A VÁLTOZÁS KULTÚRÁI

Művészet, média és rendszerváltás

A VÁLTOZÁS KULTÚRÁI

Művészet, média és rendszerváltás

Szerkesztette

Müllner András

L'Harmattan – Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet
Budapest, 2011.

© L'Harmattan Kiadó, 2011
© Szerzők, szerkesztő, 2011

L'Harmattan France
7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20

L'Harmattan Italia SRL
Via Bava, 37
10124 Torino–Italia
T./F.: 011.817.13.88

ISBN 978-963-236-437-7

A kiadásért felel Gyenes Ádám
A sorozat kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel
megvásárolhatók: L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: 267-5979
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

A korrektúra Karip Tímea,
a borítóterv Ujváry Jenő,
a nyomdai előkészítés Votisky Anna munkája.
A sokszorosítást a Robinco Kft. végezte,
felelős vezető Kecskeméthy Péter.

TARTALOM

Előszó 7

Perenyei Monika
Rejtőzködő médiumok 13

Hammer Ferenc
Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság
a szocializmusban 23

Varga Balázs
A magyar filmszakma és a rendszerváltás 53

Dunajcsik Mátyás
A *post festa*-szindróma avagy kortárs irodalom
és irodalomértés a rendszerváltás után 67

László Zsuzsa
Az „underground" képzőművészeti kezdeményezések
és a „hivatalos" képzőművészet viszonya a rendszerváltás
előtt és után 75

Pócsik Andrea
Másodlagos élményeink 93

Kiss Ádám
A magyar könnyűzene újrafelfedezése 113

Boronyák Rita
A graffiti felülírása 127

Katona Éva
Lokális médiahősök a rendszerváltás utáni
magyar médiában 147

ELŐSZÓ

A konferencia, amelynek anyagából a jelen kötet megszületett, a „Művészet-, média- és rendszerváltozás" címet viselte. (A kötet szerkesztése során megtartottam a tanulmányok eredeti sorrendjét.) A kötetben publikáló szerzők szavajárása nem a „rendszerváltozás", hanem a „rendszerváltás", ennek megfelelően módosítottuk a kötet alcímét. E nyomós érv ellenére a fogalmak kapcsán esetlegesen felmerülő elvi vitának ma már, úgy gondolom, nincs különösebb tétje, azon az anekdotikus történeten túl, hogy vajon milyen formában is nyilvánított véleményt a Magyar Köztársaság első miniszterelnöke, Antall József a *(rendszer)váltás/változás* fogalmak szemantikai különbségéről, mármint, hogy gatyát vált az ember, rendszert nem. (Vagy más formában: magyar ember lovat vált, rendszert nem. Révész Béla az első rendszerváltás-monográfiáról írott *Beszélő*-beli recenziójában mindkettőt felidézi.) Tegyük hozzá, ez nem egészen kielégítő argumentáció, hiszen az ember sok minden mást is válthat (pénzt, vallást, hitet stb.), arról nem beszélve, hogy egy politikai rendszer *megváltoztatása* ugyanannak a rendszernek az áthangolását, míg az ebből a szempontból radikálisabb *váltás* az egyik rendszerről a másikra való áttérést jelenti. Még ha tudjuk is azt, hogy a rendszerváltás előtti hatalmi elit tagjai ma is vezető szerepet játszanak a politikai és a kulturális életben, és ez a *rendszerváltozás* használata mellett szól, az tagadhatatlan, hogy (egy jól vagy rosszul, de valahogy mégiscsak működő) demokráciában élünk, ahol szabadon nyilváníthatunk véleményt.

Ámde ne felejtsük el azt sem, hogy ebben a kötetben nem politikáról van szó, hanem elsősorban kultúráról. Az pedig nem tud csak úgy hirtelen „leváltódni", mint egy rendszer, az lassú átmenettel változik, bár nyilvánvalóan erősen függ a politika drasztikus irányváltásaitól. Így az 1989-ben Magyarországon zöld utat kapott demokrácia és annak nyomán létrejött piacgazdaság nyilvánvalóan azonnal teret nyert a kultú-

ra különböző médiumaiban. Ennek ellenére mégis fontos tudatosítani a társadalmi-kulturális átalakulás lassúságát a politikai fordulatok/forradalmak gyorsaságához képest. Ralph Dahrendorf híres, sokat idézett mondása is erről tanúskodik: „A politikai rendszerváltás 6 hónap alatt végbemegy, a gazdasági rendszerváltáshoz 6 év kell, a társadalmi-kulturális átalakuláshoz 60 év." A tanulmányok, amelyek e kötetben sorakoznak, a magyarországi kulturális átmenettel foglalkoznak (bár az időintervallum, amit áttekintenek, az esetek többségében nincs hatvan év). Van köztük olyan, amelyik ezt az átmenetet a rendszerváltás előttről kezdi mesélni, és van, amelyik a rendszerváltás utáni folytatásnak ered a nyomába, akár úgy, hogy a piacgazdasági körülményektől befolyásolt átmenetet vizsgálja, akár úgy, hogy a változást, amely lezajlott és amely folyamatosan zajlóban van, kulturális összefüggésekben veszi górcső alá. Az alábbiakban néhány mondat erejéig sorra veszem az egyes tanulmányokat, de nem követem a kötetbeli sorrendjüket, inkább az általuk tárgyalt témák szerint csoportosítva próbálom meg őket bemutatni.

A kötet két tanulmánya foglalkozik szorosabban véve a rendszerváltás utáni mediatizált populáris kultúra mibenlétével. Katona Éva tanulmánya („Lokális médiahősök a rendszerváltás utáni magyar médiában. A Kokó- és a Lagzi Lajcsi-sztori") azt járja körül több esettanulmány segítségével, hogy a kereskedelmi televíziók hogyan építették föl médiaszemélyiségeiket az ezredfordulón, és hogy ezek az „építmények" vagy „homlokzatok" milyen mértékben adtak hírt a rendszerváltás utáni nemzeti identitásról. A tanulmányíró egyértelművé teszi, hogy egy autentikus médiaszociológiai alapállásból folytatott vizsgálat nem esztétikailag értékeli a látottakat, hanem azok társadalmi-kulturális összefüggéseire próbál rávilágítani: „Galambos Lajos, ha tetszik, ha nem, tömegek számára maga jelentette a rendszerváltást – a saját közegükben." A másik tanulmányt Kiss Ádám jegyzi, és abban már egy olyan közelmúltbeli vita elevenedik fel, amelynek résztvevői az 1996-os médiatörvény által kőbe vésett kettős rendszert, a közszolgálati vs. kereskedelmi alapú médiatartalom-szolgáltatást, illetve magukat az alapfogalmakat, mint „közszolgálati" és „kereskedelmi", teszik próbára. Azt a struktúrát, amelyet az MR2 Petőfi Rádió a mélyreható műsorstruktúra-változtatással (vagy másképpen: zenei műsorfolyamba *váltással*) meghaladni igyekszik, Kiss a rendszerváltás előttre datálja, és a szóban forgó rádió funkciója

körül folyó vitákat annak tudja be, hogy a régi beidegződések nehezen múlnak el, sokan nehezen vesznek tudomást a megváltozott körülményekről, arról tehát, hogy „hogy a könnyűzene és a zenehallgatás 2007-ben nagyjából úgy néz ki, ahogy azt az új Petőfi képviseli".

Hammer Ferenc „Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban" című írásában a fenti tanulmányokhoz hasonlóan a populáris kultúrát teszi meg elemzése tárgyául, de azoktól eltérően nem a rendszerváltás utáni eseményekre koncentrál. Kronológiai íve szerint az ötvenes évektől a nyolcvanas évekig tekinti át az éjszakai élet nyújtotta szórakozási lehetőségeket, és ezt a történeti áttekintést egy nagyobb kultúrszociológiai keretben helyezi el. „Az éjszakai élet helyszínei és helyzetei értelmezéséhez jól alkalmazható a hétköznapi szabályok felfüggesztése, illetve az így létrehozott változás momentumaihoz kapcsolódó liminalitásfogalom, mely mindenekelőtt azt mutatja meg, hogy milyen rend szerint szerveződik a társadalom értékeinek hierarchiája, illetve a hierarchiát megkérdőjelező cselekvés." Ha témája szerint más is Pócsik Andrea vállalkozása, aki „Másodlagos élményeink" főcímmel az emberi jogi filmekről és fesztiválokról ír, Hammerhez hasonlóan szintén a liminalitás fogalmával közelíti meg tárgyát. „Egy emberi jogi fesztivál esetében, amikor többnyire szegény, megalázott, stigmatizált áldozatok, elutasított emberek életét szemléljük, egyfajta modern vezeklési formában van részünk, az áldozatokkal való azonosulás pedig »státuszcsereként« is értékelhető." Pócsik azonban távolságtartással kezeli ezt a lehetőséget, hiszen elemzésének kritikai szólama épp ennek a liminális státuszcserének a végbevihetőségét érinti. Mindamellett hangsúlyozza, hogy autentikus *communitas* akkor jöhet létre egy ilyen fesztiválon, ha a nézők ottléte nem csak a szenvedés képeinek nézésében, hanem a filmekről szóló diskurálásban is megnyilvánul.

Varga Balázs „A magyar filmgyártás és a rendszerváltás" címmel jegyzett tanulmányában a magyar filmhez kötődő intézmények átalakulását járja körül, itt azonban nem a recepció (ahogy a Pócsik-tanulmányban górcső alá vett fesztivál mint műfaj) áll a szerző érdeklődésének homlokterében, hanem a gyártás és annak intézményszerkezeti változásai. Az érdeklődő ebből a tanulmányból alapos ismereteket szerezhet arról a folyamatról, ahogy a centralizált (és cenzúrázott) szocialista filmgyártásból a rendszerváltás után kialakult a ma már általános, sok lábon

álló intézményi struktúra (a MAFILM-en belüli, majd attól egyre inkább függetlenedő stúdiókon keresztül a produkcióalapú filmgyártásig, illetve a Magyar Mozgókép Alapítvány létrejöttéig, annak minden anomáliájával együtt). Ez a tanulmány is bizonyítja a tételt, mely szerint a radikális *politikai* fordulat (pl. a cenzúra eltörlése) még nem jelent radikális *intézményi-kulturális* fordulatot. Pócsik Andrea és Varga Balázs filmes intézményekre fókuszáló tanulmánya mellett Boronyák Rita is egy „intézményt" vizsgál, amennyiben a magyar dokumentumfilmet – mint műfajt – tekinthetjük annak. „A graffiti felülírása" című tanulmányában amellett érvel, hogy „egy alapjaiban megváltozott, pluralisztikus értékrendűvé vált társadalomban a dokumentumfilmnek nem lehet feladata sem az explicit társadalmi igazságtétel, sem annak direkt felvállalása". Ezzel szemben, mondja a szerző, a magyar dokumentumfilm valahogy „úgy maradt", az ügyközpontúság és az „őszinteség" a mércéje, ezek pedig meghaladható értékmérők, velük és általuk a dokumentumfilm propagandává silányul. Ezért Boronyák kinyilvánított célja a „mítoszrombolás". Ezt a kritikai tevékenységet két rendszerváltás utáni dokumentumfilm, a Csengey Dénesről szóló *A kétségbeesés méltósága*, és a Szakácsi Sándornak emléket állító *A cella* részletekbe menő elemzésével viszi végbe.

Elhagyva a filmes területet, de még maradva a vizuális művészeteknél, képzőművészeti témát két tanulmány érint a kötetben. Az egyik Perenyei Monika „Rejtőzködő médiumok", a másik László Zsuzsa „Az »underground« képzőművészeti kezdeményezések és a »hivatalos« képzőművészet viszonya a rendszerváltás előtt és után" című írása. Az előbbi tanulmány kritikus felvetéssel indul: a tanulmányíró hiányolja a rendszerváltás utáni magyar képzőművészetből a médiumtudatos gondolkodást. Ez a hiány véleménye szerint nagy hátrányt jelent, hiszen „[s]zámos kortárs társadalmi problémát – mint például az egymás elleni agresszió, az ökológiai katasztrófák, a migráció, a terrorizmus, az identitás és az emlékezet, a fogyasztói társadalom észrevétlenül manipuláló velejárói – azok a munkák képesek érvényes, az illusztráció szintjén túllépő módon közvetíteni, amelyek magára a reprezentációt létrehozó médiumra is reflektálnak". A tanulmányíró egy kiállítás és egy tanulságos eset elemzésébe ágyazva érvel a rejtőzködő médiumok megvilágítása, vagyis a képzőművészeti medialitás/anyagszerűség tudatos használatának szükségessége mellett. Perenyei Monika és László Zsuzsa tanulmányának közös

nevezője a medialitás. Utóbbi más vonatkozásban, de hasonlóan médiumtudatos, mint a Perenyei-tanulmány beszélője, hiszen már tanulmánya elején nyilvánvalóvá teszi, hogy „a 20. században a kiállítás médiummá, a képzőművészet domináns médiumává vált". Ebből kifolyólag figyelmét a rendszerváltás előtti és utáni művészeti eseményekre, pontosabban azok speciális helyszíneire irányítja. Speciális helyszínekről van szó, hiszen a László Zsuzsa által tanulmányozott underground művészet és annak alternatív művészettörténete levált a hivatalos képzőművészetről – még ha vannak is átfedések a kettő között –, így annak helyszíneiről is. (Keserű szájízzel azt is lehetne mondani, hogy a szovjet blokk művészeit a hatalom is „hozzásegítette", hogy véghezvigyék a fehér kocka, vagyis a galéria/múzeum kritikáját.) A fent már említett Varga Balázs-tanulmányhoz hasonlóan László Zsuzsa írása is intézményi jellegű, hiszen annak második felében aprólékosan felvázolja azt a művészeti intézményrendszert, amely a rendszerváltás után a hivatalos művészet és kánonalkotás figyelmét elkerülő alternatív kezdeményezések befogadására jött létre. Amit a rendszerváltás előtti underground kezdeményezésektől meg lehetne tanulni, az „a kiállítás mint forma progresszív megközelítése" – ez azonban még várat magára, mondja a szerző írása legvégén.

Az eddig érintett tanulmányok szerzői a kultúra és a medialitás összefüggéseit, a művészi-kulturális cselekvés intézményi kereteit vizsgálták, és e vizsgálatot elemzésekkel támogatták meg. Kritikusként, elemzőként, értekezőként, kurátorként, intézményvezetőként mindennapi tevékenységük a film- vagy a képzőművészethez, illetve a tömegkommunikáció médiumaihoz köti őket. Az a tanulmány, amelyről még nem szóltam, a fentiektől eltérően nem a technikai médiumok behálózta vizuális-auditív terrénumból kölcsönzi elemzendő tárgyát, hanem az irodalomból. Dunajcsik Mátyás a kötet egyetlen olyan szerzője, aki esszéjében, melynek címe „A *post festa*-szindróma, avagy kortárs irodalom és irodalomértés a rendszerváltás után", az irodalom változásaival, pontosabban a változó irodalomértéssel foglalkozik. Vajon miért van az, hogy az úgynevezett prózafordulat „szereplőinek a rendszerváltás előtt született művei közül jó pár ma már csak nehezen használható és élvezhető" a szerző nemzedéke számára? Dunajcsik esszéjében részletes, alapos választ ad erre a kérdésre, eközben arra is sort kerít, hogy elmondja, melyek azok a rendszerváltás előtt született művek, amelyek viszont az irodalom-

értés megváltozása következtében nemzedéke számára inkább olvashatónak tűnnek. Így számára a neoavantgárd művészet vagy a neoavantgárd beütésű posztmodern textualitás sajátos kísérleteivel és enigmatikus kódjaival távoli jelenség, míg a klasszikusnak és politikusabbnak minősíthető szövegalkotás inkább vállalható hagyomány.

A szerkesztő

PERENYEI MONIKA

REJTŐZKÖDŐ MÉDIUMOK

Gondolatmenetem kibontása előtt elkerülhetetlennek tartom a cím értelmezését. A kortárs képzőművészeti jelenségekkel kapcsolatos élményeim alapvetően a személyes találkozásban fogannak. A művészeti színtér keretein belül létrejövő különböző produktumok megismeréséhez vagy behatóbb tanulmányozásához számomra nélkülözhetetlen az alkotói elgondolás (koncepció), az alkotói folyamat (a megvalósítás menete és logikája) és az alkotói közeg (pl. az intézményrendszerek és a jelenkori technológiák nyújtotta feltételek) hármasában létrejövő processzus felfejtése, illetve ezen ismeretek és tapasztalatok működtetése az elkövetkező „élmények" alkalmával. A képzőművészeti produktumok létrejöttének eme összetettségében a mű materiális és technikai sajátosságai, az alkalmazott médium(ok)nak a történeti és technológiai adottságokat sem nélkülöző lehetőségei is jelentéssel bírnak. Jelen írás tárgya a rendszerváltozás utáni kortárs képzőművészet mediális vonatkozásai – lennének. A feltételes mód oka, hogy e bizonyos mediális vonatkozások tárgyalása, illetve a mediális szempontú megközelítés és annak igénye nálunk izoláltan és szórványosan van jelen. Tudom, hogy a cím első benyomásra a valamilyen oknál fogva nehezen észrevehető, vagy az esetleg kiforratlanságuk miatt egyelőre megbúvó (rejtőzködő) médiumok feltárását és leírását ígéri. Ilyenekről azonban nem tudok beszámolni. Ugyanakkor határozottan szeretném hangsúlyozni azt az észrevételemet, hogy a hazai kortárs képzőművészeti színtéren a médiumtudatos gondolkodásmód – sajnos – még nem öltötte fel egy a képzőművészeti szakma számára is támpontokkal bíró diskurzus formáját. Vagyis a rejtőzködő médiumok helyett talán sokkal inkább a *félreértett médium*ról lehetne és kellene diskurálni. Sőt, egy a közelmúltra visszatekintő és mélyreható kutatás során az is kiderülhet, hogy a *mellőzött* vagy a *lejáratott médium* kifejezések közelíthetik meg leginkább az anyagot, a technikát, a mediális sajátosságokat figyelmen kívül hagyó, ezeket előszeretettel neg-

ligáló, leginkább a szüzsére fókuszáló alkotói és kritikusi szemléletmódot, amibe a hazai kortárs művészet beágyazódni látszik. Ennek tudatában persze egyszerűbb lett volna a címet megváltoztatni és e szituáló kerülőt megspórolni. Hogy ezt miért nem volt érdemes megtennem, azt remélhetőleg a dolgozat konklúziója teszi világossá. Addig is a következő bekezdésekben néhány konkrét eset kapcsán a mediális megközelítésmód jelentőségéről, és ezzel párhuzamosan a művészet mediális tartalmára figyelő szemléletmód hazai hiányának hátrányairól szeretnék szót ejteni.

A Műcsarnokban 2008 tavaszán volt látható a lipcsei kortárs művészet egy szegmensét bemutató kiállítás.[1] A Lipcséhez kötődő alkotók, konkrétan a figurális festészet Lipcsében iskolázott művelői, a globális műkereskedelemben is kimagaslónak számító karriert futottak be az ezredforduló táján. Ez természetesen nem kerülte el a hazai színtér szereplőinek figyelmét sem. Az egykori politikai és gazdasági struktúrák azonossága miatt kialakult (és vélt) sorsközösség tudatában a lipcsei kortárs művészet sikere mindig is foglalkoztatta a hazai színtér részvevőit, s így a budapesti kiállítás egy várva várt esemény megvalósulása lett.[2] A kiállítás kurátorai megtapasztalható közelségbe hozták az Új Lipcsei Iskola elnevezés alatt tárgyalt, a '60-as évek végén és a '70-es évek elején született alkotók munkáit. Ez azért volt nagyon időszerű, mert a lipcsei festészet felfutása kapcsán kérdések merültek fel bennünk, és persze a válaszok is megfogalmazódtak. Főleg akkor, amikor egyre inkább nyilvánvalóvá vált, hogy a volt NDK-val szemben mi lekéstük a nemzetközi siker felé tartó csatlakozást, már megint. Hamar körvonalazódott a lelki békénket fenntartó válasz: az Új Lipcsei Iskola nem más, mint az exkommunista régiók egzotikumára kiéhezett amerikai műtárgypiacot ügyesen megcélzó, s a marketingfogásokat remekül alkalmazó konstrukció. Egy *brand*, amitől egyébként ma már menekülnek maguk a legsikeresebb lipcsei alkotók is. Tim Eitel például a műcsarnoki kiállításon már nem tudott vagy nem akart részt venni, Matthias Weischer pedig meglehetősen alulreprezentált volt.

Érdekes adalékként szolgálhat, hogy a kiállítás eredetileg a „Lipcse-szindróma" munkacímet viselte. A *szindróma* szót azonban a kiál-

[1] A Lipcse-jelenség. Műcsarnok, Budapest, 2008. március 27. – május 18.

[2] Perenyei M.: „„Áramlás". Interjú Szépfalvi Ágnessel", Artmagazin, 26. (2008/2): 42–47

lító művészek kelletlenül fogadták – kikérték maguknak –, a terminus negatív konnotációi miatt a kurátorok végül is a *jelenség* szó mellett döntöttek. Jellemző módon a *jelenség* szó reflexből ellenvéleményt váltott ki, belőlem is: dehogy jelenség, hiszen tudjuk, hogy a lipcsei siker egyértelműen egy ügyes konstrukció eredménye! A kurátorok döntése azonban szerencsésnek bizonyult, hiszen a lipcsei művészek közreműködésével kialakított összkép végül revelatív hatást ért el. Ugyanis éppen a már megcsontosodó informális közvélekedést – vagyis a lipcsei kortárs művészet sikerének konstrukció voltát – opponálja. Ezzel mintegy szelíden kikényszeríti, hogy a lipcsei munkák közvetlen megtapasztalásával újra feltegyük a kérdést: mi lehet a lipcsei kortárs művészet sikerének az oka? Elindítja a kissé elfogulttá és egyoldalúvá váló, leginkább a piacorientáltságra kihegyezett „Lipcse-kép" átgondolását. Továbbá, a jelenség vs. konstrukció szempont játékba hozásával saját színterünk reflektált áttekintésére is inspirál.

A kiállítás kurátorai – Nagy Edina és Készman József – mind a művek válogatásában, mind azok elrendezésében és installálásában példaértékűen jártak el. A lipcsei képzőművészet nemzetközi sikerén ugyanis a figurális festészet közönségsikerét, illetve a figurális olaj-vászon képeknek főleg a tengerentúli magángyűjteményekben történő landolását értettük. Tény, hogy a műkereskedelmi adatok ezt igazolják. A lipcsei sikertörténetnek azonban két komponense – egy szinkrón és egy diakrón – a budapesti kiállításon vált szembetűnővé, egyszerűen nem kerülhette el a figyelmünket.

Az egyik az, hogy a lipcsei képzőművészek nem csak a festészet nyelvét beszélik. Mind a Műcsarnokban látható válogatás, mind a társrendezvényként a Videospace-ben látható film – Clemens von Wedemeyer *Távolság* című munkája – elénk tárta, hogy a lipcseiek nem kizárólag a tradicionális médiumokban gondolkodnak. Vagyis nem csupán festenek, vagy a sokszorosított grafikai eljárások, például a linómetszés és a litográfia tradícióját tartják elevenen mind a mai napig, hanem több alkotó is a fotográfiában és a mozgóképes médiumokban fejezi ki magát. Szembetűnő a hagyományos technikai eljárásokon túl az új, digitális képalkotó technikákra történő reflexió, illetve azoknak értelmező alkalmazása is. Konkrét példaként említhető a fametszetekhez videóval rögzített előképek használata például Christiane Baumgartner alkotói módszerében, ahol a két képalkotó eljárás – a tradicionális és az új – egymásnak való megfe-

leltetéséről beszélhetünk. Szembetűnő a számítógépes látványvilág festészetbe történő beemelése, ami azonban a perspektíva alkalmazhatóságának, illetve a festészet korokon átívelő zsánereinek tanulmányozásán alapul (például Martin Kobe és David Schnell esetében). Ami azonban ennél a nyilvánvaló ténynél mélyrehatóbb, az az, hogy – legyen szó festményről, képzőművészeti fotográfiáról, mozgóképről vagy animációról – a lipcsei alkotók a médium materiális és technikai sajátosságait szem előtt tartva, azt a szüzsével egyenrangú eszközként alkalmazva hozzák létre műveiket. Ugyanakkor a kétdimenziós reprezentációs felület, a kép mai lehetőségeinek tradícióba ágyazottsága is manifesztálódik a művek megtapasztalása során, s így a képi reprezentáció töretlen érvényességét valló elgondolás bontakozik ki a lipcsei alkotók munkái láttán. Ricarda Roggan és Viktoria Binschtok fotográfiáin a két médium, a festészet és a fotográfia kontinuitása, a fotográfiának a táblaképhagyományba illeszkedése szemléletesen mutatkozik meg.

Az ezzel összefüggő másik sajátosság az, hogy a lipcsei művészeti színtér – kommunizmus és szocreál ide vagy oda – egy töretlen képalkotói tradícióval bíró közeg, aminek részben a lipcsei képzőművészeti akadémia (Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig) a letéteményese. A főiskola festői a szocreál nyomasztó ideológiája alatt is ismert és elismert festőkké váltak Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig személyében.[3] Arno Rink, aki 1987–94 között, tehát épp a radikális politikai és gazdasági változások idején volt a lipcsei akadémia rektora, 2006-ban a következőképpen nyilatkozott:

„A Fal hátrányai köztudottak… az előnyök tekintetében viszont elmondhatjuk, hogy Cranach és Beckmann tradíciójában folytathattuk a munkát, ami megóvta a művészetet Joseph Beuys hatásától."[4]

Nem mellékes továbbá, hogy az idézett Arno Rink a már említett első lipcsei iskolás Bernhard Heisig tanítványa, és az Új Lipcsei Iskola nemzetközileg is jegyzett, mondhatni leghíresebb festőjének, az 1960-as születésű *Neo Rauch*nak a mestere. Ma Neo Rauch a lipcsei főiskola vezetőtanára. Az akadémiai festőtanárok pozíciójából és működéséből

[3] Eduard Beaucamp 1972-ben, a Frankfurter Allgemeine Zeitung hasábjain már megalapozta a mai lipcsei brandet, ugyanis ő, ekkor és itt nevezte először Lipcsei Iskolának a Lipcséhez kötődő festők akkori tevékenységét.

[4] Beuys a második világháború utáni német művészet meghatározó alakja volt, társadalmi plasztika néven ismert programja és tevékenysége a művészet és az élet, a művészet és a tudomány kettősségének feloldását célozta.

láthatjuk, hogy a képi reprezentáció alapjául szolgáló festészeti gondolkodásmód folytonosságának fenntartása mellett a generációváltásokon keresztül megvalósuló szemléletfrissítés is része az ún. lipcsei jelenségnek. New York-i műkritikusoknak is feltűnt már az a Németországban kitapintható, jól bevált és eredményes módszer, hogy a képzőművészet oktatási rendszerében a tanítás leginkább a sikeres alkotók jutalomjátéka. Úgy tűnik, ezt a fal leomlása után a volt NDK intézményrendszereinek megreformálása során is érvényesítették. E ponton rápillantva a mi színterünkre elmondhatjuk, hogy a képzőművészeti oktatásban szemléletmód- és generációváltás csak egyszer történt. Nálunk a tanítás általában nem a sikeres művészek rövid idejű, 2-3 éves jutalomjátéka, hanem sokkal inkább egy kényszerű jövedelemforrás, amely mellett kevés idő jut az alkotásra. A kevés sikeres, némi nemzetközi reputációval is bíró alkotónknak az adott körülmények között vagy lehetősége, vagy kedve nincs a tanításhoz.

Érdemes egy gondolat erejéig az Arno Rink nyilatkozatában megidézett Joseph Beuysnál is elidőzni. Rink a festészeti gondolkodásmód töretlenségének okát a Joseph Beuys hatásától való elzárkózásban is látja. A szóban forgó műcsarnoki kiállításon azonban egyértelműen kiderült, hogy Beuys szelleme nagyon is kísért a lipcsei közegben, de nem a képi reprezentációt felforgató és „cikiző" erőként, hanem a formalizmus és a művészetipar kritikájaként, a művészet határait folyamatosan a létező médiumokon túlra is tágítani igyekvő alternatívaként, ami azonban nem lehetetleníti el a jelen kérdéseit a képi reprezentáción keresztül érintő alkotók munkáját. Mintha a lipcsei színtéren egyszerre lenne lehetőség a vizuális (vagy audiovizuális) médiumokon keresztüli megnyilvánulásra és a tárgyalkotás sematikus elemeit kritikával illető, az avantgárd kísérletező és „követelődző"[5] kedvét idéző attitűd mozgósítására.

Mindezt azért jegyzem meg, mert a hazai színtéren ezek a tendenciák nem egymást kiegészítő, illetve egymás relációjában érvényesülő potenciális alternatívaként léteznek, hanem sokkal inkább egy zavaros művészeti terepet hoznak létre. Kicsit sarkítva a hazai helyzetet: a tárgyalkotó, a képi reprezentáció hagyományait szem előtt tartó, azt a jelenkori technológiákból eredő látásmódok tudatosítására alkalmazó alkotók a kereskedelmi galériákon keresztül a „bűnös" piac oldalára kerül-

[5] Birkás Ákos kifejezése az avantgárd attitűd leírására. http://www.artpool.hu/AL/al01/Birkas2.html

nek, míg az aktivista stratégiákkal élő, a művészeti intézményrendszerre reflektáló alkotók a nonprofit és önszerveződő helyszínekhez kötődnek. Átjárás alig van. Ez annak is köszönhető, hogy Magyarországon a művészeti intézményrendszernek a mai napig nem legitim része a műkereskedelem, sőt egyfajta elnyújtott avantgárd szemlélettel a művészet és a pénz relációja valamiféle megvetett és kerülendő tényező. Röviden: a művészeti ipar komponenseinek összjátéka még mindig akadozik, a kereskedelmi galériák, a művészeti iskolák, a nonprofit kiállítóterek, a múzeumok és nem utolsósorban a gyűjtők nem együttműködnek, hanem inkább a polarizált művészeti színtér kialakításán ügyködnek.[6] Elgondolkodtató, hogy nálunk a médiumtudatos képalkotás a túlhaladottként (le)kezelt modernizmus fosszíliájaként vagy a médiumanalitikus és kísérletező avantgárd utórezgéseként értelmeződik, ugyanakkor sok esetben a szociális érzékenységet a zászlajukra tűző, aktivista attitűddel bíró gondolkodók és alkotók a művészetiparhoz való viszonyukban határozottan avantgárd attitűddel rendelkeznek. Észrevételem szerint azonban terméketlenné válhat egy olyan közeg, amelyben a képalkotás különböző tradícióinak eleven működtetése helyett mesterséges dichotómiák megmerevedésének vagyunk elszenvedői. Az intézményrendszer és benne az alkotók ma kitapintható polarizálódása részben az „avantgárd halálával" hozható összefüggésbe, annak is kelet-európai típusával, amint azt Birkás Ákos egy 1983-as írásában rendkívül szemléletesen felvázolta: míg Nyugat-Európában az avantgárd követelései beteljesülése miatt múlt ki, Kelet-Európában a kezdeti, radikális stádiumában elfojtott avantgárd hibernálódott. Ma szemtanúi lehetünk, ahogy felengedése során erőre kap ez a hibernált attitűd, és vele az intézményrendszer műkereskedelmi szegmensét torpedózó magatartás. Az avantgárd médiumelemző, illetve a képalkotás reprezentációs formáit analizáló szemlélete viszont nem bír feltámadni, mivel e következő fázisa ki sem bontakozhatott, kevés eredménye nem igazán ivódott be sem a képalkotói gyakorlatba, sem a művészeti köztudatba.

Persze az eddig leírtak után is felmerülhet még a kérdés, hogy miért olyan fontos számomra a kortárs képzőművészet mediális sajátosságainak tárgyalása, miért kérem számon a médiumtudatos alkotói hozzáál-

[6] Meg kell említeni azonban azt a javuló tendenciát, ami az elmúlt év (2006) során megrendezett kiállításokból, eseményekből és létrejövő új munkákból is kiolvasható.

lást, miért firtatom annak hiányát? Leginkább azért, mert annak ellenére, hogy a tömegkultúra és a magas művészet dichotómiája feloldódni látszik – illetve a kulturális produktumok leírására a jelenleg is formálódó terek és hálók megismerésével és feltérképezésével dolgozunk – nem kerülheti el a figyelmünket, hogy kialakulóban van egy új *grand art*, aminek egyik jellemzője éppen korunk látásmódjainak reflektált felmutatása, természetesen a képi reprezentáción keresztül. Ez a *grand art* azonban nem csupán intellektuális rétegzettsége és esztétikai töltete okán emelkedik ki, hanem azon képessége okán is, hogy maximálisan kihasználja a korszerű technológiák és kommunikációs stratégiák adta lehetőségeket, ami viszont roppant költséges. Az olyan ipari specializációt, munkamegosztást, szervezést és nem utolsósorban vevőkört igénylő munkák, mint például a léptékükben életnagyságú vagy annál nagyobb, a nagyításhoz és a kasírozáshoz sajátos üzemet igénylő technológiát alkalmazó, a műfajukat tekintve szcenírozott fotográfiák csak a médiumot értő és respektáló közegben jöhetnek létre. A kortárs képzőművészet is lépést tart a különböző technológiákkal, vagyis a képalkotói eljárásokban magukból az alkalmazott anyagokból és technikákból, illetve ezeknek a kortárs szüzsével történő együttes alakításából formálódik a jelentés, amiben a szüzsé leginkább eszköz vagy apropó. A kortárs kultúrában való létezés, a kortárs társadalmi kérdések érintése a technika és anyaghasználat differenciált módjaiban, a mediális sajátosságokban ragadható meg leginkább. A hazai színtéren a mediális reflexió, a médiumra rákérdező alkotói hozzáállás mintha a neoavantgárd hagyományhoz kötődne, és kínos lenne egy már kimúlt jelenség életben tartása. A probléma az, hogy míg Nyugat-Európában az avantgárd eltemetése után őrzik és használják annak örökségét, nálunk szegényes ez az örökség. A viszonylag népszerű kultúrantropológiai megközelítésmód talán ebből adódóan negligálja is a mediális és technikai kérdéseket, és ez a kultúrtörténészi tekintet és interpretációs gyakorlat természetesen negatív módon hat vissza az alkotói praxisra is. Hiszen ha nem díjazzuk, nem is várjuk el a médiumok felvetette kérdéseket, illetve a mediális érzékenységet. Olyan alapvető képalkotói sajátosságok és „fogások", vagyis jelentést közvetítő elemek maradnak reflektálatlanul, mint lépték és arány, a „kép" anyagának textúrája és milyensége, az adott, választott médium sarkalatos jellemzője, vagyis a szüzséhez illeszkedő relevanciája, más szóval az alkotói elképzelés technikailag adekvát formában történő kivitelezésének kérdése, és

nem utolsósorban a közeg kínálta feltételek korszerűsége, illetve nálunk leginkább a korszerű technikai lehetőségek hiánya.

Számos kortárs társadalmi problémát – mint például az egymás elleni agresszió, az ökológiai katasztrófák, a migráció, a terrorizmus, az identitás és az emlékezet, a fogyasztói társadalom észrevétlenül manipuláló velejárói – azok a munkák képesek érvényes, az illusztráció szintjén túllépő módon közvetíteni, amelyek magára a reprezentációt létrehozó médiumra is reflektálnak. Vagyis amelyek nem csupán feldobnak egy témát, hanem annak kontextusára, az arról való tudás és információ terjesztésének módjára, és ehhez csatlakozva a konkrét képzőművészeti reprezentáció módjára is reagálnak. Továbbá a kép (tárgy) mediális sajátosságain keresztül olyan problémákra is rámutatnak, mint a reprodukálhatóság és a reprodukálás során történő információvesztés, a látás dominanciájában eltompuló érzékelésünk, illetve háttérbe szoruló többi érzékünk, a fotografikus kép és az érzékszerveinkkel felfogható fizikai realitás viszonya, valóság és fikció kérdésköre, vagyis a jelenlétnek a 19. század óta virágzó mítosza. Ezek mind olyan kérdések, melyeket a művek mediális sajátosságaik révén érintenek. Nem elhanyagolható, sőt megkerülhetetlen tény, hogy léptékük és érzéki kivitelezésük révén az egyéni megtapasztalásban működnek, tulajdonképpen szembehelyezkedve a digitális kultúrával együtt járó gyorsuló homogenizálással.

A lipcsei példa, *„A Lipcse-jelenség"* azt is megmutatta nekünk, hogy a lokális múltra épülő, illetve abból táplálkozó művek a kontinuitással bíró médiumok nyelvezetén keresztül szólalnak meg, s ettől érthetőek egyéb színtereken is. A hazai színtéren tapasztalható mediális félreértések és tisztázatlanságok, illetve a kultúra financiális hátteréből és silány piacából is adódó buheraesztétika, valamint a szüzsé célként kezelése a médium nyelvezetét érthetetlenséget eredményező erős akcentussal színezi. (A lokális színezet nem probléma, amennyiben nem válik tőle érthetetlenné, végletesen provinciálissá a munka.) Mindez hazai színtéren természetesen a művészettörténet-oktatás és a kritikaírás számlájára is írható. Számos alkotó és kritikus véli úgy, hogy a kép az kép, a fotó az fotó, mindegy hogy milyen technikával készült. Ez az állásfoglalás a materiális és a technikai kérdések totális negligálását, illetve a témára fókuszáló tekintetet jelenti. Pedig épp a reprezentáció médiumára rákérdező, vagy azt felmutató reflexív szemlélet az, ami a képzőművészeti gondolkodásmód sajátja, hiszen téma viszonylatában nincs olyan terület, amit

a populáris kultúra ne fedne le. De ha a művészet mediális részével nem foglalkozunk, akkor egy olyan gazdag terület marad észrevétlen és lefokozott, amelynek ebből adódó leépülése konkrét kultúravesztést jelent.

A mediális félreértettség eklatáns példája a 2007-es Velencei Biennálé magyar története is. Dióhéjban: a hazai szakma méltatlannak találta, hogy nem Nemes Csaba *Remake* című, a 2006-os októberi eseményeket (zavargásokat) feldolgozó animációs filmjei kerülnek bemutatásra a magyar pavilonban. Andreas Fogarasi *Kultur und Freizeit* című projektjét[7] szkeptikusan fogadta a szakma, a budapesti művelődési házakról készült hat videofilmje azonban elhozta az Arany Oroszlánt. Nagyon örültünk, de jellemező módon nem értette a szakma, hogy vajon mi tetszhetett a nemzetközi zsűrinek Fogarasi munkájában? Mi lehet olyan érdekes a hajdani populáris kultúra színtereit, a kultúrházakat bejáró filmekben? A szóban forgó mozgóképek azonban nem csupán szüzséjüket tekintve érdekesek, vagy éppen „érdektelenek": készítőjük árnyalt filmes eszközökkel élt a kameramozgásban is megmutatkozó, leginkább építészeti filmezésnek nevezhető, dokumentáló módszeren túl. A látott épületekre és azok kiemelt részleteire is rímelő minimalista eszközhasználat – *svenk*, múlt rendszerbeli fotódokumentáció bemontírozása, hangeffektek – jóvoltából a filmek videoesszékké váltak és túlléptek a dokumentáción. E filmeknek a kiállítótérben elhelyezett *blackbox*okban történő vetítése pedig telitalálat volt: a mű így többek közt a kiállítótér és a mozgóképes médiumok relációját elemző gazdag diskurzusba is bekapcsolódott.

David Summers a funkcionalista művészettörténet módszerének leírásában a művészet kontinuitását fenntartó, ám annak általában negligált komponenseit helyezi előtérbe. Figyelmét a művészet oktatási rendszerére, az alkalmazott anyagokra és technikákra – mai terminussal médiumra – és az alkotói intencióra szegezi. Ezeket a szempontokat alkalmazva érdemes és időszerű lenne feldogozni a hazai művészeti színteret, például 1985-től. Attól tartok, hogy vörös fonalként a negligált vagy félreértett médium válna láthatóvá, olyannyira, hogy e fogalomra felfűzve talán még egy *brand*et is konstruálhatnánk a magyar kortárs művészetből. Bár a médiumtudatos, a mediális sajátosságokat szem előtt tartó gondolkodásmódot elsajátítani konstruktívabb és termékenyebb lenne, hiszen ha egy kicsi, lokális művészeti színtér nem tud kitermelni magá-

[7] Kurátor: Tímár Katalin.

ból mediálisan is átgondolt produktumokat, akkor nehezen, vagy egyáltalán nem tudja elhelyezni magát a művészet nemzetközi színterén.

Épp a digitális kultúra homogenizációja miatt a mediális és materiális érzékenység bőséges terepe lehet a képzőművészetnek. Ugyanakkor a képzőművészet számára ez egyben azt a lehetőséget is jelenti, hogy a homogenizációval szembehelyezkedő, a mediális és anyagi minőségekre érzékeny nyelvezetével kultúránk egy sajátos tényezőjeként határozza meg önmagát. Mivel azonban a mediális sajátosságok megtapasztalását maga a digitalizáción alapuló tömegkommunikáció oltja ki, aminek egyedül a szüzsé és „történet" a haszonélvezője, szükség van a képzőművészet önreprezentációjának egyéb fórumaira is. A róla való beszéd és gondolkodás egy jól kiépült, eleven intézményrendszert, számos, a hazai alkotói elgondolásokat is bátorító kurátori kiállítást, az iskolákig elérő múzeumpedagógiai programot, eleven kritikai életet és nem utolsósorban gyűjtőket igényel. Ezek hiányában képzőművészetünk csupán *rejtőzködő médiumok* szekvenciája marad, ami a világháló kérlelhetetlenségének árnyékában csendesen és lassan el is tűnik.

HAMMER FERENC

AZ ÉJSZAKAI ÉLET MINT POPULÁRIS NYILVÁNOSSÁG A SZOCIALIZMUSBAN

„Az a felszabadító és könnyebbséget jelentő tényező azonban, amelyet a mélyebben gondolkodó ember a társasságban talál, a következő: olyan együttlét és befolyások kicserélése ez, amelyben az élet összes feladata és egész nehézsége megjelenik, de olyan artisztikus játék formájában, egy időben szublimáltan és felhígított formában, amelyben a valóság tartalommal rendelkező erői mintha csak a távolból integetnének, súlyukat vonzerővé/kívánsággá gyengítve."

Georg Simmel ([1973]: 472.)

„Szombaton a Hess András téren voltam táncolni felderítés céljából.""

„Fábián Tibor" (Szőnyei [2005]: 146.)

1. BEVEZETŐ ELHATÁROLÁSOK

Az éjszakai élet formái és normái minden kultúráról és társadalomról sokatmondóan nyilatkoznak. Ahogy Carl Schmitt szerint a hatalom elismerésének legtisztább tesztje, ha úgy engedelmeskednek az állam polgárai, ha a hatalom megfosztatik a kényszer eszközeitől, az éjszaka sötétje a napvilág szabályainak legnyilvánvalóbb próbája, a láthatóságában megnyilvánuló rend lakmusza, és ahogy Berger és Luckmann sugallja, egyben napi emlékeztető az ember által teremtett világ törékenységére, a bennünk rejlő, zárójelbe tett káoszra. Kortól és helytől szinte függetlenül az éjszaka olyan fogalmakkal áll összefüggésben, mint a magzati lét, a másnapi napvilágra kerülő új élet kaotikus előzménye, az álom vagy épp lázálom, extázis, a tudattalan, a bizonyosság felfüggesztése és persze a halál (Chevalier – Gheerbrant [1969/1994]: 701). Nem kell igazhívő strukturalistának lenni ahhoz, hogy az éjszakát egy bináris szerkezetben a nappali lét negációjának, inverzének, avagy baljós kiegészítésének

tartsuk, de legalábbis egy a nappalitól eltérő megismerés helyszínének, ahol is az alászállás éppúgy ígérheti a lélek megváltását, mint elveszítését. Az efféle csábítóan logikusnak tűnő gondolkodási eljárások persze nem feledtethetik el a tényt, hogy a megismerés módszereinek és fogalmainak megbízhatóságára nézve is jár némi következménnyel az a tény, hogy a megértés tárgya rendetlenség, a határátlépés, a kategóriák kifordítása, az extázis, a rejtőzködés és a homály.[1] Victor Turner antropológiájában az éjszakai élet a nappali lét uralkodó szerkezeteinek, azaz a munkának és családnak az ellenpontja (Farrer [2008]). E kézenfekvő jegyek ugyanakkor pontosan univerzalitásuk miatt nehezítik meg az éjszakai lét megértését. A káosz, az extázis és egyéb banális hasonlóságok igazából inkább elfedik, mint megmutatják az éjszakai élet dolgainak értelmét mondjuk 1951-ben Sztálinvárosban vagy 2001-ben Manhattanben. A kérdés tehát így szól: Milyen kulturális konstrukció a kocsmai káosz Sztálinvárosban? Milyen politikai tett a vasárnapi részegség a viktoriánus Londonban? Sőt: a hatalom arcát miként mutatja másképp a mai moszkvai és a 19. századi londoni bordélyhálózat?

A szocializmus éjszakai élete empirikus értelmezési tartományába nyilvánvalóan beletartoznak az olyan formák, illetve tapasztalatok, mint az éttermekben, szórakozóhelyeken, szállodák bárjaiban folyó élet, a diszkók és a rockkoncertek, a nonkonformista szubkultúrák félprivát-félnyilvános terei/idői, a házibulik. Jóllehet e tapasztalatok kézenfekvő közös nevező-

[1] Chatterton és Hollands (2003: 4.) is hasonló módszertani meghatározottságra utal a kortárs éjszakai kulturális tájképek (nightscapes) elemzése kapcsán, mely: „[…] természetes módon együtt jár az éjszakai élet konkrét tapasztalataiból származó inherens nehézségek, ellentmondások és dichotómiák felfejtésével. Kimondottan tisztában vagyunk azzal, hogy az éjszakai életnek a tudományos diskurzus és az elméleti fogalmak általi megragadása során nagyrészt elillan az éjszakai tapasztalat fluiditása, izgalma és szociabilitása. Eléggé lehetetlen egy tudományos szöveg higgadt lapjain ékesszólóan megragadni, hogy milyen is pontosan a város éjszaka. Az éjszakai élet megragadásának bármely kísérlete együtt azzal, hogy bizonyos csoportok és élethelyzetek jobban lesznek láthatók, mint mások. A város, különösen éjszaka, számos olyan ellentmondó momentummal jellemezhető, melyek nem mindig kibékíthetők, megérthetők vagy akár csak összemérhetők. Az éjszakai élet egyszerre konfliktusos és határsértő, csakúgy, ahogy szegregált, elüzletiesedett és sterilizált. Tartalmaz (az alkohol, a narkotikumok, a táncolás, a szex és a találkozások által) felkorbácsolt érzéseket éppúgy, mint racionális elemeket (tervezés, felügyelet, rendfenntartás), melyek olykor nehezen illeszthetők bele egy közös értelmezési keretbe."

jének tűnik valamiféle mondén komolytalanság, kérdéses, hogy az elemzés során mennyire érdemes eltekinteni az olyan formáktól, mint egy egyházi szervezésű lelki közösség, egy túrázó baráti társaság, vagy egy délutáni rajzszakkör mindössze azért, mert a részvevők inkább nem feltétlenül este találkoztak és pálinka helyett teát ittak. Kérdés lehet, hogy az éjszakai élet része-e a színház, a mozi, a filmklub, vagy amikor a tévézés hajnalán a szomszédság megjelent egy tévével rendelkező ismerősnél. Avagy egy illegális lakásszemináriumot nyilván tekinthetünk komoly ellenzéki politikai tevékenységnek, ám amikor valaki előszed egy üveg vodkát, akkor onnantól fogva házibuliról kell beszélnünk? Vajon buli-e az, ha nem ismerősök és ismeretlenek dorbézolnak a lakóhelyünkként szolgáló ingatlanban, hanem a születésnapunkat ünneplő rokonaink? Vajon miért is kerülnének ki a kérdésfeltevés látómezejéből azok a huligánok, akik egyik este kivételesen nem a Budai Ifjúsági Park kerítésénél vagy a Moszkva téren ücsörögnek, hanem elmennek egy focimeccsre? Éjszakai élet-e az, amikor tizenéves csövesek támasztják a falat az aluljáróban hétköznap délután? Ha ketten kergetnek érzéki örömöket, akkor az privát hálószoba, ám ha csatlakozik hozzájuk egy harmadik, akkor az már így szexuális szubkultúra? Az empirikus elhatárolás problémái sejtetik, hogy az éjszakai élet egy szerteágazó és erősen strukturált jelenségegyüttes, melynek jelentéseit befolyásolja a konkrét helyszín természete, hogy melyik évtizedről beszélünk, a résztvevők összetétele és szociokulturális háttere vagy a hivatalosság jelenlétének fokozata. Akárhogy is, az éjszakai élet a mindennapi élet kitüntetett jelentőségű területe, mivel gyakran a rutinnal szakító cselekvés momentumára szerveződik, gazdagon átszőtt normatív elemekkel és egyszerre mutat ritualisztikus, azaz ismétlődésre,[2] a formákat erős kontúrral megjelenítő jegyekre, azaz hangsúlyosan mutatja meg a közösség, illetve a korszak jellemzőit.

A művészet és a megértő társadalomtudományok rég felismerték az éjszakai életben rejlő jelentéskészlet gazdagságát, illetve sokatmondó jellegét, beszéljük akár a *Faust* vagy *A csillagok háborúja* kocsmajelenetéről, Toulouse-Lautrec mulatói pillanatairól, Edward Hopper *Nighthawks*áról, vagy a számtalan házibuliról magyar filmekben és szépirodalmi művek-

[2] Antropológiai kutatások szerint még a kívülálló számára tökéletesen céltalan utcai csavargás is a résztvevők számára inkább egy szabályokat követő őrjáratként értelmezendő.

ben. A társadalomtudományok számára az éjszakai élet néhány, olykor összekapcsolódó jelentésegyüttes mentén értelmezhető. A formális nyilvános ünneplés, a ceremonialitás a hatalomgyakorlás konkrét megvalósulása a feudális-rendi kultúrában, míg ugyanennek a népi változata egyrészt a hivatalosságot, a „fönti" szabályokat kihívó-kicsúfoló és egyben megerősítő karneváli mulatság, avagy a közösség erkölcsi normáit megsértő viselkedést szankcionáló népi igazságszolgáltatás, a *charivari*, csörömpölő *rough musick* vagy macskazene. Az éjszakai vigadalmak homálya sosem kerülte el a hatalomgyakorlók tekintetét. A Sziget Fesztivált folyamatosan rendszabályozni kívánó kerületi polgármesterek olyan elődökkel büszkélkedhetnek, mint Bentham, Colquhoun vagy a Society for the Supression of Vice, ugyanis a nyilvános népi szórakozás viktoriánus korlátozása az 1820-as évektől nem csupán az alkoholfogyasztás visszaszorítását tűzte ki célul: a regula elzárással büntette a nyilvános csókolózást, sterilizálta a *„Punch és Judy"* bábelőadások hasfelmetsző humorát és felszámolta a középkori eredetű vásári sokadalmakat Londonban (Wilson [2007]).

