzék végig, fókusz csoportos beszélgetésben vegyenek részt, kérdőívet töltsenek ki. Az anyag a Rádió és Televízió Szemlében jelent meg. Az MTV azokról a műsorokról, amelyeknek a nézettsége alacsony volt nem akart felmérést készíttetni. Már pedig a Bergman sorozat értelmiségi párjának életmódja, életvitele, kommunikációs kultúrája, értékrendje nem volt vonzó nagy tömegek számára. A televízióban, a sorozat a történet mindennapisága, szociológiai hitelessége hatott, míg a moziváltozatban a történet drámaisága, és ennek a drámaiságnak a szociológiai hitelessége. A művészetszociológiai aspirációim megerősítést kaptak, amikor a TK-ba került S. Nagy Katalin. Katit a képzőművészet, engem a film érdekelt művészetszociológiai aspektusból. A Kati kezdeményezésére a Szociológiai Társaságon belül megalapítottuk a Művészetszociológiai Szekciót (ő volt az elnök, én a titkár). Ekkor készítettem felmérést a korszak másik kiemelkedő rendezőjének, Jancsó Miklósnak a sorozatáról (Doktor Faustus) a TK-ban. Jancsó sorozata a közönség-megalománia szempontjából bukás volt, de filmnyelvi szempontból, és ha elismerjük, hogy rétegfilmek léteznek a televízióban is, nem volt az. Azt a tényt, hogy bennünket állandóan figyelnek, Jancsó azzal érzékeltette, hogy a hőseit függönyön, cigarettafüstön keresztül láttatta. A nagyközönséget ez zavarta, de a vizuális kultúrára érzékeny nézőket nem. Ők megértették a jelentését, nem utasították el a művet, a jancsófi filmbeszédet. Nagy örömmel csatlakoztam a Józsa Péter körül levő fiatal kutatókhoz a Népművelési Intézetben. Tölgyesi János kollegámmal vágóasztalon néztük többek között Makk Károly: Szerelem című filmjét és szinte kockáról – kockára leírva elemeztük. Ez akkor a szemiotika felől közelítette meg az alkotást, de szerettünk volna közönségvizsgálatot is készíteni. A rejtett és nyílt üzenetek struktúrája, viszonya, befogadásban való megjelenése izgatott bennünket. Ehhez próbáltunk közönségkutató módszereket keresni, kérdőíveket fogalmaztunk. Minden módon körül akartuk járni, hogy a filmnyelvet hogyan értik a nézők, mit értenek meg a szabályokból. Józsa Péternek abban igaza volt, hogy a művészetszociológiának csak azt kell kutatnia, amiről az esztétika azt állítja, hogy művészet. De a művészetnek a felismerése a befogadásban hogyan zajlik, ez a kérdés nagyon izgatott bennünket. Ugyanis sorra az derült ki, hogy ahány ember annyi-féle művészet főleg filmművészet, meghatározás létezik. A Józsa Péter féle kulturális blokkok is ezt erősítették meg. A képzőművészeti, a zenei, az irodalmi műveltséganyag alapot ad, hogy valaki meg tudja ítélni egyik vagy másik területen, hogy milyen minőségű a mű. Valamifajta összefüggés van, hisz az egyik területen való jártasság a többi terület értékeinek a felismerésében is segít. A Beethoven kedvelő Örkény, vagy Csontváry értékeit is felismeri, de Jancsót például elutasítja. Hiába van több művészet esetében biztos iránytűje, a filmnél ez nem bizonyul biztos támasznak. A Sántha Ferenc regény ismeretében a belőle készült Fábri Zoltán alkotás érdemeit felismeri, de Godard: Kifulladásig című filmjének újdonságát, érdemeit már nem. Nagyon sokan a beszélt, a írott nyelv szabályait ismerik, a művekben megjelenő művészi színvonalat, új irányzatot felismerik, értékelik, de a filmmel ezt nem tudják pontosan, ezért el is utasítják. A Józsa Péter titokmegfejtési kör tevékenysége abbamaradt, mert a filmnyelv szabályainak a megfogalmazása soha nem sikerült. Ma is szükség lenne ilyen szabály- titokmegfejtési kutatásokra. Bergman és Jancsó kutatásaimnál sok esetben kiderült, hogy a vizuális érzékenység segítette a

Bergman és a Jancsó sorozat megértését (jobban, mint az irodalom, vagy a képzőművészeti műveltség). A '70-es, '80-as évtizedben nemcsak a kutatókat, hanem az alkotókat is izgatta a film és a televíziós nyelv azonossága, különbsége. Bergman azt mondta egyik nyilatkozatában, hogy szerinte egy nyelven, audiovizuális nyelven beszél mindkettő. Ugyanaz a helyzet, mint a képzőművészetnél, ahol létezik festmény, akvarell, grafika, rézkarc stb. A film és a televízió – mondhatnánk ma a videó, a mobil telefon, stb. – is így viszonylik egymáshoz. Az elmúlt 200 évben hihetetlen változások történtek. Hisz ma már a kép nem a valóság dokumentálásán alapszik, hanem a megtermelt képekből teremtenek új szabályokkal narrációt. A filmszociológiának, a film művészetszociológiának ma ezzel is kellene foglalkoznia. Az 1960-as évektől az 1990-es évekig nagy mesterek körül alakultak iskolák, csoportok és tettek fel izgalmas kérdéseket. Az iskolák, csoportok tagjai konferenciákat szerveztek, szekciókat alakítottak, de valahogy körülöttük iskolák, csoportok nem képződtek. Ma még kevésbé van lehetőség ezeknek az új kérdéseknek a kutatására, már semmifajta intézményi háttér sem létezik, ami a mi időnkben legalább hallgatólagosan létezett. A nagy mesterek (Józsa Péter, Mérei Ferenc) halála mintha elakasztott volna mindent. A művészetszociológia rész területei, bizonyos kérdések feltevései talán a PhD dolgozatokban megtalálható, bizonyos nyomait felfedezhetjük. A filmelméletben ezt a rejtőzködő jelenlétet régóta tapasztalhatjuk. A filmszociológia adatait, módszereit a XX. század elején bizonyos filmesztétikák – pl. Balázs Béla: *A látható ember 1924* – a film társadalmi fontosságának a bizonyítására használták. Balázs Béla ír arról, hogy a mozik Európa nagyvárosaiban hogyan terjedtek. A filmesztétikai szabályok megfogalmazásához úgy fog hozzá, hogy először a film és társadalom kapcsolatát elemzi. A kezdetekben is, ma is a filmmel való elméleti foglalkozás szinte minden területére behatol a szociológia akár tömegfilmről, akár művészfilmről van szó. A pszichológusi végzettség a felmérések, a közvélemény kutatásokban sokat segített, majd lassan a szociálpszichológiát, a szociológiát a TK-ban, a Józsa Péter körüli kutatásokban sajátítottam el. A TK is kiváló lehetőség volt az állandó továbbképzésre. Olyan előadásorozatok voltak, amelyeket Hankiss Elemér, Huszár Tibor tartott. Nemcsak magyar kutatók gondolatait, módszereit ismerhettük meg, hanem az egész világból (Amerikából, Angliából, Svédországból) jöttek szociológusok, szociálpszichológusok, kommunikációelmélet-

