

Szilágyi Erzsébet

A MAGYAR FILMSZOCIOLÓGIA, FILM-MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA TÖRTÉNETE, 1900–1995*(A filmszociológia a film-művészetszociológia alapkérdései a folyóiratokban és a könyvekben)***A film és a szociológia születése**

A film születésének 100. évfordulóját ünnepeltük 1995-ben, annak az eseménynek tulajdonítva ezzel jelentőséget, hogy az első, belépti díjas filmvetítést 1895. december 28-án tartották Párizsban. Ez a vetítés nagy feltűnést keltett, igazi társadalmi szenzációvá vált. A francia társadalom, és az egész világ, ahol a vászonnal az emberek találkozhattak, felfigyeltek arra az új műszaki-technikai találmányra, amelyről még nem tudták, hogy mire is használhatják azt, de elbűvölődtek tőle. A társadalmi kommunikáció folyamata szerveződött, és létrejött az a teljes intézményi hálózat, amely a filmet létrehozta, majd a közönséghez eljuttatta. A filmkommunikáció folyamata néhány évtized alatt szegmentálódott: a filmalkotások létrehozására sajátos iparág szerveződött; a film közönséghez való eljuttatására forgalmazói intézményi hálózat alakult. Létrejött egy szinte mindenkit beszippantó új, kulturális intézmény, a mozi. A társadalom a filmet elfogadta azzal, hogy a tagjai a szabadidejük jelentős részét a filmek nézésére fordították. A filmgyártás és a filmforgalmazás megszerveződése mellett igen gyorsan intézményesült a hatalmi kontroll, kialakult a cenzúra. Ezzel együtt a filmmel való foglalkozás is szélesedett, gazdagodott. A hagyományos tudományterületek a közönség mérhetetlen „étvágyára” felfigyelve elkezdtek fontosnak tartani a filmet, keresték/kutatták szabályrendszerét, kifejezési módszereit, a hagyományos formák és eme új forma kapcsolódási pontjait stb. Esztétika, filozófia, történelem, művészettörténet, pedagógia, pszichológia stb. választotta kutatási témájává a filmet.

A szociológia a film születése idején, mint egyre fontosabbá váló társadalomtudomány, a saját legitimitásának a megteremtése miatt is odafigyelt a filmre. A tömegeket vonzó film a társadalom értékrendjének, gondolkodásának, viselkedéskultúrájának, magatartáskultúrájának a legfontosabb alakítói közé került, ami magától értetődővé tette a szociológia filmre figyelését. A film intézményi hálózatainak megszerveződésével együtt járt, hogy a hagyományos ipari-kulturális intézményrendszerekbe betagozódtak a filmgyárak, a mozik. A filmszociológia számára a modern társadalom mo-

delljévé is vált a film, mint ipar, és mint kultúra. Foglalkozott a filmet gyártó, forgalmazó cégekkel, a film reklámjával, marketingjével is.

A magyar filmszociológia történetét még nem írták meg. Nehezen lehetők fel a forrásai is. Éppen ezért csak kísérletnek tarthatjuk kezdeményezésünket, hogy bár vázlatosan, de a nagyobb tendenciákat mégis érzékeltető összefoglalást írjunk a kezdetektől napjainkig terjedő időszak magyar filmszociológiájáról.

Tanulmányunk a filmfolyóirat cikkek, és az ebben a tárgykorban publikált könyvek alapján készült. A magyar filmszociológia, különös tekintettel a magyar film-művészetszociológia történetéről igyekszik kronológiai áttekintést adni.

Az elemzésre/ismertetésre kiválasztott filmszociológiai munkák mutatják azt a folyamatot, ahogy ez a diszciplína kinőtt az amatőrt, a nyugati kutatókat követő korszakából, és profi, szakszerű, önálló területté vált. Ezzel a szakszerűsődéssel együtt járt, hogy bővült a kutatási horizontja, tematikája.

A magyar filmszociológia a századelőtől a második világháborúig

Az alcímbe jelzett korszakolás nem a tudományág fejlődéséhez köthető, hanem a magyar film ipari/gyártási, forgalmazási stb. intézményi hálózataiban, normarendszerében bekövetkezett tulajdoni váltásokat figyelembe véve jelöl ki a határokat. Pillanatnyilag, az adatgyűjtésnek ebben a fázisában ez tűnt egyszerűbbnek és elfogadhatónak. A korszakolás finomítása csak egy későbbi szakaszban történhet meg.

Az európai filmszociológiával együtt a magyar filmszociológia is, az indulásakor leginkább a mozi-
val, és a moziba járó közönség kutatásával foglalkozott. Azonnal érzékenyen reagált arra a tényre, hogy a film a társadalomra, és annak bizonyos régeire/csoportjaira hihetetlen, mondhatni mágikus hatást gyakorolt.

A kezdeti közönségkutatásokban prioritást kapott a gyerekek, a fiatalok és a mozi/a film kapcsolatának a vizsgálata. Német mintákra támaszkodva a hazai kutatók – akik elsősorban elemi iskolai és középiskolai tanárok voltak – a kérdőíveket is a német felmérésekből vették át.

A filmszociológia felé forduló mozi szakma képviselői és a pedagógusok attitűdjeikben hasonlóság fedezhető fel akkor, amikor a modernizmus híveiként definiálják magukat, és a filmszociológiai módszereket is így hívják segítségül a tételeik igazolására. A mozi szakma képviselői önmagukat a modernizmus híveinek – piaci érdekeiket sokszor elhallgatva – a film, a mozi társadalmi hasznosságát, és fontosságát hangsúlyozták. A pedagógusok megosztottak voltak ebből a szempontból, durván három csoportba sorolhatók. A legnagyobb arányban azok fordultak elő, akik filmellenesek voltak. Hagyományörzésből, konzervativizmusból aggódtak a film, a mozi hatása miatt, nem akarták elfogadni ezt az új kifejezési formát. Kisebb részük elfogadta ezt a modern kifejezési formát, de szigorúan ellenőrizni akarták a gyerekekhez eljutó filmek mondanivalóját, korlátozni akarták a gyerekek/fiatalok esetében a moziba járás gyakoriságát. A harmadik csoportba sorolhatjuk azokat, akik felismerték a tömegkommunikációs eszközök (sajtó, film) társadalmi jelentőségét, és elfogadták a filmet, a káros hatásainak a csökkentésén gondolkodtak.

A mozi szakma a közönséghez a filmet eljuttatni akaró intézményi hálózat kiterjesztéséért, modernizálásért szállt síkra, és ehhez hívta segítségül a filmszociológiát. A színvonalas intézményhálózat megteremtésében látták a (film) minőség terjesztésének a lehetőségét. A pedagógusok a társadalom erkölcsiért, értékrendszeréért, gondolkodásáért felelős értelmiségiként kívánták a film és a társadalom kapcsolatát alakítani, és úgy ítélték meg, hogy ehhez a legbiztosabban a filmszociológia segítheti őket hozzá. A pedagógusok minden rétege, csoportja szelektálni akarta a filmválasztékot, és a filmnézést ellenőrizni.

Az eddig felsorolt jellegzetességek alapján akár arra is következtethetnénk, hogy a század elején nem létezett filmszociológia. A mozisok, a pedagógusok más szakmák képviseletében foglalkoztak a filmmel, és az akkor induló szociológiát saját igazuk alátámasztására használták. Az általunk szociológiai-
nak tartható kérdéseket nem a szociológusok fogal-

mazták meg. Az a tény, hogy a filmszociológiát nem szociológusok művelték – nem is művelhették, hisz nem volt ennek a tárgynak az oktatása – nem zárja ki a filmszociológia létét. Egy tudományterülethez az amatőr, sokszor dilettáns megközelítések korszaka is hozzátartozik. Nagyon érdekes az a folyamat, ahogy a szakszerűség és a profizmus kialakul, az egyéni kezdeményezések szintjéről az intézményes kutatások szintjére emelkedik a tudományterület.

A gyermekek és a film

A filmnézők vizsgálata szerte a világban nagyon hamar megkezdődött. A filmipar a maga fontosságát az egész társadalomra jellemző „mozi-mámor” (1) kialakulásával egyértelműen bizonyítottának látta. A pedagógusok éppen emiatt a „mozi-mámor” miatt aggódtak, és féltették a gyerekeket/a fiatalokat a filmtől, a mozitól. Igazuk bizonyítására a pszichológiát és a szociológiát hívták segítségül.

A leggyakrabban a következőket fogalmazták meg:

- a sötétben nézett film az érzelmi hatást fokozza,
- a filmek témáinál fogva a gyermekeket a családi, az iskolai nevelésben még tiltott dolgokkal ismertetik meg,
- a filmek világának erkölcsi normái élesen eltérnek a hivatalos (a vallás) erkölcs normáitól, ami egyrészt
- a gyerekek/fiatalok érdeklődését a tiltott dolgok iránt még jobban felkelti, másrészt
- az azonos elveket követelő intézmények (család, iskola) ellen fordítja.

Európában (Ausztriában, Németországban) már 1908-tól készítették a gyerekek moziba járásáról felméréseket. (2) Castiglione Henrik Budapesten a német tapasztalatok alapján 600 gyermek moziba járását vizsgálta. A Budafoki és a Szalag utcai elemi iskola, és a Dohány utcai cipész tanonciskola hallgatói között osztotta ki a kérdőíveit. A három iskolában eltérő társadalmi státuszú szülők gyermekei jártak. Ettől függetlenül 1913-ban a megkérdezett 600 budapesti gyermeknek a 91%-a már látott filmet moziban. A moziba járók 27%-a hetenként egyszer, 17%-a hetenként többször is ment moziba. A kutatásról cikket írt, mely a Kinotechnikában jelent meg 1913-ban.

A következő felmérést Kispéter Miklós (az 1930-as évek közepéig Krumpolt Miklós) készítette a Castiglione Henrik által német mintára összeállított kérdőívvel. Kispéter középiskolákban osztotta ki 500 tanulónak ezt a kérdőívet. Kutatásainak adatai azt mutatták, hogy a középiskolások 29%-a hetente többször, 35%-a hetenként egyszer, míg 36%-a havonta egyszer-kétszer jutott el a moziba. A mintában olyan középiskolai tanuló nem akadt, aki soha ne járt volna moziba. (3)

Az alap- és középszintű iskolákban készített felmérések a statisztika segítségével szerették volna felhívni a figyelmet a moziba járás veszélyeire. Ezekben a kutatásokban az adatok a felmérést készítő tanárok által károsnak tartott társadalmi hatás súlyosságának a bizonyítására szolgáltak. A kutatásokkal szinte azonos időben „mozgalom” is indult a pedagógusok között, hogy a káros hatások kivédésének módszereit is megjelöljék.

1913-ban az Új Élet, népnevelők lapja egyesületi értesítője különlenyomatot adott ki arról a 13-17. számában megjelent ankétról, melynek címe: Ankét a pedagógiailag vezetett mozgófényképes előadások ügyében.

Ez a különlenyomat is mutatja, hogyan vettek a század elején a német szociológiából módszert, megközelítést, kutatási eredményeket a filmről gondolkodó pedagógusok. Az egyesületi értesítő a Magyar Tanítók Otthona által szervezett ankét anyagát tartalmazta. Az eddigi kutatásainkban elért források szerint már 1911-től folyamatosan napirenden volt az oktatófilm-gyártás beindítása Magyarországon. Ezt volt hivatott erősíteni az ankétok között a film helyével foglalkozó pedagógustársadalom. A korabeli megítélés szerint a legjelentősebb ankét az 1913-as volt. Ezen az összefoglalása történt meg, ahol a pedagógusok elmondták az őszinte véleményüket a filmről – sokszor nagyon „ellenségesen” közeledve hozzá –, és harcoltak azért, hogy mind a filmek téma-választásában, mind a forgalmazásában figyelembe vegyék a pedagógiai elveket is. Az egymással vitatkozó pedagógusok között akadtak olyanok, akik már ekkor felismerték a film, mint tömegkommunikációs eszköz jelentőségét. A mai szemmel is modernnek mondható vélemények közül az egyiket részletesebben ismertetjük.

Dr. Weszely Ödön „székesfővárosi főigazgató, a pedagógiai szeminárium igazgatója”, a következőket mondta: „Én azt hiszem, hogy a könyvnyomtatás feltalálása óta ilyen nagyjelentőségű találmány a kultúra terjesztésére nem volt.” (4)

Weszely a film jelentőségét a tömegekre, a gyerekekre, a fiatalokra tett hatásával bizonyította, és a vele azonos módon gondolkodókkal együtt az engedélyezett tankönyvekhez hasonlóan, az engedélyezett filmek kategóriájának elismerését kérte, vagyis szükségesnek tartotta az iskolai szempontú cenzúrát. Weszely tehát – miközben az oktatófilm gyártásáért harcolt – a filmet a maga egészében, mint rendszert vette, és annak társadalmi használatát tervezte meg.