A nyilvános szórakozás modern értelme inkább valamiféle „közvetítő" értelmében fontos, amikor is a nyilvános együttlét helyszínének funkciója, hogy közvetítsen, kapcsolatot létesítsen az egyén és a tágabb társadalom között (Oldenburg [1997]: pxxviii.). E bizonyos kapcsolat gyakran ölti az elkülönülés, a szembenállás és a tagadás formáját (gondoljunk itt különféle szubkultúrák éjszakai szcénájára), de a szórakozás éppúgy öltheti az integráció, az együvé tartozás igenlésének formáit, gondoljunk itt csak a holland uralkodó születésnapjának utcai ünneplésére. Ray Oldenburg (1997: 16.) egyenesen a „harmadik hely" általános elnevezéssel illeti a polgári vendéglátó-ipari szórakozás helyszíneit – az angol pubot, a francia kávéházat, a német sörkertet stb. – melyek semlegessége szavatolja a résztvevők egyenlőségét, ahol senki nem élvez – például a házigazdai vagy a vendégi státusból származó – előjogokat vagy kötelességeket. Oldenburg (1997: 16.) definíciója szerint:

> „A harmadik hely elnevezés a nyilvános terek azon nagy változatosságot mutató sokaságát jelöli, melyek nem kapcsolódnak sem az otthonhoz, sem a munkához és helyszínül szolgálnak az egyének rendszeres, önkéntes, közvetlen és boldogan várt találkozásainak."

Az Oldenburg által felvázolt szerkezet felismerhetően kötődik Simmel (1973: 456.) társasságelképzeléséhez, a nagyvárosi élet szociabilitásának kulcsfogalmához, melyben fontos szerepet játszik a normativitás. Azon a banális tényen kívül ugyanis, hogy az emberek szeretik barátaikkal és ismeretlenekkel tölteni idejüket, a nyilvános közös/köztes tér meghatározott értékek megerősítését és normaszegések szankcionálását is szolgálja. A nyugati modernitás, azaz a polgári demokrácia társadalmának kitüntetett jelentőségű intézménye az ismerősökkel-ismeretlenekkel belakott nyilvános együttlét tereinek-időinek összessége, mivel ebben a szférában történik a jogegyenlőség alanyai életének normatív finomhangolása: a viselkedési normák, a stílus, az életvitel, a test állapota, a viselet és a jóravalóság más komoly és komolytalan normáinak szabályozása, nagyjából a tiszteletreméltóság és a vonzóság koordináta-rendszerében. Simmel értelmezésében a társasági élet résztvevői meghatározott értékek karbantartását (létrehozását, megerősítését, megváltoztatását) végezték egy afféle ceremoniális egyenlőség adta keretben, mely folyamat komolyságát a résztvevők nyilvános performanciája adta. A résztvevők bennefoglaltsága és távolságtartása kényes egyensúlyát szabályozó elv, miszerint a társalgás (komoly) célja mindenekelőtt maga a társalgás, és nem pedig valamely konkrét feladat megoldásának taglalása, megmutatja nemcsak a Simmel által leírt társasság természetét, hanem egyben a személyesen belakott nyilvános terek/idők termékeny ambivalenciáját is. Az éjszakai élet hasonlóképpen, egyszerre valósítja meg a kapcsolatot és az elkülönülést, az individualizmust és a közösségiséget, a hírnevet és az anonimitást. Barthes (1985: 222.) ékesszóló szavai a kávéházról tanúsítják, hogy az efféle helyek dinamikus poliszémiája és ambivalenciája nem kizárólag absztrakt kutatói rekonstrukció:

> „[…] szeretem a kávéházakat, mert komplex terek. Amikor egy kávéházban vagyok, teljesen belefeledkezem a társaságomban lévőkkel való együttlétbe, csupa fül vagyok arra, amit mondanak, és ugyanakkor akárcsak egy szövegben, egy szójátékban vagy egy sztereó hangképben, észlelhető egy párhuzamosan létező mező körülöttem, emberek jönnek-mennek, mely mind valami regényszerűséget kölcsönöz e helyzetnek. Nagyon érzékeny vagyok az efféle sztereó hangulatra."

A társasági élet és a „kinti világ" kapcsolatát Simmel (1973: 468. és 469.) azzal a megfeleltetéssel írja le, hogy „A társasság egyben a konkrét társadalom etikai erőinek játékformáit is jelenti", továbbá, hogy a társasságban a történések, a viselkedés esztétikájának megfeleltethető, „amit a valóság komolysága egyébként *etikailag* követel meg". Jelen munka számára különösen fontos Simmel (1973: 471.) megjegyzése, amivel arra utal, hogy a „kinti valóságot" különösen pontosan ismerhetjük meg a társasság világának vizsgálata révén: „[…] gyakran azonban éppen azáltal, hogy nem azonosul közvetlenül a valósággal, annak lényegét tökéletesebben, egységesebben, értelmesebben adhatja vissza, mint bármilyen kísérlet, amely a valóságot akarja úgy realistább módon ábrázolni, hogy nem tart distanciát vele szemben." Az éjszakai élet dinamikus szociokulturális erőtere erős stilizáltsága, ceremonialitása és a benne cselekvők választásai révén pontos utalásokat tesz a „nappali" társadalom viszonyaira.

Victor Turner antropológiájában a hatvanas évek tömegkultúrája, illetve nonkonformista ellenkultúrája értelmezéséhez Arnold van Gennep olyan fogalmait használja, mint az átmeneti rítus és a liminalitás:

> „A liminalitás vagy a liminális *personae* (a határok embereinek) tulajdonságai szükségszerűen kétértelműek, mivel e körülmény és ezen emberek jellegzetességei átcsusszannak azokon az osztályozási hálókon, amelyek a kulturális tér állapotait és pozícióit rendesen meghatározzák. A liminális entitások se nem itt vannak, se nem ott, hanem egy tökéletesen köztes helyzetben azon pozíciók tekintetében, amelyeket kijelöl és elrendez a törvény, a szokás, a konvenció és a szertartás. Mint ilyenek, kétértelmű és köztes jellegzetességeiket tarka sokféleséget mutató szimbólumok fejezik ki az olyan társadalmakban, amelyekben rítusok mentén történnek a társadalmi és kulturális változások, illetve átmenetek." (Turner [1969]: 95.)

Az éjszakai élet helyszínei és helyzetei értelmezéséhez jól alkalmazható a hétköznapi szabályok felfüggesztése, illetve az így létrehozott változás momentumaihoz kapcsolódó liminalitásfogalom, mely mindenekelőtt azt mutatja meg, hogy milyen rend szerint szerveződik a társadalom értékeinek hierarchiája, illetve a hierarchiát megkérdőjelező cselekvés. A polgárok kötetlen nyilvános eszmecseréjének történelmi, illetve politikai jelentőségére rámutat Tlusty (2001) a korai modern német városi kocsmakultúra elemzésében, melyben az augsburgi ivók közönségét adó

városi polgárok (azaz nem a szegénynép) identitása és a közösségi normák karbantartása helyszíneként azonosította az ivókat.

2. AZ ÉJSZAKAI ÉLET MINT POPULÁRIS NYILVÁNOSSÁG

Általában véve a polgárság nyilvános találkozóhelyei szerepének legjelentősebb méltatását Habermas adja nyilvánosságelméletében. Az éjszakai élet formái mentén értelmezhető társadalmi nyilvánosság kérdéseit kevésbé *A polgári nyilvánosság szerkezetváltozása*, mint inkább a munka kritikái érintik. Jóllehet valószínűleg a könyv egyik inspirációjául szolgált az a tény, hogy a német egyesítési mozgalom frakciói az 1840-es években találkozási helyükről voltak elnevezve (Café Milani, Deutscher Hof, Kasino stb.) (Kinder – Hilgemann [1978]: 57.) és az irodalmi nyilvánosság kapcsán Habermas kitér a szalonok szerepére, mégis, kritikusai hiányolták a „kevésbé komoly", ám éppannyira normatív nyilvánosság szerepének méltatására, mint amennyire a politikai érdekek és értékek megjelenítője-megvalósítója a polgár férfiak felvilágosult eszmecseréje. James Brophy (2007) a 19. század első felének rajnai társas élete elemzése alapján arra a következtetésre jut, hogy a politikai jogok abszolutista korlátozásán a dalárdák, karneválok és egyéb társasági sokadalmak adta nyilvános terek-idők ütötték az első réseket. A kisebb és nagyobb városokban alakuló Carnevals Vereinek zenés hajókirándulásain a rajnai identitás és az alkotmányosság kérdései is felmerültek. Elszakadva immár valamelyest a polgár férfiak által szervezett nyilvánosságoktól, Nancy Fraser szubaltern ellennyilvánosságai és „proletár nyilvánossága" immár a modern populáris kultúra terei-idői irányába is megnyitja a társadalmi nyilvánosság fogalmát, csakúgy mint Jim McGuigan (2004) *cultural public sphere*[3] elképzelése. A nyilvánosságfogalom – némileg Habermasszal vitázó – pluralizálódása, illetve osztódása olykor ajánl megfontolásra érdemes új normatív szempontokat a nyilvánosság elemzéséhez. Az érzelmi nyilvánosság elgondolása (Lunt – Stenner [2005]) a tabloidmédia érzelmekre összpontosító zsánereinek politikai szerepére utal. Todd Gitlin (1998) a nyilvánosság *(public sphere)* helyett ajánlja a nyilvánosságocskák

[3] „A politikai, közéleti és személyes megfontolások, mint vitatott, affektív – esztétikai és érzelmi – kommunikációs formák kifejeződésére utal a kulturális nyilvánosság fogalma (McGuigan [2004]: 134.).

(public sphericules) fogalmát, mondván, a kerek, egész és osztatlan jelleg sugalmazása a megismerés szempontjából félrevezető, politikailag pedig kétes vállalkozás. E javallatok továbbgondolásaként értékelhető Gerard Hauser (1999) „retorikai nyilvánosságok" fogalma, amikor is a nyilvánosságot egymással vitázó, illetve egymástól elkülönülő, más-más logika alapján működő diszkurzív terek összességeként írja le. [4]

A populáris kultúra színterein szerveződő társas létnek többen adták a „populáris nyilvánosság" elnevezést. Kohn (2003) az olasz munkásmozgalom tevékenysége elemzése során a populáris nyilvánosság intézményeinek nevezi az olyan munkás-érdekképviseleti szerveződéseket (munkástanácsokat, szövetkezeteket) melyek közvetítenek a munkavállalók és a munkaadók között, és melyek politikai intézményekként tagozódtak a városi döntéshozatalba észak-olasz ipari központokban a 20. század elején. Lwanda (2003) a malawi populáris nyilvánosság mint alapvetően zenei és szóbeli nyilvánosság funkciójának tekinti „a szórakoztatás mellett a kulturális folytonosság, újrafelfedezés, hibriditás és sokféleség biztosítását, továbbá a társadalmi-kulturális újratermelést, az alkotást és az önkifejezést". Egy másik kommentátor (Sanjay [2007]) a *bhangra* funkciói kapcsán kiemeli, hogy az Egyesült Királyságban élő dél-ázsiai származású csoportok számára nyújtott a brit nemzeti kultúra alternatívájaként egy földalatti populáris nyilvánosságot *(subterranean „popular–public" sphere)*. Az éjszakai élet történetszociológiája kiemeli, hogy a mai értelemben vett éjszakai élet 19. századi intézményesülésének faktorai közül kiemelendő a közvilágítás, a nagyipari kapitalizmus által létrehozott 24 órás munkanap és az esti szórakozási és vásárlási lehetőségek (Sharpe [2008]: 2.). A munkásrétegek lassan formálódó szabadidejéért vívott küzdelemben a 20. század első felének baloldali, illetve vallási alapon működő társadalmi szervezetei, mozgalmai, illetve reformerei közösségi időtöltésekkel igyekeztek alternatívát adni a szárba szökkenő ipari népszórakoztatás (filléres regények, mozi, vigalmi negyedek stb.) adta individualisztikusabb élvezeteivel szemben (Cross [1993]). E folyamatban a hagyományos népi vigalmak urbanizálódása, iparszerű kommercializálódása mellett kialakul egy városi nonkonformista kulturális szféra, szoros összefüggésben a

[4] A nyilvánosságfogalom mutánsai a lehető legkülönbözőbb diskurzusokban bukkannak fel, amikor beszélnek European, global vagy networked public sphere-ről, ám ezekben az esetekben a nyilvánosságfogalom kevésbé viszonyt jelölő analitikus fogalom, mint inkább egy topográfiai utalás.

19. század nagyvárosi bohém művészvilágával. A nyugati országokban a fiatalság által létrehozott nonkonformista szubkultúrák a II. világháború után egyre inkább márkajelzésszerű stílusjegyeket kezdtek viselni, illetve kezdtek elnevezéseket magukra aggatni, mely folyamat végét többek között Elizabeth Wilson (1999) a neoliberális társadalmi-kulturális szegmentációben látja, amikor is a nonkonformizmus egyike lett a városi fiatal elit által alkalmazott életstilizálási eszközöknek, azaz mikor a bobók *(bourgeois bohemians)* a Paradicsomba mennek[5]:

> [A bobók] megcélozták a dionüszoszi tombolást, a bulit és összevegyítették a munkával. […] Ma a bulik leginkább munkabuliknak tekinthetők, egy-két pohár fehérbor, egy kis netvörkölés szerkesztőkkel és ügynökökkel, aztán haza a gyerekekhez. […] A partikon a bobók sokkal inkább névjegyeket cserélgetnek, mintsem kinyúlnak az asztal alatt.

Összegezve, tanulmányomban az éjszakai élet szocializmuskori történtét Magyarországon a nyilvánosság fogalma adta elemző, illetve normatív keretben tekintem át vázlatosan. Habermason innen és túl a szocializmus nyilvánossága, bármely korszakát is tekintjük, bizonyos értelemben természetesen fából vaskarika fogalom, hiszen a proletárdiktatúra társadalmi kontrollja mint olyan értelmetlenség. Ugyanakkor, ha sorra vesszük az éjszakai élet formáinak, normáinak, illetve jelentéseinek változásait, akkor e folyamat egyszersmind meg fogja mutatni a hatalom és a társadalom kapcsolatának változásait. A szocializmus nyilvánossága normativitásának szempontjából a szórakozás azért kulcsfontosságú terület, mert a nyilvánosságba kilépő állampolgár (jelentse akár e kilépést azt, hogy másokat beenged a lakásába) viselkedése a hatalomgyakorlás hatásosságának lakmusza. A lakmusz egyszerre számol be a hatalomnak és más állampolgároknak, tehát a lakmusz ilyenformán a hatalomgyakorlás eszköze is. Ugyanakkor azonban éppúgy lehet a szórakozás és az éjszakai élet a hatalom szempontjainak fittyet hányó cselekvés öngerjesztő formája is, mely éppúgy lakmuszként mutatja, a hatalom meddig akar és tud elmenni saját érdekei érvényesítésében. Ilyenformán a szocializmus nyilvánosságában zajló szórakozással kapcsolatban egyszerre igaz, hogy egy manipulált, ellenőrzött, tettetett cselekvésekkel teli világ, a *panem & circenses* népi demokratikus megvalósulása, és hogy egy minden ízé-

[5] David Brooks Bobos in Paradise című művét idézi Wittel (2001: 69.).

ben normatív, vérre menő performatív játszma, melynek minden rezdülése minden érintett számára politikai cselekvés. Az éjszakai élet forrásainak tarka és töredékes forrásai segítségével, az éjszakai élet egy-egy területének elemzésével igyekszem megmutatni azt, hogy a kortársak számára milyen jelentéseket hordozhatott a nyilvános szórakozás, és hogy e jelentések milyen módon tudósítottak azokról a szerepekről, etikai és esztétikai normákról, amelyeket a cselekvők saját és mások életével kapcsolatban azonosítottak, azaz az éjszakai élet éles neonfénye jól kiemeli a szocializmus állampolgárság-fogalmának változó kontúrjait.

3. HATÁRZÓNÁK (1): ELITSZÓRAKOZÁS A RÁKOSI-KORSZAKBAN

–„[…] felkérjük táncoló vendégeinket, szíveskedjenek az imperialista táncfiguráktól eltekinteni, mert kénytelenek leszünk a szabályaink ellen vétőket a parkettről levezettetni."[6]

> „[1948 novemberében] Bibó vacsora utáni összejövetelre hívott a Rózsadombra. Borbíró Virgil mutatta be annak a stúdiumának eredményét, amelyben kidolgozta, hogy milyen standardizálható és modernizálható háztípusok alakíthatók ki a hagyományos magyar paraszthá formakincsén és arányrendszerén belül maradva. Nagyjából az eddig említettek[7] voltak jelen, de mintha ki-ki egy-egy kazettában mozgott volna, ami megakadályozta, hogy a másiknak a közelébe jusson. Bibó volt a kivétel. Ő úgy mozgott, viselkedett, beszélt, mintha ezek a láthatatlan magánzárkák nem vették volna körül vendégeit. Ignorálta, vagy nem vette észre. Borbíró egészen kiváló előadást tartott, s mindenki tudta, hogy a tervből, mivel a házat *őt magát* nézi, semmi sem lesz. De azért megvitatták. Éjfél utánig vitatták, rendkívüli hozzáértéssel, nagyon színvonalasan. Hallatlanul értelmes és infernálisan leverő volt az egész." (Szabó [1981]: 35.)

Szabó Zoltán (1981) visszaemlékezése a szárba szökkenő kommunista diktatúra fontos, az élet alapstruktúráit, a személyes világot átitató jellegzetességét örökíti meg, amit Szabó Miklós (1989) a mindennapi élet államosításaként ír le. Nem csupán arról van szó itt, hogy mint politi-

[6] OSA ITEM No. 06733/52.

[7] Sárközi Márta, Veres Péter, Darvas József, Tamási Áron, Illyés Gyula, Farkas Ferenc, Erdei Ferenc, Németh László, Bibó István, Szabó Zoltán.

kai ellenfelek, sokan tarthattak leszalámizástól a társadalom nem kommunista érzelmű csoportjaiban, hanem a totalizáló világképet alkalmazó politikai hatalom cselekvésének értelmezési tartománya alól sem volt kivétel, és a mindennapi élet legprivátabb eseményei – a párválasztás, a családi élet, a személyes életvitel, a nyakkendőviselés, a személyes stílus, a tréfálkozás vagy az ízlés – egyre inkább politikailag értelmezendő tényezőkké váltak a kommunisták és a nem kommunisták életében egyaránt. Sinkó Ervin (1988/1961) harmincas évekbeli moszkvai visszaemlékezéseiben olvasható az a tragikomikus jelenet, amikor Sinkó Iszaak Babeléknél vendégeskedve elhűlten tapasztalja vendéglátója különös viselkedését, mondván Babel mintha csak a *Pravda* vezércikkét szónokolta volna, aminek okát az író elárulta a végén Sinkónak, amikor egyedül kikísérte: nem kettesben voltak, hanem Babel felesége is tanúja volt beszélgetésüknek. Jóllehet a *Válasz* köre esetében nyilván nem efféle, az egyszerű besúgástól vagy már retorziótól való félelemről volt szó, hanem inkább a politikai polarizációnak a személyközi szférába való beszivárgásáról, mégis, ékesszóló példája a félelem láthatatlan pókhálószerű szövedékének a kommunista rendszer hatalomgyakorlása szerkezetében.

Az ötvenes-hatvanas évek különféle kulturális periodizációi közösek abban, hogy a mindennapi élet (a Párt számára politikailag ellenségesnek tekintett csoportok jelentős kivételével) egyre konszolidáltabb kereteket öltött a hatvanas évek elejétől fogva. Egyszerűen szólva, egyre kevesebb politikai macera közepette egyre színesebb és gazdagabb élet részese lehetett a társadalom Magyarországon. Az ötvenes évek totalitarista hatalomgyakorlása az élet mindent szegletét az osztályharc műveleti területeként azonosította, melynek kiemelkedő fontosságú frontja volt az ismerősökkel és ismeretlenekkel való nyilvános találkozások kulcsintézménye, a kávéház, az étterem és a szórakozóhely. Az 1948-cal kezdődő államosítások a szektorban az ötvenes évekre megtizedelték a nyilvános szórakozás intézményeit, és a megmaradtaknak is olykor korábbi tevékenységük romjain kellett üzemelniük. A legnyilvánvalóbb változást, ahogy azt Bacsó megörökítette *A tanú* Vidámpark-történetében, az angolszász csengésű mulatónevek lecserélése jelentette. Az éjszakai élet népi demokratikus topográfiájában így bukkantak fel az olyan helyek, mint a Hungária (korábban New York), a Duna (Bristol), a Napfény (Jeep) vagy a Kedves (Nylon). Bodor Ferenc (1996) egyedül Budapest VII. kerületében az

államosítás előtti 140-hez képest 40-re teszi az államosítást túlélő vendéglátóhelyek számát. Havadi (2006/b) adatai szerint a háború előtti 3500 budapesti vendéglátó üzemegység a negyvenes évek végére 1200-ra csökken, mely változás fő okai a háborús pusztítás, a lakosság szegénysége és az állami kisajátítás. Havadi adatai szerint (az ekkor már 22 kerületnyire bővült) Budapesten 1955-ben mintegy 300 presszó és kávéház működött. A szórakozóhelyekre irányuló hatalmi tekintetet ékesszólóan rekonstruálja Havadi (2006/a) érdekes tanulmányában és forrásközlésében, amikor is egy védett vezető budapesti látogatása kapcsán készült rendőrségi útvonalterv készítői pontos geográfiáját adják annak, hogyan a tekintett a hatalom a (kérdéses, Budapestet átszelő útvonal mentén elhelyezkedő) vendéglátó-ipari helyiségekre. A felsorolt budapesti presszók és éttermek kizárólag veszélyességük, bűntől való „fertőzöttségük" szempontjából jelenítettek meg értelmet a rendszerező rendőrtekintet számára.

Az éjszakai élet, a nyilvános szórakozás, illetve általában a vendéglátóipar, a társadalom és a sztálinista hatalom viszonya szempontjából bírt néhány fontos jellegzetességgel. Először is, jóllehet a vendéglátó-ipari szektor kisajátítása a tulajdonosok és a gazdaság irányítói számára kézzelfogható folyamat volt, a közönség számára ebből mindenekelőtt a megfizethető szolgáltatás színvonalának zuhanása látszott, ugyanakkor viszont 1952-ben egy üveg bor az Aranykéz utcai Pipacs bárban egy havi tisztviselői fizetés mintegy tizedébe került.[8] A szocialista kultúrpolitika nemigen volt képes a hagyományos nagyvárosi éjszakai élet vonzó alternatíváját létrehozni, Szabó Miklós (1989) írja, hogy a rádióban játszott szocialista szalonzene „Sós volt a levesem" vagy „Szénát hordanak a szekerek, szekerek" című szerzeményei nemigen találtak utat a közönséghez. Nehéz több mint fél évszázad távolából pontosan elképzelni, hogy a zenészek és a vendégek milyen arckifejezéssel mulattak a Váci utcai elit Anna bárban, ahol az egykorú beszámoló szerint:[9]

> „[...] a legtöbbet játszott dal 'Bombó'-ról, az őserdőben nevelkedett kis néger gyerekről szól, akit Amerikába visznek, de visszavágyik az őserdőbe, mert neki 'nem kell Coca_Cola, rágógummi… samba sem kell', inkább büszkén

[8] OSA ITEM No. 06733/52.
[9] OSA ITEM No. 06733/52. Az eredeti helyesírást meghagytam.

> hangoztatja, hogy 'atombomba és gyilkolás… visszautazom, nem vitás…. civilisation nem kívánlak én…'"

A szerzemény a Vécsei Ernő zeneszerző és Zsolnay Hédi sanzonénekes házaspár műve, egy korabeli amerikai jazzsláger zenéje alapján (a forrás információja szerint). Több értelmet is hordozhat ez a fura kis kuplé. Egyfelől érthető úgy, hogy a politikai rendőrség által éberen felügyelt bár igyekezett megfelelni a felülről jövő elvárásoknak. Ugyanakkor Szabó Miklós (1989) visszaemlékezéséből tudható:

> „Bizonyos esetekben, hivatalos színezetű megnyilvánulásokban nézetünktől eltérő, azzal ellenkező dolgot mondani nemcsak, hogy lelkiismereti kérdés nem volt, hanem szinte sportnak tekintettük. Nem rontotta el a kedvünket, sőt ez is egyfajta szórakozás volt. Mindez, mint mondtam, a rövid lejáratú várakozás légkörét jelentette."

Az efféle groteszk-abszurd szórakozás olvasatának egy lehetséges kulcsát szintén Szabó Miklós (1989) adja, aki ezekkel a szavakkal zárja a sztálinizmus mindennapjairól szóló visszaemlékező elemzését: „[…] aki nem olvasott P. Howardot és nem röhögött akkor a Rákosi-rendszeren, nem tudja mi a nevetés". Elképzelhető, hogy a megfélemlítés és az elhallgatás kultúrájában önmagában a szabály kimondása és a szabálynak való harsány megfelelés önmagában a szabály travesztiájának számíthat, és ez az értelmezés adhat kettős, afféle összekacsintó, „nem kell féljetek" értelmet a szakaszcímet adó, amúgy a Duna (korábban Bristol) mulatójából származó figyelmeztetésnek. Még tovább gondolva a szabályok és a retorziók e rétegeit, valószínű, hogy a hivatalosság elképzelhető közelsége adja meg e tréfálkozások értelmét, azaz ezek az összekacsintások annál inkább tűnnek a hivatalos irányvonal követésének, minél valószínűbb a hatalom jelenléte.

A hatalom pedig jelen volt. Az éjszakai élet, illetve a szórakozás az ötvenes évek első felében a népi demokrácia számára sokkal kevésbé kultúrpolitikai kérdésként, mint inkább a közélet megszállása és a társadalom felügyelete szempontjából jelentett feladatot. A hivatalos retorika a magántulajdon felszámolását célzó politikai őrségváltást a kávéházi fronton nagyjából úgy írta le, mint az úri, illetve lumpen Magyarország dekadens kulcsintézményeinek felszámolását (Havadi [2006/b]).

Ugyanakkor a „kisajátítók kisajátításának" folyamata természetes módon járt együtt az új elit szórakoztatását célzó intézmények létrejöttével. A szovjet nagykövetség és a szovjet diplomatanegyed kiszolgálását is célzó, homlokzatán hatalmas vörös csillagot viselő Moszkva étterem „a Gorkij Fasorban a régi Vilma királyné úton" (azaz a mai Városligeti fasorban) a disszidensbeszámolók alapján osztályon felüli áraival[10] legfeljebb utcai bámészkodás célpontjaként jöhetett szóba egy átlagembernek, miközben a kerthelyiség zenekarának műsorát olykor a Magyar Rádió egyenes adásban közvetítette.[11] Az elit zárt szórakozóhelyei által nyújtott élvezet exkluzivitására tömören tapint rá egy disszidens zenész 1962-ben:

> „A Belügyminisztérium klubjában Magyarországon még luxushelyeken sem kapható ételek és italok óriási tömege áll olyan áron a közönség rendelkezésére, amelyből kint a városban egy harmadosztályú büfében sem lehetne ebédet enni."[12]

Hasonló szigetszerű intézményként működött a Magyar Néphadsereg fővárosi helyőrsége tiszti kara, a tiszti iskolások, a HM polgári alkalmazottainak és a különféle Honvéd sport- és művészeti együttesek tagjai, illetve a hozzátartozók számára fenntartott Központi Tiszti Ház a Váci utcában.[13] A szórakozás mellett a tisztikar politikai oktatására alapított Tiszti Ház programszervezése során, mint arról egy forrás beszámol, olykor kénytelen volt csellel élni a helyes politikai üzenettel rendelkező műsorszámok népszerűsítése során, amikor is meghirdették egy nyugati film vetítését, majd filmkezdéskor technikai okokra hivatkozva műsorváltozást jelentettek be és egy szovjet filmet mutattak be, miközben

[10] 1953-ban egy liter bor némi kristályvízzel itt 59 Ft volt. OSA ITEM No 09720/53.

[11] Nehéz nem egy Sean Connery-féle Bond-film kulisszájának képzelni az éttermet, különösen, hogy az informátor szerint „1951-ben azt beszélték a városban, hogy a kerthelyiségben agyonlőttek egy nőt, aki állítólag kémgyanús volt" (OSA ITEM No 09720/53). Nem nélkülözi a hidegháborús kalandfilm-elemeket ez, az 1968-ból származó disszidensbeszámoló sem: „Az Erzsébet híd budai hídfőjénél van az Olimpia nevezetű mulató, valamikor egy olasz grófné tulajdona volt. Most a tulajdonosok: párttagok és ÁVH-alkalmazottak. Szabadon kereskednek nőkkel, szabadon valutáznak, főként a mulató előtt a sötét Duna-parton, maga a rendőr vigyáz, hogy szabadon menjen az üzérkedés." OSA ITEM No 464/68.

[12] OSA ITEM No. 107/62.

[13] OSA ITEM No. 5974/55 és 643/57.

a közönségnek –mondhatnánk, katonásan – arcizma se rándult a sajnálatos hír bejelentésekor.[14]

A hidegháború legzordabb éveiben Budapesten a korábbi luxuslokálok közül néhány hírmondónak hagyott szórakozóhely egy másik elitszférát szolgált ki: a külföldieket, az egykori középosztály megmaradt néhány zászlótartóját, néhány elit-, illetve jól fizető szakma képviselőit, neppereket és olykor az új rend képviselőit. A SZER Archívum anyagai alapján úgy tűnik, az állami és pártnómenklatúra képviselői az ötvenes években eléggé tartózkodtak a belvárosi luxuslokálok látogatásától. Egy érdekes 1952-es forrás így vélekedik e szórakozóhelyekről:[15]

> „A Belvárosban, ahol még mindig feltételezhető, hogy az egykori kereskedők még rendelkeznek némi vagyonnal, következetes politikával meghagytak három , bárszerű üzemet. Ezek a szórakoztatáson kívül azt a célt szolgálják, hogy ellenőrizhessék, hogy kinek van még pénze drága szórakozásra, és a beszervezett személyzet a lehallgatott beszélgetésekből képet nyerhessen a vendégek beállítottságáról, végül annak igazolásául, hogy íme, milyen luxuskivitelű hangulatos bárok állnak még a nagyközönség rendelkezésére Budapesten – a „Potemkinváros"-ban."

A forrás által említett három hely az Aranykéz utcai Pipacs (melynek üzletvezetője az EMKE egykori tulajdonosa, Muskáth László), a Váci utcai Anna bár és a Semmelweis utcai Jereván (ma MVSZ-székház). E vélekedést a luxuslokálok belügyi megfigyeléséről más források is osztják. Havadi (2008: 173.) tanulmányában úgy számol, hogy 1964-ben a Gundel Étterem mintegy száz alkalmazottjából 22 jelentett valamilyen formában. A felsőbb kategóriás egyéb éttermek, cukrászdák és szórakozóhelyek az egykori középosztály egyes tagjai számára jelentettek valamiféle közösségi teret. Havadi (2008: 183.) így fogalmaz:

> „A középosztály ugyan elvesztette státusait, vagyonát, ám társas, informális kapcsolatai révén továbbra is fenntartotta csoportidentitását: ebben központi szerepet játszottak a vendéglátás terei."

[14] OSA ITEM No. 643/57.
[15] OSA ITEM No. 06733/52.

Egy disszidens 1954-ben úgy nyilatkozik a kihallgatótisztnek Salzburgban a Gerbaud-ról, hogy „[...] még sokan idejárnak a régi társaságból, egy-két órára felejteni a jelent."[16] Egy tíz évvel későbbi forrás szavai immár rétegződésnek tűnő szervezettséget sugallnak a régi és az új osztályok kapcsolatában a cukrászdai spektákulumban. A bemutatott dokumentum jól tükrözi a SZER-források jellegét és hangulatát:[17]

A vendéglátóipar mint kevésbé rendőri mint inkább kultúrpolitikai vagy szociálpolitikai kérdés, többnyire az ötvenes évek vége felé, de még inkább a hatvanas évektől nyert értelmet, amikor is egyrészt az egyre karakteresebb formát öltő, egyre több rétegzettséget mutató fogyasztói csoportok kezdik saját ábrázatuk képére formálni a szórakozás tereit, miközben ehhez az állam, illetve intézményei olykor tevőleges segítségükre vannak, olykor eltűrik az éjszakai élet és a szórakozás újszerűbb formáit, olykor pedig egyáltalán nem tűrik el. Egy biztos: Az 1956 utáni konszolidáció társadalompolitikája szándékolatlan következménye lett a társadalom új értékek és érdekek mentén létrejött törésvonalak szerinti pluralizálódása, mely átalakulás fontos tereit-időit hozták létre a szórakozás félprivát-félnyilvános intézményei.

4. HATÁRZÓNÁK (2): NONKONFORMISTA ÉLETMÓDKULTÚRÁK A MAGÁNSZFÉRÁBAN A KÁDÁR-RENDSZERBEN

„[...] egy év óta minden hét szombatján rendszeresen összejönnek Bott Miklós lakásán. A Bott Miklós lakáson rajtuk kívül kb. 10-14 fiatal jön össze rendszeresen. Társaságukat klubnak nevezik, ahol különböző társadalmi, művészeti, politikai kérdésekkel foglalkoznak. Egybehangzó vallomásuk szerint 1971 tavaszán a „klub" egy „Csicsesz-Bricsesz" című, 1971 őszén Legújabb Symposion című általuk klubújságnak nevezett műveket hoztak létre […]." Operációs terv, BM Vizsgálati osztály, 1972. április (Kenedi [1996]: 57.)

„A plakát fekete gyászszegéllyel van keretezve, közepére egy kb. 8 cm átmérőjű nemzeti színű kokárda van festve, melynek egyik szalagja fekete nyomtatott betűkkel „1848-ra emlékezünk" feliratból áll. […] Megállapítottuk,

[16] OSA ITEM No. 2317/54.
[17] OSA ITEM No. 2090/64.

> hogy Bott Miklós a fentiekben leírt plakátot a lakásán létrehozott klubhelyiség falára kifüggesztette, 1972. március 11-én a szokásos klubösszejövetelen a klubtagok megtekintették e kifüggesztett plakátot. A fentiek alapján megállapítható, hogy Bott Miklós a Btk. 127. § (2) bekezdés a) pontjába ütköző nagyobb nyilvánosság előtt elkövetett izgatás bűntettével gyanúsítható. (BM Vizsg. Oszt.) Előterjesztés (Kenedi [1996]: 61.)

> „VIII. r. Bott Miklós vádlott […] **bűnös**: folytatólagosan és részben nagyobb nyilvánosság előtt bűnsegédi minőségben elkövetett izgatás bűntettében. Ezért őt a bíróság 6 (hat) hónapi szabadságvesztésre ítéli." (Kenedi [1996]: 119.).

Az 1956-os forradalom leverését követő közérzület, a vereség úgymond tanulsága a 20. század magyar társadalomtörténetének egyik kiemelkedő fontosságú kérdése, mivel ebben rejlik a Kádár-rendszer stabilizálódásának, illetve a társadalom féloldalas modernizációjának egyik fő tényezője. Szabó Miklós (1989) szerint az emberek 1956 után immár nem gondolták, hogy addig „guggolva is kibírják", amíg kimennek az oroszok, Antall József nevezetes megjegyzése szerint neki a tudományos életbe alámerülve sikerült kibekkelni a kérdéses évtizedeket. A közfelfogás szerint beszélhetünk alkuról, negatív konszenzusról, terrorizált és egyben megvesztegetett társadalomról, a feledés kultúrájáról, ám mindegyik felfogás kiemeli a magánélet gyarapodó szerepét a Kádár-konszolidáció alatt. A magánélet jelentett egyedül valamennyire autonóm, ráadásul anyagilag gazdagodó és szellemileg lassan szabadabbá váló létszférát. Ma már azt is lehet nagyjából tudni, hogy a besúgások és az elhallgatások, továbbá az állami újraelosztó rendszer döntő dominanciája miatt – azaz a független tulajdon híján – ez az autonómia is sokszor volt illúzió. Mindezen körülmények mellett a hatvanas évek első felében egy városi, leginkább budapesti, egymással itt-ott laza kapcsolatban lévő csoportokból, hálózatokból álló szubkultúratér kezdett kialakulni, melynek más-más formában ugyan, de közös nevezője volt a nyugati, avagy egyetemes kultúra – többnyire zene, képzőművészet, film, irodalom, divat, tudomány, vallás stb. valamilyen – területével/termékével való szisztematikus foglalatoskodás. E kezdeményezések olykor nem jelentettek többet, mint közös tivornyázásokat magánlakásokon, ám az autonóm, nonkonformista, azaz politikailag immanensen gyanús kezdeményezések – a hatalom részleges inkorporációs sikerei ellenére – egy párhuzamos nyil-

ványság körvonalait kezdték ölteni a nyolcvanas évek közepére. Ezek a kezdeményezések azzal együtt, hogy közösek voltak abban, hogy a hivatalos kultúrával egyáltalán nem vagy csak hébe-hóba kerültek kapcsolatba, egymástól is olykor elkülönültek generációs, stílus- vagy ízlésbéli, netán osztályalapon. Emellett persze előfordult, hogy a tiltott/tűrt státus olyan, a mai szem számára már kicsit különös koalíciókat hozott létre, mint kalefi (Moszkva téri) huligánok találkozóját Weöressel vagy Pilinszkyvel a Muskátli presszó asztalainál, Jancsó kultuszát középiskolások között, bocskaian parádézó hippiket[18] vagy Kossuth-nótára masírozó Elvis-rajongó huligánokat.

Bár a korábban idézett Szabó Zoltán-megjegyzés már 1948-ban regisztrálja a személyközi viszonyokba ereszkedő félelmet és bizonytalanságot, a népi demokrácia úgy általában, a politikai rendőrség pedig részletekbe menően tekintette megfigyelés és értékelés tárgyának a magánélet apró-cseprő eseményeit, lévén az az autonómia egyetlen lehetséges területe. Kopácsi Sándor[19] 1954-ben a BM Budapesti Főosztályának vezetőjeként egy vezetői értekezleten tett bejelentésében megragadóan keverednek a magánélet bűneivel kapcsolatos hatósági fantáziák (Révész [1996]: 18.):

> „Lelepleztünk egy társaságot. 10 személy rendszeresen összejárt a Szabad Európa adását hallgatni és utána leoltották a villanyt és egymás feleségeivel orgiákat rendeztek. Ilyen erkölcstelen, politikailag, gazdaságilag rothadt banditákkal van dolgunk. Ezen példák nyomán kell továbbmennünk."

Az ötvenhatos perek még zajlottak, amikor a hatóságok látókörétől legtávolabbi(nak vélt) helyeken, azaz magánlakásokon, presszókban és marginálisabb kulturális intézményekben kezdtek szórványos társasági élet szervezésének budapesti művészek, értelmiségiek, diákok, illetve fiatalok. Mérei Ferenc „Törzse" az ötvenes években a margóra szorulás adta összetartás intézménye volt. Molnár Sándor képzőművész lakásában a „Zuglói kör" elnevezésű szerveződés kiállításai, előadásai és beszélgetései egy évtizeden át működtek, melyek témái gyakran a hivatalos nyilvánosságból elűzött kérdések, szerzők és stílusok voltak. Hason-

[18] „[...] hosszú hajú, bajuszt és kecskeszakállat visel, […] elmondta, hogy apja Bocskai-öltönyét fogja viselni és nagyméretű kokárdát tűz ki […]." BRFK III/III-A jelentés, (Kenedi [1996]: 99.).

[19] 1956 októberében budapesti rendőrfőkapitány.

ló társas funkciót töltöttek be (zömében a hatvanas években) az olyan félprivát-félnyilvános szerveződések, amelyeknek helyszínei voltak Weöres Sándor és Károlyi Amy lakása a Törökvészi úton, Vajda Júlia, Bálint Endre és Jakovits József lakása a Rottenbiller utcában, Grexa Géza, továbbá Perlaky Árpád lakása, Szenes István pincéje a Hegyalja úton, Erdély Miklós pincéje, illetve lakása a Virágárok utcában, Donáth Péter műterme, Horváth Ágnes EMKE-köre, Cseh Tamásék indiántáborai, Halász Péter és Koós Anna Dohány utcai lakása, majd a Lakásszínház többi helyszíne Konrád Györgynél, Kurtág Györgyék vagy Nádori Péterék lakásában (Galántai [1999]; Kecskeméti [1986]; Kenedi [1992]; Kisfaludy [1995]; Kozák [1997]; Tábor [1997] és [2004]; Sasvári [2000]). Külön fejezetet képez ebben a történetben Petrigalla Pál Vécsey utcai lakása, ahol Ungváry Rudolf (1997: 122.) szerint száznál is több irodalmi estet, képzőművészeti kiállítást rendeztek, melyekhez hozzá jöttek még a programszerű rendszerességgel zajló, Petrigalla kivételes lemezgyűjteményén alapuló zenehallgatások, míg az amúgy munkahellyel nem rendelkező házigazda számára a legtartósabb bevételi forrás a vendégektől szedett öt forintok voltak. Hasonlóan kiemelkedő, kimondottan tudatos kultúraszervező szerepet játszott a hatvanas években az orvos-zeneszerző dr. Végh László szalonja egy Rákóczi téri cselédszobában.

Érdemes megfigyelni, hogy e tarkabarka szcénában, minden explicit anarchizmus mellett –lévén fő szervezőelve a betonfejű hivatalosságnak beintő, tudatosan performált autonómia –, milyen fontosnak tartották a kvázi-intézményességet is kifejezni az érintettek. Dr. Végh gondosan dokumentálta magnójával és rendszerezte művészetszervező munkájának eredményét, Petrigallánál lehetett tudni, hogy a hét mely napjain lehetett Wagnert hallgatni a Vécsey utcában, és a lakásban kiakasztott képek sem csupán dekorációt jelentettek, hanem takaros verniszázzsal egybekötött eseményt. Az e szakasz mottóját adó 1972-es Bott-ügy kihallgatási jegyzőkönyvéből kiderül, hogy a fiatal mérnök által fenntartott, amúgy házuk verandájából kialakított „klub", papírra ugyan nem vetett, de *de facto* házirenddel rendelkezett (Kenedi [1996]: 59–60.), mely szerint csak meghívott vendégek látogathatták rendszeresen a klubot, legfeljebb egy külső vendéget hozhatott egy tag, a tagoknak rendezett anyagi körülményekkel kellett bírniuk, az irodalommal, művészettel kapcsolatos érdeklődés kívánatos volt, továbbá nem megfelelő viselkedés (például mér-

téktelen vedelés) esetén kizárták a tagot. Klubnapokon közösen dobták össze az ital és a cigaretta árát, fejenként esténként 10-20 forintot. Mint a föntiekben olvasható, néhány oldalon megjelenő, néhány példányban sokszorosított „lapot" adtak ki (melyek egyike a vajdasági *Új Symposion* tudatos mutánsaként készült), és a házigazda hatósági balvégzetét is jórészt egy plakát és egy hasonlóképp „izgató tartalmú" zászló (kettős kereszt hármas halommal) (Kenedi [1996]: 62.) okozta, melyeket, fontosnak tartom hangsúlyozni, egy magánlakás verandáján függesztett ki Bott Miklós. Ezen motívumok megható pátosza valamennyire hasonló az apja tizenöt számmal nagyobb cipőjét felhúzó gyerek gesztusához, hiszen a „klub" feliratai, díszítése, szervezése egy „igazi" intézmény körvonalait sejtetik, ezúttal kicsiben, makettszerűen, házilagos elkészítés révén. És ne feledjük el, a verandán kitett plakát és zászló izgató jellegére való bírósági hivatkozás és a Bottra kimért féléves börtönbüntetés az, ami kétségbevonhatatlan nyilvánosságténnyé avatja e diákos kezdeményezést. Hasonló, félig-meddig tudatos intézményesedés szúrt szemet néhány évvel korábban a politikai rendőrségnek, amikor a „Zenélők" fedőnevű ügy 1968-ban kelt összefoglaló jelentésében a belügyi tiszt így fogalmaz egy baráti társaság leírása kapcsán (Szőnyei [2005]: 225–226.):

> „Poór István, aki nevelőapja jó anyagi helyzetéből fakadó teljes ellátottsága miatt nem csak egyetemi tanulmányaihoz szükséges, bőséges anyagi eszközökkel rendelkezett […], különös szórakozásképpen egy asztaltársaságot szervezett értelmiségi egyetemista fiatalokból."

Az a tény, hogy egy rendszeresen (azaz intézménykezdeményként működő) privát szerveződést afféle gyanús hóbortként, „különös szórakozásként" ír le a belügyi tiszt, a maga módján kapcsolódik egy szintén a belügyi megfigyelés révén fennmaradt momentumhoz (Szőnyei [2005]: 247.), mely szerint az Ipari Vásár amerikai standjáról kengurus jelvényeket szerzett egy klubtag a csoportnak, melyeket a klubgyűléseken kötelező volt viselni, mely nyomán az informátor szerint kezdtek beszélni egy „kengurus galeriről" a városban. Ismét csak arról van szó, hogy fiatal felnőttek kiscserkészekhez illő, mai szemmel kissé megmosolyogtató rituálékat hoznak létre (a kengurujelvény viselésének elmulasztásáért 1 Ft bírság járt a klubban), mely rituálé a megmutatás (jelvény) és a közösségi performancia (részvétel a klubban) motívumain alapulva, az

ismétlődés okán olyan autonóm intézményként kezd viselkedni, ami már fennakad a titkosszolgálat figyelmének hálóján (az informátor utasítást is kap, hogy szerezzen egy kengurus jelvényt alaposabb belügyi vizsgálat céljából).

A lassan hálózattá szövődő személyes magánterek sokasága nem csupán topográfiai értelemben lett fontos eseménye a nyilvánosság átalakulásának a hatvanas években, hanem, mint azt ékesszólóan mutatja be a politológia és gazdaságszociológia, a hálózatok a személyességet integráló, ugyanakkor afölé „társadalmi tényként" ki is feszülő érték- és normarendszerként is kezdenek funkcionálni. A személyköziség adta, folyamatosan tesztelt és karbantartott normarendszer adta iránymutatás szerint történik a hálózatban való cselekvés, mely sokszor nem áll másból, mint a társaságban való megjelenésből. Ugyanakkor a magánterekben való cselekvés ritualizált (ismétlődő, szabályokat követő) jellege avatja a performatív magántetteket közcselekvéssé, amit a belügyi figyelem is észlel, és saját szempontja szerint értékel. E szubkulturális közösségszerkezet, mint afféle sajátos nyilvánosságforma, természetesen nem a magyar szocializmus kizárólagos sajátja, hiszen efféle módon szerveződik az őskeresztény közösségektől kezdve a bronxi *gang*ekig minden csoport, amely valamilyen módon a fennálló rend nyomása alatt, annak valamilyen szempontból ellentmondva cselekszik. A hatvanas évek kulturális kontextusa azonban adott egy speciális aktualitást a mindennapi élet formáit tudatos társadalmi cselekvésnek tartó stratégiáknak. Egy másik helyen így foglaltam össze a nyugati hatvanas évek, „a valóság évtizede" e sajátos miliőjének velejét:

> „A mindennapi élet önmagukban totálisan szenzációmentes tényei és folyamatai, persze olykor eltérő értelmezésben, lényegében egymással összefüggésben váltak – az egyre inkább csak idézőjelben megnevezhető – művészet számára nyersanyaggá az olyan műfajokban, mint a realista film, a nouvelle vague, a tényregény, a cinema verité, a direct cinema, a pop art, a talált tárgy mint koncept, a kísérleti színház, a performance, szituacionista őrjárat, a tévés szappanopera, a kandikamera vagy a televíziós riport. Ezzel párhuzamosan a társadalomtudományok, illetve az egyre intézményesedő és pluralizálódó szociológia számára a mindennapi élet hasonlóképpen válik központi kategóriává. […] Ekkor jönnek a kulturális állampolgárság külön-

> féle harcosai, a faji mozgalmak, a feministák, az ilyen-olyan elnyomottak, a különféle szubkultúrák, tizenévesek, életstíluscsoportok, rockerek, hippik stb., akik afféle gesztusforradalmárokként egyszerűen a viselkedésükkel és a kinézetükkel cselekedtek." (Hammer [2009])

A szerveződő magánterek hálózatai gyakran nem másért jöttek létre, mint a (mellőzött, betiltott) kortárs nyugati kultúra megbeszélésére, ünneplésére és „elsajátítására", mely kultúra, mint arra utaltam az imént, éppenséggel a mindennapok politikai felfogására épült. Ha lehet mondani tehát, a szerveződő hazai szubkulturális-populáris nyilvánosság mint forma számára a tökéletes tartalmak voltak az olyan kérdések, mint az elidegenedés ellen a totálisan megélt élet tapasztalata, a gesztusok forradalma és a mindennapok aprólékos politikai elemzése. A hatvanas évek egyik jellemző, társadalomtörténetileg teljesen új tapasztalata volt, hogy egy életkori csoport valamennyire (meghatározott értékek és normák szerint szervezett) koherens csoportként kezdett el viselkedni, mely csoport kiemelt jelentőségű kérdése az autentikus élet volt (a kérdés, amivel a háború szörnyűségeivel és az ötvenes évek ínségeivel, terrorjával és gürcölésével megroppantott idősebb generációkat minden bizonnyal a sírba tudták vinni), és amely kérdés megválaszolása sok vonatkozása a gesztusok, a nyilvános cselekvés, a performancia, a közszemlére kitett test, a megjelenés és a cselekvés sose látott, a popkultúra és a divat kódjain alapuló, stilizációi révén történt meg. Tábor Ádám (1996: 65.) a hatvanas-hetvenes évek *underground* ellenkultúrájának elemzése kapcsán hasonlóra utal, amikor megjegyzi, hogy

> „[...] a művészeti ágak keresztezése és a sokműfajúság szervesen következett alapállásukból, mivel a kor- és önmegismerés totalitására törtek a lehető legtöbb szemszögből."