tel foglalkozók (George Gerbner is többször járt nálunk) és tartottak előadást. Egy idő után a TK-ban a sorozat és a szappanopera közönség kutatása lett az első számú kutatási területem. A kandidátusi disszertációm témája az ismétlődés, és a sorozat, mint szerkesztési elv, és műfaj lett. Mind a szórakoztatás, mind a művészet területén az összes tömegkommunikációs eszköz a közönség szempontjait figyelembe véve fontosnak tartotta az ismétlést, készítette a folytatásos regényt, a sorozatot, vagy a kereskedelmi rádiózástól televízióhoz, szinte minden modern médiumhoz átkerült műfajt, a szappanoperát. A burleszk, mint az első sajátosan film műfaj sorozatként, folytatásos történetként élt a nézők tudatában. A sorozat, mint szerkesztési elv, más oldalról elnevezve, mint ismétlődés is átszövi a sajtót, a film, a rádió, a televízió történetét. A médiumokkal szembeni befogadói elvárások egyik legfontosabbika a redundancia, ami az ismétléssel, az ismétlődéssel tökéletesen megvalósul. Mégis a sorozatok között a már említett Bergman, vagy Jancsó sorozaton kívül más sorozatokat is említhetnénk, amelyek vizsgálati témává válhatnak a művészetszociológiában (pl. a Dömölky János rendezte *Optimisták*, vagy Bergman eddig nem említett *Fanny és Alexander* című sorozata). Bergman nem szórakoztatni akart a *Jelenetek egy házasságból* című sorozatával, hanem a mindennapiság, a hétköznapiság audiovizuális nyelven való megjelenítésével az esztétikai átélhetőségét tette lehetővé. A tükör, amit a befogadói elé tartott szociológiai hitelességgel szembesített önmagunkkal, katarzist váltva ki. Ma is születnek olyan sorozatok, amelyekre az igényesség a jellemző, és nem csupán a redundáns elemek halmozásával való történetmesélés, vagy az olcsó sémák halmozása a jellemző. Egyetértek azzal a megállapítással, hogy a szappanopera, a sorozatok a modern kor meséi. A modern felnőttekben élő gyermeki kapcsolja olyan szorosan a nézőket a sorozatokhoz. Érdekes hatása is van ezeknek a nagy sikert arató szappanoperáknak, sorozatoknak, mert mint a korszakra jellemző, a korszakot tükröző mesefolyamok a művészfilmek narratíváiban is megjelennek, a művészfilm intertextuális dialógust folytat velük. Az amerikai szakirodalom kedvenc témái közé tartozik már évtizedek óta a sorozatok társadalomképe, mert éppen a redundancia miatt a közzgondolkodásban meglevő elvárások és értékek (akár előítéletek) jelennek meg bennük (ez természetesen eszközfüggő is, nemcsak műfaj jellegzetesség). Az adott korszak gondolkodásmódja, értékrendje jelenik meg bennük. A közönség emiatt ragaszkodik a

siker sorozatokhoz, mert érzése szerint őket képviseli, róluk szól. A hatalom a sorozat eme tulajdonságát a maga hasznára fordítja – nem véletlen, hogy a diktatúráknak mindig milyen fontos volt a médiumok legsikeresebbike. A Kádár rendszer konzolidációs stratégiája, a kiszivároztatási mechanizmusa a Szabó család című rádiós szappanoperában pontosan tükröződött 1959-1989 között. A család szerkezetének a változása, a hierarchia látszat demokráciává alakulása a szappanopera középpontjában álló Szabóéknál végigkövethető. A matriarchátus megszűnik, a családon belüli hatalomgyakorlás más formái alakulnak ki. A főiskolákon, egyetemeken sok szakdolgozat születik a témáról, mert a fiatalok úgy érzik a kádári hatalomgyakorlás, a tömegek befolyásolhatósága a Szabó család tartalomelemzésével számukra érthetőbbé válik, a mechanizmusok lelepleződnek.

Az érintettség kérdése minden olyan kifejezési formánál fontos, amely a audiovizuális nyelven fogalmaz. Ugyanis annak megértését, amivel a befogadó találkozik, az érintettségnek a mélysége, milyensége dönti el. Ha látok egy fotót, vagy filmet, akkor nekem szükségem van arra, hogy a már látott, ismert dolgokhoz kapcsoljam azt, amit a fotón, vagy a filmben látok. Ha egy filmben valaki megjelenik, akkor a vizualitás először a dokumentumjelleg felé visz. A dokumentatív jelleg egyfajta érintettséget alakít ki a befogadóban. A filmsorozatok közhelyes történetekbe sematikus személyiségeket mutatnak be, akiről azonnal tudható, hogy mit miért csinálnak, hova tartoznak. Bizonyos sorozatoknál, szappanoperáknál az érintettséghez társuló azonnali felismerhetőség a megértési folyamatot lecsökkenti, a véleményformálás szinte reflexszerű. Mi, a befogadók is Szabó nénié válunk. A szappanopera nagyon leegyszerűsítetten, a legközhelyesebb formában adja vissza a hétköznapiaságot – szemben a Bergman sorozattal, amelyik a benne rejlő titkokra irányítja a befogadó figyelmét. A mostanában sikeres krimi sorozatok a nyomozásban használt modern, tudományos – leginkább áltudományos – technikákkal a nézőben a beavatottság érzését kívánják kialakítani. Az átlag nézőben a tőle távol álló tudomány megismerhetősége fogalmazódik meg, az „Áhá értem” érzéshez a beavatottság érzése is társul a befogadásakor. Ezzel a titkok megismerési folyamatának a részesévé teszik. A krimi sorozatok egy bizonyos fajtája mára a nézőinek a beavatási-folyamatba való részvétel lehetőségét teremtette meg. Józsa Péterhez visszatérve, az általa javasolt művészetszociológiai tematikák közül