A pedagógusok odafigyelése eredményezte azt, hogy a magyar oktatófilm gyártása megszerveződött. Nem elszigetelten foglalkoztak a filmmel, hanem az európai pedagógusokkal folyamatosan tartották a kapcsolatot. Részt vettek európai-, világkonferenciákon, ahol beszámoltak a magyar helyzetről. Az itt előadott anyagaik a szociológiai módszerekkel készített felméréseikre támaszkodtak. Ennek egyik legteljesebb anyaga az a beszámoló, mely 1937-ben magyar, angol, német és francia nyelven jelent meg. (5)

Az 1913-as pedagógus ankéton a résztvevők az érvrendszerükben felhasználták a naiv, szociológusi szemlélettel összegyűjtött statisztikákat, illetve az ilyen alapon készített felmérések eredményeit. Az 1937-es tanulmány már profi filmszociológiai munka, amely kérdőíves felméréssel, dokumentumelemzéssel ismertette a magyar iskolák és a film kapcsolatát. Az 1937-es anyag az 1913-ban, elsőként a világon létrejött Magyar Pedagógiai Filmgyár történetét is leírja, sajnálattal véve tudomásul, hogy a működését az első világháború miatt be kellett szüntetnie. Az oktatófilmgyártáson kívül gondolkodni kezdtek arról is – Európában az elsők között –, mi módon kerülhetne a film az iskola falai közé, hogy ezzel megóvják a gyerekeket/fiatalokat a mozitól, mint „bűnbarlangtól”.

Érdekes filmszociológiai aspektusból, hogy 1924-ban már rendelet született a Vallás és Köznevelési Minisztériumban, mely a 6-18 évesek részére kötelezővé tette a havonta egyszeri moziba járást. Bár a pedagógusok féltették a gyerekeket/fiatalokat a filmtől, mégsem az a szárny győzött, amelyik el

akarta tiltani a mozitól a gyerekeket/fiatalokat, hanem azok a mérsékeltebb, modernebb elveket valló pedagóguscsoportok, amelyek a mozi szakmával megegyező nézeteket vallottak. Vagyis engedélyezni, sőt kötelezővé akarták tenni a havonta egyszeri moziba járást. A minisztériumi rendelet arra kívánta szocializálni az iskolába járókat, hogy filmet nézzenek, de pedagógusi felügyelettel. A pedagógusok konzervatívabb része tiltakozott a rendelet ellen, mert szerintük a betartása nehézségekbe ütközött volna amiatt, hogy a mozik programján szinte alig szerepeltek gyermekeknek/ifjúságnak szóló filmek. Ennek a konzervatívabb rétegnek a realitásokat jobban figyelembevevő csoportja viszont azért harcolt, hogy a hordozható vetítógépek megjelenésével, az iskolákba kerüljön a „mozi”. Így látták elérhetőnek azt, hogy a tanulók filmnézése ellenőrzött legyen. Hóman Bálint kultuszminiszter 1934-ben kötelezővé tette az iskolákban az oktatófilmek használatát – a filmmel illusztrált órákat –, méghozzá a tanmenet részeként. Ekkortól a tandíj 3%-át fordították a filmoktatás technikai feltételeinek a megteremtésére. Így évente 183.000 pengő gyűlt össze a filmoktatás bevezetésére, mely az állami iskolákban kötelező, az egyházi iskolákban csak ajánlott volt. 1936/37-re az elemi iskolák egyharmadában már bevezették a filmoktatást. A középiskolákban is kötelező volt, de a felsőoktatási intézményekben csupán fakultatív volt a film. A tanulmány szerzője – aki a nevét nem írta alá – abban reménykedett, hogy a középiskolákban való kötelezővé tétel a felsőoktatásra is rákényszeríti a filmmel való foglalkozást. A tanulmány folyamatábrával, grafikonokkal, térképpel illusztrálva mutatta be, ahogy Budapesten kívül a nagyobb és a kisebb városokban, és a nagyközségekben is megjelentek a filmoktatás feltételei: a vetítógép, az elsőtétíthető terem, stb. A filmoktatás, mint modern oktatási módszer, mint modern szemléltetés került be az iskolai tanmenetbe. Az iskolák közül elég szép számmal fordultak elő olyanok (a tanulmány nem közli a százalékos arányokat), amelyek a vetítés körülményeinek a megteremtésével azokat a játékfilmeket is bemutatták az iskola falain belül – ha már volt vetítógép, vetítővászon az iskolában –, amelyeket a tanulók számára hasznosnak tartottak. A tanulmány, mint pozitív példákat említette az ilyen iskolákat. Ismertette a filmtárak állományában lévő filmeket, a hazai, és a nem hazai gyártású oktatófilmek számának folyamatos növekedését. Pontosán megtervezett, jól szervezett úton jutottak el az oktatófilmek a filmtárból az iskolába. 1936-ban 245 filmkópia volt kölcsönözhető, 1937-ben már 1728.

Az állami középiskolák – mely az iskolák 37,8%-a – a tandíjaiból levont összeg a filmoktatás költségeihez 63%-kal járult hozzá. A felekezeti iskolák aránya 39,3% volt, a hozzájárulások – a tandíjak összege miatt – viszont csak 13%. Egy kördiagramon azt is láthatjuk, hogy az egyes iskolatípusok filmoktatáshoz való hozzájárulása hány százalék (gimnáziumok 60%, kereskedelmi iskolák 8%, polgári 5%, képzők 2%).

A mozi szociológiája

A mozival foglalkozó cikkek, tanulmányok is vállaltan a német filmszociológia hatását mutatták. A filmszociológia német orientációja mellett fontos tény, hogy Magyarországot Európa, a világ részeként kezelve, a legtöbb esetben összehasonlítást is tettek, hol a helyünk a filmes kultúra egészében.

Az első lépések

A mozgó-színház (mozi), mint a népműveltség eszköze című, 48 oldalas tanulmány szerzője Keleti Adolf székesfővárosi, polgári iskolai tanár volt. Tanulmányát 7 fejezetre osztotta. A mű kompiláció, a német szakirodalomra támaszkodott a szerző. Elsőként azt hangsúlyozta a filmmel, a mozival kapcsolatban, hogy demokratikus intézmény. Vallotta, hogy a mozi „Meggzúnteti az emberek, a viszonyok közötti távolságot és létrehozza az egyén halhatatlanságát. Most már nem kell színtelen képekkel és leírásokkal megelégednünk, ha valamit látni akarunk. A masina berreg, és messzi világok csudás tájékai, alkotásai vonulnak el előttünk a maguk igaz valóságában”. (6)

A mozit az egyszerű emberek „életszükségleteként” írta le, hisz a „pálinkamérés” és a „korcsmák” helyett, a moziban olcsón szórakozhatnak. A szociológiai módszer tudatos használatára utal, hogy olyan adatokról és tényekről írt a szerző, mint a mozik száma Európában (köztük Magyarországon), és Amerikában. Folyamatában láttatja, ahogy a filmgyártás megszerveződik világszerte.

Keleti Adolf szerint a film nemcsak olcsó népszerűsítő eszköz. Széleskörű ismeretre, egyéni gondolkodásmódra vall, hogy erre is figyelmet fordított. A német, az európai, majd ennek hatására a magyar filmmel foglalkozó szakirodalomban is kiemelendő

az a tény, hogy a minőség kérdése nemcsak esztétikai kategóriaként jelent meg, hanem mint filmszociológiai elemzési szempont is. Az 1910-es években, a filmmel kapcsolatban kiemelten kezelt internacionalizmust Keleti Adolf nem hangsúlyozta túl, de fontosnak tartotta a film nemzeti jellegét. Az egyes országok filmjeinek általános jellegzetességeit így fogalmazta meg: „A francia filmet az amerikai film-től könnyen meg lehet különböztetni. A tájak, az embertípusok, a cselekmények (sic!) mind mások. A francia nagy szeretettel tárgyalja a szerelmi történeteket, az amerikai ezzel nem sokat törődik. Annál jobban szereti azonban az idegizgató jeleneteket. A különféle merényletek, rablások kedves tárgyai. Ha vadászatot mutat a mozi, amelyen mindenféle közlekedési eszközt használnak, s ahol az autó meggyullad, s végül felrobban, akkor az egész biztosan amerikai film”. (7)

A szerző szociológiai személetét tükrözi az a tény, hogy a reklámról, a mozik számáról, a közönség ízléséről, a közönség elvárásairól, a film gyermekekre tett hatásáról is elmélkedik művében. „A tömeg mindenhol és mindenütt egyenlő. Szereti az érzelmet, amelynél sírhat is. Egy-egy emléke elevenedik meg ilyenkor. Egyáltalában nagy szeretettel néz minden olyan dolgot, amely az életére emlékezteti.” (8)

Kitért arra is, hogy a magyar mozik nézőinek az ízlését nemcsak a magyar filmek határozzák meg, hisz alig néhány film készül a hazai filmstúdiókban. A mozik műsorának nagyobb hányadát a külföldön gyártott filmek tették ki. A külföldön gyártott filmekben megjelenő durvasággal hosszan foglalkozott, mivel ezen filmeket nem tartotta alkalmasnak a „tömeg ízlésének a fejlesztésére”. Féltette „a lányainkat a lánykereskedelemmel” foglalkozó filmekről, hisz – állapította meg – a „könnyelmű élet bemutatása nem mindig válik elriasztóvá”. A továbbiakban ezt írta: „Nem akarom azt állítani, hogy a könnyelműségeket valaki azért követte el, mert a mozgóban látott ilyesfélét. De azt már igenis állíthatom, hogy a mozgóban látott kép legalábbis elősegítette azt. Ez pedig magában véve is nagy veszély, mert a mozgót az emberek milliói nézik végig, s így hatásában és eredményében a ponyvairodalomnál is veszélyesebb lehet”. (9)

A film szerinte az olvasásra készít fel, ezért az irodalom-centrikus műveltség gyarapítását várta el tőle. Úgy érezte, hogy a cenzúra ugyan „gyűlöle-

tesen hangzó szó a magyar fülnek”, mégis szükség lenne rá: „Ami az egyikre nem veszélyes, az a másikra igenis az. A mozi a nagy tömegé, minden, amit bemutat, ebből a szempontból bírálendő el. Ezért keresik mindenfelé a módokat, hogyan lehetne távol tartani onnan mindent, ami az ízlést rontja”. (10)

A filmeket három csoportba sorolta az erkölcsi hatás szempontjából:

1. hasznos; 2. nem hasznos, de nem is káros; 3. káros.

Főleg ez utóbbi két csoport miatt külön mozikat javasolt a gyermekek számára, és sürgette az iskolák vetítőhelyekkel (vetítógép-terem, sötétítő függöny, stb.) való felszerelését.

Az 1913-ban kiadott mű ugyan utalt a nemzetközi, főleg német szakirodalmi forrásokra, de a tanulmány végén nem közölt bibliográfiát. A tanulmányíró művében többször hangsúlyozta, hogy célja: hozzásegítse a magyar olvasókat egy modern eszköz, a film megismeréséhez. Ehhez használta fel a német filmszociológiai szakirodalom eredményeit.

Valószínűnek tartjuk, hogy Keleti Adolf annak a mozgalomnak a résztvevőjeként kezdett el a filmmel foglalkozni, amelynek a jegyzőkönyvi kivonata az előző részben ismertettük. Azon pedagógusok közé tartozhatott, akik a filmet az oktatás, a népnevelés részévé akarták tenni.

Az első moziról szóló filmszociológia 1915-ben jelent meg A mozi címmel, írója Körmeny Ékes Lajos volt. A szerző Kassán 1907-ben Városszépítő Egyesületet alakított, 1908-ban pedig mozit nyitott. A 109 oldalas tanulmányában több éves tapasztalatait, és a – főleg német – filmszakirodalomból nyert ismereteit összegezte. A tanulmány először Kassán, a „Városi Szemlé”-ben jelent meg, majd 1915-ben Budapesten, mint különlenyomat. Körmeny Ékes Lajos nagyon modern szemléletű elméletíró volt, aki a társadalmi kommunikációként kezelte a filmet/a mozit. Minden megközelítést, kérdésfeltevést a szociológiai szemlélet itatta át. Tanulmányában írt a mozi-iparról, a filmgyártásról, a szennyfilmről, a hatósági beavatkozásról, a mozi közönségéről, a színház és a mozi kapcsolatáról. A mozi feladatai között kiemelten kezelte a művészfilmek vetítését. Foglalkozott a mozi népnevelő szerepével. Témaként kezelte – bizonyára a világháborúra tekintettel – a katonai filmoktatást. A film

közigazgatási feladatait is elemezte. A tudományos precizitás eredménye, hogy pontosan felsorolta az általa felhasznált forrásokat. A tanulmány végén olyan statisztikai táblázatok is szerepeltek, melyek a magyar mozik 20. század eleji állapotáról adtak pontos képet.

Mint mozival foglalkozó, mozit alapító, forgalmazási szakember egészen másként ítélte meg a filmet, mint a pedagógusok tették ugyanabban a korszakban. A film és a társadalom kapcsolatában elsősorban azt vizsgálta, hogy a mozinak, mint kulturális intézménynek hol a helye, és mi a szerepe a társadalom tudatának, a közvéleménynek a formálásában.