A magánszférában folyó társasági életet ilyen módon többféleképp is közcselekvésnek tekinthetjük. Egyrészt a generációs alapon szerveződő, a (felnőtt) hivatalossággal konfliktusos viszonyban lévő tizenévesek és fiatal felnőttek csoportosulásai – a huligánok, a galerik, a tinédzserek, hippik, később a pluralizálódó szubkultúramezőben a csövesek, punkok, rockerek – számára a belakható magántér jelentette a legnyilvánvalóbb autonómia területét. Másodszor, a társas magánszféra cselekvései sok vonatkozásban a demokratikus közélet pótlékaként voltak végre-

hajtva (és nem utolsósorban a titkosrendőrség is ennek megfelelő figyelemmel tekintett a magánélet hálózataira). A házibuli mint gazdasági, kulturális és politikai közösség nem függött a hivatalosság jóindulatától, nem volt záróra és kapuzárás. A házibuli mint szuverén önrendelkező közösség bátran kiutálhatta tagjai közül azt, aki nem tetszett neki, vagy akár az ajtón sem engedte be azt. E közösség mint gazdasági önfenntartó egység hatásos módon (azaz a potyalesőket rejtőzködésre, szorongásra késztetve) szabályozta az egyéni hozzájárulást a közösségi fogyasztáshoz és a közkeletű „bulihiéna" bélyeggel szankcionálta azokat, akik a házibulik szándékoltan ambivalens nyitottságával szisztematikusan visszaélve jelentek meg valamelyik támaszpontjukról, azaz a Moszkva vagy a Felszabadulás[20] térről.[21] A házibuli saját maga szervezi a maga szórakoztatását, ahol is a zene többnyire a hivatalos médiában nagyrészt nem szereplő zenekaroktól származott, olykor még egyfajta koreográfia is felfedezhető volt ezeken a bulikon, ami megszabta, hogy milyen jellegű zenékkel volt érdemes kezdeni egy bulit és milyen számokkal volt érdemes várni éjfélig. Mint láthattuk, Bott Miklós klubja, Petrigalla vagy dr. Végh szalonja esetében, a társas összejövetelek sokszor nem korlátozódtak éjszakai mulatozásokra, hanem valahogyan egy demokratikus nyilvánosság imitációját jelentették. A házi kiállítások, tudományos összejövetelek, színházi előadások, házi kiadású kiadványok létrehozása mellett a lakásnyilvánosság legfontosabb politikai tevékenysége a beszélgetés volt. Mai szemmel talán nehéz belátni, hogy vajon miért jelentett a kortársak számra olyan nagy attrakciót az, hogy hajnalig diskurálhattak egymással. Ehhez nyilván hozzájárult az, hogy a házibuli egy *de facto* agoraként szolgált az olyan információk, vélemények, értelmezések és persze rémhírek számára, amelyek a számos ok valamelyike miatt ki voltak zárva a hivatalos nyilvánosságból. A kortársak számára is világos volt a házibuli mint nyilvánosságintézmény sajátos és erőteljes szerepe. Porogi András (1993) novellájában így ír:

[20] Ma: Ferenciek tere.

[21] Személyes emlékeim alapján úgy rémlik, hogy a több száz házibulin, amin barátaimmal részt vettem az 1980-as években, alig néhányszor történt meg, hogy valami eltűnt volna a házigazda lakásából. Egyedül talán a jobb zenéket tartalmazó kazettákra kellett kicsit ügyelni.

„[…] Ekképpen kezdődött a magyar *new-dada*: beszélgettünk.

Azokban az időkben Magyarországon az értelmiségnek nevezett embercsoportnak – amelybe szegről-végről, inkább csak barátaim révén én is tartoztam – legkedveltebb műfaja a beszélgetés volt. Hogy ismét irodalomtörténész barátomat idézzem: legtöbbünk számára az egyetlen az általános tehetetlenségben, és még legcsömörletesebb óráinkban is létünk illúziója; igazi iskolánk, erőtlen várunk, közös szégyenünk és menedékünk.

Szóval beszélgettünk. Beszélgetésünk aktuális szellemeskedéssel kezdődött, magán- és közéleti hiábavalóságokkal folytatódott, és csak vacsora közben vett végzetesnek nevezhető fordulatot."[22]

A házibulik és a lakásnyilvánosság egyéb formái amennyire a találkozás, a befogadás és az elvegyülés struktúrái voltak, erős, a privátlét megélt szuverenitásán alapuló normatív aspektusai révén épp annyira az

[22] Az idézet folytatása fontos hangulati elemeket ad vissza ezekből a buli-blablákból:

„Felmerült ugyanis az a könnyelmű párhuzam, hogy a magyar konyhaművészet irányát éppen úgy a nyugati fejlődés, vagy ha jobban tetszik: a nyugati divat határozza meg, mint a képzőművészetekét, a zenéét és persze az irodalomét. Szakállas barátom tiltakozott a divat kifejezés ellen, legalábbis ami a művészeteket illeti. Szerinte a művészetek fejlődésének ugyanis belső logikája van, tehát ilyen értelemben független a nyugat–keleti felosztástól. Az más kérdés, hogy gyakorlatilag nyugaton jelentkeznek előbb az eredmények, de ez csak attól van, hogy keleten a fejletlenebb társadalom nem hagyja kibontakozni az egyént, meg az állam is elnyomja a szabad gondolkodást. Ezért van, hogy nyugaton kezdődik az egész avantgarde; a kubizmus, a fauvizmus, a szürrealizmus, a szuprematizmus, a futurizmus, az expresszionizmus, a konstruktivizmus.

És a szintetikus kubizmus – folytatta másik barátom – meg az absztrakt expresszionizmus; a pop art és az op art; a minimal art, a video art, a colour filed, az action painting, a post-painterly abstraction, az action piece.

És hol marad a happening, a performance, a body art, az újszenzibilitás és az újszubjektivitás; az egész transzavantgarde?!

És a sharp-focus-realism?

Meg a szocialista realizm?

Az keleten! Mint a leninizm.

De a rayonizmus tényleg keleten!

Viszont nyugaton a ready-made, a hard edge, a combine painting, a dada, a ju-ju, a dip the fly...

Nem beszélve a spurensicherungról!

Szóval itt fejlődés van – vette vissza a szót szakállas barátom –, a divat azért rossz szó erre. Ha keleten születne valami előremutató, a nyugat venné át.

Vitatkozom – jelentette be irodalomtörténész barátom. [...]"

elkülönülés és a kizárás eseményei is. Amint a klasszikus szalonok világa minden mondénsága ellenére a normák karbantartásának intézménye is volt, a lakásnyilvánosság minden kvázi-nyilvánosság jellegzetessége ellenére egy rétegzett tapasztalat volt. Havadi (2006/b) a vendéglátóipar osztályrétegződésére utal az ötvenes-hatvanas évek presszótapasztalatait elemezve:

> „A nagyvárosi, felgyorsult és formális életvitelhez való alkalmazkodás külön nehézséget okozott a rengeteg vidékről fölkerült, paraszti hagyományaiból „kivetkőzni" kénytelen munkásnak. Számukra idegen világ maradt a klaszszikus értelemben vett (és polgári mintákra építkező) vendéglátás."

A hatvanas, valamennyire a hetvenes évek hivatalos művészete a társadalmi mobilitás nehézségeit gyakran ábrázolja azzal, hogy a főhős nehezen forog a városi privát/szubkulturális élet színterein. Kertész Ákos Makrája konkrétan elrohan a rajziskolából, ahova újdonsült barátnője viszi. Fejes Endrénél általában a magánéleti szórakozások a karakterek határozott kontúrral történő megrajzolásához szolgáltatják a hátteret. A *Rozsdatemető*ben a proletár családi ünnep történelemfeletti kulisszái (rántott hal, túrós csusza, brügecsi bor) a maguk tragikomikus módján jóformán az egyetlen konstans állapotot jelentik a többgenerációs családi széthullásban, míg ugyanebben a regényben a presszó konzekvensen a városi diszfunkcionalitás, a házasságtörések és a végső degeneráltság, a csokoládéflipp szopogatásának ahelyszíne. Ifjabb Hábetler (Fejes [1962]: 192.), a szocialista társadalom szent vadembere így bődül el, rosszallva húga szórakozási szokásait: „Dzsessz, tánc, csokoládéflipp!"[23] A *Támaszpont* (Fejes [1973]: 346.) című novellában pedig így mulat a galcsi (galeri):

> „Amíg [a lányok] egyvalakihez tartoznak, tiszteletben tartjuk, más nem száll rá. Kivétel a házibuli. Az más. A bugyibulinál kalapban a bugyik, mindenki csak tapogat a finom selyem után. Vagy sörösüveget pörgetünk a szoba közepén, aki felé megáll, azt viszi el a pörgető. A kis kégliben sok ember szorong egymás mellett, ilyenkor nem fázik senki. Amerre néz – de hát ez megszokott dolog."

[23] Érdekes, hogy Fejessel szinte egy időben Hamvas Béla egy más kombóban találta meg a bűn forrását: „Mindig csak a futball, a divat és a margarin." (Hamvas, n. a.)

Sarkadi Imre (1961/1995) *A gyáva* című kisregényében a baráti összeröffenés is lényegében azt a célt szolgálja, hogy panoptikumszerűen megmutassa a budapesti művészelittel kapcsolatos korabeli sztereotípiákat.[24] E munka nagyjából kortársában, az *Oldás és kötés*ben Jancsó meggyőzően ábrázolja a művészbulit bűnös Babilonként, ahol döglött libákról szóló kísérleti művészfilmet néznek a vendégek, amit aztán a Kabarészínházba illő, túlrajzolt sznobériával beszél meg a közönség, mely jelenet végül egy rock'n'rollozó infernóba torkollik, és amely buliból a hanyatt-homlok elmenekülő főhős szakorvos (Latinovits Zoltán) most már érthetően meg sem állhat nádfedeles falujáig, ahol a bőgő marhák és a hamarosan agronómusvégzettséget szerző menyecske mellett békére lel.

Láthatóan minden korszak és minden kulturális alapállás számára lényeges az éjszakai élet adta kontextus, beszéljünk Swing Tóni táncáról a tánciskolában (*Dalolva szép az élet*, 1950) vagy Bódy Gábor táncáról (mint katolikus pap) *A kutya éji dala* (1983) egyik utolsó jelenetében a Fiatal Művészek Klubjában. Már a nyolcvanas évek többféle módon áll neki a házibuli feldolgozásának. A Hungária együttes szeplőtelen retróvállalkozása (Limbó-hintó, Hotel Menthol), a *Megáll az idő* (Gothár Péter) bulijelenetei vagy éppen a Caola Exotic dezodor reklámjában az 1964 feliratot viselő bulijelenetben (lófarokkal, szalagos magnóval és tvisztttel) a házibuli már egy magától értetődőnek tűnő közös referenciát sugall a nyolcvanas években. A szórakozás félprivát terei ekkor erősen differenciálódva, pluralizálódva már a rendszerváltást követő nyilvánosságszerkezet alapvonalait kezdik tükrözni, ugyanis a házibulik, repülő egyetemek és szobaszínházak laza hálózatából egy politikailag öntudatos második nyilvánosság alapvonalai kezdenek kirajzolódni, párhuzamosan egy egyre karakteresebb, nyilvános alternatív szórakozóhely-hálózattal, mely intézmény végül is mára okafogyottá tette azt a szokást, hogy bárki is a lakásában lásson vendégül ismerősöket és ismeretleneket.

[24] Jellemző adalék, hogy a regény tévéfilm-adaptációjában (Mihályfi [1971]) az örök Lucifer, Kálmán György személyesítette meg a cinikus Tibort, aki ellenpontozza a rokonszenves, a szocialista társadalompolitika kirakatbábujaként megjeleníteni kívánt fontos férfi szereplőt (akit Huszti Péter játszott el).

HIVATKOZÁSOK

Bajomi-Lázár Guy (2006): „A szocialista nyilvánosság történetének alapvonala." http://www.mediakutato.hu/cikk/2006_01_tavasz/02_szocialista_nyilvanossag/

Barthes, Roland (1985): „Twenty Key Words for Roland Barthes.", in: *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980.* University of California Press, Berkeley/Los Angeles.

Berger, Peter L. – Luckmann, Thomas (1966): *The Social Construction of Reality. A Treatise In the Sociology of Knowledge.* Doubleday, New York/London/Toronto/Sydney/Auckland.

Bodor Ferenc (1996): „Eszpresszók 1945 és 1957 között.", *Budapesti Negyed*, 1996/2–3., 12–13. http://www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/12_13/bodor.html

Brophy, James (2007): *Popular Culture and the Public Sphere In the Rhineland 1800–1850.* Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Chatterton, Paul – Hollands, Robert (2003): *Urban Nightscapes. Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power.* Routledge, London/New York.

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain (1969/1994): *The Penguin Dictionary of Symbols.* Penguin Books, London.

Cross, Gary (1993): *Time and Money.* Routledge, London/New York.

Dalos György (1995): *A kulcsfigura.* Ab Ovo, Budapest.

Enzensberger, Hans Magnus (1992): *Ó Európa!* Európa, Budapest.

Erdőss Pál (rendező) (1981): *Adj király katonát!* Film.

Fejes Endre (1962): *Rozsdatemető.* Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Fejes Endre (1973): „Támaszpont", in: *A hazudós.* Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Galántai György (1999): „Avantgárd művészeti események új helyszínei 1965–1989 között" http://www.artpool.hu/veletlen/naplo/0605c.html

Gitlin, Todd (1998): „Public Sphere or Public Sphericules?", in: Tamar Liebes (szerk.): *Media, Ritual and Identity.* Routledge, London/New York.

Hammer Ferenc (2009): „Szocio-doku a BBS-ben: A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái." Kézirat, szerkesztés alatt.

Hamvas Béla (n. a.): *Patmosz II.* http://terebess.hu/keletkultinfo/patmosz2/01.html

Hauser, Gerard A. (1999): *Vernacular Voices. The Rhetoric of Publics and Public Spheres.* Univ. of South Carolina Press, Columbia, SC.

Havadi Gergő (2006/a): „Egyes budapesti vendéglők bűnügyi „fertőzöttsége" 1955-ben." http://www.natarch.hu/archivnet/old/rovat/cikk.phtml?cikk_kod=197

Havadi Gergő (2006/b): „Az új „népi szórakozóhely". A „hosszú" ötvenes évek Budapestjének életvilága a szocialista vendéglátásban", *Fons*, XIII. 3., 315–354.

Havadi Gergő (2008): „Állambiztonság és a vendéglátás szigorúan ellenőrzött terei a szocializmusban.", in: Horváth Sándor (szerk.): *Mindennapok Rákosi és Kádár korában. Új utak a szocialista korszak kutatásában.* Nyitott Könyvműhely, Budapest.

Havadi Gergő (n. a.): „Dokumentumok a fővárosi vendéglátók államosításáról 1949–1953." http://www.archivnet.hu/index.phtml?cikk=313

Jancsó Miklós (rendező) (1963): *Oldás és kötés*. Film.

Kádár János (1975): *Válogatott beszédek és cikkek 1957–1974.* Kossuth, Budapest.

Kenedi János (1992): „Emberekről, eszmékről, politikáról." in: *A halál és a leányka.* Századvég, Budapest. 349–408.

Kenedi János (1996): *Kis állambiztonsági olvasókönyv.* II. kötet. Magvető, Budapest.

Kecskeméti Kálmán (1986): „P. G. P. – Vécsey u. 3. Egy különös szalon Pest-Budán A. D. MCMLX", *Mozgó Világ*, 12. 12., 57–62.

Kinder, Hermann – Hilgemann, Werner (1966/1978): *The Penguin Atlas Of World History Vol. II.* Penguin Books, Harmondsworth.

Kisfaludy András (rendező) (1995): *Törvénytelen Muskátli I–III.* Dokumentumfilm.

Kohn, Margaret (2003): *Radical Space: Building the House of the People.* Cornell University Press.

Krémer Balázs (2002): „Három kérdés, 10+1 tézis – a szegénységről és a globalizációról.", *Szociológiai Szemle*, 2002/4., 190–202. http://www.socio.mta.hu/mszt/20024/kremerb.htm

Lunt, P. – Stenner, P. (2005): „The Jerry Springer Show as an emotional public sphere.", *Media, Culture & Society*, Vol. 27(1): 59–81.

Lwanda, John (2003): „Orality, Music and HIV/AIDS: Interrogating the Malawi Popular Public Sphere. African Studies Association of

Australasia and the Pacific 2003 Conference Proceedings – African on a Global Stage."
http://www.afsaap.org.au/Conferences/2003/Lwanda.pdf

Majtényi György (n. a.): „A kávéháztól a népbüféig A vendéglátóipar államosítása." http://www.archivnet.hu/old/rovat/cikk.phtml?cikk_kod=28

McGuigan, Jim (2004): *Rethinking Cultural Policy.* Open University Press, Maidenhead, 134.

Mihályfi Imre (rendező) (1971): *A gyáva.* Tévéfilm.

Oldenburg, Ray (1997): *The Great Good Place.* 2nd Edition. Marlowe & Company, New York.

Porogi András (1993): „A magyar New-Dada nyomorúságos története."In: *Mars & Venus.* 2000/Századvég, Budapest, 33–51.

Révész Béla (1996): „Manipulációs technikák a hidegháború korai időszakában. (Magyarország és a Szabad Európa Rádió 1950–1956)" http://mek.oszk.hu/01900/01988/

sanjay (4. Oct. 07.) „Telling Stories about Bhangra: A Short Review of the Soho Road to the Punjab Exhibition" http://antibabel.wordpress.com/2007/10/04/telling-stories-about-bhangra-a-short-review-of-the-soho-road-to-the-punjab-exhibition/

Sarkadi Imre (1961/1995): „A gyáva", in: *Oszlopos Simeon, Elveszett paradicsom, A gyáva.* Európa Diákkönyvtár, Budapest.

Sasvári Edit (2000): „Törvénytelen avantgárd. Balatonboglári kápolnatárlatok 1970–73", *Beszélő*, (5) 9–10. http://beszelo.c3.hu/00/0910/36sasvari.htm

Sharpe, William Chapman (2008): *New York Nocturne. The City After Dark In Literature, Painting, and Photography, 1850–1950.* Princeton University Press, Princeton/Oxford.

Simmel, Georg (1973): *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok.* Gondolat, Budapest.

Sinkó Ervin (1988/1961): *Egy regény regénye: Moszkvai naplójegyzetek 1935–1937.* Forum/Magvető, Újvidék/Budapest.

Szabó Miklós (1989): „Mindennapi sztálinizmus Magyarországon.", in: *Politikai kultúra Magyarországon.* Atlantisz, Budapest.

Szabó Zoltán (1981): „Bibó Istvánról",. in: *Bibó István összegyűjtött munkái I.* EPMSz., Bern, 8–35.

Szőnyei Tamás (2005): *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990.* Magyar Narancs és Tihany-Rév Kiadó, Budapest.

Tábor Ádám (1997): *Váratlan kultúra.* Balassi Kiadó, Budapest.
Tábor Ádám (2004): „A kezdet: Dr. Végh, avagy a magyar neoavantgárd születése a zene szelleméből.", *Élet és Irodalom*, XLVIII. évfolyam 37. szám, 2004. szeptember 10.
Tlusty, B. Ann (2001): *Bacchus and Civic Order. The Culture of Drink in Early Modern Germany.* University Press of Virginia, Charlottesville/ London.
Turner, Victor (1969): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure.* Aldine, Chicago.
Turner, Victor (1996/1974): *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action In Human Society.* Cornell University Press, Ithaca/London.
Ungváry Rudolf (1997): „1959: Petrigalla Pál.", *Beszélő*, (2)1.
Wilson, Ben (2007): *The Making of Victorian Values. Decency & Dissent in Britain: 1789-1837.* The Penguin Press, New York.
Wilson, Elizabeth (1999): „The Bohemianation Of Mass Culture.", *International Journal Of Cultural Studies*, Vol. 2(1): 11–22.
Wittel, Andreas (2001): „Towards a Network Sociality", *Theory, Culture and Society*, Vol. 18(6): 51–76.
Yurchak, Alexei (1997): „The Cynical Reason of Late Socialism. Power, Pretense, and the *Anekdot*." *Public Culture*, 9., 161–188.
Yurchak, Alexei (2008): „Necro-Utopia. The Politics of Indistinction and the Aesthetics of the Non-Soviet.", *Current Anthropology*, Vol 49(2) 199–224.

VARGA BALÁZS

A MAGYAR FILMSZAKMA ÉS A RENDSZERVÁLTÁS

Intézménytörténeti vázlat[1]

A magyar film és a magyar filmszakma lokális és globális helyzete, kulturális jelentése, illetve jelentősége alapvetően átalakult a rendszerváltást követően. A magyar film az 1990-es években, majd az ezredforduló után az egyéb kulturális iparágak, művészeti területek számára finanszírozási és intézményszerkezeti szempontból gyakran példaként szolgált. A hazai filmszakma intézményrendszere és szabályozása azonban most újra gyökeres átalakulás elé néz.

2010–2011 a rendszerváltás utáni magyar film történetében bizonyosan fordulópontot jelent. Átalakulóban a szakma intézményrendszere, változnak a kultúrpolitika prioritásai, a finanszírozás módja, és ennek következtében feltételezhetően a hazai filmgyártás karaktere is megváltozik, megváltozhat majd. Egy ilyen helyzetben különösen lényeges a számvetés az éppen lezáruló korszakkal. Azzal a korszakkal, amely a rendszerváltással kezdődött. Ebben a dolgozatban ennek érdekében a magyar filmszakma nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján végbement átalakulását vizsgálom meg.[2] Az átalakulás lehetséges vonatkozásai és területei közül

[1] A szöveg megjelent a Metropolis filmtörténeti és filmelméleti folyóirat 2010/4-es lapszámában is, az 1980-as évek magyar filmjéről szóló összeállítás részeként.

[2] A nyolcvanas-kilencvenes évek magyar filmgyártásának vizsgálatához szükséges alapkutatások és forrásfeltárások igencsak hiányosak. Mindezzel együtt a témával az elmúlt évtizedekben több tanulmány és elemzés is foglalkozott. Ezek közül a legfontosabbak, amelyeket jelen szöveg megírásához is kiindulópontként használtam: Langer István: MAFILM Krónika 1948–1987. Kézirat. Budapest, 1988. Kovács András Bálint: „Nyolcvanas évek: a romlás virágai", in: Kovács András Bálint: A film szerint a világ. Palatinus, Budapest, 2002, 256–257. Gervai András: Mozi az alagútban. A kilencvenes évek. Pelikán Kiadó, Budapest, 1995. Szabó Zoltán Attila: Volt egyszer egy Filmgyár (a könyv formában is megjelent interjú- és elemzésgyűjtemény online változata).
http://www.merliner.net/volt/index.html (Utolsó letöltés: 2011. április 20.)
A rendszerváltás és a filmszakma átalakulásának kelet-európai kontextusához: Iordanova, Dina: *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East*

pedig kizárólag egyetlen részkérdésre koncentrálok: a játékfilmgyártás átalakulásának intézményi kérdéseit kívánom vázlatosan áttekinteni.[3]

A rendszerváltással a szocialista állami filmgyártás négy évtizedes története zárult le Magyarországon. Ezt a negyvenéves periódust az állami filmgyártás kizárólagossága, közvetlen politikai-intézményi kontroll és centralizált, hierarchikus intézményrendszer jellemezte. A számtalan szervezeti átalakulás és változás ellenére tehát a fenti elemeket együtt nevezhetjük struktúraképző, korszakspecifikus sajátosságoknak. A negyvenes évek végén az állami filmgyártás kizárólagosságának megteremtése (a korábban sokszorosan tagolt cégstruktúra összevonása és államosítása), a közvetlen politikai-intézményi kontroll kiépítése (ennek szerve a mindenkori kulturális minisztérium Filmfőigazgatósága volt), valamint a centralizált, hierarchikus intézményrendszer felállítása (amelynek legfőbb jellemzője, hogy a szakma minden területe, azaz a filmgyártás, a forgalmazás és a moziüzemeltetés egyaránt központosított, állami és pártirányítás alá vont rendszerben működött) nyitotta a szocialista állami filmgyártás négy évtizedes történetét. Ahogy a negyvenes évek végén a fenti rendszer kiépülése nyitotta, úgy a nyolcvanas évek végén annak leépülése zárta a korszakot. A szocialista állami filmgyártás végének és a filmszakma rendszerváltásának kulcsmozzanatai tehát az állami filmgyártás kizárólagosságának és közvetlen politikai-intézményi kontrolljának (egyszerűbben szólva: a cenzúrának) a megszűnése, illetve a centralizált, hierarchikus intézményrendszer átalakulása.

E kulcsmozzanatok közül nem mindegyiket lehet egyértelműen egyetlen eseményhez vagy dátumhoz kötni. Legkönnyebben a közvetlen politikai-intézményes kontroll megszűnése kapcsolható intézményi és szabályozási átalakulásokhoz, így 1990-hez, amikor a mozgóképszakma minden területe megszűnt állami monopólium, illetve engedélyköteles lenni, valamint felszámolták a minisztériumi Filmfőigazgatóság cenzurális hatáskörét. Az állami filmgyártás kizárólagosságának megszűnte azonban többféleképp is definiálható, attól függően, hogy mit tekintünk meghatározó elemének. Amennyiben a finanszírozást vesszük ala-

Central European Film. Wallflower Press, London, 2003, illetve Iordanova, Dina: „East Europe's Cinema Industries Since 1989: Financing Structure and Studios", *Javnost / The Public 6* (1999) no. 2., 45–60.

[3] A magyar dokumentumfilmes szakma átalakulásának történetéről: Varga Balázs: „A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után", Metropolis 2 (2004) no. 2., 8–15.

pul, tehát azt, hogy mely forrásból érkezik a filmek költségvetése, úgy nem lehet éles cezúrát húzni, hiszen az állami finanszírozás az államosítás előtt és a rendszerváltás óta is meghatározó eleme a magyar filmgyártásnak (és nemcsak a magyarnak, vagy a kelet-európainak, hanem a nyugat-európai filmgyártásnak is). Nyilvánvaló persze, hogy a hangsúly az állami finanszírozás *kizárólagosságá*nak megszűntén kell, hogy legyen, és akkor a változás ahhoz köthető, hogy mikortól érkezik az állami forrásokon kívüli pénz (a külön esetnek számító koprodukciókat most leszámítva), azaz magántőke is a magyar filmgyártásba. A szocialista, állami filmgyártás korszakának végét azonban leginkább a harmadik struktúraképző elv, a centralizált és hierarchikus állami intézményrendszer átalakulása, a gyártási, forgalmazási, terjesztési monopóliumok megszűnése fémjelzi. Gyártási és finanszírozási szempontból a döntő változást a stúdióalapú működés és finanszírozás átalakulása, a produkcióalapú működés és finanszírozás megjelenése jelentette. A centralizált stúdiórendszer helyébe a filmgyártó cégek sokszorosan tagolt hálózata lépett, valamint a finanszírozás rendszere is átalakult. Ez a nyolcvanas évek végétől a kilencvenes évek elejéig tartó átalakulás több lépcsőben ment végbe.

A szocialista állami filmgyártás korszakában a játékfilmkészítés a filmgyár, illetve a stúdiók monopóliuma volt.[4] 1957-ig csak a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat, 1957 és 1963 között a Hunnia- és a Budapest Filmstúdió, 1963 után pedig a MAFILM és annak stúdiói (beleértve egy idő után a Balázs Béla Stúdiót, illetve a nyolcvanas években néhány évig működő Társulást), illetve a hetvenes évek közepén egy ideig a filmgyárból kivált két filmstúdió vállalat gyárthatott játékfilmet.[5] 1987-ben a filmgyárból, a MAFILM-ből kivált, és önálló vállalatként működött tovább a Budapest-, a Dialóg-, a Hunnia- és az Objektív Filmstúdió, valamint ekkor szerveződött meg önálló dokumentumfilm-gyártó vállalatként a MOVI. Az átalakulás első, nyolcvanas évek közepétől az évtized

[4] Az amatőr filmes, majd non-professional filmes mozgalomban, tehát a filmgyári, gyártási struktúrán kívül is születtek játékfilmek, melyek jelentőségét nem szabad alábecsülni (Gulyás Gyula és Gulyás János Tanítványok című filmje a hatvanas évek legvégén vagy Ács Miklós és Szőke András filmjei a nyolcvanas években – hogy csak a legismertebbeket említsem), intézménytörténeti szempontból azonban, azt gondolom, joggal lehet monopóliumról beszélni.

[5] A magyar filmgyártás szervezeti rendjéhez lásd Köllő Miklós: „A játékfilmgyártás szervezeti keretei", in: Gelencsér Gábor (szerk.): Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994). Magyar Filmunió, Budapest, 1994, 201–203.

végéig tartó periódusát a régi struktúra válságának és átszervezésének nevezhetjük. A rendszerváltás éveiben azonban új, nem az állami struktúrába tartozó filmgyártó cégek (azaz magánvállalkozások) is megjelentek a magyar filmszakmában. A korábbinál tagoltabb gyártási struktúra kialakulása és egy új filmszakmai intézmény, a Magyar Mozgókép Alapítvány (MMA) létrehozása az átalakulás második periódusának legfontosabb története. A továbbiakban az átalakulás ezen két szakaszának eseményeit tekintem át.

A RÉGI REND VÁLSÁGA ÉS ÁTSZERVEZÉSE

Ahhoz, hogy a magyar filmszakma (gyártási) intézményrendszerének átalakulását (és így a stúdiórendszerről a produkcióalapú vagy produceri rendszerre való áttérés problémáit) áttekintsük, először a filmkészítés ipari, infrastrukturális hátterének, illetve az alkotómunka intézményi kereteinek kapcsolatát kell megvizsgálni, ez ugyanis a finanszírozási és intézményi átalakulás értelmezésének egyik legfontosabb szempontja.

Az elmúlt évtizedekben a magyar filmgyártás egyik kulcskérdése a filmkészítés ipari, infrastrukturális hátterének (filmgyár, műtermek, technikai infrastruktúra stb.), illetve az alkotómunka intézményi kereteinek (filmkészítői műhelyek) kapcsolata volt. Ez a két funkció (gyártási infrastruktúra, illetve alkotói műhelyek) folyamatosan eltérő intézményi struktúrában találkozott egymással. A lényeg azonban az volt, hogy az állami stúdiórendszer *egyszerre* volt a művészi alkotómunka és a gyártási infrastruktúra központja. Az államosítástól a hatvanas évek elejéig, az erőteljesen centralizált és hierarchikus filmgyártás idején az alkotói műhelymunkának lényegében nem volt terepe, a filmtervek, forgatókönyvek kidolgozását a Központi Dramaturgia irányította. Ez a központosított rendszer változott meg a hatvanas évek elején, amikor a korábbi játék- és dokumentumfilmes vállalatot (Hunnia-, illetve Budapest Filmstúdió) MAFILM néven egyesítették, és ennek az új, egyesített filmgyárnak a keretein belül jöhettek létre az alkotói műhelymunkára épülő stúdiócsoportok – a későbbi négy stúdió (Budapest, Dialóg, Hunnia, Objektív) elődei. 1964 és 1971 között, illetve 1976 és 1987 között tehát a MAFILM-en belül egyszerre volt jelen a gyártó-szolgáltató funkció (filmkészítési infrastruktúra) és az alkotói műhelymunka

(stúdiócsoportok, illetve stúdiók).[6] A régi rend (a szocialista állami filmgyártás) válsága nem az alkotói műhelymunka kereteinek válsága, hanem a filmkészítés infrastrukturális alapjaként értett stúdiórendszer működésének, finanszírozásának válsága volt.

A több ezer alkalmazottat foglalkoztató, egységes filmgyár, a MAFILM igazi szocialista nagyüzem volt, amelynek termelékenysége és produktumai a szocialista állami tervgazdaság feltételeiből adódóan nem piaci viszonyok között mérettek meg. A MAFILM éves bevételeinek hozzávetőleg hatvan százaléka nem a játékfilm-, dokumentumfilm-, rövidfilm- és híradógyártásból, hanem a Magyar Televízió számára készített produkciókból, valamint hazai és külföldi bérmunkákból származott.[7] A játékfilmgyártás költségeit a filmgyár belső rendszerben számolta el a szervezetileg szintén hozzá tartozó, ám a MAFILM-mel szemben kvázi megrendelőként fellépő stúdiókkal. A stúdiók számára évente adott volt a költségkeret[8] és a legyártandó filmek száma. A játékfilmgyártásra fordítható összeg a nyolcvanas évek elejéig ugyan többé-kevésbé következetesen emelkedett, a filmek gyártása azonban ennél nagyobb ütemben drágult. Az évente kötelező filmszámot a stúdiók ezért már a het-

[6] 1971 és 1976 között két, önálló játékfilmes vállalat (Budapest- és Hunnia Filmstúdió Vállalat) működött, ezek azonban a nagyüzem MAFILM-hez képest kisvállalatok voltak, hiszen csak pár tucat alkalmazottat foglalkoztattak (a rendezők továbbra is filmgyári státuszban maradtak), és a filmek legyártására a MAFILM-mel szerződtek.

[7] A televíziós gyártás és a különféle bérmunkák tehát a filmgyár működésének egyik kulcsát jelentették. Egyrészt azért, mert csak ezeknek a produkcióknak köszönhetően lehetett kihasználni az infrastrukturális kapacitásokat (műtermek, technika, díszlet) és munkával ellátni az alkotókat és szakalkalmazottakat. Másrészt azért, mert ezen bevételekből valamelyest keresztfinanszírozni is tudta a filmgyár az egyre költségesebbé váló játékfilmgyártást. A MAFILM a nagyvállalati működésből származó magas rezsijét (éves költségvetésének hozzávetőleg harminc százaléka, amiben a bérek és közterheik is benne foglaltatnak) a bérmunkák kapcsán nagyobb nyomatékkal érvényesítette (egy nyugati filmgyártó cégnek még így is érdemes volt Magyarországon forgatnia). Azaz a rezsiből magasabb százalékot számolt fel egy televíziós produkció vagy egy amerikai bérmunka kapcsán, mint egy magyar játékfilm legyártásakor.

[8] Itt némi leegyszerűsítéssel éltem, ugyanis a rendszer folyamatosan, sokat változott. Lényege az volt, hogy az évente az állam által játékfilmgyártásra szánt összeget a hazai és a külföldi forgalmazó vállalat (a MOKÉP és a Hungarofilm) kiegészíthette, illetve az egyes filmekhez a Filmfőigazgatóság és a MAFILM is nyújthatott még külön dotációt.

venes évek közepétől-végétől kezdve gyakran úgy tudták kigazdálkodni a költségkeretből, hogy a játékfilmek mellett egész estés dokumentumfilmeket is készítettek (ezek értelemszerűen olcsóbbak voltak), illetve az eredetileg tévés vetítésre szánt (azaz a televízió által finanszírozott) produkciók moziváltozatát is besorolták az éves listába (a stúdiót ilyenkor természetesen pluszköltség terhelte, de ez töredéke volt egy eredetileg moziforgalmazásra szánt játékfilm árának).

A nyolcvanas évek elején azonban új helyzet alakult ki. Egyrészt megjelent a színen egy új stúdió, a hetvenes évek dokumentarista irányzatainak és új nemzedékének képviselőit tömörítő Társulás, azaz az évente játékfilmgyártásra fordítható összeg már nem négy, hanem öt műhely között oszlott el.[9] Másrészt 1982-től kezdve az állami dotáció összege nem emelkedett, viszont az infláció növekedett, és ezzel 1986-ra a korábbi állami támogatás reálértékben negyven százalékkal csökkent. A stúdiók korábbi években felhalmozott belső tartalékai[10] ennek következtében pár év alatt elfogytak. Az évtized közepén már nem volt tovább tartható a helyzet – egyértelművé vált a válság. A következő évek törekvései és átszervezései elsősorban ebből a kényszerhelyzetből következtek. 1985-ben – a stúdiórendszer átalakításának köntösében – felszámolták a Társulás Stúdiót,[11] a MAFILM új vezetése pedig új belső elszámolási rendszert vezetett be. Ennek lényege a korábbi rezsikulcsok újragondolása volt, ami elsősorban a játékfilmgyártást érintette kedvezőtlenül. Ugyanis a MAFILM a korábbi évek gyakorlatával szemben a magyar játékfilmek gyártásánál is az átlagos (költségarányos) filmgyári rezsit kívánta felszámolni. Erre azért is rászorult, mert ekkorra egyre kevesebb lett mind a televíziós megrendelés, mind pedig a hazai és a külföldi bérmunka.[12] Mindezen túl a MAFILM az állami dotáció nominálértéken

[9] Még akkor is, ha a Társulás – mivel kísérleti rendszerben működő, elsősorban olcsóbbnak számító, dokumentarista játékfilmeket készítő stúdióként indult – a négy másik stúdióhoz képest feleannyi éves állami dotációt kapott.

[10] Ezek a belső tartalékok (úgynevezett stúdióalapok) a hazai és a külföldi forgalmazási bevételekből, illetve a korábbi filmek gyártásának költségvetési megtakarításaiból származtak.

[11] A Társulás Stúdió felszámolásáról bővebben: Kovács András Bálint: „Nyolcvanas évek: a romlás virágai".

[12] A tévés megrendelések azért estek vissza, mert a Magyar Televízió egyre több produkcióját készítette belső gyártásban. A hazai bérmunkák azért, mert az ekkoriban engedélyezett és terjedő magánvállalkozások a vállalati reklám- és referenciafilmes porondon riválisai lettek a filmgyárnak. A külföldi bérmunkák pedig

való befagyasztása okán is rákényszerült arra, hogy az addiginál átláthatóbb, költségalapú belső elszámolást vezessen be. Ennek következtében a MAFILM mint szolgáltató filmgyár a korábbinál jóval magasabb összegeket számított fel a játékfilmes megrendelő stúdióknak. Ezen intézkedések és az új filmgyári vezetés ellen pedig lényegében fellázadtak a stúdiók. Lázadásuk eredménye volt a filmgyártás 1987-es átszervezése, amely elvileg a fent vázolt kusza viszonyok tisztázását szolgálta, és szervezetileg különválasztotta egymástól a gyártási, szolgáltató infrastruktúrát (MAFILM), illetve az önálló vállalattá alakuló művészi alkotóműhelyeket, filmkészítő stúdiókat. A stúdióvállalatok továbbra is állami tulajdonban maradtak, és nem jöttek létre új gyártó cégek.[13] Az átszervezés abból a szempontból teremtett új helyzetet, hogy az önálló stúdióvállalatok már nemcsak egyetlen szolgáltatóval, a MAFILM-mel szerződve készíthették el filmjeiket, hanem más partnert is kereshettek.[14] A gyártási-szolgáltatási monopólium tehát megszűnt, bár ez ekkor még

azért, mert a nyolcvanas évek közepén Kelet-Európa más országaiban is engedélyezte a politika a nyugati filmes bérmunkák fogadását, tehát erősödött az árverseny.

[13] A MAFILM működésének racionalizálásával és óvatos piacosításával kísérletező vezetés megbuktatását a stúdiórendszer status quójának fenntartásaként is értelmezhetjük. Történtek ugyanakkor próbálkozások ezekben az években arra, hogy a stúdiórendszer keretein kívül is készüljenek filmek. Az egyik Bujtor István Ötvös Csöpi-sorozatának harmadik része, az Elvarázsolt dollár volt. A krimivígjátékot a MAFILM és a Skála-Coop közös vállalkozása, a Movie-Coop gyártotta 1986-ban. A másik pedig Tarr Béla Kárhozat című alkotása volt, amelyet a Magyar Filmintézet és a Mahir (Magyar Hirdető) készített 1987-ben. A két, végletesen különböző karakterű filmben az az érdekes és a közös, hogy mindkettő a stúdiórendszer keretein kívül készült, és annak gyártási, de talán megkockáztatható, hogy stiláris-műfaji alternatíváját is felmutatta. Az Elvarázsolt dollár újfajta gyártási konstrukcióban való elkészítése egy új, olcsóbb és hatékonyabb filmkészítés próbája, és egyben a magyar mozi- és filmtörténet régi, örök hiánycikkének, a szórakoztató filmnek a példája. A Kárhozat nem a vállalkozási reform szellemében készült a struktúrán kívül, hanem azért, mert Tarr filmtervét egyik stúdió sem fogadta be. A Nemeskürty István (a Budapest Filmstúdió korábbi vezetője) által frissen átvett (és átnevezett) Magyar Filmintézet (a korábbi Filmtudományi Intézet és Filmarchívum) azonban látott benne fantáziát. Némi túlzással azt is állíthatjuk, hogy ez a két film a magyar film rendszerváltás előtti rendszerváltó-alternatíva filmje, amennyiben épp azt a két filmkészítési irányt képviseli, melyek az ezredforduló európai nemzeti filmgyártásai számára a sikeres működést jelenthetik: a hazai piacra gyártott szórakoztató filmet, illetve a hazai- és nemzetközi rétegsikerre egyaránt esélyes, egyedi művészfilmet.

[14] Erre formálisan korábban is volt lehetőségük, de a gyakorlatban nem volt rá példa.

inkább csak az átalakulás keretét teremtette meg. A művészi alkotómunka intézményi keretei lényegében változatlanok maradtak. A nyolcvanas évek végén mégis lezárult a szocialista állami filmgyártás átalakulásának első szakasza.

A RENDSZERVÁLTÁS FORGATAGÁBAN

Az átalakulás második szakasza a rendszerváltás éveiben zajlott le, és két legfontosabb folyamatát az állami filmkészítés kizárólagosságának megtörése, azaz új, többségükben nem állami tulajdonú filmgyártó cégek megjelenése, valamint egy új intézmény, a Magyar Mozgókép Alapítvány megszervezése jelentette.

Amíg a stúdióvállalatok 1987-es önállósodása a filmgyártók körében nem hozott változást (azaz a stúdiók filmkészítői monopóliuma lényegében megmaradt), és elsősorban a szolgáltatási-gyártási területen kívánt versenyt kezdeményezni a MAFILM potenciális riválisai előtt megnyitva a terepet, addig a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján, a filmszakmai átalakulás második szakaszának lényeges fejleménye új gyártó cégek megjelenése volt. Ezen új gyártók közül néhány még az átalakuló MAFILM szervezetéből bújt ki (mint az eredetileg forgatókönyv-fejlesztésre szerveződött Hétfői Műhely, illetve a Mozgókép Innovációs Társulás), és az akkori magyar filmes átlagköltségvetésnél jóval olcsóbb, olykor technikailag is kísérletező filmekkel jelentkezett.[15] A kilencvenes évek legelején néhány, új gyártási konstrukcióban, állami támogatással, de részben magánvállalkozásban készült játékfilm (Salamon András: *Zsötem*, Tímár Péter: *Csapd le csacsi*) az átmenet lehetséges irányait mutatta.[16] Ezek azonban inkább egyszeri vállalkozások voltak. Új,

[15] A Hétfői Műhelyben készült többek között Szabó Ildikó Gyerekgyilkosságok című filmje, illetve Erdőss Pál több munkája. A Mozgókép Innovációs Társulás pedig többek között Dárday István, Szalai Györgyi, Wilt Pál dokumentumfilmjeit, illetve Grunwalsky Ferenc Egy teljes nap című filmjét gyártotta, amely az első, videóra forgatott, majd 35 mm-es kópiára átírt játékfilm volt Magyarországon.

[16] Salamon András a Zsötem leforgatására egy bt.-t hozott létre; a Sándor Pál által létrehozott német–magyar vállalkozás, a Novofilm produkciójában készült Csapd le csacsi induló költségvetését, kilencmillió forintot a Filmfőigazgatóság biztosította, és ezt egészítette ki a Novofilm további négymillióval. A Csapd le csacsi így is az akkori magyar filmek átlagköltségvetésénél jóval olcsóbban készült,

magánvállalkozásként induló filmgyártó cégek a magyar filmszakmában csak a kilencvenes évek első felében tudtak meggyökerezni. Közülük a legismertebb az 1990-ben három egykori filmgyári gyártásvezető által elindított Magic Media, amely kezdetben reklám- és referenciafilmeket készített, illetve a stúdiók számára gyártott le több játékfilmet, és ezek után, 1994-ben készítette el első saját filmjét, Szász János *Woyzeck* című alkotását.[17] Az, hogy az új cégek először miért szolgáltatóként jelentek meg, nem szorul sok magyarázatra: rugalmasságukkal, alacsony rezsijükkel, filmszakmai tapasztalatukkal és kapcsolatrendszerükkel (elvégre a kilencvenes évek elejének legtöbb filmgyártó cégét az egykori filmgyári alkalmazottak alapították) versenyképes riválisai voltak a MAFILM-nek[18] – amely a kilencvenes évek elejére csődbe ment, és 1992 nyarán felszámolták.[19] Azt, hogy a hagyományos stúdiók hegemóniája miért tartott olyan sokáig, és az önálló gyártó cégek miért csak a kilencvenes évek első felében erősödtek meg, a magyar filmgyártás finanszírozásának és intézményi átalakulásának – az állami filmkészítés kizárólagosságának megtörése mellett – másik kulcsfontosságú történéséből, a Magyar Mozgókép Alapítvány létrehozásának és első éveinek történetéből érthetjük meg. Mindehhez a bevezetőben jelzett elemzési szempontra, a stúdióalapú, illetve a produkcióalapú működés és finanszírozás kérdésének vizsgálatára van szükség.

A rendszerváltás előtt a magyar filmgyártás finanszírozása stúdióalapon történt. (A stúdió pedig, mint láttuk, egyszerre volt művészi alkotóműhely és a filmkészítés gyártási, infrastrukturális központja.) Ahogy azt

---

ráadásul igen komoly, százezer feletti nézőszámot is produkált. Lásd Ozsda Erika: „Ne kamerázzá', kiscsávó! Beszélgetés Salamon Andrással", Filmkultúra online (1999). http://www.filmkultura.hu/regi/1999/articles/profiles/salamon.hu.html. (Utolsó letöltés: 2011. április 20.); valamint Sneé Péter: „Egyedül nem megy. Beszélgetés Sándor Pállal", Filmvilág (1994) no. 3., 16–18.

[17] Sós B. Péter: „Pénzszerzők vagy szerzőtársak? Magyar producerek", Filmvilág (1997) no. 6., 38–39.

[18] A MAFILM versenyképességét nagymértékben gyengítette, hogy a szakalkalmazotti és alkotógárda továbbra is státuszban volt (lényegében 1993-ig), és hogy a kilencvenes évek elejének magyar játékfilmjei egyre kevésbé kívánták igénybe venni a filmgyár infrastruktúráját – például nem műteremben, nagy díszletekben forgattak, hanem külső helyszíneken. Így az új gyártó cégek sokkal versenyképesebbek voltak, mint a nagyüzemi múltját továbbra is magán viselő, magas rezsivel, költségekkel dolgozó MAFILM.

[19] Gervai András: „MAFILM-(válság)-krónika", Filmvilág (2000) no. 12., 41.

az intézménytörténeti bevezetőben is láttuk, ez volt az állami filmkészítés kizárólagosságára épülő, centralizált rendszer egyik lényegi eleme – nem véletlen, hogy a dokumentarista mozgalom is egy új stúdió létrehozásával próbált helyet szorítani magának a filmszakmában. A MAFILM-ből kivált, önálló stúdiók megalakulásával ez a finanszírozási szisztéma nem változott, legfeljebb annyit puhult, hogy az évtizedfordulón az államilag dotált stúdiók közé bekerült a Hétfői Műhely, a Mozgókép Innovációs Társulás Alapítvány és a Balázs Béla Stúdió. Az alkotói műhelyként működő és állami támogatásban részesülő stúdiók a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján, mint láttuk, a MAFILM-en kívül egyre több új szolgáltató-gyártó céggel tudtak együttműködni filmjeik elkészítésében. Filmet készíteni azonban továbbra is csak a stúdiókon keresztül volt lehetséges. Azt pedig, hogy az adott stúdió számára rendelkezésre álló keretből ki készíthet filmet, a stúdióvezető és a műhely művészeti tanácsa dönthette el. A *status quo* fennmaradása erősen gátolta a fiatal, független, alternatív – azaz: struktúrán kívüli – alkotók érvényesülési lehetőségeit. A korábbinál több műhelynél lehetett ugyan próbálkozni, de a stúdióalapú finanszírozás fennmaradásával konzervált rendszer továbbra is meglehetősen zárt maradt.[20]

A rendszerváltás lázas időszakában, 1989–90-ben természetesen a filmszakmában is számos reformkoncepció és átalakítási tervezet született. A viták középpontjában a finanszírozás és az azzal érintkező intézményi átalakulás kérdései álltak: az tehát, hogy mi lesz az állami támogatással és mi történjen a stúdiókkal. Abban szakmai közmegegyezés volt, hogy az állam nem vonulhat ki a magyar filmgyártás támogatásából, a finanszírozás lehetséges módozatai azonban éles vitákat gerjesztettek. A kérdés lényegében az volt, hogy maradjon-e a stúdióalapú filmkészítés, vagy helyette, esetleg mellette a produkcióalapú (produceri) filmkészítés legyen az átalakulás célja. A törésvonalak részben nemzedékek között húzódtak. Nem véletlenül a fiatal filmesek lázadtak fel és publikáltak egy memorandumot az 1990 februári Filmszemlén, amelyben a filmszakma addigi irányítóit titkos hatalomátmentő próbálkozásokkal vádolták, és egy esélyegyenlőségen alapuló, demokratikus finanszírozási rendszer

[20] Ellenpéldák természetesen voltak: a Hunnia Stúdió az évtizedfordulón több fiatal, független filmkészítő számára bemutatkozási lehetőséget biztosított (Ács Miklós és Szőke András itt készített több filmet is).

érdekében alternatív javaslatok kidolgozására szólítottak fel.[21] Legfőbb törekvésük a stúdiórendszer és a stúdióalapú finanszírozás kizárólagosságának megtörése, és a piackonform, produkcióalapú filmkészítés lehetőségének megteremtése volt. A viharos Filmszemle után mégis történt egyfajta szakmai kiegyezés. Létrejött a Mozgókép Szakmai Kerekasztal, és több hónapos tárgyalások után megszületett a Magyar Mozgókép Alapítvány koncepciója. Miután az MMA felállításához az 1990-es választásokkal felállt Országgyűlés mind a hat pártjának támogatását sikerült megnyerni, 1991 tavaszán létrejött a magyar filmszakma új intézménye. Az MMA alapítói a Művelődési és Közoktatási Minisztérium (illetve annak Film- és Videó Főosztálya), valamint harminc filmszakmai cég.[22] Az MMA, alapító okirata szerint, az állami mecenatúra fő letéteményeseként és a magyar filmszakma önkormányzati szerveként működött. A széleskörű szakmai és politikai konszenzussal felállított alapítvány volt hivatva tehát az évente az állam által a magyar filmszakma támogatására szánt összeg szétosztására, kuratóriumi rendszerben. Ahogy az alapítók köre, úgy a kuratóriumok is felölelték a filmszakma minden ágazatát a filmgyártástól a terjesztésig, az animációs- és dokumentumfilmektől a kísérleti filmekig, a könyv- és lapkiadás, az oktatás támogatásáig. Az alapítvány működése kétszintű döntéshozatalon alapult: a politikusokból és értelmiségiekből álló, úgynevezett Nemzeti Kuratórium[23] döntött

[21] „Fiatal Magyar Filmkészítők Állásfoglalása", in: Somogyi Lia (szerk.): Filmévkönyv 1991. A magyar film egy éve. Magyar Filmintézet, Budapest, 1991, 217–218.