nagyon sokat ma is újra kutatni kellene. Pl. honnan verbuválódnak azok, akik a sorozatokat, szappanoperákat, vagy a filmeket (művészfilmeket) készítik. Milyen műveltséggel, kulturális háttérrel választják a fiatalok a Filmművészeti Egyetemet, kik azok, akik bekerülnek, mondjuk, a rendezői, a dramaturgia stb. szakra. Vajon az alkotói ars poeticájuk része-e a nézők érintettségének, vagy beavatottságának a kialakítására törekvés. Egyáltalán mi a kép, mi a film a jelentkezők számára. Friss példám a 43. Filmszemlén látott Pálfi alkotás. A feladat az volt, hogy 11 magyar filmrendező 2011-ről néhány perces filmet forgasson. Pálfi György elkészítette a maga 5 percét, amely 3 részre tagolódott. Állt egy hosszú főcímből, egy üres, karcolt (utoljára ilyen McLaren kanadai, kísérleti filmestől láthattunk az 1960-as években), ugráló képkockákat vetítő középső részből és a még hosszabb vége főcímből. A film tehát egy avantgárd gesztus volt, ahol meg kellett jeleníteni, hogy kik nem támogatták a filmet, illetve ki volt (lehetett volna) a büfés, a sofőr, a kocsiilemosó stb. – vagyis pénz, támogatás nélkül milyen (film)alkotás készíthető. Formai, jogi szabályozás van, az betartható, de alkotás az nincs, mert arra nincs támogatás. A szakmai közönség a filmszemlén jól fogadta Pálfi György gesztusát, de a moziba járók zöme számára, akik történetet várnak, megemészthetetlen, jelentésnélküli halmazzá válik. A művészi gesztus megértéséhez más befogadói attitűdökre van szükség, mint ami az átlag filmek megértéséhez kell. Akkor válhat számomra érthetővé, ha a filmet művészetnek tartom, melynek saját nyelvezete van. Ezen a nyelven a valaminek a hiánya így is kifejezhető. Nem minden ilyen típusú filmmel volt a szemle közönsége ilyen elfogadó. A pár évvel ezelőtt bemutatott De Sade márki című film közönsége elhagyta a szemle vetítőtermét. A Szirtes András rendezte alkotásban Halász Péter egy televíziós képernyőn látható, amint Sade szöveget mond. A végig premier plámban látható színész arca a televíziós képernyő állandóan futó képe miatt soha sem látható jól. A vizualitás roncsolt, a szövegmondás viszont nagyon jó, jól hallható. Ez a film nem pár perces volt, hanem másfél órás, amit néhányan végignéztünk, de a közönség elszivárgott, mert nem fogadta a roncsolt világban roncsolt világ tükröződik a különböző tükrökben üzenetet, vagy túl hosszúnak tartotta. A vizualításban, az audiovizualításban nemcsak az állandó ismétlés, ismétlődés, a sorozat, a sorozat jelleg kutatása a fontos. Az egyediség milyenségének a szabályait is meg kell ismerni, vagy az általad felvázolt háromszögben említett műelemzés is kihagyhatatlan kategória.

A Józsa Péter megfogalmazta tematika kijelölés alapján a médiumok, a sorozatok, a szappanoperák nem lehetnének a művészetszociológia kutatási témái. De ebbe talán nem szabadna belenyugodni, hisz a megfogalmazástól eltelt évtizedek óta nagyon sokat változott a sorozat. Úgy gondolom, hogy Jancsó, vagy Bergman sorozatait a művészetszociológia is kutathatja. Olyan fogalmat emelnék ki a médiumokkal, a sorozatokkal kapcsolatban, ami a művészetszociológiában is fontossá válhat: a profizmust és az ezzel összefüggő kreativitást. Vagy ha már a fontosságot említettem, mekkora szükség lenne a gyerekek képolvasási, képértelmezési szabályainak a kutatására. Egy film, egy sorozat megértését mi segíti: a történetérzékenység? A vizuális érzékenység? Az empiria azt mondhatja velem, hogy a történetérzékenység a legfontosabb, de bizonyos esetekben a vizuális érzékenység. Jancsónál is, Bergmannál is az derült ki sorozataik kutatásakor, hogy a vizuális érzékenység milyensége döntötte el a megértést, az elfogadást. Furcsa módon ez meghatározóbbnak bizonyult, mint az iskolai végzettség szintje. A hosszú kocsizásokat, a függönyön, a cigarettafüstön keresztül való fényképezést, Jancsónál a gyakori meztelenséget (a porére vetkőzést) a vizualitásból kiindulva voltak képesek értelmezni. A Józsa Péter-i elvárások ma már finomításra várnak. Minden új út, kezdeményezés jellegzetességeinek a vizsgálata művészetszociológiai is szükséges, hisz nagyon sok esetben csak egy későbbi fázisban döntődik el, hogy a művészet részévé válnak, vagy nem. A jó kommersz film ma még a művészet részének tűnhet.

Tibori Tímea: Van egy közbevető gondolatom. Ahogyan hallgattalak, bennem egy sajátos modell sejlett föl. Ha elfogadjuk azt a megközelítést, ahogyan a művészetesztétika képviselői szerint az alkotó és a befogadó közötti folyamatos átjárhatóságot a művek biztosítják, úgy az eredetiség és az érintettség is folyamatosan átszövi egymást. Ennek a piramisnak a csúcán a nyelv található. Innen az általad említett sorozatokhoz visszakapcsolva, ezekben ott találjuk az ismétlődést, mint kötő elemet. Kérdés: mégis mitől csúsznak össze a sorozatokban az egyes elemek?

A profizmus mit vált ki az emberből? Két szerző és két alkotás hívódott elő bennem. Az egyik Jancsónak az *Így jöttem* című filmje, a másik Pálfinak a *Taxidermiája*, amit az adott korban a kortárs befogadók jelentős többsége nem ért/értett meg.