A filmszociológiai gondolkodás szempontjából jelentős, és ugyancsak a film-művészetszociológia csírájaként értékelhető, ahogy az egyes nemzetek, az egyes műfajok, és a közönség kapcsolatát elemezte, és már a század elején figyelmeztetett az amerikanizálódás veszélyére. „Az amerikai mozi-drámának – mint drámának – vannak jellegzetes fogyatékosai is. Ilyen az, hogy alakjai rendszerint a szélsőségeket képviselik. A határtalan nagylelkűség és önfeláldozás, a minden emberi érzésből kivetkőzött gonoszsággal és önzéssel áll szemben. Azon kívül szinte elmaradhatatlan mindegyikből legalább egy-egy 'Rajta-rajta' tempóban való lovaglás, indiánus vagy cowboy üldözés, végül a meseszövevényben bizonyos hasonlóság. (...) E szinte sablonos tárgy azonban mindig érdekesen szőtt mesében van feldolgozva, és gyors egymásutánban következő jelenetek tarkítják a cselekményt. A darabok értékét fokozza, és sikerüket biztosítja azoknak a mesterileg kiválasztott tájaknak a szépsége, ahol a cselekmény lefolyik.” (11)

Majdnem minden korabeli, élvonalban lévő filmgyártó országról írt rövid tanulmányában. Így a francia, az angol, az olasz, a dán, a német, az orosz, az osztrák filmipar és filmek jellegzetességeit körültekintően jellemezte. Munkájának külön érdeme, hogy nemcsak a játékfilmekkel, hanem a dokumentumfilmekkel, a tudományos filmekkel és a híradókkal is foglalkozott.

Felfedte azt, hogy a film-/mozi szakma és a gazdaságpolitikai, valamint a politikai hatalom között éles érdekellentét van. Szerinte a filmszakma érdeke az, hogy a film a műveltség/a kultúra részévé váljon, amivel véleménye szerint a gazdaság, és a politika

nem nagyon törődik. Ezeknek az érdekellentétnek az elkülönítésével azt is megfogalmazta, hogy a film elindult a művészetté válás útján. „Sajátos és egyúttal kétségkívül sajnálatos jelenség, hogy a hatalmas német tőke még akkor sem mutatott elég megértést a filmgyártás nagy jelentőségével szemben, amikor a mozik Németországban már elszaporodtak. Pedig az egész világon ismert nagy német fényképészeti és optikai gyárakra ezen a téren nagyszerű hivatás várt és ezeknek a termelésben való részvételük nemcsak gazdasági vonatkozásban lett volna az ottani nagy filmfogyasztás mellett óriási jelentőségű, de megelőzte volna a 'Schundfilms' gyűjtőnév alá foglalható azon képeknek beözönlését, amelyek leküzdése ellen később a hatóságok és a társadalom olyan hatalmas erővel összefogtak. Csak természetes, hogy egy versenyképes német filmipar a mi piacunkon is döntő tényezővé vált volna, s az egészséges német talajból sohasem nőhetett volna ki az a sok dudva, amelyet az erkölcsi felháborodás erejének kellett onnan kitépni.” (12)

A film gyártására, forgalmazására kialakuló intézményi hálózat működési mechanizmusainak formális és informális szintjeit, mint a szakma jeles képviselője ismerte. A filmek gazdasági, pénzügyi feltételeinek részletes elemzését adta. Leszögezte, hogy a közönség a filmet elsősorban, mint a szórakoztatás egy formáját kedveli. Meglátása szerint a közönség minden egyéb szórakoztató eszköz elé helyezi.

Ismertette Conrad, Walter: Kirche und Kinematograph című munkáját. Ebből a filmszociológiai műből kiemelte azokat az adatokat, amelyek a német közönség tudatát, értékrendszerét formáló filmalkotások tartalomelemzéséből származtak. 1908-1910 között a német mozikban vetített 250 film között (a szerző kifejezéseit vettük át) 97 gyilkosság, 45 öngyilkosság, 51 házasságtörés, 19 kerítés, 22 szöktetés, 25 kéjvő, 176 tolvaj, 35 iszákos volt látható, vagyis minden ötödik filmben egy öngyilkosság és két gyilkosság fordult elő. Sajnos a magyar filmszociológiában ilyen típusú elemzést nem találtunk. Nem elemezték a korszak filmmel foglalkozó kutatói, hogy a magyar mozikban játszott filmek értékvilága milyen. De valószínűleg nem állunk messze a valóságtól, ha a magyar mozik műsorán szereplő filmekben is hasonló arányokat tételezünk fel, ha a tematikájukat vesszük. Vagyis a magyar moziba járók is hasonló filmeket láttak, mint a német moziba járók.

A filmet, és a sajtót összekapcsolta Körmeny Ékes Lajos abból a szempontból, hogy mindkettőt felelőssé tette az ún. „szennyfilmek” („Schundfilm”), és a „szenny témák” miatt, melyek a közönséget félrevezették. Kora előtt járva vetette fel, hogy a tömegkommunikációs eszközöket – a filmet és a sajtót – egy rendszerként együtt kellene elemezni. Többek között ezt írta: „De része van a közönség ízlésének ilyen megmételtyezésében annak a napi sajtónak is, amely tisztán szenzációhajhászatból valóssággal hőskökké avatja a nagyobb feltűnést keltő bűncselekmények elkövetőit”. (13)

Részletesen ismertette a német filmszociológiai szakirodalom azon példáit is, melyek azt bizonyították, hogy bizonyos típusú, stílusú filmek hogyan rontották a német közönség erkölcsseit.

Az egész könyvet áthatotta az empiria nagyfokú tisztelete. Körmeny Ékes Lajos minden megállapítását a vonatkozó szakirodalommal, illetve az empirikus példák sokaságával támasztotta alá. Sorra vette azokat a külföldi példákat, amelyekben a civil szerveződések, az egyesületek a társadalom – főleg a fiatalok/a gyerekek – lelki egyensúlyának a megvédésére jöttek létre. Hiányolta, hogy ilyenek Magyarországon nem találhatók. Elsőként írt arról, hogy a közönség nem homogén egész. Az ízlésbeli, a kulturális különbségeket a filmkínálatban, a mozik állapotában figyelembe kellene venni, a differenciált színvonalú és programú mozik üzemeltetését sürgette.

A tisztességes reklám mellett kiállt, de elítélte a közönség becsalogatására kitalált csalásokat: „A darabok címeit, alcímeit – gyakran a tartalomtól eltérően – bizonyos ’poetica licentia’-val úgy igyekeznek összeállítani, hogy a hatás mennél bizonyosabb legyen. Ennek kedvéért – jól számítva a közönségnek a tilos után való vágyakozására – megtörténik az is, hogy a plakátot átragasztják ’Rendőrileg betiltva, mégis előadjuk’ felírással, feltűnően kiabáló szalagplakáttal. Szerencse, hogy az ilyen fogásokat nem sokszor lehet megreszkírozni, mert aztán igazán jön a betiltás”. (14)

Elemezte a hét napjait abból a szempontból, hogy mikor erősebb (szombat, vasárnap), és mikor a gyengébb (péntek) a mozik látogatottsága. Ennek munkarendi, időjárási stb. okain kívül, olyan pszichológiai és szociológiai (a kor emberének zaklatott életritmusa, a történetek kvázi mindennapi-

sága, emiatt könnyű átérelhetősége, a jegy olcsósága, stb.) okokat is felsorolt, amelyekben a német filmszociológiai eredmények mellé odatette a saját empirikus tapasztalatait. Német statisztikát is közölt arról, hogy a nagyobb városokban (Kölnben, Düsseldorfban) az egy lakosra jutó évi mozi-látogatás átlaga 6. A közönség legérzékenyebb részének a gyerekeket/a fiatalokat tartotta. Ezen mozilátogatói réteg mozi-látogatási jellegzetességeit külön, és igen részletesen ismertette. „Csak természetes az is, hogy minél inkább magára van hagyatva egy gyermek, minél kevesebbet foglalkoznak oktatásával és lelki életével, annál nagyobb mértékben érvényesül vele szemben a mozi nevelő hatása. Ezen a ponton válik tehát nagy fontosságú társadalmi kérdéssé az, hogy a mozi milyen irányt követ.” (15)

W. Warstat – F. Bergmann: Kino und Gemeinde, és E. Alteloh: Zur Sociologie des Kino című német tanulmányok alapján sorra vette a legfontosabb társadalmi-demográfiai változók szerint bontott moziba járási adatokat. A német falusiak-városiak, fiatalok-öreg, férfiak-nők, foglalkozási csoportok (munkás, kispolgár, alkalmazott, diplomás) moziba járási gyakoriságáról, mozi attitűdjéről, filmízléséről készült felvételek eredményeit figyelemremélton tartotta. Kiemelte, hogy a moziba járás nem tudatos filmválasztás alapján történik. „Még a rendszeres mozilátogatóknál – akik a mozival szemben elfoglalt álláspontjukat egyébként szabatosan kifejtették – sem sikerült a kérdőíveken tájékoztatásra alkalmas feleletet kapni arra a kérdésre, hogy milyen tárgyú daraboknak adnak előnyt?” (16)

A színház és a mozi kapcsolatát sem esztétikai oldalról elemezte. A két kulturális intézmény kapcsolatának történetéből különösen a két intézmény rivalizációs harca érdekelte. „A színház és mozi harca az újabbkori kultúr-jelenségek történetének egyik legérdekesebb fejezete lesz. A kinematográfia feltalálásával a technika a művészet birodalmában, a színházak között csinált forradalmat. Ez a zseniális találmány szinte máról-holnapra valóssággal hatalom lett, mert hiszen az embereknek óriási tömegeit képes volt megmozdítani és magához vonzani. A ’mozibacillus’ az első drámák megjelenése után 1908-ban kezdett ’pusztítani’. Sajnos, hogy még akkor sem láttak benne egyebet, mint egy szórakozási alkalmat és a színházak pénztárait veszélyeztető félelmes vetélytársat. Kultúrképességeit nem ismerték fel s engedték, hogy minden művészi készültséget tökéletesen nélkülöző dilettánsok kezébe kerüljön.” (17)

A film és a színház különbségeinek a felsorolásából nem hagyta ki a „testbeszédet” sem, mely, mint a film előnye, új dimenziók feltárását tette lehetővé. Az esztétikai különbségeket nem egyszerűsítette le a szép/csúnya, a jó/rossz ábrázolására és nem arra törekedett, hogy kimutassa a színház magasabbrendűségét. Differenciáltan fogalmazott. Egyben a film művészetté válásának lehetőségeit kereste. Ezért is volt képes arra, hogy film-művészetszociológiai aspektusokat is beépítsen filmszociológiájába.

Külön fejezet szólt a katonai filmoktatásról, és a közigazgatási feladatok filmmel való megismertetéséről. Sorra vette azokat a kezdeményezéseket, ahol a katonai kiképzést filmmel könnyítették. A tűzoltóság, a cenzúra és a film/mozi kapcsolatáról is írt. Ezzel kitágította azt az intézményi hálózatot, és kapcsolati rendszert, amiről a filmszociológiák, filmmel foglalkozó munkák a korábbiakban sohasem írtak. A mozi és a hatalom kapcsolódási pontjainak elemzését hangsúlyozta. A cenzúrát a gyerekekre, a fiatalokra, a tömegekre való tekintettel sürgette. A tanulmányt a német nyelvű források, és a magyar mozikról készült táblázatok zárták. A táblázatokban valamennyi „törvényhatósági joggal felruházott város”, és „rendezett tanácsú” város mozija felsorolásra került. Mindegyik városról közölte a lakóinak a számát, a mozik számát. Kivetítette hány lakosra jutott egy-egy mozi, mekkora a mozik befogadóképessége, és hány lakosra jutott egy-egy hely. Táblázatot közölt arról, hol működnek a mozik a színi évadban, mikor alapították őket, limitálva van-e a mozik száma az adott városban, hány rendőrt tart a mozi, milyen a rendőrök díjazása. Elkülönítette egymástól a rendőrt, és a rendőrtisztet, és mindketőnek a számát, illetve a díjazását és közölte. Ugyanezt a tűzoltó és a tűzoltótiszt esetében is megtette. A jegyzet rovatban szerepelt, hogy vasárnaponként detektív is, mozi-szkeccs vetítése esetén rendőr és rendőrtiszt is volt a moziban.

A filmstatisztika

Az 1910-es években több filmszociológiai könyv került kiadásra, mint az 1920-as, az 1930-as években. Ennek ellenére nem szegényes a film/a mozi filmszociológia, mert a szakmai folyóiratokban sok cikk, tanulmány jelent meg. Elsősorban a Filmkultúrát (1928-1938 között) kell kiemelni, melynek a hasábjain sok volt a mozival foglalkozó cikk, tanul-

mány (kiemelkedően magas a filmszociológiai tárgyú és módszerű tanulmányok száma).

A filmszociológia egyik első, folyamatosan publikáló kutatója Castiglione Henrik. Ő az első magyar filmszociológus, vagy, ahogy ő nevezi magát, az 1941-ben általa szerkesztett első magyar Filmlexikonban, „filmstatisztikus”, akinek önálló kutatásai voltak. A kötelező adatszolgáltatás információit, a népességvizsgálatban rendszeresen összegyűjtött, filmre, mozira vonatkozó adatokat értelmezte, elemezte. A magyar film-, mozi-statisztika hazai megalkotója volt.