[22] ART-MOZI Egyesület, Balázs Béla Stúdió Alapítvány, Budapest Filmstúdió Vállalat, Dialóg Filmstúdió Vállalat, Filmforgalmazók Egyesülete, Filmművészek és Filmalkalmazottak Szakszervezete, Filmvilág Alapítvány, Forgatókönyvírók és Dramaturgok Céhe, Hétfői Műhely Stúdió, Hunnia Filmstúdió Vállalat, Játékfilmrendezők Céhe, Kecskeméti Animációs Film Vállalat, MAFILM Alkotói Egyesülés, Magyar Animációs Céh, Magyar Filmintézet, Magyar Film- és TV-művészek Szövetsége, Magyar Film- és Videóvágók Egyesülete, Magyar Filmklubok és Filmbarátok Szövetsége, Magyar Független Film és Videó Szövetség, Magyar Mozisok Szövetsége, Magyar Operatőrök Társasága, Magyar Tudományos Filmegyesület, MOVI Fórum Filmstúdió, MOVI Helios Filmstúdió, MOVI Művészeti Irodája, Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány, Objektív Filmstúdió Vállalat, Pannónia Rajz és Animációs Vállalat, Videó Kiadók és Forgalmazók Egyesülete, MOVI Krónika Alkotói Közösség.

[23] Az MMA felállításához szükséges politikai konszenzust pontosan mutatja a Nemzeti Kuratórium összetétele, amelyben a konzervatív, a liberális és a szocialista értékekhez köthető tagok egyaránt szerepeltek: Csoóri Sándor, Kodolányi Gyula, Konrád György, Pohárnok Mihály, Vásárhelyi Miklós, Vince Mátyás, Vízi E.

az éves pénzkeretek szakkuratóriumok közötti felosztásáról, a filmkészítőkből és értelmiségiekből álló, és az alapító szakmai szervezetek javaslatai mentén összeálló szakkuratóriumok pedig az adott terület (játékfilm; dokumentumfilm; animáció; népszerű-tudományos film; film- és videoforgalmazás; üzemeltetés, art mozi és filmklub; kutatás, képzés, kísérleti film, könyv- és szakfolyóirat-kiadás) pályázatairól.

A Magyar Mozgókép Alapítvány felállítása a szakmai érdekérvényesítés egyértelmű sikerét jelentette ugyan, az alapítvány működését azonban több olyan sajátosság is jellemezte, amelyek a következő években, sőt évtizedekben komoly vitákat és konfliktusokat eredményeztek. Egyrészt az összes művészeti-kulturális terület közül elsőként a filmszakmában jött létre egy olyan új rendszer, amely az állami-politikai kontrollt formailag kikapcsolta a döntéshozatalból. Az MMA az első évben közel egymilliárd forintos támogatás felett diszponált, ami elég jelentékeny összeg volt, azaz a szakmai érdekérvényesítés sikeresnek volt mondható. Az alapítvány létrehozásakor a filmesek a szakmai önigazgatás hatvanas évek óta hangoztatott alapelvét igyekeztek érvényesíteni (az alapítók által jelölt szakkuratóriumi tagok és a pályázatok rendszere révén). Másfelől a működési formában szinte kódolva voltak konfliktuslehetőségek is. Az állam által évente a filmszakmának nyújtandó támogatás összegét semmi nem szabályozta, továbbá az sem volt egyértelmű, hogy ezt az összeget feltétlenül egyetlen csatornán, azaz az MMA-n keresztül kell szétosztani.[24] A politikai-intézményi beavatkozástól való függetlenség tehát nem volt, nem lehetett garantált. A szakmai önigazgatás koncepciója és az alapítvány működési modellje magában hordozta a belső szakmai konfliktusok lehetőségét is, például azt, hogy a különböző filmszakmai területek között milyen arányban legyen elosztva az éves támogatás. Komoly támadási felületet jelentett az is, hogy az MMA alapítói a saját maguk által

Szilveszter. A Nemzeti Kuratórium elnöke Bihari Mihály, a főtitkára Kőhalmi Ferenc volt (aki egyben a rendszerváltás előtti utolsó filmfőigazgató, a minisztériumi Film- és Videó Főosztállyá átalakult egykori Filmfőigazgatóság vezetője).

[24] A kilencvenes években az MMA mellett több más pénzosztó szerv is létrejött. Az Antall-kormány ideje alatt állt fel a Magyar Történelmi Film Alapítvány, majd a Horn-kormány által létrehozott Nemzeti Kulturális Alap Mozgókép Szakkollégiuma is bekapcsolódott a filmszakma támogatásába. A médiatörvény alapján létrejött ORTT szintén írt ki filmes pályázatokat, és időről időre a kulturális minisztérium is osztott szét saját körben, különböző projektek keretében filmkészítésre pénzeket (Milleniumi Filmprogram, 1956-os évforduló).

létrehozott alapítványhoz, a közreműködésükkel megszavazott szakkuratóriumokhoz pályáztak támogatásért. Az alapítók köre ráadásul a törvény értelmében nem volt módosítható, ezáltal az MMA felállítása után létrejött szakmai szerveződések és cégek érdekérvényesítő képessége, a szakmai önigazgatásban való részvétele nem volt biztosított, de legalábbis folyamatos vitára adott lehetőséget. Minderre konkrét és egyben a stúdióalapú támogatás és a produkcióalapú támogatás kérdését a gondolatmenetbe újra bekapcsoló példa az MMA játékfilmes szakkuratóriuma első éveinek működését végigkísérő alapkonfliktus: milyen arányban támogassák a stúdiók csomagterveit, illetve az önálló filmkészítői projekteket. A hozzávetőleg hatvan-negyven százalékos felosztás továbbra is a stúdiókat hozta előnyös helyzetbe, ugyanis a csomagtervekre megszavazott összegekről a stúdiók vezetői dönthettek. Ezáltal pedig mind az új gyártó cégek, mind a struktúrán kívüli (azaz a stúdiók belső köreitől távol álló) filmkészítők esélyei gyengültek.

A Magyar Mozgókép Alapítvány felállítása a hazai filmgyártás fennmaradását, az állami támogatás folyamatosságát biztosította, és a politikai-intézményi beavatkozás lehetőségét csökkentette. Ezek a rendszerváltó tettek azonban elsősorban a játékfilmgyártás és azon belül a rendszerváltás előtti stúdiórendszer és szakmai-filmkészítői kör érdekeinek feleltek meg – az MMA szakkuratóriumai által szétosztott összeg fele a játékfilmgyártás támogatására, azon belül pedig a támogatások többsége a stúdiók csomagterveire jutott.

*

A szocialista állami filmgyártás negyven éves története a rendszerváltással lezárult: a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján megszűnt a cenzúra és az állami filmkészítés kizárólagossága, valamint felbomlott (de legalábbis lazult) a korábbi centralizált intézményrendszer. Az MMA felállítása sikertörténet a magyar filmgyártás folyamatosságának megőrzése szempontjából. Legalább ennyire lényeges kérdés azonban az is, hogy *milyen* magyar filmgyártás folyamatosságát sikerült megőrizni? Nem szorul-e legitimálásra, és ha igen, miként legitimálható a magyar filmgyártás? Lehet-e filmipar (erős szolgáltató infrastruktúra) és a televízióval való együttműködés nélkül nemzeti filmgyártást működtetni, filmművészetet létrehozni? De ha nem is ezeket a politikai-gazdasági-társadalmi-kulturális

alapkérdéseket, hanem a szűkebben vett szakmai-intézményi stratégiai kihívásokat tekintjük, a kilencvenes évek magyar filmgyártása előtt akkor is számos alapvető kérdés maradt nyitva. Ezeket a kérdéseket éles törésvonalként, konfliktuslehetőségként is megfogalmazhatjuk. Ilyen a struktúraváltás (a stúdiótámogatás vagy produkcióalapú támogatás), a nemzedékváltás (fiatalok és függetlenek érvényesülése), és nem utolsósorban az attitűdváltás (szerzői film vagy populáris filmkészítés) kérdése. A rendszerváltás a stúdiórendszerben szocializálódott, társadalmilag-politikailag aktív, szerzői filmben hívő magyar filmes középnemzedék diadalát hozta. A következő évtized történései az új gyártó cégek felbukkanásával, a fiatalok, a független filmesek és a populáris filmkészítés előretörésével, a fenti töréspontok mentén ezt a diadalt rengették meg.

DUNAJCSIK MÁTYÁS

A *POST FESTA*-SZINDRÓMA AVAGY KORTÁRS IRODALOM ÉS IRODALOMÉRTÉS A RENDSZERVÁLTÁS UTÁN

I.

Kedves olvasó! Mivel ezt a szöveget félig íróként, félig kritikusként írom, talán nem megbocsáthatatlan, ha egy önéletrajzi anekdotával kezdem: irodalmi érdeklődésem, sőt ambícióim elég korán kiütköztek, s talán tíz, tizenkét éves lehettem, amikor karácsonyra egyik nagynénémtől – mint utóbb kiderült: anyám sugallatára – megkaptam Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című vaskos kötetét. Mivel udvarias kisgyerek voltam, ezért az ünnepség alatt lelkes érdeklődéssel lapozgattam a nagy könyvet – majd hazaérve úgy vágtam a könyvespolcom egyik legtávolabbi szegletébe, hogy csak úgy nyekkent. Tizenkét évesen még elég határozott elképzelésem volt a művészetről, és abba ez a rengeteg hülyéskedés (például a hatalmas, olvasó segg a hetedik oldalon, és rögtön utána *A szavak bevonulása*) egyszerűen nem fért bele. *A szív segédigéi*ig már el se jutottam, csak mintegy tíz évvel később, amikor kezdő kritikusként Balassa Péter összegyűjtött Esterházy-kritikáiról írtam. Néhány évvel korábban íróként viszont éppen az *Egy nő* parafrázisainak írásakor tapasztaltam meg először azt a felszabadító érzést, amit az irodalom mint egy személyes életproblémára adható plurális válasz, jelenteni tud – mondataimból pedig máig kihallani néha annak a fiatal olvasónak a hangját, aki egy nyáron az *Emlékiratok könyve* egy példányával kelt és feküdt heteken keresztül. Azóta megjelent az első szépirodalmi kötetem, és rendszeresen írok kritikákat folyóiratoknak – ahogyan jó néhány velem egykorú nemzedéktársam is.

Mit akarok mindezzel mondani, azon túl, hogy fejet hajtok anyám előrelátása és jó ízlése előtt? Valami olyasmit, hogy az utóbbi években már jelen van egy olyan nemzedék irodalmi nyilvánosságunkban, melynek az irodalomról – és a világról – való gondolkodását merőben más evi-

denciák alakították, mint a megelőző nemzedékekét; mondjuk, hogy *az író* mint olyan, az például Esterházy Péter, még ha elsőre (lásd az anekdotát) nem is értjük teljesen, miért. Akik prózát nem Ottlik Gézától és Mészöly Miklóstól tanultak meg írni, hanem mondjuk Nádastól és Esterházytól; verset írni nem Pilinszkytől, József Attilától vagy Nemes Nagy Ágnestől, hanem mondjuk Tandoritól, vagy a későbbi Tóth Krisztinától és Kemény Istvántól. Kritikusként, teoretikusként pedig már csak a könyvei alapján ismerhetik nem csak Balassa Pétert, de például Erdély Miklóst is. Mindezzel persze nem azt akarom mondani, hogy a fiatal irodalmárnemzedék ne olvasna Mészölyt, Pilinszkyt vagy József Attilát. Hanem hogy a példaképek, követendő vagy meghaladni vágyott közvetlen elődök némileg mások, ahogyan a hozzájuk való viszony is.

Hiszen Esterházy neve itt csak egy embléma, mely mögött ott van az egész magyar irodalomnak az a hihetetlen átalakulása, mely a hetvenes évektől kezdődően gyakorlatilag teljesen átformálta és megújította a kortárs magyar irodalmat, s a politikai rendszerváltást némileg megelőzve (ha optimisták vagyunk: talán elő is készítve, de mindenképp előre jelezve) kialakította azt a grammatikai- és kritikai teret, melyben író és kritikus, elfordulva a hivatalos kultúrpolitika által támogatott és elvárt társadalmi irányzatosságtól, ideológiák helyett immár csak a szövegre és annak problémáira koncentrálva élhette a maga életét. Ez az általában „prózafordulat" címkével ellátott átalakulás ma is döntően meghatározza azt, ahogy a kortárs irodalomról gondolkodunk; vívmányai, kánonja és gondolkodásmódja, hasonlóan a nem sokkal később bekövetkezett politikai rendszerváltás vívmányaihoz, mint a piacgazdaság, a szólásszabadság és a parlamenti demokrácia, számomra és kortársaim számára már nem újabb fejleményként, hanem alaphelyzetként, kiindulási pontként vannak jelen, míg mindarról, ami ezeket megelőzte, gyakorlatilag semmilyen személyes emlékkel vagy olvasmányélménnyel nem rendelkezünk.

II.

Ezen korszak irodalmi és kritikai termését búvárolva, sajátos időbeli nézőpontjából kifolyólag, a magamfajta fiatal olvasót szüntelenül a megkésettség, a későn érkezettség érzése kísérti; ezt nevezném én *post festa*-szindrómának, hiszen valóban *tünetegyüttesről* van szó, melynek több,

különböző összetevője van. Az első és legfontosabb ilyen tünet, hogy jóllehet saját emlékek híján a történelmi félmúlthoz való személyes viszonyunk kialakításában döntő szerepet játszhatna az irodalom – és itt a hangsúly, művészetről lévén szó, a *személyes*en van –, a fent említett irodalmi fordulat szereplőinek a rendszerváltás előtt született művei közül egy döntő hányad ma már csak nehezen használható és élvezhető. Ennek két, egymással egybefonódó, de nagyjából szétválasztható oka van.

Először is, hogy a rendszerváltás és főleg az azt megelőző időszak a magyar társadalom hosszú hagyományokra visszatekintő amnéziájának legújabb áldozata lett; nagyjából ugyanaz illik rá, mint amit 1980-ban Walter Benjamin nyomán Balassa Péter fogalmazott meg a hetvenes évek prózájának kapcsán: *„a férfiak némán térnek meg a háborúkból, »no comment«-tel az ajkukon, hiszen csak (el)hallgatni és szégyenkezni lehet, vagyis felejteni és feledtetni. Hiszen mindenki bűnös (még az áldozat is olykor), és ez elviselhetetlen az emlékezetnek."* Mi, fiatal olvasók pedig, mivel meglehetősen hiányos ismeretekkel rendelkezünk az előző rendszer hivatalos, és a mindennapi használat során vérré vált kulturális és politikai kódjairól is – hiszen a jelenlegi műveltségünk kánonjában jószerivel csak az az *ellen* ilyen vagy olyan módon lázadó alkotók szerepelnek –, s nincs tapasztalatunk a diktatúra évtizedei alatt kialakult dupla fenekű beszédmódok használatában sem, azon szerzők szövegeit olvasva, akiknek munkája főleg ezen frázisok és beszédmódok kiforgatását, felülírását jelentette, gyakorlatilag teljesen tanácstalanok vagyunk. Erre a legfontosabb példákat számomra Esterházy Péter korai munkái jelentették, a *Termelési-regény*, és a *Bevezetés* egyes fejezetei, például a *Kis magyar pornográfia*, melyek olyannyira telítettek az adott korra való aktuális utalásokkal és az azokra való reflexiókkal, hogy innen nézve alapos történeti kutatás nélkül szinte értelmezhetetlenné válnak, csakúgy, mint például Nádas Péter drámái, melyeknek ezúttal nem nyelvezete, hanem hatásmechanizmusa és jelentősége az, ami elválaszthatatlan a kor mindennapi társadalmi tapasztalatától.

S ha az egyik oldalon ez az értelmezhetetlenség az, ami nagyban levon ezen művek élvezeti értékéből, egy másik, kevésbé történelmi, mint inkább technikai szempontból pontosan azért tudjuk kevésbé értékelni ezeket a műveket mai szemmel, mert bizonyos dolgokat már túlságosan is értünk. Az irodalmi nyelv, az elbeszélői megszólalás önreflexív felbontását és dekonstrukcióját célzó kezdeti kísérletekre gondolok itt, melyre általában a „szövegirodalom" elnevezést használjuk. Ezeknek a kísér-

leti szövegeknek, melyek ugyanúgy előfordulnak a később Balassa által klasszikus-modernnek nevezett Nádasnál is (lásd a drámákon kívül a *Leírás* című kötet írásait), mint Esterházynál (pl. *Függő*, *A próza iszkolása*), vagy a (neo)avantgárdhoz közelebb álló Hajnóczynál és Hajas Tibornál, elévülhetetlen szerepük volt abban, hogy a vasfüggönyön túli világban jóval organikusabban beágyazott újító szövegalakítási technikákat, és az irodalmi nyelvhez való újszerű viszonyt meghonosítsák a nyugati avantgarde-októl sokáig hermetikusan elzárt magyar kultúrában. Ugyanakkor az, ami bennük egykor az újdonság és az újítás erejével hathatott, ma már a leglaposabb elméleti közhely, s e művekben a mai olvasó számára sokszor már csak a pőre technika önmozgása látszik – ez valószínűleg összefüggésben van azzal is, hogy mi a megkésett magyar avantgárdot már együtt tanultuk annak nemzetközi előképeivel és kortárs utórezgéseivel. Hogy máshonnan vegyek egy példát: a huszadik század első felének francia szürrealizmusa radikálisan új viszonyt alakított ki az irodalmi nyelvvel, ám nehéz lenne elképzelni ma olyan olvasót, aki nem történeti érdeklődésből, hanem a művészi élmény és a puszta élvezet kedvéért Philippe Soupault és André Breton automatikus írással megalkotott szövegeit búvárolná – amivel valami olyasmit akarok mondani, hogy a nagy irodalmi átalakulások idején született művek egy része nagyobb távolságból inkább látszik eszköznek, mint magáért való célnak; a forradalmak előbb-utóbb saját gyermekeik életére törnek.

III.

A fent bemutatott két tényező, vagyis az egyik oldalon a kulturális kódokkal való játék, a másik oldalon az újabb szövegalakítási technikák megjelenése persze mélyen összefügg. Hiszen ezen technikai és szemléleti újításoknak mindig volt egy olyan aspektusa, mely a művészetnek a közönséggel, a napi aktualitással való viszonyára kérdezett rá, és azt próbálta meg újradefiniálni, közvetlenebbé tenni, s alkalmasint elmosni a határokat élet és irodalom, művész és közönség között. Márpedig az aktualitás igencsak romlandó, gyorsan változó alapanyag: jól példázza ezt az a korabeli szleng- és utcanyelv, melyet Esterházy korai műveivel és a közönségével való közvetlenebb viszony érdekében emelt be a szép-

irodalomba, s amely a fiatal olvasó számára már mint muzealizálódott Esterházy-nyelv jelenik meg.

Ennek megfelelően a dolog még mélyebben érinti azokat az alkotókat, akik sokszor az irodalom határterületein, a performansz, a happening, és más neoavantgárd műformák irányában dolgoztak, az előző rendszer „második nyilvánosság"-nak nevezett, a köz- és a magánszféra bizonyos elemeiből összegyúrt közegében; gondolok itt például Erdély Miklósra és Hajas Tiborra, de bizonyos tekintetben idetartozik a főként irodalommal foglalkozó Hajnóczy Péter is. Az ő esetükben a közönség olyan emberek szoros és személyes, már-már gyülekezethez is hasonlítható *közösségét* jelentette, melynek többé-kevésbé védett közegén belül sokkal nagyobb hangsúlyt kapott a közösség középpontjában lévő alkotó személyisége, emberi formátuma, és amelyen belül – például Hajas Tibor esetében – a művészet szakrális irányba való elmozdítása is lehetségesnek látszott: az ő egyes műveik mai befogadása haláluk és főleg a műveiket alapvetően meghatározó közeg eltűnése után még nehezebbnek, csaknem lehetetlennek látszik. S a helyzetet külön súlyosbítja, hogy ezen alkotók írásos művei évtizedeken át csak nehezen voltak hozzáférhetőek: Hajas *Szövegek* című, sokak szerint még így is hiányos gyűjteménye csak 2005-ben, huszonöt évvel a szerző halála után jelent meg, Hajnóczy összegyűjtött művei tavaly – bár az ő könyveit jobban be lehetett azért szerezni –, a szöveges Erdély-hagyaték nagy része (csakúgy, mint képzőművészeti alkotásainak zöme) pedig még mindig feldolgozásra és kiadásra vár – vagyis művészeti tevékenységük integrációja a szélesebb magyar kultúrába és annak történetébe még akkor sem kezdődött meg igazán, amikor az ezt akadályozó cenzurális akadályok már régen elhárultak. E részleges integráció feladatát addig is, a művek helyett, leginkább evangelisták vállalták magukra, az egykori közösségekből megmaradt és szétrajzott emlékezők, s az általuk teremtett legendák, ha hírt is adtak ezekről a nagy formátumú személyiségekről, a művekhez való közvetlen kapcsolódást, mikor már lehetőség nyílt rá, valójában megnehezítették.

A kultikus megközelítés, mely valószínűleg egyenes folyománya volt a félig-meddig illegalitásban működő nyilvánosság zárt, „fülledt" jellegének és annak, hogy tagjait a progresszív művészeti törekvéseken túl, pontosabban azokkal elválaszthatatlan egységben összekötötte a fennálló rendszerrel szemben kialakított etikai igény is, persze nem volt ide-

gen az Erdélynél, Hajasnál „konzervatívabb"-nak tekinthető „Péterek körének" háza táján sem. Náluk azonban, a színre lépésük körüli lelkesült korszak után, már a kilencvenes évektől kezdve megindult e megközelítés kritikája, alkalmasint meg- megújuló hullámokban. Nagyjából ezzel egy időben pedig hátukra vették őket a magyar irodalomkritika és irodalomtudomány legújabb és jóval személytelenebb, a magyar irodalomértést a kurrens nemzetközi áramlatokkal szinkronizálni kívánó vonulatai is, melynek következtében – és köszönhetően annak, hogy a neoavantgárd szövegalakítás apostolaival ellentétben ők maguk is folyamatosan jelen voltak és vannak az utóbbi évtizedekben, műveikkel és személyiségükkel egyaránt – mára már a „hivatalos" irodalmi *establishment* megkerülhetetlen alakjaivá váltak.

IV.

Érdekes módon számomra a neoavantgárdtól távolabb álló szerzők rendszerváltás előtti műveiből azok maradtak a legelevenebbek, melyeket (1) szerzőik a korabeli aktualitásoktól némileg elszigetelődve, zárványszerű magányban alkottak meg, (2) ennek során a fennálló hagyományhoz és történeti-kulturális kontextushoz képest némileg máshová helyezték a maguk és műveik horizontját és (3) amelyek a hetvenes-nyolcvanas években történt irodalmi fordulatot meghatározó írástechnikai dilemmák mellett valamely módon olyan problémakörökhöz is kapcsolódtak, melyeket a „prózafordulat" idejének értelmezői hulláma másodlagosnak ítélt vagy ignorált, de amelyek a ma értelmezői diskurzusaiban elsődleges fontosságúvá váltak. Elsősorban az *Emlékiratok könyvé*re és Kertész Imre műveire gondolok itt.

Kertészre és az *Emlékiratok*at író Nádasra is igaz, hogy egyfajta belső emigrációban írták meg ezeket a műveiket, melyeken így kevesebb nyomot hagyott a kor irodalmi közbeszéde és annak áthallásos szerkezete, melynek jelenléte más szerzőknél, például a korai Esterházynál, befogadói nehézségként jelentkezik. Ez persze nem azt jelenti, hogy műveik ne lennének olvashatóak a totalitárius diktatúrák nyelvének radikális kritikájaként és kommentárjaként – mindössze azt akarom jelezni itt, hogy elbeszélői nyelvük kialakításakor sokkal kevésbé az éppen aktuális utcanyelvet, mint inkább a „klasszikus"-nak nevezhető, a magyar irodalom-

ban a huszadik század első felében megszilárdult nyelvhasználatot vették alapul. Ehhez szorosan kapcsolódik a másodikként megjelölt sajátosság, amennyiben ezen művek szellemi-hagyománybeli horizontja, letagadhatatlan magyar kötődései mellett, széles perspektívával rendelkezik azon nyugat-európai írók és gondolkodók (zömében a huszadik század első felében kifejtett) munkásságára, akik a mostanság felnövekvő generációk egyetemi, sőt alkalmasint középiskolai oktatásának mára már kanonikus derékhadát alkotják, hiszen a politikai rendszerváltást követően oktatásunk minden erejével a magyar kultúrának az összeurópai hagyománnyal való, s a szocialista kultúrpolitika által megakasztott folytonosságának visszaállítására törekszik. Az *Emlékiratok* esetében az európai nagyregény utolsó mohikánjai, Proust, Thomas Mann, Musil és mások fokozott és fokozottan reflektált jelenlétére gondolok itt, Kertésznél pedig főleg a német nyelvű filozófiához, a Nietzschéhez, Wittgensteinhez való kapcsolódásra, vagy Mann és Thomas Bernhard, illetve Kafka hatására: ezek a kapcsolódási pontok olyan ismerős ösvényeket jelentenek, melyek mentén elindulva könnyebbé válik a szóban forgó művek új, ismeretlen minőségeinek felfedezése is.

Mindezeknél azonban sokkal fontosabb a harmadik jellemző, mely egyben rávilágít az „irodalmi rendszerváltás" idején működésbe lépő értelmezési stratégiák egyik hátulütőjére is; jelesül, hogy a prózafordulat, mint az irodalomnak és a kritikának a hivatalos szocialista kultúrpolitika elkötelezettségigényével szemben fellépő autonómiaharca, a diktatúra vezetése által fölülről követelt politikai irányzatosság elutasításával együtt minden más olyan értelmezési lehetőség elől is elzárkózott, mely bármilyen szinten összefüggésbe hozható a (szélesebb értelemben vett) politikával, legyen az akár az emancipációs és polgárjogi mozgalmakhoz szorosan kapcsolódó *gender*-szempontú irodalomértelmezés, akár a holokauszt történelmi és politikai szempontoktól nehezen elhatárolható botrányának és traumájának feldolgozása és értelmezése az irodalom szféráján belül. Ennek következtében az *Emlékiratok könyve* értelmezésének legelső hullámában a könyvnek a homoszexualitással, szélesebb értelemben véve a nemi szerepekkel kapcsolatos vonatkozásairól alig, vagy csak különböző semlegesítő fenntartásokkal körítve esett szó, Kertész Imre pedig, dacára a Spiró György 1983-as kritikájával elindult fokozatos és lassú elismerésnek, voltaképp egész a közelmúltig nem igazán került bele a szélesebb irodalmi köztudomás és közélet fősodrába.

Ez ma persze már egyik esetben sincs így. Az *Emlékiratok könyve* legújabb recepciós hulláma éppen a testpolitika, és a nemi szerepek összefüggésében kérdezett rá a mű eddig feltáratlan területeire, Kertész munkássága pedig, jóllehet jóval kevésbé organikus módon, mint mondjuk Nádasé vagy Esterházyé, de szintén beépült a szélesebb kortárs irodalmi köztudatba, bár valószínűleg jó időnek kell még eltelnie, mire a holokausztnak nemcsak az irodalmi és irodalomkritikai, hanem általános társadalmi feldolgozása is megtörténik. A rendszerváltás utáni magyar irodalomnak és irodalomértésnek ezek a folyamatai persze elválaszthatatlanok az azóta született fontos és nagy formátumú művektől és azok recepciójától, s ezeket elnézve valóban úgy tűnik, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek „irodalmi rendszerváltásának" radikálisan apolitikus fordulata után, természetesen annak eredményeit és tanulságait megtartva, valamint egészen más szinten és kontextusban, de újból előtérbe kerülnek a politikumról nem leválasztható problémakörök kortárs irodalmunkban. Ehhez a folyamathoz sorolhatjuk Esterházy Péternek a kétezres évek elején megjelent nagyszabású múltbúvárlatait, a *Harmonia Caelestis*t és a szocializmus ügynökvilágába addig példátlan betekintést nyújtó *Javított kiadás*t, a testpolitika, a szexualitás és a totalitárius rendszerek óriástablóját nyújtó *Párhuzamos történetek*et Nádastól, Závada Pál nemzetiségi kérdéseket is jócskán feszegető regényeit, a női irodalom és kritika megizmosodását – együtt, antológiákban és külön-különálló írói életművekben – vagy a fiatalabb generációkból Bartis Attila könyveit, melyekben például az Erdély-problematika is egészen új fénytörésbe kerül, Kemény István legutóbbi, a holokauszt és a huszadik századi történelem kérdéseit a költészeten belül feszegető kötetét, Térey Jánosnak az '56-os forradalmat és a jelen idejű Budapest forrongásait tematizáló drámáit vagy Spiró György és Borbély Szilárd újabb műveit, melyekben a zsidó-keresztény kultúrkörhöz való viszony újragondolására tesznek nagyszabású kísérletet.

Ez a folyamat az egész magyar társadalom önismerete, többrétegű és a szélesebb társadalomban egyre abszurdabb megmozdulásokat kiváltó amnéziájának felszámolása szempontjából fontos – mégis talán a legfontosabb éppen nekünk, huszonéves olvasóknak, akik személyes emlékek és tapasztalatok híján az életünket ma is alapvetően meghatározó huszadik századi történelem és a történelmi félmúlt megértésében már csak az írókra hagyatkozhatunk.

LÁSZLÓ ZSUZSA

AZ „UNDERGROUND" KÉPZŐMŰVÉSZETI KEZDEMÉNYEZÉSEK ÉS A „HIVATALOS" KÉPZŐMŰVÉSZET VISZONYA A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTT ÉS UTÁN

A kiállítások története – különösen Kelet-Európában – egy láthatatlan történet, hiszen maximum a művek, dokumentatív fotók, katalógusok, kiállításkritikák maradnak utánuk, de a kiállítás maga lényegéből adódóan időszakos, így történetileg nehezen tanulmányozható jelenség. Mégis egyre fontosabb ez a történet, hiszen a 20. században a kiállítás médiummá, a képzőművészet domináns médiumává vált. A művészet története ezért már nem csak művészek és művek története, hanem kiállítások, intézmények, művészeti világok története, így sokkal szorosabb összefüggésbe kerül a nyilvánosság szerkezetváltozásaival és a társadalmi kommunikációt meghatározó politikai folyamatokkal. Paradox módon minél kisebb, rugalmasabb és kísérletezőbb kiállítóhelyről van szó, annál inkább tud a kiállítótér közösségi térként működni, a kritikai diskurzus helyszínévé, a nyilvánosság modelljévé válni; viszont annál nehezebb utólag rekonstruálni, hogy hogyan nézett ki egy-egy esemény vagy esemény jellegű kiállítás. Tehát az ilyen eseményszerű, illetve diszkurzív[1] képzőművészeti kezdeményezések láthatósága, kutathatósága – különösen nemzetközi szinten – erősen korlátozott, mégis alapvetően formálják a képzőművészet bemutatásának és a nyilvánossággal való interakciójának módozatait.

Egyrészt a rendszerváltás előtti időszakban a kultúra szoros államhatalmi szabályozottsága miatt éppen az *underground*, nem hivatalos művészeti helyszíneken nyílt arra lehetőség, hogy a nyugati országokban megjelenő tendenciákra reagáljanak, azokkal szinkrón mű-, és kiállításkoncepciókat

[1] Miwon Kwon a helyspecifikusság és az intézménykritika összefüggéseit vizsgálva, a helyspecifikus művészet legújabb tendenciáit nevezi diszkurzívnak, olyan értelemben, hogy a kiállítás a társadalmi és tudományos diskurzus, vagyis vita, tudáscsere helyszínévé válik. One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity. (MIT Press, 2004).

megvalósítsanak, melyek viszont a helyspecifikusság, valamint az intézménykritika kurrens szemléletének megfelelően a lokális kontextusra is reflektáltak. Másrészt amennyiben a 20. század második felében a művészet története a kiállítások történetével kerül átfedésbe, akkor a történet cselekményét éppen azok a fordulópontok adják, amelyek a kiállítást mint médiumot, és a kiállításrendezés hagyományos műfajait (pl. életmű, seregszemle jellegű, történeti korszakot bemutató) megújították. Bár a kortárs művészeti diskurzus dominánsan nemzetközi karaktere miatt az ilyen fordulópontokat elsősorban nagyszabású biennálékra és a nemzetközi figyelem középpontjában álló nagyintézmények kiállításaira hivatkozva rögzítették, kimutatható, hogy gyakran nyugaton is, keleten pedig szinte kivétel nélkül (az egyszerűség kedvéért a hidegháború polarizációs szimbolikáját használva) tulajdonképpen az ellen-, paralel-, illetve szubkultúra szintjén megszületett gyakorlatok intézményesüléséről van szó. Továbbá Magyarországot tekintve az is megfigyelhető, hogy éppen a nem hivatalos, de a nyilvánosság igényével élő képzőművészeti események története áll a legszorosabb összefüggésben a nyilvánosság azon szerkezetváltozásaival, melyek a rendszerváltást előkészítették és követték. Ráadásul rendelkezésre áll egy kézzelfogható párhuzam, ugyanis az utóbbi években hozzáférhetővé váltak azok a titkosrendőrségi dokumentumok, beépített ügynökök jelentései, melyek akkurátusan leírják, valamint ideológiai és társadalmi hatás szempontjából értelmezik ezeket az eseményeket.[2]

Az Európai Iskola 1945–1948 közötti tevékenysége és a hatvanas évek lakáskiállításai[3] után az első fordulópontot – különösen az esemény legendaképző recepcióját tekintve – *Az ebéd*, az első magyarországi *happening* jelenti. 1966-ban egy húsz éves teológiahallgató és egy huszonkét éves „író", Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás – komolyabb képzőművészeti előélet nélkül, Erdély Miklós, Jankovics Miklós és Varannai István aszszisztenciájával – szervezte meg és adta elő azt az eseményt, mely azonnal újradefiniálta a képzőművészetet és bemutatásának módját. Szentjóby

[2] Erdély Dániel – Peternák Miklós (1998): Tilos művészet 1966–1988. http://www.c3.hu/collection/tilos/index.html; Eörsi István (2002): „*A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka*", Élet és Irodalom, 2002. nov. 22., 8.

[3] „Törvénytelen muskátli – képek a hatvanas évekből, 1995. – Részletek a dokumentumfilm II. részének szövegkönyvéből", Budapesti Negyed 2002/1–2.; Bicskei Zoltán (1990): „Petrigalla", Jazz Studium 17. http://www.artpool.hu/harmas/petrigalla.html

Tamás visszaemlékezése[4] szerint éppen egy *happening*et elítélő cikkből[5] értesültek a Nyugat-Európában már elterjedt műfajról. Az eseményről készült, két évvel későbbi rendőrségi jelentés pedig komoly, tudományos igényű műfajtörténetet vázol fel a dadaizmustól, Schwitters tevékenységének részletes ismertetésén, Moholy-Nagyon keresztül Rauschenbergig, széles képzőművészeti kontextusba illesztve a *happening*et, de utalva a zenei és színházi kapcsolatokra, végül egy Ginsberg-idézettel illusztrálva a *happening* lényegét.[6] A *happening* ezen a ponton még valóban összművészeti, vagy művészeti ágak feletti jelenség a budapesti szcénában, hiszen a nyugati példáktól eltérően aktorai ekkor még a képzőművészet intézményein kívül tevékenykedtek; *Az ebéd* helyszíne, Szenes István (Erdély Miklós féltestvére) pincéje se köti az eseményt a képzőművészethez. Tehát elsősorban az esemény recepciója avatja képzőművészeti alkotássá, és így a képzőművészet bemutatási módját, a kiállítást újraértelmező tetté *Az ebéd*et; némiképp hasonlóan az *Őrizetlen pénz*ként ismert 1956-os utcai akcióhoz, melynek ötlete részben Erdély Miklóstól származott, aki évtizedek múltán[7] ismerte fel a fotók és visszaemlékezések formájában fennmaradt akció képzőművészeti relevanciáját. Tehát itt még erős a kontraszt, nagy a távolság egy galériában megjelenő kiállítás és a *happening* között – például ha *Az ebéd*del azonos évben rendezett „forradalmi" Stúdió '66 kiállításra gondolunk. A zsűrimentes tárlat tartalmát tekintve valóban egyedülálló, hiszen először szerepeltek *pop art* és absztrakt művek reprezentatív kiállítóhelyen, de formailag mégiscsak képek és szobrok statikus elrendezése volt a falakon és posztamenseken. Ezzel szemben *Az ebéd* esetében nemcsak a nézők szeme előtt, velük egy térben, valós időben zajló történés bizonyult mágikus hatású-

[4] *Beke Lász*ló: „Beszélget*és Szentjóby Ta*mással", in: Papp Tamás (gyűjt. és vál.): Szógettó: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból. Jelenlét, új sorozat, 1–2., 255–262.

[5] Ember Mária (1966), „Happening és antihappening", Film Színház Muzsika, 1966. május 13., 18.

[6] V-156455 sz. dosszié („Schwitters") 103-113. lap 1968. május 1.-i keltezésű „összefoglaló jelentés és intézkedési terv" a magyarországi happeningekről. 9 lapos dokumentum. http://www.c3.hu/collection/tilos/103.html

[7] Peternák Miklós (1991): „*Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán*", Árgus, 1991/9–10., 78.; Boros Géza (1996): „Őrizetlen pénz, jövőkötvény", Kritika, 10. sz., 26–27.; Sebők Zoltán (2004): „Őrizetlen pénz", Artportal, 2004. június http://artportal.hu/forrasok/cikkek/muveszeti_irasok_az_artportalon/sebok_zoltanand_orizetlen_penz

nak, hanem az esemény nyilvánossághoz való viszonyára adott reflexiók: az *„underground"* helyzet élő metaforái (félig földbe ásott gépelő alak élőképe), valamint a mindent mindennel összekötözés, egyesítés és összekenés gesztusa, mellyel a közönséget is szereplésre, részvételre kényszeríttették.[8] A következő *happening*ek és performatív események[9] szintén magánlakásokban, klubokban zajlottak, és csak a hatvanas évek végén (például a ‚69-es Iparterv tárlat esetében) és a hetvenes években kapcsolódtak össze kiállításokkal.

A kiállítás mint nyilvános, diszkurzív, ideológiai tér-megközelítés másik forrása a fluxussal szintén összefüggésben álló *mail art*, illetve a konceptuális művészet. Ebből a szempontból Magyarországon az 1971-es *Elképzelés* című akció jelentett fordulópontot. Beke László felhívást küldött közel harminc művésznek olyan műveket kérve a meghívottaktól, melyek egyenlők a mű elképzelésével vagy dokumentációjával[10] – amit mai nézőpontból kurátori koncepciónak is nevezhetnénk. Praktikusan egy A4-es iratgyűjtőben megrendezett kiállításról van szó, mely a paralel, ebben az esetben pusztán gondolatban, elképzelésszinten létező kultúra jelenségét tematizálja, így az aktuális, „nyugati" művészeti irányzatok[11] és a magyarországi kultúrpolitikai korlátok sajátos egybeeséseként értelmezhető. Természetesen sokan a konceptuális művészet szellemében nem pusztán praktikus vagy politikai okoknál fogva meg nem valósított vagy eleve meg nem valósítható művek *leírását* adták le, hanem a papírlap, a boríték, a fotó, valamint az írott nyelv „médiumában" létrehozott *alkotásokat* küldtek a „kiállításra". Talán az sem véletlen, hogy

[8] Az első happening szimbolikájának értelmezéséhez lásd Müllner András (2004): „A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története", in: Deréky Pál – Müllner András (szerk.): Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből.Ráció.

[9] A kifejezést Erika Fischer Lichte vezette be: „Grenzgänge und Tauschandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur", in: Uwe Wirth (szerk.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, 277–300.

[10] Beke László (2008): „Körlevél". Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei, Beke László gyűjteménye, 1971, OSAS-tranzit.hu, Budapest, 1.

[11] Lippard, Lucy R. – Chandler, John (1968): „The Dematerialization of Art", Art International, 1968/2, 31–36.; Buchloch, Benjamin H. D. (1990): „Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." October, 55, 105–143.; Krauss, Rosalind (1999): „Reinventing the Medium", Critical Inquiry, 25:2., 289–305.

többen egy-egy performatív esemény[12], egy-egy interaktív mű[13] leírásával vagy koncepciójával válaszoltak, sok *land art* jellegű intervenció mellett. Két művész pedig a kiállítás, illetve gyűjtemény létrehozásának módszertanát problematizálta: Haraszty István egy földalatti kiállítás-tervbe illesztette műelképzeléseit, Pauer Gyula pedig egy felhívással válaszolt a felhívásra, és így hozta létre a – múzeumi leírókarton-művekből álló – gyűjteményművet. Bár az ötletet nem az *underground* romantika szülte, hiszen Beke László komoly erőfeszítéseket tett azért, hogy a beérkezett művekből végül valódi kiállítás szülessen,[14] mégis legenda lett belőle. Részben azért, mert harminchét évig csak Beke László lakásán vagy az Artpool archívumában volt megtekinthető az anyag, részben pedig a direkt nemzetközi párhuzamok miatt,[15] továbbá azért is, mert több jelentős művész – például Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Tót Endre – további tevékenysége szorosan illeszkedik az *Elképzelés* problémaköréhez. Nyolc évvel később Bán András intézménykritikai projektje, a *Magyar Avantgárd Művészet Múzeuma*[16] – bár áttételesen, de – az *Elképzelés*, illetve Pauer Gyula pszeudogyűjteményének gondolatát használja fel, mikor az „eszmei muzeális létesítményt" leírókartonokból kívánja megalkotni, egyedüli adekvát és kivitelezhető gesztusként, mely a kanonizáció vakfoltjait lefedheti.

Közben 1970 és 1973 között létrejött egy olyan, már deklaráltan képzőművészeti helyszín[17] Balatonbogláron, Galántai György szervezésében, mely mindezeket az új tendenciákat már be tudta építeni a kiállítás műfajába, és ezzel – igaz csak egy kísérlet szintjén, de – nyilvános, kritikai és közösségi térként definiálta újra a galéria fogalmát. A Kápolna

[12] Például Attalai Gábor, Bálint István, Lakner László, Méhes László.

[13] Például Csáji Attila, Fajó János, Haraszty István.

[14] A kiállítást a székesfehérvári István Király Múzeumba tervezték, de a Lektorátus nem támogatta. Beke László: „Az »Elképzelés«-ről", Elképzelés, xvi.

[15] Párhuzamok: January 5-31., New York, 1969, szervezte: Seth Siegelaub; When Attitudes Become Form: Works – Processes – Concepts – Situations – Information, Bern, 1969, szervezte: Harald Szeeman; Groh, Klaus (szerk.) (1971): If I Had a Mind... (Ich stelle mir vor..). DuMont.

[16] Bán András (1979): „Magyar Avantgard Művészet Múzeuma (felhívás)", közölve: Artpool: http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/mamuzeum/ban.html

[17] Sasvári Edit (szerk.) (2003): Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme. Artpool–Balassi Kiadó.

Tárlatok, később Kápolna Műterem[18] jelentősége mindenekelőtt abban áll, hogy talán először jelenhettek meg nem alkalmi, hanem saját profilt felépítő helyszínen friss és időszerű kezdeményezések, melyekhez sokat hozzáadott a hely aurája, az aktualitás lokálisan létrejövő potenciája. A Kápolna programjából érdemes kiemelni a *Direkt hét* című eseményt, melyre 1972 nyarán került sor Szentjóby Tamás és Pauer Gyula kezdeményezésére, és a hozzá kapcsolódó *Avantgárd fesztivál*t.[19] A program egy – ma már azt mondanánk – kurátori koncepcióra épült, melyet felhívás formájában tettek közzé. „A lehetőségek határainak tágítása a direkt kapcsolatokon keresztül remélhető. Programunk azokat az eszközöket alkalmazza, amelyek révén visszacsatolás érhető el, azaz a közönség nem kontempláció, hanem aktivitás útján kerül kapcsolatba velünk."[20] A kiállítás ennek megfelelően több performatív, interaktív és dialogikus elemet tartalmazott. Így Szentjóby Tamás *Kizárásgyakorlat. Büntetésmegelőző autoterápia*[21] című akcióját, melynek során a művész egy vödörrel a fején és a mű címével a nyakában ült a kiállítótérben, és egy maga mellé a falra tűzött szövegben szólította fel a látogatókat, hogy kérdezzenek tőle, valamint itt ő maga is egy hosszú poétikus kérdéssort intézett a nézőhöz. A mű jellemző példa arra az akkoriban terjedő *body art* gesztusra, melylyel a művész önmagát állítja ki, nem pusztán mint testet, mely a közös jelenlét sűrített idejével tölti meg a kiállítóteret, hanem mint egy dialógusgeneráló szituációt. Emellett a mű ikonikus reflexió a második nyilvánosság társadalmi és politikai helyzetére. Pauer Gyula többek között egy pszeudoreklám hanginstallációt állított ki, és *Agitációs program* néven egy előadóterem-makettet rendezett be, ahova leültette a látogatókat és elmagyarázta nekik a kiállítást. Halász Péter – Galántai György visszaemlékezése szerint – az *Avantgárd fesztivál* ideje alatt szintén szolgáltató művészként tevékenykedett, a terembe belépők cipőjét pucolta és énekelt.

[18] Galántai kezdetben a „Kápolna Tárlat" kifejezést használta, de mikor a kiállítások engedélyeztetése lehetetlenné vált, 1972 nyarán átnevezte a helyszínt „Kápolna Műterem"-re. Galántai György: „Hogyan tudott a művészet az életben elkezdődni? Adalékok a boglári történethez", in: Törvénytelen avantgárd… 63–64.

[19] Bényi Csilla – Galántai György – Sasvári Edit: „Eseménytörténet 1966–1974", in: Törvénytelen avantgárd… 126–133.

[20] Bényi – Galántai – Sasvári: 134–135.

[21] Bényi – Galántai – Sasvári: 129–130. Az akciót a Kis Varsó művészcsoport kérésére Szentjóby Tamás 2005-ben újra előadta, az eseményről a Kis Varsó videofilmet (*Cyrill* & Method, 2005) készített.

Néhány héttel később, már egy másik kiállítás alatt, a tárlat engedélyeztetési nehézségeire reagálva Haraszty István és Galántai György meghirdette a *Felelősségvállalási akció*t.[22] Egy nemzetiszínű szalagot feszítettek ki a bejárati ajtón keresztül, és mellé kitűztek egy cetlit: „Ma ÖN nyitja meg a kiállítást" felirattal. Még ollóról is gondoskodtak, csakhogy egy olyan rövid zsinórra kötötték, hogy éppen nem érte el a szalagot. Így minden, a kiállítótérbe belépő látogatónak a szimbolikus feladat különféle megoldásaival a nyilvánosságot formáló résztvevő szerepét kellett felvállalnia.

A kiállítótér mint a nyilvánosság modellje szituációk, események, együttműködés és kritikai magatartás közegeként értelmeződik ezekben az akciókban, míg a reprezentatív kiállítóhelyeken puszta fizikai tartály maradt, melyben festmények és szobrok sorakoznak; az ideológiai tartalom pedig csak izoláltan, az ábrázolás stílusában és témájában keresendő. A hivatalos, a nem hivatalos és a nemzetközi képzőművészet aszinkronitásának problémája különösen plasztikussá válik, ha a Kápolna Műterem programját a '72-es Velencei Biennále magyar pavilonjával[23] hasonlítjuk össze, mely elvileg ugyanannak a nemzetközi közönségnek szólt, mint Harald Szeeman *Documentája*,[24] mégis egy közel száz évvel „korábbi" művészetfogalomra épült.

A nyolcvanas években a posztmodern fordulat és a figuratív festészet visszatérésének szellemében fellépett egy új nemzedék, mely kevésbé hitt már a művészet direkt politikai és társadalmi felelősségében és potenciájában, így már nem a – időközben egyébként is enyhülő – cenzú-

[22] Bényi – Galántai – Sasvári: 138.

[23] A magyar pavilon 1972-ben Domanovszky Endre és Kiss Nagy András műveit mutatta be, az előbbi művészetét a Magyar Művészet a 20. században. Szerk. Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szücs György, Zwickl András. Corvina, 1999, 143. című összefoglaló kiadvány így jellemzi: „dekoratívvá szelídült romantizáló expresszivitás". A kontraszt még élesebb lett, mikor megjelent a biennálén az Aperto, a fiatal művészeket bemutató nemzetközi részleg, és így 1984-ben Magyarországról egyszerre szerepelt Varga Imre és Vadász György, valamint az Aperto '84-ben Bódy Gábor.

[24] A kiállítás a „A valóság megkérdőjelezése – mai képi világok" című koncepcióra épült, és itt jelentek meg először a populáris kultúrából származó képek, performanszok és olyan akciók, mint Joseph Beuys politikai vitairodája. A Documenta 5-öt 100 nap alatt 228 621 látogató látta. http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/08200/index.html. A '68–69-es Iparterv-kiállítások az előző, Documenta 4 rendezési elveit követték .

ra határozta meg a mozgásterét. Másrészt a szamizdatok esetében egy új stratégiát figyelhetünk meg, például abban a forradalmi tettben, hogy a '81-től 1500 példányban megjelenő *Beszélő* címlapjára a szerkesztők a legnagyobb természetességgel ráírták a lakcímüket.[25] Ebben az időszakban működött az *Aktuális levél*, a '79-ben megalapított Artpool neoavantgárd dokumentációs központ lapja,[26] mely az egyre egyszerűbb hang- és képrögzítési, valamint sokszorosítási lehetőségeket kihasználva rendkívül részletes beszámolókat közölt a képzőművészeti vitákról, eseményekről, továbbá a '60-as és '70-es évek művészetének sok fontos dokumentumát is közzétette. Így egy korábban elképzelhetetlen – a mai internetes blogok[27] és videomegosztó oldalak azonnali és szinte teljes visszacsatolását idéző – nyilvánosságot kaptak a művészeti világ szereplőit foglalkoztató kérdések. A rendszerváltás után hozzáférhetővé vált, a képzőművészeti élet számos eseményét, még a művészek, kurátorok magánbeszélgetéseit is dokumentáló titkosrendőrségi jelentések ismeretében akár azt is mondhatnánk, hogy az újság szerkesztői egy ironikus gesztussal átvállalták, előre elvégezték az ügynökök munkáját, és így saját javukra fordították az eredetileg ellenük irányuló dokumentációs módszereket.