Szilágyi Erzsébet: Álljon itt az általad is kedvelt két példa. Az *Így jöttem* sokkolta a korabeli filmnézők egy részét. Éppúgy, ahogy néhány éve a *Taxidermia*. Mindkét film tabukat döntetett, szembement egy sor a közgondolkodásban jelen levő előítélettel. Egyikben is, másikban is tabukat döntetnek az alkotók. A Jancsó film gépmozgással, testmozgással, járkálással, a szél állandó füttyülésével fejez ki olyan belső és külső történéseket, amelyeket addig verbálisan közöltek a nézőkkel, vagy durvábban vertek a nézők fejébe. Szövegbe hallottuk: szeretlek – utállak, Te undorító orosz – Te alacsonyabb rendű magyar. A birodalmi tudatú orosz az elnyomásra, a leigázásra érzékeny magyar nem fogadja el, míg a hierarchiában magát többre tartó orosz a magyart nem fogadja el. A folyton mozgó kamera a látszat nyugalmat, békét érzékelteti. Az egymás nyelvét sem beszélő fiatal, mint két azonos generációhoz tartozó áldozat kezd el egymással kommunikálni. A testbeszéddel, ami a vizualitásban hatásosan megjeleníthető, új jelentéseket közölnek egymással. A „felszabadító” katona a korszak íratlan szabályai szerint csak gyűlölhető, míg a „legyőzött” magyar a másik oldalon elfogadott íratlan szabályok szerint, mint legyőzött, leigázásra vár. Két előítéletes, de azonos generációhoz tartozó fiatal elkezd egymásra figyelni és elindul közöttük valamifajta pozitív kommunikációs folyamat. Egymásra hangolódnak, kíváncsiak lesznek a másokra. A Pálfi film azzal sokkolt, hogy szexuális tabukat döntött le, a horror, a pornó, a thriller műfajok módszerét átvéve mutatta be három generáció sorsán keresztül a XX. századi magyar társadalomtörténetet. A nagypapa tisztiszolga, a fiú–apa sportoló (evőbajnok), a fiú–unoka preparátor, önpreparátor. A három sors a Horthy korszakot, az 50-es 60-as éveket és a XXI. század fordulóját mutatja be. A három, jobb sorsra érdemes kisember minden érában megalázott, embertelen foglalkozást űz, és perspektíva nélkül él. Hiányzik belőle az érzelmi kötődés képessége, kommunikációképtelen. Jancsó filmje is, Pálfi filmje is az ábrázolt korszak(ok) közgondolkodásában a hatalom által támogatott előítéletekről rántja le a hazugság leplet. 1964-ben Jancsó arról beszél, hogy orosz magyar akkor találhat egymásra, ha felülemelkedik a hatalom által belévert, belénevelt előítéleteken. Az *Így jöttem* sokféle előítélet ellen szól, melyek közül nem egy máig él. Pálfi a magyar büszkeséget, identitást erősítő mítoszokat tépdési meg. Mintha azt akarná bizonyítani, hogy szinte minden korban önmagunk ellenségei voltunk, akik a hatalmi manipulációkon soha nem láttunk át.

Szilágyi Erzsébet: Az Így jöttemet és a Taxidermiát azért tartod összetettebbnek és fontosabbnak, mint az ugyancsak tabudöngető A nagy zabálást, mert az érzelmi érintettséged Neked is (Nekem is) mélyebb a magyar filmek esetében. Hol vagyunk mi a fogyasztói társadalom problémáitól? Jancsó is, Pálfi is a rosszul meghatározott nemzeti öntudatunkat tépázza meg hihetetlen erősséggel. Érdekes lenne kutatni, hogy a francia, vagy az angol néző mit vesz észre a filmben, mi mennyire érinti érzelmileg. Az érzelmi érintettség a konkrét ismereteinken, az életminőségünkön, az értékrendünkön alapuló valami. Bár mindkét film mindenütt nagy sikert aratott a filmre érzékeny nézők között. Ezt betudhatjuk annak, hogy Pálfi például megcsipkedti a katonai tartást, tisztességet, hierarchiát. A nagypapa, mint tisztiszolga a hierarchiában elfoglalt helye, és helyzete miatt éppúgy, mint a főhadnagy a büszkeség helyett elfojtással, hazugsággal, perverzióval teli. Számunkra is, nemcsak a külföldiek számára, csak akkor érthető és elfogadható, ha nem a nemzeti büszkeség páncélja mögül nézzük, hanem nyitottan, előítéletek nélkül. A Taxidermia, mint az utóbbi 100 év magyar történelmének metaforája izgalmas és új összefüggéseket tárt fel, újraértelmezett értékeket. Mondhatnánk A nagy zabálás nem egy meggyötört nemzet egy tagjának a filmje, hanem egy jól élő, szervesen fejlődő társadalomban élő független értelmiségi helyzet elemzése, értelmezése. Ismét leszögezhetjük, hogy a film a fogyasztói társadalom metaforája. A magyar filmben szó sincs szerves fejlődésről, a történelem által meggyötört emberek, kisemberek kálváriáját látjuk, a szabad mozgástér hiánya miatti torzulásokat.

Tibori Tímea: Ezek az érzések úgy ismétlődnek, mint ahogy a Fényes szelek kapcsán azt mondják a nemzedék tagjai, hogy igazán akkor döbbsen meg, amikor azt gondolták, hogy megforgatják az egész világot. De kiderült, hogy a világ másik oldala is ugyanolyan.

Szilágyi Erzsébet: Nyíltan beszél Pálfi a nem jó örökségeinkről. Együtt élünk olyan kommunikációs problémákkal, súlyos elhallgatásokkal, borzasztó elfojtásokkal, amelyekről eddig nem beszélünk. De most szembesítenek velük szinte durván (szex, zabálás-bajnokság), beleverik az arcunkba a gusztustalanságokat, kényszerítenek bennünket a szembesítésre. A vizuálisan megjelenített durvaság elborzaszt, elriaszt.

Tibori Tímea: Miközben a digitális technológia a 70-es évek és Józsa Péter kutatásaihoz képest mára szinte mindent elének hoz. Egyet nem tudott pótolni, a látás szűkösségét, azt az analfabétizmust, ami a vizuális kultúrában keletkezett. Mit gondolsz erről? Mire való ma a művészetszociológia?