1886-ban született Budapesten, és 1960-ban halt meg ugyancsak Budapesten. Középiskolai érettségi után került a magyar, királyi Központi Statisztikai Hivatalba, ahol 1921-ig dolgozott a KSH-ba kerülése után szinte azonnal a film felé fordult az érdeklődése. A KSH-tól a filmszakmába került. Filmfolyóiratokat alapított, szerkesztett. 1921-ben a Corso filmszínház vezetője lett. 1923-ban ECO néven alapított részvénytársaságot (a Corso és az Omnia mozik egyesítésével). 1939-től a filmiparban is tevékenykedett, mint a Sláger film kft. ügyvezetője. Mint művészeti vezető, filmek gyártásában is részt vett. Tagja volt az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnak, a szakmaközi döntőbírósnak. 1925-28 között a magyar kereskedelmi statisztikai értékmegállapító bizottságának is tagja. Hiteles törvényszéki szakértő. A szakmai szervezetek által szervezett szaktanfolyamokon rendszeresen tartott előadásokat. Nagyon aktívan részt vett a szakmai közéletben, szinte minden jelentősebb szakmai folyóiratban (Mozivilág, Filmkultúra, Magyar Film) rendszeresen publikált. 1948-ig volt az ECO vezetője. A filmgyár államosítása után teljesen háttérbe szorították a korábbi években betöltött pozíciói miatt. Amikor 1960-ban meghalt, egyetlen szakmai folyóirat sem közölt róla nekrológot. Szakmai jelentőségét nem méltatták semmire, pedig a cikkei, a könyvei alapján nem tűnik sem a hatalom, sem a fasiszta ideológia „szócsövének”. Szerteágazó filmszociológiai tevékenysége meghatározó a diszciplína hazai történetében. Helyét és jelentőségét talán azal tudjuk a legjobban érzékeltetni, ha azt a szakmai vitát elemezzük részletesebben, amelyet 1935-ban, a Filmkultúrában megjelent cikke indított el.

Statisztikai adatokkal bizonyította, hogy mind a népesség számát, mind a film iránti érdeklődést tekintve Magyarország több mozit is elbírna. Támó-

gatással a filmbehozatal 15%-os csökkentése után, szinte elérhetővé válna a magyar filmek számának az emelése. Név szerint felsorolt 183 községet, amelynek a lélekszáma meghaladta a 3000-t, és nincs bennük mozi. Gyakorlatilag a vidéki mozihálózat kialakításának stratégiáját dolgozta ki, és a 398 működő mozi számát 900-ra akarta emelni. Véleménye szerint így lehetővé válna a színházkultúránkhoz hasonló filmkultúra kialakítása. Úgy vélte, hogy a több mozi azt is elősegíthette volna, hogy a magyar mozikban az idegen nyelvű filmek mellett több magyar film kerüljön bemutatásra. Érvelésében, megközelítésében nincs ideológiai aspektus. Inkább film-művészetszociológiai attitűd fedezhető fel abban a tényben, hogy a filmet, a mozit a kultúra részeként kezelte. Hangsúlyozottan nem csupán szórakoztató kifejezési lehetőségnek tartotta a filmet.

A következő Filmkultúra számtól kezdve közölték a Castiglione tanulmányhoz kapcsolódó hozzászólásokat. Morvay Pál, a Magyar Mozik Országos Egyesületének az ügyvezető alelnöke reagált elsőként Castiglione elegánsan, nagyon sok táblázattal, grafikonnal alátámasztott okfejtésére A statisztika és az élet címmel.

Morvay nem értett egyet Castiglione számításával, és sorra vette, hogy gazdaságilag mennyibe kerülne az új stúdiók, mozik felépítése, berendezése, üzemeltetése. Féltette a vidéki mozi-tulajdonosokat is, akik szerint nem rendelkeztek „kellő üzleti rafinériával”, mert szerint a Castiglione ötlet kivitelezéséhez erre lett volna a leginkább szükség. Cikke végén felszólította a „kartársait, a filmkölcsonzókat”, hogy szóljanak hozzá a felvetett problémához.

A Filmkultúra szerkesztősége lehetőséget kínált különböző vélemények nyilvánossá tételére. A szakmai érdekek nyílt vitája zajlott több hónapon át. A 4. számban Castiglione Henrik válaszolt Morvay ellenvetéseire „A statisztika és az élet” címmel, vagyis csupán annyit változtatott a Morvay cikk címén, hogy idézőjelbe tette. Legfőbb érv, hogy a nagyszámok törvénye, és a statisztika igenis alkalmasak arra, hogy a valóság számára ötleteket adjanak. Elemezte a cseh, az osztrák, a francia és a jugoszláv viszonyokat, közölte az ottani mozi statisztikákat. Az összehasonlításból kiderült, hogy Ausztria, Csehország, Franciaország, Jugoszlávia mozi statisztikáit a magyar mozik számával összevetve, mi vagyunk a felsorolt országok között a rangsorban a mozik szá-

mát tekintve az utolsó helyen. A cikk egyértelműen bizonyította, hogy a magyar filmszociológia túllépett a naiv, amatőr korszakán. Castiglione, mint filmszociológus képes volt a tények elemzésével, a nemzetközi összehasonlítással a konzervatívabb álláspontok igazságát megkérdőjelezni. Érvelésében szerepeltek az említett országok, és hazánk 5000 és a 3000 fős településeinek a mozi ellátottsága. Tisztában volt azzal, hogy valamennyi helység mozival való ellátottsága nagyon sok pénzt igényelne. Ezért javaslatokat tett arra, hol lehetne filmvetítésre alkalmas termeket kialakítani (pl. kultúrházakban, iskolákban).

Castiglione igazát támasztotta alá Schneider Ede hevesi mozi-tulajdonos érvelése is. Mint vidéki mozis Morvaytól eltérő módon látta a helyzetet.

Morvay az 5. számban folytatta a vitát. Azt felismerte, hogy Castiglione képzetesebb nála a statisztikák értelmezésében, ezért nem a statisztikák, hanem a mozi-programok elemzésével próbálta alátámasztani igazát. Szerinte a közönség Ausztriában sem a hazai gyártású, vagy a német nyelvű filmekre kíváncsi, hanem az amerikaiakra, ami jobb, ha nem olyan mértékű a magyar mozikban. Nálunk is, a vidéki mozikban is inkább más nemzetiségű filmeket vetítenének, mint magyart, ha a mozik számát növelnék, akkor meg minek a több mozi. Furcsa az érvelése, hogy a szűkített választék megóv bizonyos negatív hatásoktól

A vitának talán csak tudománytörténetileg van jelentősége. Hisz a mozik számát nem a filmszociológus, filmstatisztikus érvei alapján növelték, vagy csökkentették. Viszont elismerték: a filmszociológus, és a filmstatisztikus olyan külön szakma, melyeknek sajátos logikája, érvrendszere, módszere van a társadalom működésének az elemzésére.

A 7-8. számban újabb két cikk jelent meg. Az egyiket Castiglione Henrik, a másikat Dr. Pogány Frigyes, a Magyar Statisztikai Társaság alelnöke írta. Castiglione ebben a cikkében pontról-pontra bebizonyította, hogy Morvay rosszul értelmezte a korábbi cikkeiben közölt adatait. A vitasorozatban Dr. Pogány Frigyes döntőbíróként szerepelt. Mind a hatalom, és mind a szakma rangokban bővelkedő szaktekintélye először mindkét vitatkozó felet, Castiglione-t és Morvayt is bírálta. Helytelenítette, hogy Morvay olyan kérdésekhez szólt hozzá, amire nem értett. Castiglione-t bírálta, mert „túl ma-

gas lóról” bánt ellenfelével, lekezelte a tudományos szakmán kívülről jött érvelést. Az államtitkárként is tevékenykedő professzor elismerte Castiglione szakértelmét, az adatainak a pontosságát, a levont következtetéseinek az igazságát, de valószínűleg (kultur) politikai érdekek érvényesítése miatt mégsem mellé állt a vitában, hanem Morvay mellé. Nem fogadta el, hogy a magyar színházhoz hasonló filmgyártást, és mozi-parkot kellene létrehozni. A 398 moziról 900 mozira való növelést csak akkor tartotta volna elképzelhetőnek, ha meghatározzák azt az időintervallumot, ami alatt ezt a fejlesztést végre akarják hajtani. A gyors fejlesztést nem tartotta elfogadhatónak. Leszögezte, hogy a magyar lakosság foglalkozási megoszlása nem hasonlít a fejlettebb országokéhoz, ezért még távolinak tartotta a szabadidő olyan mértékű növekedését, mint ahogy az Ausztriában és Csehországban alakult. Ezen államokban a falusiak aránya, az iparosodás mértéke miatt sokkal alacsonyabb volt a lakosságon belül, mint hazánkban. Érzése szerint ez ismét arra érv, hogy nincs sokkal több vidéki mozira szükség. Castiglione szakmai tudását, a szakmának, mint szakértőnek való „ajánlkozását” fontosnak tartotta, és a mozikok figyelmébe ajánlotta. Mint írja: „... felfogásom az, hogy Castiglione úr igen jó szolgálatot tett a szakmai érdekeknek és nagyon is kíváncsún tartanám, hogy ismételten tett ajánlkozása más, nagy horderejű kérdések megvilágítására és megvitatására megértéssel találkozók és hogy ennek a lezajlott vitának záróakkordjai ne vegyék el a kedvét a különböző mozi és filmstatisztikai tudományos és gyakorlati kérdések taglalásától”. (18)

A magyar filmszociológia történetében ez a vitasorozat az első példa arra, hogy a szakma rendelkezik olyan képviselővel, aki képes hatalmi/kulturpolitikai döntést előkészítő felmérést készíteni, tanulmányt írni. Azonban a vitasorozat arra is példa, hogy a hatalom, a politika még nem érett ennek a fogadására.

A filmszociológia ekkor még intézményesen nem született meg, de a filmszociológiai felmérések, kutatások szükségessége már megfogalmazódott. Fontos tény, hogy az első, 1941-ben megjelent Filmlexikonban (szerkesztő: Castiglione Henrik) ugyan filmszociológia címszót nem találhatunk. Viszont Statisztikai adatok címszó alatt a világ szinte valamennyi országának teljes (köztük a magyar) filmgyártásáról, forgalmazásáról, mozi-parkjáról táblázatokkal, grafikonokkal illusztrált ismertetés

jelent meg, melynek készítője Castiglione Henrik volt.

A tömegkommunikációs eszközök rendszerében a film és a rádió szinte egyidőben vált elérhetővé a befogadók számára.

1925. december 1-én indult meg a magyar rádiózás. Ezzel a tömegkommunikációs eszközök száma gyarapodott. 1941-ben magyar szerző tollából jelent meg a rádióról olyan könyv, amely a tömegkommunikációs eszközrendszert együtt kezelte, és a „gépművészeteket” (film, rádió, hanglemez) együtt tárgyalta.

Kilián Zoltán: Gépművészetek című monográfiája kisebb részben esztétika, nagyobb részben szociológia. Ezt pontosan jelzik a fejezetek címei is (A gépművészet lényege és fajtái; Az esztétika tudománya és a gépművészetek; Gépművészet és kultúra; Az alkotó szépíró és alkotó zeneköltő háttérbe szorulása a gépművészetekben; Gépművészet és más művészeti ágak; Gépművészet és egyház; Gépművészet, politika, történelem; Az élet átalakulása a gépművészetek folytán; Gépművészeti kultúrpolitika). A könyv szerzője már címmel is jelezte, hogy a magasabb művészetek előkelőbb kasztjába szeretné emelni a filmet, a rádiót és a hanglemezt. A rádió hasonló utat járt be a társadalmi kommunikációban, mint a film. A nagyobb múlttal rendelkező kulturális intézményekhez, kifejezési formákhoz való igazodás után találta meg a rádió is a saját arculatát, jellegzetességeit. A könyv szerzőjének legnagyobb érdeme a rendszerben való gondolkodás. Ennek eredményeként az új kifejezési formákat, a filmet, a rádiót, és a hanglemezt együtt, egymásra hatásukban, összetartozásukban elemezte. A rádió és a hanglemez művészi lehetőségeit, szórakoztató jellegét egymással és a filmmel is összevetette. A társadalmi fontosságukat és hasznosságukat szociológiai, a filmszociológiai tényekkel, adatokkal támasztotta alá. Részletesen ismertette, ahogy a társadalmi élet, a közgondolkodás, a szabadidő átalakításában bekövetkezett változásokat a film megjelenése átalakította. A társadalmi kommunikáció legfontosabb eszközeként kezelte a filmet és a rádió számára is járható útnak tartotta a film születésétől a 40-es évekig megtett útját. Szemben a korábban elemzett tanulmányokkal ez a könyv nem nélkülözte a korszak fasiszta ideológiájának hatását. „Az átlagos szórakoztató film sokszor nem előbbre vivő és nem felemelő” – írta – „szerencsére a léhásító hatás

már eltűnik a kialakulóban levő magyar filmköz tudat tiltakozása hatására. Ez a kifejlődő filmközvélemény lassanként irányt és átfogóbb, nemzetibb, íróibb tárgyválasztási tervet parancsol a 'filmszakma' embereinek." (19)

A közönségszociológia

A hatalom elvárásai agresszívebben fogalmazódtak meg 1938 után a filmszakma területén, ami azt eredményezte, hogy a hivatalos ideológia jobban átítatta a filmszociológiát.