Az *Aktuális levél* nyitószáma rögzítette Birkás Ákos '82-es előadását az avantgárd „haláláról", és az azt követő élénk vitát.[28] Az esemény helyszíne egy lakásgaléria, a Rabinec volt, mely egy új, kollektív művészeti iroda modelljét dolgozta ki, és ennek megfelelően egy mai kereskedelmi galéria menedzsmentszolgáltatásához hasonlóan „képviselte" a művészeit. Tehát maga a helyszín is az előadás új szemléletét közvetítette, de a '70-es évek művészetének fontos szereplőit is meg tudta szólítani. A vita tovább gyűrűzött,[29] és az, hogy egy évvel később már *Az avant-*

[25] Haraszti Miklós (2000): „Civil kurázsitól civil társadalomig. A magyar szamizdat két évtizede", Magyar Lettre Internationale, 38., 55–58.

[26] Aktuális Levél, 1–11. sz. (1983. január – 1985 tavasz). http://www.artpool.hu/Al/al01hu.html

[27] Például a teljesen magánjellegű párbeszédrészeket is tartalmazó „Hosszú beszélgetés… – 1983. február 11. Ady Endre u. 6., Bak Imre és Albert Zsuzsa műterme, kérdező: Simon Zsuzsa", Aktuális Levél 4. 1983. április, 19–27.

[28] Birkás Ákos (1983): „Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?" és „Az avantgárd halála", Aktuális Levél 1., 1983. január, 19–40. http://www.artpool.hu/Al/al01/Birkas1.html

[29] Hegyi Lóránd (1983): „»Trans-avantgárd« – »post-modern« – »új szubjektivizmus«, avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén", Aktuális Levél 3., 1983. március, 42.; Erdély Miklós – Jovánovics György – Major János

gárd meghal címmel nyílt kiállítás a Bercsényi Klubban,[30] tisztán mutatja, hogy kialakult egy olyan kortárs képzőművészeti diskurzus, melyben egy-egy kiállítás éppoly fontos állásfoglalás volt, mint egy előadás vagy egy újságcikk.

A nyolcvanas évek másik új jelensége, hogy elterjedtek a fesztiválok, és így új aktualitást kaptak az egyestés képzőművészeti események. 1984-ben az Almássy Téri Szabadidőközpontban rendezték meg a *Plánum fesztivál*t, melyen nemzetközi kísérleti zenei koncertek, film- és videovetítések és helyspecifikus kiállítások szerepeltek.[31] Egyébként is gyakran előfordult – már a balatonboglári Kápolna Műterem esetében is –, hogy koncertekkel kötötték össze a kiállítások megnyitóit, így sokszor a koncertek kísérőrendezvényeként meghirdetett kiállítások könnyebben ki tudták kerülni a zsűrizést. Sok progresszív kiállítás egyetemi, ifjúsági klubokban (például a Bercsényi Kollégiumban) kapott helyet, és a kor ifjúsági kultúrájának részévé vált.

A nyíltan politikai tematika természetesen a '80-as években is tiltott volt, ahogy ezt a Fiatal Művészek Klubjában szervezett *Magyarország a tiéd lehet*[32] című, szintén '84-es nemzetközi kiállítás története is mutatja. Mikor már elkészült az installáció, zártkörűnek nyilvánították az egyébként se engedélyezett megnyitót. Valójában ez a korábbiaknál sokkal erőtlenebb intézkedés volt, így szervezők és az érdeklődők magabiztossága miatt a betiltás ellenére is több százan látták a kiállítást. Mégis, '89-ben, mikor a rendszerváltás szimbolikus eseményei[33] a történelem politikai és egyben esztétikai újraírására is fókuszáltak, ez volt az egyik első, korábban betiltott kiállítás, melynek elkészítették a rekonstrukcióját.

(1973): „Mi az avantgardizmus?", Aktuális Levél 5., 1983. nyár. 6.; „Beszélgetés a kút kávája mellett", Aktuális Levél 5., 1983. nyár, 24–32.; „»Új hullám« – új szemlélet a művészetben. Kerekasztal-beszélgetés a Kossuth Klubban, 1984. január 30-án", Aktuális Levél 7., 1984. január, 37–40.

[30] Bercsényi Klub, Budapest, 1983. december 6., résztvevők: Swierkiewicz Róbert, Erdély Miklós, Bachman Gábor, Xertox, Lévay Jenő, Bogdándi Zoltán, Szilágyi Lenke, Inconnu csoport. http://www.artpool.hu/kontextus/eset/e831206.html

[31] Szabó András (szerk.) (1987): Kortárs művészeti fórum az Almássy téren '84–'86: Programok, esszék, tanulmányok. Budapest; Gyetvai Ágnes (1984): „A PLÁNUM '84", http://www.artpool.hu/music/planum84_gyetvai.html

[32] Magyarország a tiéd lehet kiállításkatalógus. = Commonpress 51. sz. „Hungary" (1984).

[33] Például Nagy Imre újratemetése a Műcsarnok lépcsőin, Bachmann Gábor és Rajk László installációjával.

A Fészek Galériában már '88 végén megnyílt az *Hommáge à Iparterv* I. kiállítás, mely a '68–69-ben egy irodaépületben megrendezett, de betiltott, majd 1980-ban ugyanott rekonstruált korszakalkotó kiállítást idézte fel immár húszéves távlatból. Ugyanilyen kárpótlásként hathatott az első magyarországi Beuys-kiállítás a Budapest Kiállítóteremben, három évvel a művész halála után. Szintén az eddig államilag meghatározott múlt újraértelmezésére kínálkozó lehetőség foglalkoztatta a Lajos utcai Kiállítóház *Kék acél*[34] című kiállításának a szervezőit és résztvevőit, akik a Budapest Galéria 1956-os emlékmű-pályázatára készített terveiket mutatták be, valamint a Fiatal Művészek Klubjában megrendezett *In memoriam novemberhét – kollektív megemlékezés a Nagy Októberi Szocialista Forradalomról* című esemény ötletgazdáit. A Hejettes Szomlyazók művészcsoport (1984–1992)[35] történelmi élőképei (pl. Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben, Siralomház) is a történelem újrajátszásának igényéről tanúskodnak.

A *Magyarország a tiéd lehet* kiállításról készült rendőrségi beszámolóból[36] és más visszaemlékezésekből az is kiderül, hogy néhány évre az önszerveződő kulturális események a demokratikus ellenzék, majd a formálódó független nyilvánosság platformjaivá váltak. Irodalmárok, újságírók, filozófusok és más értelmiségiek – ahogy később kiderült, valójában nagyon különböző, de az ellenzékiségben mégis összemosódó ideológiai nézetekkel – mind kötelességüknek érezték, hogy jelen legyenek ilyen eseményeken.

A múlt kritikai újraértelmezésén, az eddig a nyilvánosságból kiszorított témákon túl az átalakulás időszakában új intézménytípusok is megjelentek. 1989. szeptember 30-án megnyílt az első kereskedelmi magángaléria, a bécsi Knoll Galéria budapesti „fiókja" Joseph Kosuth kiállításával. A radikális szemléletváltást, melyet ez az esemény jelzett, illetve eredményezett, az is mutatja, hogy három évvel később már a Velencei Biennále magyar pavilonja mutatta be Joseph Kosuthot, alapjaiban megkérdőjelezve a nemzeti reprezentáció elvét. Az is kiderült, hogy

[34] Résztvevők: Gábor Imre, Gerber Pál, Gerhes Gábor, Hejettes Szomlyazók, Beöthy Balázs, Elek Is(tván), Fekete Balázs, Nagy Attila, Várnagy Tibor, Július Gyula, Kicsiny Balázs, Kungl György, Thomas Mulligan, Sugár János.

[35] Beöthy Balázs, Danka Attila, Elek Is(tván), Fekete Balázs, Kardos Péter, Nagy Attila, Várnagy Tibor, Vidákovich István.

[36] Jelentés,tárgy: Galántai György kiállítása, „Pécsi Zoltán" fn. tmb. Horváth Tibor r. szds. 1984. január 30. http://www.artpool.hu/Commonpress51/jelentes.html

az *underground* nem pusztán a reprezentatív kiállítóhelyek államhatalmi ellenőrzésének eredménye, hiszen a művészeti világok eredendően hierarchikusak.[37] A lényeges különbség inkább abban van, hogy egy adott korszak progresszív *undergroun*dja mennyi idő után kap nemzetközi láthatóságot, és hogy ebben a folyamatban a nagy intézmények, valamint (egyre inkább) a műkereskedelem milyen szerepet vállalnak. Hiszen a művészet – és feltételezésem szerint – a kiállítások történetének fordulópontjait is nagyon gyakran az önszerveződő kezdeményezésekben megjelenő kritikai megközelítés jelenti.

1989 júniusában a Hungária Fürdő elhagyott épületében szerveztek először kiállítást a később Újlak Csoport néven ismertté vált fiatal művészek,[38] majd a budai Újlak Mozi, és 1991-től pedig egy volt tésztagyár Tűzoltó utcai ingatlanját használták. Az épületkisajátítási gesztus nagyon hasonló, mint a balatonboglári Kápolna Műterem esetében, viszont az ő helyzetükben már nem a rendszerváltás előtti, hanem sokkal inkább az azutáni képzőművészeti intézményrendszer kritikája volt a cél. Ahogy az első kereskedelmi galéria alapítása, úgy az első kvázi *„artist-run space"* beindítása is megelőzte a művészeti intézmények reformját. A Képzőművészeti Főiskolán csak 1990-ben zajlott le a „diákforradalom", ekkor cserélték le a vezetőséget és alapították meg az Intermédia Tanszéket. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója is csak 1990-ben vált függetlenné a Művészeti Alaptól, majd többszöri vezetőségváltás és alapszabály-módosítás,[39] valamint az előre tervezett programok átfutási ideje után fokozatosan alakította ki a mai progresszív profilját, melyet például a '91-ben elindított Gallery by Night[40] jelzett. Az első kortárs művészeti múzeum, a Ludwig Múzeum is csak 1991-ben nyílt meg, és múzeumi jellegéből adódóan nem kifejezetten az aktuális fiatal generációk kísérletező projektjeinek biztosít helyszínt. Az Újlak Csoport ezzel szemben – némiképp ebben is a Kápolna Műteremhez hasonlóan, de egy gyökeresen megváltozott kontextusban – elsősorban az eseményszerű és kollaboratív

[37] Howard Becker (1982): Art Worlds. University of California Press, 226–272.

[38] A csoport tagjai: Ádám Kálmán, Ádám Zoltán, Farkas Gábor, Komoróczky Tamás, Ravasz András, Szarka Péter és Szil(i) István.

[39] Safit Marina, L. Menyhért László (szerk.) (1990): Stúdió '90. Budapest; L. Menyhért László (szerk.) (1991): Stúdió '91. Budapest.

[40] Bencsik Barnabás, a Stúdió Galéria első vezetőjének kezdeményezése. Információ és dokumentáció:
http://studio.c3.hu/studio_galeria/galeria_magyar/gall_by_night.html

módszerekre épülő kiállításokkal, hanginstallációkkal, zenei akciókkal, stencilhirdetésekkel[41] egy nemzetközi kapcsolatokkal bíró, friss, progresszív fórumot[42] hozott létre. Bár az Újlak hangsúlyosan államtól, piactól független csoportként definiálta magát, a '90-es évek első felében a Kelet-Európára irányuló nemzetközi figyelem, és az épp csak elinduló műkereskedelem, a magángaléria felhajtóereje azt eredményezte, hogy az Újlak Csoport tagjainak művei alapozták meg az egyik első magyar magángyűjteményt, az Irokéz gyűjteményt.[43]

Igaz, az Újlak kiállításokon szereplő művek közül sok ma már prominens intézményekbe került, az egyes kiállításokat egyelőre még fel nem dolgozott videók és kis példányszámú, nehezen hozzáférhető katalógusok dokumentálják, miközben már a következő évek önszerveződő kezdeményezéseinek megkerülhetetlen modelljei lettek. Az egyestés kiállítások hagyományát például már egy komolyabb szervezeti keretekkel rendelkező intézmény, a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának Stúdió Galériája viszi tovább, a már említett Gallery by Night kiállítássorozattal, 1991-től mindmáig. A spontán munkamódszerből ily módon kiállításszervezési műfaj, kurátori koncepció lett, mely az elmúlt tizenhét év alatt már számos új kiállításformát kialakított. Az első években még maga a sűrített időbeliség mint koncepció dominált, később a szervezők már különböző témákra, nemzetközi vagy interdiszciplináris együttműködési módszerekre építették fel a programot,[44] mely így a kurátori módszerek és új

[41] Sugár János: Az első budapesti stencil az Újlak Csoport stencil meghívója a Hungária Fürdő épületében rendezett Van kiállításra a Síp – Dohány sarkon (a Dohány utcai oldalon az Újlak stencil fölött art deco graffiti. (2008. március 14.) http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=560

[42] Több külföldi meghívott mellett többek között a következő művészek és előadók szerepeltek az Újlak-kiállításokon és eseményeken: Bakos Gábor, Baranyai Levente, Beke László, Beöthy Balázs, Bodó Nagy Sándor, Chilf Mária, El-Hassan Róza, Eperjesi Ágnes, Erdélyi Gábor, Fekete Balázs, Győri István, Káldi Kata, Kodolányi Sebestyén, Korodi János, Lévay Jenő, Mazzag István, Ősz Gábor, Pereszlényi Roland, Peternák Miklós, Révész L. László, Sugár János, Szemző Tibor, Szentjóby Tamás, Szert Károly, Szirtes János, Szörtsey Gábor, Uglár Csaba, Várnagy Tibor, Vető János, Wéber Imre.

[43] A történet első látásra sokban egyezik a Young British Artists karrierjével, akik szintén még londoni egyetemistaként üres ipari- és irodaépületekben szerveztek kiállításokat a nyolcvanas évek végén, majd hihetetlen kereskedelmi sikereket értek el.

[44] Az utóbbi 12 év koncepciói címszavakban: 1996 Zeitgeist, fiatal írók és képzőművészek, 1997 egy magyar és egy külföldi művész együttműködése, 1998 min-

műformák fontos kísérleti területévé vált. Az egyestés kiállítások, mind az Újlak, mind a Gallery by Night esetében számos olyan friss ötlet megvalósulásához adtak teret, melyek egyébként egy hagyományos tárlaton elképzelhetetlenek lettek volna. Ezekből a példákból jól látszik, hogy az eseményszerű kiállítások „műfaja" a rendszerváltás után is szorosan kötődik az *underground* művészet hagyományihoz.

A kilencvenes évek második felében egy rövid életű online folyóirat, az *Éjjeli őrjárat*[45] több projektjében is tematizálta az elképzelés/koncepció és a sokszor hiányzó dokumentáció közötti pillanatnyi, hajszálvékony közegben eltűnő kiállításművek láthatatlan történetét. Az *Eltűnt művek* itt összegyűjtött szubjektív emléktárában[46] szerepel egy neoavantgárd konceptuális munka '71-ből,[47] a többi mű pedig a '90-es évek érzéki konceptualizmusának képviselője, fizikai és intézményi értelemben vett helyspecifikus alkotások több esetben Újlak, vagy Gallery by Night kiállításokról. A folyóirat egy pályázattal is felidézte Beke László *Elképzelés*-projektjét (de nem hivatkozott rá): egy virtuális kiállításra írt ki felhívást, melyet – és itt az új intézménykritikai felvetés – a Műcsarnok, a Ludwig Múzeum vagy a Kiscelli Múzeum tereibe vizionálhattak azok a művészek, akik ezekben az intézményekben egyébként nem rendezhetnek kiállítást.[48]

den este más nemzetközi kurátor, 2000 minden este egy magángaléria kurátora, 2001 a párizsi Glassbox művészeinek együttműködése magyar művészekkel – naponta egymásra épülő művek, 2002 helyspecifikus művek, 2003 aktuális társadalmi problémákra reagáló projektek, minden magyar résztvevő egy külföldi művészt hívhatott meg, 2004 európai identitás, nemzetközi együttműködések, 2005 zene és hang, 2006 lebegő műterem, 2007 horror, 2008 együttműködés a visegrádi országok művészeivel.

[45] Az újság a http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch internetes oldalról érhető el.

[46] Eltűnt műve; Bővíthető emléktár; Meghatározás-keresés – Az Éjjeli őrjárat beszélgetése Andrási Gáborral (1997) http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch/eltuno/index.html

[47] Attalai Gábor: Negatív csillag. http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/nevek/attalai_csillag.html

[48] Pályázat virtuális kiállításra (1998) http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch/aktualis/felhivas/ A korszak nemzetközi művészetében is megjelent az intézménykritikai konceptuális művészet, mely az egyedi műtárgyak alternatíváit keresi. Ilyenek az amerikai Félix Gonzalez-Torres művei, pl. egy bizonyos súlyú és színű cukorkahalom, melyet a látogatók elfogyaszthatnak, és amelyeket a művész „receptje" szerint bárki elő tud állítani, így nem szükséges szállítani és tárolni őket,

A kiállítás kritikai megközelítése mint performatív, illetve diszkurzív esemény az ezredfordulón is megjelent több önszerveződő kezdeményezésben. A '90-es évek közepétől megszilárdult a nagyszabású, kurátori koncepcióra épülő kiállítások módszertana, valamint a hivatásos kurátorok szerepköre, olyannyira, hogy az egyes művek néha csak a kiállításmű alkotóelemeiként értelmeződtek. A Kis Varsó művészcsoport (Gálik András, Havas Bálint) ezzel szemben hetente olyan egyestés intenzív műbemutatókat[49] szervezett a Hajós utcai műtermében, ahol egy-egy kiállított művet felkért moderátorok értelmeztek és bocsátottak vitára. *A hét műtárgya* az eddig bemutatott kezdeményezésekhez hasonlóan legendás hírű, közösségformáló kritikai platformot teremtett, melyet megszűnése után egy új művész-kurátor kollektíva (El-Hassan Róza, Hegyi Dóra, Sugár János, Süvecz Emese) rögtön folytatott. A KMKK[50] 2001–2003-ban hetente megrendezett egyestés kiállításokkal, filmvetítésekkel és különféle kritikai projektekkel[51] figyelmet generált a szervezők szerint aktuálisan érdekes, de a művészeti intézményekbe csak hosszú fáziskéséssel és esetleges szelekcióval eljutó hazai és nemzetközi művészeti tevékenységek számára. A KMKK működése alatt volt látható a *Budapest Box*[52] című kiállítás, mely a '90-es évek *underground* művészeti projektjeit mutatta be az egyik legnagyobb presztízsű intézményben, a Ludwig Múzeumban. A kiállításokról szóló kiállítások új műfaja jelent meg, a láthatatlan hagyomány életben tartásának, a történetírásnak és a kanonizációnak

viszont a recept megvásárolható, illetve gyűjteményekből kikölcsönözhető. Ugyanez a logika érvényesül Hans Ulirch Obrist Do It című kiállítássorozatában, mely a konceptuális művészet emblematikus műveit helyben kivitelezendő receptek formájában utaztatja: http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html. Végül meg kell említeni a magyar Szájjal és Aggyal Festők (SZAF) művészcsoportot, akik megvalósíthatatlannak tűnő ötletműveket írnak és rajzolnak, majd alkalomszerűen meg is valósítják ezeket. http://szaf.blogspot.com/

[49] Többek között Előd Ágnes, Erdei Gábor, Erdélyi Gábor, Gajzágó Donáta, Havas Bálint – Gálik András, Horváth Tibor, Károlyi Zsigmond, Kerekes Gábor 75, Nagy Kriszta, Péli Barna – Galbovy Attila, Szil Katalin, Till Attila, Uglár Csaba művei szerepeltek a programban.

[50] *www.kmkk.c3.hu*

[51] KMKK panaszláda (2002) http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=232

[52] Budapest Box – Rejtett szcéna az 1990-es években. 2002. július 04. – 2002. szeptember 29.
http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=112&menuId=45

egy új stratégiája, melyet több más hasonló projekt is követett.[53] Ugyanakkor a rendszerváltás előtti kiállítások elmaradt, illetve elkésett recepciója – melynek pótlásában egyelőre az Artpool archívum kiállításai tették meg a legfontosabb lépéseket – azt eredményezi, hogy visszaforgatásuk továbbra is az *underground* szcénában történik.

A kiállítás az a nyilvános tér, mondhatnánk interfész, melyen keresztül a képzőművészet kilép a nyilvánosságba. Paradox módon Magyarországon a kiállítás mint forma progresszív megközelítései direkt megtapasztalás, sőt professzionális dokumentáció útján csak a szűk szakmai közönséghez jutottak el. Ez a közösség ugyan felvállalt, választott vagy önkéntelenül követett hagyomány formájában közvetíti és saját tevékenységébe visszaforgatja a rendszerváltás előtt meghatározó kiállításrendezési gesztusokat, de ez rendszerint a hozzájuk tapadó történeti és kontextuális jelentések elhomályosításával jár.[54] „Sokkal inkább a független szellemiség megélését és közvetítését tartják fontosnak. A nonprofit szféra terepén működő kiállítási tér létét ehhez képest esetlegesnek, sorsszerűen alakulónak tekintik, amely, mint a művek, feledésbe merülhet, hogy csak a szelleme maradjon meg."[55] – írja Tardos Károly az Újlak Csoportról, de elmondhatnánk ugyanezt az utóbbi negyven év számos önszerveződő kezdeményezéséről is, felvetve a kérdést, hogy kiszabadítható-e ez a szellem az *underground* palackjából?

[53] Magyarország a Tiéd is lehet – Centrális Galéria, 2001.http://www.osaarchivum.org/galeria/catalogue/2001/artpool/hu_index.html; sparwasser hq c/o Trafó Galéria – a budapesti szcéna megismerése – Trafó Galéria, 2006. http://www.trafo.hu/programs/646 és http://www.sparwasserhq.de/indexENG.htm; Nem kacsák vagyunk egy tavon, hanem hajók a tengeren – Trafó Galéria, 2008. http://www.trafo.hu/programs/1384

[54] Kivételt jelentenek a Kis Varsó szubjektív, de pont a közvetíthetőség kérdéseit előtérbe helyező művei, melyek Szentjóby Tamás (*Cyrill* & Method, 2005. – a Büntetésmegelőző autoterápia újrajátszása), illetve Major János (Fogyóeszköz, Platán Galéria, 2007) tevékenységét dolgozzák fel. „„Tea Kis Varsóval." Gálik Andrással és Havas Bálinttal Tardos Károly beszélget", Balkon, 2008/02, 22–26.

[55] Tardos Károly (1995): „Az Újlak-csoport és a Tűzoltó utcai kiállítási tér. Független művészeti csoport nonprofit kiállítási térrel a kilencvenes évek fordulójáról.", Új művészet, 4., 16–19.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Aktuális Levél, 1–11. sz. 1983. január – 1985. tavasz. http://www.artpool.hu/Al/al01hu.html

Becker, Howard (1982): *Art Worlds*. University of California Press.

Beke László (szerk.) (2008*): Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei, Beke Lászó gyűjteménye, 1971.* OSAS – tranzit.hu, Budapest.

Beke László (1989): „Beszélget*és Szentjóby Ta*mással", in: Papp Tamás (gyűjt. és vál.): *Szógettó: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból. Jelenlét*, új sorozat, 1–2., 255–262.

Boros Géza (1996): „Őrizetlen pénz, jövőkötvény", *Kritika*, 10. sz., 26–27.

Buchloch, Benjamin H. D. (1990): „Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions.", *October*, 55, 105–143.

Éjjeli Őrjárat 1996–1999 http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch

Ember Mária (1966): „Happening és antihappening", *Film Színház Muzsika*, 1966. május 13., 18.

Eörsi István (2002): „*A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka*", *Élet és Irodalom*, 2002. november 22.

Fischer Lichte, Erika (2002): „Grenzgänge und Tauschandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur", in: Uwe Wirth (szerk.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 277–300.

Haraszti Miklós (2000): „Civil kurázsitól civil társadalomig. A magyar szamizdat két évtizede". *Magyar Lettre Internationale*, 38., 55–58.

If I Had a Mind... Ich stelle mir vor... Szerk. Klaus Groh. DuMont, 1971. KMKK panaszláda 2002. http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=232

Kortárs művészeti fórum az Almássy téren '84–'86: Programok, esszék, tanulmányok. Szerk. Szabó András. Budapest, 1987.

Krauss, Rosalind (1999): „Reinventing the Medium.", *Critical Inquiry*, 25:2, 289–305.

Kwon, Miwon (2004): *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press.

Lippard, Lucy R. – Chandler, John (1968): „The Dematerialization of Art", *Art International*, 1968/2., 31–36.

Magyarország a tiéd lehet kiállításkatalógus. = *Commonpress* 51. sz. „Hungary" 1984.

Müllner András (2004): „A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története", in: Deréky Pál, Müllner András (szerk.): *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció.

Peternák Miklós (1991): „*Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán*", *Árgus*, 1991/9–10.

Sebők Zoltán (2004): „Őrizetlen pénz", *Artportal*, 2004. június http://artportal.hu/forrasok/cikkek/muveszeti_irasok_az_artportalon/sebok_zoltanand_orizetlen_penz

Stúdió '91. Szerk. L. Menyhért László. Budapest, 1991.

Stúdió '90. Szerk. Safit Marina, L. Menyhért László. Budapest, 1990.

Tardos Károly, (1995): „Az Újlak-csoport és a Tűzoltó utcai kiállítási tér. Független művészeti csoport nonprofit kiállítási térrel a kilencvenes évek fordulójáról.", *Új művészet*, 1995. 4. 16–19.

Tardos Károly (2008): „„Tea Kis Varsóval." Gálik Andrással és Havas Bálinttal Tardos Károly beszélget", *Balkon*, 2008/02. 22–26.

Tilos művészet 1966–1988. Összeállította: Erdély Dániel és Peternák Miklós. 1998. http://www.c3.hu/collection/tilos/index.htm1

Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme. Szerk. Sasvári Edit Artpool–Balassi Kiadó, 2003.

PÓCSIK ANDREA

MÁSODLAGOS ÉLMÉNYEINK

Az emberi jogi filmekről és fesztiválokról[1]

> „Talán nincs is másnak joga az ilyen szélsőséges szenvedés képeire tekintenie, csak azoknak, akik tettek valamit az enyhítéséért – mondjuk a fényképfelvétel helyszínéül szolgáló tábori kórház seborvosainak –, vagy azoknak, akik tanultak belőlük. Mi, többiek akarva-akaratlanul kukkolók vagyunk."
>
> Susan Sontag

BEVEZETŐ

2007 őszén a negyedik alkalommal rendezték meg Budapesten a VERZIO Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivált. Sokak meglepetésére az esemény a vártnál jóval nagyobb figyelmet keltett, a nyolcvanas évek óta nem látogatta ennyi néző a dokumentumfilmes vetítéseket, és a médiában sem maradt visszhangtalan. (Ennek csak részben, bár nem elhanyagolható mértékben volt az oka a Nyílt Társadalom Archívum dolgozóiból összeállt szervezőcsapat szakmai hozzáértése.) Ám ha közelebbről szemügyre vesszük a rendezvényről szóló sajtó tartalmát, ha összevetjük az egymás után következő évek fesztiváljainak szerkezetét és megvalósítását, az a gyanúnk támad, hogy a VERZIO-t valójában soha nem fogadták be Magyarországon, inkább csak észlelték. Meggyőződésem, hogy a sajtókritikák felszínessége és a rendezvény alatt készített interjúk kevés száma visszahatott a szervezésre: az elemzésekben nem találunk konstruktív hozzászólást a programszerkesztésre vagy a kísérő eseményekre vonatkozóan. Mivel egyetlen beszélgetés tárgyát sem képezte „a nemzetközi utazó kánon honosítása", a fesztivál egy külföld-

[1] A tanulmány eredetileg angolul jelent meg a Politics and Culture című online folyóiratban. Az itt közölt szöveg ennek a változatnak a szerző által lefordított, és a konferencián tartott előadásszövegből készült, átdolgozott változata. http://aspen.conncoll.edu/politicsandculture/arts.cfm?id=73)

ről importált, rendkívül vonzó csomagolású „konzerv esemény" maradt. 2006-ban egyetlen kritikus tett (emiatt igen jelentős) kísérletet a fesztivál kontextusának feltárására, írt a nemzetközi emberi jogi fesztiválok hálózatáról és a közvetlen partnerről, a prágai *„One World"*-ről, közölt filmelemzéseket, és utalt a művek fogadtatására is. (Boronyák [2006])

Tanulmányomban azzal próbálom ezeket a hiányosságokat pótolni, hogy elemzem az emberi jogi film-kategóriát, és elhelyezem a VERZIO-t a magyar kulturális színtéren. Épp ezért a vizsgálódásom két párhuzamos ösvényen halad. Először megnézem, van-e összefüggés a tematika és a választott formai megoldások között, hogyan hat a befogadóra, milyen szerepet ró a közönségre. Lehetséges-e, hogy inkább olyan marketing-kategória, amely a felelős állampolgári hozzáállásra, mentalitásra apellálva hívó szóként működik?

Másodsorban a VERZIO-hoz mint társadalmi, kulturális eseményhez közelítek, miközben a programra, a vetítések utáni beszélgetésekre és a *communitas*t képező közönségére összpontosítok. Arra vonatkozóan teszek fel kérdéseket, milyen célt is szolgálnak az emberi jogi fesztiválok. Pótcselekvés értelmiségiek számára, egyfajta vezeklés, amelyben az egyenlőség iránti vágy fejeződik ki, ám amelyet szerencsés esetben megakadályoz a film: a vetítővászon elválaszt a nyomorúságtól, a Másságtól, biztonságos teret hoz létre a nézők számára? Ha így van, lehet-e szerepe egy posztszocialista állam demokratizálódásában? Hogyan teremthet valódi közösséget, hogyan befolyásolhatja viselkedésünket, változtathatja meg a mások szenvedéséhez, felfogásához való viszonyunkat, ösztönözhet-e cselekvésre?

A következő két részben természetesen nem az emberi jogi filmek kimerítő tipológiáját állítottam össze. A VERZIO4 programjából választott példákon keresztül csak bizonyos jelenségek megvilágítására törekszem, valamint arra, hogy felfedjem néhány befogadói szokásunkat, amelyet – nem kis mértékben – szerzői attitűdök befolyásolnak.

AZ EMBERI JOGI FILMEK „STRATÉGIÁI"

Bár az emberi jogi film kategóriája a tematikára vonatkozik, bizonyos következményekkel jár a műfajra és az alkotók megközelítésmódjára nézve. Azon felül természetesen többnyire betölti a kortárs dokumentumfilmekkel szembeni legfontosabb követelményeket: „a demokráciára vonatkozó állampolgári ismeretek, az újságírói kutatás és magyarázatkeresés, a radikális tényfeltárás és alternatív látásmód közvetítését" (Corner [2002]: 259.); egyes esetekben pedig aktivista hozzáállásban igyekszik a nézőket bizonyos politikai érdek szerint meggyőzni önnön igazáról, még a propaganda eszközeitől sem tartózkodva. Mindazonáltal fontos leszögeznünk, hogy az „emberi jogi" kategóriát leginkább kulturális események, humanitárius mozgalmak (legújabban archívumok, adatbázisok, oktatási programok) esetében használják. Így tehát létrejötte szorosan összefügg bizonyos marketingtevékenységgel: a fesztiválok például „a film hatékony médiumával segítik elő az emberek és a kultúrák közötti megértést, növelik az emberi jogok tiszteletben tartásának igényét, a globális felelősség érzetét."[2] Nézőik többségét nem filmes szakemberek, hanem átlagos állampolgárok (pl. szociális munkások, társadalomtudósok, tanárok) alkotják, akik gyakran szakmai érdeklődésből és erkölcsi kötelességből látogatják a vetítéseket. (Ez a megállapítás a tanulmány későbbi részében bír majd nagyobb jelentőséggel, amikor „az állampolgárként vagy médiafogyasztóként megszólított" néző reakcióiról lesz szó.) Másrészt viszont az emberi jogi fesztiválok „megkísérlik áthidalni azt a szakadékot, amely az alapos kutatómunkával és művészi érzékenységgel elkészített dokumentumfilmek közvetítette tudás és a többség által birtokolt sztereotip ismeretek között van. A számos, fontos emberi jogi témát érintő, értékes filmalkotás bemutatása, a beszélgetések, viták szervezése széles közönség számára teremt közösségformáló rendezvényt.[3] Ez a cél a programszerkesztés számára két alapfeltételt szab: helytelen az emberi jogok megsértéséről készült dokumentációk bemutatása (mivel ezek egészen más célokat szolgálnak), valamint érdemes olyan filmeket választani, amelyek képesek az azonos témáról készült, gyakran sematizált, leegyszerűsített eszközökkel megjelenített televíziós híradások hatásait gyengíteni. Ezen követelmények szerint a program összeállítá-

[2] Az idézet a VERZIO1 bemutatkozó anyagából származik.

[3] A fentebb idézet dokumentum másik részlete.

sánál ügyelni kell arra, hogy (Umberto Eco terminusával élve) a „nyitott, s nem a zárt értelmezési stratégiát" alkalmazó alkotások legyenek túlsúlyban. Az előbbi típusba tartozó film ugyanis azáltal, hogy többféle értelmezési módot tesz lehetővé, nagyobb aktivitást követel a nézőtől, megfelelőbb befogadási módot tesz lehetővé, míg az utóbbi típusú félreolvasásokat, „aberráns dekódolást" eredményez az elképzelt „modellolvasó" és a valódi közötti különbségek miatt.

Példaképpen nézzünk meg néhány filmet a VERZIO4 „Demokráciaeleckék" c. tematikus blokkjából. Szerzőik a demokrácia működési mechanizmusát a politikai érdekek szerint kialakított társadalmi struktúrákban elemzik. A három film (Jean-Gabriel Périot: *Még ha bűnöző volna is*; Weijun Chen: *Szavazz rám, légyszi!*; Marcel Lozinski: *Hogyan készül?*) egészen különböző filmkészítői hozzáállással, módszerrel, s eltérő eredménnyel közelíti meg tárgyát. Az első archív felvételekből összeállított, döbbenetes erejű költői etűd az epigramma irodalmi műfajával mutat meglepő hasonlóságot tömörsége, és a hol magasztos, hol patetikus, hol fájdalmas, hol szatirikus hangvétele miatt. Szerkesztésmódja pedig egy olyan feloldhatatlan ellentmondásra épül, amely a mű végső változatát kíméletlen feszültséggel tölti meg. A propagandafilmek stílusában (ismétlésekre, súlypontozásokra, érzelemkeltésre) épített képsorokat a *Marseillaise* zenéje festi alá. A képeken pedig a szabadság mámorában úszó párizsi tömeg elevenedik meg, ám szokatlan megvilágításban. A népharag azokat a nőket bünteti éppen, akik a II. világháborúban a megszállás idején német katonákkal létesítettek kapcsolatot. Ily módon a film a diktatúrát követő demokrácia melletti győzelmi ének, amelynek fő eseménysora a felszabadult önbíráskodás: az elnyomásra, a nemzetellenes agresszióra emlékeztető testmementók meggyalázása, tulajdonosaik megszégyenítése. A német megszállás és a háború borzalmai alól felszabaduló közösség érzelmi azonosulása ezáltal egy antihumanista közösségvállalásban teljesedik ki, amelyről a film alkotói keserű állásfoglalást tesznek közzé.

A másik két film eltérő társadalmi rendszerek demokráciamodelljeit rajzolja meg, ám a magyar nézőnek mindkét kép meglehetősen ismerős. Talán épp ezért is zavarba ejtő az az ordító különbség, amelyet a különböző alkotói hozzáállás eredményez. Weijun Chen filmje „megrendelésre" készült: a *„Why democracy?"* című projekt keretében, amely nyugat-európai tévés társaságok összefogásával kíván párbeszédet indí-

tani a demokráciáról számos fejlődő és fejlett ország filmeseinek közreműködésével. Az USA-ban letelepedett kínai származású rendező egy kínai nagyvárosi általános iskolát használ megfigyelései terepéül. A kommunista társadalom modellezését, hazug hatalmi viszonyait gyerekek és szülők bevonásával végzi el. A hangsúlyt pedig azoknak az érzelmi összetevőknek az elemzésére helyezi, amelyek a hatalom iránti vágyat, az ahhoz fűződő érdekharcokat motiválják. A precízen megformált beállítások mesterkéltsége, a gondosan kiválasztott, különböző személyiségtípust megjelenítő három kisgyerek, az ugyancsak egészen eltérő szülői háttér és mentalitás, s a tanári irányítást leleplező szándék megmutatása egészen abszurd játszmává teszi a filmforgatást. Hiszen azt kívánja demonstrálni, hogy egy szabadnak csúfolt, hazudott rendszer hogyan termeli ki a vélhetőleg önálló döntésre, véleményalkotásra s ebből következően demokratikus rend kialakítására képtelen áldozatait. Ám ha jól utánagondolunk, mit érezhettek a szereplők (főleg a gyerekek) az első vetítésen (ha volt ilyen), éreznünk, tudnunk kell, hogy nem a rendszer visszásságainak értelmezésére lettek felszólítva, hanem saját jellembeli fogyatékosságaik, erősen korlátolt mozgásterük újbóli megélésére. A film nézése során egy alapdilemmával szembesülünk, mely szerint dokumentumfilmet készíteni annyit jelent: meggyőzni a nézőt arról, ami lenni látszik, az van. Csakhogy – s itt újra az etnográfiai filmesek tapasztalataira kell hivatkoznunk – „a strukturáltnak nem feltétlenül az igaz, inkább a véletlen az oppozíciós párja". Ezért nagyon megfontolandó, hogy egy elképzelt vagy létező piacra gyártott film esetében mennyire határozzák meg a kész anyagot az előfeltevések. Kétség nem fér hozzá, egy ilyen alkotás forgatása alatt is lehettek figyelemreméltó pillanatok, ám sajnos nem azok kerültek a kész anyagba.

Viszont a program, mint említettem, tartogatott egy meglepetést: a kiváló lengyel filmrendező, Marcel Lozinski már tavalyelőtt debütált a VERZIO-n a *89 mm Európától* című művével. Ez egy gyönyörű, lírai etűd arról a távolságról, amely Kelet-Európát a Nyugattól elválasztja. A breszt-litovszki állomáson egy mindennapos műveletet, a vonatok áthelyezését a nagyobb nyomtávú sínekre nyugati turisták követik nyomon. Lozinski új filmje (*Hogyan készül?*) tökéletes ellenpárja Weijun Chen alkotásának, mivel a témája egészen közeli. Ám a megvilágítás olyannyira különbözik, hogy a kettő egymásra vetítésével tanítani lehetne a dokumentumfilm-készítés mibenlétét. Már a hősök kiválasztásánál kez-

dődik az eltérés: Lozinski szereplői egy időközben rendszert váltott posztszocialista ország *felnőtt* tagjai. Főhőse a *valóságos* média-tanácsadó, még a nevét is ismerjük: Piotr Tymochowicz, akinek keze alól már több vezető politikus kikerült. Kísérlete pedig lélegzetelállító, a katalógust idézzük: „[…] állítja, hogy bárkiből lehet karizmatikus vezér. Most arra készül, hogy egy sikeres politikus előállításával igazolja mindezt. Több százan jelentkeznek a felhívásra, a tréning tizenkét emberrel indul, és a végén csak egy marad. A stábnak megadatott az az egyedülálló lehetőség, hogy végigkísérje az átalakítás műveleteit és a lengyel politikai osztály legmegvetettebb vonásainak kifejlődését. A rendező három éven át követte a projektet: a nagyszerűen fényképezett és vágott film tanulságos képet ad a gátlástalan demagógia és a populizmus működési mechanizmusáról." Ám ennél sokkal többet is. A filmnek ugyanis van egy szereplője, Piotr Tymochowicz újságíró barátja, aki megfigyelőként végigkíséri a projektet. Kiváló filmes fogás: Marcel Lozinski alteregójának hol kételkedő, hol undorodó, hol elismerő, hol fájdalmas, hol győzelmes tekintete a gondosan elhelyezett vágóképeken. A férfi keveset szól, ám annál többet mond. Arca sokat megélt, érzékeny közép-kelet-európai értelmiségi arc. Amivel kicsit még Tymochowiczot is zavarba lehet ejteni.

Épp ezért képviseli az ellenkező pólust azon filmek sora, amelyek eljátsszák, hogy az akut társadalmi problémákért felelős csoportokról készítenek mély és fontos műveket. (Heidi Ewing – Rachel Grady: *Jézus táborában*, David Modell: *Fiatal, náci és büszke*, Kriza Bori: *Dübörög a nemzeti rock*). Valószínűleg alkotóikat épp az az (érthető és indokolt) szorongás köti gúzsba, amelytől a filmkészítés során szabadulni igyekeznek. Az ismerősnek vélt, ám valójában ismeretlen közegben való mozgás gátolta a valódi megismerést, s így a kész mű olyan információkat közölt a fanatizmusról, a nemzetféltő nacionalista, rasszista eszmékről és terjesztőikről, amiket *mind* tudunk, de a moziban azzal általatjuk magunkat, hogy most „testközelből" látjuk. Elborzadva nézzük a fundamentalista keresztény szekta szertartásait, amelyen gyerekek vesznek részt, ám nem tudjuk, miféle traumák miatt vágynak a rituális megtisztulás ihletett állapotába. Kajánul mosolygunk az ifjú neonáci pártvezéren, amikor látjuk a szinte kizárólag bevándorlók lakta városrészbe költözni, ám soha nem kapjuk el a tekintetét, amikor épp találkozik a szomszédjaival (egy gyenge próbálkozást tesz a film, az egyetemi diplomaosztón készü-

lő fényképen a fiú mellé áll néhány színes bőrű diák, ám mindannyian előre, a gépbe néznek).

Talán még ennél is problematikusabb Kriza Bori megközelítése, aki filmjében egy „nemzetirock-zenekart" és rajongóit kíséri el egy turnéra. Az interjúkban a megkérdezettek nacionalista, rasszista eszméikről vallanak, ám a gondot nem az jelenti, hogy a riporter-szerző nem mond ellent, hanem saját gondolataik, érzéseik elemzésére, értelmezésére sem készteti alanyait. Ez a felszínes megközelítés nem tár fel lényeges társadalmi, politikai és személyes összetevőket, így nem készteti a nézőt sem az adott jelenség kontextualizálására. A film nem „közelít rá" a bemutatott társadalmi csoportra, hanem erősíti a meglehetősen veszélyes szubkultúrától való szorongást. Ráadásul ennek az attitűdnek a közösségformáló hatása is erőteljes lehet, amint azt a későbbiekben látni fogjuk.

„MÁSOK SZENVEDÉSÉT NÉZNI"[4]

Mivel ezek ezzel a fenti tematikus kategóriával jelzett filmek többnyire alapvető emberi jogaink megsértéséről szólnak, főhőseik gyakran stigmatizált emberek, akiket megalázó helyzetben, szenvedni látunk. Épp ezért tanulmányom másik fontos problémaköre a közönségnek „a mások fájdalmával" szemben kialakuló viszonya és azok a körülmények, amelyeket a filmfesztivál teremt a fájdalom befogadására. Ez az aspektus azért is fontos, mert az ilyen irányú elemzések tárgya többnyire a sajtófotó, a tévés híradás, a befogadót illetően pedig nem a moziközönség, hanem a nyomtatott és elektronikus sajtó fogyasztója.

Vizsgálódásunkat néhány filmelméleti kérdéssel kezdjük. A dokumentumfilm készítésének fő problémái sok esetben egybeesnek az antropológiai filmeivel, ezért a vizuális antropológia terminológiáját kölcsönözzük.

Az *„othering"* és *„becoming"*, a forgatás során a saját kultúrától való távolodás és a másikéhoz való közeledés, majd a szerkesztésnél az ellenkező irányú folyamat nemcsak azokban az esetekben jelent gondot, amikor valamilyen „egzotikusnak" ítélt közösség tagjaival teremtenek a filmkészítők kapcsolatot. A társadalmi távolság bizonyos alkotók számára leküzdhetetlen akadályt okoz. A probléma megoldását gyakran olyan

[4] A fejezet címe egyenes fordítása Susan Sontag esszékötetének (Regarding the Pain of Others), amely magyarul A szenvedés képei címet viseli (Sontag [2003]).

kísérlet jelenti, amelyben a filmkészítő a főhőst egy más, nem a szociális helyzet vagy etnikai sajátosság meghatározta szerepben szólítja meg. Erre láttunk kiváló példát két magyar filmben is: Gát Balázs fiatal roma *rapper*ekről szóló *Gypsy Side*-jában és Kőszegi Edit *Menekülés a szerelembe* című filmjében. Ez utóbbiban, a Szuhay Péter antropológussal több éven át közösen forgatott, rendkívül gazdag antropológiai anyag metszetében a rendezőnő egy tragikus női sorsot formál meg és követ nyomon. (A kétféle fogalmazásmódot az indokolja, hogy amint Kőszegi Edit az alcímben is jelzi: „Ezt a filmet te rendezted, Eta", az özvegyasszony utolsó szerelmének története gyors fellángolás után a halálával végződik.) A film legnagyobb erénye ezáltal az, hogy a rendezőnő, Szuhay Péter felfogását tükrözve, kivételes alkotói érzékenységgel oldja fel a „cigányfilmek" dilemmáját. Megszüntetve megőrizni ez esetben annyit jelent, hogy a cigány közösség életét (hiszen az Eta közege) sajátosságainak lefokozása nélkül emeli az általános emberi értékek szintjére: az egészen másfajta (társadalmi nemi szereppel összefüggő) korlátok, előítéletesség leküzdésének történetét meséli el. A szerkesztésmódon túl a rendezőnő személyes hangú narrációja az a filmes eszköz, amely ezt lehetővé teszi.

Ugyanezzel a módszerrel élt, ugyanilyen sikeresen egy Etiópiában dolgozó svájci diplomata asszony (Coreinne Kuenzli), aki utcaseprő nőkről készített filmet (*Utcaseprők*). Látszólag ennél nagyobb szakadékot el sem képzelhetünk, ám bebizonyosodik az asszonyként, anyaként, nőként megszólított hősök lassú, fokozatos feltárulkozásában, hogy a feladat nem megoldhatatlan. Sőt, éppen a pillanatokig tartó összefonódások, majd a hosszas, személyes kommentárokkal körülírt eltávolodások feszültségében kivételesen szép filmélmény birtokába jutunk. A sematikus eszközökkel felvett, az autóból forgatott utcaképek közhelyek nélkül képesek Addisz-Abeba leírhatatlan nyomoráról beszélni, mivel a szerzőnő kissé monoton, lágy hangja, lassú szemlélődése a leforgatott anyagnak valamiféle meditatív jelleget kölcsönöz. (Emlékezzünk az esős utcaképet kísérő személyes vallomásra, vagy a szeméttelepen guberálók lefilmezésére, a velük való párbeszédnek a narrációban való elhelyezésére!) A főhősök kiválasztásának szándékosságához nem férhet kétség, ám ez is egy határozott koncepció része: a helyzetük megváltoztatásához emberfeletti erőt kifejtő asszonyok sorsának megmutatása kell ahhoz, hogy méltósággal tudjuk felruházni a társadalom margóján *nem* önhibájukból élőket.

Ennek teljesen az ellenkezőjét éri el – minden tisztességes szándék ellenére – az a lengyel rendező, aki Dél-Afrikában, tíz évvel az apartheid megbuktatása után igyekszik rögzíteni a fajüldöző rendszer továbbélési formáit (Grzegorz Pacek: *Menj Louisához*). Ez az a film, amely témájából eredően az emberi jogi dokumentumfilmes piac érdeklődésére számot tarthat, a rendezvényeken akár sikerrel is szerepelhet. Ám szemlélet- és fogalmazásmódjával épp azt a trendet igazolja, amely öntudatlanul nem annyira a gyarmati hatalmi viszonyok rendszerének megváltoztatását, mint inkább megerősítését éri el. Három olyan főhőst választ, akinek egyéniségével összefüggő társadalmi helyzete az alkotó szerint a mai dél-afrikai társadalmat modellezi. (Már ezzel a leegyszerűsítéssel baj van, hiszen minden felületes elképzelésünk ellenére ez is egy rétegzett társadalom, a számos különböző etnikai csoportról nem is beszélve.) Az egyik sorstípust egy lengyel emigráns, gazdag gyártulajdonos képviseli, a másikat a búr beosztottja, egy munkavezető, a harmadikat pedig a zulu munkás, akit a filmforgatás idején elbocsátanak állásából. A filmben az alapproblémát a filmkészítőnek a hőseihez fűződő viszonya képezi, ugyanis a nyelvi, kulturális kötődés miatt a hierarchikus viszony csúcsán álló személyhez áll közel, s bármennyire igyekszik kidomborítani annak autoriter személyiségjegyeit, helyzetéből adódó visszataszító mentalitását, a jellemzés bármennyire is sematizált, az egész ábrázolási folyamat valamilyen magától értetődő könnyedséggel színesedik. Az ugyancsak fehér, búr munkavezető egyénisége, viselkedése, biztonságának beteges féltése minden abszurditása ellenére egyszerre megrendítő és taszító, gondolok itt például a golyó testbe fúródásának részletekbe menő, szinte perverz előadására. Mindezekkel szemben a zulu munkás ábrázolása sértően egyoldalú. Az egyszerű eseménysor (munkahely elvesztése, jogorvoslási kísérlet kudarca, sajátos, „etnokulturális" megoldás keresése) bemutatása közben nem formálhatunk képet a fiatal fekete férfiról, s társadalmi viszonyairól sem. Az alkotó, mivel feltehetően maga sincs birtokában mélyebb ismereteknek, egy szimbolikus társadalmi folyamat illusztrálására használ fel egy elnyomott embert. Ezáltal felületes ismereteket közvetít, a zulu őslakosok hiányos angol nyelvtudásáról, jogvédelemre való alkalmatlanságáról, tudatlanságáról stb. Mindezek betetőzéseképpen minden behatóbb elemzés nélkül lefilmez egy szertartást a nyomasztóan szegényes munkástelepen, ahol az apátiába süllyedt közös-

ség tagjai egyfajta mágiával igyekeznek könnyíteni sorsukon. A jellemzés megmerevedett, sztereotípiáktól hemzsegő szemléletmódot tartósít, és a posztkolonialitás eszmerendszerétől – melynek egyik alapköve „az inherens uralkodó létezési módok *tudatos elfelejtése (unlearning)* ” – fényévnyi távolságra áll.