Szilágyi Erzsébet: Az audiovizuális analfabétizmus egyre égetőbb probléma a mai magyar társadalomban. A fiatalok már óvodás koruktól televízió-nézők, és számítógép használók. Minden kutatás, nagyon sok empirikus tapasztalat mutatja, hogy a televízió-nézés már csecsemőkorban elkezdődik, amikor a síró gyerek megnyugtatót úgy érik el a szülők, hogy a televíziót bekapcsolják. A számítógépen látható képzőn is filmként értékelődik. A technikai ismeret (bekapcsolom a televíziót, a számítógépet, eljutok egy csatornáig, egy felületig) elsajátítják akár kisgyermek korban is, de az audiovizuális szöveg értelmezését, elemzését nem. A sok tucat sorozat, szappanopera megtekintése legfeljebb annak a felismeréséig juttatja el a gyereket, a fiatalot, hogy az adott mű milyen klisé variál, aminek az értelmezése azonnal egyértelműsíthető. A moziba menve, vagy bármilyen filmnézés esetén az elvárás a befogadaskor a klisé, a leegyszerűsítés. Nem tudnak értelmezni, nem látják a bonyolultabb összefüggéseket. Elutasítják, ha lassúbb a ritmus, nem veszik észre a figura és környezet kapcsolatát. Az általános és középiskolában folyó média és filmkultúra oktatás sokkal inkább a politikai tartalmak értelmezésére, legfeljebb –ami nagyon jó– a televízió műsorok szelektálására tanítják meg a diákokat, sajnos a filmi narratívák olvasására nem. Meg kellene tanítani a fiatalokat arra, hogy ne az elvárt cselekményen belüli bekövetkezésének örüljenek, hanem a váratlan, eddig általuk nem is sejtett összefüggések megjelenítésének. Ne utasítsák el azt, ami nem egyezik az elvártaival, hanem a filmi cselekmény belső logikáját ismerjék fel. Erre a logikára hangolódva juthatnak el a művészfilmek elfogadásáig, megértéséig. Ki kellene alakítani a fiatalokban a türelmet, a kitartást a művészfilmekkel szemben. Ami lassúbb ritmusú az nem azonos az unalmassal. A képolvasás szabályaihoz nem kapnak kulcsot az oktatásban. Ugyanolyan önképzéssel sajátíthatnak el képolvasási ismereteket, mint a némafilm, vagy a hangosfilm kezdeti időszakában, amikor még semmiféle oktatás nem létezett, legfeljebb filmklubok, vagy art mozik léteztek. Egyszerűen ma sincs képértelmezés, filmkép-értelmezés szinte semmilyen szinten. Nem tanulják meg, mi mindent jelenthet a kocsizás, a belső vágások, a

gyors ritmus, a premier plán. A hozzájuk szóló zenét eladni akaró klipekből a gyors ritmus jelentéseit ismét autodidakta módon elsajátíthatják, ami talán segíti őket a filmértelmezésben is. Az az érzésem, hogy több konkrét filmelemzésre, nagyobb film-történeti ismeretre, filmműveltség anyagra lenne szükség, de ehhez nincs megfelelő óraszám. Órán legfeljebb filmrészleteket láthatnak. Azt sem tanulják meg az iskolában, hogy a film esetében is él az a szabály: amit első percben nem értek, vagy első megnézésre nem értek, azt nem kell elutasítani.

Az 1970-es évek második felétől kezdtem el a felsőoktatásban tanítani a kutatásaimról, a film-szociológiáról, a film-művészetszociológiáról. Először óraadó voltam, majd főállású oktatóvá váltam. Egyszerre több helyen is oktattam (Budapest, Esztergomban, Piliscsabán, Egerben, Székesfehérvárott). A legjobb korszakom volt, mert a filmművészet iránti érdeklődés nagyon erős volt a felsőoktatásban a hallgatókban, akár egyetemre, akár főiskolára jártak a hallgatók. A szakszemináriumokon résztvevő diákokban nagyon erős volt az érdeklődés az iránt, hogy a társadalom mire használja a filmművészetet. Miért kedveli, vagy miért utasítja el? A hallgatók komoly kutatások elvégzésére vállalkoztak, befogadás vizsgálatokat és tartalomlemzéseket készítettek. Egy idő után csökkent ez az érdeklődés, a felsőoktatás sem fogadta be a tárgyat, de akár kommunikációelméletet, akár médiaszociológiát, vagy kutatómódszertant tanítottam a művészetszociológiát a tárgy részévé tettem. Ugyanez a helyzet a magyar filmmel is, minden kurzusomon kell mini esszéket írni az éppen aktuális magyar művészfilmről, nem kis ellenállást váltva ki a hallgatók egy részéből. A hallgatók ritkán járnak moziba – ami érthető, hisz nagyon sok helyen nincs is mozi – de az amerikai filmek kedvéért a településüktől távolabb levő multiplexekbe is elmennek. Ma már a pláza nemzedékek sora nőtt fel. Két éve Tarr Béla *A torinói ló* c. filmjéről kértem esszét. Volt közöttük olyan is, aki nemcsak tiltakozott, hanem megköszönte, hogy látta, hisz soha nem nézte volna meg, amit most már nagyon sajnálna. A mini felméréseim azt mutatják, hogy a hallgatók nagy része a moziban egyáltalán nem néz meg magyar filmet, de DVD-n azokat, amelyekről sokat hallanak, azokat megnézik. Ma már sajnos jelen van, de nem hangsúlyozottan a művészetszociológia az oktatott tárgyaimban. Nem szeretném, ha el kellene hagynom. Azelőtt, az én középiskolai, és egyetemi éveimben, más tanárok-