A filmszociológia témakörei gazdagodtak a tudományra nehezedő ideológiai nyomás ellenére is, vagy éppen azért (!). A filmszociológián belül talán ennek a hatalmi nyomásnak az eredményeként erősebbé vált a film közönségszociológia. A közönség a filmszociológiában azért került kiemelt helyre, mert az ideológia az általa igényelt/követelt „új típusú” alkotásokat, vagy a cenzúra szükségességét a tömegközönség ízlésével, lelki igényeivel akarta bizonyíttatni.

Erre jó példa Ávédik Félix Dr.: A mozi és közönsége című munkája. Szerző a királyi büntető-törvényszék másodelnöke volt. Foglalkozásából következett, hogy a dokumentumfilmnek, mint műfajnak a fontosságát mindennél fontosabbnak tartotta. Sajátos belüleges szemlélettel azért tartotta fontosabbnak, mert a nyomozó hatóságok számára nyújthatnak segítséget. „Egyes pillanatnyi mozzanatok megrögzítésével (sic!) pl. balesetről, tömegmegmozdulásról, tüntetésről készült filmfelvétellel a film kitűnő segítő eszközzé válhatik a nyomozó hatóságoknak s a bíróságoknak. Ezek a film kis kockáiban az ingadozó és az emlékezet esetlegességeinek kitett tanúvallomásokról hitelesebb, élethűbb s megdönthetlenebb bizonyítékaikhoz juthatnak.” (20)

Idézi ugyanazt a tanulmányt, amelyet már Körmendy Ékes Lajos is elemzett A mozi című dolgozatában (Walter Conrad: Kirche und Kinematograph), de más jelentést tulajdonít a kutatási eredményeknek. A film káros hatásait nem pszichológiai, hanem ideológiai aspektusból magyarázta. A német műben elemzett adatokat (a bűnesetek gyakoriságát, a filmek mondanivalóját, a filmszociológiai felmérések eredményeit) Ávédik annak bizonyítására használta, hogy a filmeket cenzúrázni kell. Szerinte a cenzúrákat már a forgatókönyvírás szak-

szában be kellene vezetni. A szerző elsődlegesen azt követelte, hogy a liberális szemléletet a magyar filmekből irtsák ki. Fasiszta szemlélete bizonyíték arra, mi mindenre használható, hányféleképpen értékelhetők az adatok. Ávédik dolgozata szakszerű, már nem a naiv, sokszor dilettáns szociológusi szemléletet tükrözi. Mégis a következtetései levonásakor a filmszociológia átideologizálása kompromittálja a tudományterületet. A szerző az általa „megbízhatatlannak” tartott filmszakmát akarta kontrollálni, ami a véleménye szerint csak az előzetes cenzúrával érhető el. A cenzúra érvényesülését is ellenőriztetni akarta, így azt javasolta, hogy a forgatókönyvtől való legkisebb eltérést is szigorúan szankcionálják. Kíváncsi, hogy „a film tartalmában erkölcsös, nemzeti, hazafias, a tisztult társadalmi felfogással egyező legyen. A vallásos élet normáinak megfelelően, annak alakításait komoly hivatásában mutassa be, ne torzítsa, ne profanizálja azokat”. (21)

A hatalom által támogatott, helyesnek tartott, a cenzúra által ellenőrzött filmek lehetnének véleménye szerint a művészileg tökéletes alkotások. Természetesen nemcsak az alkotókat, hanem a filmkölcsonzókot, a filmforgalmazókat is ellenőrizni akarta. Nem zavarta, hogy a tömegek azokra a filmekre mennek be a mozikba, amit ő rossznak és károsnak minősített. „Öntudatosítani kell a mozilátogató közönséget, hogy amennyiben igényeivel szembe helyezkedő filmet mutatnának, annak megtekintésétől tartózkodjék. Ezt a követelést előmozdítaná a lapok tárgyilagos kritikai ismertetése.” (22)

A háború előtt a magyar filmszociológia Castiglione Henrik jóvoltából szakmává vált, nemzetközi mércével is mérhető színvonalat ért el. Castiglione érdeme, hogy folyamatosan foglalkozott a filmmel. A filmstatisztikai, a filmszociológiai munkái szakszerűséget, szakmai műveltséget tükröznek.

A filmmel foglalkozó egyéb magyar szakirodalom (a filmesztétikák, filmtörténetek – főleg a nemzetközi) felhasználta a filmszociológiai kutatások eredményeit, hisz a film társadalmi fontosságát leginkább ennek segítségével tudták bizonyítani. Csak utalni szeretnénk Balázs Béla: A látható ember című filmesztétikájára, mely tele van kommunikációelméleti, filmszociológiai adatokkal. Az évente megjelenő Filmévkönyvekben (Lajtha Andor szerkesztésében) közölték a hazai mozik közönség nagyságát. Kispéter Miklós: A győzelmes film című

filmesztétikájában-filmtörténetében a hazai, és a nemzetközi filmszociológiai felmérések eredményeiről is írt. 1945-ig a filmszociológia a naiv, amatőr korszakából kinőtt, és szakmává vált. Nemcsak utánozta a külföldi szakmunkákat, hanem önálló kutatásai is voltak. 1945 után a tudományos diszciplína történetében egy új korszak kezdődött.

A magyar filmszociológia 1945-1995 között

A magyar film helyzete 1945-ben megváltozott. A filmgyártást átszervezték, a pártokhoz rendelt stúdiókban forgatták a filmeket, majd 1948-ban államosították a filmgyártat. A teljes filmes szakma átalakult. Megváltozott az intézményrendszere, a finanszírozása stb., és ezzel együtt a filmmel foglalkozó tudományterületeken is teljes mértékű volt az átalakulás.

Az egyik lehetséges átszervezési modellt Szóts István: Röpirat a magyar filmművészet ügyében című, 1945 áprilisában publikált tanulmánya tartalmazta. Ebben sajnos Szóts nem szentel külön részt a filmtudománynak, a filmkutatásnak. A filmszociológia meg sem említődik a tanulmányában. Szóts István, mint filmalkotó a filmtudományt nem tartja a filmszakma részének – nem is az –, de az eredményeit figyelembe veszi. A közönség szegmენტáltságáról, neveléséről, a filmműveltségről írva a filmszociológia lehetséges témáit jelöli ki (amelyeknek hatása az 1960-as évek induló filmszociológiai kutatásokban tetten érhető). A Röpirat... fejezetei között az szakmai, a közönség filmes oktatásának megszervezése kiemelt szerepet kap. A cenzúrárt csak a rossz filmekkel kapcsolatban tartja elképzelhetőnek. Szinte elsőként foglalkozik a művész filmmel és annak minden szempontból való támogatásáról hosszan ír.

A másik modellt a Szovjetunióból hazatérő, – elsősorban külföldön – nagytekintélyű filmesztéta, filmtudós, Balázs Béla dolgozta ki. Az általa kialakított modellben sem kapta meg a filmszociológia a neki megillető helyet, de a filmtudomány egyéb területei igen. Maga Balázs Béla, mint a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára megszervezte a filmtörténeti, a filmesztétikai, filmtudományi kutatásokat végző csoportot, a főiskolán belül. Azonban igazi kutató bázis nem alakulhatott ki, mert a csoportot nagyon gyorsan megszüntették. Az

1950-es években a filmtudományt elsorvasztották, a filmszociológia – akárcsak a szociológia – nem részesült támogatásban, sőt üldözték művelőit. Ismét a filmstatisztika volt az a terület, amelyik a filmszociológiai megközelítésmódot, gondolkodásmódot magába olvasztotta.

A közönségszociológia, mint a közvélemény-kutatás része

A háború után 1945-1949 között a filmszociológiával a rövid életű Magyar Közvéleménykutató Intézetben (röviden MKI) foglalkoztak. Ez az intézmény 1945 nyarán jött létre az MTI keretében, a Magyar Központi Híradó Rt felügyelete alatt. Magát a részvénytársaságot a Magyar Rádió, az MTI, a Filmfőosztály, a Magyar Országos Tudósító és a Magyar Hirdető Iroda hozta létre. 1949 tavaszáig 111 jelentést készítettek az MKI-ben, melyekben többször is foglalkoztak a moziba járási szokásokkal és attitűdökkel. Ebben az intézetben a magyar filmszociológia történetében először folyt elméletileg és módszertanilag intézményesen szociológiai kutatás. Nem politikai/ideológiai, nem pedagógusi megközelítés és kérdésfeltevés jellemezte az itt készített kutatásokat. Szakmailag megbízhatóak, módszertanilag pontosak voltak a felméréseik. Kutatták a mozinak, mint kulturális intézménynek a jelentőségét. Keresték a választ arra, hogy a film a kultúra részévé vált-e, milyen mozgóképkultúra alakult ki, ezen belül milyen a filmízlés.

Modern módszerrel, jól összeállított mintákkal dolgoztak. A moziba járást a szabadidős szokások közé sorolták, és az olvasással, a színházzal, a zenehallgatással együtt kutatták. A moziba járás okaira, többek között a kulturális (ízlés), gazdasági (jegyárak) tényezőkre is rákérdeztek. Az a tény, hogy a kulturális ízlés részeként kutatták a filmízlést, ismét arra mutat, hogy a művészetszociológiai szemlélet- és gondolkodásmód a filmszociológia részévé vált. A film az intézet kutatásaiban úgy jelent meg, mint a klasszikus műveltség része. Az intézetben az empirikus tapasztalatok már az operacionalizálás fázisában megjelentek. Így elfogadták, hogy a szabadidős szokásokban a preferenciák élén álló moziba járás jelentősége a társadalom gondolkodásában, viselkedésében, magatartásában meghatározó. Hatásának kutatása a társadalomtudomány számára elsőrendű feladat. A társadalmi kommunikáció eme rítusa minden társadalmi csoport és réteg kultúrájába beépült.

Mint fentebb említettük, 1948 a nagy változások éve a magyar film történetében. Államosítják a magyar filmgyárat. Megkezdődött/vagy inkább folytatódott a filmek elő-cenzúrája. Amit Ávédik még a fasiszta ideológia szellemében szeretett volna elérni, az a szocialistának, népi demokratikusnak nevezett retorikában teljes egészében megvalósult. Ettől kezdve már írott, forgatókönyvi formájában cenzúrázták a magyar filmeket.

A filmtudomány, benne a filmszociológia is megszűnt. Castiglione Henrik nem dolgozhatott. A filmstatisztikai adatgyűjtés nem szűnt meg, ami aztán segítséget jelentett az 1956 után újrainduló filmszociológiának, hisz adatbázisként működött.

A filmszociológia differenciálódása

1956 hazánkban a filmszociológia történetében fontos választóvonal. A filmszociológiában az 1948-as politikai változás után lezárt utakat próbálták 1956 után újra megnyitni. Visszatérés és pótlás egyszerre zajlott. Ugyanis a filmszociológia az 1945-1956 között az Európában/a világban, a tudomány területén felhalmozott eredmények egy részét – ami az ideológia, a napi politika számára elfogadható volt – építették be a kutatásokba. Az újrainduló filmszociológia először a filmstatisztikában a mozikról, a filmekről összegyűjtött adatokat kezdte feldolgozni. A adatok filmszociológiai elemzése 1958-ban történt meg, majd 1959-ben került kiadásra a Filmtudományi Intézetben.

Kálmán Róbert és Peregi Gyula a mozi és a film magyarországi történetét írta meg. Filmszociológiájukban az 1927-, az 1928-, az 1929- és az 1930-ban készült hivatalos, statisztikai felméréseknek, Lajtha Andor Filmművészeti évkönyveinek, valamint az 1948 utáni hivatalos statisztikáknak az adataira támaszkodtak. A monográfiájuk táblázatokat, folyamatábrákat, grafikonokat, térképeket stb. tartalmazott. A film társadalmi kommunikációjának folyamatából a közönséghez való eljutás minden vonatkozását alaposan elemezték, történeti változásait precízen ismertették. Filmszociológiai munkájukat négy fejezetre osztották. Ez a négy fejezet a magyar film közönséghez való eljutásának egyéni és csoport jellemzőit, valamint az intézményi meghatározottságát egyaránt sorra vette. A fejezetek sorrendje a következő: a magyar mozi-hálózat fejlődése 1895 és 1957 között, a magyar mozi-hálózat kapacitásának

változása, a látogatottságának az alakulása 1927 és 1957 között, a filmelosztás és a filmgyártás 1933 és 1957 között, valamint a magyar film külföldi útja, fesztivál díjai 1948 és 1957 között.

Az 1960-as évtized a filmszociológia gazdagodását hozta. Ebben az időszakban hazánkban – akárcsak a nagyvilágban – nem csupán szórakozás a film, hanem művészet is (Szóts István álmai valóra váltak itthon is, a nagyvilágban is). Az értelmiség körében éppúgy, mint a társadalom műveltebb rétegeiben a művészfilmek látogatottsága megnő, kibontakozik a filmklub-mozgalom. A moziban Jancsó Miklós: Szegénylegények című filmjét szinte ugyanannyian nézték, mint a sikeresnek mondható kommersz filmeket (egymillió nézője volt). A filmklubokban sok olyan filmet vetítettek, amelyek a széles mozi-hálózatban a kultúrpolitikai korlátozások miatt nem voltak láthatók (pl. A. Resnais: Szerelmem, Hiroshima /francia, 1959/, vagy A. Wajda: Hamu és gyémánt /lengyel, 1958/ című filmjei).