Ezekből a példákból is kitűnik, hogy a dokumentumfilmek – a szerkesztésmóddal, a dramaturgiával, az elbeszélésmóddal, a szereplők megválasztásával és egyéb filmes eszközökkel – irányítják a nézők kognitív és érzelmi folyamatait. A szenvedés vagy a nézőtől bizonyos társadalmi távolságban elhelyezkedő, stigmatizált egyének megfigyelése által kiváltott nézői reakciókat főleg a televíziós műsorok és a sajtófotók esetében vizsgálták. A dokumentumfilmeknél ezt tovább árnyalhatjuk, vagy bizonyos tekintetben meg is kérdőjelezhetjük a nézői attitűdök sokfélesége és a különféle filmes eszközök alkalmazása miatt. Brigitta Höijer egyik tanulmányában a távoli szenvedés képei által kiváltott globális részvét kimerítően részletes rendszerezését találhatjuk (Höijer [2004]: 524–525.). A közönségreakciók empirikus kutatása alapján elemzi, hogy a részvét mértéke miképpen függ a vizuális elemektől, az „ideális áldozat” képeitől és a nemektől. Az egyik legfontosabb megfigyelése a részvéttől való eltávolodás, azé a stratégiáé, amelyet a közönség annak érdekében alkalmaz, hogy az érzelmi és kognitív jellegben is megőrizze passzivitását, „képes legyen elfordulni a humanitárius tragédiáktól”. A legfontosabb stratégiák a következők: nem ismeri el a hírek igazságtartalmát, vagy kritikával illeti az üzleti érdekeket kiszolgáló, szenzációhajhász jellegéért, amelylyel az áldozatokat megfosztják emberi méltóságuktól. A dokumentumfilmek esetében sokkal összetettebb problémával állunk szemben, mivel a narráció, a néző kognitív tevékenységének irányítója, erősen befolyásolja a befogadói reakciókat. Például a fent elemzett, Dél-Afrikában játszódó lengyel film esetében a zulu munkást áldozatként kezeljük, alkalmatlanságával, gyengeségével, „másságával” szembesülve megfosztjuk méltóságától, tehát a befogadó (szolidáris vagy megrendült) részvéte a „felsőbbrendűség” érzésével párosul.

A mások szenvedésének szemtanújaként átélt befogadási folyamat nagyon fontos elemére mutat rá egy másik tanulmány szerzője. Rentschler John Peters szemtanú-meghatározását használja, amely „a médiumparadigma esete: eszköz, amellyel tapasztalatunkat megosztjuk az eredetivel

nem rendelkezőkkel". John Peters leírása szerint „a szemtanúság érzékelési tapasztalat és elbeszélés cselekedete – test és szöveg" (Peters [2001]: 709.). De mi adja a tömegmédia szemtanújának a morális erőt? Peters szerint a szemtanúság tettéhez „rendkívüli morális és kulturális erőkifejtés járul", mert a szemtanúk közel állnak az élet és halál közötti határhoz, és az élet egyéb fontos átmeneteihez (Peters [2001]: 708.). A szemtanúság azt jelenti, hogy élet és halál határának közvetlen vagy másodlagos közelségében ülünk." (Rentschler [2004]: 298–299.). Rentschler azokat a szerzőket is idézi, akik a mások szenvedését ábrázoló fotókat elemzik: „Sontag és Zelizer is hangsúlyozzák, hogy a háborúk és atrocitások fotografikus evidenciája potenciális hatalmának birtokában, de a politikailag mobilizáló hírmédia nélkül a szemtanúk csekély vagy semmilyen, a cselekvés irányát megszabó útmutató nélkül maradnak" (Rentschler [2004]: 300.). Aztán arról beszél, „[…] ahogyan a fotók megtanítanak bennünket arra, hogyan képzeljük magunkat az erőszak áldozatának helyébe, vagy miképpen könnyebbüljünk meg azzal a tudattal, hogy ez nem én voltam«." Bár az említett szerzők egy másik médiumról beszélnek, gondolatmenetük egy eleme hasznos lehet számunkra a dokumentumfilmek megközelítésénél. Rentschler említi a „közelállók" szerepét, akiket bizonyos fotók egy agresszív esemény megfigyelőiként ábrázolnak, pl. lincselésnél támogatóként, s ily módon indirekt résztvevőként. Rentschler azt állítja, hogy bár ezek a fotók épp arra taníthatnának, hogy a hétköznapi életben hogyan ne vegyük magunkra a közelálló szerepét, a legtöbben – még a társadalmi távolság ellenére is – az áldozatokkal való azonosulásra vagyunk tanítva, és a hasonló verbális vagy tettleges támadás célpontjaként átélt emlékeket idézzük fel. Ez a fajta empátia azonban lényegi következményekkel bír mentalitásunkra és attitűdünkre nézve. Rentschler szerint „ami a felszínen a közönség mulasztásának tűnik az erőszakos népirtás megállításában vagy enyhítésében, az épp a tanúskodás célját igazolja: a tanúskodás ugyanis nem feljogosítja az állampolgárokat a cselekvésre, mint inkább képessé teszi őket az állami erőszak passzív támogatására és a humanitárius segély melletti szelektív (és nem létező) elkötelezettségre. […] »A tanúbizonyság-tevés« például etikailag igazolhatja a híripar mentalitását, az *if it bleeds it leads* üzleti imperatívuszát." És amikor a háborúban a katonai akcióknál tanúként szólítanak meg, nem üzenik-e azt is, hogy *támogassuk* az akciójukat? Ahhoz, hogy

a tanúskodást teljes mértékben mediatizált és gyakran nagyon is politikamentes etikus cselekedetnek tekintsük, önmagunkhoz és helyzetünkhöz közelállókként (és nem elsősorban áldozatként) kell viszonyulnunk. Dominick LaCapra a tanúskodás veszélyétől óv, attól, hogy mindenfajta kritikai hozzáállás nélkül azonosulunk az áldozatokkal az empátia kialakulásának folyamatában. (LaCapra [1999]: 699.). Az állampolgároknak azonban olyan politikailag erőteljes szemtanú-modellekre van szükségük, amelyeknek nem az áldozattá válás az alapja. (Cvetkovich [2003]: 284.). De ez a modell másfajta médiadokumentációt feltételez, olyat, amely a szemtanúvá válás aktusával a társadalmi igazságosság iránt elkötelezett, felelős állampolgári cselekedetre tanít. A tanúskodásnak az erőszak megszüntetésére irányuló, szélesebb politikai és etikai késztetésnek kellene részévé válnia. (Rentschler [2004]: 301–302.)

A filmelemzésben a közelálló és a *voyeur* szerepének szembeállítására helyezném a hangsúlyt. Sok esetben a rendezők hozzásegítenek az áldozatok iránt érzett empátia kialakításához, és ahhoz, hogy másodlagos élményeinket tudatosabban fogadjuk be, elhelyeznek egy „közelálló-tekintetet" a filmben. Ezáltal a médiumot „távolítják el", az ábrázolt világot pedig „közelítik". Számos filmes kifejezőeszköz alkalmas erre a célra (melyek részben átfedik az önreflexió eszközeit, de nem azonosak azokkal). Ezeknek az eszközöknek a hiánya nemcsak hamis vagy tökéletlen azonosuláshoz vezethet, hanem a dokumentumfilm félreértelmezéséhez is – gyakran zárt stratégiához. *Voyeur*nek maradni annyi, mint nem tanulni belőle, nem folyamodni a szerzők által javasolt útmutatókhoz, s nem venni észre azok hiányát sem. Egy emberi jogi filmes rendezvénynek a valódi feladata a felelősségérzet növelése lenne közvetlen környezetünk iránt. Érdemes megvizsgálnunk tehát a VERZIO programját abból a szempontból, hogyan hoz létre egy sajátos, közösségformáló kulturális teret, és ebben a vonatkoztatási keretben elhelyezni a filmek által alkalmazott stratégiákat.

EMBERI JOGI FESZTIVÁLOK – „*COMMUNITAS*-KÉPZŐ" KULTURÁLIS TEREK

Egy alapvető különbséget kell tisztáznunk, amikor a mások szenvedéséről szerzett másodlagos élményeinkről van szó: a televíziós híradások nézői a nappali szobában válnak tanúkká, anélkül, hogy másokkal meg kellene osztaniuk véleményüket, míg a fesztivál közönségének tagjai a mozi előterében, bárjánál találkoznak vetítés után. A másik fontos tényező, hogy a filmnézők közösségét nemcsak „filmkedvelői" minőségében ösztönzik a fesztivál látogatására, hanem felelős állampolgárként is.

Ennek a jelenségnek az értelmezésénél segítségünkre lehet a szimbolikus antropológia megalapozójának, Victor Turnernek az elmélete, és annak (hozzánk időben, megközelítésben is közelebb álló) kiterjesztése Hammer Ferenc egyik írásában. Turner a társadalmi viszonyok modalitását elemezve megkülönbözteti a társadalmi struktúrától (a normák által szabályozott, intézményesült, absztrakt jellegű modalitástól) a *communitas*t, azt a fajta rituális egyenlőséggel, egyformasággal jellemezhető közösséget, amely a liminalitás strukturálatlan, kezdetleges állapotában van (Turner [2002]: 139.). Ez utóbbit a „liminalitás" jellemzi, az antropológusok által „átmenetinek" nevezett rítusok közbülső fázisa. „Az első fázis (az elkülönülés) olyan szimbolikus viselkedésformát tartalmaz, amely egy személy vagy egy csoport leválását jelképezi, vagy a társadalmi struktúra egy korábbi, rögzített pontjáról, vagy egy adott kulturális feltételrendszerről (egy »állapotról«), netán mindkettőről. A közbülső, »liminális« szakaszban a rituális szubjektum (az »utazó«) jellemzői bizonytalanok; olyan kulturális területeken halad át, amely alig, vagy egyáltalán nem emlékeztet a múltbéli vagy eljövendő állapotra. A harmadik szakaszban (újraegyesülés vagy visszafogadás) az átmenet beteljesedik." (Turner [2002]: 140.) Hammer értelmezése ugyancsak hasznos lehet számunkra: „Nyilvánvaló, hogy míg a premodern társadalmak életében a liminális fázis jól meghatározható, körülírható helyzeteket jelentett, a modern társadalmakban a liminoid szituációk keresése egyfajta általános stratégiává vált, nagyobb embercsoportok életformájává. […] A modern életnek szinte bármely formája hozhat létre a liminalitásra érdemes helyzeteket. A liminális vagy inkább a liminoid magában foglal különféle emberi viselkedési módokat, általában az emberi élet bizonyos fázisait, bizonyos kulturális folyamatokat és más gyakorlatokat, termé-

keket. Mint már korábban utaltunk rá, a modern kultúrák által létrehozott jelentések meglehetősen relativisztikus természetének köszönhetően szinte bármi működhet liminoid entitásként. Ezzel némiképp kiterjesztjük Victor Turnernek a modernitásról alkotott elméletét (Turner [1974/1996]: 14.). Itt »az irodalmat, a filmet, a művesebb újságírást« az iparosodott társadalmakban elszaporodó, a tér és idő »liminoid műfajainak« tartja, míg szerintünk a liminoid élmény és jelenség – mint az állandó jelentésváltozás előidézői és termékei – a modern kultúrák lényegi elemei, amelyeket a jelentések többértelműsége és poliszémikussága jellemez." (Hammer [2002]: 82.)

Úgy vélem, az emberi jogi filmfesztivál a liminalitásnak mindkét, eredeti és kiterjesztett értelmezését is lehetővé teszi, hiszen azok nem zárják ki egymást. Az előbbi inkább a filmnézésre érvényes. Annak közösségi formája önmagában egy liminoid állapotban, a nézőtér „titokzatos sötétjében", a „sem itt, sem ott" élményének megtapasztalásával történik. Turner szerint a *communitas* modalitása és a liminoid állapot többnyire (különösképpen vallásos formáiban) a marginalitáshoz és a szegénységhez kötődik. Egy emberi jogi fesztivál esetében, amikor többnyire szegény, megalázott, stigmatizált áldozatok, elutasított emberek életét szemléljük, egyfajta modern vezeklési formában van részünk, az áldozatokkal való azonosulás pedig „státuszcsereként" is értékelhető. A filmkészítők a forgatás és a vágás során szintén egy liminális folyamatba lépnek, s azzal, hogy stigmatizált, szenvedő embereket visznek vászonra, egy másik rítusban vesznek részt velük, amelyet a szereplők „státuszemelkedése" jellemez. A lényegi probléma az, hogy a film a valódi rítusokról pszeudo (másodlagos) élményeket közvetít, hiszen egyrészt ott van „közöttünk" a vászon, másrészt a kamera. Ettől a lényegi vonástól eltekintve még azt is leszögezhetjük, hogy a „státuszcsere" a filmnézés idejére, a „státuszemelkedés" a forgatás időtartamára érvényes.

A mozi azonban nemcsak nézőtérből, hanem előtérből, büféből is áll, ahol a nézők vetítés előtt és után beszélgethetnek. Ezek a helyek különös figyelmet érdemelnek esetünkben, mivel a fesztivál ideje alatt a közönség, a barátok, az ismerősök megosztják egymással véleményüket, érzéseiket. A megfelelő kritikai hozzáállás nem lélektani hárító mechanizmust takar (mint a tévés híradások nézésénél), hanem értelmezői attitűdöt. Ennek elősegítését töltenék be a vetítések utáni beszélgetések, a fesztiválok kiváló adományai, melyeknek kitüntetett szerep juthat a befogadási folyamat

módosításában. Csakhogy a VERZIO esetében a többnyire újságírók, politológusok, társadalomtudósok által vezetett viták inkább a – korántsem elhanyagolható – társadalmi, politikai, gazdasági kontextust érintik. A filmkészítők meghívása lehetőséget nyújt a nézői kérdések feltevésére, amelyek azonban többnyire a forgatás körülményeire vonatkoznak, kevésbé az alkalmazott filmes eszközökre. A liminális helyzet megbontásának fontos aktusa lehetne az, ha a film dekonstrukcióját (esetleg a szereplők jelenlétében) egyfajta közösségi cselekvésként hajtanák végre. További problémát jelent, hogy ezek a dokumentumfilmek inkább bírnak „kontextusfüggő, mint kontextust meghatározó erővel" (Alan Radley terminusai). A médium kontextusteremtő hatalmát, azaz a fentebb említett útmutatóit (vagy ellenkezőleg, azok hiányát) a formai elemzéssel kiválóan fel lehet tárni egy vetítés utáni beszélgetés keretében. A VERZIO4 esetében épp ezekre a kérdésekre összpontosított egy kiegészítő rendezvény, kétnapos *workshop*, amelyen azonban filmkészítők és elméleti szakemberek vettek részt, nem a széles közönség.

VERZIO4 MINT „*COMMUNITAS*-TEREMTŐ" KULTURÁLIS ESEMÉNY

Elméleti feltevéseink összegzéseképpen, egy vázlatos esettanulmány keretében megvizsgáljuk a VERZIO4 szerepét a magyar kulturális életben. A fesztivált a Nyílt Társadalom Archívum, a Közép-európai Egyetem alintézménye szervezi. Enekk gyűjteményei és tevékenysége a posztszocialista akadémiai kutatóélet fontos kutatási és oktatási központjaiként Magyarországon „a nyitott társadalom társadalmi kötelezettségeinek" új formáit jelképezik. –Az emberi jogok globális kérdései iránti elkötelezettséget az a tény is erősíti, hogy a VERZIO Jancsó Miklósnak, a közéletben liberális szerepet vállaló kiváló filmrendezőnek, valamint a Magyar Helsinki Bizottságnak a védnöksége alatt zajlik. Ezáltal a fesztivál politikai jelentéssel is telítődik, valamint joggal támaszkodik a liberális szellemi körök erejére. Ebben az értelemben olyan értelmiségiek „*communitas*"-át képezi, akik gyakran fejtik ki álláspontjukat a posztszocialista Magyarországon létező vagy épp hiányzó demokratikus folyamatokról. A fesztiválnak ez a legkevésbé sem politikamentes, kritikus természete olyan közönséget is vonz, akik az ún. „ellenkul-

túra" képviselői.[5] (A VERZIO programját minden évben az egyik legfontosabb hetilap, a *Magyar Narancs* közli és reklámozza, amely erős véleményformáló sajtóorgánum a fiatalok, és az ebbe a körbe tartozó értelmiségiek körében). A fő fesztiválhelyszínek szintén szimbolikusak (a Toldi és a Cirko-Gejzír), hiszen nemcsak a művészmozi-hálózat részei, hanem „kultikus helyek" is abban az értelemben, hogy találkozópontként szolgálnak a kapcsolódó alternatív szubkultúrák tagjainak. Ezáltal az esemény a nézőinek egy másfajta liminoid élményt is felkínál, nem csak a filmnézést. Érintkezési lehetőség azoknak az embereknek, akik mentalitásukkal, nézeteikkel, viselkedésükkel a létező társadalmi struktúra réseinek betöltésére törekszenek. Az idősebb generáció számára, amely már épphogy ennek a részét képezi, úgymond „intézményesült", és nem képes effajta liminoid élmények megszerzésére a hétköznapi életben, csak bizonyos kulturális eseményeken keresztül, ez a fesztivál az „ellenzéki magatartás" talán nosztalgiától sem mentes folytatása, míg a fiatalabb nemzedék számára inkább az új, demokratikus értékek elfogadása a fiatal, posztszocialista demokrácia által teremtett körülmények között.

Mindemellett az emberi jogi filmfesztiváloknak van egy lényegi eleme, amely a *communitas*-teremtéshez kötődik. Lehetőséget nyújt sokaknak arra, hogy a fennálló társadalmi jelenségekkel kapcsolatos nézeteiket, kritikáikat megosszák, miközben demonstrálják felelős állampolgári mivoltukat.

Mindezek figyelembevételével érdemes közelebbről szemügyre vennünk a VERZIO 4 zárórendezvényét. A fent említett Kriza Bori-filmet (*Dübörög a nemzeti rock*) nagy érdeklődéssel fogadták a fesztiválon, és erős kritikai visszhangot váltott ki. Nem csoda, hiszen a filmkészítők által turnéjára elkísért rockegyüttes annak a nemzeti radikalizmusnak a fő képviselője, amely sok problémát okoz az utcai demonstrációkon, ezzel erős szorongást keltve azokban, akik féltik a demokratikus vívmányokat a radikalizálódó politikai mozgalmaktól. A filmnek két kritikájára is utalnunk kell, hogy fogadtatását érzékeltessük. A *HVG*-ben, egy társadalmi, gazdasági hetilapban megjelent kritika magát a jelenséget elemzi a

[5] Természetesen ez utóbbi olyan általánosító megállapítás, amely kizárólag személyes tapasztalatokon alapszik, empirikus kutatások nem támasztják alá igazságát. Egy alapos közönségszociológiai vizsgálat keretében, más hasonló programmal bíró fesztivál befogadói attitűdjeinek összehasonlításával lenne érdemes alátámasztani vagy cáfolni.

film, illetve a filmkészítői szerep segítségével,[6] ám a kontextus felidézése közben fokozatosan eltávolodik a film kifejezőeszközeinek vizsgálatától. „Nyitott következtetésképpen" feltesz egy kérdést, amellyel az együttesnek a magyar zenekultúra iránti attitűdjét ítéli el. Ideológiájuk kizáró természetét szembeállítja a népzenéével (épp azzal, amelyet az együttes szellemi forrásnak tart), s amely „mellesleg" a környező nemzetiségi kultúrák hatásait integrálja.

A másik kritika jóval problematikusabb.[7] Először is a dokumentumfilm műfaját megkérdőjelezhető módon definiálja, ezért a filmmel szemben olyan elvárásokat támaszt, amelyek nem relevánsak. Kriza filmjében helyteleníti a rendező vonatkoztatási keretét, amelyben hőseit mint „közönséges fiatalokat" elhelyezi, s nem kényszeríti őket rasszista, antiszemita nézeteik felvállalására. Úgy gondolja, a rendező felelős munkája hatásaiért, hogy „nem űzi el a nézőtérről" az adott csoporthoz tartozó fiatalokat. Ez azért is fontos kijelentés, mert a kritikus itt áttér a cikk képzeletbeli világából a nézőtér valóságos terébe, s felidézi azt a frusztráló helyzetet, amikor a nemzeti radikális fiatalok mellett kellett ülnie. Az emberi jogi fesztivállal szemben megfogalmazott elvárása szerint annak fegyverként kéne működni, hogy elűzze a más nézeteket képviselőket. Csakhogy ez az elvárás a legkevésbé sem egyeztethető össze a fesztivál fő célkitűzéseivel.

Mivel ez volt a rendezvény leglátogatottabb filmje, a fesztivál záró napján megismételték, a vetítés után a rendezővel Mink András történész, a *Beszélő* című társadalmi, kulturális havilap főszerkesztője beszélgetett. Azzal, hogy a beszélgetésre nem hívták el a film szereplőit, egy meglehetősen egyoldalú vitát generáltak, amely tény különösen akkor érdekes, ha maga a film sem töltötte be feladatát. Ha felidézzük a saját kultúránktól való távolodás és a másikéhoz való közeledés antropológiai terminusait, emlékezhetünk azokra a filmkészítési stratégiákra, amelyek segítségével a filmkészítő keres és talál is olyan aspektust, amely felől közelítve más szerepben szólíthatja meg hőseit. Kriza filmjében jó alkalom kínálkozott erre: a zene aspektusán keresztül világíthatott volna meg olyan politikai, ideológiai tényezőket, amelyek a rockzenekar működé-

[6] Hárs Géza: „Dübörög a nemzeti rock". http://hvg.hu/kultura/20071031_verzio_nemzetirock.aspx

[7] Kolozsi László: „Tiszteletre méltó szándékokkal". http://www.filmkultura.hu/2007/articles/reviews/verzio4.hu.html

sét meghatározzák. Az egyik jelenetben Sziva Balázs emlékezik vissza kamaszkorára, és fő ihletforrásként a Muzsikás együttest nevezi meg. A Muzsikás együttes (és a hetvenes évek politikailag, kulturálisan is jelentős „táncházmozgalmának") egyik alapítója Éri Péter. Ma Magyarország egyik legjobb világzene-szakértője, aki a Kossuth Rádió kiváló világzenei műsorának szerkesztője is. Képzeletünkben eljátszhatunk azzal a gondolattal, milyen beszélgetés alakulhatott volna ki az említett történész, a rendező, Sziva Balázs, Éri Péter és egy filmkritikus részvételével. Talán sikerült volna rámutatni a film mulasztásaira: lehetőség adódott volna a magát bizonyos nemzeti értékek és érdekek képviselőjének tartó rockegyüttes működésében rejlő ambivalenciák, a zenei terminusok segítségével pedig azok káros és ellentmondásos természetének megvilágítására. Ez a beszélgetés talán megszüntethette volna a fent leírt liminoid állapotot: lehetőséget adott volna a közönségnek, a filmszereplőknek és táboruknak, hogy találkozzanak (nem csak virtuálisan), a filmes szakember és a filmkészítő részvételével pedig lehetővé vált volna egy filmközpontú beszélgetés. A filmélmény „dekonstruálása" segíthetett volna a nézőknek újraértelmezni bizonyos aspektusokat, újraértékelni az ábrázolt világról elmondottakat.

KÖVETKEZTETÉS

Az emberi jogi filmfesztivál kivételes lehetőséget teremt a közönségnek arra, hogy a filmvetítéseken és az azokat követő beszélgetéseken a társadalmi kérdések iránti fogékonyságát erősítse. De amint azt láthattuk, nem mindegy, hogyan zajlik ez a folyamat, milyen mértékben garantálja a megfelelő értelmezési keret kialakítását, fejleszt kritikai hozzáállást, s nem utolsósorban ösztönöz cselekvésre. Ennek a meglehetősen ellentmondásos és ugyanakkor lényegi tematikus műfajnak a „tálalása" alapos programszerkesztést, a felelős állampolgárok tudatosabb „médiafogyasztói" attitűdjét, s nem csak elengedhetetlen jelenlétét és figyelmét kívánja meg. A vászon „felszakítása"[8] a meglehetősen mediatizálódott környe-

[8] Utalás a VERZIO névadójának, Erdély Miklósnak az Álommásolatok (1979) c. filmjére. Ennek egyik emblematikus, a film médiumának a kommunikációs helyzetek ellehetetlenítésében betöltött szerepére utaló jelenetében a vetített képpel folytatott beszélgetés után partnere a főhős elé, a vásznat felszakítva kilép.

zetünkben az emberi jogi fesztivál fontos cselekedete lehetne, és ezáltal mint „*communitas*-formáló" esemény sokkal fontosabb szerepet tölthetne be a posztszocialista Magyarország demokratizálódásában.

IRODALOMJEGYZÉK

Boronyák Rita (2006): „A világ személyes arcai", *Filmkultúra*, 2006. 12. 16. http://www.filmkultura.hu/2007/articles/reviews/verzio.hu.html

Corner, J. (2002): „Performing the Real", *Television and New Media*, 3 (3).

Hammer Ferenc (2002): „A Gasoline Scented Sindbad: the Truck Driver as a Popular Hero in Socialist Hungary", *Cultural Studies*, 16 (1), 80–126. A tanulmány rövidített változata magyarul is megjelent: „Benzinszagú Szindbád. A kamionos mint népi hős az államszocializmusban", *Café Bábel*, 2002, 39–40.szám (Kelet-Nyugat), 141–160 http://www.cafebabel.hu/szamok/kelet-nyugat/hammer

Höijer, Birgitta (2004): „The discourse of global compassion: the audience and media reporting of human suffering", *Media, Culture & Society*, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, Vol. 26 (4), 513–531.

Kyriakides, Yvonne (2005): „'Art after Auschwitz is barbaric': cultural ideology of silence through the politics of representation" *Media, Culture & Society*, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, Vol. 27 (3), 441–450.

Peters, J. (2001): „Witnessing", *Media, Culture & Society*, 23 (6), 707–723.

Radley, Alan (2002): „Portrayals of Suffering: On Looking Away, Looking At, and the Comprehension of Illness Experience", *Body & Society*, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, Vol. 8 (3), 1–23.

Rentschler, Carrie A. (2004): „Witnessing: US citizenship and the vicarious experience of suffering", *Media, Culture & Society*, SAGE Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi, Vol. 26 (2), 296–304.

Sontag, Susan (2003) (2004): *Regarding the Pain of Others*. Farrer, Straus and Giroux, New York, magyarul: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Turner, Victor (1969) (2002): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Aldine, Chicago, 1969, magyarul: *A rituális folyamat*. Ford. Orosz István. Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

KISS ÁDÁM

A MAGYAR KÖNNYŰZENE ÚJRAFELFEDEZÉSE

Az új Petőfi Rádió és a Kádár-rendszer kulturális öröksége

2007 júniusában teljesen új műsorstruktúrával jelentkezett a Magyar Rádió kettes adója, a Petőfi Rádió. Az átalakított adó neve MR2-Petőfi Rádió lett, szlogenje pedig a „nagyon zene". Megszűnt gyakorlatilag az összes addigi ismert műsor, mint a Délelőtt, a Kabarécsütörtök, a Vízállásjelentés és a Körkapcsolás. Helyettük a könnyűzenéé lett a főszerep. A rádió a kereskedelmi rádiókhoz hasonló struktúra szerint működött tovább: folyamatos zenelejátszás műsorvezetői kommentárokkal és konferálásokkal, melyet félóránként-óránként megszakítanak a rövid reklám-hír-sport-időjárás-útinformációs blokkok.

A műsorstruktúrában a címmel, tematikával vagy nem zenei tartalmakkal rendelkező műsorok – kulturális programajánló, élő koncert-felvétel-lejátszás – száma minimálissá vált, és ezek szerkesztésében is a zene dominál. Egyes, később bevezetett műsorcímek – „Zene olvasáshoz" – pedig csupán formális jellegűek, valójában nem takarnak igazi szerkesztett műsort.

A struktúraváltás azonban nem csak szerkezeti, hanem tartalmi újítást is jelentett. A rádió hivatalosan is felvállalt krédója szerint az országos rádiók által addig nem játszott, igényes kortárs magyar és külföldi popzenét kíván sugározni. Ennek egyfajta „kultúrmissziós" célja is volt: egyrészt lehetőséget adni addig alig ismert magyar könnyűzenei együtteseknek, hogy országosan is hallhatók legyenek, másrészt ugyanígy a nemzetközi „igényes" popzene számára is nagyobb teret biztosítani itthon.

Az új műsorstruktúrát és a hozzá tartozó szervezeti változtatásokat, illetve a Such György rádióelnök által ebben az időszakban indított többi rádiós reformot komoly tiltakozás övezte a rádión belül és kívül, főképp az idősebb rádiósok és művészek részéről. A tiltakozások és az Országos Rádió és Televízió Testület (ORTT) által indított eljárások ellenére azonban a Such-féle változások, köztük a Petőfi átalakulása, megvalósultak és működőképesnek bizonyultak.

Igaz ugyan, hogy az ügy még nem zárult le: épp ezen írás elkészültének napján, 2009. február 4-én kezdődött meg az a per,[1] melyben a Magyar Rádió megtámadta az ORTT 2008 januárjában hozott határozatát.[2] A médiatestület akkor elítélte a Petőfi Rádiót a közszolgálati elv megsértéséért, amit a rádió vezetése azóta sem hajlandó elfogadni.

A reformok közül a Petőfi átalakítása járt a legnagyobb tiltakozással. A meredeken emelkedő hallgatottsági adatok, illetve az új Petőfi Rádió gyors népszerűség-növekedése és beépülése a kulturális életbe viszont a reformereket igazolták, a tiltakozáshullám pedig viszonylag hamar elcsitult.

A tiltakozásokból már akkor is látszott, hogy a Petőfi átalakítása igen jelentős esemény a rendszerváltás utáni Magyarország kulturális életében. Ezt igyekezett boncolgatni az a publicisztika is, mely ennek az esszének az alapját képezi. A *Hírszerző* hasábjain megjelent, *A szájba rúgott Nagy Generáció*[3] című írás az átalakulás és az általa kiváltott viták társadalmi hátterét próbálta meg értelmezni. Jelen írás is erre tesz kísérletet.

EGY ORSZÁG, KÉT KÖNNYŰZENE

Most, 2009 elején, némiképp távolabbról nézve és az azóta történteket is ismerve, a Petőfi Rádiónál történt változás nem csupán „igen jelentős eseménynek", hanem az egyik legjelentősebb változásnak tűnik a rendszerváltás óta eltelt időszak húszévnyi kulturális életében.

Ha tömören akarunk fogalmazni, azt mondhatjuk: a rádió új műsorstruktúrája által a kortárs magyar könnyűzene újra „része lett" a magyar kultúrának. Ez persze nem azt jelenti, hogy mindaddig ne lett volna az. Azonban egy Kádár-rendszerből eredő sajátos deformáció miatt a magyar könnyűzene jelentős része a magyar kultúra perifériájára szorult, ami a gyakorlatban leginkább abban, és annak következményeiben nyilvánult meg, hogy szinte minimális érdeklődést kapott a tömegmédiától, így a társadalmi nyilvánosság számára gyakorlatilag láthatatlan, nem létező volt.

Az ebbe a könnyűzenei kategóriába sorolható stílusok nagyrészt *underground*, rétegzenei státuszokba sorolódtak be, e besorolás minden

[1] „Elhallgattathatják az MR2-Petőfit?", Hírszerző/MTI, 2009. 02. 04.

[2] „Petőfi Rádió – nem közszolgálati, tehát törvénysértő", Hírszerző/MTI OS, 2008. 01. 30.

[3] Kiss Ádám (2007): „A szájba rúgott Nagy Generáció", Hírszerző, 2007. 07. 21.

velejárójával együtt, relatív kis közönséggel, minimális médiajelenléttel, különféle szubkulturális csoportokra tagolódással, illetve meghatározó fővárosi és értelmiségi jelleggel. Ennek következtében az a helyzet állt elő, hogy az értelmiség, és általában a „vájt fülűek" jelentősen mást képzeltek és fogyasztottak könnyűzene címén, mint azok a széles tömegek, akiknek a tömegmédia által kínált választék jelentette a könnyűzenét.

Ennek a szakadásnak egyik lényeges következménye a popzene fogalmának magyarországi eltorzulása is. A tömegmédiában játszott könnyűzene lett a „popzene", míg az összes többi, a hagyományosan is szubkulturális könnyűzenei műfajok mellett az „alternatív" jelzőt kapta a közgondolkodásban.

Pedig a könnyűzene fogalmán belül valójában jóval szélesebb a popzene fogalomköre. A pop a konkrét stílusokon felül egyfajta közérthető, mindenki által befogadható, tömegmédia-barát zenei attitűdöt jelent, ami összemosódik a szubkulturális és markáns megkülönböztető jegyeket hordozó könnyűzenei műfajokkal, mint a rock, a metál, az elektronika vagy a *rap*.

Természetesen a könnyűzenén belül ízlésbeli-kulturális különbségek a világ más tájain is léteznek, és a kérdésben bizonyosan szerepe van annak, hogy a magyar zenei tér és piac az ország méretéből adódóan relatíve kicsi. Ez minden zenei szcénát zsugorít, így a kisebbek méretükből adódóan is a *„mainstream"* szint alá kerülhetnek, legalábbis piaci értelemben.

Azonban Magyarországon ez a könnyűzenén belüli szakadás nagyon erős és látványos volt, melynek megértéséhez célszerű alámerülni a Kádár-kori könnyűzene-történetben.

ALKUPOP

A magyar könnyűzene története hasonlóképpen kezdődött, mint máshol a világban, viszont itt, lévén szocializmus és diktatúra, sokkal több akadályt kellett leküzdenie.

Az ötvenes évek végén-hatvanas évek elején először a jazz nyert magának polgárjogot, majd a külföldön megjelenő könnyűzenei stílusok, legelőször és leglátványosabban a *beat*, Magyarországon is mind megjelentek. A könnyűzene itthon is hamar megteremtette infrastruktúráját és

helyét a társadalmi-kulturális térben: klubok jöttek létre, sztárok emelkedtek ki, rajongótáborok szerveződtek.

A hatalomnak természetesen kezelnie kellett ezt a kérdést. Az új zene az egész világon megjelenő ifjúsági „ellenkultúra" részeként terjedt, ezért az ifjúság egészére hatott. Így ellenhatása is országos méretű és a legfelsőbb körökből induló volt. Mivel azonban akkora igény mutatkozott, amit már nem lehetett elfojtani, a hatalom a rendszer működésének alapjait képező kompromisszumkötéssel látta megoldhatónak az „ifjúsági problémát". Saját gondosan kiépített intézményrendszerének szűrőjén keresztül átengedte az új zenét és az új kultúrát.

Lehetett zenekart alapítani, nyilvános helyen fellépni és lemezt kiadni. Mindezt azonban csak akkor, ha az Országos Szórakoztatózenei Központot, az Országos Rendező Irodát, a Táncdal és Sanzonbizottságot, valamint egyéb sóhivatalokat magában foglaló „biztonsági rendszeren" sikerült átjutnia a produkciónak.[4] A klubba járás, szórakozás határai is korlátozottak voltak.

A hatás mindezek ellenére is elementáris volt. Egy teljes korosztály életében hozott az idősebbekre is ható gyökeres változást egy olyan országban, ahol az idősebb generációk közös élményei a háború, a forradalom, az egymást váltó diktatúrákkal szembeni tehetetlenség, az éhezés, a létbizonytalanság voltak. Nem véletlenül lett az új korszak eljövetelét átélő korosztály öndefiníciója a Nagy Generáció.

A hetvenes években azonban ez a kibontakozás „megrekedt". Konzervatívabb irányvonal került hatalomra a politikában, akik megakasztották a hatvanas évek társadalmi-gazdasági „liberalizációját", az új gazdasági mechanizmust ugyanúgy, mint az ifjúsági kultúrának tett engedményeket.

Mindeközben a nyugati világ „hatvanas évei" is becsődöltek: az évtized végére – szimbolikus határa az 1969-es botrányos altamonti fesztivál – kifulladtak a világmegváltó ifjúsági mozgalmak, ugyanakkor megkezdődött az ellenkultúrának számító könnyűzene *mainstream*mé, szórakoztatóiparivá alakulása, és a mind szélesebb műfaji diverzifikáció. Mindez nyilvánvalóan hatással volt az itthoni helyzetre is.

A hetvenes évek ifjúsági-könnyűzenei kultúráját éppen ezért a „kádári alkun" alapuló patthelyzet határozta meg. Az addig kiharcolt jogokkal és pozíciókkal élhettek azok, akik elfogadták a rendszer játékszabályait.

[4] A korszak könnyűzenei „vonalon" illetékes hivatalrendszeréről bővebben: Sebők János: Rock a vasfüggöny mögött.

A szabályokat szintén elfogadó zenei idolok – Illés, Metro, Omega – továbbra is „sztárok" maradhattak: lemezkiadási és fellépési lehetőségekkel itthon, sőt külföldön is. Ezt ugyanakkor szintén „leszabályozták" felülről, az elfogadott zenekarok elé is adminisztratív és egyéb, jellemzően „indirekt" akadályokat állítottak. A lemezkiadások korlátozásának, az engedélyek körüli huzavonáknak a közönség és a zenekarok kordában tartása volt a célja.

A könnyűzenei életben kiépült besúgórendszer segítségével pedig szigorú kontroll alatt tartották a „renitenskedésre" hajlamos könnyűzenei szcénát. A rendőri-operatív eszközök használata jelentős befolyásolója volt a magyar könnyűzenei élet történéseinek. Több túlzottan renitens zenekart, például a Kexet vagy akár magát az Illést sikerült állambiztonsági eszközökkel[5] szétbomlasztani.

A hetvenes évek új zenei stílusai, például a rock és a diszkó itthon is megjelentek. A hatvanas években népszerűvé váló zenészek és együttesek mellé pedig felzárkóztak az új évtized sztárjai, például a Piramis. A Magyar Hanglemezkiadó Vállalat vezetésébe tartozó, de az évtized második felében fokozatosan informális teljhatalmat szerző „popcézárnak", Erdős Péternek pedig megvoltak a receptjei a sztárok kezelésére, részeként a hetvenes években már itthon is „iparként" működő, külföldre is termelő könnyűzenei biznisznek. *„[…] én nem vagyok demokrata. Viseljétek el! Én azt szeretem, ha azt csináljátok, amit én mondok nektek, és aztán öröklakást építhettek a Rózsadombon, meghódíthatjátok a világot, az európai poppiacot."*[6] – mondta Erdős Péter 1981-ben, összefoglalva a könnyűzenei színtér működését meghatározó politika lényegét.

A nyolcvanas évek elején a könnyűzene új áramlatainak hatására Magyarországon is újabb zenei hullám jelent meg. Ez azonban már jóval rebellisebb volt az addigiaknál. A Magyarországra is begyűrűző gazdasági válság és a kifulladóban lévő jóléti politika okozta éleződő társadalmi helyzet, a lazuló rendszerkeretek, és a *punk*zenével megjelenő, szándékosan lázadó, polgárpukkasztó, nonkonformista zenészi minta hatására olyan zenekarok alakultak, amelyek szándékosan vagy ösztönösen, de felrúgták az írott és íratlan szabályokat. Ilyen volt a CPg, az Orgazmus vagy az URH.

[5] Szőnyei Tamás: Nyilvántartottak. 289.

[6] Könnyűműfaj '81. 64. Idézi: Sebők: 292.

Ebből újabb botrány lett, a hatalom képviselői pedig határozott lépésre szánták el magukat. 1981. március 23. és 25. között Tatán megrendezték az úgynevezett tatai rocktanácskozást,[7] két héttel a hasonló problémát okozó írók miatt szervezett írószövetségi találkozó után.[8] A tatai összejövetelen a könnyűzene és ifjúsági kultúra szempontjából érintett állami, párt-, KISZ-, média- és zeneipari vezetők vettek részt, illetve azok a zömmel nagy generációs zenészek, akik az „alku" keretein belüli kategóriákba tartoztak.

A találkozón a hatalom képviselői hangot adtak az új zenekarok – URH, Bizottság, Orgazmus – miatti felháborodásuknak. A zenészek válaszként elhatárolódtak ezektől az együttesektől. Az új hullám jelen nem lévő képviselőit „műfajon kívülinek" bélyegezték. *„Nem tartoznak hozzánk"* – fogalmazott Bródy János.[9] Mivel sokan úgy látták, hogy a helyzet egyik okozója egyfajta „könnyűzenei szabályozás" hiánya, a találkozón létrejött egy zenész szakszervezet, tisztségeket és állami védettséget biztosítva a megállapodást elfogadó zenészeknek.

TATA UTÁN

A tatai rocktanácskozás szimbolikus eseménynek tekinthető témánk szempontjából. Ezen a találkozón ugyanis „hivatalosan" kimondatott, hogy van államilag elismert könnyűzene, illetve van az azon kívüli világ, ami nem tekinthető a könnyűzene részének. Ezzel a kádári alku hivatalos formában is megvalósult a popkulturális térben. Ennek lényege a Tatát követő időszak könnyűzenéjének jellegzetességeiből szűrhető le.

A könnyűzenében megfigyelhető egyfajta „hegeli dialektika". Az újonnan kialakuló stílus általában mindig – legalább formailag – ellenkulturális attitűdöt hordoz. Az új stílus ezután – a társadalmi közeg reakciójától és saját extremitásának mértékétől függően – vagy megmarad szubkulturális szinten, vagy *mainstream*mé válik. A vállaltan szubkulturális, kifejezetten extrém műfajok kivételével általában ez megtörténik: a tömegmédiában is megjelenik a zene, enyhül, vagy feloldódik az ellenkulturalitás, viszont

[7] A Könnyűműfaj '81 c. kiadvány a tanácskozás teljes – szerkesztett – jegyzőkönyvét tartalmazza.

[8] Sebők: 290.

[9] Sebők: 294.

szélesedik a rajongótábor, a stílus pedig általánosan elfogadott és ismert része lesz a közös kulturális egésznek. Ez a fajta kommercializálódás azonban ellenhatást is kivált(hat). Az „elkurvulást", a tömeghisztériát elutasító zenészek „fellázadnak", és ennek következtében új stílusok teremtődnek, ismét csak egyfajta „anti" céllal.

A nyolcvanas évek elején ez a fajta dialektika tört meg a magyar könnyűzenébe. Innentől kezdve – nyilván nem Tata volt a fordulópont, de mint esemény, szimbolikus határnak tekinthető – a magyar könnyűzenében megkezdődött a korábban tárgyalt kettészakadás. Az addig elfogadott könnyűzenei stílusok és főképp előadóik a felszínen maradtak, az új nemzetközi könnyűzenei trendek viszont kevés kivételtől eltekintve nem tudtak az *underground* és rétegzenei státusokból kitörni, hiába jelentek meg tehetséges képviselőik, és alakult ki jelentős rajongótáboruk.

Ezt a kialakuló helyzetet a rendszerváltás be is betonozta. Ez egyrészt a piaci igényekből, másrészt a pozíciók birtoklásából eredt. A piac arra mozdult rá, amire volt igény. A Nagy Generáció továbbélő legendái által képviselt zenére pedig volt igény. A kilencvenes években, de az ezredforduló utáni években is számos nagy koncert, aranyalbum, tisztelgő feldolgozáslemez bizonyította, hogy a Nagy Generáció ikonjai tovább élnek.

Emellett pedig Magyarországot is elárasztotta az olcsón előállítható, kasztingolt, előre megírt alapokra *playback*elő, „gyártott", jellemzően rövid ideig működő haknizenekarok özöne, egyrészt külföldről behozva, másrészt itthon előállítva, mint a ma már „legendás" UFO együttes, vagy az Ámokfutókkal ismertté vált énekes-producer Kozsó által menedzselt fiúcsapatok, mint a ShyGys.

A zenepiac meghatározó pozícióiba pedig azok kerültek, akik a Nagy Generáció tagjai, sztárjai voltak, vagy ez a generáció szocializálta őket, így annak zenei közege jelentette nekik a „a zenét".

Innentől kezdve a kilencvenes évek tömegmédiájában, a nyilvánosság előtti médiatérben a Nagy Generáció zenéi, és az „egynyári" slágereket előállító, viszonylag gyorsan cserélődő, menedzseri-produceri munkával előállított „kommerciális" zenekarok jelentették a könnyűzenét.

A nemzetközi könnyűzene újabb áramlatai eközben mind elérték Magyarországot, de egyik sem tudott áttörni a *mainstream*be. Kevés magyar zenekar van – talán a Kispál és a Borz, illetve a Tankcsapda – mely a kilencvenes évek eleje táján alakult, és sem a „nagy generációs", sem a

„kommerciális" zenei csoportba nem tartozott, ám ennek ellenére mégis sikerült betörnie a tömegmédiába, és tartós országos ismertséget szerezni.

A többi zenekarnál az a paradox helyzet állt elő, hogy miközben az összes lehetséges közösségi térben megjelentek, írtak róluk a zenei szaklapok, a zenetévék játszották a klipjeiket, esetleg jelent meg albumuk, eljutottak külföldi fellépésekre, szerepeltek a korszakban készülő filmekben, ritkább alkalommal még a tömegmédia egyes szegmenseibe – kulturális műsorokba, hétvégi mellékletekbe, ajánlókba – is bekerültek, mégsem váltak a nagy közös kulturális egész részévé. Ezekre jó példa a mai napig működő The Perfect Name vagy a rövidebb ideig létező Warpigs, Publo Hunny és számos más zenekar, melyek hiába nagyra értékeltek a zenekritikusok szerint, hiába értek el kisebb-nagyobb sikereket, mégis csak a rétegkultúrába tudtak beépülni.

Mindezek következtében a könnyűzenének ebben a részében az átlagnál is erősebb lett a zárkózott *underground* attitűd. Ez mind a zene tartalmi és formai jellemzőiben, mind a szigorú értelemben vett piacképesség – például a színvonalas színpadi megjelenés – alacsony fokában megnyilvánult.

Ehhez a jelenséghez nyilvánvalóan a magyar piac szűkössége is erősen hozzájárult. A nagy lemezcégek azért sem láttak lehetőséget egy-egy produkcióban, mivel azok relatíve nagy rajongótáborára sem lehetett volna biztos üzletet építeni, szemben a jól és olcsón futtatható „kommerciális" produkciókkal, és a Nagy Generáció zenei örökségének *best of*-kiadások, aranyalbumok, búcsúkoncertek formájában prezentált reciklálásával, illetve a továbbra is létező zenekarok újabb sorlemezeinek kiadásával.

LÁTHATATLAN KULTÚRA

A Petőfi Rádió új műsorstruktúrájának létrejötte nem csupán arról szólt, hogy olyan emberek kerültek felelős pozícióba, akik nem voltak meggyőződve a Nagy Generáció által vallott értékek kizárólagosságáról (amit azok egyes tagjai már-már kezdtek elhinni magukról), és zenei ízlésük a kereskedelmi rádiók slágerlistáinál szélesebb volt.

A kétezres évek elején az internethasználat tömegessé válásával, illetve a nyugati kulturális hatások szélesedésével a kilencvenes évekre jellemző helyzet bizonyos értelemben tovább éleződött.

A magyar könnyűzene „kommerciálison" és „nagy generációson" kívüli része annak ellenére maradt továbbra is *outsider*, hogy a külföldön népszerű nyugati példákhoz egyre hasonlatosabbá vált minőségben, felkészültségben, az aktuális zenei stílusok követésében, megjelenésben és „külföld-kompatibilitásban". Azaz a magyar zenekarok képesek voltak külföldön is bemutatható – a könnyűzenei világszínvonalat elérő – produkciókkal előállni, formai, tartalmi, technikai értelemben egyaránt. Ennek fontos eleme volt, hogy a hagyományos hazai kereteket átlépve egyre több produkció született angol nyelven.

Emellett a hazai közönségben is nőtt a fogékonyság mind a külföldről jövő, mind a hazai popkultúrára. Ennek egyébként tökéletes példája az évről-évre sikeresebb Sziget Fesztivál, mely a gyenge hazai könnyűzenei piac és kultúra ellenére küzdötte fel magát a világ könnyűzenei fesztiváljainak élvonalába.

A Petőfi új műsorstruktúráját és zenei krédóját kitalálóknak már volt mire alapozniuk, mikor azt gondolták, hogy az addigiakon kívüli mezőnyből is lehetséges piacképes, nagy tömegek számára élvezhető könnyűzenei kínálatot nyújtani.

Ebből a szempontból a Petőfi Rádió közvetlen előképpel is rendelkezik. A Radiocafé 98.6, 1999-ben EstFM néven indulva,[10] majd jelentősebb átalakulások után 2003 januárja óta létező formájában sikeresen megvalósította a se nem kommerciális, se nem „örökzöld" zenerádiót. Igaz, hogy mindezt a kulturális hatásokra az országosnál jóval fogékonyabb Budapest vételkörzetében.

A két rádió közti kapcsolat nem „véletlen": mindkét adónak Borcsik „Izil" Attila dolgozta ki a zenei irányvonalát, Csillag János, a Petőfi főszerkesztője pedig korábban az EstFM főszerkesztője is volt.

Bár a Petőfi indulásakor cáfolták azt a Radiocafé részéről is megfogalmazott állítást, hogy rádióként a Radiocafé ötletét akarják „lenyúlni", és ha feltételezhetőleg nem is ez volt a konkrét szándék, az analógia kézenfekvő.

A Petőfinél ugyanakkor jóval nagyobb a játszott zene aránya a beszédhez képest. Ez abból adódik, hogy a Radiocafé kereskedelmi adóként a frekvenciahasználatért cserébe vállalta, hogy a beszéd–zene arány 51–49 százalék lesz a műsoraiban. A Petőfire közszolgálati rádióként nem

[10] Buzder Lantos Gábor: EstFM. Egy közszolgálati magánrádió a kereskedelmi rádiók piacán.

vonatkozik ez a szabály, csupán a médiatörvény közszolgálati műsorszolgáltatást szabályozó része,[11] mely konkrét strukturális kikötéseket nem tartalmaz. Az adó szerkesztői így a médiatörvényben lefektetett közszolgálati elvek sajátos értelmezése alapján olyan műsorstruktúrát valósíthattak meg, ahol a folyamatos zenelejátszás túlnyomó többségben van a beszédhez képest, a rádió pedig csak könnyűzenét játszik.

Ez a médiatörvény-értelmezés, szemben az ORTT által képviselt álláspontal, mely szerint a közszolgálatiság elve nem összeegyeztethető csak egyfajta zene stiláris és a műsorstruktúrán belüli dominanciájával, a rádió indulása után az adó körüli viták mai napig lezáratlan kérdése maradt, mint azt az írás elején említettem.

A rádió vezetése ebben a vitában a műfajok között szelektáló kádárista művészetpolitika képviseletével vádolta meg az ORTT-t.[12] Ez a téma szempontjából is érdekes felvetés, de ez a vita ennél komplexebb. Itt ugyanis – ha az ízlésbeli és egyéb preferenciák áttételesen meg is jelennek az értelmezések hátttereként – a szembenállás az eltérő értelmezéseket lehetővé tevő médiajog kétféle olvasatán alapszik.

„ÁRNYÉKZENEI ÁTTÖRÉS"

A Petőfi Rádió megjelenésével a magyar könnyűzene történelmének kereke „visszazökkent a rendes kerékvágásba". Ez persze nyilván leegyszerűsítő megállapítás, azonban az elmúlt egy-két év változásai határozottan olyan irányt mutatnak, mely igazolni látszik a fenti állítást.