nál ma is az irodalom, a képzőművészet, a zene a hivatkozási alap az oktatott tárgynál, nálam a film. Nem irodalmi alkotásokra, színházi előadásokra hivatkozom – bár néha azokra is –, hanem az éppen futó, értékeket képviselő magyar filmekre vagy televíziós filmekre. Hisz minden, amit a képernyőn, az interneten látnak, azt filmként élik meg. Nemcsak az órákon, hanem a magánbeszélgetéseinkben is a film fontos téma. Mindig nagyon örültem, ha film iránti érzékenységet fedeztem fel valakiben. Azzal külön is foglalkoztam, így váltak ki a TDK dolgozatot írók a tanítványaimból, és a helyi vagy regionális konferenciákon helyezést elérve jutottak el az országos versenyekre. Régen is, ma is valom, hogy a TDK-ban nemcsak azoknak a hallgatóknak van helye, akik kutatóvá válnak, hanem minden értelmiségnek készülő, értelmiséggé váló fiatalnak meg kell ismernie a tudományos kutatás minden fázisát. A rutin az írásban, a konferencia szereplés izalmának és örömeinek megérése elengedhetetlen, mert a sikeres karrierhez mindenképpen segítséget nyújt. Így tudhat meg még többet az elmélet feldolgozásának módszereiről, az elmélet és a gyakorlat összekapcsolásáról. A konferenciák arra is jók, hogy a kortársak adott témákról vallott nézeteivel megismerkedhessenek. Vannak hallgatóim, akik a TDK dolgozataikat továbbfejlesztették és PhD fokozat megszerzésére is továbbvitték a nálam kezdett témát. A tudományos diákkörök szervezésére, a konferenciák megtartására, összetartására talán több időt is szántam, mint ami energiáimból, időmből tellett volna. Kevesebbet kutattam. Talán az is helyes, ha az ember a tudományszervezésére – és mi más lenne a TDK – nagyon sok időt, energiát szán. Amíg örömforrás volt a számomra, addig teljes erőbedobással csináltam. Ekkor a társadalomtudományi szekció elnöke voltam. Sok szakszociológia, tudományterület befogadója volt ez a szekció, sok ma jelentős tudós, kutató karrierjének elindítója volt egy-egy OTDK-s díj. Az 1980-as években a művészetszociológia a Magyar Szociológiai Társaság egyik szekciója volt, ami S. Nagy Katalinnal szerveztünk. Nagy tervünk volt, hogy megírjuk a magyar művészetszociológia történetét. A film művészetszociológiáról szóló részt én írtam meg. Sajnos a tervezett könyv nem jelent meg. Pedig remek együttműködés folyt, gondolom a Te emlékezetedben is jó érzéssel őrződtek meg a közös konferenciák, az anyagok megvitatása, a különböző lakásokon, intézetekben lezajló „világmegváltások”. Ebből a megírt anyagból tanítok ma is, de több kollega is használja (pl. Veress József



az egri óráin). Nagyon sajnálom, hogy nem jelent meg, de remélem egyszer kiegészítve, átszerkesztve csak eljut a kiadásig.

Tibori Tímea: Arról szeretnék faggatni, hogy oktatóként milyen elvek alapján építetted/építéd fel a különböző képzéseidet? Hogyan jelenik meg ebben a művészetszociológia, a film, mint szakszociológia, illetve az az igény, hogy úgy folytass párbeszédet a hallgatóiddal, hogy a diskurzusban igazán kialakuljon a közös véleményalkotás, a látásra nevelés, ha lehet egyáltalán ilyen igénnyel fellépni.

Szilágyi Erzsébet: A művészetszociológia ma a vizuális kultúrakutatáshoz szorosan kapcsolódik. Vannak, akik szerint ma kultúrakutatás létezik (ezen belül vizuális kultúrakutatás), de önállóan művészetszociológia nincs, csak mint a kultúrakutatás egy szűk területe. Vita vagy hozzáállás kérdése, hogy a gyerekek televíziós ízlés szerkezetét hogyan kutassuk. Ha abból indulunk ki, hogy a gyerekek viszonya a televízióhoz úgy indul, mintha az „vilanypásztor” lenne, akkor a művészetszociológiai szemlélet elengedhetetlen a gyerekek televíziós ízlésének a kutatásakor. És milyen szükség lenne erre! Milyen a gyerekek, a fiatalok vizuális, audiovizuális élményének a szerkezete? Milyen értékek irányítják a választásaikat? Józsa Péter már az 1970-es években aggódott, hogy a kommunikációkutatások, a médiakutatások be fogják szippantani a művészetszociológiát. Sajnos igaza lett. Ez a beszippantás olyan erős lett, hogy eltűnt még a művészetszociológiai szemlélet is, pedig érzésem szerint soha nem volt nagyobb szükség a művészetszociológiára, vagy a művészetszociológiai szemléletre, mint ma. Ha csak a filmnél maradok: a művészet – szórakoztatás paradigma helyére egyre inkább a művészet – profizmus – szórakoztatás paradigma lépett és ezek kutatása és értő elkülönítése a művészetszociológia eszközeivel (is) fogalmazható meg. Utalva a gyerekkutatásokra: ma a gyermekekre ható reklámok kutatásának fő tematikája az erőszak. Ennél is fontosabbnak, vagy legalább olyan fontosnak tartanám a reklám-esztétika filmértést előkészítő szerepének a kutatását. Sok mai siker film –, amely egyben művészfilm, vagy profi film – alapja éppen ez a reklám-esztétika. Az erőszak kutatása mind a tömegkultúra, mind a művészeti kultúra területén középponti kérdés. Az intertextualitás, a nosztalgia kutatásának művészetszociológiai megközelítésére legalább ennyire szükség lenne. Nemcsak az a kérdés, hogy mire használja a társadalom a filmet, hanem az is, hogy

miért éppen azt, amit arra használ. Milyen folyamatok eredményeként érzékenyebb a mai művészetfogyasztó erre, vagy arra a tematikára, műfajra? A mai befogadóról azt mondjuk, hogy mindent kriminalizálni kell – még a híradó híreit is –, hogy a közönség kíváncsiságát a műalkotás, a hír, a híradó képes legyen felkelteni és folyamatosan ébren tartani. A görög drámák is bűnügyek, az erőszak állandó elemük. Miben tért el ettől a mai befogadó, és miben hasonlít az ezer vagy kétezer évvel ezelőtthez?

Tibori Tímea: Jól értem-e, hogy ebben a nagyon színes, képes világban két dolog biztosan hiányzik: a vizuális kultúra, amellyel a látványt értelmezni kellene/lehetne és azok a filmintézetek, amelyek speciálisan a művek értelmezésével, a közönség vizsgálatával foglalkoznak.