A korábbi évtizedekhez hasonlóan a filmszociológia két területe indult fejlődésnek, két tematika kapott nagyobb hangsúlyt a kutatásokban: a gyermekek/a fiatalok és a film kapcsolatának a kutatása, valamint a mozi-szociológia, a közönségszociológia. Mindkét témán belül a művészfilm a gyermek/az ifjúság, a felnőtt közönség kapcsolatának a vizsgálata jelentős helyet foglal el. Azt mondhatjuk, hogy innen a film-művészetszociológia hivatalosan is létezik, bár még arra Józsa Péter megjelenéséig várni kell, hogy deklaráltan jelen legyen a művészetszociológia a filmnél is.

A filmszociológiában a klasszikus értelemben vett iskolák, csoportok nem alakultak ki. Mégis tendenciák ismerhetők fel a különböző kutatóintézetekben folyó kutatócsoportok, osztályok filmszociológiai, művészetszociológiai tematikájában. Eltérőek a hangsúlyok, a kérdésfeltevések, a kutatási módszerek. Így folyt filmszociológiai kutatás a Magyar Filmtudományi Intézetben, a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban, a Népművelési Intézetben. Ezek az intézetek többszöri átszervezés után profilt váltottak, elsősleg átalakultak, de a filmszociológiai kutatást nem hagyták el – egészen az 1980-as évtized végéig.

A Filmtudományi Intézetben a korábbi évtizedekben megkezdett mozi- és közönségkutatás folyt.

Az intézetben az 1960-as évek végétől a művészfilmek közönségét, a filmízlés milyenségét kutatták.

A Tömegkommunikációs Kutatóközpontban a kutatók a filmet/mozit, mint a tömegkommunikációs eszközrendszer részét kezelték. A film/mozi és a televízió kapcsolatát vizsgálták. Egyrészt a mozi, mint a televízió konkurens szabadidős intézménye – vagy fordítva! – jelent meg témaként. Másrészt a filmet, mint a televízió szórakoztató/művészeti programját kutatták.

A Népművelési Intézetben elsősorban Józsa Péter (majd később tanítványai, többek között Tibori Tímea) jóvoltából folyt művészetszociológiai kutatás – ezen belül a film elsősorban úgy vált témává, mint a szabadidős tevékenységek egyike, a művészet, mint rendszer része. A közönségkutatásokban az 1945-1949 között létezett MKI hagyományait folytatva, a moziba járás, mint a szabadidős tevékenységek egyike jelent meg. A Népművelési Intézetben és annak jogutódjaiban a filmnézést és a filmízlést kutatták. A film beemelődött a művészeti kultúra, és az esztétikai élménykutatásokba is.

A film-művészetszociológia

A film-művészetszociológia azóta létezhet, amióta a filmet a kultúra, a művészet részeként is elfogadják. Magyarországon a filmet hosszú ideig a szórakoztató kultúra részeként kezelték, és mint a szabadidős tevékenységek rangsorának élén álló szórakozási formát vizsgálták. Már ekkor a filmszociológiai kutatásokban megjelent a filmet differenciáltan vizsgáló, a filmízlés problémáját is felvető kutatói szemlélet. Mégis film-művészetszociológiáról csak az 1960-as évektől beszélhetünk. Ezt tehetjük annak ellenére, hogy a kutatások szemléletét az jellemezte, amit A. Silberman így fogalmazott meg: „... vegyesen alkalmazzák a pszichológiai, szociológiai, pszichoanalitikus, antropológiai, filozófiai, esztétikai, metafizikai és politikai-ideológiai ismereteket, és ezért csak a legritkább esetben tekinthetők módszertanilag kifogástalan művészetszociológiának. Gyengeségük abból ered, hogy vagy művészeti normákat és értékeket próbálnak megfogalmazni, vagy maguknak a művészeti formáknak a természetét, lényegét kutatják”. (23)

Józsa Péter szerint a művészetszociológia egyik nehézsége, hogy a témáját nem maga határozza

za meg, hanem az esztétika. Hisz tárgyává azok a művek válhatnak, amelyeket az esztétika művészetként definiált. Ez a megközelítés mintha a műközpontú film-művészetszociológiát ismerné el, és a művészet-szórakozás dichotómia skála mentén elhelyezkedő tematikák kutatását tartaná csupán művészetszociológiának. Ma már bővült a kör, és a médiaszociológia tágabban kutatja a minőséget, a differenciálódást/differenciáltságot. A médiaszociológia a tömegkommunikációs eszközrendszert vizsgálja, és nem szippantotta be, nem szüntette meg a filmszociológiát, a film-művészetszociológiát. (24)

Sőt, a film-művészetszociológiában megjelentek olyan új tematikák, mint a vizualitás minőségéről, a vizualításban jelentkező értékekről stb. szóló kutatások. Ugyancsak ebbe a tudományos diszciplínába sorolható vizsgálatok, amelyek a filmízléssel, a közönség különböző rétegeinek a filmhez való viszonyával, az egyes művészfilmek befogadásával foglalkoztak. Ezeknek a száma az 1970-es évtizedben jelentős mértékben megszaporodott.

A gyermekek/fiatalok és a film kapcsolata

Az 1960-as években, amikor a film a kultúrpolitika jóvoltából is, kultúra vezető ágazatává vált, ismét középponti probléma a filmszociológiai kutatásokban a gyermekek/fiatalok moziba járása, filmízlése. A téma előtérbe kerülését – akárcsak a század elején – segítette az a tény is, hogy az európai országokhoz hasonlóan a pedagógusok kísérleteztek azzal, hogy a magyar órák részeként oktassák a film-történetet/filmesztétikát, egyszerűbben a filmismereteket. Az 1960-as évtizedben a mozisok és a pedagógusok egyszerre kezdtek el érdeklődni az iránt: kire, hogyan hat a film?

A gyermek/ifjúság és a film kapcsolatának vizsgálata a Filmművészeti Szövetségen belül megalakult Ifjúsági Filmbizottság és a Magyar Filmtudományi Intézet összefogásával indult el. Magát a kutatást az Ifjúsági Filmbizottság indította azzal a céllal, hogy „... fokozatosan elvégi azokat a pszichológiai és pedagógiai vizsgálatokat, amelyek szükségesek ahhoz, hogy magyar viszonylatban megbízhatóan megállapíthassuk, felmérhessük a film, a mozi szerepét ifjúságunk életében, élményvilágában, nevelésében”. (25)

A kutatás módszere, mintaválasztása szociológiai, mégis – valószínűleg nemcsak azért, mert a szerzők maguk mind pszichológusok – a pszichológia az a tudományterület, ahová a kutatásukat a szerzők sorolták. Ezt elismerve most mégis, mint határesetet a filmszociológia, sőt a film-művészetszociológia részeként kezeljük ezeket a kutatásokat. A felmérések mintaválasztása, a feltett kérdések ugyanis módot adnak erre. Ez a pszichológiai-szociológiai szemléleti kettősség az 1960-as évek óta a filmszociológián, film-művészetszociológián belül – véleményünk szerint – mindmáig megtalálható.

A Filmtudományi Intézetben a felmérésekről készült monográfiák a Filmművészeti Könyvtár sorozatban, Film és ifjúság alcímmel jelentek meg. A sorozat első két kötete tartalmazta az IF megbízásából készített felmérések adatainak elemzéseit. Az első kötet annak a kutatásnak az eredményeit tartalmazza, amelyikben 1961. december 5-24. között, 2025 iskolás tanulót kérdeztek meg. Az önkitöltéses kérdőív kérdéseire általános iskolákban, ipari tanuló iskolákban, valamint technikumokban és gimnáziumokban válaszoltak a tanulók. A kötetben különválasztották a fővárosban és a vidéken készített felmérés eredményeit. Ebben az ifjúságról/gyerekekről készített felmérésben a filmművészeti élmény szintjeit, a filmízlést, filmválasztás attitűdjét is vizsgálták. A felmérés kérdésfeltevésai, kutatási témái alapján a kötetet film-művészetszociológia tárgykörébe sorolhatjuk. Azt még egyszer hangsúlyozni kívánjuk, hogy a film-művészetszociológia és film-művészetpszichológia még szorosan kapcsolódott egymáshoz ebben a kutatássorozatban.

A film hatása fiatalságunkra című munka szerzőhármasa (Harsányi István, G. Donáth Blanka és Halász László) a filmélményt, a filmízlést igen széles kontextusba helyezte. Sorra vette azokat a meghatározottságokat, amelyek mentén haladva a gyermek/az ifjúság és a film kommunikációs folyamata a működési mechanizmusaival együtt érthetővé válik. Az általuk feltett legfontosabb kérdések, és az ezekre adott válaszaik a kérdéskör minden korábbinál mélyebb megértését tették lehetővé. Olyan problémák elemzésére vállalkoztak, mint: mik a moziba járás indítékai; melyek a legjobban és melyek a legkevésbé tetsző filmek; hogyan alakul a filmek virágkora és elévülése. A filmfelfogás s elévülés szintjei milyen általános iskolás, és milyen középiskolás korban. A különböző filmtémáknak milyen a vonzereje. Hogyan zajlik a film esztétikai átélése. Az „ifjúsá-

gi” film létező fogalom, vagy nem. Mi jellemzi a jó ifjúsági filmet. A filmcselekmény helyének és idejének meghatározása hogyan zajlik az élményfeldolgozásban. A rendező jelentőségét felismerik-e a gyerekek/fiatalok. A korhatár, és a kötelező filmek kérdése hogyan vethető fel. A filmközönség nevelhető-e és hogyan.

Az akkori felmérés azt mutatta, hogy 1961-ben a budapesti fiatalok 68%-a azért ment a moziba, mert szórakozni szeretett volna. 62%-a a tanulást, a művelődést helyezte előtérbe a filmek kiválasztásakor. A monográfia írói a művészet befogadására való képesség szocializációban való kialakulását is meghatározták: „A kisiskoláskorú gyerek, de a 10-12 éves is, a filmet a valóság többi tárgyával egyenértékű látványként nézi. Az ábrázoltak számára teljesen azonosak a valósággal. Ugyanakkor a valósághoz való erkölcsi viszonya, erkölcsi értékítéletei az érés, de főként a nevelés, a tanítás következtében sokkal fejlettebbek, mint esztétikai értékítéletei”. (26)

A Film és ifjúság sorozat 2. kötetében 4 magyar hosszú, és 4 rövid ifjúsági film hatásvizsgálatáról, valamint a gyerekek/fiatalok és a mozi/televízió viszonyáról olvashatunk. Nagyon modern szemléletet tükröz az a tény, hogy abban az időben, amikor a magyarországi televíziós készülék ellátottság még nem érte el a telítettséget, az IB Tudományos Csoportja már vizsgálja a mozi szerepének a változását. Ez a kötet ismét a budapesti általános iskolások (IV., VI. és VIII. osztályosok) filmhez való viszonyát elemzte. A felmérés az I., a III., a VI., a VIII., a XI., a XIV., a XVI és a XX. kerületekben készült. A „Légy jó mindhalálig” mintája 362, a „Négyen az árban” 146, a „Csutak és a szürke ló” 352, a „Puskák és galambok” 377, a „Szánkó”, a „Telhetetlen méhecske”, a „Vetélytársak” és a „Piros léggömb” című rövidfilmeké 266 főből állt. A gyerekeket/az ifjúságot, mint a közönség egyik legfontosabb csoportját kezelték a felmérés készítői, és a közönségszociológia keretén belül a filmízlést, az empatisz azonosulást, a filmélmény feldolgozását is vizsgálták.

Nemcsak a Filmművész Szövetség, vagy a Filmtudományi Intézet fordított figyelmet a közönségkutatáson belül a gyerekek, az ifjúság filmízlésének, moziba járásának, mozi attitűdjeinek stb. a vizsgálatára. A moziüzemi vállalatok keretében is készítettek felméréseket, melyek közül kiemelkedik a Vas megyében végzett vizsgálatssorozat, mely több publikációban került feldolgozásra. A felmérést

Szombathelyen és Gencsapátiban készítették 1966 júniusában és júliusában, iskolások és felnőttek körében. Szombathelyen 3000 fős volt a középiskolásokból álló minta, míg Gencsapátiban a lakosság 32%-át kérdezték meg. Magyarországon ebben az évben a mozilátogatók 41%-a a 15-24 év közötti korosztályhoz tartozott.