Elsősorban magának a rádiónak hozott sikert a „nagyon zene". A Petőfinek az első három hónap alatt négyszeresére növekedett a hallgatottsága. A GfK Hungária piackutató cég 2007. szeptemberi mérései alapján[13] a célcsoportnak számító tizennyolc–harminckilenc év közti korcsoportban kétszázhatvanöt, ezen belül a tizennyolc és huszonkilenc évesek közt ötszáznegyvenhárom százalékkal nőtt az adó hallgatottsága Budapesten és a megyeszékhelyeken, az indulás körüli balhék és tiltakozások, illetve a jelentéktelen promóció ellenére.

[11] 1996. évi I. törvény a rádiózásról és televíziózásról, II fejezet, B rész.

[12] Kiss Ádám: „Aczél elvtárs visszaköszön – közszolgálat-e a Petőfi Rádió?", Hírszerző, 2007. 07. 19.

[13] „Bejött a „nagyon zene" – négyszer annyian hallgatnak Petőfit, mint korábban", Hírszerző, 2007. 10. 20.

2008. márciusi adatok szerint nagyjából ugyanezekben a célcsoportokban az átalakítás előtti két-három százalékos hallgatottságról tíz százalék fölé küzdötte fel magát az adó, miközben az országos kereskedelmi rádiók hallgatottsága mind csökkent.[14]

A Petőfi a sikeres indulás után a saját márkanevét is sikerrel építette tovább. A rádió 2008-ban hatállomásos turnéra vitt tizenhárom általa játszott hazai zenekart, saját színpaddal szerepelt három nagyobb könnyűzenei fesztiválon,[15] két válogatáslemezt adott ki hazai együttesek számaiból,[16] illetve promóciós tevékenységet is folytat.

A magyar hanglemezpiac, beleértve a hanglemezmultik magyarországi cégeit is, láthatóan reagáltak a változásra. Az elmúlt másfél évben egymás után jelentek meg az *„indie"* könnyűzenei irányzat(ok) hazai képviselőinek, a Moognak, a Jackednek, a Kolinnak a nagykiadós lemezei, rajongótáboruk pedig egyre növekszik. Mindez egyértelműen pozitívan értékelhető abból a szempontból, hogy az *„indie"* külföldi népszerűsége ellenére itthon évekig csak egy kisméretű fővárosi szubkultúra szintjén jelent meg, és a változás gyakorlatilag egy év alatt zajlott le.

A külföldi trendeket követő, angolul éneklő hazai *indie*-zenekarok mellett hasonló népszerűség-növekedést könyvelhetett el ugyanakkor a 30Y is, mely a Kispál és a Borz-féle, magyarul éneklő, *underground*, ugyanakkor mégis popos gitárzenével futott be szintén 2007–2008 táján, igaz, népszerűségük már a rádió átalakítása előtt emelkedőben volt. A hasonlóan alternatív kategóriába sorolt zenekarok közül felkerült a Petőfi játszási listájára a Quimby, vagy a Hiperkarma is, melyekre az elmúlt években szintén a népszerűség és kis médiajelenlét kettőse volt jellemző.

A Petőfi „rátalált" a népszerű jamaikai eredetű zenei stílusok – *ska*, *reggae*, *dancehall-dub* – időközben szintén önerőből feltörő hazai képviselőire, például a Pannonia Allstars Ska Orchestrára és olyan, a cigány, illetve magyar népzene könnyűzenei jellegű újrafogalmazásával foglalkozó zenekarokra is, mint a Kispál és a Borzzal dolgozó Csík Zenekar.

A Hírszerző 2008 szeptemberében több, a szakmában járatos zeneszerzőt, újságírót, illetve magát Csillag Jánost, az adó főszerkesztőjét is

[14] Kiss Ádám: „Titkolják a Petőfi elől saját hallgatottsági adatait – nálunk megnézheti", Hírszerző, 2008. 03. 14.

[15] Stemler Miklós: „Áttört az árnyékpop – bejött az első év az MR2-nek", Hírszerző, 2008. 09. 09.

[16] „A Petőfi újból válogat: egy kis hazai 2.", Zene.hu, 2008. 12. 18.

megszólaltatta,[17] akik mindannyian úgy látták: az adó megjelenésének segítségével Magyarországon is „áttört" végre az „árnyékpop", melynek már kézzelfogható piaci jelei is vannak, a lemezkiadás mellett például a zenei klubok országszerte szélesedő koncertválasztékában, a növekvő gázsikban és a javuló koncertezési, stúdiózási feltételekben.

A RENDSZER TÚLÉLTE ÖNMAGÁT

Az új Petőfi kádári eredetű struktúrákat fellazító mivolta az adóval szembeni tiltakozásokból is kitűnt. Ez azonban nem pusztán abból következik, hogy a Petőfi Rádió átalakítás előtti közönsége szinte kizárólag a jelenlegi hallgatói korosztályoknál idősebbek közül került ki.

Az átalakítást ellenzők egy markáns csoportjának tiltakozása elvi alapú volt. Nem csak a drasztikus átalakítási módszereket sérelmezték, hanem azt is, hogy a Petőfi és a Magyar Rádió vezetése másképp gondolkodik a kultúra és a közszolgálat fogalmáról, mint ők. A vélemények emellett egyértelműen negatív színben tüntették fel a játszott zenét, vagyis – akárcsak negyven évvel azelőtt – nem, vagy nehezen akarták/tudták elfogadni azt a tényt, hogy a könnyűzene és a zenehallgatás 2007-ben nagyjából úgy néz ki, ahogy azt az új Petőfi képviseli.

Ennek megállapításával nyilvánvalóan nem az ízlésbeli preferenciák és az idősebb generációk felett kívánok ítéletet mondani. Ám ezekből a véleményekből jól látszik a szocializmus idején bebetonozódott kulturális pozíciók, meghatározott zenei-kulturális erővonalak, stílusbeli és személyi preferenciák hatása, és ezek folyományaként a kényszerű szembesülés azzal a ténnyel, hogy ezek a kulturális szabályok és meghatározottságok immár nem működnek, de legalábbis nem maguktól értetődőek és kizárólagosak. Több évtizedes voltuk miatt pedig köztük és a mai elképzelések között a szerves és folyamatos fejlődés hiányából adódóan jelentős a különbség – ez már a Petőfi Rádió régi és új műsorszerkezete közti eltérésben is meglátszik.

Az elmúlt egy-két évben Magyarországon kibontakozó társadalmi-gazdasági válság okait, magyarázatait kutató, illetve a Kádár-korszakot

[17] Stemler Miklós: „Áttört az árnyékpop – bejött az első év az MR2-nek", Hírszerző, 2008. 09. 09.

feltáró tudományos munkákból és publicisztikákból[18] a témánkban tárgyaltakhoz hasonló konfliktusok rajzolódnak ki.

Ezek alapján egyre nyilvánvalóbb, hogy a Kádár-rendszer alkustruktúrája hamis szabadságérzetet és a nyugati példákhoz hasonló, de azokkal mégsem egyező tudást, kultúrát és műveltséget adott az akkor szocializálódottak kezébe, miközben az alternatívákat kizárta.

A békés rendszerváltás, de még inkább ezen össztársadalmi szocializáció következtében a rendszerváltás után a politika, a gazdaság, a közélet, a kultúra és a mindennapi élet túlnyomórészt ebben a szellemben működött tovább, a Nagy Generációs korosztály és az utána közvetlenül jövők összetartásával támogatva. A szabadpiac és a demokratikus intézményrendszerek működése pedig mindehhez a szellemiséghez, és az ezen alapuló igényekhez igazodott.

Úgy tűnik, hogy majdnem húsz év elteltével mutatkoznak meg ennek következményei. Többé-kevésbé integrálódva a Nyugat társadalmi rendszerébe, az immár nehezen megkerülhető, világméretű információs és kommunikációs közösség és az általa birtokolt tudás részeseiként ezek a szisztémák egyre kevésbé életképesek, hiszen évekkel túlélték a működésüket meghatározó ideológiai-politikai közeget – egy olyan új rendszerben, amivel valójában nem kompatibilisek. Ugyanakkor az ebben szocializálódottak többsége számára különféle okokból és érthető módon ez a realitás, illetve a gondolkodási, cselekvési és értékválasztási keret. A problémát súlyosbítja, hogy ennek az évtizedekig fenntartott kizárólagosságnak, és az azon belüli (relatív) sikerességnek a következtében sokaknak vált meggyőződéséve ennek a rendszernek az egyedüli üdvözítő volta, így a lehetséges alternatívákat elfogadhatatlannak tartják. Eközben a felnövő új generációk és az idősebb korosztályok változást megértő tagjai már egyre inkább igyekeznek átlépni ezen a kereten.

Ezek az ellentétek egyre látványosabbak és feloldhatatlanabbak: a Petőfi Rádió átalakítása valószínűleg nem az utolsó ilyen ütközéspont.

[18] A probléma egyik legjobb összefoglalója: Publius Hungaricus (álnév): „A féltudású magyar elit", Index, 2007. 03. 26.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Buzder Lantos Gábor: „EstFM. Egy közszolgálati magánrádió a kereskedelmi rádiók piacán", *Médiakutató*, 2002/7 nyári szám. Interneten: http://www.mediakutato.hu

Könnyűműfaj '81. Popzene és környéke egy tanácskozás tükrében. Összeállította Boros Lajos és mások. Szerk. Burger András – Pethes Sándor. KISZ Budapesti Bizottság Politikai Képzési Központja, Budapest, 1981.

Sebők János: *Rock a vasfüggöny mögött. Hatalom és ifjúsági zene a Kádár-korszakban.* GM & társai Kiadó, Budapest, 2002.

Szőnyei Tamás: *Nyilvántartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990.* Magyar Narancs – Tihany-Rév Kiadó, 2005.

A lábjegyzetekben található sajtóhivatkozások forrásai:

Hírszerző online napilap – http://www.hirszerzo.hu
Index online napilap – http://index.hu
Zene.hu online zenei portál – http://www.zene.hu

BORONYÁK RITA

A GRAFFITI FELÜLÍRÁSA

A rendszerváltozás a vicces-keserű szlogeneket sem hagyta érintetlenül. A Kádár-kor értelmiségi defetizmusát: „Az értelmiségi előtt két út van: az egyik az alkoholizmus, a másik járhatatlan." a „Mi nem haldoklunk. Mi így élünk." mindenkire vonatkozó graffitije váltotta. A korábbi szájhagyomány útján terjedt, a frissebb a népi írásbeliséget követően ipari kivitelezést is kapott a piacgazdaság keretei között.

BOMBÁK

A magyar dokumentumfilm-készítési gyakorlat jelentős része időzített bombák gyártása: a korszerűtlen ábrázolás következménye – egyebek mellett – az alkotások erős torzításfoka. A jövőbeli nézőket tanácsos volna ellátni a hatástalanításukhoz szükséges háttérismerettel: tekintsék már-már szerzői filmeknek e darabokat, s dokumentáló mivoltukat kezeljék alapos kritikával.

A rendszerváltás előttről hagyományozódott – többnyire társadalomjobbító elkötelezettségű – ügyközpontú filmkészítési módszer kétpólusú, romantikus világlátást konzervál, ám egy alapjaiban megváltozott, pluralisztikus értékrendűvé vált társadalomban a dokumentumfilmnek nem lehet kompetenciája sem az explicit társadalmi igazságtétel, sem annak direkt felvállalása.

Az ügyközpontú filmezés olyan dramaturgiai megoldásokat alkalmaz, amelyek propagandává állnak össze, ami természetes is, hiszen az alkotó azért készíti el filmjét, hogy az általa fontosnak tartott ügyet hatásosan képviselje. Propagál, azaz összeköt az üggyel (és híveivel), vagy elválaszt tőle (tőlük), nem pedig bemutatja vagy elmeséli azt. A rendező

kirekeszti az alkotófolyamatból a nézőt, akinek csupán a nyers „elfogadás vagy elutasítás" dilemmája marad.

A kétpólusú világlátás meglehetősen hosszú ideje hagyományozódik nemzedékről nemzedékre. Jelen írás keretében csupán vázlatosan tekintek vissza az 1960-as évek közepéig. A puhuló diktatúra idején a társadalmi kommunikációban a kultúra – elsősorban az irodalom, a film, néha a színház, sőt, esetenként a zene – vállalta át az *agora* szerepét. A szűk lehetőségek korlátozott kommunikációt eredményeztek, amely két tabuizált pólus, „a hatalmon lévőkkel vagy ellenük" között tematizálódott. Ennek két következményét emelném ki. Az egyik: nagyon eltérő gondolkodású emberek együttműködését eredményezte. A másik: sok (nagyobbrészt termékeny) félreértés virult többé-kevésbé békében egymás mellett. Létezett tehát társadalmi közmegegyezés, ám annak megengedő volta[1] egy tabunak számító paradoxonon nyugodott. A tabukikerülés akrobatái – a helyzet abszurditását érzékeltetendő képzavarral élve – olyan hídon közlekedtek, ami nem létezett, nem létezhetett, hosszú évtizedeken keresztül volt mégis használható. Egyik pillérét a fennálló rendszer létének megkérdőjelezhetetlensége, a másikat ugyannak a rendszernek a támadása, utópikus megszüntetése alkotta.

A rendszer legitimitásának nem firtatása és a praktikusan utópikus cél közé éppen tabu mivoltuk miatt szövődött kimondatlanságokból, utalásokból, sejtetésekből, elhallgatásokból az a sűrű szövevény, ami az említett, nem létező hidat alkotta, s amelyen okosan közlekedve nagy valószínűséggel baj nélkül lehetett eljutni az egyik oldalra és vissza. A leggyakrabban használt mutatvány az „érted mondom, nem ellened" eljárás alkalmazása volt a többnyire obligát „vörös farok"-véggel. Ez a megoldás mind esztétikailag, mind morálisan „okos" alkotások tömegét jellemezte. Diktatúrában alighanem ez a legfelnőttebb magatartás: meg-

[1] „Ezt az enyhülést, a belső megbékélést jelzi a cikk címe is „Aki nincs ellenünk, az velünk van". E mottót Kádár Jánosnak tulajdonítja a néphagyomány, és így jelenik meg Havas Gábor levelében is. Valójában ezt a mondatot Méray Tibor írta először az Irodalmi Újságban, jellemezvén ezzel az új politikát. Ami aztán annyira megtetszett Kádárnak, hogy elkezdte használni, és mint az ő mondása terjedt el."
Cs. Varga Katalin: „Aki nincs ellenünk, az velünk van" – Emigráns magyarok levelei 1962-ből. http://www.natarch.hu/archivnet/rovat/cikk.phtml?cikk_kod=97

adni a császárnak, ami a császáré, s cserébe lehetőséget kapni az (ugyan korlátozott, de mégiscsak) cselekvésre. Nem kevesen hídhasonlat helyett a helyzetet utólag leegyszerűsítve guanót emlegetnek, mint ami mindenre rátapadt, sűrű masszává állt össze, s megakadályozta a mozgást. Megint mások ítélkezés nélkül vállalják akkori kivonulásukat. Ők nem fogadták el a puhuló diktatúra közmegegyezését, emiatt nem válhattak a kortárs társadalmi párbeszéd prominens résztvevőivé.

Az említettek nem esztétikai kategóriák, ahogyan a magyar dokumentumfilmezés nagynak tekinthető időszakának alkotásai, a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek filmjei nagyrészt nem is esztétikumként funkcionáltak – még korszakos jelentőségű alkotásokról is megkockáztatható az a kijelentés, hogy pusztán esztétikai mércével mérve esetleg könnyűnek találtatnának.

A rendszerváltozás a rendkívül pénzigényes filmgyártást sújtotta leginkább: összeomlott a filmipar, s a filmesek ott álltak azok nélkül a lehetőségek nélkül, amelyeket „a császár" korábban a kultúrpolitika változékony szabályrendszere követőinek bőven biztosított. Akik korábban úgy gondolták, Utópia földjére meg lehet érkezni, cél nélkül maradtak, mert az „el volt érve". Az addig alkalmazott filmezési módszereikről nagyon gyorsan bebizonyosodott, nemigen használhatók az új, a rendszerváltás előttinél jóval több praktikus problémát fölvető helyzetben. A dokumentumfilmesek túlnyomó többsége ennek dacára nem, vagy nem eléggé bizonyult rugalmasnak. Napjainkra odáig jutottunk, hogy nem képes összetalálkozni a kellő horderejű tartalom az azt megfelelően, a közönségig eljuttató megjelenítő formával. Több éve tart már az az állapot, hogy az adott év legjobb filmje az éves dokumentumfilmek összességéből összeálló *patchwork*, sajátos országfilm, giga- vagy *über*film, amely összességében csaknem mindazt lefedi, amivel Magyarországon küszködünk.

A Margaret Thatchernek tulajdonított szellemes mondás szerint a kommunizmusban az a legborzalmasabb, ami utána következik. Gyurgyák János így fogalmazza meg jelenkorunkat, a filmek politikai keretét:

> „A XX. század nyolcvanas éveiben sokan reménykedtek – reménykedtünk – , hogy nem kevésbé nehéz helyzetben, nem kisebb feladatok előtt állva

> [a XIX. század húszas-harmincas éveire utal – B. R.] egy új reformnemzedék születik, s az előttünk tornyosuló problémák megoldását célzó szellemi pezsgés indul meg a diktatórikus szocializmus által itt hagyott romokon. Ebből a reformnemzedékből és szellemi reneszánszból azonban nem lett semmi: egymásra acsarkodó politikai-intellektuális csoportok, magukat államférfiaknak képzelő kisszerű politikai percemberkék, korrupt, dologtalan hivatalnokok, csekély intellektuális teljesítményt nyújtó értelmiségiek, hiányzó nagy művek. De mindenekelőtt politikai és érzelmi szempontból kettészakadt, múltját és értékeit nagyrészt elvesztett nemzet, darabjaira hullott s végletekig atomizált társadalom, két nagy tehetségű, környezetéből magasan kiemelkedő, de a nemzet szempontjából meddő, öncélú és önpusztító küzdelmet folytató politikus.
> Ezzé lett magyar hazátok..."[2]

Illyés Gyula sorait némiképp patetikusan parafrazálva úgy gondolom, ahogy a zsarnokság idején, úgy a demokráciában is mindenki szem a láncban. Ahhoz, hogy a magyar közélet szakíthasson defetizmusával, a reményvesztettséggel, a közélet formálóinak, többek között a filmeseknek is azt kéne előmozdítaniuk, hogy a nemzedékről nemzedékre átörökített hibás társadalmi kódok, azaz a tágabb értelemben vett társadalmi kommunikáció hamisságai lassan elenyésszenek.

A rendszerváltás óta a dokumentumfilm társadalmi fontossága fokozatosan megszűnt, nem tud szerepet vállalni a közélet formálásában, alig része a társadalmi kommunikációnak. A filmgyártás szétesése, a stúdiók megszűnése, valamint az internet, a bulvársajtó, a kereskedelmi televíziók meghonosodása, tehát az alkotást nehezítő külső körülmények sokasága hosszú ideig elfedte, hogy a magyar dokumentumfilmezésnek belső, formai és tartalmi megújulásra volna szüksége. A derékhad filmkészítő szokásai a múlt század nyolcvanas évei óta változatlanok: jó-rossz ellentét általában pozitív hős(ök) köré építve, riportforma, beszélő fejek, statikus képi világ. A filmes hatáskeltés eszközei (zene, vágás, dramaturgia) bántóan hiányoznak vagy diszfunkcionálisak. Az ügyközpontúság értékmérője és egyszersmind szervező elve az „őszinteség". Formai következménye az őszintétlennek definiált, negatívan manipulatívnak bélyegzett hatáskeltő eszközök mellőzése.

[2] Gyurgyák János (2007): Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszme és nacionalizmus története. Osiris, Budapest, 2007, 549.

Az ügyközpontúság kétpólusú világképéhez ellenség kell, akit/amit támadni szükséges, mert legyőzése után jöhet csak el a Kánaán. A rendszerváltás maga is szolgálhat példaként arra – noha osztom Varga László állítását, amely szerint a legrosszabb demokrácia is jobb a legjobb diktatúránál[3] –, miként válik az utópia semmivé, szükségszerűen csalódást okozva. A kétpólusú világkép utópiát: (megsemmisített) ellenség nélküli világot tételez célként, s szükségszerűen az újabb és újabb csalódásokat is magában hordja. Pluralisztikus keretek között azonban nincsen egyetlennek kijelölt igazság, érvényét veszti az ítélkezésre, csatározásra buzdítás. A mindennapok szintjén inkább kifinomult aprómunkára, a traumák feloldására, a helyzetek megoldására volna szükség. Ebből adódóan a dokumentumfilmesnek sem állandósult harci magasles-állás-pontra, hanem földfelszíni együttműködésre volna jó törekednie a mindennapokkal. Nem hadba hívni a nézőt egy (a filmes szerinti) negatívum – ügy, jelenség, világnézet, esemény – ellen, hanem a jelenségek bonyolult összefüggéseit láttatva a néző saját döntését elősegíteni, s a különböző döntések fölött nem ítélkezni, hanem egyenrangúnak tekinteni mindegyiket. A kétpólusú értékrend sem elvetendő, természetesen. Olyan távcsőhöz hasonlítható, amelynek segítségével a „magaslesről" a nagyobb összefüggések képesek megmutatkozni. Nem szerencsés az sem, hogy a csatározás, amelyre buzdít, és az ítélkezés, amellyel operál, visszahat a mindennapokra. Mind a csata, mind az ítélkezés használata csupán valódi vészhelyzetben indokolt, akkor, amikor az erőket egyesíteni kell. Gyakori, hogy a rosszul megválasztott filmes eszközök hamis vészhelyzetet vizionáltatnak.

Jelen dolgozat tárgya két film – *A kétségbeesés méltósága* (1998, Magyar Televízió, Cinemart, r.: Erdélyi János, Matkócsik András, 110 perc), illetve *A cella* (2007, gy. n., r.: Őze Áron, 88 perc) – egymásra vonatkoztatásával rámutatni arra a veszélyre, amit a rosszul megválasztott filmes eszközök jelentenek a gondolkodásra. Munkám célja a mítoszrombolás. A tárgyalt filmek nyelvén szólva az a cél, hogy megfosszam a kétségbeesést attól a fajta méltóságtól, ami ebben a formájában a szó leg-

[3] Szlazsánszky Ferenc (2005): „Orbán sokat tanult, de nem eleget. Interjú Varga László történésszel Kun Béláról, Rákosiról és a baloldal genetikai meghatározottságáról", Hetek, 2005. augusztus 05. (IX/31); http://www.hetek.hu/belfold/200508/orban_sokat_tanult_de_nem_eleget

szorosabb értelmében életveszélyes. Megmutatni, hogy a kétségbeesésnek lehet ugyan méltósága, ám nem egészséges az állandósítása. A korábbi alkotásról azért kell beszélnünk, mert keletkezése után tíz évvel, Csengey Dénes 2008. januári születésnapja alkalmából kétszer is műsorára tűzte a Duna Televízió. *A cella* a 39. Magyar Filmszemle információs programjában került közönség elé.

A KÉTSÉGBEESÉS MÉLTÓSÁGA

A kétségbeesés méltósága statikus képvilágú portré-riport. Az, amit sokatmondó általánosítással hagyományos dokumentumfilmnek szokás nevezni. Hossza (110 perc) mély merítést, széleskörű korlenyomatot is lehetővé tenne, alkotói ehelyett beérik kevés számú archív felvétellel, amelyek a filmkészítéssel szinkron idejű visszaemlékezésekkel váltakoznak. Minden megszólaló nyilatkozik, kinyilatkoztat, állít – párbeszéd, vita és érvelés nélkül. Az interjúk kérdéseit egy kivételével kivágta a két rendező, s az az egy is érthetetlenül hangzik el. A legdinamikusabbak Sándor György megszólalásai, aki mondanivalóját hatásosabbá teendő intenzíven, a párbeszédességet egyoldalúan megtartva szól a (láthatatlan) riporterhez, a film természetéből adódóan tehát a nézőhöz; beszéde, gesztusai reflektáltak („ha teátrális is"), majd a film vége felé szemüvegét hangsúlyosan levéve közelről belenéz a kamerába, s vádlón kérdezi: „Kedves barátaink! Ezt akartátok?" (t. i. Csengey halálát).

Szomorú, ünnepélyes képekkel indul a film: Csengey Dénest (1953–1991), a költő-politikust Szabad György történész e szavakkal búcsúztatja: „Rendkívüli embert gyászolunk Csengey Dénesben, akinek rendkívüli pályája halhatatlan lesz. [...] Köszönjük neki, hogy velünk volt. Nehezebb lesz a nehéz nélküle." Jelen van a művész- és a politikai elit, olyan magas közjogi méltóságok, mint Antall József miniszterelnök vagy Für Lajos honvédelmi miniszter. A főcím után Csengey pályafutásának csúcspontján, 1989. március 15-én a Magyar Televízió előtt látható. Beszédének sikere vitathatatlan, nevetés, taps kíséri a közmédiumot a nép nevében lefoglaló szónok szavait. A portré időrendben rajzolódik ki, bár, gyerek- és fiatal felnőtt korára alig utalnak egyetemi csoporttársai, felesége, irodalmár- és politikustársai, barátai. Kedves, szerető szavak, történe-

tek – vélemények, amelyekről az alkotóknak látszatra nincs véleményük. A film fölelevenítette eseményeket megélt néző zavarban lehet, mert emlékei sok ponton nem egyeznek a hallottakkal. Az olyan mondatok, mint „A zseni és/vagy a rossz egyetemi hallgató határán egyensúlyozott" (E. Román Kata), vagy „A beszéd volt fő jellemzője Csengeynek. Akik nem ismerték, nehezen értik, miért volt ő olyan fontos" (Mészáros Sándor), illetve „A legkisebb fiú, az elsőgenerációs tragédiája. Vannak bizonyos képességei. Fölkerül a csúcsra, és megőrül. Nem bírja. Rájön egy mindenhatósági komplexus. Erkölcsileg nem erodálódott. Nagyon sok hülye mondattal a száján halt meg, de nem aljasodott el." (Balassa Péter) megnyugtatják, ugyanarról a személyről esik szó.

Csengey 1991-ben bekövetkezett halála óta felnőtt egy nemzedék, akiknek személyes tapasztalataik nem lehetnek Csengeyről, s keveset is hallottak róla. Lassan elfelejtődne, mert nem hagyott maga után életművet (Tamás Gáspár Miklós), sem irodalmi, sem politikai-intellektuális síkon nem alkotott maradandót. Számukra – érzésem szerint – *oral history*ként érdekes lehet, archívumként, kritikával kutatandó alapanyagként funkcionálhat *A kétségbeesés méltósága*. Filmként nem csupán arányaiban, hanem eszközeiben, eszköztelenségében is elhibázott. Koncepciója érvényre juttatása érdekében – azért, hogy méltó emléket állítson Csengeynek, tragikus hősnek láttatva őt – etikátlan eszközöktől, a csúsztatástól sem riad vissza, amelyek ellen, azt gondolom, nemcsak a dokumentumfilm hitelességének védelme miatt, hanem a bevezetőben említett hibás kódok örökítésének megakadályozása érdekében is szót kell emelni. A film formai csúsztatása, hogy a televíziós stúdióbeszélgetés mutációját akarná dokumentumfilmmé tenni.[4] Tartalmilag ellenségkép-változtatást figyelhetünk meg: az államhatalom, a „kommunizmus" helyébe a film folyamán lassan-lassan egy meg nem nevezett, csupán az elhallgatások és a sejtetések logikájának végiggondolása révén beazonosítható csoport lép.

[4] Sára Sándor filmjeit szokás érvként használni a „beszélő fejes" filmezés védelmében. A párhuzam több okból nem helytálló. Egyrészt Sára filmjeinek keletkezési idejében az esztétikai megfontolások másodlagosak voltak a tartalom közölhetősége érdekében. Másrészt (s ennek jegyében ma is lehetséges esztétikumot létrehozni) Sára a vágással, a filmes verbalitás szerkesztésével ellensúlyozni képes, amit a látvánnyal veszítünk. Sára hatalmas filmfolyamai átgondolt, szerkesztett egészek, ami az Erdélyi–Matkócsik-alkotásról, mint később látni fogjuk, nem mondható el.

A filmkészítők szubliminális eljárása azért veszélyes, mert nehezen vagy egyáltalán nem azonosítható, lassan szivárog az érzelmekbe, ott tenyészik.[5] A rendezők szelektív ténykezelése Csengey feleségének praktikus ikonhasználatára emlékeztet (lásd később). A mítosz létrehozhatósága érdekében a mítosz szempontjából zavaró elemek – a film nyelvhasználatát idézve – elsúlytalanodnak, vagy éppen tragikus sorstörvényszerűséggé súlyosodnak. Más szóval: az összegző portré átkeretezéssel készült; a mítoszt zavaró momentumok a kereten kívül maradtak. A képre tudatosan nem került oda a bűnbak sem – az ellenség, „az ok", aki/ami miatt a főhős sorsa tragikusan alakult. Az ügyközpontú filmezés dramaturgiájához szükséges ellenség helye látszatra üresen maradt.

MÍTOSZKÉPZÉS

„A mítosz [...] sok esetben többet árul el a közegről, mint magáról a mitizált művészről és életműről, hiszen a mítoszok felfedik mindazokat a görcsöket, komplexusokat, lokális vagy provinciális érték- és életszemléleteket, illetve a valós létről alkotott objektív vagy hamis képeket, amelyek mentén vagy amelyeknek a nevében kreálják őket. Egy azonban biztos: tágabb kulturális kontextusban, régióban gondolkodva csakis mérhető művészeti teljesítmény eredményezhet évtizedeken át élő mítoszt."[6]

Csengey mindössze 38 évet felölelő életútja, ellentmondásos személyisége, rövid ideig tartó irodalmi és politikai szerepvállalása miatt könnyen mitizálható a magyar „nekünk Mohács kell", tágabban értelmezve a kelet-európai veszteskultusz hagyománya szerint. Ennek jegyében ő a szegény ember szikrázóan tehetséges, lánglelkű, tiszta és őszinte legkisebb fia, akit elbuktattak a gaz ármánykodók, és nyomorultul elpusztítottak.[7]

[5] Lásd Pojáca Doctus pamfletjét „Ad notam: Szalay Károly: Sumákolók", Magyar Demokrata, 2004/10. Élet és Irodalom, 2004. április 16. http://www.es.hu/?view=doc;7305

[6] Hushegyi Gábor: „Száz év művészeti magány. Gondolatok Jakoby Gyula születésének 100. évfordulója alkalmából" www.ceeol.com/aspx/getdocument.aspx?logid=5&

[7] A karakter megértéséhez segítséget jelenthet Háy János: A gyerek (Palatinus, 2007) c. regénye. A könyvnek tudomásom szerint nincs köze Csengey szemé-

Hogyan értelmeződnek át a kortársak által elmondottak a dramaturgia és az elhallgatások miatt? Igazi író volt, akiből, ha megéri, nagy író válhatott volna (Osztojkán Béla). Nyugtalan személyisége emblematikus hőséhez, Villonhoz tette hasonlatossá. Hajózási szakközépiskolát végzett. Egy barátja hatására viszonylag későn, 1977-ben beiratkozott a debreceni egyetem magyar–történelem szakára, idézi föl felesége, Ferencz Melinda – s már a mítoszhoz vezető csúsztatások területén is járunk. Valójában Csengey négyszer vagy ötször jelentkezett egyetemre, előbb Budapestre, majd vidékiekre, de nem vették föl. Ferencz Melindától halála előtt nem sokkal elköltözött, a válást is kezdeményezte (Mészáros Sándor közlése). 13 évvel halála után, 2004-ben egykori felesége az ő nevében kampányol a Fidesz mellett – a mítosz ekkor már túlnőtt Csengey személyén, s működésbe lépett.[8]

A mítoszképzés az önmítosz kialakításával kezdődött Csengey esetében. Nagyon erős önállításra volt szüksége, nagyon keményen beleállt a

---

lyéhez, annak főhőse nem politizál, nem is ír, vidéki közegük, bukásuk magyar átokként való értelmezése azonban mindenképpen rokonítja őket.

[8] Lásd az OSA Kampányarchívumában található Ferencz Melinda-levelet: „Levél Csengey Dénes barátainak. A 2004. december 5-ei nevezetes népszavazás előtt Magyarország miniszterelnökének szavaival szemben én elhunyt férjem szavait idéztem: Ha most nem tudunk felnőni a pillanathoz, ha most, amikor magunk is megszorultunk és elnyomorodtunk, nem tudjuk mégis félbevágni akár a családi vacsora utolsó szem krumpliját is, azzal nem kevesebbet jelentettünk be, mint azt, hogy a magyar nép, a magyar nemzet immár nincs, és nem létezik. De ha igen, felegyenesedhetünk, kibontakozhatunk egy levert lelki szabadságharc után beállott, harminckét éve tartó halálos dermedésből. (Csengey Dénes: Zárándokút lelkiismeretünkhöz, 1988. május 29.) Azóta oly mélypontra jutott hazánk erkölcsileg és anyagilag is, amilyet elképzelni se tudtunk volna. S ebből nincs kiút áldozathozatal nélkül. Rendkívüli áldozatokra van szükség, s arra, hogy tudjunk bűnbánatot tartani és őszinte szívvel, emelkedett nagylelkűséggel másoknak megbocsátani, másokkal összefogni. A jelen helyzetben Csengey Dénesnek, az MDF egyik alapító tagjának volt és jelenlegi MDF-es barátait, tisztelőit arra kérem, hogy az ország és a haza érdekében fogjanak össze, és minden egyéni sértettséget vagy elképzelést félretéve támogassák a Fidesz – Magyar Polgári Szövetség és a KDNP közös jelöltjeit. Emlékezzenek Dénes szavaira: Senki követelései nem fognak teljesülni. Látjuk előre, hogy senki sem fog igazán jóllakni. De azért nem fogunk rárohanni Magyarországra. Nem fogjuk szétmarcangolni. Ugye? (Csengey Dénes: Szegényen, szabadon, szeretetben, az 1989. év karácsonyának előestéjén) Tisztelettel és köszönettel; Ferencz Melinda"
http://www.kampanyarchivum.hu/kampany06/view.php?Id=348&loc=E

helyzetekbe. Még az őt szerető, tisztelő Osztojkán Béla is nehezen viselte „politizálását", azaz azt, hogy „mindenkivel kötekedett, minden KISZ-rendezvényt szétrobbantott". Krakéler, békétlen viselkedése mögött nagy valószínűséggel az elsőgenerációssággal együtt járó kisebbségi érzés, mély belső bizonytalanság állhatott, ám ezt ő őszinteségként élte meg, s lobogó, fehér inges Petőfivé formálta magát a 20. század második felében. De ő Villon is, aki megelégszik „a bohém életformával, amelyben a szellemi ambíciók csak másodlagosak."[9]

Így lesz a kényszerűségből szerep, a szerepből pedig mítosz, amelynek jegyében gyakorlati lépéseket kérnek a mítosz híveitől. Ugyanezzel a módszerrel lassan-lassan az ateista Csengeyből felesége interpretációja segítségével, fia közreműködésével istenhívő válik.[10]

A mítoszképzéshez jó alapanyagot szolgáltat romantikus szemléletmódja, jót-rosszat azonnali hatállyal megkülönböztető, árnyalatokra nem fogékony közlésmódja, amely a bizonytalanság feszültségét oldani kívánó erős önállítás egyik következménye, s talán összefügg alkoholizmusával is. Amennyire tragikus, éppen annyira logikus, hogy az ő mítosza szolgál érvként egy kétpólusú politikai helyzetben az egyik pólus mellett. Tragikus, mert éppen ő próbálta egyéniségével, barátságok révén megtartani azt az egységet, amely a közös cél elérése – a rendszerváltozás – előtt is szakadozott, utána pedig törvényszerű volt, hogy elváljanak az utak. Az összekovácsolás merész kísérlete volt a Balassa Péterrel 1987-ben a szombathelyi *Életünk* 6. számában folytatott nyílt levélváltása.[11] Balassa elbeszélése szerint Csengey, akivel hosszabb ideje barátságban voltak, megkérte, folytassák le a népies-urbánus vitát, hogy egyszer s mindenkorra legyen vége. Balassa beleegyezett.

---

[9] Le Goff, Jacques (1979): Az értelmiség a középkorban. Ford. Klaniczay Gábor. Magvető, 172.

[10] A folyamat: www.igyuk.hu/apad/pad9_2.pdf

[11] Vö. Ungváry Rudolf: „Mikor nincs anti-antiszemitizmus?", Élet és irodalom, 2004. 18. http://www.es.hu/pd/display.asp?article=2004-0503-0953-46GKBJ&channel=PUBLICISZTIKA0418, ill. összefoglalóan többek között: Novák Attila: „Antiszemitizmus és viták a zsidóságról Magyarországon 1988–1998", http://www.antiszemitizmus.hu/ademokracia.htm

Polgár Gyula úgyszólván súlytalanul kimondott, önértékén talán legföljebb anakronisztikusnak tekinthető kijelentése – miszerint Csengey Csurka, Csoóri köreihez, a népnemzeti vonalhoz tartozott, bár urbánus volt – egy másik kontextust emel be a film diskurzusába. S a leghermeneutikusabb, a sorok között profin olvasó Kádár-kort idézi, amikor döbbenten konstatáljuk, hogy a portréfilm címe ugyanaz, mint a Balassának írt, azóta csaknem elfelejtett nyílt levélé.

Azt gondolom, az efféle „áthallás"-képzés átgondolatlansága jelenti a valódi veszélyt. Az eljárás ugyanaz, mint a rendszerváltás előtti tabukerülés idején: hőst állítani mindenáron, akár a kiválasztott szereplő ellenében is egy „magasabb cél" érdekében. Csengey ugyanis, a maga azonnali megoldást akaró módján egyszer s mindenkorra le akarta zárni a „zsidókérdést" az említett vita kirobbantásával. Ellentétben Tóth Klárával[12] emiatt nem tartom a filmet lojálisnak hőséhez. Más kérdés, hogy az író „szóvirágzatos zengezményes nyelvezeteszménye" (azaz a túlfacsart, allegorikus, ráutalásos, emiatt többféle értelemmel fölruházható mondatai), illetve sokirányú személyes vonzalmai miatt lehetséges mítoszának felhasználása a népies-urbánus ellentétben. Többletjelentést kapnak hát a Tóth Klára idézte Tóth Erzsébet-sorok: „Hallgatva a többnyire egymás mellé beszélő kor- és pályatársakat a filmben is felvillanó Tóth Erzsébet verse jut eszembe: » És másnap megint a duma, / Jó kis dumálgatások, csúszkálások a jégen, / Sőt csodás piruettek, / Karcolások a semmi jegére. / Amiről szó volna, / néhány méterrel a jég alatt van. «"

Csengey maga ugyanis *Gyertyafénykeringő* című, szintén 1987-es kötetéről beszélve így vélekedik: „Nem tragikus időkben élünk. Nem elszenvedni, túltenni kell magunkat tragédiákon. Meg kell tanulnunk kibontakozni a halálos dramaturgiából. Évszázados gyakorlat, tradíció, hogy az ember veszteségként fogadja sorsát. A vereségre megvannak a mozdulataink, amit az mutat, ha zavarban vagyunk, azt vesszük elő. Én szabad vagyok. Aki nem hiszi, azzal hajlandó vagyok szembenézni."[13]

[12] Tóth Klára (1999): „Karcolások a semmi jegére...", Magyar Szemle, 1999/6. http://www.magyarszemle.hu/szamok/1999/6/karcolasok

[13] In: A kétségbeesés méltósága.

Személyiségének összetettségét, ellentmondásosságát talán a fenti idézet is mutatja. Tudja, érzi, hogy ki kell lépni a vesztes pozícióból, de mintha maga nem hinne abban, hogy képes lesz rá, s a kurucos[14] magyar virtus jegyében fennhangon bizonygatja is szabadságát. Melldöngetés? Nem hinném. Inkább talán kísérlet a helyzetismeret hiányának hangerővel történő palástolására. Amikor az én szabadságát nem a nyugodt magabiztosság, nem is érvek, csak a pőre állítás („Én szabad vagyok.") volna hivatott bizonyítani, az valójában szabadsághiány, akkor is, ha az egyén tudja, milyen fokú és irányú szabadságra volna szüksége. Olyan darázsfészekbe nyúlt az antiszemitizmus félig közbeszédbe emelésével, amely meghaladta a kompetenciáját. Körültekintés és kellő tárgyismeret nélkül, nagy szavakkal és annál is nagyobb jóindulattal ment bele egy olyan helyzetbe, amelynek erőviszonyait nem látta át, s ezért nem is jöhetett jól ki belőle. A portréfilm több szereplője is utal rá, hogy hajnalig, több napig ittak és „váltották a világot". Csoóri Sándor így fogalmaz: „Önpusztítása is mestermű volt. Azon a fokon égni, élni, szertelenül, állandó megpróbáltatásban – *egy idő után nem lehet erkölcsösen gondolkodni* [kiemelés tőlem – B. R.]. A lendület nekiröpítette barátoknak, lehetetlenségeknek." A baráti udvariasság ellenére halljuk, ahogyan kattan a hibás kód: igen, szabadságról kocsmában szokás így szónokolni.

Nemzedéke a hősszerep paranoiájában szocializálódott, alibizésre kondicionálódott, amit Orosz István egykori dékán története is jól mutat. Csengey nem akart levizsgázni német nyelvből Nógrádi Sándor (1894–1971) egykori munkásmozgalmi hős unokájánál (!). Orosz, nem vállalva a Horger Antal-i szerepet, az elhárítótiszt határozott kérése dacára vizsgabizottságot hívott össze, s Csengey letehette a diplomájához szükséges vizsgát. Azokat, akik pragmatikusan gondolkodtak, betartották a játékszabályokat, netán „vinni akarták valamire", a „kurucok" megvetették, mert a siker gyanús volt még az 1980-as években is, amikor már elenyésző volt a diktatórikus elem a társadalmi életben, s nem volt kötelező hűségnyilatkozatot tenni sem pártnak, sem államnak ahhoz, hogy cselekedni lehessen. Az ellenzékiség ethosza fölmentést adott a rendszeres munka alól is, ami tájékozatlanságot, csőlátást eredményezett. Sokan, közöttük Csengey sem vették észre, hogy Václav Havel zöldségese réges-rég kicse-

[14] Csengeyt felesége Kurucnak hívta.

rélte a „Világ proletárjai, egyesüljetek!”-táblát a „Világ proletárjai, egyetek hagymát és répát!”-ra.[15]

A rendszerváltozás meglepte és fölkészületlenül érte a rendszerváltó értelmiséget. Csengey és társai csalódása elkerülhetetlen volt. A kurucos lelkületűek közül azoknak, akiket a hatalomba, a parlamentbe katapultált a változás – s akik addig különösebb felelősség nélkül, izgalmasan, „boldogan, keserűen és büszkén váltották a világot” (Cseh Tamás) – egyik napról a másikra kellett volna felnőtté válniuk. Nem volt tovább alibi, az övék volt az ország. Elállt a szél, s ők éppen előredőltek.[16]

A négy igenes népszavazás (1989. november 26.) bojkottjára való felszólítása Csengeyt népszerűtlenné tette. Nem választották meg képviselőnek Keszthely környékén. Polgár Gyula elbeszélése szerint a taxisblokád (1990 októbere) idején lement a taxisokhoz: „Mit akarnak maguk? Új országot akarunk építeni, s maguk a régit akarják vissza?” „Igen” – válaszolták a taxisok.

Számosan vitatják, hogy 1989–90-ben rendszerváltás történt Magyarországon, ennek tárgyalása most nem célunk. Az azonban, hogy szlogenváltás volt, nem igényel különösebb bizonyítékot. A Kádár-kor értelmiségi defetizmusát: „Az értelmiségi előtt két út van: az egyik az alkoholizmus, a másik járhatatlan.” a: „Mi nem haldoklunk. Mi így élünk.” mindenkire vonatkozó graffitije váltotta. A korábbi szájhagyomány útján terjedt, a frissebb a népi írásbeliséget követően ipari kivitelezést is kapott: a minap egy bocskait viselő meglett korú férfiember délceg mellén láttam kitűző formájában.

Bibó István hatvan (!) évvel korábbi szavai mintha le sem íródtak volna: „[…] a magyar nemzeti közösségben újból meg újból olyan módon vetődtek fel a döntő, az egész közösséget foglalkoztató és megosztó kérdések, hogy annak következtében a közösség terméketlen, sehová nem

[15] Idézi Kuran, Timur (1995): „Now out of Never – The Element of Surprise in the East European Revolution of 1989”, in: Timur Kuran: Private Truths, Public Lies. The Social Consequences of Preference Falsification. Cambridge, MA: Harvard University Press, 23.

[16] Antoine, Désiré és a szél, http://www.cseh-tamas.hu/index.php?menuid=mh_2&itemid=mh_2_1&contentid=s_l2d1

vezető harcokba bonyolódott, és a valóságos feladatokkal, valóságos problémákkal szemben vakká lett."[17] A „hamis realisták és túlfeszült lényeglátók" erőterében, amikor általános az „értékmérők elbizonytalanodása", nehéz, ha nem lehetetlen „a valóság érzékelésének közvetlenségét, a bajok és veszedelmek lemérésének a félelemmentességét, az erkölcsi mértékek tisztaságát és a teljes cselekvés lendületét megőrizni."[18] „A nem kreatív elme fel tudja ismerni a rossz válaszokat, de a rossz kérdések felismeréséhez kreatív elme szükségeltetik."[19]

A magyar társadalmi közbeszéd nagyobbrészt „gumicsontok", nem valós problémák körül zajlik. A dokumentumfilmes gyakorlat ma az, hogy a filmkészítők gyakran deduktívan járnak el. A filmes a maga számára kitűzött célra („fontos téma", „ügy") tartva fejben előre rendez; a módszer visszaütéseként munka közben többnyire nem vesz észre olyasmit, ami nem vág egybe a hipotézisével. Ennek egyik velejárója a látványnak és az interjúk szövegének a kitűzött cél érdekében történő vágása, ami propagandadramaturgiát eredményez. Újságírói érdeklődéstől hajtva indulnak a „fontos téma" nyomába, s a rendező és munkatársai tehetségén, érzékenységén múlik, filmmé válik-e az anyag, vagy megmarad lefilmezett publicisztikának, erős kézzel sínen tartott riportnak. A jó kérdések felismeréséhez szükséges kreativitás hiánya egyebek mellett azt is eredményezi, hogy a néző kikerüli e deduktív módszerrel összeállított anyagokat, s nem, vagy meglehetősen kevéssé érdeklődik e munkák iránt. Azt gondolom, nem elsősorban a néző „hibája", vagy kompetenciája az, hogy a társadalmi kommunikációnak ez a csatornája nem vagy alig-alig működőképes napjainkban.

Változást nem a hosszas racionális érvelések eredményeképpen, hanem a problémák helyükön kezelésétől remélhetünk. Nem az egyetlen igazság megtalálása, Utópia földjének meghódítása a valódi lehetőség, inkább a sziszifuszi aprómunka, elsősorban az öntevékenység területeinek tágítása. Csengey generációjának tragédiája az, hogy a beléjük rögzült

[17] Bibó István: „Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem", in: Bibó István (1986): Válogatott tanulmányok. Magvető, 2. kötet, 574.

[18] Bibó: i. m. 604.

[19] Anthony Jay: Az igazgatás és Machiavelli, idézi Watzlawick, Paul – Weakland, John H. – Fisch, Richard (1990): Változás – A problémák keletkezésének és megoldásának elvei. Gondolat, 145.

dichotómia miatt nem nyitottak az új lehetőségekre. A filmkészítők a technikai eszközök elérhetősége – olcsó, jó minőségű kamerák, internet – idején aránytalan energiabedobással folytatnak szélmalomharcot többek között a filmkészítés állami támogatásstruktúrája ellen. Mindeközben hagyják elmenni maguk mellett az izgalmasabbnál izgalmasabb – korszerűbb dramaturgia segítségével *low* vagy *no budget*ből is kivitelezhető – témákat. Belemerevedtek a tragikus szemléletbe, s a nagy, a fontos témára koncentráló látásmódjuk miatt túlságosan könnyen sorstragédiát formálnak a kétségtelenül nagyon nehéz helyzetekből.

A deduktív, televíziós publicisztikák készítőik érdekérvényesítő képessége, s főként a téma fontossága miatt megkerülhetetlenek. Hosszú időre lefedik az adott témát, paradox módon „hozzáhitelesednek", elválaszthatatlanul összenőnek az üggyel. A rendszerváltást követően kialakult újfajta érdekérvényesítés, azaz a fiatalabb nemzedék önmenedzselésének eszköztárában is magától értetődően szerepel a fontos ügy képviselete. Biztató azonban az, hogy számottevően kevesebben használják a már az idősebbek által is mesterségesen a piacon tartott provinciális (ál)problémákat. Nincs szükségük egy korábbi korszak utalásos, sejtetős szerepjátékaira, de természetszerűen mások a preferenciáik, a problémalátásuk pedig jóval differenciáltabb. „Mert sajnos jóval könnyebb ideális és elvont célokat kitűzni, s ezekhez lelkes követőket találni, mint konkrét problémákat megoldani." [20] A szomorú aktualitás azonban az, hogy a „dokumentumfilm" a magyar közönség számára a hosszú, beszélő fejes, ügyközpontú alkotásokat jelenti, amely értelmezés nem kevéssé járult ahhoz hozzá, hogy egy bonyolult, s itt most nem tárgyalandó folyamat végeredményeképpen a hazai néző nem kíván a magyar dokumentumfilm tükrében szembesülni önmagával.

[20] Karl Popper, idézi Watzlawick, Paul – Weakland, John H. – Fisch, Richard: i. m. 91.

Boronyák Rita

A CELLA – ELŐADÁS FILMKONZERVBEN

2006. december 1-jén a Magyar Színház a Sinkovits Imre Színpadon bemutatta Csengey Dénes: *A cella*[21] című monodrámáját. Az előadást Őze Áron filmre vette, hogy megőrizze a haldokló Szakácsi Sándor alakját. Összesen két előadásra kerülhetett sor.

Nehéz eldönteni, mit látunk. A szem számára, látszatra mozgókép, amely egy csontsovány, az eszméletért küzdő és el-ellankadó, idegből energikus, félmeztelen, rongyos férfit mutat, akit vele egy szintben három oldalról közönség néz. Az aprócska játéktér középpontja egy fa akkurátusan meghurkolt kötéllel, alatta farönk zsámoly, néhány kavics a tövében, bili. A látvány a dvd játékideje alatt akkor változik, amikor a játszó személy a nézők közé megy, megérinti, bevonja őket, illetve amikor elsötétedik a képernyő, és ugyancsak Szakácsi előadásában Villon-verseket hallunk Faludy György átköltésében.