Szilágyi Erzsébet: A művészetszociológiai szemlélet, a filmművészetre (elsősorban a magyarra) való állandó utalás a helyzetemet, az elfogadottságomat időnként nagyon megnehezíti. Ha Tarr Béla filmet teszek kötelezővé, akkor az a hallgatók jelentős részében dühöt, ellenkezést vált ki. A legtöbbjük 5 perc után fel akarja adni a megtekintését, és a dolgozatok egy részén érződik a film 20-30 percének ismerete. A hallgatóknak a kétszintűvé vált felsőoktatásban furcsa elképzeléseik vannak arról, hogy 3 év alatt mit is kellene elsajátítani. Mintha a céljuk csak az alapdiploma megszerzése és nem az ismeretek elsajátítása lenne. Érzésem szerint nehezebb a tanítás az alapszinten. Gyakorlati ismereteket igényelnek, az azonnali használhatóságot, még azok is, akik szeretnék továbblépni, a mester szintet is el akarják végezni. Ezért sem értem, hogy miért nem a szociológiai, a művészetszociológiai (sőt minden szakszociológiai) eredmények megtanítása, szemlélet elsajátítása áll ezen a szinten az oktatás középpontjában. A hallgatók jövője szempontjából ezekre az ismeretekre nagyobb szükség lenne. Ma, amikor a hallgatók értékelése dönti el a pedagógus sorsát, akkor a népszerűség elnyerésére is figyelemmel kell lenni. Vagyis a példákat, a kötelező anyagokat a film esetében a sikeres amerikai filmekből kellene választani. Itt jelenik meg az előbb említett profi minőség szindróma. Vagyis Az amerikai szépség, a Mátrix, vagy a Király beszéde, a Fekete hatyú is a példák közé kerül, dolgozat írható róla, de mindig csak a magyar filmmel együtt. Sőt vannak filmek, amelyekkel a hallgatók kérésére foglalkozom. Egyébként a művészetszociológiában a kultuszfilmek kutatására már régóta szükség lenne. Ilyen kutatási

eredmények oktatásba emelése a tanár hatását fokozhatná. A kultusszá válásnak, mint tudjuk formai és tartalmi meghatározói is vannak. Ha végignézek a filmtörténeten, akkor nem kevés a formai újítás, a merész tartalmak megjelenítése miatti kultusszá válás.

Tibori Tímea: Voltak kísérletek más területeken is éppen a határhelyzetben lévő művészetszociológiai kérdések megválaszolására. Olyasmire gondolok, mint Sajdik Ferenc és Csukás István szagos könyve, ahol a jó szöveg, a groteszk egy váratlanul bekapcsolt érzékszervre is akar hatni. Ezt később szinte teljesen elfeledték, holott a szokatlan kifejezőmódok bizonyára segítenék a befogadókat a jobb és teljesebb megértésben

Szilágyi Erzsébet: Amikor az 1960-as, '70-es években ez a szakszociológia megjelent a felsőoktatásban, akkor az újításra – a tartalmi és formaira egyaránt – való érzékenység erősebb volt a fiatalokban, mint ma. Akkor a sematikus filmtől való elfordulás jellemezte a filmnézők jelentős részét, az ideál a kultúrát fogyasztó polgár volt. És a kultúra részévé vált a film is. Ma ez másként alakult. A film, a kultúra fogyasztása, elsősorban a művészethez tartozó alkotásokról van szó, egy szűkebb értelmiségi, művelt polgár privilégiumává vált. Mondjuk akkor is kiderült a Józsa Péter kutatásokból, hogy az irodalmat, a zenét, a képzőművészetet értő ember nem feltétlenül érti a filmművészetet. Az irodalomkedvelő, a magyar és a világirodalomban jártas olvasó az ún. alkalmazott filmművészeti alkotások elfogadásáig, értéséig jutott el. A Húsz óra című Sántha regényt értette, művészetnek tartotta, de Jancsó Még kér a nép című filmje már érthetetlen volt a számára, elutasította. Talán leegyszerűsítve a jelentéget úgy értelmezhetnénk ezt, hogy az irodalmi, a képzőművészeti, a zenei műveltség anyaga nyomtára a bélyegét a filmek értékelésére is. Az ilyen megközelítésben Shakespeare megfilmesítése művészet még akkor is, ha maga a megvalósítás a giccs határát súrolja. A ponyva, a bestseller megfilmesítése pedig nem művészet. Ugyanakkor születtek ponyvából művészfilmek. A legmeggyőzőbb példa erre Françoise Truffaut: Jules és Jim című remekműve. Visszatérve a művészetszociológia felsőoktatásban való jelenlétéhez, az 1970-es, 1980-as évtizedben a művészet keleten és nyugaton egyaránt a humán értékek őrzését, bizonyos értékek továbbvitelét jelentette, ezért a művészet a társadalom egészének többet jelentett talán önmagánál is. Bár ezt ta-

gadam, mert a művészet, vagy annak fogyasztása talán az egyik legfontosabb társadalomalakító tényező. Ma már egészen más a kontextus. Ma a kultúra szociológiai kérdéseinek a kutatására több pénz áldoznak, mint a művészetére. Józsa Péter a média magatartás- és gondolkodásmód meghatározásáról sokat értekezett, pedig akkor még néhány csatornát nézhettek egy-egy háztartásban, ma átlag 40-50 csatornát, amelyek közt jó, ha egy művészetet közvetítő csatornának nevezhető. Ez talán elfogadhatóvá teszi a kulturszociológia támogatását, de nem fogadjuk el. Azt gondolom, hogy a művészetszociológia mára, akárcsak az 1960-as évtized utáni évtizedekben az értékörzés, az értékmentés fontos területe lett. Csak az a nagy probléma, hogy az a fajta intézményi háttér, ami akkor segítette és sokszor hallgatólagosan, de támogatta az ilyen típusú kutatásokat, de mára még szűkebbé váltak a művészetszociológia számára a lehetőségek. Megint abban lehet bízni, hogy autodidakták, mint az én generációm ez iránt érdeklődő tagjai, mint magam is, ma is léteznek ilyen érdeklődéssel, érzékenységgel és találnak módot a kutatásra.