A Vas megyében készült felmérések a kultúra egészébe helyezték el a filmet. Elemezték azt a folyamatot, ahogy a filmélmény és annak feldolgozása korcsoportonként változott. A 8-14 éves korosztály tagjai még kritikátlanul azonosultak a filmhősökkel, akiket még mozgásukban is utánoztak. Annyira valóságosnak vették a filmek szereplőit, hogy bekiabáltak a történetbe, és tanácsokat adtak a hősöknek. A saját élmény ennél a korosztálynál a filmnézés közbeni élménnyel egybeolvadt, egyenrangúvá vált. A film rájuk az értelmi (a fogalmi) szféra megkerülésével hatott. A 14-18 éves korosztály tagjai „filmhabzsolókká” váltak. (Bölcs István említett egy felmérést, mely 1958/59-ben készült, és az ipari tanulók között olyan moziba járókat is talált, nem kis arányban, akik havonta 20-25 alkalommal is betértek a mozikba, hogy filmet nézzenek.) A gyermekek/a fiatalok moziba járási gyakorisága nem jelenti azt Bölcs István szerint, hogy a filmnézés magasabb szintre emelkedett volna. Ez a megállapítás is, mint a többi gyermekek/fiatalok filmhez/mozihoz való viszonyát elemző 60-as évekbeli filmszociológia, a film tudományos elemzésének gazdagodását, változását mutatta. Már nem (csak) az a cél, hogy a moziba járás gyakorisága a film fontosságát, és a tömegesség (a gyártott filmek és a nézők számát tekintve), mint extenzitási mutató a film huszadik századi vezető kifejezési formává válását bizonyítsa. A cél a filmi kommunikáció minden etapjában tetten érhető tagoltság/eltérés megértése, magyarázata. A minőség kritériumainak a filmszociológiai, film-művészetszociológiai vizsgálata, megfogalmazása. A 2000 fős szombathelyi gimnazista mintánál a legjobbnak a Fekete tulipán (480 fő), és a Fantomas (384 fő) című filmeket tartották. Míg legrosszabbnak Az orosz csoda (554 fő), és a Patyomkin páncélos (470 fő) című alkotásokat. A gimnazisták a kalandfilmeket (elsősorban a történelmi témájúakat), valamint az irodalmi művek (főleg a kötelező olvasmányokét!) film feldolgozásait kedvelték. Viszont a dokumentumfilmeket, a művészfilmeket egyáltalán nem kedvelték.

Bölcs István a kedvelt és a nem kedvelt filmekből összeálló listákat elemezve megállapította, hogy a filmértést a filmműveltség segíthetné, de sem a felnőtt közönség, sem a gimnazisták nem rendelkeznek megfelelő filmműveltséggel. Arra a következtetésre jutott, hogy az art kino mozik, valamint az iskolákban a filmes ismeretek oktatásának a bevezetése megteremthetné a filmműveltség megszerzésének az alapjait. „Az ellentmondások feloldására, az ízlésszintek nagymérvű heterogenitására eltüntetésére éppen a legrendszeresebb, állami népművelő tevékenység otthona, az iskola vállalkozhat, mint olyan hely és lehetőség, amely a legátgondoltabb, legkövetkezetesebb ráhatási alkalmakat biztosítja intézményesen.” (27)

A film-művészetszociológia, illetve a film-kultúraszociológia kutatásokat, pontosabban azok eredményeit, akárcsak a századeleji a filmszociológiát, a pedagógusok és a népművelők igényelték. (28) Ismét előtérbe került a filmoktatás, a differenciált filmforgalmazás igénye, melyeket a film-művészetszociológiai kérdésfeltevésekkel kívántak alátámasztani. A filmforgalmazás minőségének a javítása, a homogén közönségcsoportok igényeinek a kielégítése azonban nemcsak a pedagógusok részéről merült fel, hanem a filmforgalmazási szakemberek bontakozó filmpiaci szemlélete is követelte. A film-szakma, ezen belül a mozi szakma, valamint pedagógusok támogatták (rendelték meg), igényelték a film-művészetszociológiai kutatásokat.

Míg az 1950-es évekig a 20. századi modern társadalmakra jellemző adatszolgáltatási kötelezettség, a hatalmi cenzurális attitűdök alapján igényelték a filmszociológia kutatásokat, addig az 1960-as évektől más attitűdök, igények is megjelentek – megrendelői oldalán. Ez eredményezte a film művészi oldalának, a film kultúra-alakító és –teremtő jellegének kutatási témaként való megjelenését.

Ebből az új szemléletű filmszociológiai megközelítésből kiemelkedik Tánczos Gábor vizsgálata. A filmet a műveltség részeként kezelve készítette el 1967 szeptemberében, 1968 májusában és júliusában azt a művelődésszociológiai kutatást (az Országos Pedagógiai Intézet és a Népművelési Intézet összefogásában), melyben a film, az irodalom, a zene, a színház és a képzőművészet mellett, mint a modern műveltség egyik részterülete jelent meg. A minta tagjai az esti gimnáziumokban tanuló és ott végzett hallgatókból, valamint általános iskolát

végzett, de tovább nem tanuló fiatalokból, állt. A 800 fős minta a fiatalok sajátos keresztmetszetét adta. Eddig soha nem vizsgált speciális ifjúsági csoportnak a filmhez való viszonyát elemezte. A szerző többek között a következő megállapításra jutott: „Kutatásunk a filmmel kapcsolatban csakúgy, mint az összes többi vizsgált kulturális szférában, azt alapította meg, hogy az általános iskolát nemrég végzett fiatalok körében a művelődés színvonalát társadalmi méretekben elsősorban még mindig a családirag örökölt kulturális lehetőségek határozzák meg”. (29) Az irodalmi és a filmízlést is összevetette Tanczos Gábor, összefüggést találva az irodalmi, a színházi, a képzőművészet és a filmízlés között. Az ízlést meghatározó igényességet részletesebben elemezte. „A hátrányos szociális-kulturális helyzetből induló fiatalok ügye nem szűken iskolai és továbbtanulási kérdés – sorsdöntő problémája ez a tömegek általános kulturális helyzetének, a tömegek és az új művészeti irányzatok jövőbeni viszonyának.” (30)

Tanczos Gábor és Józsa Péter együtt kezdték kutatni a Népművelési Intézetben – és ezt a hagyományt továbbvivő, a témát továbbkutató Tibori Tímea – a zene, az irodalom, a képzőművészet és a film műveltséganyagban való együttélését, hierarchiáját. (31)

A filmélmény strukturáltsága

Az egyetemisták filmhez való viszonyának a vizsgálata a Népművelési Intézetben és a Filmtudományi Intézetben szinte azonos időben jelent meg. A Népművelési Intézetben Józsa Péter, a Filmtudományi Intézetben Taródi-Nagy Béla vezette a kutatást. Józsa Péter budapesti egyetemistákból választotta a mintáját. Taródi-Nagy Béla a miskolci műszaki egyetemistákból. Sokban hasonló a két intézetben folyó kutatássorozat. Hisz mindkettőben a moziba járási szokásokat, attitűdöket is felmérték. De jelentős az eltérés a kutatási szemléletben, míg a Filmtudományi Intézetben a klasszikus filmszociológiai (közönség-, illetve mozisociológiai), addig a Népművelési Intézetben a modern film-művészet-szociológiai kérdésfeltevés jellemezte a kutatásokat.

Józsa Péter kutatásai közül kiemeljük azt, amelyik 19 önként vállalkozó egyetemi hallgatóval készült. Józsa az egyetemistákkal megnézetett öt művészfilmet, és mint naiv szociológusoktól a látott filmekről

kérdőívtervezetet, illetve reflexiókat íratott. (32) A kérdőívtervezetek alapján az élmény strukturálódás hat szektorát különítette el. A szektorok a következők voltak: 1. filmtörténeti, kulturális elhelyezés, 2. cselekmény részletei, követhetősége, érthetősége, 3. a megformálás módja, az eszközök, a jelképrendszer, 4. a film által ábrázolt világ belső struktúrája, a cselekmény értelme, a film mondanivalója, 5. attitűd, 6. élmény. A reflexiók alapján három reakciósi típust különített el: 1. a cselekményre, 2. az érzelmi hatásra, valamint 3. a gondolati tartalomra, a mondanivalóra való érzékenységre. A két egymástól elkülönülő véleményformálási módszer egyaránt jelzi azt, hogy a film egymástól jól elkülöníthető szintjei mennyibe válnak élménystrukturáló erővé. Ha a kérdések alapján elkülönített szektorokat, és a reflexiók alapján elkülöníthető reakciósi típusokat vetjük össze, akkor a cselekmény és a megformálás látszik a legfontosabbnak.

Az egyes filmek befogadás-vizsgálatai is a Józsa Péter féle élménystrukturálódást erősítették meg. A cselekmény, a történet élmény-meghatározó, és –strukturáló jellege nemcsak a művészfilmek, hanem a szórakoztató filmek esetében is megtalálható. Film-művészet-szociológiai szempontból érdekes, hogy többek között olyan művészfilmekről, mint Fábri Zoltán: Ötödik pecsét (Halász László készítette a felmérést), vagy Jancsó Miklós: Fényes szelek (Féjja Sándor készítette a felmérést) című filmjei, készültek közönségvizsgálatok. A cselekményt, az érzelmi hatást és a mondanivalóra való érzékenységet mutatta ki mindét említett film befogadás-vizsgálata. A kutatások eredményei azt igazolták, hogy a művészfilmek esetében ugyanazok a reakciósi típusok találhatók, mint a társadalmilag nagyon fontos kérdéseket felvető kommersz filmek esetében, mert a nézők a saját társadalmi helyzetükkel szembesítették a kommersz film ábrázolta eseményeket (jó példa erre Bacso Péter Ereszd el a szakállamat! című alkotása – Féjja Sándor készítette a felmérést).

A film-művészet-szociológia egyik mintául szolgáló példája a Makk Károly: Szerelem című filmjéről készült kutatás (Gereben Ferenc – Helmich Dezső készítette) (33), mely a művészfilm befogadását, a két Déry novella megértésével vetették össze. Ez a kutatás már alapkérdésként kezelte, hogy a film a műveltség része. Az irodalmi és a film-műveltség közötti összefüggések feltárására helyezve a hangsúlyt.

A film-művészetszociológia egyes speciális rétegek, szubkulturális csoportok filmhez való viszonyát is vizsgálta/vizsgálja. Az 1960-as években jelentős újdonságnak számított az értelmiség filmhez való viszonyának a kutatása, vagy az 1980-as években a vallásos emberek filmértésének a vizsgálata. A minőségi filmértés, filmízlés kutatás emelődött a film-művészetszociológia témái közé, mintegy a tematikai gazdagításra mutató példákat. Kamarás István: *Zónák és átlépők* címmel írta meg befogadás-vizsgálatának eredményeit A. Tarkovszkij: *Stalker*-éről. A korábbi művészetszociológiai vizsgálatait összekapcsolja a vallásszociológiával, mert mint írja: „A vallás és a művészet egyaránt tekinthető világmodellnek, értelmezési keretnek. Mindkettő egy másik világ, amely lényegesen különbözik az ittenitől, mert nem szűkíthető le a ráció világára, nem illeszthető bele sem a mindennapi élet, sem a tudomány kereteibe. Természetesen különböznek is egymástól: genezisük is, funkciójuk is. Mintha mégis éppen a művészet kínálna lehetőséget ennek a különbségnek a részleges áthidalására olyan művekkel, amelyek az ismeretlen régiókba, a téridőn kívüli dimenziókba emelik az embert”. (34)

Kamarás István alapos, a vallásos és az ateista világnézetűek filmízlését, filmműveltségét, filmértését összehasonlító elemzését Józsa Péternek ajánlja. Ezzel jelezve azokat a szellemi gyökereket, melyek a film-művészetszociológiába elindították.

A magyar film társadalomképe

A filmszociológia, a film-művészetszociológia tematikai bővülését mutatta a filmek tartalom-elemzése. A módszerrel a filmek értékvilágát, szociologikumát tárták fel. A korábban idézett, Silbermann által felsorolt tudományágak mellé újabbak kerültek. Vagyis a művészetszociológia része lett a strukturalizmus és a szemiotika is. A magyar filmszociológia, film-művészetszociológia forrásvidéke is megváltozott. A század elején, a második világháború időszakáig a német szociológiai gondolkodásmód, kutatási stratégia határozta meg a magyar kutatási témákat és módszereket, vagy legalábbis inspiráló erővel hatottak a filmszociológiai kutatásainkra. Most a témák és módszerek bővülésekor a francia, az angol, az amerikai szociológia, művészetszociológia hatott. Ezek a hatások, illetve a francia, az angol, az amerikai eredmények ismeretése, kutatásokba való beépítése elsősorban Józsa

Péter és Szilágyi Gábor munkásságában található meg.