A lefilmezett színházi előadás esztétikai nonszensz, hiszen éppen a színház lényege, egyszeri és megismételhetetlen volta vész el. A néző „belső filmje" monodráma esetén élő színházi előadáson is nehezen indul be, *A cella* filmkonzerv-előadásának befogadója kétszeresen nehezített helyzetbe kerül. Elidegenítő hatású elsőként tartósított léte. Ennek egyik aspektusa, hogy filmre rögzítettsége miatt irányított a néző figyelme, színházban viszont szabadságában áll arra figyelni, amire akar. A második gát Szakácsi produkciójának figyelemmel kísérése. Ha tudja a néző, hogy a színész nagybeteg, a befogadónak meg kell küzdenie az ilyenkor természetszerűen föltoluló érzelmeivel, a sajnálattal, a szimpátiával, és végső soron a saját halálfélelmével. Ha nem volna esetleg tisztában avval, hogy haldoklót lát, a befogadáshoz akkor is túl kell tennie magát a vásznon látható test egyértelműen leromlott, sokkoló látványán. Szakácsi legendásan gyönyörű orgánuma csak pillanatokra zendül föl, a nézőnek erősen meg kell dolgoznia a kásás, sokszor artikulálatlan beszéd megértéséért, el kell tudnia tekinteni a ki-kihagyó agy, a nem engedelmeskedő test működési zavarai miatt időnként megszakadó előadás zökkenőitől.

[21] Csengey Dénes: A cella, r.: Őze Áron, Szakácsi Sándor, dramaturg, jelmez: Szakácsi Sándor, díszlet: Őze Áron, zene: Vukán György, gy. n., é. n. (2007)

A rögzített előadás látszólag ártalmatlan, vékony műanyag lemezére az előadást felvevő Őze három legendát szándékozott egymásra kopírozni: a több évszázada készen lévő (Villon), a csaknem befejezett (Csengey) és az alakuló (Szakácsi) mítosz elemeit akarta egyesíteni. Csengey Dénes 1983-ban, harmincévesen írta a Villon-monodrámát Sziky Károly színésznek. A debreceni színházban nem tudta bemutatni, ezért megkérte az akkor a kecskeméti Katona József Színházban művészeti vezető Hernádi Gyulát, vigyék színre.[22] Az író a Villon-emblémát a maga 1980-as évekbeli kelet-európai életérzésének megjelenítésére használta. Ez a Villon kiszolgáltatottan, egy bitóval összezárva, tökéletes magányban monologizál, egyetlen kapcsolata a külvilággal az őt nagy valószínűséggel megfigyelő, spiclinek, besúgónak aposztrofált, mindenható foucault-i panoptikus felügyelő, az őr, aki egyes válságpillanatokban maga az Isten. A szereplő drámája többszörösen tragikus, hiszen az emlékein és ellenségein, tönkretevőjén kívül nincs más fogódzója.

Villon ennyire szélsőségesen klausztrofób helyzetbe zárása a magyar Villon-interpretációk között szokatlan ugyan,[23] de drámai műről lévén szó, jó választásnak tekinthető. Dramaturgiailag elhibázottnak gondolom ugyanakkor az akasztófa jelenlétét, mert nem nyújt annyi játéklehetőséget, amiért ne volna nagy ár, hogy ellaposítja, elközhelyesíti a színpadi szituációt. Jelkép mivoltának értéke ugyancsak csekélyebb annál, hogy feledtetni tudná: a nyitókép úgy pozicionálja a darabot, mint ami mindössze arra tud hivatkozni, amennyit szerinte tudunk „Villon mesterről". Az előadás ugyan többletjelentést adhatna az amúgy meglehetősen szervetlenül jelen lévő gyilkoló készségnek, ám ehhez sem a drámai mű, sem a színészi játék nem bizonyul elégségesnek. A színészi játék „kottája", a darab, tartalmilag nem több Villon életrajzának vázlatos ismertetésénél; a nagyon kevés ismerhető tény vegyítése képzelt szituációkkal, konstruált anekdotákkal.

Csengey írói erőssége: képgazdagsága, verbális sziporkái, telitalálatos asszociációi. Rövidtávú, mondatos szerző, nagy szövegösszefüggések-

[22] Az akkor Kecskeméten főrendező Jancsó Miklós visszaemlékezése, in: A kétségbeesés méltósága.

[23] A magyarországi Villon-értelmezésekről lásd Martin, Marc (1995): Villon, ce hongrois ou l'édifice du culte de Francois Villon en Hongrie. Nemzetközi Hungarológiai Központ, Officina Hungarica 5.

ben, formában, keretekben nem tud, valószínűleg nem is szeretne gondolkodni. Alkatilag zabolátlan, romantikus, zsenitudatú alkotó, aki az automatikus írásban bízik; abban, hogy a benne működő művész kész egészet alkot, neki nincs és ne is legyen vele munkája, mert az aprómunka untatja, ő érzelmi élményt akar az élet minden pillanatában. Villon munkamódszeréről csak sejtéseink lehetnek, Csengeyről azonban tudható, hogy kéziratait alig vagy egyáltalán nem javította. Írói tehetség volt, de nem zseni, aki azonban túlságosan szerette eredeti meglátásait, kevés kritikával megtartotta csaknem mindet.

A Villon-darab szövege is meglehetősen egyenetlen, Csengey pedig sem nem gyakorlott, sem nem született színpadi szerző. Az eredmény a nívósabb iskolai színjátszó köri pályázatok világát idézi. Szakácsi Sándor előadásában az említett rossz artikuláció, a megkopott hang miatt a szöveg jelentős része elvész. Csengey fő erőssége, a mondatokkal bűvölés ellehetetlenül.

A film nézőjének előbb túl kellene jutnia a képernyő akadályán. Előbb be kellene vonódnia a színházi szituációba színházi nézőként, azt követően lehetne csak a színházi pillanat részese. A nem elég jó darab, és a játszó színész testének nem kellő készenléte újra és újra kizökkenti a film nézőjét, újra és újra megsemmisíti azt az alap megállapodást, amely szerint ők, néző és színész együttesen előadást alkotnak. A filmnéző kívül reked a színházi, intimebb szituáción, szánakozó civil marad, s kívüllállásában némiképp kínosnak érzi, amikor Szakácsi magával ragadja a zsebkendőnyi játszóhelyre az egyik helyszíni nézőt, a másikkal kezet fog, a harmadiknak nagyon közelről az arcába beszél, azaz a monodráma dinamizáló eszközei közül a lehető legszemélyesebbeket használja. A türelem, a megértés, a színházi nézőkön látható nyilvánvaló szimpátia és odafigyelés nagy valószínűséggel a beteg Szakácsinak, az embernek szólt. A képernyőn – de megkockáztatom: a játéktérben magában – sem a századok által simára csiszolt Villon-embléma, sem a Csengey létrehozta Villon-alakmás nem sejlik föl, csupán a nagybeteg Szakácsi Sándor, az ember látható. Ennyi maradt a színházi helyzetből: a színész rajongói tudták, hogy kedvencük haldoklik, látni szerették volna utoljára.

A rövid elemzésre azért volt szükség, hogy lássuk, hogyan intézményesül a rögzítés következményeként, s mintegy észrevétlenül Csengey irodalmi teljesítménye egy éppen létrehozandó mítosz, a Szakácsi-mítosz elemeként. A „magyar átok"-motívumot ez esetben ismét a (kispolgári) elhallgatás táplálja. Szakácsiról életében még lehetett mondani, hogy azért nem lett belőle nagy színész, mert nagyon ivott. A társadalmi nyilvánosság nem viseli el, hogy ezt halála után is megtegyük. A nekrológokban szomorúan sok a veretes semmit mondás, a rajongó tisztelet – az eltékozolt talentumok felelősségére alig, a kedvezőtlen körülményekre annál hangsúlyosabban történik utalás. „Adottságaitól a legnagyobb színészkarriert is befuthatta volna. S pályakezdése is ezt sejtethette. 1974-ben Várkonyi Zoltán osztályában végzett, egy esztendőt töltött Szolnokon, majd a Vígszínházba került, s a színház egyik nagy korszakának volt részese. Kellemes külső, karcsú elegancia, hajlékony játékintelligencia, kivételes énekes színészi adottságok – mi kell még a nagysághoz? Szakácsi Sándor esetében mindez ismertséget, népszerűséget, sok jó alakítást hozott. Elismertséget, pláne hivatalosat kevésbé. 1985-ben kapott Jászai Mari-díjat.

Bizonyára nem mindig volt ott, ahol lennie kellett volna."[24]

Az eredmény: a filmkonzervben együtt nézhetjük a közepesnél rosszabb darabot egy színházivá válni nem képes előadásban. Annak mintájára, ahogy több mint húsz év elteltével a Csengey-életmű kritika nélkül elfogadottá, sőt a felfedezés öröme miatt patinássá vált a fiatal generáció számára, úgy gyaníthatóan ez az előadás is többletjelentést kap majd az évek múltával. Így épül a kulturális emlékezet kimondatlanságokból, félreértésekből, sutaságokból és esendőségekből. Mert a haldokló Szakácsi Sándor (1952–2006) életét alighanem hetekkel hosszabbította meg az a feladat, hogy a Villont be kell mutatni. És a „magyar Villon"-hoz jó ideig a Faludyé mellett Csengey szövegét fogjuk hallani, s Szakácsi arcát látni. A graffiti pedig, amelyet szolgál, ott a falakon. Hogy meddig kell még néznünk falon, kitűzőn? Azon múlik elsősorban, mennyire törődünk bele, végső soron pedig azon, mennyire vesszük komolyan. Tulajdonképpen viccnek egész jó.

[24] Zappe László (2007): „Elhunyt Szakácsi Sándor színművész", Népszabadság, 2007. március 8.
http://nol.hu/kultura/cikk/438093/

FELHASZNÁLT IRODALOM

Bibó István (1986): *Válogatott tanulmányok*. Magvető.

Cs. Varga Katalin: „„Aki nincs ellenünk, az velünk van" – Emigráns magyarok levelei 1962-ből", http://www.natarch.hu/archivnet/rovat/cikk.phtml?cikk_kod=97

Gyurgyák János (2007): *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzetesz-me és nacionalizmus története*. Osiris.

Hushegyi Gábor (2003): „Száz év művészeti magány. Gondolatok Jakoby Gyula születésének 100. évfordulója alkalmából", *Kalligram*, 2003/3. www.ceeol.com/aspx/getdocument.aspx?logid=5&

Kuran, Timur (1995): „Now out of Never – The Element of Surprise in the East European Revolution of 1989", in: Timur Kuran: *Private Truths, Public Lies. The Social Consequences of Preference Falsification*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Le Goff, Jacques (1979): *Az értelmiség a középkorban*. Magvető.

Martin, Marc (1995): *Villon, ce Hongrois ou l'édifice du culte de Franco-is Villon en Hongrie*. Nemzetközi Hungarológiai Központ, Officina Hungarica 5.

Novák Attila: „Antiszemitizmus és viták a zsidóságról Magyarországon 1988–1998", http://www.antiszemitizmus.hu/ademokracia.htm

Szlazsánszky Ferenc (2005): „Orbán sokat tanult, de nem eleget. Interjú Varga László történésszel Kun Béláról, Rákosiról és a baloldal genetikai meghatározottságáról", *Hetek*, 2005. augusztus 5. (IX/31); http://www.hetek.hu/belfold/200508/orban_sokat_tanult_de_nem_eleget

Ungváry Rudolf (2004): „Mikor nincs anti-antiszemitizmus?", *Élet és irodalom*, 2004. 18. http://www.es.hu/pd/display.asp?article=2004-0503-0953-46GKBJ&channel=PUBLICISZTIKA0418,

Tóth Klára (1999): „Karcolások a semmi jegére...", *Magyar Szemle*, 1999/6. december, http://www.magyarszemle.hu/szamok/1999/6/karcolasok

Watzlawick, Paul – Weakland, John H. – Fisch, Richard (1990): *Változás – A problémák keletkezésének és megoldásának elvei*. Gondolat.

KATONA ÉVA

LOKÁLIS MÉDIAHŐSÖK A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI MAGYAR MÉDIÁBAN

A Kokó- és a Lagzi Lajcsi-sztori

„Pandora szelencéje kinyílott",[1] amikor a médiatörvény hatálybalépésével a magyar piacra beléptek a kereskedelmi tévék, és felépítették első, lokális médiahőseiket. S bár ez sok évvel 1989 után történt, a mulatós zene királya, Lagzi Lajcsi és olimpiai bajnokból lett profi „médiabokszolónk", Kokó mintha az eszenciáját adta volna annak, amit a rendszerváltás hozott a magyar társadalom kultúrájába. 1997-től összekeveredett itt múlt, jelen és jövő: a kereskedelmi televíziók technokrata globalizmusa a Kádár-rendszer kitermelte társadalmi mechanizmusokkal, hogy mindebből aztán a felszínre emelkedjék a modern populáris kultúra meganynyi terméke.

A rendszerváltáskori média – ha ragaszkodunk 1989-hez – valójában nem sokban tért el a rendszerváltás előttitől: az igazi váltást a médiatörvény, a szabad piac hozta. A kulturális elit meglepődve tapasztalta a rákövetkező években, hogy a nép mi mindent szeretne fogyasztani, ha van rá lehetősége. Addig ugyanis a *mainstream* médiában *nem látszott* az a populáris tömegigény, amely a társadalmi nyilvánosság egyéb terein nagyon is megtalálható volt – mondjuk például a mulatós zene meganynyi kalózhangfelvételének nagymértékű fogyasztása a kulisszák mögött.

A magyarországi kereskedelmi televíziók a nemzetközi *know-how*-t nagyon gyorsan magukévá téve, profi módon építették fel első lokális médiahőseiket. A különféle marketing-és audiovizuális technikák a kornak megfelelő módon professzionálisak voltak – a befogadó közeg azonban nemhogy médialiterált nem volt még, de azt sem tudta, mi vár rá. A kilencvenes években a magyarok azonban kellően kiábrándultak voltak, hogy legendákban higgyenek, és az összetartozás érzését héroszaik által találják meg. Kokó és Lagzi Lajcsi pedig legenda lett, autentikus sámán, „a magyar lélek értője", „a magyar tehetség igaz megmutatója".

[1] György (1998).

1. RENDSZERVÁLTÁS MAGYARORSZÁGON – RENDSZERVÁLTÁS A MÉDIÁBAN

Magyarországon a rendszerváltást (vagy rendszerváltozást) arra az időszakra értjük, amikor is szakítottunk a pártállami rendszerrel, annak ideológiai és kulturális alapvetéseivel, a szocializmust (valamint a kommunizmust) felváltotta a szabadpiaci gazdaság, a demokratikus állami berendezkedés, valamint az állami rezsimet a többpártrendszer és a demokratikus választások váltották fel. Mindehhez hozzá szokták fűzni, hogy fontos az átmenet békés jellege, forradalommentessége, a válsághelyzet eszkalálódása, illetve a különféle társadalmi erők aktív részvétele.[2]

A rendszerváltozás „éve" 1989 – azt azonban senki nem hiheti, hogy egy ilyen komoly társadalmi-kulturális-politikai változás egy csapásra bekövetkezett volna, különféle papírok aláírásával, az államszocializmus hivatalos eltörlésével. Ma már nem kétséges: a magyarországi rendszerváltás egyik fő jellegzetessége az 1989 előtti uralkodó osztály, az MSZMP-nómenklatúra hatalmának átmentése volt. És bár a társadalmi és kulturális rendszerek esetében az effajta tudatos „politika" csak szűken értelmezhető, a különféle kulturális regiszterek, rendszerek és sémák „átmentődését" nyugton állíthatjuk: azzal, hogy Magyarországon 1989-ben bekövetkezett a rendszerváltás, a szocializmushoz köthető „életérzések" még nem tűntek el. Sőt, a '90-es évektől kezdve hellyel-közzel máig meg-megjelenik a késő Kádár-kor iránti nosztalgia – egybefonódva és átitatódva a globális piacgazdaság társadalmi és kulturális mechanizmusaival.

Az 1989-et követő eufória gyorsan alábbhagy Magyarországon. 1995-ben már a szociológiai kutatások arról számolnak be, hogy „a rendszerváltás megítélése negatívabb, nagyobb az emberek veszteségérzete, mint másutt és szokatlanul nagyra nőtt a távolság a polgárok várakozásai és a tényleges tendenciák között".[3] Ferge Zsuzsa – az adatok alapján – 1996-ban ezt azzal magyarázza, hogy az 1989 utáni években „nem tisztázódott, mi is legyen a továbbiakban az állam szerepe", „a korábbi ideologi-

[2] Wikipedia, „Rendszerváltás Magyarországon" szócikk. [Meg kell jegyezzem: a Wikipedia sok tekintetben nem megfelelő tudományos munka forrásaként szolgálni, ezért az online enciklopédia információit csupán irányjelzőként használtam fel – K. É.]

[3] Ferge (1996).

kus válaszra, amikor »minden« a pártállam kompetenciájába tartozónak ítéltetett – újabb ideologikus válasz született, csak ellenkező előjellel".[4]

Ebbe a közegbe érkezik 1996-ban a médiatörvény,[5] amelynek ötlete még a rendszerváltás lázában, 1989-ben fogant, de amelyet 1989-től 1995-ig gyúrtak és gyűrtek a parlamenti pártok. Jelen pillanatban – 2009 januárjában – sok rosszat lehet elmondani a még mindig hatályban lévő médiatörvényről,[6] de az kétségtelen, hogy akkor radikális szakmai és jogi változást hozott. A médiatörvény „egy csapásra teremtett új médiajogi fogalmakat, új médiatípusokat, új, tágra nyíló piaci lehetőségeket" – írta 2001-ben Cseh Gabriella és Sükösd Miklós.[7] – „A médiatörténelem új fejezete egyik napról a másikra kezdődött 1996 februárjában. E korszak alapvető jellegzetessége, hogy megjelent a kereskedelmi média és kiépült a duális – a kereskedelmi és közszolgálati pilléreken nyugvó – médiapiac."

A '90-es évek második felének piaci liberalizációja, a kereskedelmi televíziók megjelenése Magyarországon a politikai rendszerváltást – ha mondhatjuk így – társadalmi és kulturális értelemben is radikálisan láthatóbbá teszi. A rendszerváltás alapjaiban azt jelenti, hogy az állami redisztribúció szerepe radikálisan lecsökken, a gazdaság pedig önálló alrendszerré válik – magántulajdonnal, és alapvetően önszabályozó piaci mechanizmusokkal. Ezek a mechanizmusok pedig azt jelentik, hogy a kereskedelmi televíziózás már egyáltalán nem a hagyományos, statikus műsorstruktúrával operál – mint ahogyan például a Magyar Televízió (MTV) tette azt a rendszerváltás előtt évtizedeken keresztül.

1997-től a magyar nézők is megismerkedhetnek az „egymásba láncszemszerűen kapcsolódó, dinamikus, látványos, pergő ritmusú műsorfolyamokkal", a „kaleidoszkópszerű, gyors, látványos, élvezetes mininarratívákkal, a „különleges, látványcentrikus képekkel", valamint az egyre gyakoribb élő közvetítésekkel.[8] „A műfajok terén kisebbfajta »forradalom« történik. A tájékoztatás és a szórakoztatás, valamint a hagyományos műfajok (hírek, sport, színházi előadás, dokumentumfilm) közti határok

[4] Uo.

[5] 1996. évi első törvény.

[6] Lásd Weyer Balázs jegyzetét a Komment.hu-n: „A gazdátlan törvény és a nyilvánosság nélküli vita", 2008. december 30., http://www.komment.hu/tartalom/20081230-velemeny-trukkozve-elokeszitett-mediatorveny.html

[7] Cseh – Sükösd (2001).

[8] Jenei (2005).

elmosódnak, vegyes, elsősorban szórakoztatásra szánt műfajok (*talk-show*, *educainment*, *infotainment* stb.) jönnek létre."[9]

A magyar média rendszerváltozása tehát nem 1989-ben, hanem a médiatörvény évében, 1996-ban, illetve egy évvel később következik be, amikor is elkezdi a sugárzást az RTL Klub és a TV2. A két országos kereskedelmi csatorna gyorsan népszerű lesz a magyarok körében, és nem csak azért – ahogy Jenei Ágnes kifejti[10] –, mert „sok tényt közöl a világról", arról a világról, ami az ország lakói számára egy teljesen új dimenziót nyit ki, hanem azért is, mert segít, hogy a magyar polgár részese is legyen e világnak, *jól érezze magát benne*. A kereskedelmi televízió nem mást tesz, mint „az érzelmekre hatva és közérthetően, populáris nyelven, egyszerű, stilizált formába öntött történeteken keresztül tárja fel *az élet fontos kérdéseit*, lehetséges értelmeit, összefüggéseit úgy, hogy közben lehetőséget ad a közönségnek állításai megkérdőjelezésére."[11] A kereskedelmi tévé „igazságok, értékrendek, szerepkészletek színes tárházát jeleníti meg, amelyből a nézők tetszés szerint válogathatnak".[12]

2. SZTÁROK, HŐSÖK, CELEBEK… ÉS A NEMZETI ÖNIDENTIFIKÁCIÓ

Kétségtelen, hogy létezik egyfajta mélyen gyökerező társadalmi szükséglet az ikonszerű figurák létrehozására, imádására – és gyakran lerombolására is.[13] A nagyközönséget mindig is elvarázsolták a híresség – a híresség pedig évszázadok óta hatást gyakorolnak a mindennapi élet számos területére.

Híresség sok ezer évvel ezelőtt is voltak, csak akkor a hírnév megszerzésének leggyakoribb útja valamely nemesi cím elnyerése, vagy a tömegek életére konkrét hatással bíró, győzedelmes csata megvívása volt. Az olimpiai játékokon való sikeres szereplés szintén eszköze lehetett a dicsőségnek: az ókori Görögországban az atlétákról nem csak széles körben beszéltek, de egyenesen kijárt nekik a vörös szőnyeg, valamint az életük végéig tartó gondoskodás és tevékenységük „megverselése" is. Az ókori

[9] Uo.
[10] Uo.
[11] Uo.
[12] Uo.
[13] Pringle (2005): 23.

rómaiak a legnevesebb, legtöbb hatalommal rendelkező polgártársaik arcképét pénzérmékre verették és szobrok vagy más műalkotások elkészítésével tették őket halhatatlanná.

Az amerikai Marketing Evaluation cég több mint negyven éve méri fogyasztói panel segítségével az egyes előadók, figurák, sportágak, sportolók, rádiós és televíziós műsorok, valamint a cég- és márkanevek ismertségét a Q-Source nevű termékével.[14] Létezik például olyan lista is, amely pénzben próbálja meg kifejezni az egyes celebritások értékét, és az egyes sztárok értékpapírjai egy virtuális tőzsdén adhatók-vehetők.[15] De miért olyan fontos, melyik sztár éppen a „menő" és melyik „ciki"? „Ezek a ranglisták pillanatfelvételek, és a bennük megtestesülő hírességi hierarchia nagymértékben irányt szab a globális társadalom egy jelentős részének, mindazoknak, akik a hollywoodi sztárokról veszik a társadalmi, viselkedésbeli és megjelenési mintájukat" – adja meg a választ egy „sztármarketinggel foglalkozó brit szakember".[16]

Az elmúlt tíz évben se szeri, se száma azoknak az akadémiai munkáknak, amelyek a „sztárság", a „celebritásjelenség" társadalmi és kulturális összefüggéseivel foglalkoznak a film-, a média- és a kultúratudományok területén. A tanulmányok és kutatások leginkább azt emelik ki, hogy a 20. század végi, 21. század elejei celebritáskultúra valamiképpen *másfajta minőséggel* bír, mint korábban. Van valami *új* abban, ahogyan ma a sztárok konstruálódnak: a „bárkiből lehet sztár"-jelenség – az e témáról szóló tudományos munkák nagy tömege szerint – egy új, üres és értékválsággal telt korszak jellemzője.

Ugyanakkor, Richard Dyer angol kultúrtörténész már 1979-ben, a *Stars* (Sztárok) című munkájában úgy fogalmazott: ahogyan a mozifilmek és azok szereplőinek jellegzetes *imázsai* keringenek a kulturális térben, úgy hatnak ezek az imázsok a kulturális identitásunkra, arra, miként gondolunk másokra és magunkra a világban.[17] Nincs ez másképpen ma

[14] A Marketing Evaluation weboldala: http://www.qscores.com/pages/Template1/site11/30/default.aspx

[15] Celebdaq index: http://www.bbc.co.uk/celebdaq/

[16] Pringle (2005): 24.

[17] Dyer alapos módszertani részletességgel analizálta a sztárság kulturális működési mechanizmusait a Marilyn Monroe-jelenségen keresztül, és feltérképezte az amerikai színésznő kulturális súlyát a Monroe-ikon indította társadalmi diskurzusok fényében.

sem: ahogyan a korszaknak megfelelő fejlettségű technológiai eszközök jellegzetes imázsai keringenek a kulturális térben, úgy hatnak ezek az imázsok a mi kulturális identitásunkra, arra, mit gondolunk magunkról és másokról a világban. Sőt, elmondhatjuk, hogy abban a *módban*, ahogyan például a *Story* vagy a *Best* magazin *szerkesztődik* Magyarországon, van valami mélyen tradicionális és hagyományőrző, a nemzeti identitásunktól korántsem messze eső jellemző.

Nem kérdés, hogy az egyes nemzetek lokális hősei – bármennyire is önmagukon túlmutatva globális jelenségekké, transznacionális kulturális referenciákká válhatnak – ott és akkor, amikor jelen vannak, komoly hatást gyakorolnak a nemzetek zártabb kulturális identitására is. Az, hogy kiből lesz sztár, illetve, hogy a sztárrá válást miképpen támogatja a médiakörnyezet, egy adott korszak kulturális lenyomata, később pedig a kollektív nemzeti emlékezet része. Ennek az emlékezetnek egy „darabjának" lenni korántsem talentum kérdése – hiszen éppen ez az, ami a sztárság mibenlétét illetően a 20. század végén megváltozott. A celebritások mindig az adott kor kulturális termékei, összesűrítve magukban az őket körülvevő társadalom értékeit, kérdéseit és problémáit is. A sztár nem más, mint a saját tükrünk: „s ha belepillantunk, és nem tetszik, amit látunk, csak magunkat okolhatjuk".[18]

A jelenkor Magyarországán elkeseredetten megállapíthatjuk, hogy mindenkiből lehet sztár akiből azt csinálnak, merthogy – Buda Béla megfogalmazása szerint – „a szükségletek kreálnak sztárokat".[19] Eme szükségletek „részben a médiaipar szükségletei, egy rendkívüli üzleti érdek, amely arra irányul, hogy az élet azon területeit, amelyek a tömegek figyelmét felkeltik, bekapcsolják a vérkeringésbe, az adott területek megfelelő személyiségein keresztül tematizálják".[20] Másrészt, „az audiovizuális tömegkommunikáció szükségletei – tehát azok az emberi igények, amelyek […] az elmúlt bő évszázad alatt nem változtak, csak kiszélesedtek a társadalom rendkívül gyors átalakulása nyomán".[21] Természetesen nem országspecifikus jelenség ez – a globális média hatása szerte a világon is.

Nem belemerülvén most a 21. század Magyarországának sztárkultuszába, valamint az ezt körülvevő, magyarországi akadémiai vitába (amely-

[18] György (1998): 368.
[19] Jenei (2008).
[20] Uo.
[21] Uo.

ről egyébként a *Médiakutató* című folyóirat rendezett egy tanulságos kerekasztal-beszélgetést 2007-ben, György Péter esztéta, Buda Béla pszichiáter és Ómolnár Miklós, a *Story*, illetve a *Best* magazin főszerkesztője részvételével[22]), tegyük fel magunknak azt a kérdést: vajon *mit jelentettek* a rendszerváltás utáni Magyarországon az első, már a kereskedelmi média eszközeivel megkreált lokális médiahősök? Mit mondhatunk el az ő kulturális referenciájukról, rajtuk keresztül a rendszerváltás utáni Magyarország médiájáról és tágabban: a rendszerváltás utáni Magyarország nemzeti identitásáról?

A kérdés megvizsgálásához két sztárjelenséghez nyúlok vissza: Lagzi Lajcsi és Kokó korai történetéhez. Az első *sztori* azért érdekes, mert Galambos Lajos (*alias* Lagzi Lajcsi) volt az, akinek a szocialista korszak után először megadatott, hogy immáron a kereskedelmi média teljes fegyverzete által is támogatottan, *mainstream* módon szóljon az MTV által addig meg nem szólított milliókhoz, azok populáris kultúráján – és a TV2 csatornáján – keresztül. Kokó pedig az ezredfordulón hirtelen oly kulturális ikonná vált milliók számára, mint pár évtizeddel korábban Puskás Öcsi: megtestesítette a magyar kisember (kétségkívül legendákban létező) talentumát, kiemelkedő képességeit és heroikus cselekedeteit a nagyvilágban – az RTL Klub közvetítésein keresztül.

LOKÁL HERO #1: LAGZI LAJCSI

„Az MTV műsorpolitikai alapelvei 1957–1989 között *az értelmiség magaskultúráról alkotott elképzeléseinek feleltek meg*, s a jónép – az adott évjáratnak megfelelő mértékben – távol volt tartva az úgymond egyszerű giccstől, a semmitmondó ürességtől" – írta György Péter esztéta 1998-ban.[23] „A Szabadság tér *tudomást sem vett* arról a milliók által fogyasztott populáris kultúráról, amely megannyi nem felső és nem is mindig középosztályba tartozó elv- és polgártárs ízlésén túlmutatott."[24]

Nem kétséges: ez a helyzet 1989 – tehát a rendszerváltás emlegetett éve – után is vidáman így maradt. Hiába került az MTV kuratóriuma egy párt befolyása helyett a következő években több párt befolyása alá,

[22] Uo.
[23] György (1998): 364.
[24] Uo.

hiába szivárgott be a globális tömegkultúra, a „mindennapi alsó középosztálybeli és szegénykultúra bizonyos rítusa, gyakorlata, így a mulatozás azon formája, amely nem volt kapcsolható egyetlen értelmiségi ideológia által preferált formához sem", továbbra is láthatatlan maradt a tömegmédiában.

Nem úgy az említett alsó középosztály nyilvános tereiben. A „mulatozós" vagy „mulatós" zene a '80-as években igen kedvelt műfaj volt Magyarországon, a hanganyag másolt kazettákon,[25] majd később a zeneipar legális csatornáin keresztül is szédületes gyorsasággal terjedt a „jónép" közt. Itt aztán tényleg mindenki sztár lehetett. A nagyok mellett – Lagzi Lajcsi, a Bugyi-fivérek (3+2), a jódlizó Csocsesz és persze „a lelkek királya", Zámbó Jimmy – labdába rúghatott Geri-Betli Gábor[26] (*ars poetica*ja: „repertoáromat vidám, táncolható dalok és lírai szerelmes számok egyaránt gazdagítják"[27]) vagy a Dupla Kávé (amely a Modern Talking szintetikus hangzását ültette át olyan klasszikusokra, mint a „Se veled, se nélküled"[28]).

A populáris kultúra említett alakjai a szó legszorosabb értelmében is hősök voltak, lokális ikonok, akik *értették és érezték* a közeget; ezek az emberek otthon voltak a közönségük körében, s a közönség is otthon érezte magát, ha Jimmy vagy Csocsesz énekelt neki.

1998. május 1-jét írtunk, amikor a TV2 először műsorra tűzte a Dáridót, azt az egész estés mulatós *show*-t, amely aztán évekig meghatározta az egyik nagy kereskedelmi csatorna programstruktúráját, ezáltal pedig a magyar tömegkultúra tartalmát. A Dáridó esztendőkön keresztül a nézettségi listák élén állt – a TV2 nem dobott akkorát egészen a Megasztár műsorra tűzéséig, mint amekkorát Lajcsival aratott. Bár az MTV 1996-tól már sugározta kéthetente, vasárnap esti főműsoridőben Galambos Lajos egész estés *show*-ját, a Szuperbulit, a tömegkultúrára gyakorolt hatása igazán a Dáridóval mutatkozott meg.

Galambos Lajos a korszak hőseit – egyszersmind médiahatalmait is – maga köré gyűjtötte, s péntek estéről péntek estére prezentálta a nagy-

[25] A mulatós műfaj volt Magyarországon lényegében az egyetlen, ahol a műsoros kazetta túlélte az ezredfordulót.

[26] A Subbán: http://subba.blog.hu/2007/02/22/20_eve_a_magyar_mulatos_konnyuzene_vilag

[27] Geri-Betli Gábor weboldala: http://geribetli.uw.hu/

[28] A Dupla Kávé honlapja: http://www.duplakave.hu/index1.php

közönségnek sokmillió magyar mindennapi kultúráját, megannyi jól ismert *terméket*, „kaczorferit" és „csocseszt", „az apostolt" és „balázspalit", mindezt a TV2 forgó-villogó színpadán, kamerák kereszttüzében, táncoslányokkal körítve, fáradhatatlanul, mindig kedélyesen és mosolygósan. Ezek a sztárok a vigasság iránt mindig is meglévő társadalmi igényt elégítették ki – ahogy Szabados Péter fogalmaz –, „egy műsoridőnyi terminusra visszacsempészték a megnyirbált karneváli vigasságot az emberek életébe".[29]

György Péter 1998-as esszéjében – amelyet aztán értelmiségi körökben vad sajtóvita követett – a „királyfi" jelzőt használta Lajcsira;[30] s valóban: volt Galambos Lajosban, „mindenki mosolygós böllérében"[31] valami jó és nemes, valami szakrálisan szent. Tagadhatatlanul kemény munkát végzett, hogy kiszolgálja azt a bizonyos közízlést és becsületet szerezzen egy korábban lenézett és kirekesztett zenei irányzatnak, miközben pártolta a szegényeket és az elesetteket. Galambos Lajos nem az amerikai egyenkultúra terméke volt, nem is egyfajta ellenkultúra, a '90-es évek végén magának Magyarországon is teret követelő internetes tartalomgyártás *cyber*-produktuma – írta György. A népi autenticitást csak másoló,[32] ám végtelenül őszinte, cinizmustól mentes *show*-mester, aki nem csak a televíziós felvételeken, de aztán az évekig tartó országjáró haknikon is mélységesen komolyan vette közönségét.

Szabados Péter nem véletlenül használta Galambos Lajossal összefüggésben a „karnevál" jelzőt. Lagzi Lajcsi a jónép számára a hétköznapoktól való elemelkedést, a nekik oly ismerős, otthonszagú, önfeledt szórakozást hozta. Szabados Bahtyint idézi a *Rabelais*-könyv 1982-es kiadásából, miközben „Lagzi Lajcsiról, a sámánról" beszél:

> *„[…] a karneválon maga az élet játszik. – színpad, rivalda, színészek, nézők, vagyis minden sajátosan művészi eszköz nélkül –, s amit eljátszik, az önmagának egy másik, szabad (kötetlen) megvalósulása, saját újjászületése és jobb elvek szerinti megújulása. Az élet valóságos, egyszersmind megújult, eszményi formája is."*[33]

[29] Szabados (2005).
[30] György (1998): 368.
[31] Tóta (2001).
[32] Galambos Lajos valójában nem volt a „nép gyermeke", soroksári sváb értelmiségi zenészcsaládból származik. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola ének–trombitatanár szakára jár, 2001-ben pedig a köztársasági elnöktől megkapja a Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztjét.
[33] Szabados (2005).

A rendszerváltás óta Magyarországon rengeteg olyan esszé és tudományos írás jelent meg, amely megpróbálta értelmezni és értékelni az 1989 utáni médiát, rendszerint a kereskedelmi televíziók tekintetében ezek nem mentek túl azok „felháborító" programjainak elitista és moralizáló kritikáján. Császi Lajos is rámutat, hogy a '90-es évek végén és a 2000-es évek elején a médiában zajló radikális változások „egyszerűen nem engedik meg, hogy a közszolgálatiság régi típusú, mára nagyon is problematikussá vált eszménye nevében önelégülten, a kereskedelmi csatornák »profitéhségére« mutogatva magyarázzunk egy ennél sokkal bonyolultabb jelenséget".[34]

A kereskedelmi tévék gazdasági, politikai és kulturális térnyerése világméretű folyamat (ami még ma is tart), és ez mindenütt átformálta a televíziózás korábbi formáját. Ebbe a globális átalakulásba illeszkedett be a magyar média átalakulása is 1989 után, főképpen pedig 1997-től, amikor a kereskedelmi tévék beléptek a piacra.

Bár Császi Lajos 2005-ös esszéjében a Mónika-show kulturális referenciáiról, annak kulturális szociológiájáról ír, a korai Lagzi Lajcsi-jelenségre is vonatkoztatható összegző megállapítása

> *„[A Mónika-show darabjai] nem valamiféle torzulásnak és dekadenciának, hanem a késő modernitás újszerű és ellentmondásos termékeinek tűnnek azokban a társadalmakban, ahol nincsenek többé egyszer s mindenkorra rögzített értékek, hanem ezeket újra és újra tematizálni és tesztelni kell. Olyan szórakoztató formájú morális tanmeséknek, amelyek – miközben profitot termelnek a gyártóiknak – nélkülözhetetlen szerepet töltenek be az emberek szocializációjában."*[35]

Lehet tehát a Lagzi Lajcsi-jelenséget értelmiségi módon elmarasztalni az intellektuális és morális elutasítás alapján, a kulturális kánonra hivatkozva „ötlettelenséggel, igénytelenséggel vádolni, ahol az üres hejehuja, dínomdánom az érték helyett a mérték"[36] – ezzel azonban vállalkozásunk, hogy megértsük a rendszerváltás utáni média társadalmi befolyását, valamint tükröző szerepét, eleve kudarcra van ítélve. Galambos Lajos, ha tetszik, ha nem, tömegek számára maga jelentette a rendszerváltást – a saját közegükben. Műsorát több millióan nézték, élő, vidéki

[34] Császi (2005).
[35] Uo.
[36] Szabados (2005).

fellépésein tízezrek tomboltak. A piacgazdaság mechanizmusai kreálták meg, miközben egy társadalmi csoport hangját hallatta hétről-hétre: ez bizony radikális változás a szocializmus elitista és cenzúrázott médiatartalmaihoz képest. Lagzi Lajcsin, egy tömegkulturális terméken „az elit és a „magaskultúra" nevében fellépők kérték számon azt, aminek az soha nem is akart megfelelni".[37]

Végezetül, érdemes megemlíteni egy másik, szintén Galambos Lajoshoz köthető jelenséget, amely a modern piacgazdaságokban megszokottnak számít, Magyarországon azonban egészen a '90-es évekig nem találkoztak ezzel a tömegek, nevezetesen a Lajcsi nevével fémjelzett, márkázott termékek marketingjét.

A Délhús Rt. és Galambos Lajos együttműködéseképpen a '90-es években került a boltok polcaira az úgynevezett „Dáridó-kolbász" és az ehhez kapcsolódó, húsos termékcsalád. „A termékcsomag az én ízlésvilágomat tükrözte, hiszen az egészet én találtam ki, és én is menedzseltem végig. Még a fűszerezésbe is beleszóltam." – nyilatkozta erről a zenész,[38] aki sokmillió forintot keresett a *merchandising*-üzleten.

Magyarországon Lajcsi volt az első olyan tömegkulturális sztár, aki felismerte, miként lehet a saját „márkanevét" egy kapcsolt *brand* szolgálatába állítani. A Dáridó-tremékcsalád piaci megjelenését követően számos más „híresség" is próbálkozott hasonló manőverrel, a jelenség hosszú távú kifutása pedig a – szintén elemzésre érdemes – Norbi Update termékcsalád megjelenése volt a 2000-es évek elején.

LOKÁL HÉRO #2: KOKÓ

Míg a Lagzi Lajcsi-történet azért fontos a rendszerváltás szempontjából, mert tömegek számára „ekkor nyílt ki Pandora szelencéje", a „Kokó"-sztori a magyar társadalmi értékrendszer átalakulásának, illetve a „rendszerváltott" média hatásának egy másik aspektusát mutatja meg.

A magyaroknak „Puszkász" élettörténete olyan, mintha Puskás Ferenc maga lett volna az élő bizonyítéka e kis ország „legendás tehetsé-

[37] Uo.

[38] „Lajcsi 50 milliót keresett a Dáridó-kolbásszal". Stop.hu, 2007. október 12., http://www.stop.hu/articles/article.php?id=210018

gének", a „magyar talentum" megfellebbezhetetlen létezésének. Puskás Öcsi egy olyan „kulturális ikon", egy olyan narratíva, amelyet a magyar közösség *megosztottság* nélkül tart sokra és érez magáénak. Ugyanakkor Puskás Öcsi úgy volt nemzeti hős, hogy a média nem épített köré egy pontosan végiggondolt imázst: lényegében az ő sportteljesítményei „önmagukért beszéltek".

Így volt ez 1997-ig minden nagy magyar sportolóval. Magyarországon a kiemelkedő sportolók mindig is nemzeti hőssé avatódtak, de nem voltak médiahősök, a sztárságnak egy más minőségét képviselték, mint ahogyan az a kereskedelmi televíziók piacra lépésével történt.

A '90-es évek végén nem csak érett volt a médiapiac arra, hogy felépítse az első sportolóikonokat, de addigra a magyaroknak is hiányzott egy újabb lokális hős. Egy alulról jövő kisember, aki rengeteg munkával, kitartással és tehetséggel megveri az egész világot, egy újabb Puskás – erre volt szükség. A kereskedelmi televízióknak pedig arra, hogy új „arcokat" hozzanak be, akikre aztán programstruktúrát, marketingtervet, médiaimázst lehet építeni. Kokó alkalmasnak tűnt a szerepre. A Kokó-ikonban találkozott össze Magyarországon először a sport mint kereskedelmi médiaesemény, a populáris, valamint a celebritáskultúra.

Az RTL Klub első nagy „dobása" – piacra lépését követően – a Kokó-ikon felépítése volt. A bokszoló 1997-ben megnyerte a budapesti világbajnokságot, amire felfigyelt a németországi Universum Boksz-Promotion (UBP), Európa egyik legnagyobb bokszklubja – amely egyébként Klaus-Peter Kohl német üzletember magánvállalkozása. Kovács István 1997 tavaszán aláírta az együttműködési szerződést az UBP-vel, menedzsere, Dámosy Zsolt pedig elkezdte „körbeturnézni" a televíziós csatornákat, hogy vajon érdekli-e őket a Kokó-meccsek közvetítési joga. Az MTV – arra hivatkozván, hogy a populáris kultúra számukra vállalható keretei közé csak a foci tud beférkőzni – elutasította a lehetőséget. A TV2 vezetősége gondolkodási időt kért, az RTL Klub viszont lecsapott a lehetőségre.

Kokó első profi meccsének nézettsége valamivel egymillió alatt volt – amely nem számított rossz eredménynek az éppen akkor indult kereskedelmi televíziónál. Az RTL azonban nagyon tudatosan végiggondolt imázsépítéssel csinált sztárt Kokóból: az első olyan sportoló lett Magyarországon, akinek minden megmozdulását hangos médiazaj, pontosan összerakott és jól elhelyezett beharangozó szpotok kísérték. Nem véletlen, hogy 1998-ban a gálák nézettsége alkalmanként 100-200 ezer-

rel nőtt, majd elérte a kétmilliót. A Kovács István nevével fémjelzett profi bokszot stabil érdeklődés övezte, nem volt ritka a hárommillióhoz közelítő nézőszám sem. Az RTL ökölvívó „projektje" 2000-ben járt a csúcson: az olimpia és a foci Eb évében az első, a második, a negyedik és az ötödik legnézettebb sportműsorok Kokó ütközetei voltak, még úgy is, hogy abban az évben volt a férfi vízilabdázók olimpiai döntője, valamint a futball Európa-bajnokság is.[39] Kokó meccsei igazi médiaeseménnyé, megaeseménnyé nőtték ki magukat.

„A magán- és a közszféra közötti kommunikációs erőtérben kibontakozó nyilvánosságban a politika és a sport is állandó »játékos« – igaz, nem azonos mértékben és nem egyenlő esélyekkel fitogtatják képességeiket. A sajtóban a sport csak »kíséri« a politikát, az újságokban vagy a tévé- és rádióhírekben általában a politika mögött találhatjuk, ott éli látszólag autonóm mindennapjait. A sport, jóllehet szürke eminenciásként mindig jelen van a nyilvánosságban, csak akkor kerül előtérbe, ha valamilyen módon témává izmosodik, ha a sajtófogyasztók érdeklődésére, percepciójára rá tud játszani. Ehhez nem elég az, ha egy sportesemény nemzetközivé válik, ettől még nem biztos, hogy leköti az emberek figyelmét" – állapítja meg Papp Z. Attila egy 2001-es cikkében.[40] A „témává izmosodást" esetünkben az RTL Klub garantálta a folyamatos imázsjelenléttel, ettől pedig a Kokó-jelenség a mindennapi életben szinte első számú témává lépett elő.

A sport és az identitás viszonya sokat tárgyalt téma a médiában – Kokó kapcsán pedig úgy vélem, különösen érdekes megállapításokra juthatunk. Kokó egy piaci, nem mellékesen pedig egy társadalmi konstrukció volt a 2000-es évek elején, rajta keresztül a magyar identitás a rendszerváltás utáni években erősen formálódott és alakult. Ezért történhetett meg, hogy amikor pusztán csak sportvereséget szenvedett, a magyarok ezt szinte sorscsapásként, nemzeti tragédiaként élték meg.

A Kokó-sztori egyedüli jelenség volt a magyar médiában, soha utána nem emelkedett úgy ki bokszoló a hírességek világában. Erdei „Madár" Zsolt felépítése már sokkalta kisebb hullámokat gerjesztett, míg Kokónak ma is szinte minden megmozdulása hírértékű (Kokó mint a Fidesz

[39] „Kokó a televízió és a profi boksz kapcsolatáról". Monokli.com, 2008. július 20. http://www.monokli.com/hirek-cikkek/koko-a-televizio-es-a-profi-boksz-kapcsolatarol_8_4958.html

[40] Papp Z. (2001).

jelöltje, Kokó mint szónok, Kokó mint műsorvezető, Kokó mint énekes stb.). Kokó – Galambos Lajossal ellentétben – már a modern piacgazdaság első reprezentánsa Magyarországon, egy tökéletesen megkonstruált *hero*, akinek minden megmozdulása szimbolikus jelentőségű.

ÖSSZEFOGLALÁS

A magyarországi rendszerváltás a médiában még évekkel 1989 után sem volt radikális, az éles váltást 1996, a médiatörvény bevezetése, valamint 1997, a kereskedelmi televíziók elindulása hozta. Az RTL Klub és TV2 piacra lépésével az enyhén szólva sem médialiterált magyar fogyasztó hirtelen találkozott mindazzal, amit hagyományosan a kereskedelmi televíziózás mechanizmusainak szoktunk hívni: a *show*-szerűséggel, a tudatosan felépített médiaszereplőkkel, a sztárkultúrával, a mindennapi celebritással. Hirtelen a tömegmédia (1997-ben még ez alatt nagyrészt a televíziót értettük) olyan üzenetekkel telt meg, amelyek a populáris kultúra fogyasztóinak szóltak. Az igazi rendszerváltás ez volt: milliók kultúrája került be a tömegmédiába, a tömegmédia pedig az elit helyett elkezdett hozzájuk is beszélni.

Galambos Lajos és Kovács István ennek a korszaknak két meghatározó figurája. A rendszerváltás nélkül sem a Lagzi Lajcsi-, sem pedig a Kokó-jelenség nem létezhetett volna – mindkettő, bár különböző módon, de egyaránt terméke a globalizált magyar médiának.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Császi Lajos (2005): „A Mónika-show kulturális szociológiája", *Médiakutató*, 2005 ősz. http://mediakutato.hu/cikk/2005_03_osz/02_monika

Cseh Gabriella – Sükösd Miklós (2001): „A törvény ereje. A Médiatörvény értékelése felé", *Médiakutató*, 2001 tavasz. http://www.mediakutato.hu/cikk/2001_01_tavasz/06_a_torveny_ereje/

Dyer, Richard (1979): „*Stars*". BFI.

Ferge Zsuzsa (1996): „A rendszerváltás megítélése", *Szociológiai Szemle*, 1996/1. http://www.socio.mta.hu/mszt/19961/ferge.htm

György Péter (1998): „*Digitális éden*". Magvető.

Holmes, Su(2005): „Starring… Dyer?: Re-visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture", *Westmister Papers in Communication and Culture*, Vol. 2 (2), 6–21. http://www.wmin.ac.uk/mad/PDF/Holmes.pdf

Jenei Ágnes (2008): „A sztár változó fogalma", *Médiakutató*, 2008 tavasz. http://mediakutato.hu/cikk/2008_01_tavasz/01_a_sztar_valtozo_fogalma

Jenei Ágnes (2005): „Kereskedelmi televízió és demokrácia", *Médiakutató*, 2005 ősz. http://www.mediakutato.hu/cikk/2005_03_osz/01_kereskedelmi/02.html

Papp Z. Attila (2001): „Az eltűnt hokimeccs nyomában. Diskurzuselemzés egy sportesemény ürügyén", *Médiakutató*, 2001 tavasz. http://mediakutato.hu/cikk/2001_01_tavasz/02_az_eltunt_hokimeccs_nyomaban/

Pringle, Hamish (2005): *„A sztárok is ezt ajánlják!", Híresség a márkák szolgálatában*". Geomédia Szakkönyvek.

Szabados Péter (2005): „Karnevál a médiában", *Médiakutató*, 2005 ősz. http://mediakutato.hu/cikk/2005_03_osz/03_karneval

Online források:

„1996. évi első törvény a rádiózásról és a televíziózásról", *Hullámvadász*, http://www.hullamvadasz.hu/ftpterulet/jog/torveny/mediatv.html

„A mulatós könnyűzene világa", *Subba*, 2007. február 22., http://subba.blog.hu/2007/02/22/20_eve_a_magyar_mulatos_konnyuzene_vilag

„Kokó a televízió és a profi boksz kapcsolatáról", *Monokli.com*, 2008. július 20. http://www.monokli.com/hirek-cikkek/koko-a-televizio-es-a-profi-boksz-kapcsolatarol_8_4958.html

„Lajcsi 50 milliót keresett a Dáridó-kolbásszal", *Stop.hu*, 2007. október 12., http://www.stop.hu/articles/article.php?id=210018

A Dupla Kávé honlapja: http://www.duplakave.hu/index1.php

Celebdaq index: http://www.bbc.co.uk/celebdaq/

Geri-Betli Gábor weboldala: http://geribetli.uw.hu/

Marketing Evaluation: http://www.qscores.com/pages/Template1/site11/30/default.aspx

Tóta W. Árpád: „Dáridó: teljes gázzal, Ne engedjétek hozzá a gyereketket!", *Index*, 2001. március 19., http://index.hu/kultur/media/darido

Weyer Balázs: „A gazdátlan törvény és a nyilvánosság nélküli vita", *Komment.hu*, 2008. december 30., http://www.komment.hu/tartalom/20081230-velemeny-trukkozve-elokeszitett-mediatorveny.html

Wikipedia: „Rendszerváltás Magyarországon" szócikk. http://hu.wikipedia.org/wiki/Rendszerv%C3%A1lt%C3%A1s.