Tibori Tímea: Jól értem, hogy amikor a generáció a 60-as években elindult a pályáján egy általános esztétikai képzettséggel és a művészetek iránti erős affinitással, több volt az intuíció, mint a tudományosság? Majd elkezdődött a különböző művészeti területek vizsgálata, a közönség véleményének megismerése annak érdekében, hogy a mélyebb megismerést segítse. De ezek a próbálkozások zárt intézményi keretek között folytak. Aki a jel és a nyelv világát kutatta, abból szemiotikus lett, aki a kommunikáció, és az elit- és tömegkultúra iránt érdeklődött, közvélemény kutató lett stb. Azok, akik a műalkotásból kiindulva szociológiai módszerekkel próbálták láttatni a különböző korszakok, társadalmak, csoportok problémáit, megmaradtak a művészetszociológia keretei között. Mi a véleményed erről?

Szilágyi Erzsébet: A munkahelyeim változó profiljaihoz (Filmtudományi Intézet, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Közvéleménykutató Intézet) eltérő politikai elvárások társultak, ami mint már kifejtettem soha nem támogatta teljes mértékben a művészetszociológiai kutatásokat. Hiába volt például a Filmtudományi Intézetben Filmszociológiai kutatócsoport, mert alig kaptak pénzt a közönség kutatásokra, vagy ha kaptak is, a nyilvánosság – még a tudományos nyilvánosság – sem ismerhette meg

ezeket az eredményeket. Magyarországon akkoriban szinte minden adat titkos információnak számított. Ez a titkosság jellemezte a Tömegkommunikációs Kutatóközpontot is, de ott a szakmai nyilvánosság, a társ intézményekkel, a felsőoktatással, a külföldi társintézetekkel való kapcsolat létezett. Az adatoktól, a valóság működésének lelepleződésétől való félelem a hatalom képviselőiben, a politikai elitben a szocializmus idején nagyon erős volt. A művészetszociológia búvópatakszerű megjelenése, eltűnése a külső szemlélő számára érthetetlen, amit most én a társadalmi-politikai kontextussal magyarázok, de biztosan a saját felelősségem is benne rejlik. És ebben első helyen áll az a tény, hogy nem vagyok harcos alkat, szeretek jelen lenni, csoporthoz tartozni, teamben kutatni, dolgozni, de szembeszállni, bizonyos dolgokhoz mereven ragaszkodni nem. Konfliktuskerülő, empatikus ráhangolódo vagyok, aki nem kiélez, hanem akkor is elsimít, ha nem arra van szükség. Nagy elégedettséget váltott ki belőlem, amikor a felsőoktatásban feladatokat kaptam, mert a művészetszociológia mindig beépíthetővé vált, máig bizonyos elemei a napjaim részeként jelen vannak. A hallgatóknak segítve még a nem kitaposott utak, új tematikák kibontakozását is átélhettem. A sok példa közül egy. Amikor a PPKE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékét vezettem megbízottként, a film volt a legkedveltebb a hallgatók számára. Az egyik OTDK konferencián díjat nyert hallgatóm, a számára kedvenc sorozatról írta díjnyertes művét: David Lynch Tween Peaks-éről. Díjat nyert, publikált, PhD fokozatot is szerzett a témával. Művészetszociológiai szemlélettel elemezte a sorozat tartalmát, a sikerré válás okait. Maga a sorozat generációs sorozatnak tekinthető, mert csak a fiatalok körében aratott sikert, vált szinte kultusszá. Az alkotó audiovizuális stílusa, nyelvezte, narrációja, a linearitást nélkülöző szerkezete, az eddigiektől eltérő szubjektív szemlélete az idősebbek számára nem volt érthető. A hallgatónak a diploma megszerzése után nem sikerült kutatóvá válnia, de kiváló középiskolai tanár lett. Milyen nagyszerű lehet azoknak a gimnazistáknak, akik tőle tanultak filmről, médiáról. Mára már megszakadt a kapcsolatunk, de évekig tudtam követni – amíg jelentkezett nálam – a pályáját. Sajnos nemcsak az intézetek nem vállalják a művészetszociológiai kutatásokat, de szponzorok pénztárcája sem nyílik ki erre a hívó szóra.

Tibori Tímea: Van-e az elmondottakon kívül számodra olyan érték, szempont, amelyet irányítúként alkalmazol mint kutató, oktató?

Szilágyi Erzsébet: A pedagógiai tevékenységem része a mentorság is. Már említettem a TDK-ban, az OTDK-ban való aktív részvételemet. De ugyancsak fontosnak tartom, hogy a művészetekkel, az értékekkel való találkozásaimat a hallgatókkal megbeszéljem. Arra is kíváncsi vagyok, hogy a hallgatók mit látnak, mi tetszik nekik, mi nem. Állandó kommunikáció folyik a hallgatóim között és köztem, aminek eredményeként nagyon sok ismeretet, információt kapok tőlük is. A demokratikus, egyenrangú kommunikáció híve vagyok. Akkor várhatom el a hallgatóktól a nyitottságot és kíváncsiságot, ha magam is nyitott, és kíváncsi vagyok mindarra, amit ők fontosnak tartanak. A jó pedagógus a személyességet, az egymáshoz közel kerülést, az egymás (hallgató – tanár, tanár – diák) elfogadását a munkája részévé teszi.

Tibori Tímea: Úgy vélem, ha nem is a teljességről, de az elmúlt közel öt évtizedes munkásságról plasztikus képet festettél beszélgetésünk során, amelyet nem tekintek lezártnak. Köszönöm, hogy belelátattál a művészetszociológia és személyes pályád fejlődésébe, abba a kutatói, oktatói attitűd-sorba, amelyet munkásságod jelent.

Szilágyi Erzsébet: Nagyon köszönöm, hogy ezt a lehetőséget kaptam Tőled, végiggondolhattam a pályám, elemezhettem, beszélhettem róla. Azzal szeretném lezárni az egészet, ahogy a művészetszociológiai eredményeimet a magam számára elfogadhatóvá teszem. A művészetszociológiát egy nagy épületnek tartom, melynek voltak/vannak tervezői, elméleti modelleket megfogalmazó szakemberei, a házépítésben folyó munkáknak a szervezői. Mindenre szükség van, hogy az épület elkészülhessen. Én szervezőként, tégларakóként járultam hozzá az építéshez. Résztvettem, jelen voltam. Azzal tisztában vagyok, hogy ez a tervezők, a modellalkotók szempontjából nem sok, de szükség van rá. És köszönöm Neked, hogy ezt elmondhattam.