Szilágyi Gábor az 1957-1972 között készült magyar filmek viselkedésmintáit és konfliktusait elemezte. A filmszociológiai és a filmszemiotikai kérdésfeltevéseket együtt építette be tanulmányába. A filmeket dokumentumként, kordokumentumokként kezelte. „A filmgyártás a viselkedésminták kibocsátásával társadalmilag megbízott intézmény. A viselkedésminták adottak, ebből következik, hogy a közvetítő személye változhat, a kibocsátandó közlések jellege és meghatározói változatlanok maradnak.” (35)

Szilágyi Gábor a szerep, a státusz, a foglalkozás, a viselkedés, a magatartás pontos elkülönítésével azt az ideológiai, sokszor külső, vagy belső cenzori egyoldalúságot volt képes érzékeltetni, ami az adott időszak magyar filmjeinek tematikáját jellemezte. Az újabb rendező generációk megjelenésével filmgyártásunkban a munkás státuszú hősöket értelmiségi hősök váltották fel. Szilágyi Gábor megállapította, hogy a hatalom liberalizálódása segítette a szerzői filmek alkotóit abban, hogy személyesebb problémáikat vessék fel, illetve saját nemzedékük ideológiától mentes problémáit fogalmazzák meg. A leginkább szociológiai aspektusúvá akkor vált a szerző elemzése, amikor a filmekben megjelenő konfliktusokat vette sorra, és elkülönítette az interszubjektív/intraszubjektív és az interkulturális/intrakulturális konfliktust. A két dichotómia a csoportokon belüli, illetve a csoportok közötti konfliktusok létre utalt. Szilágyi Gábor Józsa Péter nyomdokain haladva kísérelt meg a filmszociológia/filmszemiotika segítségével az 1957 és 1972 között készült magyar filmek társadalomképét elemezni. A mintába választott 75 alkotásból 31 (41%) főszereplője munkás, 8 (11%) főszereplője paraszt, és 36 alkotás (48%) értelmiségi volt. A filmek kvantitatív elemzése párosult kvalitatív szempontokkal is, és így végigelemezte a három társadalmi státusz szerinti hősök életmódját, életértékeit, életminőségét és konfliktus típusait. Az alapos filmelemzés a szociológiai nemi szerepek, csoport jellegzetességek legapróbb elemeit is sorra vette és egyértelműen bebizonyította, hogy a vezetők és az értelmiségiek filmbeli megjelenése a legjellemzőbb. A vizsgált filmekben szinte mindig férfiközpontú problémák jelentek meg mind a szerelmi/szexuális viszonyban, mind a családokban. Szilágyi Gábor két női foglalkozást emelt ki, és elemzett külön. Részletesen foglalkozott a filmbeli

tanárnők és falusi asszonyok magatartásformájával, gondolkodásmódjával.

A filmszakma filmízlése

Az 1980-as években a filmszociológia vállaltan a filmforgalmazás feltételévé vált. Ezt látszik igazolni, hogy 1985-ben a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatósága által előírt jelentésírási kötelezettség részévé válik, hogy a megyei moziüzemi vállalatok az adott megyében az öt legsikeresebb és az öt legkevésbé sikeres film fogadtatásának körülményeit elemezzék.

Mintegy kötelezővé tették a moziüzemi vállalatok számára a filmszociológiai módszerek ismeretét, használatát. Ez a jelentésírási kötelezettség csak néhány évig tartott (36), de a szemléletmód hatékonyságát bizonyítja, hogy az 1980-as évek végén a Budapest Film létrehozta az Elméleti és Módszertani Osztályát. Ezzel létrejött a filmszociológiai kutatások új intézménye is. Kiadványaival, kutatásaival modern szemléletet hozott a filmszociológiában. Elsősorban a filmpiac hatékony működésének feltételeit szerették volna megkeresni. Néhány éves tevékenységüknek a hatása, hogy a Budapest Film a filmérték forgalmazók élvonalába került. Valószínűleg nem nagyon tévedünk, ha kijelentjük, ennek a fennmaradásnak a segítője is volt a filmszociológiai kutatások beindítása. Az ELMO tematikája jelezte, hogy egyrészt a filmszociológia köre bővült a marketingkutatásokkal is. A korábbi évtized befogadésvizsgálatainak helyébe a marketing filmvizsgálatok kerültek. Másrészt a film-művészetszociológia a minőség, a mozi kulturális színvonalának a vizsgálatával túllépett a hagyományos kutatási témákon. Harmadrészt a vállalati stratégia kidolgozásához keresett módszereket a Budapest Film, mint forgalmazó vállalat. Nagyon fontos kutatások indultak, melyekben a jegyár rugalmatlanságától kezdve, a fiatalok, az öregek ízlésének a vizsgálatán át, a mozik vizuális képéig, a mozik designjáig szinte mindent kutattak. A vizuális kép, a designkutatással pedig a film-művészetszociológia tematikája is bővült.

A kutatások közül kiemelnénk azt a szakmai önreflexiót, önmegismerést segíteni akaró ELMO kutatást, melyet a filmszemlén készítették 1987-ben, 1988-ban. A forgalmazókat kérték fel, hogy a mondanivaló érvényessége, a művészi megformálás színvonala és a film társadalmi érvényessége szem-

pontjából értékeljék a szemle programján bemutatott magyar filmeket. A kérdőív kitöltésére nem nagy lelkesedéssel vállalkoztak a filmforgalmazási szakma képviselői. A filmszakma közönségképe, filmesztétikai érzékenysége és értékrendszere vált ezzel ismertté. Kiderült, hogy a közönség és a forgalmazók ízlése között alig-alig van eltérés, vagyis a filmforgalmazók az igazi értékek alkalmazását nem nagy lelkesedéssel végezték. Nemcsak a közönség és a magyar film, hanem a mozi szakma és a magyar film között sem volt harmonikus a kapcsolat. (37)

A filmklubba járókat, mint a moziba járók sajátos csoportját, mint tudatos filmválogatókat vizsgálták a filmszociológiai kutatások. A tudatos filmválasztás nem minden esetben jelentett jobb filmízlést, csak gazdagabb filmműveltséget. (38) A közönségnek ez a sajátos része a forgalmazókhöz hasonlóan jobban ismerte a magyar filmet, az ízlését az 1960-as évek filmjei határozták meg. A művészfilmekre az új hullámos filmek szocializálták, a szelektálás értékrendjét ezek a filmek határozták meg. A mozikban ők is, akárcsak a széles moziba járó közönség, a modern szórakoztató filmeket tekintették meg. Pontosabban egyetértettek a közönség választásával.

A filmszociológia, a film-művészetszociológia inspirációi

A század eleji, inkább ismeretterjesztő jellegű filmszociológiai kutatások a német szociológia hatását, inspirációját mutatták. A filmszociológia az 1960-as évektől, főleg Józsa Péter és Szilágyi Gábor munkásságában a francia, az angol inspirációkat tükrözték. Józsa és Szilágyi nem egyszerűen forrásként használták, hanem a filmtudomány újabb irányzatainak az eredményeként ismertették meg a szakmával, az érdeklődőkkel az eredményeiket. A tudományterület a születésétől fogva a nagy egyéniségek érdeklődésétől függően produkált újat, nemzetközi összehasonlításban is színvonalast és eredetit (ld. Castiglione Henrik, Józsa Péter munkásságát). Az intézményi kutatásoknak nagyon ritkán vált a részévé a filmszociológia, a film-művészetszociológia. Csak akkor történt az intézmények részéről a tematikai beemelés, ha a hatalom kíváncsivá vált a film (a filmművészet) és a társadalom kapcsolatának a működési mechanizmusaira. Így a filmstatisztika (mozistatisztika) minden politikai érásban létezett. Vagy a közvéleménykutatások magyarországi megjelenésekor a film/a mozi, mint a kultúra, a szabad-

idős szokások része vált kutatási témává. Az 1970-es évektől a magyar filmszociológia, film-művészetszociológia önállóvá vált, kiteljesedett. A társadalomtudományi kutatóintézetek nagy átalakulása az 1980-as évek második felétől kezdődött el, amikor is a kultúra (köztük a filmszociológiai, film-művészetszociológiai) kutatások háttérbe szorultak. Úgy tűnik, hogy az intézményi háttér ismét eltűnt, és ismét egyéni ambíciók függvényében létezhet a filmszociológia, film-művészetszociológia (S. Nagy Katalin, Tibori Tímea, Banyár Magdolna, Szilágyi Erzsébet stb. kutatásaiban).

A kutatások száma nagyon csökkent, de az oktatás minden szintjén, főleg a felsőoktatásban mégis továbbél a tudományterület, hisz egyetemen, főiskolákon folyik az oktatása. Sőt, felnőtt egy fiatal nemzedék, amely érdeklődik a tudományterület iránt, elméleti és empirikus megközelítésben egyaránt foglalkozik vele, ez teszi reményteljessé a jövőt. Ezen az etapon túljutva, a filmszociológia, a film-művészetszociológia a történelmi hagyományokat folytatva ismét beemelődik valamely intézmény prioritást élvező kutatási területei közé.

Jegyzet

1. Juhász Gyula (1920) Villám. In: Kenedi János (szerk., vál.): Írók a moziban. Magvető Könyvkiadó, 1971, Budapest, 39. p.
2. Kispéter Miklós (1938): A győzelmes film. Film, tudomány, művészet. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 161. p.
3. Kispéter Miklós (1938): i. m. 162. p.
4. Ankét a pedagógiailag vezetett mozgóképes előadások ügyében, Magyar Tanítók Otthona, „Új Élet, népművelők lapja egyesületi értesítője”, 1913. Budapest, Különlenyomat, 36. p.
5. „Mozimámor” uaz, mint 1.
6. Keleti Adolf (1913): A mozgó-színház (mozi), mint a népműveltség eszköze, Pallas Rt nyomdája, Budapest, 3. p.
7. Keleti Adolf (1913) i. m. 10. p.
8. Keleti Adolf (1913) i. m. 17. p.
9. Keleti Adolf (1913) i. m. 19. p.
10. Keleti Adolf (1913) i. m. 23. p.
11. Körmendy Ékes Lajos dr. (1915): A mozi. Singer és Wolfner bizománya, Budapest, különlenyomat a „Városi Szemléből” 9. p.
12. Körmendy Ékes Lajos (1915), i. m. 10. p.
13. Körmendy Ékes Lajos (1915), i. m. 27. p.
14. Körmendy Ékes Lajos (1915), i. m. 25. p.
15. Körmendy Ékes Lajos (1915), i. m. 45. p.
16. Körmendy Ékes Lajos (1915), i. m. 51. p.
17. Körmendy Ékes Lajos (1915), i. m. 56. p.
18. Filmkultúra, 1935. 7-8. sz. 26. p.
19. Kilián Zoltán (1941): Gépművészetek, Szent-István Társulat kiadása, Budapest, 24. p.
20. Ávédik Félix dr. (1942): A mozi és közönsége. A Kis Akadémia kiadása (a Kis Akadémia Könyvtára L. kötet), Bethlen nyomda, Budapest, 6. p.
21. Ávédik Félix (1942) i. m. 12. p.
22. Ávédik Félix (1942) i. m. 23. p.
23. A. Silbermann, idézi Józsa Péter (1978): Mi a művészetszociológia, és hol tart ma? In: Józsa Péter (vál., szerk.), Művészetszociológia, Válogatott tanulmányok, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, pp. 11-12.
24. Józsa Péter (1978) i. m.
25. Harsányi István – G. Donáth Blanka - Halász László (1962): A film hatása ifjúságunkra. Egy filmvizsgálat fejlődés-, nevelés és művészetlélektani tanulságai. A Filmművész Szövetség Ifjúsági Filmbizottsága és a Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 6. p.
26. Harsányi, István – G. Donáth, Blanka – Halász L. (1962): i. m. 132. p.
27. Bölcs István (1967): A film hatása fiatalságunkra, a filmpedagógia problémái. KISZ Köszege Városi Bizottsága, Szombathely
28. Bölcs István (1967): i. m. 16. p.
29. Tánczos Gábor (1969): Filmhatás és műveltség. (Egy felmérés tapasztalataiból) Filmkultúra 2. sz. in: Bíró Yvette (vál.) (1991): Filmkultúra 65/73 Válogatás. Századvég, 253. p.
30. Tánczos Gábor (1969): i. m. 255. p.
31. Tibori Tímea (1987): Az esztétikai befogadás vizsgálata. Művelődéskutató Intézet, Budapest
32. Józsa Péter (1995): Mikrofelvétel a film hatásmechanizmusáról (zárójelentés), in: S. Nagy Katalin (vál., szerk.): Józsa Péter Emlékkönyv, MSZT – Művészetszociológiai Szakosztály, BME Szociológiai Tanszék, Budapest
33. Gereben Ferenc – Helmich Dezső (1976): Film, ízlés, befogadás. A szerelem című filmbefogadásának vizsgálata. TK Tanulmányok
34. Kamarás István (1989): Zónák és belépők. A Stalker és különböző világnézetű befogadói. VITA, Budapest, 5. p.
35. Szilágyi Gábor (1972): A mai magyar társadalom filmen, 1957-1972. Viselkedésminták és konfliktusok. MATIFU, Budapest, 44. p.

36. Baditz Balázs (1989): Filmsors: kudarcok és sikerek. BFFMV, Budapest, 80. p.
37. Zám Mária (1989): Forgalmazók minősítése. A XX. Magyar Játékfilmszemlén vetített filmekről, BFFMV, Budapest
38. Szilágyi Erzsébet (1995): Mozi, filmklub, televízió és videó (A filmklubtagok filmízlésének, filmműveltségének jellegzetességei), in: Tibori Tímea: „Társadalmi idő – szabadidő”. A szabadidő új problémái a mai társadalmakban. Magyar Szabadidő Társaság, Budapest



Péterffy András, Vörös Éva, Tatay Sándor Badacsonyban „A leghosszabb film..” anyaggyűjtésén